Teatro e plurilinguismo

a cura di
Claudia Demattè ed Elisa Ravazzolo

Edizioni
Ca'Foscari

Le parole del teatro 1

Teatro e plurilinguismo

Le parole del teatro

Serie diretta da
Claudia Demattè
Mirella Piacentini

1

Edizioni
Ca'Foscari

Le parole del teatro

Direzione scientifica | Editor-in-Chief
Claudia Demattè (Università di Trento, Italia); Mirella Piacentini (Università degli Studi di Padova, Italia)

Comitato scientifico | Scientific Board
Antonia Amo (Avignon Université, France) Gloria Bazzocchi (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Italia) Assunta Camps Olivé (Universitat de Barcellona) Claudia Demattè (Università di Trento, Italia) Jean-Michel Déprats (Université Paris Nanterre, France) Enrico Di Pastena (Università di Pisa, Italia) Jean-Paul Dufiet (Università di Trento, Italia) Chiara Elefante (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Italia) Esther Lázaro Sanz (Universitat Autònoma de Barcelona) Angela Moro (Università San Raffaele Roma, Italia) Veronica Orazi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Mirella Piacentini (Università degli Studi di Padova, Italia) Marco Presotto (Università di Trento, Italia) Elisa Ravazzolo (Università di Trento, Italia) Fabio Regattin (Università di Udine, Italia) Sara Soncini (Università di Pisa, Italia) Giulia Tomasi (Università di Trento), Italia Piermario Vescovo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Teatro e plurilinguismo

a cura di
Claudia Demattè ed Elisa Ravazzolo

Venezia
Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press
2026

Teatro e plurilinguismo
a cura di Claudia Demattè ed Elisa Ravazzolo

© 2026 Claudia Demattè ed Elisa Ravazzolo per il testo
© 2026 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License
Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.
Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: the essay published has received a favourable evaluation by subject-matter experts, through a double blind peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari, using a dedicated platform.
Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: il saggio pubblicato ha ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione doppia anonima, sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari, ricorrendo all'utilizzo di apposita piattaforma.

Edizioni Ca' Foscari
Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia
https://edizionicafoscari.unive.it/ | ecf@unive.it

1a edizione ottobre 2026
ISBN 979-12-5742-108-3 [ebook]

Progetto grafico di copertina: Lorenzo Toso

Teatro e plurilinguismo / a cura di Claudia Demattè ed Elisa Ravazzolo — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2026. — viii + 146 pp.; 23 cm. — (Le parole del teatro; 1). — ISBN 979-12-5742-108-3.

URL https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/979-12-5742-108-3/
DOI http://doi.org/10.30687/979-12-5742-108-3

Teatro e plurilinguismo
a cura di Claudia Demattè ed Elisa Ravazzolo

Abstract

This volume explores multilingualism in theatre across different periods and literary traditions, with particular attention to Romance languages. The essays examine how linguistic plurality shapes dramatic writing, performance, identity, conflict and intercultural exchange, as well as the challenges it poses for translation. From early modern drama to contemporary theatre, the contributions analyse multilingual and heterolingual practices on the page as well as on stage, focusing on their dramaturgical functions and on strategies for translating linguistic variation across languages, cultures and performance contexts.

Keywords Multilingualism. Heterolingualism. Theatre. Translation. Interculturality.

Teatro e plurilinguismo
a cura di Claudia Demattè ed Elisa Ravazzolo

Sommario

Introduzione
Claudia Demattè, Elisa Ravazzolo 3

La voce dietro le fiamme
Plurilinguismo, traduzione e violenza in *El traductor de Blumemberg* di Juan Mayorga
Enrico Di Pastena 9

Cómo traducir 'Doña Remilgos' sin escatimar en matices o las traducciones al francés y al italiano del monólogo *De algún tiempo a esta parte* de Max Aub
Esther Lázaro Sanz 33

Traduction et genèse de la création théâtrale
L'hétérolinguisme comme embrayeur de théâtralité chez Giorgio Strehler
Mirella Piacentini 51

Tutta la vita è un monologo che agli altri risuona come un'eco
Carmen Conde e Katherine Mansfield in *El sillón K*, di Paula Paz (2025)
Angela Moro 67

Le lingue di Ruzante in scena dal Novecento a oggi
Micaela Esposto 81

Le théâtre documentaire et la langue au Canada francophone
Nicole Nolette 99

Tradurre Víctor Català
Un'analisi del monologo catalano *La infanticida* e delle sue traduzioni in spagnolo e italiano
Claudia De Medio 113

Entre traduction et retraduction : les noms propres dans *Je m'appelle Non* de Liliane Atlan
Marco Bianco 131

Teatro e plurilinguismo

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.

Teatro e plurilinguismo
a cura di Claudia Demattè ed Elisa Ravazzolo

La voce dietro le fiamme
Plurilinguismo, traduzione e violenza in *El traductor de Blumemberg* di Juan Mayorga

Enrico Di Pastena
Università di Pisa, Italia

Abstract Juan Mayorga's *El traductor de Blumemberg* (1993) incorporates incendiary ideas and multiple languages, confirming that ideas not only travel through space or are simply translated, but are also capable of crossing time and, above all, of infecting individuals. Memory and oblivion, word and silence, cyclicality and progress may constitute territories with blurred boundaries; nevertheless, it is difficult – and perhaps inappropriate – not to imbue them with a moral dimension. Through an investigation of the play's multilingual vocation, also in relation to other subsequent works by Mayorga, such as *La intérprete* and *El Golem*, this article examines these aspects and the ways in which they call into question both individuals and contemporary society.

Keywords Mayorga. El traductor de Blumemberg. Contemporary Spanish theatre. Multilingualism. Historical memory.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Un testo e molte lingue. – 3 L'autore del libro. – 4 Il traduttore.

1 Introduzione

Il plurilinguismo assume un rilievo significativo nei diversi generi letterari, tanto sul piano estetico quanto su quello ideologico. Anche il teatro spagnolo contemporaneo offre un osservatorio privilegiato di questa tendenza. La stessa configurazione linguistica della Spagna favorisce inoltre pratiche di scrittura plurilingue e spinge molti

Edizioni Ca'Foscari

Le parole del teatro 1

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

Peer review | Open access
Submitted 2026-06-03 | Accepted 2026-07-27 | Published 2026-10-22
© 2026 Di Pastena | CC BY 4.0
DOI 10.30687/979-12-5742-108-3/001

autori a fare ricorso all'autotraduzione. Coerentemente con questa realtà, alcuni approcci storiografico-letterari recenti, sviluppatisi in ambito comparatistico (penso ai due volumi curati da Fernando Cabo Aseguinolaza et al. nel 2010 e nel 2015), così come taluni progetti di ricerca nelle *Digital Humanities*, hanno riconosciuto una maggiore rilevanza a una prospettiva peninsulare, e persino iberistica, comprensiva anche del portoghese. A tale quadro si aggiunge la crescente pluralità culturale della società spagnola, alimentata anche dai flussi migratori (secondo i dati provvisori dell'Instituto Nacional de Estadística, al 1° luglio 2025 circa 9,7 milioni dei 49,3 milioni di residenti in Spagna erano nati all'estero, pari al 19,6% della popolazione).[1] A ciò si accompagna una presenza allargata delle drammaturgie straniere nella programmazione dei teatri spagnoli. Il fenomeno, accentuatosi, seppure in modo non sempre uniforme, a partire dalla Transizione grazie alla fine della censura franchista e all'apertura culturale verso l'Europa, ha inoltre impresso un nuovo impulso alla traduzione teatrale e a una più ampia diffusione delle opere tradotte.

Merita particolare attenzione anche la presenza di testi che intrecciano più lingue. Per una ricognizione del fenomeno in ambito europeo rinvio al recente volume di Kasia Lech (2024). Per il teatro spagnolo, ricordo in particolare i contributi della ispanista francese Béatrice Bottin; la studiosa ha analizzato pratiche drammaturgiche nelle quali la commistione di lingue, codici e culture diviene parte integrante della costruzione dei personaggi e dell'azione scenica. Secondo Bottin (2019), tale ibridazione linguistica, espressione di un mondo globalizzato, richiede allo spettatore un ruolo più attivo nella decodifica del linguaggio teatrale. Il métissage linguistico che Bottin (2015) ha studiato, tra gli altri, nell'opera di Rodrigo García offre un utile termine di confronto con *El traductor de Blumemberg* di Juan Mayorga, anch'esso costruito su una fitta trama plurilingue e sulla pratica della traduzione. Se, tuttavia, nel drammaturgo ispano-argentino il plurilinguismo si accompagna a una violenza verbale che permea la parola dei personaggi, nell'autore madrileno esso viene rielaborato secondo una prospettiva diversa: non è tanto il linguaggio a farsi violento, quanto la parola a trasformarsi nel veicolo di una violenza potenzialmente destinata a propagarsi.

Prima di affrontare l'opera proposta, conviene richiamare quantomeno tre testi, di due autori e di una autrice appartenenti a generazioni contigue e successive, in cui è dato ritrovare una interessante compresenza di lingue diverse. Si tratta di *¡Ay, Carmela!*

1 Instituto Nacional de Estadística, Estadística Continua de Población (ECP). 1 de julio de 2025. Datos provisionales, comunicato del 7 agosto 2025, sezione «Población por nacionalidad y lugar de nacimiento»: `https://ine.es/dyngs/Prensa/ECP2T25.htm`.

di José Sanchis Sinisterra (composto nel 1986, andato in scena già nel 1987 e pubblicato l'anno successivo); *Père Lachaise*, di Itziar Pascual (composto nel 2002 e portato in scena per la prima volta nel dicembre di quell'anno); e *Gurs: una tragedia europea*, *pièce* appartenente al corpus del teatro concentrazionario spagnolo, composta nel 2004 (in un tempo di intensificata riflessione in Spagna in merito alle eredità del passato nazionale) da uno scrittore ispano-francese, Jorge Semprún, prevalentemente in lingua francese, con inserti in tedesco e spagnolo e un personaggio spiccatamente plurilingue, Myriam Lévy Toledano. Non è possibile soffermarsi qui su questi testi. Basti osservare che le tre opere prospettano situazioni profondamente diverse: dalla frizione irrisolta tra italiano e spagnolo in *¡Ay, Carmela!*, all'armonizzazione dei conflitti in *Père Lachaise*, fino alla concezione plurilingue dell'Europa proposta da Gurs, dove si auspica che il mosaico linguistico continentale finisca per unire nella diversità.

Il mio contributo non prende in esame una personale esperienza traduttiva, bensì l'atto del tradurre e le valenze che esso assume in una delle *pièces* in cui Juan Mayorga riflette più radicalmente sul rapporto fra parola, traduzione e responsabilità. Benché *El traductor de Blumemberg* non rientri fra le opere più celebrate del drammaturgo, oggi può essere letta, per contenuti e implicazioni, in stretta relazione con alcuni suoi testi successivi, anche lontani nel tempo, quali *La intérprete* (ancora inedito e rielaborato nel 2026) ed *El Golem* (pubblicato nel 2022, ma concepito in una prima versione alcuni anni addietro).

El traductor de Blumemberg è stato pubblicato nel 1993 e nel 2003, per essere poi riproposto nel 2014 in una importante raccolta che comprendeva venti opere del drammaturgo e che costituirà la base delle mie citazioni.[2] *La pièce* ha avuto il suo debutto scenico il 16 agosto 2000 a Buenos Aires, presso il Teatro Nacional Cervantes, per la regia del compianto Guillermo Heras. Assai meno frequentemente allestita di altre del suo autore, ha comunque conosciuto una serie

2 Più di recente ha goduto di un'edizione a La Avana nel primo volume del *Teatro completo* dell'autore (Mayorga 2016b).

di letture drammatizzate[3] ed è stata tradotta in varie lingue.[4] Anzitutto, ritengo proficuo collegare la centralità che nell'opera assume il tedesco, nella duplice veste di potenziale lingua di cultura e di barbarie, con le esperienze formative di Mayorga e con il contesto storico-ideologico che caratterizza la Germania e parte dell'Europa agli inizi del decennio conclusivo del Novecento. Non sarà casuale che la stesura del testo segua i soggiorni di studio europei dell'autore, in particolare quelli a Münster (nel 1990) e a Berlino (nel 1991) – a Parigi si recherà nel 1992 –, nel quadro di un percorso di formazione culminato nel conseguimento del dottorato in filosofia nel novembre 1997, con una tesi dal titolo *La filosofía de la historia de Walter Benjamin*, realizzata sotto la direzione di Reyes Mate. In questo suo studio, poi rielaborato e pubblicato con un titolo diverso, e ristampato da poco in una versione con ulteriori, lievi ritocchi (Mayorga 2003a; 2025), Mayorga rivolgeva la propria attenzione, oltre che al suo pensatore prediletto, a testi di Ernst Jünger, Georges Sorel, Juan Donoso Cortés, Carl Schmitt e Franz Kafka, autori che in qualche misura riecheggiano nell'opera che studiamo. A questo percorso biografico si accompagna la cornice socio-politica, segnata dal riemergere di movimenti neonazisti. Tra il 1990 e il 1993 si sviluppò in Germania e, più in generale, in Europa un acceso dibattito sul rischio di una rinascita dell'estrema destra. In quegli anni si registrò un incremento delle attività dei gruppi di ispirazione neonazista, soprattutto tra i giovani dell'ex Germania Est dopo la riunificazione, accompagnato da un'intensificazione della violenza di matrice razzista, che suscitò forte preoccupazione nelle istituzioni e nell'opinione pubblica. Neppure la Spagna rimase immune al fenomeno (cf. Zatlin 2004).

2 Un testo e molte lingue

In *El traductor de Blumemberg*, due individui realizzano un viaggio caleidoscopico su un treno che attraversa l'Europa: uno, Blumemberg, si presenta come un anziano ideologo nazista che intende fare

3 Principali letture drammatizzate: 27 marzo 1994, Teatro María Guerrero, Madrid, regia di Joaquín Vida; 20 ottobre 1997, Teatro da Aliança Francesa, Botafogo; 10 agosto 2000, ICI, Buenos Aires, regia di Guillermo Heras; 1° marzo 2001, Casa de América, regia di Guillermo Heras, con gli attori Rubén Szuchmacher (nel ruolo di Blumemberg) e Joaquín Bonet (Calderón); 10 settembre 2004, Piccolo Teatro, Milano, regia di Andrea Taddei; 3 ottobre 2007, Soho Studio, Londra, regia di Simon Breden.

4 In greco, da Leonidas Karatzas; in italiano, da Ilaria Panichi; in inglese, da Simon Breden; in portoghese, da Antônio Gonçalves; in ceco, da Jiri Kasl. Nel marzo 2003, l'Atelier Européen de la Traduction (laboratorio traduttivo con sede presso la Scène Nationale d'Orléans, in Francia) ha promosso e diffuso la traduzione in diverse lingue di *El traductor de Blumemberg*.

ritorno a Berlino, celando la propria vera identità, in un'epoca che, al momento della composizione, poteva coincidere con il presente dello spettatore, collocandosi a distanza di decenni dalla caduta del nazismo; l'altro, Juan Calderón, è un traduttore incaricato da un editore, misterioso personaggio assente, di tradurre in lingua spagnola dal tedesco il libro della maturità dello stesso Blumemberg. Andato distrutto in occasione dell'ultimo bombardamento di Berlino, il libro deve essere ricordato frase a frase dal suo autore e se ne progetta nuovamente la diffusione, nonostante le idee incendiarie che contiene. Desumiamo che Blumemberg abbia vissuto a lungo nascosto in Sudamerica, in Argentina, dopo la caduta del Reich. Il suo editore Silesius, che lo ha sostenuto nel tempo, è colui che non solo gli procura un traduttore per il libro, ma predispone anche il ritorno della sua persona nella capitale tedesca. Un ritorno che si rivelerà problematico, come lo è la relazione, sempre più conflittuale, dell'autore del libro con il suo traduttore.

Come accade sovente nel teatro contemporaneo, e non solo in quello di Mayorga, la *pièce* si avvale di una peculiare architettura: le sue undici sequenze non si dipanano seguendo il principio di una successione cronologica lineare. Le scene del viaggio in treno attraverso l'Europa (cinque: 1, 3, 5, 7 e 10, sequenza che culmina con l'approdo alla stazione di Berlino) si alternano secondo una regolarità quasi totale con quelle in cui, più staticamente, i due personaggi dialogano e si scontrano sul piano verbale in un sotterraneo abbandonato della stazione ferroviaria di Berlino, probabilmente un magazzino (sono sei: 2, 4, 6, 8, 9 e 11). In qualche misura, il lettore – che ha il privilegio di poter tornare su quanto già letto – ha modo di ricomporre le due linee narrative (forse un richiamo esse stesse al parallelismo dei binari). L'alternanza dei due ambiti spaziali sarebbe del tutto regolare se non conoscesse l'eccezione della scena 8 e della 9, che si svolgono, invece, di seguito nel locale sotto il livello del terreno; occorre, però, segnalare che la scena 8 culmina con l''invasione' sonora del fischio del treno nello spazio chiuso del sotterraneo e che in apertura della scena 9, al vacillante dettato di Blumemberg fa da *pendant* il ritmo sempre più sicuro della macchina da scrivere di Calderón, la quale, con il suo ticchettio che si trasforma nel rumore dell'incedere d'un treno, segnala una contaminazione tra i due ambiti, come se dalle linee parallele passassimo a una sorta di schema a doppia elica, dove ciascuno dei due elementi compone e rafforza la struttura d'insieme. Potrebbe trattarsi, a mio avviso, anche di un segno della progressiva 'assimilazione' dell'autore da parte del traduttore. Del resto, la preposizione semplice «de», corrispondente all'italiano «di», che unisce e separa Blumemberg e il traduttore nel titolo dell'opera è come la galleria, che viene evocata più volte dalle indicazioni di scena del testo: spazio di passaggio e di collegamento che contribuisce a scandire l'articolazione delle scene,

segnala l'alternanza tra i due ambiti spaziali utilizzati (il vagone del treno e lo scantinato della stazione di Berlino) e accompagna lo spostamento da una lingua all'altra (Spooner 2012, 122). A Mayorga dovevano interessare gli effetti prodotti dall'alternarsi delle lingue e dall'alterazione dell'ordine temporale, funzionali a mettere in luce le relazioni e le tensioni tra gli ambienti. Alla variazione della cornice spaziale si accompagna, infatti, un diverso comportamento degli attanti (come ha notato Ruggeri 2001, 86).

In ogni caso, la *pièce* presenta un'atmosfera onirica e surreale, che emerge con forza nelle scene del viaggio su un treno che ci appare fantasmagorico. E forse non sarebbe eccessivo sostenere che l'intera vicenda drammatizzata assuma i contorni e le sfumature di un incubo. La scelta del treno come mezzo di trasporto è tutt'altro che neutra: certo, un treno privo di controllore e di macchinista, ovvero mancante di una guida e senza 'testa'. Quanto al tragitto, in apertura dell'opera, a Barcellona, ci viene detto che il convoglio starebbe andando da Lisbona a Berlino.[5] Con l'avanzare della trama, il suo percorso si avvita però su sé stesso: il convoglio è costretto a transitare più volte dalla stessa stazione e procede, paradossalmente per un mezzo vincolato a un itinerario prestabilito, senza una destinazione effettivamente riconoscibile. Il treno si propone, così, come una rappresentazione materiale del viaggio della traduzione, che talvolta comporta il ritorno del traduttore sul testo già tradotto, e che si presenta come attraversamento di frontiere (ma può divenire anche contagio, sia linguistico che ideologico); costituisce una evocazione della memoria storica europea, e in particolare delle deportazioni (cf. nel corpus mayorghiano *Himmelweg, La tortuga de Darwin, El cartógrafo*; e il film *Europa* di Lars von Trier, del 1991);[6] pare suggerire una sorta di pericolosa ciclicità della storia e la difficoltà di pervenire a una meta finale (cf. Di Pastena 2012, 109-13 per le varie letture). In termini più generali, Spooner (2014, 17) ha sostenuto che l'intero teatro di Mayorga è un invito a che il destinatario salga su un treno senza conducente.

Spicca nell'opera, si diceva, la compresenza di diverse lingue: lo spagnolo parlato da Calderón, lo spagnolo nella variante argentina parlato da Blumemberg, il tedesco e il francese (nonché qualche voce di fondo in catalano). Si tratta di una presenza meditata da parte dell'autore e che ha una risonanza anzitutto fisica e materiale.

5 A tal proposito, si può notare che compie idealmente il percorso inverso a quello che Benjamin avrebbe voluto seguire: costretto a fuggire da Berlino verso la Francia, il filosofo cercò poi una difficile via di salvezza attraverso la Spagna per raggiungere Lisbona e imbarcarsi per gli Stati Uniti, destinazione che, com'è noto, non raggiunse mai.

6 In merito al rumore dei treni, osserva Peral (2024, 32) che non a caso in *Himmelweg* anche lo spettatore viene immerso, come i prigionieri ebrei, «en el espanto que suponía la premonición de la muerte».

Spooner (2012, 121), richiamandosi a quanto Jakobson (1966, 377) in *Linguistics and Poetics* definiva «il lato palpabile dei segni» – quel significante che tanto rilievo assume nella funzione poetica del linguaggio –, ha sottolineato come anche la drammaturgia del nostro autore faccia leva su questa dimensione. Lo stesso Mayorga sostiene, del resto, di aver accettato in *El traductor de Blumemberg* la sfida di «poner en escena no la palabra significante sino su sonido, su espacio y su sombra» (lo scrive in «Estatuas de ceniza», una conferenza tenuta all'Università di Malaga il 27 giugno 1996 e poi raccolta in *Elipses*). Secondo il drammaturgo, si tratterebbe di

> Convertir en materia dramática el conflicto entre la palabra que entendemos y la ininteligible. Usar las lenguas como colores: una marca los volúmenes que la otra llena. La lengua propia se alumbra a la sombra de la que no comunica; se torna otro lenguaje (distinto de sí mismo, o por fin él mismo, nuevo otra vez después de tanto usarlo); de modo que ninguna de sus palabras pase desapercibida, porque ninguna dejará de ser traducida, salvada de otro modo, en escena. (Mayorga 2016a, 311)

L'eventuale inintelligibilità di alcune battute di Blumemberg poteva acuire l'attenzione del destinatario nei confronti degli scambi verbali e delle situazioni drammatizzate, e spingerlo a completare gli spazi in bianco, attivandosi in prima persona. Ad ogni modo, il drammaturgo ricorre in più occasioni nel testo alla strategia della 'traduzione interna': Calderón traduce o commenta in spagnolo le frasi in tedesco di Blumemberg. La sua difficoltà a comprendere il tedesco parlato motiva la ripetizione nella propria lingua, a beneficio anche del pubblico: un'operazione dal taglio metadrammatico, che risulta molto simile all'espediente di riproporre le parole del personaggio assente nel corso di una conversazione telefonica (lo osserva lo stesso autore in Zatlin 2004, 182) e che ha tra le sue conseguenze che del discorso di Blumemberg risuonino in scena soltanto lacerti (Martín Lago 2022, 314).

Quanto all'impiego della immagine dei colori, ricordo che Benjamin, influenzato a sua volta dalla teoria cromatica di Goethe e, più in generale, dal suo metodo morfologico (per il quale il mondo visibile sorge dall'interazione tra luce e oscurità: cf. Goethe 1999, 22 ss.), configura un modello di conoscenza fenomenologica che della natura mira a cogliere la forma visibile in quanto balenante manifestazione spirituale (Pinotti 2018, 32-3). Come accade nei colori per Goethe, nell'immagine dialettica benjaminiana la verità non è dietro l'apparire, ma nella tensione dei suoi contrasti (luce e oscurità, visibile e invisibile) (75-6); la Farbenlehre e il metodo morfologico possono ritenersi, dunque, precursori del metodo 'costellativo' di Benjamin, nel quale la conoscenza nasce, per così

dire, dalla osservazione delle forme e della loro trasformazione, nonché dalla risonanza dei fenomeni.[7] In Mayorga, siamo, quindi, tentati di osservare una sorta di trasposizione scenica della teoria dei colori: dalla dialettica tra luce e tenebra siamo passati a quella tra parola e silenzio, che si rifrange nelle sfaccettature della traduzione.

Pare utile, poi, collegare il passo mayorghiano a un altro di *Elipses*, silloge critica che è un autentico giacimento per desumere le posizioni, non solo estetiche, del suo autore: in un contributo dal titolo «Europa gris: variaciones sobre un tema de Primo Levi», ci viene ricordato che, nelle cartine geografiche, a determinati colori corrispondono, in modo convenzionale, Stati diversi, con un territorio che, tuttavia, così facendo, viene presentato come un insieme unico e presuntamente omogeneo, obliterandone differenze e sfumature interne (è un codice che nella applicazione Maps di Google è stato abbandonato a vantaggio della raffigurazione fisica, con l'impiego del bianco e di gradazioni di verde e marrone dei territori terrestri e toni di azzurro per quelli marini). Scrive ancora Mayorga (2016a, 52):

> Lo cierto es que a mí todo eso me lleva a preguntarme por el color de Europa. De niño me preguntaba quién decidía los colores de los países en los mapas. ¿Quién decide que Canadá sea rosa y China marrón? A veces esa pregunta infantil vuelve a mi cabeza cuando sospecho que en las sociedades europeas se extiende una conciencia hipócrita, que gusta soñarse humanista frente a la brutalidad de unos y de otros, pero que cierra ventanas y ojos cuando la visión se vuelve desagradable. Y entonces me parece ver el gris extenderse por Europa.

Qui il grigio, a partire dal Primo Levi evocato nello stesso titolo dell'articolo (presentato originariamente al seminario «La filosofía después del Holocausto» nel 2007), richiama simbolicamente la zona d'ombra compresa tra il bene e il male, e nella quale si inscrive la vittima che, almeno in minima parte, è anche carnefice. Allo stesso modo, è inevitabile ricordare che l'unificazione territoriale può essere condotta *sub specie linguae* e associare a questa riflessione il progetto di una lingua unica propugnata dal Comandante nazista che appare in *Himmelweg*, una figura che richiamerò anche più avanti. Per il Comandante, il tedesco è l'unica lingua immaginabile in un futuro vicino.[8] Più che di unità, egli parla di unicità, perseguita

7 Sul nesso, anche dialettico, Benjamin-Warburg-Goethe, cf. Pinotti (2003).

8 Nella terza sezione del testo, dice il Comandante nazista: «Muy pronto, todos hablaremos un solo idioma. Lo digo sin jactancia, lo digo con honda nostalgia. Por suerte, siempre nos quedará el pasado. Siempre necesitaremos el español para leer a Calderón, el francés para leer a Corneille. […] El mundo marcha hacia la unidad. […] Un solo idioma, una sola moneda, un solo camino» (Mayorga 2014a, 104).

mediante il dominio del più forte, secondo una escludente visione della cultura. Tali affermazioni trovano in *El traductor de Blumemberg* una corrispondenza nell'idea che il tedesco sia la patria della lingua, frase che Calderón nel nostro testo riferisce al pensiero di Blumemberg, in una scena in cui si evoca Hölderlin (Mayorga 2014c, 5, 122), altro autore caro a Benjamin e non solo negli anni della sua formazione giovanile (si ricordi che lo menziona tre volte nel saggio «Il compito del traduttore»). La posizione del Comandante e quella che desumiamo in Blumemberg si pongono in aperto contrasto con la visione che della lingua aveva Benjamin: per l'autore berlinese, essa non è tanto un mezzo di rappresentazione, né tantomeno uno strumento di dominio, bensì una via per la rivelazione, riflesso di quella divina, ciò che rende manifeste e riconoscibili le cose. La vera lingua, insomma, non domina il mondo, ma lo scopre.[9]

Stabilito che Mayorga ha impiegato scientemente anche la dimensione materiale delle diverse lingue in *El traductor de Blumemberg*, interroghiamoci sulle funzioni che svolge il plurilinguismo nella sua *pièce*. A Barcellona, le voci che si odono in stazione parlano lo spagnolo ma anche il catalano: evocazione fugacissima di un'alterità interna alla costruzione statale ispanica. Ovviamente, la presenza della lingua straniera è anche un elementare mezzo di composizione del luogo: nella sequenza 3, con il treno fermo in aperta campagna, verosimilmente per un blocco prodotto da alcuni scioperanti, dentro il vagone giungono, infatti, grida in francese. Inoltre, nella parte iniziale dell'opera la presenza di una lingua altra è dovuta a un artifizio di mimetismo: Blumemberg vi parla il francese e non il tedesco natìo, e sul treno si presenta giustappunto come un francese di nome Jules Violet (più avanti sapremo che si appropria della identità di qualcuno che ha conosciuto in passato); il bastone da cieco e un libro in braille, ulteriore codice di lettura e scrittura presente nel testo, sono i complementi esteriori della lingua che adotta per costruire la sua maschera ingannevole. Il libro che presuntamente sta leggendo in braille (e del quale, nella scena 8, Calderón porterà la versione inglese a Blumemberg perché si intrattenga, ottenendo, però, un adirato rifiuto, presumibilmente a causa della lingua dell'edizione) è una *mise en abyme* e un'allusiva denuncia della sua impostura. Si tratta di un romanzo breve, *Benito Cereno*, di Herman Melville. Il ricordo che ne ha Calderón è parziale, ma comunque funzionale alla strategia di Mayorga: un capitano costretto dalle circostanze e da chi lo circonda a fingersi ciò che non è, per salvare la propria vita anche se l'esperienza lo distruggerà emotivamente.

9 Si vedano in particolare le sintetiche considerazioni sulla lingua in Benjamin contenute in Pinotti (2018, 95-8, con i principali rimandi bibliografici) e dedotte da un giovanile ma basilare testo del 1916 del pensatore tedesco: cf. Benjamin (1995).

Benito Cereno deve recitare la parte del capitano-padrone, mentre in realtà è stato schiavizzato (cf. Mayorga 2014c, 1, 114). In modo analogo, Blumemberg cela la sua identità perché teme di poter essere in pericolo. La narrazione di Melville gravita intorno al meccanismo narrativo dell'inganno, e il tema della cecità e dell'illusorietà delle apparenze vi acquista una valenza morale, in quanto l'uomo buono ma ingenuo risulta cieco di fronte al male. In verità, il significato del romanzo è più sfuggente. Anche in Melville ricorre un incontro tra mondi diversi: il capitano americano Amasa Delano si imbatte in un mercantile spagnolo in difficoltà; il capitano Cereno gli riferisce varie peripezie, ma gli nasconde l'ammutinamento degli schiavi, ormai padroni della nave, i quali lo costringono a recitare una parte e pretendono che l'equipaggio superstite li riporti in Africa. Delano riuscirà infine a liberare Cereno, ma non prima di essersi lasciato ingannare. Su tale impianto narrativo si sono innestate alcune letture postcoloniali, che hanno rivendicato il carattere sovversivo della messinscena orchestrata dal rivoltoso Babo, il quale rivolgerebbe la maschera dell'apparenza contro i suoi padroni, mettendo in atto una critica performativa di un ordine fondato sulla presunta superiorità dei bianchi (Baker 2001). Non è, però, possibile approfondire qui la questione.

Più avanti, già a Berlino, Blumemberg evita l'uso del tedesco, ancora una volta per non essere riconosciuto: preferirà esprimersi in uno spagnolo rioplatense, lascito degli anni trascorsi sotto falsa identità in Argentina. «Tiene tanto miedo que disfraza hasta el idioma», può commentare Calderón (Mayorga 2014c, 6, 126). Dunque, questa nuova scelta linguistica si configura sia come retaggio esperienziale, sia come suo impiego strategico e, al pari del francese di qualche scena prima, difensivo. Nel frattempo, Blumemberg aveva assunto un'altra identità fittizia (nella scena 3, Calderón aveva ritenuto di trovarsi di fronte il dottor Bernstein: questo, evidentemente, il nome falso, fornitogli da Silesius, dell'autore che Calderón dovrà tradurre). Per quasi metà dell'opera Calderón sembra dunque chiamato, più che a tradurre l'altro, a 'decifrarlo'.

Inoltre, la lingua tedesca risulta per Calderón non solo ostica, ma anche oggetto di un netto rifiuto. Così giustifica la sua difficoltà a parlare in prima persona il tedesco: «Mi boca lo rechaza. [...] Hay algo en mí que rechaza ese idioma» (Mayorga 2014c, 3, 118), affermazione che potrebbe portare alla congettura che Calderón sia ebreo, come ha indicato Elena Cano (2024, 151) in un suo bel libro recente. Di certo, nella scena 3 (Mayorga 2014c, 119), Blumemberg chiede esplicitamente al suo interlocutore se non sia ebreo, insospettito dall'aspetto delle sue mani (forse un richiamo agli studi antropologici e alle misurazioni fisiche su cui i nazisti basavano le loro discriminazioni etniche?). In questo caso il conflitto generato dalla lingua 'altra' può essere recepito come la simbolizzazione di

una dialettica culturale e ideologica tra diverse visioni del mondo e sistemi di pensiero, forse persino come una esplicitazione della tendenza che, in determinate fasi storiche, associava in modo meccanico ma storicamente comprensibile la lingua tedesca a una Weltanschauung bellicista e aggressiva.

Resta, tuttavia, il fatto che Calderón sia chiamato a tradurre – a riformulare nella propria lingua – la concezione altrui; una concezione della società tutt'altro che neutra. Se l'intero viaggio evocato dal testo teatrale può essere inteso come un traslato della traduzione, alcune scene rendono visibile lo sforzo traduttivo nel suo stesso dispiegarsi: ecco allora farsi presente all'interno del testo anche uno spagnolo in divenire, che prende forma attraverso i progressivi sforzi traduttori di Calderón.

3 L'autore del libro

Torniamo ora a Blumemberg, alla sua lingua madre e alle idee che veicola. È un filosofo anziano, pervaso dalla nostalgia di un tempo ormai perduto e ossessionato dall'idea di ricostruire il proprio libro. Al timore di essere riconosciuto e perseguito fa da contraltare la sicumera che ostenta riguardo all'importanza di ciò che il suo pensiero ha espresso: un mondo nuovo, basato sulla forza e su una definizione negativa dell'alterità. Il testo richiama indirettamente la Shoah soprattutto attraverso l'ideologia del personaggio e alcuni riferimenti. Auschwitz è menzionata esplicitamente in una battuta di Calderón; il toponimo compare, inoltre, in uno dei cartelli del sotterraneo di Berlino, assumendo un evidente valore allusivo e rinviando a una delle più dolorose destinazioni della storia occidentale.

Mayorga ha immaginato Blumemberg (2016a, 312) come un centauro in grado di essere seducente sul piano intellettuale e verbale, quanto repulsivo e pericoloso su quello ideologico-morale: è forse «¿Un envenenador de almas que se finge un Sócrates?», si è domandato, un po' retoricamente, l'autore. Come ho suggerito prima, possiede indubbi punti di contatto con il Comandante di *Himmelweg* per l'iniziale e disturbante fascinazione che pure quel personaggio sa esercitare.[10] Sul piano redazionale ed estetico, Blumemberg può essere considerato una sorta di figura preparatoria del Comandante; sul piano ideologico, i due personaggi risultano invece complementari. Blumemberg si erge a propria biblioteca, identificandosi con un

10 Secondo un nesso colto lucidamente anche da Pérez-Rasilla (2010, 45-6), che ha visto in Blumemberg una creatura proteiforme.

solo libro, l'ultimo da lui scritto, 'il' libro;[11] il Comandante nazista si riconosce nella propria biblioteca, per quanto essa sia una sorta di compendio d'emergenza della produzione europea, un florilegio condizionato dalle circostanze belliche e a Terezín ridotto 'solo' a cento volumi: una selezione che ammicca al concetto di canone, ma ridisegnata sulla scorta di ristrettezze congiunturali; quei cento libri risultano agli occhi del Comandante più preziosi delle cento comparse da sacrificare sull'altare della messinscena allestita nel campo-ghetto ceco in occasione della celebre quanto infruttuosa visita di una delegazione della Croce Rossa Internazionale nel giugno del 1944 (cf. Di Pastena 2014, 33).

Nel costruirlo come una sorta di 'iper-intellettuale' (riprendo l'etichetta da Ruggeri 2001, 88), Mayorga ha fatto confluire in Blumemberg elementi tratti da diversi pensatori tedeschi, come Carl Schmitt (alcuni aspetti della sua riflessione sulla violenza), Martin Heidegger (dati biografici, come l'allontanamento di docenti e lavoratori ebrei durante il suo rettorato nella università di Friburgo, in applicazione della legislazione del Reich) ed Ernst Jünger (veterano di entrambe le guerre mondiali; anche Blumemberg porta letteralmente sul proprio corpo le tracce della storia: di lui si dice che ha una gamba artificiale e il torso disseminato di cicatrici), e ha forse tenuto presente anche qualche gerarca nazista come Joseph Goebbels, se non lo stesso Hitler.[12] Il coprotagonista risulta, dunque, dal precipitato di più figure storiche.

Del libro di Blumemberg leggiamo o ascoltiamo ripetutamente la prima frase, la quale orienta il destinatario riguardo al tenore delle idee che seguiranno e comporta da subito una enorme sfida traduttiva per Calderón: «El enemigo es nuestra única pregunta en cuanto forma» (potrebbe tradursi con «Il nemico è la figura della nostra sola domanda»; Ilaria Panichi 2006, nell'ancora inedita traduzione italiana esistente, aveva tradotto la frase in modo letterale: «Il nemico è la nostra unica domanda in quanto forma»). È lecito ricondurre l'importanza di definire e conoscere il nemico

11 A suo dire, «El libro final, todos los libros, el primer libro de la nueva Humanidad» (Mayorga 2014c, 6, 128), «el libro capaz de gobernar millones de almas» (126), per altri semplicemente «La Biblia de la violencia» (126; per una idea dei suoi contenuti, cf. 126-7); certamente, avrebbe il suo spazio in uno specifico scaffale di *La biblioteca del diablo*, a casa di Ana Harper Lemus, i cui volumi sono ordinati «Dal Bene al Male»: non a caso vi appaiono *Mein Kampf* di Hitler e *Teologia politica* di Schmitt (cf. Mayorga 2020a, 126).

12 Segnala in particolare questi ultimi nessi Ruggeri (2001, 87-8, 94, nota 24 e soprattutto nota 25, in cui la studiosa mette in relazione il senso ma non il dettato testuale di alcune affermazioni di Blumemberg e i capp. 1-4 della Seconda parte di *Mein Kampf*); la stessa autrice (88) non si esime dal segnalare i contatti tra il pensiero di Blumemberg e alcune posizioni espresse da Schmitt, Heidegger e Jünger. Dal canto suo, García Barrientos (2011, 43, nota 4) sostiene che Blumemberg abbia qualcosa di Schmitt e di Heidegger. Ulteriori dettagli, in Di Pastena (2012, 114-17).

principalmente al Carl Schmitt del saggio *Sul concetto di politica* (il contributo più importante e originale del giurista tedesco, conosciuto in italiano anche con il titolo alternativo *Il concetto di "politico"*: cf. rispettivamente Schmitt 2012 e 1972, quest'ultima con una prima edizione già nel 1935), testo che, nella sua terza e ampliata edizione, risale al 1932 (la prima redazione, in occasione di una conferenza, è del 1927; dopo il 1932 l'autore vi aggiungerà una postilla e tre corollari e, nel 1963, una premessa). Sebbene possieda indubbie risonanze schmittiane, in verità la frase potrebbe derivare da un verso del Canto a Palermo del poeta espressionista e mistico Theodor Däubler, contenuto in *Hymne an Italien* (1916, 58: «Der Feind ist unsre eigene Frage als Gestalt»): «Il nemico è la nostra domanda trasformata in figura». Il fatto è che Schmitt se ne fa eco più volte nei suoi scritti e che la antitesi tra *amicus* e *hostis*, che permea Il concetto di "politico", viene elevata a fondamento della sua legittimazione dei conflitti (del resto, Schmitt era stato amico di Däubler, salvo poi allontanarsene e riferirsi a lui in modo sprezzante nei propri diari). Per il giurista e politologo, il nemico è l'altro, colui in rapporto al quale una comunità si definisce e riconosce sé stessa come unità belligerante. Altro punto nodale del pensiero schmittiano è lo stato d'eccezione, che per il pensatore tedesco avrebbe nell'ambito del diritto analogo significato del miracolo in teologia, come rileva Mayorga (1993a, 283-4) in un suo scritto filosofico pubblicato lo stesso anno della prima edizione di *El traductor de Blumemberg*.

La definizione del nemico come l'idea fondatrice della dinamica politica torna anche in un breve ma denso monologo del drammaturgo, dal titolo *Político* e dal sottotitolo rivelatore (*–a partir de Schmitt–*). Questo testo breve, andato in scena nell'aprile 2021 nel corso dello spettacolo *Shock II (La tormenta y la guerra)* per la regia di Andrés Lima e raccolto nella edizione ampliata di *Teatro para minutos* (Mayorga 2020c, 359-71), si presta a essere letto come un'attualizzazione della dialettica tra amico e nemico (e tra cultura e barbarie): qui un oratore non identificato, ma molto sicuro delle proprie ragioni, sostiene che senza nemici ci si espone all'indefinitezza dell'identità politica e che la divisione dell'umanità in categorie è ineluttabile. Non si tratta soltanto di una posizione pragmatica, ma di una vera e propria concezione ontologica, poiché diviene un criterio di definizione dell'essere umano (cf. Corrales 2024, 527). Il concetto riappare, in modo più o meno esplicito, in altre *pièce* di Mayorga. Per brevità fornisco un solo altro esempio: qualche anno prima della stesura di *Político*, il drammaturgo aveva composto il testo breve *Justicia* (in Mayorga 2020b, 173-7), basato su una dialogicità appena abbozzata (la lavapiatti Petra vi detiene la parola e la sua interlocutrice non proferisce verbo), e che ci appare come una coniugazione proletaria e provocatoria dell'*homo homini*

lupus e delle tesi di Schmitt. Nella sua saggistica, il drammaturgo si è preoccupato di prendere le distanze da tali posizioni.[13]

In *El traductor de Blumemberg*, Calderón si chiede se il libro concepito dal protagonista non sia l'unione delle mani di Hitler – estremità che, secondo la testimonianza di Karl Jaspers, Heidegger avrebbe definito «meravigliose» (Di Pastena 2012, 115-16, nota 25) – e della voce dello stesso Blumemberg («¿Es eso su libro? ¿Las manos de Hitler y la voz de Blumemberg?», Mayorga 2014c, 6, 128). Opportunamente, Spooner (2012, 123) ha sottolineato che qui la personificazione del libro implica una corporeizzazione delle parole: queste divengono azione (mani) e suono (voce). Il libro costituirebbe la base ideologica destinata a legittimare un'azione aggressiva nella storia e l'instaurazione di un nuovo ordine, nel quale i concetti di violenza e di potere si avvicinano pericolosamente fino a confondersi (cf. Mayorga 2014c, 10, 140), mentre lo stato d'eccezione, con la conseguente sospensione del diritto, si erge a regola (ineludibile qui il rimando ad Agamben 2003).

4 Il traduttore

Accanto a questo vecchio filosofo siamo legittimati a immaginare in scena un relativamente giovane traduttore: stando all'iniziale ed esuberante vivacità verbale di Juan Calderón, non è difficile figurarselo come un uomo con un'esperienza di vita assai più breve rispetto al suo interlocutore. Il confronto tra autore e traduttore sarebbe, così, anche una dialettica tra generazioni. L'antroponimo di questo traduttore (in una prima versione si chiamava Spinoza) potrebbe essere un modo per ammiccare alla sua professione e alla dimensione 'creativa' che talvolta la caratterizza: il nome riecheggia quello di Mayorga, il cognome rimanda a Pedro Calderón de la Barca – figura centrale del teatro barocco spagnolo e assai significativa nella cultura tedesca e per Benjamin – e nome e cognome coincidono, forse solo casualmente, con quelli di Juan Calderón, che di secondo cognome faceva Espadero, francescano convertitosi al protestantesimo, emigrato per obbligo a causa delle sue idee liberali prima in Francia e poi in Inghilterra, dove occupò la cattedra di spagnolo del King's College e partecipò al progetto di edizione della Biblioteca de Antiguos Reformadores Españoles, promosso da Luis de Usoz y Río e da altri; gli si attribuisce la revisione del Nuovo Testamento pubblicato postumo a Edimburgo nel 1858 (versione in castigliano dal greco). Non intendo certo indulgere alla ingenua

13 Una confutazione di Schmitt da parte di Mayorga si palesa in uno dei passi di «Razón del teatro» (in Mayorga 2016a, 96).

tentazione di cercare un referente reale per la figura del traduttore nella *pièce* di Mayorga; è plausibile, comunque, che non sia un caso che al personaggio del traduttore il drammaturgo conferisca un nome assai connotato. Si tratta di un uso dell'onomastica volto a creare risonanze, talora forse persino roboanti, e caratteristico soprattutto della prima fase della produzione di Mayorga: lo stesso Blumemberg pare calcato in modo quasi esatto sul cognome del filosofo Hans Blumenberg (Sucasas 2023, 23), che mostrò come la dimensione simbolica fosse costitutiva della comprensione umana del mondo. E Silesius, il nome dell'insondabile personaggio assente, fatto solo di parole altrui, ammicca allo pseudonimo, Angelus Silesius, del poeta e mistico tedesco Johann Scheffler, autore che suscitò l'interesse di Benjamin e che Borges menzionò più volte e di cui in una conferenza cita un verso come esemplificazione della gratuità dell'essenza della poesia (Borges 1980, 120-1).

Certo è che Silesius, vanamente cercato a Berlino da Calderón, è nella *pièce* una sorta di novello Godot. Cano (2024, 146) ha notato, a riprova della perizia costruttiva di Mayorga, che nell'opera Silesius viene menzionato ben 48 volte, pur senza mai comparire in scena: è esattamente lo stesso numero di occorrenze del vocabolo Godot nel più noto testo di Beckett. La medesima cura compositiva si coglie anche nel fatto che Calderón scopre l'identità del vecchio Blumemberg nella scena 6, cioè al centro delle undici sequenze che compongono l'opera. Il pubblico condivide questa agnizione con Calderón (il lettore conosce l'identità del parlante sin dall'inizio, grazie all'indicazione del nome del personaggio riportato prima di ciascuna battuta). Il riconoscimento consente al vecchio ideologo di riproporre senza indugi la propria retorica fanatica, fondata sull'esaltazione della forza e dell'irruenza politica e segnata dal suo disprezzo per le procedure democratiche.

Mayorga (2016a, 311) sostiene che la *pièce* sia stata «escrita desde la convicción de que ninguna obra se salva o se condena por la tesis que defiende». Sono gli uomini, in modo responsabile o meno, a salvarla o a distruggerla; così, almeno, sembra doversi intendere. Il libro, tuttavia, è ora paradossalmente assente e deve essere riscritto parola a parola. Tralasciando le risonanze borgesiane di questa rimemorazione (nel nostro caso affidata al 'vero' autore, a differenza di quanto avviene in Pierre Menard, autor del Quijote, dove il testo riscritto, pur volendo riprodurre verbalmente alcuni capitoli del classico già esistente, acquisisce comunque un nuovo significato e il lettore Menard si trasforma a sua volta in un secondo 'creatore'), qui interessa osservare che, dopo avere accettato di tradurre a scatola chiusa l'opera di un autore di cui ignora l'identità, Calderón scopre di avere davanti Blumemberg: da quel momento il confronto fra autore interno alla finzione e traduttore assume i tratti di un vero e proprio

corpo a corpo. Un libro assente mette in comunicazione due uomini e produce un conflitto fra loro e poi dentro uno di loro.

L'indubbia ricorrenza di traduttori nel corpus mayorghiano si spiega con la fascinazione che il drammaturgo avverte per questa figura. Alle iniziali resistenze di Calderón fanno seguito un senso di impotenza dinanzi alla sfida traduttiva, il progressivo irretimento che subisce e un tentativo di scalzare l'autore dalla sua posizione di preminenza. Sul piano metateatrale, Calderón avverte la tentazione di non limitarsi a essere semplicemente l'attore di un copione già scritto, ma di ritagliarsi una propria autonomia creativa. La conoscenza del tedesco, qui nella sua forma scritta, rappresenta per lui una potenziale chiave di accesso alla pretesa utopia. Come il Delegato della Croce Rossa di *Himmelweg*, Calderón può affacciarsi su un mondo costruito per gli uni escludendo gli altri e avvertire una forma di pericolosa malìa nei confronti di chi tale mondo ha immaginato.

L'autore Blumemberg (che, anni addietro, era stato a sua volta traduttore) finisce per diventare per Calderón un antagonista, quando entrambi possono anche essere considerati creature simbiotiche, bisognose l'una dell'altra. Costituirebbero due facce di una stessa medaglia, i fuochi di una sola ellisse, secondo Faura (2019, 247), anche se, a differenza di Blumemberg, Calderón è libero di abbandonare il treno, da cui però non scende, e di lasciare lo scantinato nel quale l'ideologo si sente prigioniero nella sua antica città, Berlino. Calderón ripercorre, invece, le esperienze di Blumemberg, seguendone quasi i passi nella geografia del suo passato, in una urbe spettrale e in preda al caos di un tempo di disordini. Entra nel vissuto di Blumemberg, prima di tradirne le aspettative. Siamo, è opportuno ribadirlo, dinanzi a una evidente drammatizzazione dell'attività traduttiva. Calderón si rifà alle impronte lasciate dall'autore, ma cerca poi di modificarle. Forse affiora il ricordo dell'opera *Il lettore a ore* di Sanchis Sinisterra: oltre al personaggio (ora falsamente) cieco che è emerso nel corso della trama, ritroviamo l'idea secondo la quale la lettura altera in modo inevitabile le coordinate e l'orizzonte vitale di chi la realizza; e un traduttore è, anzitutto, un lettore particolare, spesso solo più avveduto. Calderón riscrive il libro dell'altro e, via via che il traduttore procede, l'autore pare entrare in crisi e il suo dettato farsi vacillante e incerto (così, nella scena 9).

Nel corso della scena 10, Calderón e Blumemberg discutono del vocabolo *Gewalt*,[14] traducibile sia con 'violenza' che con 'potere'. È la sequenza che culmina con l'approdo in treno a Berlino. Nel corso dello stesso dialogo, Calderón avoca a sé l'ultima parola (Mayorga 2014c, 10, 140). Si delinea un rovesciamento delle gerarchie, o quantomeno un tentativo di sovvertirle, in corrispondenza di quella volontà di dominio che, più ampiamente, sembra segnare molti dei rapporti – siano essi sociali, familiari o amicali – che si instaurano tra i personaggi di Mayorga,[15] prima dell'arrivo del colpo di scena finale, che sancisce come Calderón sia rimasto irretito, letteralmente 'abitato' da ciò che ha tradotto. Se Blumemberg tendeva a estetizzare la violenza, Calderón sperimenta la tentazione e poi il timore di politicizzare la traduzione. Dal concetto di dominio passeremo gradualmente a quello di responsabilità.

Calderón smette di vedere un antagonista in Blumemberg, ma ne scopre uno dentro sé stesso. All'impossibilità di Blumemberg di ritrovare la Berlino del proprio passato corrisponde quella di Calderón di tornare alla propria vita senza essere ormai un altro. Il traduttore intende ripercorrere a ritroso il cammino verso Madrid, dove, tuttavia, rischia di diffondere il contagio ideologico di cui è divenuto, suo malgrado, vettore. Attraverso un'apertura extratestuale, il dramma suggerisce che il nazismo sa cambiare lingua e può risorgere in qualsiasi momento e in qualsiasi luogo. In un tempo di frammentazione dell'io e di fluidità dei riferimenti ideologici quale è il nostro, si ripropone una questione già emersa negli anni Trenta del Novecento: la capacità del fascismo di travalicare le frontiere nazionali e di rivelarsi sommamente pervasivo.[16] Ci avvediamo allora che il testo, che si apre e si chiude con la presenza di un treno che sembra la traduzione spaziale di un incubo, possiede una struttura circolare e che la sua destinazione finale non era Berlino, bensì Madrid (nella traduzione italiana di Panichi diventa Roma, poiché

14 Cf. al riguardo Mayorga (2017): «Así de ambigua es esa palabra alemana [*Gewalt*], con la que tiene que enfrentarse el lector del ensayo de Walter Benjamin *Zur Kritik der Gewalt*, que se tradujo como *Para una crítica de la violencia* pero también podría haber sido titulado *Para una crítica del poder*; ambas traducciones habrían sido insuficientes. En ese texto, del que me ocupé en mi tesis doctoral, Benjamin abre una segunda bifurcación cuando quiere distinguir entre una violencia (poder) 'mítica', que sacrifica inocentes, y otra 'divina', emancipadora, que interrumpiría la violencia mítica y sería de algún modo la última violencia».

15 Cf. Spooner (2014, 17); sul potere nelle scene tratteggiate in alcune opere da Mayorga, si veda il quarto capitolo di Sucasas (2023, 99-121). Lo stesso Mayorga (2017) mostra di avere piena consapevolezza del fatto che le relazioni di potere raramente si articolano in modo univoco.

16 Cf. le parole dello stesso Mayorga in Pérez-Rasilla (2010, 45); e si veda, tra molti possibili, il recente *reportage* curato da Pablo Ordaz e Borja Andrino su *El País* del 2 novembre 2025, dal titolo rivelatore: «Los jóvenes son más de derechas que nunca. Estas son sus razones».

ciascun traduttore dell'opera, d'intesa con Mayorga, ha sostituito la capitale spagnola con quella del proprio Paese).

Il finale di *El traductor de Blumemberg* ribadisce che le idee velenose tradotte da Calderón non sono andate perdute con la distruzione materiale del libro che le conteneva, alla quale partecipa il suo stesso autore. Al contrario, sopravvivrebbero nella mente tormentata di Calderón. Forse è proprio la mente il luogo in cui si svolgono il dramma di Sonia, la protagonista di *La intérprete* (opera rielaborata di recente da Mayorga e ancora inedita, ma che ha già avuto delle letture drammatizzate), e il suo simbolico e angoscioso viaggio notturno. Interprete simultanea, Sonia traduce le parole dell'autorevole discorso di un filosofo, ma si avvede di averne modificato il finale, forse inconsapevolmente, forse perché coinvolta in prima persona e turbata dalle affermazioni dell'uomo (di grande peso, ma non precisate) e mossa dall'intento di 'proteggere' i destinatari del discorso e – nella versione più recente del testo, che sposta il baricentro da una iniziale dimensione 'politica' a una più personale – sé stessa. Questo le provoca un profondo malessere, in quanto ritiene di aver tradito il proprio mestiere, esplicitamente definito nel testo «un oficio sagrado». A differenza di Calderón, tuttavia, parrebbe potersi emendare solo dando voce a ciò che aveva omesso o alterato, cosa che alla fine Sonia si dispone a fare. In quest'opera torna la responsabilità etica del traduttore e l'interiorizzazione dei suoi conflitti, e si produce un cortocircuito tra parola, traduzione e verità. In essa riconosciamo, poi, una suggestione metateatrale: il processo traduttivo diviene ancora una volta una figurazione del teatro, se è vero che la cabina dell'interprete può essere recepita come lo spazio scenico in cui il linguaggio non è soltanto agito, ma anche interrogato. Le parole, dono o fardello che siano, trasformano ineluttabilmente gli esseri umani.

El Golem si richiama allo stesso motivo,[17] proponendo una riflessione sulla fragilità dell'identità individuale e, di nuovo, sul potere della parola e sulla sua intrinseca capacità di trasformazione (Santiago 2023, 277 ss. al riguardo si riferisce alla magia delle parole e alla cabala). In questa opera enigmatica, Felicia, disperata per la grave malattia del marito, accetta, in un ospedale pubblico ormai al collasso, una sorta di patto 'demoniaco': se imparerà a memoria un libro scritto in una lingua che non conosce (verosimilmente, il tedesco) e manterrà il segreto, l'ospedale salverà la vita del coniuge, Ismael. In tale scenario, vagamente distopico, la donna sacrifica la

17 L'opera ha debuttato al Teatro María Guerrero di Madrid nel 2022, anno in cui è stata pubblicata (Mayorga 2022). In Italia, è stata allestita, per la regia di Jacopo Gassmann e con traduzione di Pino Tierno, per la prima volta al Teatro India di Roma nel marzo 2025.

propria parola e, con essa, la capacità di nominare e interpretare il mondo, poiché la sua mente finirà per popolarsi di pensieri, sogni e ricordi altrui: l'esperienza la cambierà in maniera irreversibile, e colonizzerà persino il suo corpo. Il testo muove da una rielaborazione della tradizionale leggenda ebraica del Golem, essere plasmato inizialmente da materia inerte – argilla, in alcune versioni – e poi animato magicamente dalla recitazione di parole sacre. Intreccia così la nozione giudaica della potenza creatrice del Verbo con il postulato benjaminiano secondo cui l'esperienza si trasmette attraverso la lingua,[18] mostrando però come, nelle condizioni coercitive rappresentate nel dramma, tale trasmissione possa convertirsi in uno strumento di dominio. In chiave simbolica, il Golem dunque evoca, in primo luogo, il potere 'generativo' della parola; chiama poi in causa la questione dei limiti della conoscenza umana; denuncia, infine, il rischio etico di volersi spingere sino a competere con il ruolo demiurgico attribuito al divino. La narrazione mitica si presta, inoltre, a essere riletta alla luce delle inquietudini suscitate oggi dall'intelligenza artificiale, attualizzando la forza ambigua di un mondo, quello delle macchine, che potrebbe sfuggire al controllo dell'uomo e sfociare in esiti catastrofici. Anche questa implicazione trova spazio nel testo di Mayorga. Non a caso il personaggio di Salinas dice di sé (il corsivo è mio):

> Solo soy una traductora, Felicia, nada menos que una traductora. Un día traduzco a una poeta, otro a un boxeador: no soy nadie. No he tenido otra pasión. Es un trabajo a extinguir, pronto solo lo harán máquinas. Será terrible: la extinción de los traductores. Porque hay algo que las máquinas nunca podrán escuchar: *aquello que no está en la palabra, sino entre la palabra y quien la dice*. Elija una cualquiera: no encontrará dos personas que la escriban ni que la pronuncien del mismo modo. En la palabra escrita o pronunciada hay algo que solo pertenece a quien la dice. Eso, que no se deja traducir, es lo más importante. Por eso, lo más difícil es traducir dentro de tu propia lengua. (Mayorga 2022, 54-5)

Se nel mito tradizionale il Golem è una creatura che sfugge al controllo del suo creatore, costringendolo ad annientarla, in Mayorga il Golem sembra condensarsi nell'immagine o nell'idea di un individuo – e, per estensione, di una società – che si lascia modellare dal linguaggio. Il gesto magico si traduce, così, in un atto linguistico, la creazione fisica

18 Scrive Benjamin: «ogni conoscenza filosofica trova la sua espressione esclusivamente nella lingua», intendendo quest'ultima non solo come il *medium* della conoscenza, ma anche di un'esperienza che tiene conto della propria singolarità e temporalità: cf. Pinotti (2018, 43), in parte seguendo Weber, e i rimandi bibliografici suggeriti.

diviene performativa e la catastrofe non coincide con la distruzione materiale, bensì con la perdita dell'identità nell'universo delle parole. *El Golem* di Mayorga tende a trasformare una leggenda in una parabola etico-politica della condizione contemporanea, nella quale i discorsi, i testi, i dati e le narrazioni plasmano 'corpi obbedienti', nuovi golem fatti non più di fango o argilla, ma di parole. Nella narrazione tradizionale, la morte del Golem conclude la vicenda, dal momento che la creatura a cui si era data la vita viene restituita alla condizione inerte della sua materia originaria; in Mayorga, la parola non muore, poiché arriva a contagiare la memoria, il corpo e la società. Non può essere cancellata. Il drammaturgo disegna un esito in cui non è consentito un indolore ritorno al silenzio. Nel nostro tempo, pare suggerire, non possiamo più spegnere il Golem, perché le parole, nelle loro diverse declinazioni (politica, mediatica, digitale) hanno acquisito una vita propria e continuano ad agire dentro ciascuno di noi.

Tornando al finale aperto di *El traductor de Blumemberg*, è legittimo domandarsi se Calderón si impadronisca del libro del filosofo nazista o se non accada piuttosto il contrario (se non sia cioè il libro a 'occupargli' la mente). Quando il traduttore si prepara a tornare nella propria città, Madrid, e nel territorio della propria lingua, non può evitare di avvedersi che le parole tradotte lo possiedono. Calderón è divenuto il libro che non voleva tradurre, che poi è stato tentato di scrivere in prima persona e che, infine, ha pensato di poter distruggere gettandolo tra le fiamme per evitare che ben altri incendi riducessero in cenere la società e le possibilità della convivenza civile; un gesto preventivo quanto vano, ormai, se è vero che lo stesso Blumemberg non si perita di gettare tra le fiamme i fogli del proprio testo, riscattato dall'oblio (Mayorga 2014c, 11, 145). Questa presenza ignea, che evoca una possibile contromisura al male e al contempo ne nega l'efficacia, ci fa pensare, d'altro canto, a chi del fuoco riconobbe in anticipo la minaccia, i cosiddetti 'segnalatori di incendi': autori come Franz Rosenzweig, lo stesso Walter Benjamin e Franz Kafka, o Karl Kraus, che nei loro scritti seppero prefigurare la catastrofe destinata ad abbattersi sull'Europa con l'avvento del nazismo.[19] Calderón incarna una riproposizione originale seppur involontaria della metafora dell'uomo-libro, resa celebre da Ray Bradbury nel 1953 (cf. Puchades 2004, 116): nel romanzo dello scrittore statunitense, essa rappresenta un segno di resistenza culturale e di coscienza critica in una società che tenta di obliterare entrambe, e Guy Montag è chiamato a decidere se continuare a consegnare i libri al rogo oppure farsene custode. In questo modo *Fahrenheit 451* suggeriva

19 Come «avisadores del fuego» sono segnalati questi scrittori da Mayorga e Reyes Mate (2001) o dal solo Mayorga (in 2016a, 168, dove si riferisce esplicitamente a Kraus).

ai suoi lettori che la libertà poteva risiedere più nel dubbio che nell'obbedienza servile. Calderón testimonierà con il proprio corpo e la propria mente la sopravvivenza della traduzione e la sua finale autonomia dall'originale. Suo malgrado, diverrà egli stesso la prova della persistenza delle parole. Le vecchie e le nuove realizzazioni di Mayorga, a loro volta, mettono in luce le possibilità estetiche che il plurilinguismo e le realtà multiculturali dischiudono al linguaggio teatrale, dando luogo a trasformazioni tanto affascinanti quanto destabilizzanti, la cui portata resta difficilmente prevedibile.

Bibliografia

Agamben, G. (2003). *Lo stato di eccezione. Homo sacer. 2/1*. Torino: Bollati Boringhieri.

Baker, J. J. (2001). «Staging Revolution in Melville's Benito Cereno: Babo, Figaro, and the 'Play of the Barber'». *Prospects*, 26, 91-107.

Benjamin, W. (1995). «Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo». Solmi, R. (a cura di), Angelus Novus. Saggi e frammenti. Torino: Einaudi, 53-70.

Borges, J. L. (1980). «La poesía». *Siete noches*. México: Fondo de Cultura Económica, 99-121.

Bottin, B. (2015). «Le théâtre espagnol alternatif: l'avènement d'un lieu de métissages polymorphes et synergiques». *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*, 39(2), 14-28.

Bottin, B. (2019). «Reinventar el lenguaje teatral: hacia una estética de la pluralidad. Plurilingüismo y multiculturalidad». Rial Molanes, M.; Reck, I. (eds), *Teatro hispánico en los inicios del siglo XXI: hibrideces, transgresiones, compromiso y disenso*. Madrid: Visor, 173-85.

Cabo Aseguinolaza, F. et al. (2010-15). *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*. 2 vols. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins.

Cano Sánchez, E. (2024). *Juan Mayorga: Hacia una filosofía del teatro*. Berlin: Peter Lang.

Corrales Díaz-Pavón, J. (2024). «El teatro de Juan Mayorga: Teoría, contenido y forma». *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, 22, 513-41.

Däubler, Th. (1916). *Hymne an Italien*. München: G. Müller.

Di Pastena, E. (2012). «La traduzione è un viaggio insidioso. Una lettura de *El traductor de Blumemberg*, di Juan Mayorga». *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 15, 107-24.

Di Pastena, E. (2014). «Introduzione». Mayorga, J. (a cura di), *Teatro sulla Shoah*. Pisa: ETS, 5-74.

Faura Sánchez, F.M. (2019). *Juan Mayorga y el teatro de la memoria en el contexto social y literario de comienzos de milenio* [tesis doctoral]. Barcelona: Universitat de Barcelona.

García Barrientos, J.-L. (2011). «El Holocausto en el teatro de Juan Mayorga». Brizuela, M. (ed.), *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*. Córdoba, Arg.: Universidad Nacional de Córdoba, 39-63.

Goethe, J. W. (1999). La teoria dei colori. Milano: Il Saggiatore.

Jakobson, R. (1966). *Saggi di linguistica generale*. Trad. di L. Heilmann. Milano: Feltrinelli.

Lech, K. (2024). *Multilingual Dramaturgies: Towards New European Theatre*. Cham: Palgrave MacMillan.

Martín Lago, Z. (2022). «Huellas del pensamiento benjaminiano en *El traductor de Blumemberg*, de Juan Mayorga». Albares Albares, R.; Hernández Sánchez, D. (coord.), *Estética y filosofía en el mundo hispánico: Actas del XVIII Seminario de Historia de la Filosofía Española e Iberoamericana* (Salamanca, 17-18 de abril de 2018). Salamanca: Luso-Española de ediciones, 309-22.

Mayorga, J. (1993a). «El estado de excepción como milagro. De Donoso a Benjamin». *Éndoxa*, 2, 283-301.

Mayorga, J. (1993b). *El traductor de Blumemberg*. Liddell, A.; Mayorga, J. (eds), *Leda. El traductor de Blumemberg*. Madrid: Ministerio de Cultura, 25-84.

Mayorga, J. (2003a). *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*. Barcelona: Anthropos.

Mayorga, J. (2003b). «El traductor de Blumemberg». Mayorga, J., *Animales nocturnos / El sueño de Ginebra / El traductor de Blumemberg*. Madrid: La Avispa, 73-111.

Mayorga, J. (2014a). *Himmelweg. Teatro sulla Shoah*. Pisa: ETS, 75-147.

Mayorga, J. (2014b). *Teatro 1989-2014*. Segovia: La uÑa RoTa.

Mayorga, J. (2014c). «El traductor de Blumemberg». Mayorga, J., *Teatro 1989-2014*. Segovia: La uÑa RoTa, 111-45.

Mayorga, J. (2016a). *Elipses*. Segovia: La uÑa RoTa.

Mayorga, J. (2016b). *Teatro Completo*. Vol. 1. La Habana: Alarcos.

Mayorga, J. (2017). «La violencia en mi teatro». ReCHERches, 19, 29-37.

Mayorga, J. (2020a). *La biblioteca del diablo. Teatro para minutos*. Segovia: La uÑa RoTa, 119-27.

Mayorga, J. (2020b). *Justicia. Teatro para minutos*. Segovia: La uÑa RoTa, 173-7.

Mayorga, J. (2020c). *Político –a partir de Schmitt–. Teatro para minutos*. Segovia: La uÑa RoTa, 359-71.

Mayorga, J. (2022). *El Golem*. Segovia: La uÑa RoTa.

Mayorga, J. (2025). Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin. Madrid: Abada.

Mayorga, J. (non pubblicato). *La intérprete*. Testo inedito fornito dall'autore.

Panichi, I. (2006). «Il traduttore di Blumemberg». Panichi, I., *Il teatro in Spagna: la seconda metà del XX secolo*. Tesi di dottorato. Firenze: Università di Firenze, 294-326.

Peral Vega, E. (2024). «Introducción». Mayorga, J. (ed.), *Himmelweg. El jardín quemado*. Madrid: Cátedra, 9-76.

Pérez-Rasilla, E. (2010). «El lugar de la mujer en el teatro político de Juan Mayorga». *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, 15, 39-60.

Pinotti, A. (2003). «'Lo studio degli estremi'. Benjamin morfologo tra Warburg e Goethe». *Giochi per melanconici. Sull'origine del dramma barocco tedesco di Walter Benjamin*. Milano: Mimesis, 195-231.

Pinotti, A. (2018). *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*. Torino: Einaudi.

Puchades, X. (2004). «Para assaltar a memória. Comentário interrompido sobre o teatro de Juan Mayorga». *Artistas unidos*, 10, 112-16.

Reyes Mate, M.; Mayorga, J. (2001). «'Los avisadores del fuego': Franz Rosenzweig, Walter Benjamin y Franz Kafka». *Isegoría. Revista de filosofía moral y política*, 23, 45-68.

Ruggeri Marchetti, M. (2001). «La opresión político-social en 'Escena Contemporánea'. *Del otro lado*, *Imagina* y *El traductor de Blumemberg*». *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, 6, 71-94.

Santiago Romero, S. (2023). «Psiquiatría y ciencia ficción: *El Golem*, de Juan Mayorga, en el contexto del teatro hispánico». Romera Castillo, J. (ed.), *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI*. Madrid: Verbum, 267-86.

Schmitt, C. (1972). *Il concetto di "politico"*. Miglio, G.; Schiera, P. (a cura di), *Le categorie del "politico". Saggi di teoria politica*. Bologna: Il Mulino, 89-208.

Schmitt, C. (2012). *Sul concetto di politica*. Bianchi, D. G. (a cura di), trad. D. Cantimori. Milano: Mimesis.

Spooner, C. (2012). «La obra de Juan Mayorga, una dramaturgia del lenguaje». *Boletín hispánico helvético*, 19, 109-37.

Spooner, C. (2014). «Prólogo: Una palabra más». Mayorga, J. (a cura di), *Teatro 1989-2014*. Segovia: La uÑa RoTa, 11-24.

Sucasas, A. (2023). *Mayorguiana: Pensamiento y teatro en Juan Mayorga*. Valencia: PUV.

Zatlin Boring, Ph. (2004). «*Cachorros de negro mirar*, de Paloma Pedrero y *El traductor de Blumemberg*, de Juan Mayorga: Dos acercamientos al neonazismo». Floeck, W.; Vilches de Frutos, M.F. (eds), *Teatro y sociedad en la España actual*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 175-86.

Teatro e plurilinguismo
a cura di Claudia Demattè ed Elisa Ravazzolo

Cómo traducir ‘Doña Remilgos’ sin escatimar en matices o las traducciones al francés y al italiano del monólogo *De algún tiempo a esta parte* de Max Aub

Esther Lázaro Sanz
Universitat Autònoma de Barcelona

Abstract *De algún tiempo a esta parte* is a dramatic monologue written by Max Aub in Paris in 1939, set in Vienna after the 1938 Anschluss. This article analyses four translations and adaptations of the play into French and Italian – published and unpublished, literary and performative – focusing on how lexical and dramaturgical choices respond to different translational purposes. Special attention is paid to the rendering of culturally marked expressions such as ‘Doña Remilgos’, whose translations reveal the tension between semantic precision, idiomatic adequacy and theatrical effectiveness in contemporary translations of Aub’s monologue.

Keywords Max Aub. Dramatic monologue. Translation studies. Spanish Republican exile. Contemporary theatre.

Índice 1 Introducción. – 2 Corpus, metodología y marco teórico. – 3 Las versiones en francés. – 4 La versión en italiano. – 5 Opciones para traducir ‘Doña Remilgos’. – 6 Conclusiones.

Edizioni Ca'Foscari

Le parole del teatro 1

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

Peer review | Open access
Submitted 2026-06-01 | Accepted 2026-08-27 | Published 2026-10-22
© 2026 Lázaro Sanz | CC BY 4.0
DOI 10.30687/979-12-5742-108-3/002

1 Introducción

Max Aub (París, 1903-México D.F., 1972) es uno de los nombres indiscutibles del canon del exilio cultural e intelectual republicano de 1939. Autor de una obra extensísima y con la que cultivó todos los géneros ficcionales y no ficcionales, desde los aforismos hasta los juegos de cartas, se le conoce especialmente como narrador por su ciclo de *El laberinto mágico*. Sin embargo, él defendió siempre el haber nacido para escribir teatro, afirmación corroborada por las más de ochenta piezas dramáticas que escribió a lo largo de su vida, entre las publicadas y las que quedaron inéditas y en distintos estadios de escritura (Lázaro Sanz 2022).

De entre esa extensa obra dramática, destaca de manera poderosa un monólogo digno de figurar en el repertorio del teatro universal: *De algún tiempo a esta parte*. Esta obra –como han señalado ya desde hace un par de décadas los especialistas en el teatro del exilio (Doménech 2003; Aznar Soler 2014, entre otros)– constituye una de las primeras muestras de la literatura republicana exiliada del autor, ya que la escribió en las postrimerías de la guerra civil, en París en 1939, primero en forma de relato que rápidamente convirtió, sin apenas cambios, en un texto dramático (Lázaro 2018, 7), que él mismo reconoce que «es sin duda de lo mejor que he escrito» (Aub, Soldevila 2007, 32). El gran acierto del dramaturgo es la construcción de su protagonista, uno de los mejores personajes de su producción teatral. Emma es una mujer católica conversa de segunda generación que se encuentra en la Viena de 1938, después del Anschluss, la anexión de Austria al Tercer Reich. Ha sido despojada de todo lo que tenía, obligada a barrer las calles y a limpiar su propia casa, ahora expropiada, y se encuentra, en el momento de la acción dramática, limpiando un teatro. Mientras lo hace, habla con Adolfo, su marido, asesinado en el campo de concentración de Dachau, y le cuenta cómo ha cambiado su vida en los últimos tiempos, así como recuerda momentos felices de su pasado juntos, en familia. Y se pregunta, repetidamente, ya que es su gran tormento –y también el motor dramático de la obra–, por la ideología de su hijo, Samuel, diplomático en Barcelona y muerto a manos de los republicanos durante la guerra civil por, al parecer, su postura colaboracionista con los nazis. Emma relata lo que se está viviendo en las calles, ese auge del totalitarismo y ese odio antisemita que afecta a todo el mundo, a sus antiguos amigos, a sus vecinos, a sus semejantes… Y no lo hace con ningún discurso grandilocuente, sino con su mirada particular sobre la realidad que está viviendo, con anécdotas menudas que, sin embargo, logran plasmar la situación de todo un colectivo.

Y es que ahí reside la grandeza de esta pieza: en la capacidad de Aub para apelar a la empatía del espectador a través de un personaje muy bien construido, muy rico, muy complejo, que sufre una evolución

palpable cuando ella, mujer burguesa, acomodada, apolítica, ha tenido, a la fuerza, que abrir los ojos y tomar conciencia de aquello que nunca hubiera esperado vivir. Aub alerta en este monólogo de lo que está sucediendo ya en Europa, cuando todavía no ha empezado la Segunda Guerra Mundial pero sí se han aprobado ya las Leyes de Núremberg que han dado inicio a lo que terminará siendo la Solución Final. Ese grito de alarma que Aub lanza al público lector es el mismo que emplea en toda su literatura inmediatamente posterior a la contienda fratricida, en esa literatura testimonial, que en esos meses parisinos se concretará no sólo en este monólogo, sino también en *Campo cerrado*, la primera novela de *El laberinto mágico*, o en *San Luis*, el pre-texto de su célebre tragedia judía *San Juan* (Lázaro Sanz 2026).

Al inicio de esta introducción decíamos que *De algún tiempo a esta parte* merece figurar en el repertorio del teatro contemporáneo universal. Y, para ello, resulta imprescindible la labor de traducción teatral, que permita que el texto llegue al mayor número de lectores posibles, independientemente de la lengua que hablen, ya que la historia de Emma es una historia tristemente universal y, más tristemente aún, de absoluta actualidad, con un panorama global en el que los discursos del odio están a la orden del día y donde se siguen perpetuando genocidios, esta vez convertido en victimario aquel que antaño fuera víctima.

2 Corpus, metodología y marco teórico

En el presente trabajo se abordarán las versiones que se han hecho de *De algún tiempo a esta parte* en francés y en italiano, desde un enfoque comparatista, tanto entre sí como con respecto al texto original, a la vez que se atiende el contexto y la finalidad con la que fueron realizadas.

Con el fin de ver cómo actúan, por un lado, las elecciones léxicas literario-lingüísticas y, por otro, las elecciones dramatúrgicas para la puesta en escena, analizaremos: una adaptación autorial destinada a la publicación, una traducción de una dramaturgia para sobretitulación, una traducción literaria para su edición (posteriormente llevada a escena), y una traducción concebida para una lectura dramatizada. En total, cuatro versiones: tres traducidas al francés y una al italiano; una realizada en vida del autor y tres realizadas en los últimos años; dos que han sido publicadas y dos que siguen inéditas; y dos cuya finalidad es principalmente literaria, editorial, y dos cuya finalidad es escénica. Esta heterogeneidad no constituye un obstáculo para la comparación, sino uno de sus principales intereses. Como han mostrado los estudios de traducción teatral, el texto traducido no puede aislarse de los agentes, convenciones e instituciones que

intervienen en su circulación, así como en su posible montaje (Aaltonen 2000; Baines, Marinetti, Perteghella 2011; Marinetti 2013).

Dado que serán usados distintos términos para referirse a los textos que conforman el corpus, y teniendo en cuenta lo que Braga Riera (2011, 59) denominó como «maremágnum terminológico» alrededor de la traducción teatral, cabe concretar que en este trabajo se emplea *traducción* para el traslado interlingüístico que conserva sustancialmente la integridad del texto original del que parte y *adaptación* cuando ese traslado incorpora supresiones o transformaciones estructurales vinculadas a un nuevo horizonte de recepción. A aquellos textos cuyas intervenciones están motivadas por la necesidad de preparar y adaptar la pieza para una puesta en escena concreta nos referiremos como *dramaturgia* y su sobretitulación se considera, a su vez, una modalidad híbrida (Griesel 2009) condicionada por la coexistencia del texto traducido proyectado para ser leído y la presencia escénica actoral y el ritmo de la representación (Mele Scorcia 2016). Nos reservamos *versión* para referirnos de manera genérica a los cuatro textos que conforman nuestro corpus. Huelga decir que estas categorías se utilizan de manera operativa y no absoluta, sin afán de hermetismo estanco, sino con el fin de poder describir mejor el objetivo y el grado de intervención de cada caso.

El análisis propuesto atiende especialmente a cuatro parámetros: 1) la edición del original utilizada como texto de partida; 2) la finalidad y el público potencial de la versión; 3) el tipo de transformación textual y el grado de la misma; y, finalmente, 4) las consecuencias de esas decisiones para el valor literario del texto en rasgos como la caracterización del personaje, las marcas de oralidad o la eficacia escénica, dado que la representabilidad no es una propiedad fija inscrita en el texto (Bassnett 1991; Espasa 2000).

La hipótesis que guía esta comparativa es que las diferencias entre estas cuatro versiones no pueden explicarse únicamente como elecciones lingüísticas individuales, sino que responden a la interacción entre el momento histórico, la edición de partida, el soporte, el objetivo y el horizonte escénico. La ordenación de esta propuesta comparativa será, pues, cronológica y tipológica a la vez, y culminará con un estudio de caso transversal, el de 'Doña Remilgos', para contrastar las estrategias adoptadas. Porque se trata, además, de un texto dramático que entraña dificultades traductológicas de distinta índole. A pesar del primer miembro del título de este trabajo, no se pretende reducir el estudio a una única de estas dificultades léxicas. Y es que 'Doña Remilgos' funciona como sinécdoque de los problemas que atraviesan el corpus, a saber: la caracterización de Emma, la oralidad, el registro, la ironía del autor y el ritmo para la viabilidad de su puesta en escena. Mientras que el objeto de estudio general del artículo son las versiones traducidas al francés

y al italiano del monólogo, el apodo de 'Doña Remilgos' nos va a permitir comprobar cómo cada versión jerarquiza de manera distinta la precisión semántica, la adecuación idiomática y la funcionalidad teatral.

Merece la pena señalar también que parte de los materiales analizados proceden de la participación directa de la autora de este trabajo en la dramaturgia para la escena de uno de los montajes analizados, y, por ende, en el seguimiento del proceso de traducción, puesta en escena y recepción. Esta doble condición tanto en la práctica como en la investigación posibilita el acceso a documentos de trabajo y a decisiones que a menudo no quedan recogidas en las versiones publicadas o vistas/escuchadas. Se asume, así, como una posición situada que facilita el acceso a determinadas fuentes, pero no como una garantía de validez por sí misma: el análisis aquí propuesto de dicha versión distingue entre la reconstrucción documental de los procesos, la descripción de la experiencia directa y la valoración comparativa de sus resultados.

3 Las versiones en francés

3.1 La primera traducción en vida del autor

De algún tiempo a esta parte tiene una particularidad llamativa en cuanto a su cadena de transmisión y a su recepción. Aunque se trata de un texto de crítica y de alarma, de advertencia para navegantes, de aviso de lo que está ocurriendo y de lo que está por venir, es un texto que no va a llegar en seguida a sus destinatarios, que somos todos y todas, como reza la dedicatoria de la obra, «A cualquiera» (Aub 2018, 23). Si bien el monólogo está escrito con pocos meses de distancia respecto a los acontecimientos históricos que en él se describen, Aub tardará casi diez años en ver el texto publicado. Será en 1948, en las páginas de la revista *Cuadernos Americanos*, y luego aparecerá al año siguiente ya en forma de libro. El dramaturgo deberá esperar todavía una década más para que las palabras de Emma puedan leerse en otra lengua que permita hacerlas entendibles también para el público europeo para el que fueron escritas, pues el marcado carácter internacionalista de la pieza es innegable. De este modo, en 1959 aparecerá la primera traducción al francés de *De algún tiempo a esta parte*, la única en vida del autor, que la supervisó.

No obstante, *Il fut un temps*, que así se tituló, no es tanto una traducción fidedigna del texto, sino una adaptación del original, como señalaremos a continuación, a partir de lo aparecido ya en Lázaro (2021). La traducción/adaptación la llevaron a cabo el matrimonio formado por Yvette y André Camp. André, crítico literario y amigo de Aub, conocía el texto original por la edición de *Tres monólogos y*

uno solo verdadero, de 1956, en el que se incluye como el primero de los tres que se anuncian en el título. El propio dramaturgo le había regalado un ejemplar en una visita de Camp a Ciudad de México el verano de 1957, y en un viaje posterior de Aub a París debieron ultimar los arreglos para la traducción y su publicación en la revista *Europe*.

Aunque en la primera página se lee «Adapté de l'espagnol par Yvette et André Camp» (Aub 1959, 63), tras analizar los materiales genéticos de esa traducción,[1] vemos que, en realidad, el adaptador del monólogo fue su propio autor. Y es que, en un primer momento, los Camp mandan a Aub una traducción íntegra y bastante literal del texto, y es la mano del autor exiliado quien propone las supresiones y los matices, dado que no hay que olvidar que el francés era su lengua materna. Si los matices se corresponden más con expresiones o giros lingüísticos, las supresiones tienen mucho más interés. Como ejemplo de los cambios para matizar, encontramos el propio título: los Camp propusieron «En un certain moment», que podríamos (re)traducir literalmente por «en cierto momento» o «en un momento dado», y Aub lo cambió por «Il fut un temps», «hubo un tiempo».

En cuanto a las supresiones, por un lado, Aub va a suprimir marcas propias del flujo de pensamiento, es decir, aquellas frases que Emma suelta sin venir a cuento, que hacen referencia a algo que ha contado ya con anterioridad o que todavía no ha contado, o que ni siquiera llegará a contar. Esos detalles, que dan verosimilitud al personaje y a su divagar en voz alta, quedan bastante mermados en esta primera versión francesa. Queda igualmente mermada la complejidad de Emma porque Aub decide también suprimir alguna de las historias secundarias que aportan mayor riqueza al relato, como los celos de la protagonista por una amiga de su marido, la historia del suicidio de una conocida a la que se negó a asistir por miedo, su supuesta ignorancia frente a los conocimientos artísticos del esposo o las vivencias de la pareja durante la Primera Guerra Mundial, cuando ella sufrió un aborto. Estas decisiones, a nuestro parecer, afectan de manera directa a la construcción del personaje porque le restan unos matices que resultan fundamentales, que le aportan luces y sombras, y que tienen resonancias en el resto del monólogo –como, por ejemplo, el tema recurrente del suicidio o la importancia de ese aborto en un personaje que es, por encima de todo, una madre– que van a perderse inevitablemente.

1 Dichos materiales se encuentran custodiados, por un lado, en el Archivo de la Fundación Max Aub (AFMA, carpeta 26-5, *En un certain moment*, mecanuscrito) en Segorbe (Castellón, España) y, por otro lado, en los Archives de La Contemporaine (F/DELTA/1914/03/04. Dossier Max Aub) en Nanterre (París, Francia).

Pero las mayores supresiones, las que hacen que hablemos de una adaptación y no de una traducción, son, sin duda, las relativas al contexto histórico-político del momento. Como se ha señalado en la introducción, Aub narra a través de Emma hechos históricos como la Kristallnacht o la quema de sinagogas, así como los episodios de violencia extrema contra la población judía que los acompañaron y que Emma presencia y por eso da testimonio de ellos (Aub 2018, 60-5, 73-6). También se sirve de la coyuntura espaciotemporal de Samuel, muerto en la España republicana durante la guerra, para proponer una contraposición entre ambos países, España y Austria, amenazados ambos por la invasión del fascismo, con la diferencia de que en uno se puso resistencia y se entró en una guerra civil, y en el otro se lo recibió con los brazos abiertos. Gracias a ese vínculo con España, Emma habla en más de una ocasión del conflicto, del avance de la guerra, de la participación de las Brigadas Internacionales… Tanto las escenas de los linchamientos a judíos en Viena como las escenas sobre las anécdotas de la guerra civil española son muy potentes y muy visuales y, por tanto, muy teatrales. Sin embargo, Aub decide eliminarlas de la primera versión francesa del monólogo, eliminando también así referencias explícitas al carácter testimonial del texto y al papel fundamental de la protagonista como testigo y portadora del aviso.

Se han barajado ya con anterioridad (Lázaro 2021) posibles hipótesis que justifiquen por qué el autor privó al público lector francés de 1959 de una parte, a nuestro parecer, fundamental del texto, y nos inclinamos a pensar que Aub no consideró que en la fecha en la que se iba a publicar, dos décadas después de los hechos que relata, tuviera ya sentido insistir en las atrocidades cometidas en esa Europa convulsa que había quedado atrás y a la que, por tanto, ya no era necesario advertir de lo que estaba por venir. De ahí que suprima prácticamente todas las escenas en las que Emma relata «historias de muerte» (Aub 2018, 54), a excepción de la Kristallnacht, aunque en una versión abreviada.

Por otra parte, no hay que olvidar que la aspiración de todo dramaturgo, y especialmente de Aub, es que sus obras pisen las tablas, por lo que en un momento en el que la tendencia estética en lo teatral en Francia es el absurdo, un drama realista, que roza incluso el hiperrealismo en algún punto, resultaba totalmente ajeno a las tendencias de la escena nacional de la época. Otra supresión que corrobora este posible motivo práctico es que en la acotación inicial Aub (2018, 28) eliminará «muévase [la actriz] sin más acotación que la de su genio» –ya que no encontramos ni una sola acotación más a lo largo del monólogo, salvo esta inicial y la final–. Esa posibilidad a la que apunta la frase, muy plausible en la práctica teatral de los años treinta, donde la figura del director o directora de escena empezaba a fijarse, pero no estaba consolidada, es ya impensable en la escena

francesa de finales de los cincuenta, por lo que Aub entiende que no tendría sentido mantener esa indicación si el objetivo es ofrecer un texto atractivo y actual para ser montado.

Podemos afirmar, pues, que la primera traducción de *De algún tiempo a esta parte* es, en realidad, una versión reducida en francés del texto original, con supresiones significativas por parte del autor, que no de la pareja traductora, por lo que el público lector francés conoció en 1959 una obra incompleta, con un personaje menos redondo y, en cierto modo, incluso autocensurada para encajar mejor en los cánones del momento, en pro de una posible puesta en escena que, en vida del autor, no llegó a darse.

3.2 Las traducciones contemporáneas

Si en vida de Aub ya no hubo más versiones en francés (ni en ninguna otra lengua) de *De algún tiempo a esta parte*, ya en el siglo XXI sí encontramos dos traducciones más, casi simultáneas en el tiempo, aunque de naturaleza muy distinta. En un caso se trata de una traducción eminentemente práctica, ya que se realizó exclusivamente para sobretitular una producción teatral española del monólogo que se representó, en su lengua original, en una localidad francesa; mientras que, en el otro caso, se trata de una traducción literaria, realizada para su publicación, y que constituye la primera traducción íntegra del texto original de Max Aub.

3.2.1 La primera traducción para la escena

El 12 de octubre de 2017, la compañía catalana Therkas Teatre representaba en el teatro EVE-Scène Universitaire de Le Mans su montaje de *De algún tiempo a esta parte*, cuyo estreno había tenido lugar en el Teatro Serrano de Segorbe en julio de 2012, durante los actos del 40º aniversario de la muerte del autor, organizados por la Fundación Max Aub (Lázaro 2012). Desde entonces, el montaje había girado ya por distintos países (Lázaro 2013; 2015), entre ellos Francia, donde se había estrenado el 12 de junio de 2014 en el Auditorio del Instituto Cervantes de París (Lázaro 2014). Mientras que las funciones anteriores en el país galo habían sido en contextos hispanoparlantes, para la función en Le Mans, aunque estaba programada en un ámbito universitario, se preveía una afluencia de público oriundo de la zona y estudiantes que, en su mayoría, no hablaban ni comprendían el castellano, por lo que la sobretitulación en francés fue un requisito para la contratación del espectáculo.

La sobretitulación teatral, como señala Griesel (2009, 120), «is a hybrid form of translation which is introduced when foreign language

companies go to stage. […] an interlingual transfer on stage takes place». Por tanto, no equivale a una traducción destinada a la lectura autónoma: el texto proyectado coexiste con la voz y el cuerpo de las y los intérpretes y obliga al espectador a dividir su atención entre la escena y la pantalla en la que aparece el texto (Griesel 2009; Mele Scorcia 2016). Debe tener en cuenta la velocidad de lectura del espectador y la velocidad de enunciación de las palabras por parte del elenco, y, por tanto, a menudo no puede reproducir de forma íntegra las réplicas teatrales. Para el caso que nos ocupa, a ello hay que sumarle que la traducción se hizo no a partir del texto original, sino a partir de la dramaturgia hecha por quien esto escribe para esa puesta en escena en particular, que ya había recortado ligeramente el monólogo aubiano para ajustarlo a los ochenta minutos de representación. La edición utilizada, además, fue la publicada en 1949, que presenta ligeras variantes respecto a las ediciones posteriores revisadas por el autor (1956 y 1968).

Por tanto, la compañía necesitaba una traducción de la dramaturgia, es decir, de la adaptación para la puesta en escena, realizada sobre el texto original de 1949, y que pudiera ser utilizada para los sobretítulos teatrales, de modo que, en algunas escenas, aquellas en las que la velocidad de locución es mayor o tienen menos pausas, habría que recortar también el texto proyectado para garantizar que el público pudiera seguir bien los sobretítulos sin perderse demasiado de lo que estaba ocurriendo en escena. Cabe mencionar que la ventaja de este montaje es que se apostó por una interpretación actoral mimética y realista, por lo que la enunciación tiene, por lo general, un tono pausado, salvo en momentos puntuales.

Para realizar la traducción, pues, se utilizó como base la versión en francés de 1959, con la particularidad de que, por un lado, como hemos visto ya, quedaban bastantes escenas por traducir, todas las que Aub había suprimido en esa versión; y, por otro, las ligeras variantes entre el texto de 1949 y el utilizado por los Camp para la traducción, que fue el de la edición de 1956. Teniendo en cuenta eso, y con el apoyo también de los materiales de trabajo de los Camp, se propuso una traducción lo más fiel posible al texto original de Aub y a su propia adaptación al francés, pero respetando el trabajo dramaturgístico previo, en cuyas vicisitudes no podemos detenernos en estas páginas.

De manera que en esta primera traducción para la escena nos encontramos todavía con un texto que no es el monólogo íntegro tal y como lo escribió el autor, y con decisiones de traducción que salen de distintas fuentes y no de una única voz traductora que asume, desde el texto original, todas las elecciones.

3.2.2 La primera traducción íntegra

Aunque la versión de 1959 en la revista *Europe* pudiera tomarse como una degustación del estilo aubiano para las personas interesadas en leer su monólogo en francés en fechas posteriores, no fue hasta cerca de sesenta años después de esa publicación, y de casi ochenta de su fecha de escritura, que el público lector francófono tuvo la oportunidad de poder leer el texto original y, por tanto, íntegro de *De algún tiempo a esta parte*. Fue gracias a la traducción de Anne Gimbert, profesora e investigadora especialista en literatura hispanoamericana contemporánea (Lorenzo-Martin 2023), quien en agosto de 2017 publicó su traducción de *Trois monologues mais un seul de vrai* en la editorial francesa Portaparole. La traducción, por tanto, se ajusta a la edición de 1956 de *Tres monólogos y uno solo verdadero*, que encabeza *De algún tiempo a esta parte*, intitulado en esta ocasión como *Il n'y a pas si longtemps*.

Entre ambos títulos, el elegido por Gimbert y el propuesto por el propio autor para la versión de los Camp, *Il fut un temps*, consideramos que el de la traductora conserva un elemento fundamental respecto al título original, que es el foco en el tiempo presente. Es decir, en el original en castellano, se enfatiza la vinculación de los hechos y el momento de la acción con el «a esta parte». El título de la versión de 1959, en cambio, se queda, con ese tiempo verbal en pasado, justo ahí, en el recuerdo de ese tiempo mejor. En cambio, al recuperar Gimbert el presente de indicativo en el título, ese *Il n'y a pas si longtemps* («No hace tanto tiempo») vuelve a focalizarse en el ahora, en la realidad de Emma en ese teatro desde el que nos habla. Pudiera parecer un detalle menor, pero, si tenemos en cuenta el valor que tiene todavía hoy este texto, y su vigencia como denuncia, nos parece importante que ya desde el título haya un arraigo con el presente de las personas espectadoras y lectoras, como lo tiene el título original.

En cuanto al contenido del monólogo, la traducción es mayoritariamente fidedigna al texto de Aub, salvo por algún detalle puntual añadido, como, por ejemplo, en «'Dale. Dale. Es un perro. ¡Mira como lo que primero le sangra es la nariz! ¡Cómo iba a ser, si no!'» (Aub 1956, 49) / «'Continue. Continue. C'est un chien. Tiens, comme par hasard, c'est son nez qui saigne en premier ! Comment en serait-il autrement ! Forcément !'» (Aub 2017, 35-6). Esa alusión al azar que incluye Gimbert quizás venga motivada por una voluntad de asegurar la comprensión del contexto, en este caso mediante ese añadido irónico que señala la nariz como algo característico de la fisonomía judía, o para enfatizar, como el segundo adverbio con el que termina la exclamativa.

La traductora marca también una de las palabras en cursiva y la acompaña de una nota al pie para indicar que aparece en francés en el original, apreciación que, sin embargo, pudiera discutirse. Se

trata del término *renards*, en alusión a dos cuellos de piel. Si bien es cierto que en el original Aub escribe la palabra francesa, no lo hace pensando en que Emma la pronuncie en francés, sino que recurre a un galicismo entonces asentado en el castellano de la época. En este contexto, *renard* funciona como una sinécdoque lexicalizada, mediante la cual el nombre de una especie concreta –el zorro– pasa a designar de forma genérica las piezas de abrigo de piel que se colocan alrededor del cuello, independientemente del animal del que proceda el pelaje.

Esta traducción fue llevada a escena en 2019 por la Compagnie des Ambroisies, con dirección e interpretación de Marthe Vandenberghe. Se estrenó el 18 de julio en el Théâtre de l'Étincelle, en el marco del Festival OFF Avignon, y luego pudo verse también el 17 y 18 de octubre de 2020 en el Théâtre de l'Atelier Bleu en Fontaines. A pesar de que no hemos podido tener acceso al texto de este montaje, para comprobar si se hizo un trabajo dramaturgístico o no, nos parece interesante señalar que tanto la compañía como la editorial donde se publicó la traducción de Gimbert tienen su sede en la ciudad de Arles. Quizás esa coincidencia geográfica pudiera haber facilitado que Vandenberghe tuviera acceso al texto, hecho que demostraría la importancia de la edición teatral y de la circulación de los textos de literatura dramática.

4 La versión en italiano

La última traducción a una lengua romance de *De algún tiempo a esta parte* es la realizada por la profesora y traductora Paola Bellomi, con la revisión de Silvia Monti, especialista en el teatro de Aub, y de Julio Pérez-Ugena. Con el título de *Da qualche tempo*, esta traducción, que permanece inédita,[2] se realizó también con un fin escénico concreto, pero con conciencia literaria y de calidad traductora.

El texto original del que parte es el de la edición de 1948, es decir, la aparecida en la revista *Cuadernos Americanos*, por lo que coincide en sus variantes también con la edición en libro de 1949. Como en el caso de Gimbert, se trata de una traducción íntegra del texto, a pesar de que su motivación principal no fue la publicación, sino su puesta en escena con motivo de la conmemoración del Día Internacional en Memoria de las Víctimas del Holocausto, que se celebra el 27 de enero, fecha en la que, en 1945, se liberó el campo de concentración y de exterminio de Auschwitz-Birkenau.

2 Agradezco a la profesora Bellomi el haberme facilitado el texto de su traducción, así como también al profesor Julio Pérez-Ugena por las fotografías y aclaraciones que me han compartido sobre la puesta en escena firmada por ambos.

La traducción que nos ocupa sigue el texto original de manera igualmente fiel, en este caso sin añadidos llamativos. Si nos fijamos en el galicismo que se señalaba en la traducción francesa, Bellomi opta por sustituir «dos 'renards' puestos alrededor del cuello» (Aub 2018, 64) por «due stole di volpe al collo» y prioriza así el contenido de la expresión frente a la conservación del significante original, justamente porque no interpreta *renards* como una palabra en francés, sino como un vocablo integrado que debe ser traducido. De este modo, privilegia la transparencia semántica frente al mantenimiento del galicismo.

Y sigue la misma lógica al tomar una decisión mucho más controvertida en términos de estudios de la traducción como es la traducción de nombres propios (Díaz Rojo 1999; Moya 1993). Si Gimbert opta por aplicar la regla general y mantiene los originales en castellano (por raro que resulte que Emma hable de sus hermanos franceses y les llame Enrique y Guillermo (Aub 2018, 55), hecho que destaca todavía más con el texto en francés), Bellomi traduce los nombres propios en castellano. Así, de Samuel, Samuele; de Enrique, Enrico; de Guillermo, Guglielmo; de Ricardo, Riccardo; de Susana, Susanna;… En cambio, en el caso de Edmundo Schiller, opta por traducir el nombre a su forma germana, en consonancia con el apellido: Edmund. Parece, pues, que responde a una adaptación de los nombres para darles mayor verosimilitud en el contexto de habla de Emma, traduciendo al italiano la mayoría de ellos, por equipararlos a la lengua utilizada en la escenificación.

Da qualche tempo fue estrenada en formato de lectura dramatizada el 27 de enero de 2026 en la Capilla del Palazzo de San Niccolò, en la Università degli Studi di Siena. La puesta en escena de esta lectura completa contó con la dirección de la propia traductora y del profesor Julio Pérez-Ugena, y estuvo interpretada por cuatro estudiantes de la carrera de Letras Modernas de la Università di Siena: Elvira Buricchi, Giulia Copiello, Daniela Iannone y Martina Vario. Al no tratarse de un espacio propiamente teatral, *stricto sensu*, se jugó con la propia disposición arquitectónica de la capilla. Así, las actrices se situaron en el centro del espacio, dándose la espalda entre sí, con el público sentado en círculo alrededor. Los únicos elementos escenográficos y técnicos fueron cuatro atriles con luz propia, uno para cada intérprete, por lo que la lectura se desarrolló en la penumbra. Las cuatro voces fueron turnándose la palabra según el reparto del texto acordado por la directora y el director hasta llegar a la frase final, en la que apagaron las lamparitas de lectura y, en la oscuridad, dijeron las cuatro, cada una en un tono distinto, la última frase: «Ma un giorno arriverà la libertà…».

5 Opciones para traducir 'Doña Remilgos'

«A veces me dan ganas de ponerme a gritar en medio de la calle. Tú no puedes suponer eso de mí, ¿verdad? Doña Remilgos, como me llamabas cuando me querías hacer rabiar un poco» (Aub 2018, 37), le dice Emma a Adolfo casi al inicio del monólogo, compartiendo así con el público espectador ese mote entre burlón e irónico, pero (queremos creer) cariñoso a la vez, con el que el marido se dirigía a ella en algunas ocasiones. Emma va a recurrir al 'Doña Remilgos' a lo largo del monólogo, especialmente para enfatizar el cambio en sí misma, cómo ya no es esa señora remilgada, sino una mujer capaz de presenciar atrocidades sin apartar la vista: «Eso lo vi yo, Adolfo, yo, doña Remilgos. ¿Te das cuenta? Yo. Y aún vivo, y aún hay quien no quiere darse cuenta» (Aub 2018, 76-7).

Ese mote, tan sonoro, tan visual, tan elocuente en la configuración no solo del personaje, sino también de las dinámicas de la pareja y de su propia relación, y que nos suena tan natural en castellano, es quizás una de las cosas más difíciles de traducir de la obra, por la necesidad de mantener todos los matices de la lengua original y de su significación en el contexto literario de la pieza. Y, curiosamente, su traducción no coincide en ninguna de las versiones manejadas, por lo que nos parece de interés fijarnos en las elecciones léxicas en las distintas traducciones, con el fin de comprobar cuál logra una mayor precisión o qué prioridades actúan en cada uno de los casos analizados.

En la primera traducción al francés no llega a aparecer en el texto publicado en la revista *Europe* porque Aub va a suprimir todas las ocasiones en las que la protagonista se refiere a sí misma por el apelativo que le había puesto Adolfo cuando quería molestarla, quizás por la propia dificultad de la traducción, o por considerarla una expresión demasiado idiomática del castellano. En cualquier caso, en el primer borrador de la versión francesa, Yvette y André Camp apuestan por traducirla como «toute petite madame» (AFMA C. 26-5, 4), una opción que, si bien podría jugarse en escena y remitiría a lo cariñoso o tierno del trato entre Emma y Adolfo, no contiene en sí misma ese matiz de juicio de carácter ni tampoco el componente irónico.

En la traducción realizada para el montaje de Therkas Teatre se optó por una solución que tampoco termina de cumplir con las expectativas: «la madame Manières», una suerte de traducción más o menos literal de la estructura española, que en francés suena forzada, ya que no es una lengua que cree apodos irónicos con la misma fórmula. Por lo que la opción más satisfactoria y que recoge con mayor exactitud su sentido, en especial desde un punto de vista idiomático y de pragmática lingüística, es la elegida por Anne Gimbert en su traducción de 2017: «Madame Chichi» (Aub 2017, 16).

Aunque no se trate de una expresión fijada en la lengua francesa, sí es perfectamente comprensible para el público, lector o espectador, y remite a expresiones coloquiales muy comunes como *faire des chichis*, que podría traducirse por *tener remilgos*.

En cuanto a la versión italiana, Paola Bellomi opta por «la Signorina Delicatina». Como en el caso de los Camp, la expresión elegida tiende más a subrayar la parte tierna y afectiva del apodo, aumentada por el diminutivo, que el componente irónico, aunque puede jugarse también con la entonación e intención en escena, ya que, según el tono con el que se diga, puede tener igualmente ese punto condescendiente.

6 Conclusiones

Como resulta evidente para cualquiera que lea esta obra, *De algún tiempo a esta parte* merece ser traducida, difundida y estrenada en cualquier parte del mundo. Porque, como ya hemos apuntado al inicio de este texto, todavía está lejos ese deseo de Aub de que «día llegará en que lo que dije [en esta obra] no cuente», por mucho que deseara que fuera pronto (Aub 1956, 7).

A través del análisis de estas cuatro versiones, realizadas todas por mujeres (en el caso de la primera, Yvette Camp, con el apoyo de su marido André), tan distintas entre sí, tanto por las elecciones de traducción como por los contextos de producción y los motivos por los que fueron realizadas, puede verse el abanico de posibilidades del texto y, por ende, de sus puestas en escena. Pero, sobre todo, puede apreciarse la rica complejidad y el desafío que entraña traducir a Aub y traducir el monólogo de Emma.

El estudio del corpus seleccionado para este trabajo muestra que cada traducción construye un objeto distinto según la edición de partida, el momento histórico, el objetivo, el soporte y los agentes que intervienen. La adaptación de 1959 reduce el texto y atenúa la dimensión testimonial, la sobretitulación de 2017 traduce una dramaturgia previa y está condicionada por el tiempo de lectura en escena, la versión de Gimbert restituye por primera vez en francés la integridad del monólogo, y la traducción italiana combina esa integridad textual con decisiones orientadas a su enunciación escénica.

La comparación permite observar, además, que las categorías de traducción, adaptación y dramaturgia escénica no designan compartimentos estancos: en la primera versión francesa, el propio autor actúa como adaptador; en los sobretítulos, la traducción se supedita a una dramaturgia y a un formato muy concreto; en el caso de Gimbert, su texto, concebido para la edición, va a pasar posteriormente por un proceso de representación; y, en el caso

italiano, la traducción íntegra nace ya vinculada a una lectura dramatizada. Las transformaciones son, por tanto, de manera clara en tres de los cuatro casos –exceptuando, tal vez, el de Gimbert–, resultado de una red de mediaciones y no solo de una voz o una voluntad traductora individual.

Así, el recorrido de 'Doña Remilgos' condensa las distintas prioridades que gobiernan las versiones elegidas: su supresión en la adaptación de 1959, su traducción literal y escasamente idiomática en los sobretítulos, su recreación pragmática como «Madame Chichi» y su reformulación como «la Signorina Delicatina» muestran que una unidad aparentemente menor puede revelar el proyecto global de cada versión. La solución adoptada afecta no solo a cuestiones de proximidad semántica, sino también a la caracterización de Emma y de la relación con Adolfo, y a las condiciones concretas de lectura o representación.

Además de las versiones al francés y al italiano que conforman el corpus de este trabajo, nos constan otras dos, aunque no hayamos podido consultarlas por el momento. La primera es una adaptación para la escena al portugués, firmada por Ivonete da Silva Isidoro, que fue estrenada en abril de 2021 bajo el título de *Gostava de estar viva para vê-los sofrer!* («¡Me gustaría estar viva para verlos sufrir!») producida por la Companhia de Teatro de Braga, con dirección de Ignacio García (quien ya dirigiera la obra en el Teatro Español de Madrid en 2016 (Lázaro 2016)) e interpretada por Ana Bustroff, que giró por varias ciudades de Portugal. Y la segunda, la reciente traducción al alemán, publicada a finales de mayo de 2026 en Neofelis Verlag y realizada por Stefanie Gerhold, con el título de *Ich will keinen Trost von niemandem* («No quiero consuelo de nadie»). Llama la atención cómo ambas eligen una de las frases recurrentes de Emma para el título de la obra en lugar de mantener el «De algún tiempo a esta parte».

Es imposible no advertir que, mientras que en sus primeros setenta años de vida, el texto sólo tuvo un traslado interlingüístico al francés, el de 1959, y mediado, además, por el autor, en menos de diez años se ha traducido, hasta donde sabemos, a cuatro lenguas, para que la historia de Emma llegue más allá del mundo hispanohablante. Es probable que no se trate de una casualidad, ni se deba a que Max Aub se haya convertido en esta última década en un autor cuyas obras se representan y publican por doquier, ya que sigue siendo un autor minoritario, a pesar de estar incuestionablemente integrado en el canon del exilio republicano (canon también minoritario en el conjunto de la literatura contemporánea). Sin embargo, el auge de las traducciones de esta obra en concreto parece ir en paralelo al auge de los discursos extremistas que suenan cada día con más fuerza tanto en Europa como a nivel global. Dicha concentración de versiones en otros idiomas aparecidas en la última década parece guardar relación

con la renovada vigencia de la advertencia que articula el monólogo: el peligro de los discursos del odio. Esta necesidad que Aub sintió de alertar a sus coetáneos sigue plenamente vigente. De ahí que haga falta recuperar esta obra y darla a conocer en otras lenguas, para que el mensaje inicial, que cada día nos resuena más, por desgracia, perdure y sirva, todavía hoy, de señal de alerta.

Sea como fuere, aún queda campo de estudio alrededor de la traducción teatral de esta pieza, de la que sería interesante proponer también un estudio comparativo a partir de las puestas en escena en las distintas geografías y contextos lingüísticos en los que se ha representado, dada la tensión inevitable que existe siempre entre la literatura dramática y la práctica teatral. Y fomentar, igualmente, la publicación de esas traducciones que, como la italiana, siguen inéditas, o de otras que estén por llegar, para así alimentar el interés de la comunidad teatral en el montaje de la obra, y no solo por *De algún tiempo a esta parte*, sino también por el teatro de la memoria, tan necesario todavía hoy, y por el teatro del exilio republicano, un legado que se debe seguir recuperando y difundiendo para el conocimiento de todas.

Bibliografía

Aaltonen, S. (2000). *Time-Sharing on Stage*. Clevedon: Multilingual Matters.

Aub, M. (1956). *Tres monólogos y uno solo verdadero*. México: Tezontle.

Aub, M. (1959). «Il fut un temps». *Europe*, 360, 55-63.

Aub, M. (2017). *Trois monologues mais un seul de vrai*. Arles: Portaparole.

Aub, M. (2018). *De algún tiempo a esta parte*. Ed. de Esther Lázaro. Sevilla: Renacimiento.

Aub, M.; Soldevila, I. (2007). *Epistolario 1954-1972*. Ed. de Javier Lluch-Prats. Valencia: Fundación Max Aub/Generalitat Valenciana.

Aznar Soler, M. (2014). «Tiempo y tragedia en *De algún tiempo a esta parte*, de Max Aub». López García, J. R.; Martín Gijón, M. (eds), *Judaísmo y exilio republicano de 1939*. Madrid: Hebraica, 113-39.

Baines, R.; Marinetti, C.; Perteghella, M. (eds) (2011). *Staging and Performing Translation: Text and Theatre Practice.* London: Palgrave Macmillan.

Bassnett, S. (1991). «Translating for the Theatre: The Case Against Performability». *TTR*, 4(1), 99-111. https://doi.org/10.7202/037084ar

Braga Riera, J. (2011). «¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnum terminológico en el ámbito de la traducción dramática». *Estudios de Traducción*, 1, 59-72.

Díaz Rojo, J. A. (1999). «Traducción de nombres propios y topónimos». *El trujamán*, 8 de febrero. http://hdl.handle.net/10261/3894

Doménech, R. (2003). «*De algún tiempo a esta parte*: el comienzo». *Ínsula*, 678, 9-11.

Espasa, E. (2000). «Performability in translation: Speakability? Playability? Or just saleability?». Upton, C.-A. (ed.). *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*. Manchester: St. Jerome, 49-62.

Griesel, Y. (2009). «Surtitling: Surtitles an other hybrid on a hybrid stage». *TRANS*, 13, 119-27.

Lázaro, E. (2012). «Max Aub sobre las tablas. *María* y *De algún tiempo a esta parte*, dos monólogos a escena». *El Correo de Euclides*, 7, 201-6.

Lázaro, E. (2013). «*De algún tiempo a esta parte* en el Ateneo Español de México». *El Correo de Euclides*, 8, 264-5.

Lázaro, E. (2014). «Emma vuelve a la ciudad que la vio nacer. *De algún tiempo a esta parte* en París». *El Correo de Euclides*, 9, 183-6.

Lázaro, E. (2015). «'En Viena y en 2015'. Max Aub ante el público austríaco. *De algún tiempo a esta parte* en Innsbruck, Salzburgo y Viena». *El Correo de Euclides*, 7, 254-6.

Lázaro, E. (2016). «*De algún tiempo a esta parte*, de Max Aub: 'Pero un día vendrá la libertad'». *Primer Acto*, 350/I, 102-5.

Lázaro, E. (2018). «Del drama individual a la tragedia colectiva». Aub, M. *De algún tiempo a esta parte*. Sevilla: Renacimiento, 7-20.

Lázaro Sanz, E. (2021). «De *De algún tiempo a esta parte* a *Il fut un temps*. Acerca de la primera adaptación francesa del monólogo maxaubiano». Amo Sánchez, A.; Carrillo, M.; Galéra, M. (eds). *La Retirada. Mémoire culturelle et artistiques de l'exil républicain en France*. Avignon: Éditions Universitaires d'Avignon. https://eua.hypotheses.org/5713

Lázaro Sanz, E. (2022). «Acercamiento a la obra dramática inédita de Max Aub». *Boletín de la Real Academia Española*, 102-325, 145-72. http://revistas.rae.es/brae/article/view/516/1002

Lázaro Sanz, E. (2026). «La verdadera historia de la génesis de la famosa tragedia de Max Aub: *San Luis*, pre-texto de *San Juan*». *Castilla*, 17, 566-602. https://doi.org/10.24197/enq5db22

Lorenzo-Martin, L. (2023). «Hommage à Anne Gimbert». *Société Française des Hispanistes et Ibéro-Américanistes*. https://hispanistes.fr/in-memoriam-anne-gimbert/

Marinetti, C. (2013). «Translation and theatre : From performance to performativity». *Target*, 25(3), 307-20. https://doi.org/10.1075/target.25.3.01mar

Mele Scorcia, A. (2016). *La sobretitulación teatral. Estudio descriptivo de las convenciones profesionales en España*. Tesis doctoral. Castelló: Universitat Jaume I.

Moya, V. (1993). «Nombres propios: su traducción». *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 12, 233-47.

Teatro e plurilinguismo
a cura di Claudia Demattè ed Elisa Ravazzolo

Traduction et genèse de la création théâtrale
L'hétérolinguisme comme embrayeur de théâtralité chez Giorgio Strehler

Mirella Piacentini
Università degli Studi di Padova, Italia

Abstract Used as a framework to analyse translation in Giorgio Strehler's *Le Médecin volant* and *The Tempest*, heterolingualism reveals tensions between published editions and stage versions. Stage translation can amplify original diversity or reveal latent plurality through dialectal redefining. While *The Tempest* relies on archival variants, *Le Médecin volant* integrates stage markers, as translation and staging are consubstantial. As a genetic translation marker in manuscripts, heterolingualism defines theatre translation as a textual matrix and an intermediate genetic object, positioning archival manuscripts as a vantage point to observe theatre translation.

Keywords Heterolingualism. Theatrical translation. Archival variants. Translational genetic markers. Stage translation.

Sommaire 1 Introduction. – 2 La spécification diatopique comme stratégie d'harmonisation esthétique : Strehler traducteur et metteur en scène du *Médecin volant* de Molière. – 3 Le « souci infini » de *La Tempesta* entre traduction et mise en scène. – 4 La dialectalisation comme système de création ? – 5 La traduction comme brouillon de genèse théâtrale.

1 Introduction

L'analyse de la production artistique de Giorgio Strehler, considérée au prisme de la traduction, restitue une image paradigmatique des multiples interactions possibles entre traduction et mise en scène.

Edizioni Ca'Foscari

Le parole del teatro 1

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

Peer review | Open access
Submitted 2026-06-03 | Accepted 2026-06-30 | Published 2026-10-22
© 2026 Piacentini | CC BY 4.0
DOI 10.30687/979-12-5742-108-3/003

Tout au long de sa carrière, pour la mise en scène de pièces issues de répertoires étrangers, Strehler fit appel tour à tour à des traductions ou à des retraductions internes au Piccolo Teatro, réalisées par ses collaborateurs, à des collaborations externes plus ou moins stables, et ne manqua pas de s'investir lui-même dans le processus de traduction.

Les deux pièces dont il sera question dans cet article s'inscrivent dans les deux derniers cas de figure. En 1948, *La Tempesta* est montée à partir d'une traduction commandée à Salvatore Quasimodo ; lorsqu'elle est remise en scène, en 1978, une nouvelle traduction est confiée à Agostino Lombardo. Quant à la pièce de Molière, *Le Médecin volant*, elle est portée en scène en 1951 d'après une traduction réalisée par Strehler lui-même. Dans ces mises en scène, Strehler opère des choix stratégiques qui modifient le tissu énonciatif des pièces, suscitant une redistribution des équilibres variationnels dans le passage du texte source au texte cible.[1] Ces réagencements variationnels sont surdéterminés par l'interprétation et le projet dramaturgique du metteur en scène. Ils s'avèrent être ainsi les rouages de stratégies répondant à des exigences interprétatives portées par une vision esthétique.

2 La spécification diatopique comme stratégie d'harmonisation esthétique : Strehler traducteur et metteur en scène du *Médecin volant* de Molière

Dans la saison 1951-52 du Piccolo Teatro de Milan, *Le Médecin volant*, farce mineure de Molière, est présentée en double programme avec une pièce, elle aussi mineure, du répertoire goldonien, *L'amante militare*. Strehler cumule les fonctions de traducteur et de metteur en scène et signe lui-même la traduction du *Médecin volant*, *Il medico volante*. Cette traduction est conservée sous forme de tapuscrit annoté dans les Archives du Piccolo Teatro de Milan.[2]

Il apparaît clairement que le transfert interlinguistique s'ordonne autour de l'interprétation strehlerienne de l'œuvre de Molière. Cette interprétation s'insère à son tour dans le plus ample contexte de la double programmation Goldoni-Molière. C'est dans ce cadre qu'il faut situer et analyser les choix de Strehler, et notamment le travail qu'il opère sur le personnage du valet Gros-René. Les répliques de ce personnage, dont le langage est identique à celui

1 Le marquage dialectal de l'énonciation affecte en premier lieu le plan diatopique, mais entraîne également des effets sur les plans diastratique et diaphasique.

2 Nous tenons à remercier Silvia Magistrali et Davide Verga pour leur aide précieuse dans l'accès et la consultation des documents d'archives cités dans cet article.

des autres personnages dans la pièce de Molière, sont restituées par un processus de dialectalisation : dans sa traduction, Strehler opère un transfert direct du français vers le dialecte vénitien pour les répliques de ce seul personnage. Par cette dialectalisation sélective Strehler instaure un régime hétérolingue intra-langagier qui provoque une rupture de l'homogénéité linguistique du texte source.[3] La spécification diatopique transforme la langue source du personnage, neutre, en partition marquée, hétérolingue. Ce surmarquage, qui aboutit à une réception plurilingue de la pièce, fait basculer l'acte de traduction vers la production d'un nouveau système de signes verbaux, qui s'inscrivent de manière cohérente dans la plasticité du texte dramatique, une plasticité qui permet de le concevoir – et d'en concevoir la traduction – comme une véritable partition. La métaphore de la partition, chère à une certaine tradition des études théâtrales et traductologiques, s'avère ici particulièrement opérante. Le tapuscrit de la traduction de Strehler possède les caractéristiques d'un texte qui ne se veut pas objet de lecture, mais dispositif accompagnant la transition de l'œuvre vers sa mise en scène. L'interprétation du metteur en scène suppose une orchestration de la matière source, susceptible de révéler des vérités, des dimensions cachées d'un personnage, présentes en puissance dans le texte original. La traduction se fait en ce sens médiatrice de cette orchestration et inscrit l'interprétation du metteur en scène dans la matérialité linguistique.

La réorchestration de l'épaisseur linguistique du personnage de Gros-René, envisagée à la lumière du cadre de coprésence scénique avec Goldoni, fait de la spécification diatopique de ce personnage un embrayeur d'intertextualité, une stratégie traductionnelle visant l'harmonisation esthétique. La fragmentation dialectale produite par l'acte de traduction agit en outil de soudure sur le plan scénique : puisque le dialecte est présent dans la pièce de Goldoni, le choix de l'introduire dans la pièce de Molière crée un écho, une proximité entre les deux pièces, faisant de la traduction un outil d'interlangue scénique qui unifie le spectacle.

La décision de souder les deux pièces par l'insertion d'une couche dialectale dans les répliques de ce personnage 'goldonise' la pièce non seulement par l'écho linguistique qu'elle crée, mais par son écho dramaturgique : en dotant Gros-René – voix révélatrice des manigances de Sganarelle – du parler vénitien, Strehler réactive une dynamique proprement goldonienne, qui veut que le dialecte ne soit

3 Précisons que le régime hétérolingue qu'instaure la dialectalisation sélective de Strehler pourrait se lire comme le prolongement d'un hétérolinguisme interne à la pièce de Molière. En effet, si l'on admet de voir dans le latin macaronique de Sganarelle (en faux médecin) une première strate hétérolingue, la dialectalisation pourrait alors se lire comme l'amplification d'une plurivocité déjà présente dans le texte source.

pas seulement un marqueur social, mais l'expression d'une lucidité pragmatique.[4]

La fragmentation dialectale de la pièce inscrit la posture traductionnelle du metteur en scène dans une volonté de continuité dramaturgique, ainsi que d'appropriation culturelle et généalogique : en 'goldonisant' la matière théâtrale moliéresque, celle-ci réintègre sa filiation à la *Commedia dell'Arte* italienne. Si la paternité de Molière est aujourd'hui rétablie, la filiation de cette farce avec la *Commedia dell'Arte* n'a jamais fait de doute, le thème du médecin volant étant typique des canevas italiens de l'époque (Molière 2010, 1719-30). La traduction de Strehler deviendrait ainsi le lieu d'une réactivation des racines italiennes de la pièce.

Si l'introduction d'une parlure dialectale dans la traduction du *Médecin volant* peut être comprise dans le contexte du rapprochement avec Goldoni, présenté dans la même soirée, ce choix ne relève pas seulement d'une logique de programmation scénique. Une analyse plus approfondie de la traduction de Strehler montre que cette option participe d'une lecture rétrospective de l'œuvre de Molière, par laquelle la traduction prête au personnage de Gros-René des traits puisés dans une phase ultérieure de la dramaturgie moliéresque.[5]

3 Le « souci infini » de *La Tempesta* entre traduction et mise en scène

Parmi les créations strehlériennes puisant dans le répertoire shakespearien,[6] *La Tempesta* occupe une place majeure. Les deux mises en scènes[7] strehleriennes se situent à des moments éloignés de la vie artistique du metteur en scène et du Piccolo Teatro. On peut donc aisément imaginer qu'elles se distinguent à bien des égards, y compris sur le plan de la traduction, commandée – comme nous l'avons dit – à Salvatore Quasimodo lors de la première mise en scène de 1948, et réalisée par Agostino Lombardo en collaboration avec Strehler lors de la mise en scène de 1978. La collaboration

4 Sur le dialecte comme langue de l'authenticité face aux conventions, et sur la fonction démystificatrice de la ruse populaire on se reportera, entre autres, à Folena 1958.

5 Pour un examen plus approfondi de la traduction du *Médecin volant* par Strehler, nous renvoyons à notre étude consacrée à cette traduction, à paraître.

6 Pour une reconstruction des rapports entre Strehler et les traducteurs des pièces de son répertoire shakespearien, on renvoie à Piacentini 2026, 167-203.

7 Bien que fondée sur la traduction de Lombardo, la mise en scène de *La Tempesta* de 1983 – lors de l'inauguration de l'Odéon-Théâtre de L'Europe – est soumise à de nombreuses modifications. Celles-ci sont issues de la collaboration entre Strehler et son assistant Enrico D'Amato (cf. Anzi 2010) et donnent lieu à une version que le metteur en scène lui-même désigne comme « l'édition de l'Odéon » (Strehler 1983).

traducteur-metteur en scène est impulsée par Strehler pour cette dernière mise en scène. Le metteur en scène ressent le besoin d'un travail nouveau et différent sur le texte de Shakespeare afin d'élaborer son interprétation.

La traduction qui se développe au fil des échanges avec Lombardo ne saurait être conçue comme une adaptation en vue d'une mise en scène portée par un projet scénique qui la précède. Elle agit plutôt comme un moteur de l'interprétation, un levier qui participe à la définition du projet scénique dès sa genèse. S'appuyant sur la traduction pour impulser une lecture nouvelle, Strehler fait du transfert interlinguistique un passage herméneutique indispensable. À son tour, la nouvelle traduction de Lombardo se nourrit profondément des échanges avec Strehler, comme l'affirme Lombardo lui-même à plusieurs reprises.[8]

La correspondance entre le traducteur et le metteur en scène[9] met en lumière l'acharnement créatif de Strehler. Une interrogation persistante, concernant la caractérisation des deux personnages de Stephano et Trinculo, continue de hanter son travail sur le texte. Dans la lettre qui annonce l'envoi imminent des notes sur le deuxième acte, Strehler confie à Lombardo le « souci infini » que lui inspirent ces deux figures, en qui il voit l'héritage toujours vivant de la *Commedia dell'Arte*. Strehler accorde une importance cruciale à la scène où Stephano, ivrogne né, s'empare de la couronne et se proclame roi. Il conçoit cette séquence comme à la fois infâme et terrifiante, classique et moderne, portée par deux archétypes de la *Commedia dell'Arte* italienne : une sinistre figure de Polichinelle, bouffie et violente, et un vilain Brighella vénitien (Colombo 2007, 31-2).

Si la parenté de ces deux figures avec la *Commedia dell'Arte* semble posée, dans les notes annoncées Strehler sollicite avec insistance l'éclairage de Lombardo face au « gouffre interprétatif » qui s'ouvre lorsqu'il aborde les deux « bouffons » (51). Alors que cette qualification les inscrit dans une tradition de jeu spécifique, l'identification aux masques est pour Strehler une hypothèse à valider plutôt qu'un parti pris définitif. La lettre et les notes renvoient l'image

8 La décision même de lui dédier la traduction (publiée d'abord chez Garzanti en 1983, ensuite chez Feltrinelli en 2004) naît d'une profonde gratitude envers la richesse critique et méthodologique des échanges avec Strehler : « Je retirais énormément, précisément sur le plan méthodologique, tant du stimulus que procure au fond le travail avec une telle personnalité, que des observations qu'il formulait. À tel point que, lorsque j'ai publié la traduction, je la lui ai dédiée précisément en raison de cet échange 'critique' » (Lombardo 1998; nous traduisons).

9 La correspondance entre Lombardo et Strehler, publiée sous la direction de Colombo (2007), constitue une référence d'autant plus précieuse que l'éditrice scientifique s'appuie sur ces échanges pour reconstituer un état préparatoire de la traduction, antérieur à la version définitive que Lombardo remet à Strehler en mars 1978. Ces deux versions sont reproduites dans le volume.

d'un metteur en scène en plein tâtonnement créatif, qui partage avec le traducteur une angoisse de création, et cherche l'aide de Lombardo pour stabiliser une vision encore mouvante.

Le traducteur est un « interlocuteur » incontournable pour Strehler, ce qui fait de cette collaboration un véritable laboratoire de recherche créative, où traduction et mise en scène ne sont pas deux étapes de travail séparées, elles se chevauchent et s'alimentent mutuellement. En effet, la validation de l'hypothèse d'identification des deux personnages aux masques de la *Commedia dell'Arte* est définie par Strehler comme « lourde de conséquences pour tout le développement d'une partie de *La Tempesta*, traduction incluse » (Colombo 2007, 51).[10] Autrement dit, elle entraînerait pour Strehler des conséquences tant esthétiques que linguistiques. L'identification de Trinculo à Polichinelle en ferait un masque italien, appartenant au patrimoine national (« ce masque est le nôtre » Colombo 2007, 52), viscéralement lié au fond linguistique italien et qui devrait, en conséquence, retrouver sa langue d'origine. Or, une fois l'ancrage dans la langue italienne validé, l'enjeu se déplacerait irrémédiablement, selon Strehler, vers la structure interne de la langue. Si en optant pour un italien standard on risque la contradiction sur le plan esthétique, le choix d'assumer le dialecte napolitain ouvre immédiatement d'autres questions : quelle strate historique, quelle qualité littéraire donner à ce dialecte ?[11]

Les notes de Strehler confirment que le vertige provoqué par la caractérisation linguistique de ces deux personnages est l'aboutissement d'une insatisfaction de longue date, et que cette caractérisation constituait déjà un nœud problématique lors de sa première mise en scène. En effet, dans ces notes, Strehler évoque une traduction en dialecte napolitain des répliques de Trinculo, réalisée à l'époque en collaboration avec Salvatore Quasimodo et Vittorio Caprioli.[12] Avec le recul, Strehler rejette cette solution, qu'il juge empreinte de l'approximation et de la hardiesse de ses vingt ans (Colombo 2007, 53). Mais le metteur en scène ne s'arrête pas au rejet de ses propres essais de jeunesse et ne cache pas son insatisfaction face aux solutions de Lombardo. L'insertion ponctuelle d'interjections fonctionnant comme marqueurs d'oralité ou la simulation syntaxique par inversion (« quelques *Gesù* de temps en temps […] une tournure

10 Toutes les citations tirées de la correspondance (Colombo 2007) sont traduites de l'italien par nos soins.

11 « Doit-il parler un italien correct (moyen, lequel ? […]) ou parler en dialecte, précisément comme le font Polichinelle et ses dérivés ? On pourrait affirmer qu'il doit parler le dialecte napolitain (lequel, comment, de quelle qualité littéraire, de quelle époque historique, c'est un autre problème); il ne peut, 'dans une édition italienne', faire autrement » (Colombo 2007, 53).

12 Vittorio Caprioli (1921-1989) interprétait le rôle de Trinculo dans l'édition de 1948.

de phrase par-ci par-là avec le verbe à la fin », Colombo 2007, 53) semblent être perçues par Strehler comme des artifices de surface, des stratégies de compensation du traducteur qui, n'utilisant pas le dialecte intégral, tente de recréer l'impression d'une langue 'autre' en s'écartant de la syntaxe standard italienne. Ces stratégies ne répondent pas à l'exigence d'authenticité de Strehler, qui ne se contente pas de parsemer le texte de marques dialectales, et vise à la création d'une véritable structure langagière, d'un système cohérent, non fragmentaire mais organique, permettant une incarnation totale, psychologique et historique, du masque.

Les considérations que Strehler déploie pour le personnage de Trinculo s'étendent à Stephano, dont la caractérisation s'avère encore plus complexe. L'hypothèse d'en faire un Brighella vénitien est d'autant plus audacieuse qu'elle entre apparemment en contradiction directe avec les indications de Shakespeare : retrouvant Stephano, pour souligner le miracle de leur survie au naufrage, Trinculo s'exclame qu'ils ne sont que « deux Napolitains réchappés ».[13] Strehler est conscient de cette contradiction, qui toutefois se trouve atténuée par un indice lexical logé dans une réplique de Stephano : lorsque celui-ci s'adresse à Caliban en lui disant « Coragio, bully monster, coragio » (V, i), le terme *coragio* fournit à Strehler l'ancrage philologique qui justifie la transition vers le masque de Brighella. À l'unité linguistique que Shakespeare prête aux deux personnages, Strehler substitue la fragmentation dialectale qu'il exhume du mot *coragio*. Que les deux occurrences de ce terme relèvent d'une intention délibérée de caractérisation ou qu'elles soient le fruit d'une circulation lexicale diffuse,[14] pour Strehler elles deviennent un levier herméneutique majeur, la source d'un soupçon qui remonte à l'époque de sa première mise en scène :

> En 1947, ce fut cette réplique qui éveilla mes soupçons et me fit penser qu'au fond, ces deux Napolitains sont plutôt un Vénitien et un Napolitain. Et que la réplique 'deux Napolitains réchappés' est, tout compte fait, 'moins importante' que le *coragio-coragio*. (Colombo 2007, 55)

Tout en reconnaissant les limites de sa posture, Strehler revendique son intuition de jeunesse comme juste et pertinente et se dit prêt à la réaffirmer, sous réserve de résoudre le problème du langage.

13 « And are you living, Stephano? O Stephano, two Neapolitans 'scaped? » (*The Tempest*, II, ii).

14 Comme l'atteste l'OED, le terme *coragio* circulait déjà dans la littérature anglaise de l'époque comme un italianisme de convention.

Les origines de Strehler[15] ne lui viennent pas en aide pour fixer la langue de Stephano : après avoir épuisé diverses pistes,[16] il se trouve dans l'impasse et conclut à la nécessité de s'en remettre au traducteur. Bien qu'il soit de plus en plus convaincu que le binôme Stephano-Trinculo exige une dualité de masques et de dialectes, en concluant ses notes Strehler n'exclut pas le retour à l'unité dialectale. Cependant, il souligne que ce retour déplacerait le problème sans le résoudre (Colombo 2007, 57).

4 La dialectalisation comme système de création ?

Dans la mise en scène de *La Tempesta* de 1978, la vision dramaturgique de Strehler est bloquée à la frontière du langage. Strehler demande au traducteur de forger une langue susceptible de transformer son intuition critique en présence scénique. La fonction que Strehler attribue à la traduction dépasse ainsi largement le cadre de la simple transposition linguistique. Elle remplit une fonction de validation dramaturgique et est appelée à fonder la réalité scénique des masques en fournissant au metteur en scène l'armature linguistique nécessaire pour combler le « gouffre ».

Malheureusement, la correspondance publiée entre Strehler et Lombardo est asymétrique[17] sur ce point majeur et ne nous permet pas de connaître la réaction du traducteur, ses réflexions, ses propositions. Ce qui est sûr, c'est que ni la version remise par Lombardo, ni la traduction publiée ne présentent aucune trace d'inscription de la fragmentation dialectale que Strehler concevait comme nécessaire pour donner corps et authenticité à ces deux personnages. Cette même absence s'observe dans la traduction de Quasimodo. En ce sens, les traductions publiées semblent contredire les attentes du metteur en scène, qui considérait la caractérisation

15 Né à Trieste, Strehler envisage la parenté des dialectes comme une clé de résolution au problème de la caractérisation du langage de Stephano. Cependant, cette parenté se révèle infructueuse.

16 « J'ai tenté un vénitien primitif et simple : cela ne fonctionne pas. J'en ai fait une langue proche de la *Venexiana*, mais elle m'apparaît peut-être trop classique (bien qu'elle soit nettement supérieure). Je l'ai orientée vers Ruzante, mais le résultat s'avère justement trop 'ruzantesque', trop 'terrestre', trop paysan. Je l'ai inventé un peu à la manière de Fo… c'est singulier, cela semble être intelligent et peut-être même divertissant […] mais au fond, l'entreprise relève d'une certaine goliardise. En somme, pour l'instant rien de concluant n'émerge. […] Telle est ma position actuelle, dans laquelle j'ai vraiment besoin d'aide » (Colombo 2007, 57).

17 L'asymétrie de la correspondance est d'abord chronologique : nous apprenons que les lettres de Lombardo ne débutent qu'en mars 1978, au moment de la remise de la traduction. Sa présence aux répétitions n'est attestée qu'en juin ; avant cette date, Lombardo semble avoir privilégié l'échange épistolaire, plus conforme à son tempérament réservé (Colombo 2007, 103).

dialectale de ces deux personnages comme une stratégie entraînant des conséquences aussi sur la traduction. La captation vidéo de *La Tempesta* de 1978[18] confirme que Strehler a enfin assumé pleinement son intuition de jeunesse, la portant jusqu'à son terme. Pour la mise en scène de 1948, seules les notes de Strehler de 1977, qui évoquent le travail collectif associant à l'époque le metteur en scène, le traducteur et un comédien, confirment l'élaboration d'une langue dialectale pour la scène.[19]

En l'absence d'éléments permettant d'éclairer le hiatus entre la fragmentation linguistique prônée par le metteur en scène et la neutralisation des éditions imprimées, des hypothèses restent ouvertes. On peut supposer que, tout en partageant l'hypothèse critique du metteur en scène, les traducteurs se soient heurtés aux obstacles de la réalisation textuelle d'une langue dialectale organique. Ayant mesuré l'impuissance du code écrit à fixer cette langue, les traducteurs se seraient repliés sur une unité standard. On ne peut exclure que les traducteurs – ou les éditeurs – aient suggéré un retour, dans la traduction publiée, à une norme italienne, au nom de la lisibilité, craignant que la fragmentation linguistique ne devienne un obstacle à la compréhension. Ce qui nous paraît évident, c'est que l'unité linguistique des traductions n'est pas le signe d'une asymétrie interprétative entre Strehler et les deux traducteurs. Bien que les traductions éditées agissent comme un filtre neutralisant, restant 'en défaut' d'un enjeu pourtant crucial de l'interprétation strehlérienne, elles ne refusent pas de la servir, se faisant squelette en appui duquel s'élabore le transfert du texte à la voix et au corps des comédiens, à l'épreuve du plateau.

En affirmant que la dialectalisation de ces personnages est un souci majeur, y compris pour la traduction, Strehler semble inviter le traducteur à assumer la fragmentation dialectale réclamée par sa vision, comme lui-même assume l'inscription directe de la dialectalisation du personnage de Gros-René dans sa traduction du *Médecin volant*. Une différence essentielle sépare pourtant les deux traductions : la traduction de Strehler demeure ancrée dans un geste de metteur en scène, où l'inscription de la strate dialectale à même le texte dicte le jeu et l'incarnation scénique. Les traductions de Quasimodo et de Lombardo demeurent en deçà de la mise en scène. Pourtant, si les versions éditées en restent là, cela n'arrête pas leur chemin vers le plateau, grâce au rôle de matrices textuelles génératrices des versions scéniques.

18 La captation réalisée pour la télévision est aussi disponible en ligne (`https://www.youtube.com/watch?v=JGnLiAmlJO0`).

19 Il est possible de croire que – comme Quasimodo en 1948 – Lombardo ait participé à l'élaboration d'une langue dialectale scénique.

Si aucune trace documentaire du travail effectué pour la mise en scène de 1948 ne subsiste, à cause du 'silence' des documents de scène conservés, pour la mise en scène de 1978 les documents de scène et la captation vidéo du spectacle permettent de suivre le processus de réécriture des répliques de Trinculo et Stephano, de leur genèse manuscrite jusqu'à leur aboutissement scénique. En particulier, les conduites des souffleurs présentent des interventions manuscrites visant à dialectiser les répliques des deux personnages. À une étape ultérieure de ce processus, une note dactylographiée insérée dans le dossier marque un stade plus avancé, voire définitif, de fixation du rendu dialectal de ces deux personnages.

En croisant ces documents d'archives avec la correspondance entre Strehler et Lombardo, et à la lumière de son inscription dans la traduction du *Médecin volant*, il apparaît que la dialectalisation n'est pas seulement une intuition de répétition, mais une intention esthétique assumée.

Par la fragmentation de la langue des personnages shakespeariens Strehler active des potentialités latentes dans le texte source, restituant ces personnages aux sources de la *Commedia dell'Arte*. L'usage de deux dialectes différents crée, en particulier, une hétéroglossie qui reproduit le fonctionnement de la *Commedia dell'Arte*, où chaque personnage est défini par son idiome. Bien sûr, cette filiation n'est pas absente dans la traduction hétérolingue du *Médecin volant*. On peut en conclure que les procédés de dialectalisation ponctuelle relevés dans les documents consultés font de la traduction une matrice textuelle de transition vers le plateau, où l'hétérolinguisme[20] s'inscrit comme stratégie portée par un acte de réaffiliation à la *Commedia dell'Arte*.

On n'oubliera pas, en outre, que la première mise en scène de *La Tempesta* et le diptyque Molière-Goldoni se situent dans les premières années de vie du Piccolo Teatro de Milan. Ils s'inscrivent donc dans un projet esthétique fondateur et se situent à une époque où le Piccolo est lui-même un véritable laboratoire d'expérimentation esthétique. Par ailleurs, en 1948, la fragmentation dialectale opérée sur scène et l'évocation des masques instaurent une complicité immédiate avec le public, s'appuyant sur le triomphe, en 1947, de la mise en scène de l'*Arlecchino servitore di due padroni*, qui deviendra un spectacle emblématique de Strehler.

20 On doit à Rainier Grutman la notion d'hétérolinguisme, qu'il conçoit comme la présence dans le texte « d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale » (2019, 60).

5 La traduction comme brouillon de genèse théâtrale

Le marquage diatopique dont rendent compte les documents d'archives semble confirmer les conclusions auxquelles parvient Strehler lorsqu'il affirme, dans une lettre à Lombardo, que la traduction d'un texte dramatique devrait aboutir à la réalisation de deux versions différentes :

> Peut-être qu'une 'traduction' pour le théâtre doit avoir deux versions : une pour la scène que personne 'ne doit lire' et l'autre, au contraire, 'pour lire'. Les deux versions sont une seule et même chose avec deux aspects. [...] [Elles] sont analogues, elles se correspondent parfaitement mais l'une est plus plastique, davantage faite pour être utilisée et complétée sur la scène, tandis que l'autre est plus sévère et plus 'formelle', plus solitaire, plus rigoureuse, dirais-je. (Colombo 2007, 15)

À la rigueur de la traduction éditée s'oppose la souplesse de la traduction pour la scène, inscrite dans la singularité d'un projet scénique spécifique et intimement marquée par les intentions esthétiques qui l'ont engendrée. La souplesse et la plasticité demandées à la traduction tout au long du processus de création aboutirait à l'élaboration d'une version supposée rester 'invisible', enfouie dans les archives de la mise en scène. Cette version peut être à tel point saturée par la vision artistique du metteur en scène qu'elle devient une forme fermée, voire scellée.[21] Ce 'refus de lecture' peut s'expliquer comme l'expression de la dimension intersémiotique de la création théâtrale, où le texte est conçu comme un espace de recherche pouvant déclencher des réactions en chaîne : le texte oriente les répétitions, mais peut à son tour en être forgé. La souplesse devient en ce sens un principe fondateur.

S'ils ne sauraient restituer l'intégralité du réseau complexe d'interactions qui président au passage vers la scène, les manuscrits de la mise en scène[22] consultés n'en demeurent pas moins les témoins privilégiés de la métamorphose de la traduction de Lombardo. Ils révèlent, en particulier, le travail minutieux de Strehler sur le langage de Stephano et de Trinculo. Les réécritures successives de

21 En ce sens, les perspectives se reversent : contrairement à la traduction publiée, qui reste ouverte à des lectures multiples, la traduction scénique peut être traversée de manière irréversible par l'interprétation du metteur en scène, ce qui la rend souvent impropre à d'autres usages. Le cas de la traduction réalisée pour la mise en scène de *Coriolan* est, à cet égard, particulièrement éloquent (cf. Piacentini 2026, 188-90).

22 Nous adoptons la « définition minimale » de Thomasseau, qui appelle « 'manuscrits de la mise en scène' [...] l'ensemble des écrits nés de la préparation d'un spectacle » (2001, 102).

leurs répliques, conservées dans les dossiers de la mise en scène, en restituent au moins partiellement les étapes, jusqu'à la cristallisation finale lors de la représentation de 1978, dont la captation vidéo fige et atteste le résultat. L'analyse des dossiers relatifs aux deux mises en scène se heurte toutefois à une disparité documentaire : contrairement au dossier de genèse de *La Tempesta* de 1978, les archives relatives à la première mise en scène ne conservent aucune trace du travail effectué sur ces deux personnages. C'est donc par un effet de miroir, à travers le dossier de 1978, que se dessinent les preuves d'une préoccupation de longue date, sans que nous puissions pour autant reconstituer les étapes de la collaboration avec Quasimodo et Caprioli. Cette asymétrie documentaire s'explique pour plusieurs raisons, à la fois matérielles et théoriques. En 1948, l'économie de la création théâtrale impose des temps de recherche et de répétition plus réduits que ceux dont Strehler pourra bénéficier plus tard. Cela limite de fait la sédimentation des traces écrites et des brouillons intermédiaires. À cette contrainte temporelle s'ajoute une limite technique : à la fin des années quarante, les captations audiovisuelles sont rares, ce qui entraîne une déperdition inévitable des ajustements de plateau. Au-delà de ces contingences, on soulignera aussi le changement de paradigme qui s'opère entre la 'traduction d'auteur' de 1948 et le basculement vers une conception de la traduction comme 'chantier ouvert' dont témoigne la collaboration entre Strehler et Lombardo.

L'examen des documents d'archive relatifs aux deux mises en scène de *La Tempesta* témoigne de la nature transitionnelle de la traduction théâtrale : réécrite au gré des intentions scéniques, elle s'affirme comme un matériau plastique, redessiné par les intentions de mise en scène[23] et soumis à l'épreuve du plateau.[24] L'observation des dossiers consultés montre qu'en progressant vers la scène, le texte traduit ne rompt pas avec sa source mais s'en détache graduellement pour nouer des relations inédites avec une nouvelle source auctoriale : le metteur en scène. Dans cette perspective, les partitions scéniques et les versions éditées ne sont pas des objets antagonistes, mais les étapes d'une métamorphose où la rigueur philologique se reconfigure au contact des nécessités esthétiques du plateau.

Toutefois, notre analyse montre que la transition de la traduction en manuscrit de plateau est résorbée lorsque Strehler s'attelle lui-même à la traduction. Par l'intégration immédiate du marquage dialectal du personnage de Gros-René dans le transfert interlinguistique, le

23 La mise en scène rejoint en cela la relation hypertexuelle que l'acte de traduction entretient avec le texte source selon Durant-Bogaert 2014, 30.

24 Écrivant à Lombardo, Strehler précise que ses suggestions n'ont d'autre valeur que celle de simples propositions et laisse au traducteur le rôle de « juge ultime », ou plutôt d'« avant-dernier », car c'est l'épreuve du plateau qui tranchera en dernier ressort (Colombo 2007, 15).

tapuscrit de la traduction du *Médecin volant* montre que l'acte de traduction et l'acte de mise en scène peuvent se résorber au profit de la consubstantialité de ces deux gestes. Ce tapuscrit montre dès lors la nature fusionnelle que peut assumer la traduction du texte dramatique. Les annotations manuscrites, attribuables à Strehler,[25] révèlent un feuilleté génétique complexe, témoignant d'un travail d'adaptation progressive qui comporte, entre autres, l'affinement du rendu dialectal des répliques de Gros-René.[26]

Ces réflexions invitent à repenser la double nature de la traduction théâtrale – à l'intersection du transfert linguistique et de la pratique scénique – sous l'angle de la transition et de la fusion plutôt que de l'opposition. En particulier, s'inscrivant dans le sillage des études de génétique théâtrale,[27] ainsi que de l'approche génétique de la traduction prônée par Henrot Sostero (2020), notre analyse appréhende la traduction théâtrale comme un objet génétique intermédiaire, véritable matrice textuelle de création, afin de mettre en lumière la redéfinition du rapport au texte source qu'exige l'épreuve du plateau.

Si l'approche génétique de la traduction théâtrale s'avère féconde, les théoriciens de la genèse de la création théâtrale soulignent eux-mêmes le caractère foncièrement complexe des archives de la scène : en plus de l'extrême diversification des documents écrits, l'étude génétique de la création théâtrale se heurte à la difficulté des sources non écrites à s'intégrer dans une chronologie linéaire (Grésillon, Thomasseau 2005, 28). En outre, la transition vers la réalisation scénique implique des interactions qui laissent rarement des traces consultables. Nos cas d'étude sont, à cet égard, éloquents : la correspondance entre Strehler et Lombardo ne restitue qu'une part de leurs échanges, tandis qu'aucune trace ne subsiste des interactions entre le metteur en scène, le traducteur et le comédien pour la mise en scène de *La Tempesta* de 1948. L'absence de captation visuelle pour cette première création, tout comme pour la mise en scène du *Médecin volant*, nous prive de l'aboutissement scénique de ce travail.

25 L'authenticité des annotations a pu être établie par confrontation avec d'autres pièces originales et grâce à l'expertise de Davide Verga, consultant aux recherches auprès des Archives du Piccolo Teatro de Milan, que nous tenons à remercier pour son aide précieuse.

26 Dans la plupart des cas, ces interventions ont précisément pour objectif un affinement du rendu dialectal selon deux axes complémentaires. D'une part, par des substitutions lexicales visant à réduire les interférences avec l'italien standard (par exemple *finestra* > *fenestra*, *due* > *du*, *dispensa* > *cusina*). D'autre part, par un affinement phonographique : l'ajout systématique d'accents vient préciser la prononciation et la diction. Ces réflexions sont issues de nos recherches actuelles sur la traduction du *Médecin volant* par Strehler.

27 Cf. Grésillon 1996 ; Thomasseau 2001 ; 2005 ; Léger, Grésillon 2005 ; Grenaud-Tostain, Lumbroso 2024.

À l'inverse, la production de 1978 bénéficie d'un dossier génétique enrichi par ce précieux document non écrit qu'est la vidéo.[28] Les trente années séparant les deux mises en scène modifient d'ailleurs les conditions de conservation et de fixation des documents de travail.

Aujourd'hui, les avancées du numérique et la dématérialisation des données permettent d'espérer une meilleure saisie de ces traces, bien que la conservation des interactions *de visu* – pourtant essentielles – ne soit pas toujours une priorité pour les praticiens. Pour autant, ces zones d'ombre ne remettent pas en cause la portée heuristique d'une démarche génétique.

En orientant le regard vers le processus de création, l'approche génétique permet d'interpréter le surmarquage dialectal comme un marqueur génétique traductionnel. Dans les études de cas présentées, l'hétérolinguisme agit comme un indice de genèse, véritable embrayeur de théâtralité marquant la transition vers la scène.

Bibliographie

Anzi, A. (2010). «*La tempesta*, dal testo di Shakespeare alla scena di Strehler». Restivo, G.; Crivelli, R. (a cura di), *Strehler e oltre. Il "Galileo" di Brecht e "La tempesta" di Shakespeare*. Bologna: CLUEB, 163-89.

Banu, G. (2017). « Préface. De la nécessité des défis ». Lucet, S.; Proust, S. (éds.), *Mémoires, traces et archives en création dans les arts de la scène*. Rennes: PUR, 7-12.

Colombo, R. (a cura di) (2007). *"La tempesta": tradotta e messa in scena*. Trad. di Agostino Lombardo e Giorgio Strehler. Roma: Donzelli.

Durant-Bogaert, F. (2014). « Les deux corps du texte ». *Genesis*, 38, 11-33.

Folena, G. (1958). «L'esperienza linguistica di Carlo Goldoni». *Lettere Italiane*, 10(1), 21-54.

Grenaud-Tostain, C.; Lumbroso, O. (éds) (2024). *Genesis*. *Scénario*, 59. https://doi.org/10.4000/13auo

Grésillon, A. (1996). « De l'écriture du texte de théâtre à la mise en scène ». *Cahiers de praxématique*, 26, 71-94.

Grésillon, A.; Thomasseau, J.-M. (2005). « Scènes de genèses théâtrales ». *Genesis*, 26, 19-34. https://doi.org/10.3406/item.2005.1362

Grutman, R. (2019). *Des langues qui résonnent*. Paris: Classiques Garnier.

Henrot Sostero, G. (éd.) (2020). « Fondements théoriques et méthodologiques pour une génétique de la traduction. Concepts, méthodes, visées». *Archéologies de la traduction*. Paris: Classiques Garnier, 17-56.

28 Bien qu'il accorde à la vidéo le mérite « d'apporter la preuve de l'expérience du temps », Banu la considère néanmoins un des « indices de la perte ». L'accumulation de ces indices conduit, selon Banu, à « un enchevêtrement de documents et une incohérence des sources » ; il invite dès lors à «se fier d'abord au détail qui tient de l'archive, pour oser ensuite le dépasser et accéder à la synthèse qui organise la mémoire » (2017, 11).

Léger, N.; Grésillon, A. (2005). « Brouillons de l'éphémère. Pour une génétique du théâtre ». *Genesis*, 26, 7-9. https://www.persee.fr/doc/item_1167-5101_2005_num_26_1_1359

Lombardo, A. (1998). « Strehler e Shakespeare ». Tian, R.; Martinez, A. (a cura di), *Giorgio Strehler o la passione teatrale. L'opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il Teatro*. Milano: Ubulibri (disponibile online https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/william-shakespeare/la-tempesta-1978/).

Molière (2010). *Oeuvres complètes*. Édition dirigée par Georges Forestier avec Claude Bourqui. Textes établis par Edric Caldicott et Alain Riffaud. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard.

Piacentini, M. (2026). « La traduzione teatrale negli allestimenti strehleriani di Shakespeare ». Dufiet, J.-P.; Piacentini, M. (a cura di), *Tradurre per il teatro. La voce dei registi*. Roma: Tab Edizioni.

Shakespeare, W. (1956). *La Tempesta*. Trad. di S. Quasimodo. Torino: Einaudi.

Shakespeare, W. (1983). *La Tempesta*. Trad. di A. Lombardo. Milano: Garzanti.

Shakespeare, W. (2004). *La Tempesta*. Trad. di A. Lombardo. Milano: Feltrinelli.

Strehler, G. (1983). *Appunti di regia della Tempesta – edizione 1983*, https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=38&imm=1&contatore=1&real=0)

Thomasseau, J.-M. (2001). « Les manuscrits de la mise en scène ». *L'Annuaire théâtral*, (29), 101–22. https://doi.org/10.7202/041458ar

Thomasseau, J.-M. (2005). « Les manuscrits de théâtre. Essai de typologie ». *Littérature*, 138, 97-118. https://doi.org/10.3406/litt.2005.1896

Sources et documents d'archives

Archivio Storico Piccolo Teatro di Milano, Manuscrits de pièces, 13: *La tempesta*, saison 1947-48, b. 5, ch. 18.

ASPT, Manuscrits de pièces, 160 : *La tempesta*, saison 1978-79, b. 78, ch. 188; b. 79, ch. 189.

ASPT, Manuscrits de pièces, 42b: *Il medico volante*, saison 1951-52, b. 12, ch. 48.

Captation vidéo du spectacle réalisé au Teatro Lirico de Milan le 28 juin 1978.

Teatro e plurilinguismo
a cura di Claudia Demattè ed Elisa Ravazzolo

Tutta la vita è un monologo che agli altri risuona come un'eco
Carmen Conde e Katherine Mansfield in *El sillón K*, di Paula Paz (2025)

Angela Moro
Università San Raffaele Roma, Italia

Abstract This article analyses *El sillón K* (2025) by Paula Paz, a contemporary Spanish play inspired by Carmen Conde's epistolary dialogue with Katherine Mansfield. Addressed to Mansfield after the writer's death, Conde's letters constitute a one-sided correspondence that stages a literary dialogue across absence and time. Drawing on a collage of sources, languages and media, the play reconfigures this epistolary material into a multilingual theatrical space. The study investigates how the staging reactivates Conde's modernist poetics and her reflections on immortality, absence and dialogue with the dead, transforming the epistolary exchange into a polyphonic dramaturgy that transcends linguistic and temporal boundaries.

Keywords Carmen Conde. Katherine Mansfield. El sillón K. Paula Paz. Contemporary Spanish theatre.

Sommario 1 Una sedia tutta per sé. – 2 Un'amica eloquente e silenziosa. – 3 Essere bilingui in una lingua sola. – 4 Una solitudine abitata. – 5 La disperazione e la speranza.

1 Una sedia tutta per sé

Alla poetica di Carmen Conde (Cartagena, 1907-Madrid, 1996) è sottesa una polarizzazione: la fiducia nelle possibilità del linguaggio è tanto intensa quanto pervicace risulta essere, al contrario, la sfiducia nei riguardi della cultura, della società (Siles 2007, 79); e, forse, anche

Edizioni Ca'Foscari

Le parole del teatro 1

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

Peer review | Open access
Submitted 2026-05-28 | Accepted 2026-07-16 | Published 2026-10-22
© 2026 Moro | CC BY 4.0
DOI 10.30687/979-12-5742-108-3/004

della capacità degli esseri umani di comunicare. Poetessa ascritta, non senza qualche riserva soprattutto cronologica, alla fortunata stagione letteraria spagnola dell'*Edad de Plata* e della Generazione del '27, Conde propugna un linguaggio estetico personalissimo che riesce a tenere assieme stilemi non convenzionali mentre intercetta pienamente le correnti moderniste europee.[1] Come osserva Francisco Javier Díez de Revenga (2007, 25), la speciale sensibilità lirica di Conde si traduce in una profonda plasticità figurativa, frutto di un'immaginazione fertile e debordante e della capacità di auscultare, prima ancora che ascoltare, la sfera del sensibile e i ceselli delle emozioni.

Questa straordinaria traiettoria letteraria le valse, nel 1978 ma con effettivo ingresso e prolusione il 29 gennaio dell'anno seguente, una poltrona – quella contrassegnata dalla lettera K – della Real Academia Española. Conde divenne così la prima donna ad avere accesso alla prestigiosa istituzione.[2]

Conviene evocare qualche stralcio di quel discorso, nel cui *incipit* Conde mette in luce la grata, seppur parziale, riparazione di un'ingiustizia storica, ricordando, in due specifiche sezioni, le figure di Gertrudis Gómez de Avellaneda e di Carolina Coronado:

> Señores académicos:
>
> Mis primeras palabras son de agradecimientos a vuestra generosidad a elegirme para un puesto que, secularmente, no se concedió a ninguna de nuestras grandes escritoras ya desaparecidas. Permitid que también manifieste mi homenaje de admiración y respeto a sus obras. Vuestra noble decisión pone fin a una tan injusta como vetusta discriminación literaria.
>
> (Conde 1979, 9)

L'autrice prosegue con una lucida riflessione sulle forme della perdurabilità della memoria, citando in sequenza Antonio Machado e Luis Cernuda[3] e istituendo, dunque, un dialogo intertestuale con il *pantheon* letterario in cui la sua stessa traiettoria si iscrive:

1 Come opportunamente scrive Francesca Coppola (2024, 122) «en sus treinta y siete libros, publicados a lo largo de casi sesenta años, se observa una escritura poética nada convencional, que resume las principales encrucijadas estéticas que atravesó la literatura española del siglo pasado».

2 Rimandiamo a Ferris (2007a, 179-95) per una dettagliata ricostruzione delle circostanze dell'ammissione dell'autrice presso la Real Academia Española. Sempre Ferris (2007b) è autore di una esaustiva bibliografia di Conde, in cui si prendono in esame le ragioni del lungo oblio che ne avvolse le sorti personali e letterarie.

3 Gli stralci inseriti nel discorso di Conde sono tratti, rispettivamente, da *Soledades, galerías y otros poemas* (1919) di Antonio Machado, e *Ocnos* (1942) di Luis Cernuda.

> Si de la memoria «solo vale el don preclaro de evocar los sueños», cuando suscito los míos resalta mi entrega a la Poesía. Desde la infancia, «tan lejos como vaya mi recuerdo, he buscado siempre lo que no cambia, he deseado lo eterno». No la inmortalidad sino la eternidad o el sueño de lo inextricable… […]. Eterno e implacable se constataba el Tiempo, aunque todo se creía alcanzable ejerciendo el sueño, germen de lo íntimo, de lo secreto pugnando por nacer. Si recorrer el largo camino acarrearía venturas y desventuras, habría que mantenerse fiel a la Poesía: no como condición adicional, sino porque era supremo logro del ser y del estar en la Tierra. Sin ella me hubiera sido imposible vivir. Por ella, fortaleza y la dulcísima felicidad que inspira imaginarse enlace entre el origen y el fin. […]. Ni evasiones del dolor ni rechazos a la alegría. Quienes lealmente crean poesía porque sí, saben de la necesidad de su verdad y de la defensa desinteresada de las causas perdidas. (10-11)

Va notato, in questo senso, il titolo della prolusione di Conde – *Poesía ante el tiempo y la inmortalidad* –, una dichiarazione d'intenti e un manifesto programmatico di una *vis* poetica inossidabile davanti alle insidie del tempo, oltre che determinata a farsi eterna. Questo anelito all'eternità, che confluisce nella strenua e disinteressata difesa delle 'cause perse', da raggiungere con un linguaggio poetico che non è strumento per evadere dal dolore né per rifuggire dalla gioia, costituisce un puntello ermeneutico utile ad addentrarsi nell'analisi della *pièce El sillón K*.

Tuttavia, prima di farlo, è opportuno soffermarsi ancora sul discorso di Conde che, subito dopo aver ricordato le scrittrici indebitamente escluse dalla canonizzazione istituzionale, rivolge un pensiero di omaggio al suo predecessore sullo scranno accademico: il drammaturgo Miguel Mihura Santos, morto nel 1977 poco prima di poter accedere alla Real Academia. Conde (9) lo evoca per la «suave ironía y la ternura» dei personaggi femminili che ne popolano l'attività di drammaturgo, tanto da farne un «innovador teatral y no solo en España» (9). Oltre all'attenzione alle voci femminili silenziate, il teatro fu un genere praticato con dedizione dalla stessa Conde, sebbene la critica in passato ne abbia enfatizzato soprattutto la produzione di taglio infantile e giovanile, spesso per disattivarne pretestuosamente la cifra più scomoda ed eversiva.[4]

4 In seguito alla morte di Conde nel 1996, la poltrona K venne assegnata ad Ana María Matute, che ricoprì l'incarico dal 1998 al 2014. Dopo essere stata occupata dal linguista José Antonio Pascual (2002) e dall'arabista e lessicografo Federico Corriente Córdoba (2018), dal 2022 è presieduta dal biologo e paleoantropologo José María Bermúdez de Castro Risueño, con funzioni di tesoriere.

2 Un'amica eloquente e silenziosa

Si apre e si chiude citando fedelmente il discorso di ingresso alla Real Academia *El sillón K. Cartas desde el olvido: Carmen Conde y Katherine Mansfield*, di Paula Paz.[5]

La convivenza e la commistione plurilinguistica caratterizzano la formazione transnazionale, multiculturale e multidisciplinare, nonché la produzione drammaturgica di Paz, e costituiscono le fondamenta della *pièce*, messa in scena per la prima volta al madrileno Teatro de la Abadía il 14 febbraio 2025. La fonte principale, variamente richiamata nel testo tanto da poterne assurgere quasi a palinsesto in senso genettiano, è infatti un epistolario a una sola direzione che Carmen Conde dirige a Katherine Mansfield (Wellington, 1888-Fontainebleau, 1923) nel 1935, dodici anni dopo la morte della scrittrice neozelandese.[6]

Interlocutrice silenziosa e necessaria, Mansfield divenne per Conde uno squarcio sul modernismo sperimentale e plurilingue. «Mi elocuente callada amiga» (Conde 2019, 41), oltre a essere il vocativo con cui si apre la seconda lettera a Mansfield, datata 14 settembre 1935, è un ossimoro paradigmatico, in quanto cristallizza il senso di un'operazione dialogica impossibile ma feconda, capace di trascendere qualsiasi frontiera: quella tra la vita e la morte, quella tra tempi e spazi diversi e, non da ultima, per l'appunto, quella linguistica.

L'epistolario – *Cartas a Katherine Mansfield* – è stato di recente pubblicato a cura di Fran Garcerá per i tipi madrileni de La Bella Varsovia in occasione del quarantesimo anniversario della consacrazione dell'autrice a membro della Real Academia Española (Conde 2019).[7] Si tratta di una nuova edizione rispetto a quella del 1948, che aveva visto la luce nel *separatum* del primo numero speciale della rivista di Zaragoza *Doncel*. Inizialmente, le prime cinque lettere

5 Paula Paz è drammaturga e ballerina, con una vocazione spiccatamente internazionale, che esplica dal 2013. A lei si deve la fondazione e la direzione artistica, nel 2016, del Cervantes Theatre di Londra, primo teatro bilingue in Gran Bretagna dedicato a diffondere e promuovere il patrimonio teatrale spagnolo e ispanoamericano. Desidero ringraziare di cuore Paula Paz, che mi ha molto generosamente fornito il testo della *pièce*, ancora inedito; oltre ad aver dimostrato piena disponibilità ed entusiasmo verso la mia ricerca. Il copione dell'opera è qui citato senza rimandi bibliografici, inevitabilmente assenti; il testo in mio possesso risulta aggiornato al 24 gennaio 2025.

6 In una precedente *pièce*, Paz ha portato sul palcoscenico lo scambio epistolare tra Carmen Laforet ed Elena Fortún, dimostrando una spiccata attenzione verso i carteggi femminili; in special modo se a intrattenerli sono figure, come anche in questo caso, lontane nel tempo e nello spazio. *Cartas vivas. Carmen Laforet y Elena Fortún* è andata in scena tra il 19 e il 21 maggio 2022 presso il Cervantes Theatre di Londra e, successivamente, tra il 26 gennaio e il 3 febbraio 2023, presso il Teatro de la Abadía.

7 Sulla nuova edizione delle lettere a Mansfield, si veda anche lo studio di aggiornamento bibliografico su Conde a cura di Díez de Revenga (2021, 196-7).

erano state pubblicate a puntate nel prestigioso quotidiano di Madrid *El Sol* tra il 7 settembre e il 9 novembre del 1935. Lo stesso giornale aveva inoltre ospitato, nel maggio dello stesso anno, un articolo di Conde, «Los diarios», che funse da preludio alla stesura delle lettere in seguito alla lettura del diario di Mansfield. Una settima lettera, invece, era uscita qualche anno dopo, nel 1952, nella rivista *Feria*. Questa missiva, sciolta dal resto del carteggio, è intitolata «Carta a Katherine Mansfield» ed è corredata dalla famosa fotografia dell'*inconnue de la Seine* – su cui a breve si ritornerà – e dal ritratto della scrittrice neozelandese che Conde custodiva gelosamente.[8]

Ci troviamo in un torno d'anni, quelli Trenta del Novecento, di nuova auge del genere biografico, che viene permeato e ibridato dai codici e dalle istanze del romanzo modernista, mentre prende le distanze da una riproposizione mimetica e cronachistica degli eventi biografici più salienti.[9] Nel solco dell'«irriducibile fluidità delle forme» (Tortora, Volpone 2019, 14) e della ricerca di nuove strutture che non riconducano la narrazione a principi incontrovertibili ma che, al contrario, restituiscano la precarietà del senso, Conde scrive (2019, 80):[10] «Indudablemente, para ir al diario es indispensable una sed formidable de inmortalidad […]. Un diario, mejor que una novela, sí que es un espejo llevado a lo largo del camino». Il rimando, ricorrente in Conde, all'ansia di immortalità, si lega al diario, che sembra in grado di rivendicare una supremazia finanche mimetica, in quanto costante e quotidiana, sul romanzo:

> La extensa verdad minuciosa cansa; una vida se compone de excesivas pequeñeces que suman trascendentalidad; decirlas una a una, ¿qué es sino invitación reiterada al tedio? No decir más que lo que parezca grato es ya una preocupación literaria, un cultivo de la forma, un vestirse ante el espejo mirándose con ojos ajenos. (78-9)

L'atto di vestirsi davanti a uno specchio guardandosi con gli occhi di un'altra persona ben compendia l'epistolario a una voce di Conde.

8 In ultima istanza, tutte le lettere vennero incluse dall'autrice nel primo dei tre volumi delle sue memorie: *Por el camino viendo sus orillas* (Conde 1986).

9 Un'esaustiva e aggiornata mappatura dei caratteri del modernismo europeo è offerta nel volume a cura di Tortora e Volpone (2019). Sulla peculiarità, ed eccezionalità, del modernismo in Spagna, rimandiamo, nello specifico, al capitolo di Simonatti (2019, 263-97). L'emancipazione della biografia dal romanzo storico e la teoria narratologica dei dispositivi che consentono la finzione biografica sono approfondite da Castellana (2019). La stessa Conde (2019, 79) registra questa rinnovata attenzione alla biografia, pervasiva e multimodale nella temperie culturale di metà Novecento: «hasta el cine se llenado del afán por la biografía. Y son muchos los *films* ofrecidos a la historia privada».

10 Si cita dall'edizione del 2019; l'affermazione è estrapolata dal già richiamato articolo del 1935 «Los diarios».

Arrivati a questo punto, può sembrare paradossale, in un volume collettivo che approfondisce il plurilinguismo, portare come oggetto di studio una *pièce* ispirata a e da un epistolario unidirezionale; eppure, non è un caso che questa voce singola ne convochi altre per intessere un dialogo polifonico, multidirezionale e plurilingue.

Innanzitutto, le missive a Mansfield sopraggiungono in seguito a un'altra fitta corrispondenza a firma femminile, in questo caso con una scrittrice in carne e ossa: Ernestina de Champourcín, inaugurata nel 1927.[11] L'esperienza di un'interlocutrice con cui Conde stabilisce un fruttuoso sodalizio letterario si interseca con la necessità di ricorrere a lettere solo in apparenza private – quelle con Mansfield non lo sono giocoforza e, anzi, sono rese pubbliche dalle pagine del quotidiano – come canale alternativo di espressione in un contesto che tendeva a relegare, quando non a silenziare, le autrici. Se già con Champourcin Conde aveva intercalato allo sciorinare di inezie quotidiane alcune vette liriche che costituiscono vere e proprie poesie in prosa, nell'epistolario con – forse sarebbe meglio dire 'a' – Mansfield, dà prova di un talento letterario raffinato e visionario, in piena consonanza con i più celebrati esiti del modernismo europeo e che le permette di tratteggiare un'intima genealogia letteraria. Conde si spese tenacemente per far sì che l'epistolario venisse pubblicato in Inghilterra, presso la casa editrice londinese Pinkerton, così come per la parigina Librairie Stock; solo lo scoppio della Guerra civile spagnola costituì una cesura irreversibile per i suoi piani di diffusione transnazionale e translinguistica delle sue lettere.

«Revelación de sensibilidad y delicadeza», come la definì Conde in un'intervista nel 1992 (Gutiérrez Vega, Gazarian-Gautier 1992, 92), la scrittrice neozelandese venne letta in traduzione francese. Il principale biografo di Conde, José Luis Ferris (2007b, 380), ci informa che la biblioteca personale dell'autrice annoverava varie opere di Mansfield tradotte da Leonor Acevedo, madre di Jorge Luis Borges, e prologate da Guillermo de Torre, cognato di Borges, a riprova della densa rete di connessioni personali e letterarie intessuta in quegli anni. Una rete capace di rimuovere le barriere tra la vita e la morte, come emerge nell'intervista già citata:

> – ¿Crees que se pueden borrar los límites entre la vida y la muerte? ¿Te fue fácil por ello dialogar con Katherine Mansfield?
> – No lo sé, no lo sé, pero sé que se han muerto muchos seres, muchos seres, hombres y mujeres que yo hubiera querido conocer y que hubieran sido amigos míos, o por lo menos, yo de ellos. (Gutiérrez Vega, Gazarian-Gautier 1992, 79-80)

11 L'epistolario tra le due autrici è stato pubblicato nel 2007 a cura di Rosa Fernández Urtasun (Champourcin, Conde 2007).

Forse quella sfiducia nell'umanità a lei contemporanea, a cui alludevo all'inizio, incoraggia Conde a intentare un dialogo con chi non c'è più. Tra le sparute recensioni all'epistolario del 1948, quella del poeta Ricardo Molina (1948, 13), apparsa nella rivista cordovese *Cántico: hojas de poesía*, coglie un punto nevralgico della postura ermeneutica che soggiace all'impalcatura testuale condiana: «la prosa de Carmen Conde, situada entre la de Gabriel Miró y la de Ortega y Gasset por su doble virtud de poesía y transparencia, resplandece diafanidad». Una prosa diafana, secondo le parole di Molina; non certo inconsistente, ma, al contrario, in grado di far trapelare, con la discrezione del controluce e con la complicità di un comune rovello identitario e letterario, l'aspirazione *transfronteriza* della lirica condiana.

3 Essere bilingui in una lingua sola

A questo proposito, l'opera di Paula Paz offre al pubblico un vero e proprio *pastiche* o *collage* di fonti, lingue e generi letterari diversi. *El sillón K* assume, infatti, i tratti di un rifinito diario di bordo della drammaturga – e abbiamo constatato come il diario fosse un genere caro a Conde – o di un contenitore eterogeneo che custodisce un variegato universo in cui le ragioni del rigore biografico non sono in contraddizione con quelle della finzione.

In linea con una precisa tendenza del teatro contemporaneo, postulata, tra gli altri, da Béatrice Bottin (2019), *El sillón K* plasma un'estetica della pluralità, attingendo alle risorse della convivenza di più lingue e più linguaggi nel perimetro di uno stesso spazio scenico. Come afferma Bottin (184)

> las palabras no siempre se escuchan, sino que se escriben en vivo, se proyectan, iluminan a los actores, atraen la atención del espectador de una manera distinta. Los dramaturgos van apropiándose una lengua extranjera, la utilizan para transmitir un nuevo mensaje, construir una nueva reflexión, cuestionar los modos de vida. La integran en la escenografía, le tributan un homenaje.

Sgombrato il campo da potenziali ostacoli linguistici, gli spettatori possono dunque condividere un universo comune e riconoscibile. Scrive Gilles Deleuze nei *Dialogues* (1977), rispondendo alla domanda «Che cos'è, a cosa serve una conversazione?»

> Una conversazione potrebbe essere semplicemente questo, il tracciato di un divenire […]. Dobbiamo essere bilingui anche in una lingua sola, dobbiamo avere una lingua minore all'interno della nostra lingua, dobbiamo fare della nostra propria lingua un

> uso minore. Il plurilinguismo non significa soltanto il possesso di più sistemi ciascuno dei quali sarebbe omogeneo in sé stesso; significa innanzitutto la linea di fuga o di variazione che intacca ogni sistema impedendogli di essere omogeneo. Non parlare come un irlandese o un rumeno in una lingua diversa dalla propria, ma al contrario parlare nella propria lingua come uno straniero. Proust dice: «I bei libri sono scritti in una sorta di lingua straniera». (Deleuze, Parnet 2019, 8-13)

Il plurilinguismo in *El sillón K* è esplicitato fin sulla soglia di presentazione dell'opera, in cui si informa il pubblico che «el espectáculo contiene audios en inglés que acompañan las coreografías y cuya comprensión no dificulta el seguimiento de la obra». In effetti, si viene, in prima battuta, accompagnati all'interno del caleidoscopio linguistico attraverso le coreografie di danza della ballerina Estela Merlos, vero e proprio linguaggio coreutico non verbale complementare rispetto all'interpretazione attoriale di Manuela Velasco.[12] I testi originali di Mansfield – stralci del suo diario, conferenze radiofoniche ed estratti del *corpus* poetico – sono intercalati nell'opera attraverso il dispositivo scenico della voce in *off*, dell'interpretazione corporea di Estela Merlos e, in alcuni casi, proiettati sulla scenografia di fondo con il testo a fronte in castigliano e con accompagnamento musicale, diventando parte della colonna sonora. In questo senso, possiamo chiederci se la poesia scenica non sia ormai un genere letterario degno di canonizzazione, almeno nell'ambito degli studi teatrali.

Ne è un esempio la poesia di Mansfield *The Gulf* (1916) (Mansfield 2014, 109-10),[13] che accompagna uno dei passi più emotivamente carichi dell'opera e diventa punto di confluenza delle osservazioni di Conde su un promontorio alicantino. Ci riferiamo alla sezione del testo «Ifach»: un grande monolite di pietra calcarea – il Peñón

12 Non a caso, Paz decide di inserire nel copione uno stralcio di una conferenza radiofonica di Conde, *La creación literaria* (1970), in cui si enfatizza il *continuum* artistico che, nel segno della concisione e dell'incisività, unisce danza, poesia e architettura: «la concisión en explicarse ante los otros es la pura constante poética. A mayor densidad lírica, menor cantidad de palabras. En la poesía, como en la arquitectura, como en la danza, cada movimiento depende de su antecedente y liga con su inmediato». Il testo della conferenza radiofonica, assieme ad altri emessi nella rubrica *En Voz de Mujer* della Radio Nacional Española (RNE), è stato pubblicato nel volume *Levanto mi voz. Radiofonías (1967-1972)* a cura di Fran Garcerá (Conde 2022).

13 Citiamo dall'edizione critica dell'opera di Mansfield a cura di Gerri Kimber e Angela Smith: «A gulf of silence separate us from each other | I stand at one side of the gulf – you at the other | I cannot see you or hear you – yet know you are there. | Often I call you by your childish name | And pretend that the echo to my crying is your voice. | How can we bridge the gulf – never by speech or touch. | Once I thought we might fill it quite up with our tears. | Now I want to shatter it with our laughter» (Mansfield 2014, 109-10).

de Ifach – eponimo del parco naturale a Calpe, nella provincia di Alicante. Per Conde, questo elemento naturale assurge a simbolo di amore e di natura umanizzata, nonché scenario di una relazione sentimentale vissuta tra Conde e Amanda Junquera,[14] traduttrice e cronista, conosciuta nel 1936 all'Università di Valencia. Amanda Junquera, moglie del professore di Storia di Spagna Cayetano Alcázar Molina, condivise con Carmen Conde un periodo di villeggiatura estiva nel 1937 nella cornice di questo parco naturale, che fu propizio alla nascita di un amore testimoniato dalle 393 lettere intercorse tra le due.[15] Canale di comunicazione preverbale («and pretend that the echo to my crying is your voice»), *The Gulf* viene qui equiparato al *peñón*, che presiede il limite tra terra e mare. Nel copione della *pièce* si legge il ricordo, rielaborato dai diari di Conde, di quei lieti giorni d'amore:

> Junto a mí una persona que tiene muchísimos paisajes diversos en los ojos, pero que se exalta de alegría ante el fruto apretado de las aguas griegas. Cierto, el esplendor de aquellos suelos y cielos y mares que ella ha visto y retiene en su evocación luminosa; pero Ifach sobresale en su escultural desnudez altiva, súbitamente emergido del límite terrestre y marítimo. Y hay entre nosotras, la amiga viajera y yo, un continuo diálogo de admiración […]. Mi compañera tiene los ojos llenos de azul […] y tienen un Ifach pequeñito en cada pupila […]. Había desaparecido el tiempo. O quizá no existió jamás. Nos quedaremos aquí sin hablar y, un día, tendremos raíces de pino y sacaremos de este suelo áspero y agrio el jugo maravilloso que alimenta nuestros ojos y lengua y cabellos, para que el viento grande nos cante hermosas y jóvenes eternamente. Abajo (ay, el hondo valle mortal que hay siempre al pie de las cumbres), envejeceremos, nos perderemos y, un día abrirán hoyos en la tierra que, en vez de alimentarnos, nos comerá con avaricia.

4 Una solitudine abitata

«La amistad no necesita, a veces, del mutuo alimento; basta que uno de los amigos hable, piense, ame, aunque el otro calle y sea invisibile»: così scrive Conde (2019, 72) nella settima carta della

14 A Junquera, la poetessa dedicherà alcune tra le sue sillogi più riuscite, come *Ansia de gracia* (1945) e *Mujer sin Edén* (1947).

15 L'epistolario è stato pubblicato nel 2021 a cura di Fran Garcerá e Cori Fernández (Conde, Junquera 2021). Nel carteggio, Conde descrive il sentimento che la lega a Junquera con i codici dell'amore omosessuale desunti proprio da Mansfield.

raccolta, riportata nel copione teatrale per affrontare un altro nucleo di senso, che si era fatto centro di convergenza e di irradiazione, anche iconografico, per le correnti estetiche moderniste: l'*inconnue de la Seine*. Questo è il nome dato a una giovane non identificata, morta in circostanze non chiarite prima del 1900, probabilmente negli anni Ottanta del XIX secolo. L'aneddoto più diffuso era quello per cui sarebbe annegata nella Senna; in seguito, un dipendente dell'obitorio, affascinato dalla sua bellezza, ne avrebbe fatto realizzare un calco in gesso del viso. La struggente fotografia del suo volto, immortalato in un sorriso pacifico e dissonante, era entrata a far parte di una sorta di repertorio elegiaco del *milieu* letterario modernista.[16]

Conde (45-6) ne dà testimonianza nella terza lettera a Mansfield, in cui affiora la riflessione sulla transustanziazione, anche onomastica, e sulla permanenza del senso di un'esistenza dopo e oltre la morte. Il seguente stralcio è presente interamente nel copione teatrale:

> Y justamente ahora llega a mis manos la fotografía que dicen de *l'inconnue de la Seine*. Ríe la misteriosa ahogada del Sena porque se llevó su muy hermético silencio; nadie supo quién era, y pasó del brazo largo del río, largo de plantas viscosas homicidas, a los de la inmortalidad: mascarillas, retratos y la fama del 'sin nombre'. Otros perviven por nombre, y esta ahogada que guardó su sonrisa, o que halló su sonrisa después de morir envuelta en miríadas de peces ahítos de suicidas, se ha inmortalizado gracias al decoro con que calló su personalidad vertical. Diome el retrato un amigo. Lo coloco frente a mis cuartillas, y te escribo; ¿comprendes por qué? Es como si ya tuvieras rostro, un rostro que pudiera ser tuyo, pues no es de nadie, y yo ignoro el que tuviste tú […]. La desconocida del Sena es la ahogada más linda, mejor gozada por el agua, que todo se lo transustanció, hasta su nombre, dejándole, eso sí, esta mansa serenidad de virgen que recobra en cada alma que la mira su volumen de pureza. Perdóname, Katherine Mansfield, si opongo a tu libro el retrato de una ahogada. Al hojearlo distraídamente, hallo una carta tuya. Hablas en ella de una cosa terrible: de una mujer ahogada, cuyo cuerpo aparece en la playa sin que nadie lo reconozca, lo reclame, porque ella no pertenece a nadie… Cierro el libro y acabo, con este hallazgo de tu emoción ante otra ahogada desconocida. La mujer que tú viste llorar por la playa y luego aparecer muerta, tú misma, sin rostro ante mis ojos; sois las dos esta clara muchacha, con profusión de secretos regocijos

16 Si pensi alla figura della sconosciuta nei *Quaderni di Malte Laurids Bridgge* (1910) di Rilke o ad alcuni lavori nelle arti figurative, come quelli di Man Ray. Sulla proliferazione di immagini dell'*inconnue*, cf. anche lo studio di Saliot (2015).

> espirituales que mano amiga me regaló y yo contemplo apoyada en mi blanca pared con sol.

Il calco, sia nella sua natura intrinseca di oggetto estetico, sia nella sua pulsione verso una verità, rimanda a un'assente e a un'assenza; da intendersi variabilmente secondo gli stilemi della maschera funeraria o della tensione, cara a Conde, all'immortalità, quale antidoto alla corruttibilità della morte. Sappiamo che la scrittrice, prima di procurarsi un ritratto di Mansfield, si servì di una fotografia dell'*inconnue* da porre davanti alle lettere che scriveva, a mo' di simulacro della destinataria. Inoltre, e per comprendere più compiutamente l'influenza che il ritratto ebbe su Conde e il parallelismo che si profila con un'altra annegata sconosciuta, è necessario rifarsi alla settima lettera dell'epistolario a senso unico. In perfetta coerenza con l'arazzo di rimandi inter e infratestuali, Conde riporta, in francese, una lettera di Mansfield al marito John Murry, scritta da Menton, in Costa Azzurra, il primo aprile 1920, in cui raccontava del ritrovamento di un cadavere di donna sulla riva del mare, davanti alla villa in cui Mansfield alloggiava per cercare sollievo dalla tubercolosi: «Elle n'appartient à personne. Personne ne la réclame» (69).[17] La morte e lo spettro del suicidio aleggiano nella relazione impossibile tra le due autrici: «tu obstinación en vivir, la mía en dejarlo todo escrito para nadie», chiosa Conde (40); ma, in particolare, la dissoluzione nel nulla o nel tutto del cadavere e l'affastellarsi, attorno a un ritratto, di una pluralità di destinatarie convocate *in absentia* rende impalpabili i confini tra epoche e spazi diversi e restituisce la valenza tragicamente universale di quel corpo. Veicolo non proposizionale di significato, il corpo in *El sillón K* si fa mezzo di trasmissione di un significato *supra* semantico in quanto immediatamente comprensibile oltre le barriere linguistiche e che consente così di riprodurre in scena, prima ancora che di esprimere, l'indicibile.

17 Così Mansfield racconta il lugubre episodio al marito in lingua originale: «An awful thing happened here yesterday. Just a week ago a young woman was seen wandering about under the trees at Cap Martin & crying – all day. Nobody spoke to her. At dusk a little boy heard her crying for help. She was in the sea about 15 ft. from land. By the time he told somebody it was dark & she had disappeared. Her purse & jacket were on the beach. She had a return ticket to Nice – five francs & a handkerchief in it – that was all –. Yesterday moning the sea washed her up just opposite the Villa. She came rolling rolling in with each wave & they waited till she was tumbled on the beach. All her clothes were gone except her corset. Her arms & feet were gone and her hair was bound round & round her head & face – dark brown hair. She doesn't belong to a soul. No one claims her – I expect they'll shovel her under today. Poor soul» (Mansfield 2025, 303-4).

5 La disperazione e la speranza

Il dialogo con i morti è una linea tematica che attraversa, in modo carsico ma persistente, il teatro contemporaneo spagnolo, in particolare quello della memoria. Alison Guzmán (2012, 436-7) ha teorizzato il legame simbiotico che unisce vivi e morti secondo un principio comunicante: i morti si appropriano, seppur momentaneamente, del corpo dei vivi per farsi presenza e i vivi si avvalgono della saggezza di chi se n'è andato per dotarsi di un corredo di strumenti esperienziali che li rinsaldi al mondo. Verrebbe allora da chiedersi a che *olvido* si riferisca il sottotitolo di *El sillón K* (*Cartas desde el olvido*).

Il confine poroso tra vita e morte è esplorato variamente nell'opera letteraria di Conde; impossibile, ad esempio, non riscontrare un comune punto di fuga tra le lettere a Mansfield e una dolorosissima vicenda biografica di Conde. Nel 1933, trasferitasi a Madrid, la sua unica figlia María de la Mar nacque morta, a causa di un parto prematuro.[18] «Dentro de mí, muerta | Mía viva a lo ancho de los meses | Y al nacer para los otros, | Muerta» (Conde 2007, 1046), leggiamo in una struggente poesia della sezione «Desencanto», raccolta nella silloge *Derramen su sangre las sombras* (1983). Un'attesa, anche fuor di metafora, gravida di morte, che la poetessa vivifica attivando un canale comunicativo di segno opposto e complementare: scrivere di vita a una persona morta; iniettare la vita nella morte e farsi latrice di un messaggio che il tempo non può ossidare. Così, la sua scrittura, 'morta' nella camera gestazionale di un epistolario impossibile, rinasce 'viva' per i lettori. Ricordiamo che uno dei poeti di riferimento di Conde fu Rilke, citato in una conferenza radiofonica dal titolo «El enigmático poeta Rilke», riportata anche da Paula Paz nella *pièce*:

> el enigmático poeta Rilke dijo que quería morir de su muerte y murió porque le hirieron las espinas de un rosa… No es mala muerte para un poeta, no. Morir es siempre lo que el hombre hace con mayor dignidad, pues es lo último y en ello – normalmente – no pone su voluntad.[19]

Il richiamo a Rilke è solo uno dei molti ancoraggi di Conde al modernismo, *mutatis mutandis*, *El sillón K* è una *mise en abime* teatrale del modernismo: una cerimonia onirica che convoca vivi

18 Il tema della maternità e del lutto perinatale attraversano ossessivamente l'opera di Conde profilando una poetica che si costruisce, anche lessicalmente, in negativo, sul silenzio, l'assenza e la perdita (cf. Cacciola 2024, 265-6).

19 Lo stesso Rilke aveva concettualizzato l'immagine della morte «da portare in sé come un nocciolo», sia nel già menzionato romanzo *I quaderni di Malte Laurids Bridgge* (1910) che nella celebre poesia *Orfeo, Euridice, Ermete* (1904).

e morti, allenta le maglie del tempo e delle lingue per forgiare una proposta scenica nuova, che coniuga all'ipnosi di un rito la volontà di rendere omaggio alla penna visionaria di due scrittrici.

La vocazione di Conde, come lei stessa ribadisce nel discorso di ingresso alla Real Academia, si è mantenuta fedele a sé stessa perché ha sempre voluto «oír la voz de la poesía que no muere» (Conde 1979, 12); in questa disposizione all'ascolto di ciò che ci ricorda la nostra natura finita mentre, attraverso la scrittura, ci rende immortali risiede il senso ultimo di questo scambio, ora sì, possibile grazie allo spazio della finzione teatrale. Una finzione da assumere nel senso più prossimo all'etimologia di *fingere*: inventare, modellare, dare forma. Juan Mayorga (2023, 145), nella raccolta di saggi *Ellissi*, mette a fuoco un compito essenziale del teatro, quello di prendere in esame il linguaggio che usiamo e di immaginare altri linguaggi possibili; o, come in questo caso, lingue che veicolano linguaggi per estendere il limite del visibile.

Per concludere, ci rifacciamo alla frase di Conde che abbiamo selezionato come titolo di questo contributo e che appare in chiusura della *pièce*: «toda la vida es un monólogo que en los demás resuena a eco». È un'affermazione più semanticamente stratificata di quanto potrebbe sembrare. Se infatti la vita è un monologo, la consegna alla solitudine non è perentoria né irreversibile: gli altri possono infatti rinvenire l'eco di quello che diciamo, non come remoto *flatus voci* ma come un dialogo che, appunto, risuona e che costituisce un tessuto connettivo comune. Nell'incontro tra le attrici che ripetono, con la voce e con il corpo, le parole di Conde rivolte a Mansfield, noi spettatori possiamo fare esperienza di ciò che cambia e di ciò che perdura; possiamo infine intuire che, in una certa misura, noi esseri umani di tutte le epoche siamo contemporanei e che una voce o un silenzio pronunciati ore o secoli fa esprimevano già la nostra disperazione e la nostra speranza (cf. Mayorga 2023, 77).

Bibliografia

Bottin, B. (2019). «Reinventar el lenguaje teatral: hacia una estética de la pluralidad. Plurilingüismo y multiculturalismo». Molanes, M. R; Reck, I. (eds), *Teatro hispánico en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor, 173-86.

Cacciola, A. (2024). «La poetización de la *huerfilia* en la lírica de Carmen Conde». *Revista de Escritoras Ibéricas*, 12, 253-78. https://doi.org/10.5944/rei.vol.12.2024.40908

Castellana, R. (2019). *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*. Roma: Carocci.

Champourcin, E. de; Conde, C. (2007). *Epistolario (1927-1995)*. Edición de Rosa Fernández Urtasun. Barcelona: Castalia.

Conde (1952). «Carta a Katherine Mansfield». *Feria*, 8, 21 de junio.

Conde, C. (1935). «Los diarios». *El Sol*, 15 de mayo.

Conde, C. (1948). *Cartas a Katherine Mansfield*. Zaragoza: Doncel, suppl.1.

Conde, C. (1979). *Poesía ante el tiempo y la inmortalidad. Discurso pronunciado el 28 de enero de 1979, en su recepción pública, por la Excma. Sra. Doña Carmen Conde Abellán y contestación del Excmo. Sr. Don Guillermo Díaz-Plaja*. Madrid: Real Academia Española – La Gráfica Comercial.

Conde, C. (1986). *Por el camino viendo sus orillas*, vol. 1. 3 vols. Barcelona: Plaza & Janés.

Conde, C. (2007). *Poesía completa*. Edición y prólogo de Emilio Miró. Barcelona: Castalia.

Conde, C. (2019). *Cartas a Katherine Mansfield*. Edición, introducción y notas de Fran Garcerá. Madrid: La Bella Varsovia.

Conde, C.; Junquera, A. (2021). *Epistolario (1936-1978)*. Edición de Fran Garcerá; Cori Fernández. Madrid: Torremozas.

Conde. C. (2022). *Levanto mi voz. Radiofonías (1967-1972)*. Edición, introducción y notas de Fran Garcerá. Madrid: Fundación Santander.

Coppola, F. (2024). «Creación y recreación estética en Carmen Conde. Análisis pragmático-textual de *El tiempo es un río lentísimo de fuego* (1978)». *CELEHIS – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 48(2), 121-36.

Deleuze, G; Parnet, C. (2019). *Conversazioni*. Postfazione di Antonio Negri, trad. di G. Comolli. Bologna: Ombre Corte.

Díez de Revenga, F.J. (2007). «Carmen Conde: voluntad creadora». Díez de Revenga, F. J. (ed.), *Carmen Conde. Voluntad creadora*. Cartagena: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 23-35.

Díez de Revenga, F. J. (2021). «Actualidad de Carmen Conde». *Murgetana*, 144, 187-202.

Ferris, J.L. (2007a). «Del olvido al fervor popular: una mujer en la Academia (1978-1979)». Díez de Revenga, F.J. (ed.), *Carmen Conde. Voluntad creadora*. Cartagena: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 179-95.

Ferris, JL. (2007b). *Carmen Conde. Vida, pasión y verso de una escritora olvidada*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy.

Gutiérrez Vega, Z.; Gazarian-Gautier, M-L. (1992). *Carmen Conde. De viva voz*. Montclair: Senda Nueva de Ediciones.

Guzmán, A. (2012). *La memoria de la Guerra Civil en el teatro español: 1939-2009* [tesi di dottorato inedita]. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Mansfield, K. (2014). *The Edinburgh Edition of the Collected Works of Katherine Mansfield*. Vol. 3, *The Poetry and Critical Writings of Katherine Mansfield*. Edited by Gerri Kimber and Angela Smith. 4 vols. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Mansfield, K. (2025). *The Edinburg Edition of the Collected Letters of Katherine Mansfield*. Vol. 4, *Letters to John Middleton Murry 1919-1922*. Edited and annotated by Claire Davison and Gerri Kimber. 4 vols. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Mayorga, J. (2023). *Ellissi. Saggi 1990-2022*. Trad. e cura di E. Di Pastena. Imola: Cuepress.

Molina, R. (1948). «Panorama de la Poesía». *Cántico: hojas de poesía*, 6, agosto-septiembre, 13.

Saliot, A-G. (2015). *The Drowned Muse: Casting the Unknown Woman of the Seine Across the Tides of Modernity*. Oxford: Oxford University Press.

Siles, J. (2007). «El neoconceptismo metafísico de Carmen Conde». Díez de Revenga, F. J. (ed.), *Carmen Conde. Voluntad creadora*. Cartagena: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 68-81.

Simonatti, S. (2019). «Il 'recinto ermetico' e il 'vaso poroso': la Spagna di fronte al romanzo moderno. Tre visioni parziali e un prologo». Tortora, Volpone 2019, 263-97.

Tortora, M. Volpone, A. (a cura di) (2019). *Il romanzo modernista europeo. Autori, forme, questioni*. Roma: Carocci.

Teatro e plurilinguismo
a cura di Claudia Demattè ed Elisa Ravazzolo

Le lingue di Ruzante in scena dal Novecento a oggi

Micaela Esposto
Université de Lausanne, Suisse

Abstract The essay examines the reception of the languages of the playwright Angelo Beolco, known as Ruzante, in modern theatrical productions (from 1902 to the present). Firstly, it focuses on performances staged in Italy, identifying four main linguistic approaches (translation into modern Italian; preservation of the original text; transposition into a modern Venetian dialect or into one of the other Italian dialects). Then, it considers productions staged abroad by foreign directors (France, Germany, England), with particular attention to translation choices.

Keywords Theatre. Comedy. Plurilingualism. Dialects. Ruzante.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Spettacoli in Italia. – 3 Spettacoli all'estero. – 4 Conclusioni.

1 Introduzione

Le opere del «famosissimo Ruzzante» – così in molti frontespizi delle stampe antiche – dopo il secondo decennio del Seicento rimasero pressoché dimenticate per circa 250 anni, fino alla riscoperta grazie al libro *Masques et bouffons* di Maurice Sand (1860), che ne offrì in traduzione ampi stralci. La ragione principale della lunga sfortuna del teatro ruzantiano è senza dubbio linguistica: il pavano, mimesi del dialetto delle campagne padovane, ma con una certa dose di

Edizioni Ca'Foscari

Le parole del teatro 1

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

Peer review | Open access
Submitted 2026-06-04 | Accepted 2026-07-13 | Published 2026-10-22
© 2026 Esposto | CC BY 4.0
DOI 10.30687/979-12-5742-108-3/005

deformazione caricaturale,[1] poteva risultare ostico a un pubblico non locale, senza contare la difficoltà aggiuntiva degli strati di errori accumulatisi nei testi in quasi settant'anni di edizioni a stampa (1548-1617). Anche i registi che, a partire dall'inizio del Novecento, hanno riportato in scena le opere di Ruzante hanno dovuto affrontare questo problema, e decidere di volta in volta se e come ovviare alla scarsa comprensibilità del pavano. Le sfide linguistiche, tuttavia, non si esauriscono qui: una buona parte del teatro ruzantiano è infatti plurilingue, e accanto al pavano si possono trovare, diversamente combinati e dosati a seconda dei testi, il toscano, il veneziano e il bergamasco.[2] L'accostamento di più lingue non risponde a ragioni univoche, ma assolve funzioni diverse nelle diverse opere: solo per citare qualche esempio, si spazia dalla *Pastoral*, in cui lo scontro tra lingua aulica e dialetto rappresenta l'alterità del mondo delle campagne padovane rispetto a quello, ben più rarefatto, di pastori e ninfe, al *Dialogo secondo*, in cui le attribuzioni linguistiche dipendono dalla condizione sociale dei personaggi e sono dunque di base realistica, all'*Anconitana*, in cui le parti in lingua e in dialetto restano pressoché slegate, senza che la dicotomia veicoli però una carica satirica. Ancora, il plurilinguismo in Ruzante si distingue dagli esiti che esso assumerà nella produzione di commediografi successivi (Andrea Calmo, Gigio Artemio Giancarli), nei quali prevale l'interesse per il gioco linguistico in sé e per i suoi esiti farseschi, nonché nella Commedia dell'Arte, dove la varietà dei codici è soprattutto funzionale alla tipizzazione dei personaggi.[3] I registi hanno dunque potuto decidere se mantenere o meno il plurilinguismo dei testi, eventualmente reinterpretandolo alla luce di tradizioni teatrali successive. La storia delle messinscene moderne è così anche una storia di come le scelte linguistiche di Ruzante sono state recepite e adattate per pubblici diversi. Nei paragrafi seguenti si analizzeranno le scelte operate in questo senso per gli spettacoli in Italia (§ 2) e all'estero (§ 3), da inizio Novecento a oggi. L'indagine è favorita dall'esistenza di due cataloghi di rappresentazioni moderne di testi ruzantiani, l'uno dedicato a quelle avvenute in Italia tra

Ringrazio per i preziosi suggerimenti Giovanni Merisi, Elisa Ravazzolo, Lorenzo Tomasin e i due revisori anonimi. Si avverte che negli spettacoli citati nel contributo il *Parlamento* e il *Dialogo secondo* (titoli con cui oggi sono comunemente noti questi due dialoghi di Ruzante) erano talvolta indicati come *Reduce* e *Bilora*, e che esisteva un'oscillazione nella rappresentazione della geminata nel titolo della *Moschetta* e nel nome di Ruzante: tali difformità sono state qui mantenute.

1 Sulle strategie di deformazione nel linguaggio ruzantiano si veda Milani 2000, 45-130.

2 Sulle lingue di Ruzante si rimanda almeno a Ferguson 1996; Paccagnella 1998.

3 Sul plurilinguismo in commedia resta fondamentale Folena (1991, 119-46); si vedano almeno anche Padoan (1982, 63-183) e Trifone (2000, 50-62).

anni Quaranta e primi anni Ottanta (*Ruzante sulle scene italiane del secondo dopoguerra* 1983) e l'altro invece esaustivo fino ai primi anni Duemila (Brunetti, Maino 2006); molti materiali sono inoltre raccolti nella sezione apposita del sito `www.ruzante.it`, allestito dal Comune di Piove di Sacco.

2 Spettacoli in Italia

Nel secolo circa che ci separa dal primo spettacolo in Italia (1927), sono individuabili quattro orientamenti principali per la resa linguistica dei testi ruzantiani: (1) la traduzione in italiano, (2) la fedeltà al testo originale, (3) l'avvicinamento ai dialetti veneti moderni, (4) la trasposizione in altri dialetti italiani. La prima opzione è senz'altro quella che garantisce una maggiore comprensibilità, ma è anche la meno praticata, dato che rischia di appiattire i valori di cui si carica la scelta dialettale in queste opere. La maggior parte degli spettacoli in traduzione italiana si concentrò nei primi anni Quaranta e si avvalse delle traduzioni di Emilio Lovarini (*Il Reduce*, regia di Giulio Pacuvio, 1940; *Il Reduce*, regia di Eros Macchi, 1942; *Moschetta*, direzione di Renato Simoni, 1942; *Fiorina*, direzione di Gianfranco De Bosio, 1942): non a caso, forse, si tratta di anni in cui la censura teatrale fascista scoraggiava l'uso dei dialetti, sebbene non sistematicamente e non senza contraddizioni (Ferrara 2004, 74). Qualche caso sporadico di spettacoli in traduzione, comunque, si trova anche nei decenni successivi: ad esempio *La Vaccaria* nel 1973 con la regia di Augusto Zucchi; o *La commedia della furbizia, ovvero la Moscheta* nel 1995 con la regia di Lorenzo Rizzato, che giustificava ancora la scelta della traduzione con l'«osticità del dialetto padovano antico» e la volontà di trasformare Ruzante da «privilegio di pochi eruditi» ad «autore di una grande opera popolare e contemporanea».[4] Per capire perché molti registi rifiutarono invece questa soluzione, si riporta di seguito un estratto della traduzione di Lovarini del *Dialogo secondo* (è il monologo iniziale del protagonista, Bilora, giunto a Venezia alla ricerca della moglie), accanto all'originale; il confronto mostra chiaramente come il testo, così tradotto (in un italiano definito «paludato e benpensante» da De Bosio 1987a, 221), perda in espressività ed efficacia:

4 La citazione proviene da Crispo 1997, 337, ma è riportata in Brunetti, Maino 2006, 290, da cui si cita.

Orbéntena, on' no va uno inamorò e on' no 'l se fica! El no se ghe ficherae gnan na sbombarda. Potta, an, l'amore! Chi arae mè ditto que l'amore m'aesse tirò sì fieramen qu'el m'aesse menò in zente ch'a' no viti mè e fuora de ca' mia? Ch'a' no sè on' supie, mi. I dise que l'amore no pò fare o qu'el no sa fare, mo a' vezo, mi, qu'el sa fare e qu'el fa fare zò que el vuole. Mo' mi – que na fià mi a' vuo' dir de mi – se no foesse stò l'amore de vegnir a veere s'a' cato la me' cristiana, ch'a' no sarae zà vegnù tutto ieri, tutta sta notte e tutta sta doman per buschi, per ciese e per scattaron: ch'a' son tutto inscurentò, ch'a' no posso pì della vita. Lagon pur dire, lagon pur anare: qu'el tira pì l'amore a uno que supia inamorò, que no fa tre para de buò. Cancaro, he bio brombe! L'è na mala briga l'amore. (Esposto 2024, 39)

Ebbene, dove non va uno innamorato e dove non si ficca? Anche dove non si ficcherebbe una bombarda. Poh, ah? l'amore!... Chi l'avrebbe mai detto che l'amore m'avesse a tirare sì fieramente, che m'avesse a menare tra gente che non vidi mai?... e fuori di casa?... qua, che non so dove io sia. Dicono che l'amore non può fare, che non sa fare. Vedo ora io che sa fare, e che fa fare ciò che vuole. Ora io – chè di me un poco voglio parlare, – se non fosse stato l'amore di venire a vedere se trovo la mia cristiana, non sarei già venuto tutto ieri, tutta stanotte, tutta stamattina, per boschi, per siepi e per sterpi, – che son tutto lividure, che non posso star più in sulla vita. Lasciamo pur dire, lasciamo pur andare. Tira più l'amore a uno che sia innamorato, che non fanno tre paia di buoi. Cancaro! L'ho avuta. Nespole! È una malora l'amore. (Lovarini 1940, 37)

Si nota subito come alcune perifrasi, locuzioni e giri di frase, pur essendo traduzioni fedeli dell'originale, risultino forzate o poco spontanee in italiano contemporaneo: così ad esempio «m'avesse a tirare [...] m'avesse a menare», «chè di me un poco voglio parlare», «non posso star più in sulla vita» (cioè 'non ne posso più della vita'). Ancora, si perdono elementi espressivi come l'avverbio *orbéntena*, espansione giocosa di *orbene*, o le tipiche *s-* prostetiche, ampiamente sfruttate da Ruzante con funzione di deformazione caricaturale, che compaiono qui in *sbombarda.* Alcuni registi provarono a mettere in atto degli accorgimenti per ovviare a questi problemi: già nel *Reduce* (ovvero il *Parlamento*, titolo con cui è oggi indicato) del 1940 l'attrice che interpretava Gnua, Diana Torrieri, originaria di Canosa di Puglia, calò la propria parte in dialetto pugliese, riscuotendo un grande successo di pubblico, al punto che lo stesso Emilio Lovarini «dimostrò di non respingere l'idea che altri registi e altri comici potessero rivestire il testo "alla contadinesca col dialetto rustico di questa o quella regione italiana"» (Calendoli 1983a, 16; cf. Brunetti, Maino 2006, 10-12) – un'opzione che, come si vedrà, fu poi effettivamente esplorata in alcune messinscene. Ancora, nella *Moschetta* del 1942 nei giardini di Villa Corsini a Roma, spettacolo che chiuse le celebrazioni per il quarto centenario della morte di Ruzante, l'attore Emilio Baldanello (che interpretava Ruzante) recitò con cadenza veneta, e il direttore Renato Simoni inserì nella traduzione alcune frasi del testo originale (Calendoli 1983a, 17; Brunetti, Maino 2006, 15-16). Per la *Vaccaria* del 1973, invece, Augusto Zucchi giocò sulla variazione

diafasica, trasponendo l'opposizione tra lingua e dialetto pavano propria del testo originale in quella tra italiano formale e colloquiale; in più un personaggio, il parassita Loron, accostato dal regista alla maschera di Pulcinella, parlava in napoletano (Calendoli 1983b, 57-8; Brunetti, Maino 2006, 165). Indipendentemente dall'efficacia della resa, non vanno comunque dimenticati i meriti storici delle messinscene in traduzione, che permisero il rilancio teatrale dei testi di Ruzante e la loro circolazione a livello nazionale.

L'opzione diametralmente opposta rispetto alla traduzione in lingua (che finiva, come si è detto, per restituire una «pallida immagine del linguaggio e della forza teatrale degli originali» – così De Bosio 1987a, 221) è la fedeltà al dettato ruzantiano, sia quando integralmente pavano sia quando plurilingue. La prima rappresentazione in lingua originale avvenne nel 1942, quando la regista padovana Lina Costa coinvolse il gruppo dei Ruzzantini, che teneva vive le tradizioni folcloristiche padovane, per portare in scena congiuntamente *Fiorina* e *Bilora* (cioè il *Dialogo secondo*) al Teatro delle Arti (Calendoli 1983a, 17-20 e 73; Brunetti, Maino 2006, 18-21). Il più importante e assiduo lavoro registico sui testi originali di Ruzante è legato però al nome di Gianfranco De Bosio, che dopo una prima messinscena in italiano della *Fiorina* (1942), ancora ai tempi del liceo, e una in francese del *Reduce* (1947), portò in scena la *Moscheta* (1950) in pavano e bergamasco (*Ruzante sulle scene italiane del secondo dopoguerra* 1983, 75; Brunetti, Maino 2006, 28-32). Lo spettacolo nasceva dalla collaborazione e amicizia con Ludovico Zorzi, a cui dobbiamo peraltro l'unica edizione a oggi completa delle opere ruzantiane (Zorzi 1967), conosciuto a Padova: i due decisero di rappresentare Ruzante senza traduzione «non per una operazione di filologia, ma perché erano convinti che soltanto il testo originale ha una forza teatrale contemporanea tale da suscitare una comunicazione con la platea» (De Bosio 1987b, 239); studiarono dunque approfonditamente il linguaggio di Ruzante, e trasferirono per un periodo la compagnia prima nei Colli Euganei e poi nelle valli bergamasche per entrare in contatto con dialettofoni che conservassero ancora tratti linguistici arcaici (De Bosio 1987a, 223). Tra le prime reazioni del pubblico a questa scelta registica non mancarono quelle perplesse o apertamente ostili, soprattutto per la presunta oscenità dei testi: emblematico il caso del nuovo allestimento della *Moscheta* nel 1956 prima a Ferrara, dove il Vescovo vietò ai cattolici di assistervi, e poi a Venezia, dove furono cancellate tutte le repliche in programma sempre per la licenziosità dell'opera (225-6). Ma era solo questione di tempo prima che l'operazione fosse capita e apprezzata, e la fedeltà di De Bosio al teatro ruzantiano continuò infatti per più di 50 anni: il regista ripropose, sempre nella veste originale, a più riprese la *Moscheta* e le altre opere, anche assemblate in uno stesso spettacolo (così ad esempio in *Ruzante all'Olimpico* del 1968 o nella *Recita fantastica del*

famosissimo Angelo Beolco detto il Ruzante alla corte dei Cardinali Marco e Francesco Cornaro del 1981); i suoi allestimenti furono peraltro quasi sempre portati in *tournée* all'estero, dove riscossero notevole successo.[5] Altri registi, nei decenni successivi, percorsero la via della fedeltà al testo originale, e le recensioni mostrano che l'ostico dettato pavano, se supportato da adeguate scelte attoriali e registiche, può comunque arrivare in tutta la sua forza agli spettatori: come per la rappresentazione di *Parlamento* e *Bilora* nel 1972 (regia di Renzo Vescovi), che Odoardo Bertani commentò scrivendo che «la dimostrazione della rara potenza di parole ci viene da questa edizione, la cui fedeltà filologica dà occasione di gustare fin lo spessore fonico del mezzo linguistico, ma soprattutto accerta una teatralità che vince l'oscurità, l'imprevedibilità di tante voci»;[6] o ancora nel caso della *Fiorina* del 1989 (regia di Luciano Castellani), quando fu notato che «gli spettatori si sono sentiti inizialmente in difficoltà ma la bellezza della "parlata" ha permesso di superare ogni problema».[7]

La terza via praticata per portare i testi ruzantiani in scena consiste nell'adattarli in dialetto veneto moderno (padovano o veneziano). Questa possibilità è stata esplorata fin dalla prima messinscena novecentesca italiana: nel 1927 il *Bilora* venne infatti rappresentato al Teatro Comunale di Bologna, con capocomico Gianfranco Giachetti, e per l'occasione Emilio Lovarini ammodernò la veste dialettale dell'opera per aumentarne la comprensibilità (Calendoli 1983a, 13-14; Brunetti, Maino 2006, 5-6). La tappa più importante in questo percorso è però l'interpretazione attoriale di Cesco Baseggio, che recitò il *Bilora* con la regia di Carlo Ludovici nel 1949 e l'anno dopo il *Parlamento*, da lui stesso diretto (Calendoli 1983a, 21-2; Brunetti, Maino 2006, 23-7): in entrambi i casi Baseggio, oltre a operare sul testo tagli e raccordi, procedette a una «"chiarificazione" morfologica, lessicale e sintattica, utilizzando termini e giri di frase più comprensibili, di fonte veneziano-padovana». Anche in questo caso un passo dal monologo iniziale del *Dialogo secondo* (o *Bilora)* potrà ben esemplificare il tipo di riscrittura operato da Baseggio:

> Acramenia anca l'amore!… Dove no valo ficarse sto rofian! anca dove no se ficarave una sbombarda!… A la m'ha tocà a mi, la m'ha tocà… Chi l'arìa mai dito che el m'aesse da menare in tra la zente che no ho mai vedesto!… in sto strambìo de paese… che no so

5 Vari episodi della fortuna degli spettacoli di De Bosio all'estero sono ricordati in De Bosio 1987a; 1987b.

6 La recensione, pubblicata sulle pagine de «L'Avvenire», è riportata in Brunetti, Maino 2006, 151, da cui si cita.

7 La recensione, scritta da Fabio Foti su «Il Quadrivio – Rovigo», è riportata in Brunetti, Maino 2006, 257, da cui si cita.

> gnanca andove che sipia!… I dixe che l'amore no puol fare e no sa fare, ma se no foesse per sto amore, chi elo mo' che m'arìa strassinao fin qua par vèar de cattarla [*sic*] me femena?… Tiòe!! Che arìa tanto caminà de dì e de note, par boschi, par siese e par scattaroni… ca son chive tuta 'na piaga, 'na brosa, 'na slividura, che ho el filon de la schena cussita grieco grieco che anca mo' el me trae par tera! Lasson pur dire, lasson pur stare, ma tira pì sto cancaro de amore che no farìa tre para de buoi.[8]

Si noteranno qui alcune aggiunte («A la m'ha tocà a mi, la m'ha tocà», «in sto strambìo de paese»), alcune espansioni (il sintetico «a' son tutto inscurentò» 'sono tutto deperito' dell'originale diventa «ca son chive tuta 'na piaga, 'na brosa, 'na slividura, che ho el filon de la schena cussita grieco grieco che anca mo' el me trae par tera») e alcune riscritture (ad esempio, nella prima frase, non è più l'innamorato che sarebbe disposto ad andare anche in capo al mondo, ma è l'Amore stesso che si nasconde nei luoghi più reconditi). Ancora, ci sono alcuni aggiornamenti lessicali (*cristiana* > *femena*) e fonomorfologici (*arae* > *arìa*, *no viti mè* > *no ho mai vedesto*, *on'* > *andove che*, *supie* > *sipia*, *lagon* > *lasson*). Nonostante non siano mancate accuse di infedeltà e di assenza di scrupoli filologici, altri critici hanno invece insistito sulla validità del compromesso linguistico di Baseggio, che media tra le esigenze di comprensibilità e di resa della potenza del dettato ruzantiano.[9] Nei decenni successivi, almeno due registi alternarono rappresentazioni in lingua originale e in dialetto moderno: Gigi Giaretta, dopo un esordio filologicamente accurato (i *Due dialoghi* del 1963), preferì negli spettacoli successivi modernizzare progressivamente il dettato (Mion 1983, 63-7); Ezio Maria Caserta preferì invece nella maggior parte dei casi servirsi del testo originale (a partire dalla *Moscheta* del 1975), ma non mancò nel 1978 di tentare per il *Parlamento* un adattamento linguisticamente modernizzante (Brunetti, Maino 2006, 194-6).

La quarta strada possibile è la trasposizione in un altro dialetto italiano. Si è già detto degli spettacoli in traduzione con la parte di un solo personaggio in dialetto (la Gnua pugliese nel *Reduce* del 1940, il Loron napoletano nella *Vaccaria* del 1973). Questi casi sono legati soprattutto al repertorio linguistico dei singoli interpreti; diversa è invece la scelta di adattare interamente il testo ruzantiano nel dialetto del luogo in cui si terrà lo spettacolo. Così nel 1971 si ha una *Betìa* in perugino, con la regia di Sergio Ragni, a Perugia; nel 1976 a

8 Si cita da Mangini 1987, 219, che riporta un estratto del copione di Baseggio conservato a Venezia alla Biblioteca di Studi Teatrali di Casa Goldoni.

9 Così ad esempio Geron 1993, 79, che riporta un estratto di una propria recensione agli spettacoli del 1949-50, e Mangini 1987, 215-17.

Reggio Emilia va in scena il *Parlamento de Ruzante reduce de l'Africa Orientale*, in cui il regista Auro Franzoni adatta in dialetto emiliano *Parlamento* e *Dialogo secondo*; e ancora nel 1992 *Bilora, Ruzante e Menato ovvero Brotu, Bainzu e Zuniari* in sardo a Sassari; nel 1995 *'o Parlamiento* con la regia di Nino Fausti nel dialetto del Sud Pontino (rappresentato però a Padova per la IV edizione delle Giornate del Ruzante); infine nel 2004 *L'alpin che torna dala guera* e *El Faìna* in dialetto trentino a Bolzano.[10] In quest'ultimo caso il regista, Marco Bernardi, ha spiegato come la trasposizione in un altro dialetto possa permettere di ricreare la forza espressiva dell'originale, pur rendendolo più accessibile al pubblico:

> Dalla constatazione di questa oggettiva e concreta difficoltà di comprensione linguistica, oggi ulteriormente accentuata, sono partito nel progettare una versione del suo teatro in un dialetto vivo e usato normalmente nella quotidianità. Ho scelto il trentino perché è il dialetto più parlato della nostra regione, perché è il mio dialetto, e, soprattutto, perché mi sembra abbia le caratteristiche fonetiche e lessicali necessarie per essere all'altezza dell'originale pavano dal punto di vista della forza espressiva. […] Ne è uscito un testo fortemente caratterizzato, in cui la fisicità della parola ruzantiana non è tradita, ma semmai esaltata dalla maggiore e immediata comprensione del dialetto vivo.[11]

Un posto a parte, nella galassia di messinscene ruzantiane, spetta ai casi di reinvenzioni linguistiche ibride, che non possono rientrare interamente in nessuna delle categorie precedenti. Il caso più notevole è la reinterpretazione proposta da Dario Fo e Franca Rame nella conferenza-spettacolo *Dario Fo recita Ruzante* (con debutto nel 1993 e repliche nei due anni successivi). La performance, che meriterebbe ben altro approfondimento, prevedeva l'alternanza di testi ruzantiani e commenti di Fo, e la forma espressiva consisteva in un *pastiche* che al pavano di base univa tratti di altri dialetti italiani (soprattutto, ma non solo, veneti e lombardi) e ulteriori elementi a

10 Si vedano le schede degli spettacoli rispettivamente in Brunetti, Maino 2006, 143, 184-8, 277, 295, 360-1.

11 La citazione, tratta dal programma di sala dello spettacolo, è riportata in Brunetti, Maino 2006, 361, da cui si cita.

essi estranei:[12] in altre parole, «una fricassea di dialetti» (Folena 1991, 118) o «una lingua teatrale interdialettale» (Paccagnella 2013, 28), non molto lontana da quella di *Mistero buffo*. Si fornisce anche in questo caso un confronto con il testo originale, tratto stavolta dal dialogo tra Ruzante e Gnua nel *Parlamento* (e si tengano presenti anche i raffronti forniti da Paccagnella 2013, 40-4):

[84] **GNUA** Ruzante? Situ ti? Ti è vivo, ampò? Pota! Te è sì sbrendoloso, te he sì mala çiera… Te n'he guagnò ninte, n'è vero, no?	**GNUA** (*gelida e sprezzante*) Rusante? Sìtu ti? Set ancmò vivo? Potta! Che sbrendolóso, affumigò che to set… màrçio! Ti è vivo? Siguro? No' ti mé gh'ha portò niente, nevéra?
[85] **RUZANTE** Mo n'hegi guagnò assé per ti, s'a' t'he portò el corbame vivo?	**RUZZANTE** Te gh'ho reportà tüta 'sta mèa scarcàssa viva.
[86] **GNUA** Poh, corbame! Te me he ben passù. A' vorae che te m'aissi pigiò qualche gonela pre mi.	**GNUA** Mé nutrigherò ben con 'sta tòa scarcàssa! Avarèssi prefèrzo ne m'avessi portàt qualche gonèla, per mi.
[87] **RUZANTE** Mo n'è miegio che sipia tornò san de tutti i limbri, com a' son?	**RUZZANTE** Ma no' l'è mèjor che t'ho porto mi san de ógne mémbaro… giambe, bràsia, testa, man, 'me son?
[88] **GNUA** Mei sì, limbri mé, in lo culo! A' vorae che te m'aissi pigiò qualche cosa. Mo a' vuogio andare, ché a'son aspità.	**GNUA** Ma sì, mémbari in culo! (*Fa per andarsene*) Mi devo andare, te salùdo!
[89] **RUZANTE** Pota! Mo te he ben la bella fuga al culo. Mo aspeta un può.	
[90] **GNUA** Mo che vuotu ch'a' façe chì, s'te n'he gniente de far de mi? Lágame andare.	
[91] **RUZANTE** Oh, cancaro a quanto amore a' t'he portò! Te te vuosi ben presto andar a imbusare, e sì a' son vegnù de campo a posta per veerte.	**RUZZANTE** Ferma! Gnua no' ti gh'ha còre! A son tornàit apòsta del campo, quaranta mija gh'ho fàito per vidérte!
[92] **GNUA** Mo non m'hetu vezua? A' no vorae, a dirte el vero, che te me deroiniessi; ché a' he uno che me fa del ben, mi. No se cata cossì, agno dì, de ste venture. (Padoan 1981, 125)	**GNUA** Ti m'ha vedua?! Adesso lassame andare. Ascórta, no' vorarée che té mé derovinèssi... che gh'ho uno che mé fa del bén a mi. E no' se cata cossì de ógne ano de 'ste 'ventùre fortunóse. (Fo 2006, 78)

12 Nel prologo dello spettacolo, Fo spiegava così la sua scelta linguistica: «Venendo al lessico e stabilito che il padano originale del Beolco è difficile da proporre e soprattutto da comprendere, con quale linguaggio io mi presenterò? Se mi esibissi esprimendomi nel lessico originale (*dà una dimostrazione*): "Cui petròh e so gnut a scavarí gercònd abrié se zéno...", ecco che voi pian piano vi levereste fuggendo dalla sala e lasciandomi solo. Per evitare una simile débâcle sono costretto a ricorrere a una congrua traduzione, cercando di rimanere sempre nel "pavan", e permettendomi a tratti qualche lieve variante attinta da dialetti periferici, spagnolismi d'epoca, espressioni in latino quasi maccheronico» (Fo 2006, 12-13; il testo è stato ripubblicato in Fo, Rame 2018).

A livello macroscopico si notano alcuni tagli (in particolare le battute 89 e 90 non sono trasposte) e qualche ampliamento o aggiunta: la serie *giambe, bràsia, testa, man* espande la generica menzione dei *limbri* 'membra'; il riferimento alle *quaranta mija* percorse da Ruzante, assente nell'originale, contraddice i già incoerenti calcoli al riguardo fatti dal protagonista nel monologo iniziale; e ancora il sostantivo *venture* è espanso in *venture fortunose* e all'aggettivo *sbrendoloso* vengono aggiunti *affumigò* e *màrçio*, che erano già stati usati in precedenza anche dal compare Menato per descrivere l'aspetto di Ruzante. Per il resto, quasi nulla segue esattamente il dettato originale: c'è qualche sostituzione lessicale (come *corbame* > *scarcassa*) e anche le molte parole mantenute sono adattate alla fonomorfologia di altri dialetti italiani (o trasformate in vere e proprie neoconiazioni pseudodialettali).

Dopo Fo e Rame, un'altra reinvenzione linguistica, sebbene di stampo diverso, è stata proposta anche nello spettacolo ruzantiano più recente: si tratta di *Balasso fa Ruzante* (sottotitolo: *Amori disperati in tempo di guerre*), scritto da Natalino Balasso, che interpreta appunto il personaggio di Ruzante, con la regia di Marta Dalla Via. Andato in scena a partire dal 2021 con numerose repliche negli anni successivi, lo spettacolo prevede una prima metà di ispirazione genericamente ruzantiana, ma con qualche ripresa puntuale dalla *Moschetta*, e una seconda metà che segue invece più fedelmente il *Parlamento*. La lingua creata da Balasso consiste in un italiano con patina dialettale veneta moderna, arricchito da qualche elemento lessicale antico (come *curiositate*, *prevete*, *angustia*, la preposizione articolata *in lo*), che dovrebbe rendere almeno in una certa misura l'arcaicità del pavano, e da tasselli espressivi (*vacchitudine*, *monate* – derivato di *mona* – e simili). La componente veneta non si limita a elementi fonetici e morfologici dei dialetti veneti moderni, ma attinge, oltre che ovviamente alla lingua ruzantiana, anche alla *Relazione* del vicentino Antonio Pigafetta, contemporaneo del Beolco. Ne risultano frasi come «prima di gaverti vagavo sensa meta», «copo uno, ucido il primo che passa», «scomincio dai pìe», «rassa de sentimento assurdo che me pervade le vissere», «quella bella stregassa della Gnua mi è entrata come uno cavicchio in lo cranio».

3 Spettacoli all'estero

Si è già ricordato che Gianfranco De Bosio ha portato a più riprese spettacoli ruzantiani in lingua originale all'estero, riscuotendo notevole successo. I registi stranieri che si sono confrontati con i testi del Beolco hanno invece in genere preferito portarli in scena in traduzione; alcuni di essi, tuttavia, nel testo tradotto hanno tentato di riprodurre con accorgimenti linguistici lo scarto tra pavano e italiano

contemporaneo. La ricognizione che segue è selettiva e limitata agli spettacoli francesi, tedeschi e inglesi; non si approfondirà invece la diffusione, pur di notevole interesse, delle messinscene ruzantiane nella penisola iberica.[13]

La prima rappresentazione moderna ruzantiana avvenne in Francia, dove, come si è già detto, è rinata la fortuna del commediografo padovano. Se si escludono gli spettacoli allestiti dai Sand nella loro villa a Nohant per un pubblico di familiari e amici (sicuramente nel 1859 e nel 1861), avvenuti in parallelo alla preparazione del già citato volume *Masques et bouffons* (Fido 1998, 372-7), bisogna attendere il 1902 per la messa in scena del *Bilora* a opera della società drammatica "Les Latins"; per l'occasione fu approntata una nuova traduzione (dopo quella inclusa da Maurice Sand nel suo libro) da Luciano Zuccoli ed Ephrem Vincent, collaboratori del «Mercure de France» (Calendoli 1983a, 15; Fido 1998, 378-9; Brunetti, Maino 2006, 3-4). Un nuovo decisivo impulso alle rappresentazioni francesi fu dato tuttavia dalla pubblicazione del teatro ruzantiano integralmente tradotto da Alfred Mortier (1925-26). Sulla base di quel testo Jacques Copeau portò in scena l'*Anconitana* (*L'Anconitaine ou les Amoureux de Padoue*) nel 1927, Charles Dullin il *Bilora* due anni dopo, e Jean-Louis Barrault la *Vaccaria* nel 1955 e il *Parlamento* (*Ruzzante, retour de la guerre*) nel 1966.[14] La traduzione di Mortier, non pensata per la rappresentazione ma solo come invito e sostegno alla lettura dei testi originali, suscitò in tali occasioni qualche critica per la sua scarsa spontaneità.[15]

Diversa la finalità delle traduzioni fornite negli anni Sessanta da Michel Arnaud, concepite per la scena: la sua versione di *Anconitana* e *Bilora*, infatti, è basata sul testo approntato per la rappresentazione al Teatro Stabile di Torino, come precisa la nota al volume (Arnaud 1965, 77), e lo stesso si può supporre per la *Moscheta* pubblicata tre anni prima (Arnaud 1962). Arnaud ha inoltre cercato di dare risalto al contrasto tra pavano, veneziano (nel *Bilora* e nell'*Anconitana*) e italiano (solo nell'*Anconitana*), che ha reso come variazione tra «style nettement populaire», «style grammaticalement correct mais familier» e «style soutenu» (Arnaud 1965, 77). La sua traduzione della *Moscheta* fu portata in scena nel 1962 da Marcel Maréchal, che per gli spettacoli successivi (1968-69 e 1980) preferì però rivedere il testo, tenendo conto anche di una nuova traduzione realizzata da

13 Per la Spagna si ricorderà almeno il lavoro compiuto sui testi ruzantiani da Juan Antonio Hormigón (si vedano Hormigón 2002, 2, 511-18; 2017); una rassegna degli spettacoli in Portogallo tra anni Settanta e Ottanta è invece offerta da Almeida 2014, 100-2.

14 Si vedano le schede degli spettacoli rispettivamente in Brunetti, Maino 2006, 7, 9, 34-5 e 83.

15 Fido 1998, 382; si veda Ravazzolo 2026 per un'analisi di come Mortier presenta e giustifica le proprie scelte traduttive.

Jean-Marie Auzias ricorrendo ai dialetti regionali francesi (Fido 1998, 383-4; Brunetti, Maino 2006, 58-9); lo stesso Arnaud rappresentò invece nel 1970 *Parlamento* (*Parlerie*) e *Bilora* (Brunetti, Maino 2006, 122). Proprio da quest'ultima opera si propone ancora una volta un estratto per esemplificare il confronto tra la traduzione più letterale di Mortier e quella invece più teatrale di Arnaud:

Or donc, une bombarde elle-même ne se fourrerait pas où ne va pas se nicher un amoureux ! L'amour, bougre ! Qui eût jamais dit qu'il m'aurait entraîné si férocement, qu'il m'aurait conduit chez des gens que je n'ai jamais vus, et loin de chez moi ? Car je ne sais pas où je suis ! On dit que l'amour ne peut et ne sait rien faire, mais je vois qu'il sait faire ce qu'il veut. Ainsi moi – car pour une fois je veux parler de moi – n'eût été le désir de tâcher de retrouver ma chrétienne, je n'aurais pas trotté tout hier, toute cette nuit, et toute la matinée à travers bois, buissons et guérets. Car je me sens tout assombri et je n'ai plus de goût à vivre ; laissons dire et aller ! L'amour tire plus les amoureux que ne feraient trois paires de bœufs. Chancre, j'en ai soufflé des bulles ! C'est une méchante affaire que l'amour. (Mortier 1925-26, 2, 239)

Cré bon Dieu de bon Dieu ! Qu'est-ce que ferait pas un gars qu'est amoureux ? Là où qu'il va se fourrer, un boulet de bombarde y arriverait même pas ! Putain d'amour ! Qui c'est qu'aurait jamais dit que l'amour, il m'aurait si rudement empoigné qu'il m'a amené chez des gens que j'avais jamais vus et si loin de chez moi que je sais même pas où je suis… Y en a qui disent que l'amour, il est pas si fort que ça ! Mais moi, je vois bien qu'il sait drôlement y faire, l'amour, et, même, qu'il vous fait faire tout ce qu'il veut ! Oui, moi – car, pour une fois, faut bien que je cause de moi ! – eh ben, moi s'y avait pas eu l'amour pour me faire aller à la recherche de ma femme, j'aurais pas marché toute la journée d'hier, et toute cette nuit et tout ce matin, à travers bois, fossés et champs de ronces, que j'en suis tout égratigné et que je tiens plus debout. Y a pas, faut bien le reconnaître : l'amour, sur un gars qu'est amoureux, il tire plus fort que trois paires de bœufs. Cré bon Dieu ! J'ai eu mon compte ! C'est une sale maladie, l'amour ! (Arnaud 1965, 61)

Per concludere il percorso delle messinscene francesi andrà segnalato un rinnovato interesse per i testi ruzantiani nei primi anni Duemila: Jean-Louis Benoit ha diretto la rappresentazione di *Parlamento* (*Retour de guerre*) e *Bilora* nel 2005 e quello stesso anno ne ha pubblicato la propria traduzione (Benoit 2005); ancora, Claude Perrus ha lavorato a più riprese sul teatro ruzantiano e le sue versioni sono state portate in scena da diversi registi. L'operazione traduttiva di Perrus è particolarmente interessante perché, per riprodurre lo straniamento linguistico del pavano, ha inserito tessere lessicali tratte da Rabelais e altri testi cinquecenteschi, nonché elementi dei

patois.[16] Andrà infine menzionato l'esperimento tentato da Angelo Savelli, che nello spettacolo *Canto della terra sospesa* (1985), andato in scena prima a Firenze e poi a Villeneuve-lès-Avignon, ha proposto il medesimo collage di testi ruzantiani prima in lingua originale e poi subito di seguito, con un'altra compagnia, in provenzale (Brunetti, Maino 2006, 241-2). L'idea alla base è che la *langue d'oc*, marginalizzata dall'avanzata della *langue d'oïl*, possa farsi portatrice in Francia dello stesso valore di alterità linguistica che ha il pavano in Italia.

Spostandoci al di là del Reno, una scelta in parte simile a quella prima ricordata di Perrus è stata operata dal traduttore a cui è legata la fortuna delle opere di Ruzante in Germania: Heinz Riedt, studioso in particolare di Goldoni, ma a cui si devono le traduzioni tedesche di molti altri autori italiani.[17] Nel caso di Ruzante, Riedt non ha scelto il tedesco contemporaneo, bensì ha cercato una varietà che potesse avere lo stesso valore storico e psicologico della lingua di partenza, e ha quindi optato per il tedesco del Seicento, studiando in particolare l'opera di Grimmelshausen. Così il traduttore ha motivato la propria scelta:

> Ora, recitando – e prima traducendo – il Ruzante in lingua cosiddetta pura […], sia italiana sia anche tedesca, il materiale stesso verrebbe distrutto e con esso tutto l'intrinseco vigore poetico: sarebbe come ricopiare in marzapane una scultura ricavata da un ceppo. Tradurre in un dialetto? Ma fra i dialetti tedeschi di oggi non ne vedo neanche uno che escluda tutti i pericoli di un 'argot' o di un folclorismo a effetto alquanto superficiale. A parte il fatto, che sarebbe compreso soltanto da un limitato numero di persone. […] Ecco dunque la prima premessa per una traduzione adeguata: una lingua compresa da tutti, ma non di oggi. Una seconda premessa ideale sarebbe stata di trovare una lingua usata in un periodo di avvenimenti bellici corrispondenti in un certo qual modo a quelli subiti dai contadini ruzantiani. […] Naturalmente: la Guerra dei trent'anni! Questa era la corrispondenza. E la lingua compresa da tutti era quella sul piano di Grimmelshausen! (Riedt 1987, 203-4)

16 Le sue scelte traduttive sono analizzate da Ravazzolo 2026, a cui si rimanda anche per l'elenco delle traduzioni di Perrus.

17 Si ricordino almeno Primo Levi, il cui carteggio con Riedt è stato recentemente pubblicato da Einaudi (Mengoni 2024) e Calvino.

I suoi testi sono stati portati in scena a più riprese, con notevole successo:[18] in particolare il *Parlamento* (*Des Ruzante Rede, so er vom Schlachtfeld kommen*) nel 1960 con la regia di Peter Palitzsch e costumi e maschere di Amleto Sartori; ancora il *Parlamento* insieme alla *Moschetta* (*Die Paduanerin*) nel 1964 con la regia di Dietrich von Oertzen; e solo la *Moschetta* nel 1970 e 1982 rispettivamente con la regia di Heinz Engels e Claudia Sauermann.[19]

Molto meno fortunato il tentativo in Inghilterra di Mike Alfreds, che nel 1983 ha tradotto e portato in scena a Londra un collage di testi ruzantiani (*Betìa*, *Fiorina*, *Parlamento* e *Dialogo secondo*; con il titolo complessivo di *Comedy Without a Title*). Avendo Alfreds deciso di non attingere a elementi dialettali o dell'antico inglese e di proporre una traduzione molto fedele del testo, anche a costo di generare espressioni inesistenti in inglese, ne risultarono dei «contadini che parlano un inglese universitario fiorito di parolacce e di gesti volgari per avvalorare il contesto cinquecentesco delle commedie, senza tuttavia trasmettere, se non raramente, la finezza delle rappresentazioni di quel mondo elementare e bestiale».[20]

4 Conclusioni

Si è dunque visto come le lingue del teatro ruzantiano abbiano stimolato registi e traduttori, da inizio Novecento in poi, a sperimentare soluzioni diverse: le esigenze principali sono state da un lato garantire la comprensibilità del testo a un pubblico contemporaneo, e dall'altro rendere efficacemente i valori storici, sociali e psicologici del linguaggio di Ruzante, sia per le opere interamente in pavano sia per quelle plurilingui.[21] In Italia la soluzione meno praticata è stata quella della traduzione in italiano moderno: più spesso si è preferito proporre il testo in originale, in un dialetto veneto modernizzato o in uno degli altri dialetti della penisola. A sé stanno i casi di completa reinvenzione linguistica, pur di stampo diverso, di Dario Fo e, recentemente, di Natalino Balasso. All'estero

18 Berthold 1987, 206 e 208 riporta alcune reazioni di pubblico e critica agli spettacoli del 1964 e 1970.

19 Si vedano le schede degli spettacoli rispettivamente in Brunetti, Maino 2006, 55-6, 64-5, 123 e 231-2.

20 La frase è tratta da una recensione allo spettacolo scritta da Aridea Fezzi Price per «Il Giornale» e riportata in Brunetti, Maino 2006, 239-40, da cui si cita.

21 Del resto «l'alternativa tra fedeltà filologica e dialettologica (al prezzo dell'incomprensione e dell'impossibilità della rappresentazione) e traduzione-adattamento (al prezzo della banalizzazione lessicale e del tradimento dei valori del testo) è sempre stata una *impasse* dello snodo della modernità e attualità di Ruzante» (Paccagnella 2013, 36).

si è invece visto che i traduttori hanno preferito non ricorrere a dialetti e *patois* se non per alcune tessere lessicali, ma che talvolta hanno comunque cercato di attingere a fasi anteriori della lingua per rendere l'arcaicità del pavano ruzantiano (così in particolare Perrus in Francia e Riedt in Germania). È restato solo sullo sfondo il legame di queste scelte con l'interpretazione che più in generale i registi hanno voluto proporre del teatro ruzantiano, puntando talvolta sul *côté* della farsa e delle maschere, talaltra sui risvolti più tragici delle opere del Beolco, o ancora proponendone una versione politicamente e socialmente impegnata: tutti aspetti su cui, almeno dalla riscoperta dei Sand tra anni Cinquanta e Sessanta dell'Ottocento, critici e registi hanno continuato a interrogarsi, spesso intrecciando proficuamente le proprie riflessioni.

Bibliografia

Almeida, M.J. (2014). «Teatro Italiano em Portugal: 10 anos depois de Abril de 1974». *Estudos Italianos em Portugal*, 9, 95-109.

Arnaud, M. (1962). *Ruzante: La Moscheta*. Texte français M. Arnaud. Paris: L'Arche.

Arnaud, M. (1965). *Angelo Beolco dit Ruzante: L'Anconitaine. Bilora*. Texte français de M. Arnaud. Paris : L'Arche.

Benoit, J.-L. (2005). *Angelo Beolco dit Ruzante: Retour de guerre suivi de Bilora*. Traduit de l'italien et adapté par Jean-Louis Benoit. Besançon: Les Solitaires Intempestifs.

Berthold, M. (1987). «La conoscenza del Ruzante in Germania attraverso gli spettacoli dopo il 1945». Calendoli, G.; Vellucci, G. (a cura di), *Convegno internazionale di studi sul Ruzante* (Padova, 26-28 maggio 1983). Venezia: Corbo e Fiore, 205-9.

Brunetti, S.; Maino, M. (a cura di) (2006). *Ruzante sulle scene del '900*. Padova: Esedra.

Calendoli, G. (1983a). «Antefatti di una fortuna difficile». *Ruzante sulle scene italiane del secondo dopoguerra*. Padova: Comune di Padova; Università degli studi di Padova, 11-27.

Calendoli, G. (1983b). «Evasione e impegno nell'interpretazione scenica del Ruzante». *Ruzante sulle scene italiane del secondo dopoguerra*. Padova: Comune di Padova; Università degli studi di Padova, 53-60.

Crispo, F. (a cura di) (1997). *Angelo Beolco detto Ruzante = Atti del convegno di studi e programma generale* (Padova, maggio 1995). Padova: Papergraf.

De Bosio, G. (1987a). «Un trentennio di lavoro sul Ruzante». Calendoli, G.; Vellucci, G. (a cura di), *Convegno internazionale di studi sul Ruzante* (Padova, 26-27-28 maggio 1983). Venezia: Corbo e Fiore, 221-36.

De Bosio, G. (1987b). «Un trentennio di lavoro sul Ruzante e Ludovico Zorzi». Calendoli, G.; Vellucci, G. (a cura di), *Convegno internazionale di studi sul Ruzante* (Padova, 26-28 maggio 1983). Venezia: Corbo e Fiore, 237-50.

Esposto, M. (2024). *Angelo Beolco il Ruzante: Dialogo secondo*. A cura di M. Esposto. Padova: Cleup.

Ferguson, R. (1996). «Status, function, and evolution of dialect in Ruzante's theatre». Tandello, E.; Zancani, D. (a cura di), *Italian Dialects and Literature. From the Renaissance to the Present*. London: Institute of Romance Studies, 23-36.

Ferrara, P. (a cura di) (2004). *Censura teatrale e fascismo (1931-1944). La storia, l'archivio, l'inventario*. Roma: Ministero per i beni e le attività culturali; Direzione generale per gli archivi.

Fido, F. (1998). «Da Maurice Sand a Copeau e oltre: la riscoperta di Ruzante in Francia», in Vescovo, P. (a cura di), *Atti del Convegno Internazionale di Studi per il 5° centenario della nascita di Angelo Beolco il Ruzante* (Padova-Venezia, 5-6-7 giugno 1997), num. monogr., *Quaderni Veneti*, 27-28, 369-85.

Fo, D. (2006). *Dario Fo ripropone e recita Ruzzante. Affabulazione in due tempi*. A cura di F. Rame. Milano: Fabbri.

Fo, D.; Rame, F. (2018). *Dario Fo e Franca Rame ripropongono e recitano Ruzzante*. Traduzione a cura di F. Rame. Milano: Guanda.

Folena, G. (1991). *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*. Torino: Bollati Boringhieri.

Geron, G. (1993). «Il Ruzante di Baseggio (chiaroscuri su)». Calendoli, G. (a cura di), *III Convegno internazionale di studi sul Ruzante* (Padova, 24-26 maggio 1990). Padova: Società Cooperativa Tipografica, 77-80.

Hormigón, J.A. (2002). *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*. 2 vols. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

Hormigón, J.A. (2017). *Angelo Beolco, "Ruzante": Comedias*. Edición de J. A. Hormigón. 2a ed. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

Lovarini, E. (1940). *Ruzzante: Il reduce. Bilora. Menego*. Traduzione di E. Lovarini. Roma: Edizioni Universitarie.

Mangini, N. (1987). «Il Ruzante di Cesco Baseggio». Calendoli, G.; Vellucci, G. (a cura di), *Convegno internazionale di studi sul Ruzante* (Padova, 26-28 maggio 1983). Venezia: Corbo e Fiore, 211-19.

Mengoni, M. (2024). *Levi, Primo: Il carteggio con Heinz Riedt*. A cura di M. Mengoni, Torino: Einaudi.

Milani, M. (2000). *El pì bel favelare del mondo. Saggi ruzzantiani*. A cura di I. Paccagnella. Padova: Esedra.

Mion, J. (1983). «Il pavano rustico recuperato dalla sua gente». *Ruzante sulle scene italiane del secondo dopoguerra*. Padova: Comune di Padova; Università degli studi di Padova, 61-8.

Mortier, A. (1925-26). *Ruzzante (1502-1542)*. Paris: J. Peyronnet et C^{ie}.

Paccagnella, I. (1998). «Il plurilinguismo di Ruzante», in Vescovo, P. (a cura di), *Atti del Convegno Internazionale di Studi per il 5° centenario della nascita di Angelo Beolco il Ruzante* (Padova-Venezia, 5-6-7 giugno 1997), num. monogr., *Quaderni Veneti*, 27-28, 129-48.

Paccagnella, I. (2013). «Ruzante *à la manière de* Dario Fo». Brusegan, R. (a cura di), *La scienza del teatro. Omaggio a Dario Fo e Franca Rame*. Roma: Bulzoni, 25-46.

Padoan, G. (1981). *Angelo Beolco il Ruzante: I Dialoghi, La Seconda Oratione, I prologhi alla Moschetta*. A cura di G. Padoan. Padova: Antenore.

Padoan, G. (1982). *La commedia rinascimentale veneta*. Vicenza: Neri Pozza.

Ravazzolo, E. (2026). «Les paratextes des traductions françaises du théâtre de Ruzante», in Dufiet, J.-P, Ravazzolo, E. (a cura di), «Les discours autour de la traduction du texte de théâtre», special issue, *inTRAlinea*. https://www.intralinea.org/specials/article/2722

Riedt, H. (1987). «Cenni su una integrale trasponibilità della poetica ruzantiana in lingua tedesca». Calendoli, G.; Vellucci, G. (a cura di), *Convegno internazionale di studi sul Ruzante* (Padova, 26-28 maggio 1983). Venezia: Corbo e Fiore, 203-4.

Ruzante sulle scene italiane del secondo dopoguerra (1983). Padova: Comune di Padova; Università degli studi di Padova.

Sand, M. (1860). *Masques et bouffons. Comédie italienne*. Paris: Lévy.
Trifone, P. (2000). *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*. Pisa; Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali.
Zorzi, L. (1967). *Ruzante: Teatro*. A cura di L. Zorzi. Torino: Einaudi.

Teatro e plurilinguismo
a cura di Claudia Demattè ed Elisa Ravazzolo

Le théâtre documentaire et la langue au Canada francophone

Nicole Nolette
Université de Waterloo, Canada

Abstract Documentary theatre has been gaining popularity among Francophone artists in Canada over the past decade. This article examines the creative process and reception of two documentary theatre productions created in Ottawa and Moncton in 2023 and 2025 to demonstrate that this form revives an artistic engagement with language that previous generations had set aside in favour of themes considered more universal. Drawing on both private and public documents, these artists from official-language minority communities highlight the precarity of the broader public initiative of official bilingualism in Canada.

Keywords French-Canadian theatre. Documentary theatre. Linguistic minorities. Language anxiety. Official bilingualism.

Sommaire 1 Introduction. – 2 Les théâtres documentaires et la transcription de l'oralité. – 3 *Oh! Canada* et l'oscillation entre les documents publics et privés. – 4 Parler mal ou l'enquête sociolinguistique comme démarche documentaire. – 5 Conclusion.

1 Introduction

En vogue en Europe depuis le tournant du millénaire, le genre du théâtre documentaire est particulièrement prisé par les artistes francophones du Canada depuis une dizaine d'années. Dans les pages qui suivent, je montrerai comment, dans la dramaturgie des spectacles *Oh! Canada – Chapitre 1: L'Est du pays* créé à Ottawa en 2023 et *Parler mal*, créé à Moncton en 2025, les artistes de théâtre acadiens et franco-ontariens puisent aux documents publics comme aux documents privés pour construire une nouvelle esthétique de la

Edizioni Ca'Foscari

Le parole del teatro 1

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

Peer review | Open access
Submitted 2026-07-17 | Accepted 2026-08-26 | Published 2026-10-22
© 2026 Nolette | CC BY 4.0
DOI 10.30687/979-12-5742-108-3/006

perte linguistique.[1] J'avancerai l'idée que ces artistes produisent des spectacles qui peuvent ressembler en certains points à ceux de leurs homologues québécois, pour qui « l'authenticité du document perd de son importance au profit de sa spectacularisation et d'une utilisation ludique de l'information » (Guay, Thibault 2020, 17). D'autres encore construisent, à partir de documents tirés de la sociolinguistique et d'entretiens intimes avec des sociolinguistes, la légitimité de leur propre expérience de la minorisation linguistique, mise en scène dans un respect du document authentique comme du projet politique du bilinguisme officiel. En Ontario comme en Acadie, la répétition dramaturgique de la perte de la langue adopte ainsi depuis environ cinq ans un nouveau costume, celui du théâtre documentaire.

2 Les théâtres documentaires et la transcription de l'oralité

Dans l'ouvrage sur les théâtres documentaires qu'elles publiaient en 2019, Béatrice Picon-Vallin et Erica Magris expliquaient par rapport à ce phénomène contemporain en arts vivants que

> Les intentions sont variables – informer, dénoncer, pousser à l'action, montrer l'inattendu, donner la parole à ceux qui ne l'ont pas, transmettre, partager, rencontrer… Mais l'élément commun concerne les opérations sur et autour des documents qui sont à la base des créations. (9)

Au Québec, les chercheurs Hervé Guay et Sara Thibault publiaient, l'année suivante (2020), l'ouvrage *L'interprétation du réel. Théâtres documentaires au Québec*, où il et elles proposaient d'aborder avec les contributeurs et contributrices: « toute proposition [théâtrale] intégrant à son noyau des fragments de réel, d'où qu'ils proviennent et peu importe la latitude prise par la suite à l'égard des "documents" rassemblés ». (Guay, Thibault 2020, 7)

Guay et Thibault associent l'émergence du théâtre documentaire au Québec au tournant du millénaire à deux jalons importants de l'histoire théâtrale récente : la fondation en 2000 du Théâtre Porte Parole, compagnie emblématique de cette esthétique et le passage en 2001 du spectacle *Rwanda 94*, du collectif belge Groupov, dans le cadre du Festival TransAmériques (FTA), grande fête montréalaise des arts vivants branchée sur le réseau festivalier international de la danse

1 Le Saux-Farmer, D.; Savoie, N.F. (2025). *Oh ! Canada – Chapitre 1: L'Est du pays*. Manuscrit inédit. Richard, B. ; Robichaud, G. (2025). *Parler mal*. Manuscrit inédit, 3 mars.

et du théâtre contemporains. Dans le quart de siècle qui nous sépare de ces évènements, le théâtre documentaire se serait suffisamment développé au Québec pour qu'on en distingue maintenant deux formes ou esthétiques majeures. La première, privilégiée par le Théâtre Porte Parole et « ses émules » (17), se caractérise par une approche critique des documents publics. Préconisant quant à elle une approche « postpolitique » des documents privés, la deuxième forme de théâtre documentaire, peut-être « néodocumentaire », serait mise en pratique par des collectifs comme Système Kangourou, Olivier de même, et Projet MÛ. Entre les deux se situeraient les créations des artistes Anaïs Barbeau-Lavalette, Émile Proulx-Cloutier ou Alexandre Fecteau, qui pourraient « osciller » entre la première et la deuxième forme de théâtre documentaire, et dont l'usage des récits privés sert à « mettre de l'avant un projet d'envergure publique » (17).

Peu importe la mouvance à laquelle souscrivent les artistes, il émerge un consensus par rapport à l'utilisation des documents issus de la transcription des entretiens : « ne pas littérariser ou trop dénaturer l'oralité des voix recueillies » (16). Selon Guay et Thibault, reprenant ici une expression de Lise Gauvin (2000, 8), « la chose risquerait d'être mal interprétée au Québec en raison de la "surconscience linguistique" qui y prévaut ». Gauvin signalait ainsi que les littératures francophones proposaient toutes « une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langues/littérature dans des contextes différents ». Au sein des théâtres documentaires du Québec, la littérarisation ou la dénaturation de l'oralité pourrait avoir l'effet d'« une dépossession supplémentaire infligée aux dominés par ceux et celles qui sont censés vouloir faire entendre leurs voix » (Guay, Thibault 2020, 16).

La surconscience linguistique concerne non seulement le théâtre québécois, mais également ceux qui débordent des frontières du Québec, vers l'Ouest ou vers l'Est du Canada, en Ontario et en Acadie, là où le français est toujours une langue officielle mais où les francophones se trouvent en contexte profondément minoritaire. Par rapport à la dramaturgie francophone de l'Ontario, François Paré stipulait en 1994 que « ce théâtre répète inlassablement la perte irrémédiable de la langue et l'accès à un langage qui ne saurait en être qu'une pauvre approximation » (1994, 28). Au Canada francophone, cependant, les années 1990 et le début des années 2000 ont vu se développer des esthétiques théâtrales profondément « post-identitaires » (Moss 2005, 57-71), c'est-à-dire urbaines, universalisantes et dans certains cas post-dramatiques (Nolette 2015). Lucie Hotte (2021, 124) évoque même l'idée d'un « désinvestissement » de la littérature : « Cela ne veut pas dire que le politique et le littéraire ne se rencontrent plus, mais cela est plus rare ». Il est d'autant plus étonnant de voir la résurgence au tournant de la deuxième décennie du nouveau millénaire de problématiques

identitaires liées à la langue chez les artistes de théâtre franco-canadiens contemporains.

3 *Oh! Canada* et l'oscillation entre les documents publics et privés

Le spectacle *Oh! Canada – Chapitre 1 : L'Est du pays* s'élabore depuis 2016 à partir du Théâtre la Catapulte que dirigeait de 2017 à 2023, à Ottawa, la comédienne et metteure en scène d'origine franco-manitobaine Danielle Le Saux-Farmer. Le Saux-Farmer se rallie à Nicolas Gendron, comédien et metteur en scène québécois. Les deux s'intéressent à la situation du français au Québec à l'occasion des 40 ans de l'importante politique linguistique de la Loi 101 en 2017 et des 50 ans de la Loi sur les langues officielles au niveau fédéral. Pour Le Saux-Farmer, qui a fait une activité de promotion et de médiation culturelle importante autour du projet, l'objectif était de travailler ensemble les faits documentés et les émotions personnelles liées à la langue : « Je me demandais, c'est quoi la distance qu'on a entre le ressenti qu'on a envers la langue française et sa survie et le danger, et les données. Et c'est quoi, vraiment, les risques, et c'est quoi les pistes de solution. » (La Nouvelle Scène Gilles Desjardins 2024). La forme du théâtre documentaire leur semble alors aller de soi : «C'est dans la mouvance, dans l'ère du temps, a lancé Danielle Le Saux-Farmer, d'avoir une approche documentaire théâtrale. Au-delà de ça, on sentait qu'on n'était pas satisfaites avec la fiction ; donc on voulait aller voir les faits de plus près » (citée dans Dumais 2025).

Le processus de recherche et de collecte des données des artistes s'échelonne sur plusieurs années : interviewés par Flavie Boivin-Côté pour la revue de théâtre québécoise *Jeu* en 2021, Gendron et Le Saux-Farmer expliquent avoir « enregistr[é] une quantité monstre de récits et d'anecdotes depuis le début de leurs recherches » (69). Selon eux, ces informations seraient « venues à 50 % des spécialistes (politicien·nes, enseignant·es, sociolinguistes…) et à 50 % du public » (cités dans Boivin-Côté 2021, 69).

> *En* soulignant *les outils législatifs qui ont à la fois protégé le français au Québec et qui ont consacré le Canada comme pays à deux langues officielles, Nicolas Gendron et moi, on a voulu effectuer une recherche de terrain et documentaire, avec des intellectuels, des experts et des statistiques, pour mieux comprendre quel est le clivage entre ce qu'on ressent et ce qu'on entend.* (Le Saux-Farmer citée dans Dumais 2025, souligné dans le texte)

Ici, les artistes oscillent entre les documents publics issus « des intellectuels, des experts et des statistiques » et leur propre

ressenti, construisant une archive hybride composée des données sur la situation du français au Canada et les expériences vécues au quotidien. L'aller-retour entre les faits documentés et le vécu intime déjoue en quelque sorte l'intrigue conventionnelle du théâtre documentaire, ainsi que l'observe Flavie Boivin-Côté pour qui

> le concept de théâtre documentaire demande aux artistes qui s'y prêtent d'être au même niveau que le public, c'est-à-dire dans la position socratique de celui ou celle qui ne sait rien. Toutefois, personne ne part sur un pied d'égalité lorsqu'il est question de la langue. C'est un sujet extrêmement personnel, lié à de nombreuses expériences émotives. (2021, 69)

Au lieu de prétendre ne rien savoir, les interprètes adoptent ainsi des postures typées qui incarnent différentes expériences et expertises quant à la langue française au Canada, ce qui pourrait permettre l'identification d'une variété de spectateurs au sein du public.

Les artistes reproduisent cette opposition au moment de présenter différentes itérations du spectacle auprès de différents publics. En 2019, à l'occasion de la biennale Zones théâtrales et du 50e anniversaire de la Loi sur les langues officielles du Canada, Gendron et Le Saux-Farmer organisent un forum citoyen autour de la question du fait français au Canada et au Québec et y invitent trois spécialistes :

- Me Frédéric Bérard, politologue et codirecteur fondateur de l'Observatoire national en matière de droits linguistiques ;
- la professeure Linda Cardinal, alors titulaire de la Chaire de recherche sur la francophonie et les politiques publiques de l'Université d'Ottawa, et
- la professeure Shana Poplack, directrice du Laboratoire de sociolinguistique de l'Université d'Ottawa.

Ces trois spécialistes exposent le résultat de leurs recherches, après quoi les artistes invitent les membres du public, composé surtout d'artistes et de diffuseurs de théâtre franco-canadiens, à réagir à leurs propos en témoignant de leur propre expérience de la minorisation du français. Se creuse ainsi de nouveau l'écart entre le ressenti des artistes (le vécu) et (l'observé) l'expertise des chercheurs, considérées comme froides et loin d'une authentique expérience de vie.

Le spectacle, quant à lui, ne sera créé que cinq ans après la tenue du forum citoyen, en 2024-2025, après plusieurs détours dont un changement de collaborateur pour Le Saux-Farmer, qui travaille depuis l'hiver 2022 avec Noémie F. Savoie, « créatrice de Québec » qui aurait étudié en linguistique à Ottawa et habité à Halifax (Dumais 2025). Le spectacle est d'abord créé devant un public français et

international au Festival Zébrures de Limoges, en France, en septembre 2024. Deux mois plus tard, il est monté à La Nouvelle Scène Gilles Desjardins d'Ottawa, où le Théâtre la Catapulte a élu domicile, avant d'être diffusé au Québec en février 2025.

Décrivant le montage des composantes de ce spectacle, Danielle Le Saux-Farmer affirme : «Faire de la création théâtrale, c'est faire des choix […] On est au théâtre, pas dans un cours d'université» (citée dans Crustin 2024). Le Saux-Farmer intègre ainsi au spectacle des anecdotes de son propre cru sur l'exclusion vécue au Conservatoire de théâtre de Québec, où on lui aurait dit qu'elle devait changer son accent franco-ontarien, qui avait déjà remplacé le franco-manitobain, pour s'adapter aux scènes québécoises. Elle n'arrive plus, raconte-t-elle, à alterner entre les deux : elle ne se rappelle plus comment elle a déjà pu parler avec un autre accent. Elle s'affirme cependant aujourd'hui comme « militante franco-ontarienne convaincue ». Le Saux-Farmer ajoute également quatre parcours parallèles au sien calqués sur ceux des interprètes. Le comédien torontois issu d'une famille égyptienne Ziad Ek « ne voit pas le français comme un marqueur identitaire » alors que pour Moriana Kachmarsky, originaire de l'Ukraine ayant grandi à Toronto et travaillant à Ottawa, « parler français est un choix ». Ces interprètes franco-ontariens sont accompagnés du comédien francophone de l'Acadie (ou serait-ce tout simplement Acadien?) Carlo Weka, ainsi que de la cocréatrice québécoise Noémie F. Savoie. Les solidarités entre ces francophones de différentes provinces ne sont toutefois pas évidentes. Tous ces interprètes qui font carrière sur les planches en français témoignent de manière incarnée de leurs différents rapports affectifs à cette langue, diversifiant ainsi la perspective de Statistique Canada selon laquelle les francophones seraient les personnes qui identifient le français comme langue principale parlée à la maison.

La critique du spectacle trouve cependant que contrairement à ce qu'affirme Le Saux-Farmer, on est plus près du cours d'université que du théâtre. C'est ainsi que Rachel Crustin de la plateforme *ONFR* décrit la réaction du public au moment où elle était elle-même spectatrice :

> Si la pièce réussit à rendre digeste le fruit de cinq ans de recherches, la première moitié fait plus penser à une conférence qu'à une œuvre théâtrale, présentant un grand nombre de statistiques. La représentation à laquelle ONFR a assisté s'est donnée devant un public adolescent, qui répondait peu aux références censées interpeler les spectateurs.

Crustin voit néanmoins comment le public pourrait être interpelé par l'esthétique du spectacle. Elle explique que : «[l]e public participe aux discussions, devant faire appel à ses connaissances générales, répondre à des questions sur son propre ressenti, et même élire la pire région de l'Est du Canada». C'est dire que les créatrices de *Oh! Canada – chapitre 1 : L'Est du pays* génèrent la participation du public à la fois à partir de l'expérience ressentie des interprètes, appelés à représenter les spectateurs franco-canadiens et québécois, et à partir de l'utilisation ludique des documents publics sur l'état du français au Canada.

4 Parler mal ou l'enquête sociolinguistique comme démarche documentaire

Alors que le spectacle *Oh! Canada – Chapitre 1 : L'Est du pays* quittait la scène du Théâtre Denise-Pelletier à Montréal le 1er mars 2025, le spectacle *Parler mal* de Bianca Richard et Gabriel Robichaud prenait l'affiche en avril 2025 au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui dans la même ville. Et alors qu'*Oh! Canada* arrivait d'Ottawa, à l'Ouest de Montréal, *Parler mal* débarquait de Moncton, c'est-à-dire de l'Est du pays. Comme le projet *Oh! Canada*, *Parler mal* en était « encore au stade de la recherche et de la collecte de données » (Boivin-Côté 2021, 67) en 2021. Ce stade de la recherche comportait trois éléments pour Bianca Richard et Gabriel Robichaud, les deux artistes responsables du projet :

1. d'abord, préparer une biographie langagière ;
2. ensuite, interviewer des « personnalités publiques et des expert-es sur la question de la langue française » (68) ; et enfin,
3. se rendre dans les écoles « afin d'observer comment l'insécurité linguistique se vit aujourd'hui, comment elle touche la jeunesse, comment elle s'articule. » (68).

Ces trois éléments se trouvent dans le spectacle composé de 12 courtes scènes présenté en 2025. Comme *Oh! Canada*, *Parler mal* regorge d'anecdotes tirées de la vie de ses interprètes, qui mettent en scène en leur propre nom leur propre insécurité linguistique, de même que leur enquête sur l'insécurité linguistique. On apprend ainsi à l'ouverture du spectacle que d'autres enfants se seraient moqués d'une Bianca alors âgée de 7 ans pour son utilisation du mot « télécommande » plutôt que « *remote control* » (Richard, Robichaud 2025, 1), que Gabriel se serait souvent fait dire : « quand on t'entend parler, on le sait pas que t'es acadien » (3). Le montage juxtapose ensuite les figures de Gabriel et Bianca en professeures de sociolinguistique qui présentent leurs biographies langagières,

« une tâche d'écriture narrative permettant [...] de rendre compte de leur bagage et expériences linguistiques » (Bedou, Hamel 2021, 3). Dans le spectacle, Bianca-le-professeur présente l'exercice ainsi : « Afin de préciser le climat géographique et socio-politique de notre projet, nous vous présentons ce soir le fruit de notre recherche assez exhaustive au sujet de nos… sujets. » (Richard, Robichaud 2025, 8). Le public apprend alors que Bianca Richard et Gabriel Robichaud seraient nés au sud-est du Nouveau-Brunswick, province officiellement bilingue dont le tiers de la « population a le français comme langue maternelle » (8), dans une région « d'où est originaire le chiac », « un mélange de français / de vieux français / d'anglais / de verbes anglophones conjugués en français » (9) parlé par les francophones.

Sont alors évoqués les parcours géographiques et linguistiques des parents de Gabriel et de ceux de Bianca, auxquels s'apposent ceux des sujets eux-mêmes. Le père de Gabriel « est né au Québec / Le père de son père venait de Moncton / La mère de son père de Memramcook / Un village à 20 minutes de Moncton » (10). Sa mère « est née à Campbellton dans le nord du Nouveau-Brunswick / Ses parents à elle sont nés là-bas aussi / Là-bas non plus, on ne parle pas chiac / On parle français / Ou anglais / Ou autres / Ça dépend des familles » (11). Le père de Bianca, quant à lui, « vient de Notre-Dame », comme ses deux parents à lui (10). Sa mère, pourtant,

> est née à Boston, au Massachussetts
> *La mère de sa mère vient de Notre-Dame*
> *Le père de sa mère venait de Shediac Bridge*
> À 15 minutes de Notre-Dame
> *La famille est restée aux États-Unis plusieurs années*
> *Mais ils sont revenus à Notre-Dame quand la mère de Bianca avait 12 ans*
> *Elle ne parlait pas un mot de français en arrivant*
> *Même si ses deux parents étaient francophones*
> *Aujourd'hui, elle se considère francophone*
> *Bianca le sait*
> *Elle le lui a demandé. (10-11)*

Si ces biographies langagières semblent moins évocatrices des parcours d'immigration internationale qui marquent les récits des interprètes dans *Oh! Canada*, elles dévoilent tout de même les effets de la migration et de la mobilité culturelle sur le rapport que peuvent entretenir les interprètes de *Parler mal* à la langue qu'il et elle parlent. Bianca, par exemple, « ne se souvient pas du moment où elle a appris le français et l'anglais / Elle a l'impression que c'est arrivé en même temps / Avec l'*acadieneté* du côté de son père / Et la *love of the American Culture* du côté de sa mère » (11). Pour Gabriel,

par contre, « Tout avait sa place / À la maison / On parlait français / On parlait anglais, c'était pour le pratiquer / Et le chiac / C'était avec les amis / Chaque chose en son temps » (11).

Or le récit de vie de ces deux interprètes croise également la sociolinguistique lorsque Gabriel prête un livre à Bianca, un ouvrage savant d'Annette Boudreau publié chez Classiques Garnier en 2016, intitulé *À l'ombre de la langue légitime. L'Acadie dans la francophonie*. Dans le spectacle, le don du livre qui passe de Gabriel à Bianca génère une coupure médiatique : sur un écran derrière les acteurs, on projette une vidéo d'Annette Boudreau, autrice de l'ouvrage, vidéo assurément enregistrée par les créateurs du spectacle. Annette Boudreau tente d'y décrire l'insécurité linguistique :

> ANNETTE BOUDREAU (à l'écran)
> L'insécurité linguistique, c'est un peu difficile à définir, mais j'pense que c'est une forme de peur ou de malaise de ne pas être à la hauteur ou de ne pas trouver la langue ou la variété ou les mots qu'il faut quand on se trouve en présence d'une personne qui symbolise la norme, qu'est une norme imaginaire dans l'esprit, c'est sûr, mais il faut aussi que cette personne-là qu'on ait une forme d'estime pour cette personne-là. J'veux dire si on est en présence d'une personne… OK non arrête, c'est pas bon ma réponse.. [*sic*] je savais que vous alliez me poser cette question la… (7)

Comme les premières anecdotes des interprètes, le premier document présentant l'experte en sociolinguistique n'est pas menaçant : Annette Boudreau illustre elle-même l'insécurité de la chercheuse devant la caméra (une « peur de ne pas être à la hauteur »), de même que sa propre insécurité linguistique, son malaise de « ne pas trouver… » « les mots qu'il faut ». Une mise à niveau s'opère ainsi entre les artistes devenus professeurs de sociolinguistique et la professeure de sociolinguistique devenue artiste sous l'effet de la caméra. En même temps que les documents privés générés par les artistes – leurs biographies langagières – acquièrent une certaine légitimité comme données de recherche, les documents à valeur « publique » générés par l'entretien avec la chercheuse abaissent cette dernière en faisant d'elle un sujet de l'insécurité linguistique dont témoignent les artistes.

La mise à niveau entre sociolinguistique et théâtre documentaire est grandement facilitée, selon moi, par la sociolinguistique à saveur autobiographique et créative que pratique Annette Boudreau vers la fin de sa carrière, au moment où elle publie l'ouvrage mentionné par Gabriel et Bianca. Pour preuve, d'autres documents publics issus des médias sont traités de manière beaucoup plus critique dans la scène 5, composée d'une série de citations tirées des chroniques

conservatrices des quotidiens acadiens et québécois *L'Acadie Nouvelle*, *Le Journal de Montréal* et *Le Devoir*, où le chiac par exemple est traité de « sous langue d'êtres handicapés en voie d'assimilation » (23). Les collègues d'Annette Boudreau, Françoise Gadet et Marie-Eve Perrot (2021, 10), signalent ainsi sur ses travaux :

> Ce tissage serré entre le terrain de recherche et la vie ordinaire, elle l'a pleinement mis en lumière dans son ouvrage de parfaite maturité, qui constitue une véritable somme cherchant à comprendre, avec un ancrage solidement scientifique, à la fois d'où elle vient, le parcours qu'elle a suivi et ce vers quoi elle continue à tendre. *À l'ombre de la langue légitime* réussit, avec une puissance rare, à porter témoignage d'un tout aussi rare enchevêtrement entre l'histoire vécue et incorporée et la posture théorique et/ou le terrain investi.

Dans le spectacle de théâtre documentaire *Parler mal*, le témoignage d'Annette Boudreau, « témoignage d'un […] rare enchevêtrement entre l'histoire vécue et incorporée et la posture théorique et/ou le terrain investi » n'est pas mis à l'écart par les artistes ou utilisé de manière ludique comme les documents publics dans le théâtre documentaire québécois ou comme dans le spectacle *Oh! Canada*. Le témoignage de la chercheuse devient à la fois un document public *et* privé. Il est réinvesti, récupéré pour sa valeur heuristique et affective. Les artistes redonnent la parole à la sociolinguiste, cette fois pour qu'elle propose une définition plus précise de l'insécurité linguistique, en mots confiants plutôt qu'en hésitations ou en silence.

> *Ok, Pour moi l'insécurité linguistique c'est le sentiment d'inéquation qu'une personne peut avoir dans une situation formelle de communication où elle a peur de pas nécessairement parler la langue qu'il faut, de trouver les mots qu'il faut. 01 :05:50 Elle a peur de perdre le sens de sa phrase, de trébucher et ça se manifeste surtout en présence de personnes qui représentent «la norme», une forme de norme que les gens ont construite dans leur tête comme étant un modèle à imiter 01:06:13 et je dirais que ce sentiment-là il est très fort dans la francophonie en général parce que le français s'est construit comme une langue unique, la même pour tous, depuis au moins la fin du 19e siècle et donc ça reste imprégné dans les consciences des individus.* (Richard, Robichaud 2025, 33, souligné dans le texte)

> Comme pour faire écho à la vulnérabilité de la sociolinguiste, Bianca s'ouvre à sa propre fragilité dans la onzième scène du spectacle : « Pendant une grande partie de ma vie j'ai présumé que je parlais mal / 'Parler mal' c'est sous-entendu par chez nous

> / Ça nous vient naturellement / 'Yeah sorry', j'parle mal » (37). La dramaturgie du spectacle assure cependant pour elle une certaine guérison en lien avec les mots d'Annette Boudreau : « j'ai aussi appris à me poser des questions / Tranquillement / À percer le silence / À en parler pis à m'exprimer » (38). Loin d'être critiqués par les artistes, les documents publics que constituent les ouvrages de sociolinguistique de Boudreau servent à l'émancipation et la sécurisation linguistique des protagonistes. Comme dans *Oh! Canada*, le spectacle de la perte linguistique engendre, de manière performative, une scénographie de la prise de parole pour l'interprète de théâtre.

Si, contrairement à ce qu'annonçaient les artistes au début de leur processus de création, les visites dans les écoles ne sont pas représentées dans le spectacle, mise à part une courte scène témoignant du passage de Bianca au secondaire, la production elle-même a amplement circulé dans le milieu scolaire, et bien au-delà du Nouveau-Brunswick. En plus d'adopter la forme du théâtre documentaire imaginée par les artistes au départ, leur quête personnelle et intellectuelle a fait l'objet de plusieurs transmédiations : une série de baladodiffusions est parue sur la plateforme nationale Radio-Canada Ohdio et un documentaire télévisuel de 52 minutes a été diffusé à la télévision nationale ICI télé en 2023. Le théâtre demeure néanmoins, ainsi que l'explique Richard,

> le médium qui permet une réelle rencontre avec les gens. C'est palpable quand les gens se reconnaissent dans nos propos, même quand on parle de nos expériences personnelles. Cet échange, c'est la magie du théâtre qu'on ne retrouve pas nécessairement quand on produit des balados ou des films. (*Jeu* 2025)

Le théâtre, ici sous sa forme documentaire, demeure l'espace d'une sensibilité partagée, d'une identification forte précisément là où la perte de la langue fait mal.

5 Conclusion

En somme, les spectacles *Oh! Canada – Chapitre 1 : L'Est du pays* et *Parler mal* montrent que les artistes de théâtre francophones du Canada puisent aux documents publics comme aux documents privés pour construire une nouvelle esthétique dramatique de la perte de la langue. Dans *Oh! Canada*, Danielle Le Saux-Farmer et ses collaborateurs adoptent une approche qui oscille entre, d'une part, la critique des documents publics qui mettent en valeur l'expertise des politologues, sociologues et historiens, et d'autre part, la célébration des témoignages ressentis incarnés par les

artistes. Ils et elles présentent ainsi au moment de deux anniversaires importants un projet d'envergure publique des langues officielles au Québec et au Canada. Privilégiant quant à eux une approche « postpolitique » des documents privés, Bianca Richard et Gabriel Robichaud déploient dans leur projet de théâtre « néodocumentaire » *Parler mal* les sociolinguistes et leurs méthodologies pour creuser leur propre biographie langagière et le terrain des écoles qu'ils ont fréquenté. D'une part comme de l'autre, les artistes francophones du Canada construisent la légitimité de leur expérience personnelle de la minorisation linguistique et appellent leur public à la rencontre et au partage. Ils et elles se positionnent au même niveau que le public, mais considèrent que ce public est déjà initié aux questions linguistiques, voire qu'il a une expérience sensiblement partagée de cette question parfois douloureuse. À partir du dispositif du théâtre documentaire et néo-documentaire, et d'opérations sur et autour des documents privés et publics, ils et elles valorisent la coexistence de plusieurs variétés linguistiques dans une même pièce, dans un même spectacle. Ils et elles donnent une forme théâtrale contemporaine aux discours sur le plurilinguisme et la minorisation linguistique, sur la perte irrémédiable de la langue et l'accès à un langage qui ne saurait en être, comme le prévoyait François Paré, qu'une pauvre approximation.

Bibliographie

Bedou, S.; Hamel, M.-J. (2021). « Raconter sa biographie langagière en la géolocalisant : le récit cartographique numérique comme outil de formation en didactique des langues secondes ». *La Revue de l'AQEFLS*, 34(1). https://doi.org/10.7202/1076609ar

Boivin-Côté, F. (2021). « Le français hors-Québec : une mission pour les dramaturges ». *Jeu*, 179, 66-9.

Boudreau, A. (2016). *À l'ombre de la langue légitime. L'Acadie dans la francophonie*. Paris: Classiques Garnier.

Crustin, R. (2024). « Oh! Canada : du théâtre documentaire pour discuter du fait français ». *ONFR TFO*, le 4 décembre. https://onfr.tfo.org/oh-canada-du-theatre-documentaire-pour-discuter-du-fait-francais/

Dumais, E. (2025). « "Oh! Canada – Chapitre 1: L'Est du pays": un théâtre documentaire intelligent et plein d'humour à voir à la Salle Fred-Barry du 18 février au 1er mars ». *La Bible Urbaine*, 5 février. https://labibleurbaine.com/theatre/oh-canada-chapitre-1-lest-du-pays-un-theatre-documentaire-intelligent-et-plein-dhumour-a-voir-a-la-salle-fred-barry-du-18-fevrier-au-1er-mars/

Gadet, F.; Perrot, M.-E. (2021). « Hommage. Le vécu et l'observé. Annette Boudreau, une sociolinguiste engagée ». Urbain, É.; Arrighi, L. (éds), *Retour en Acadie : Penser les langues et la sociolinguistique à partir des marges*. Québec: Presses de l'Université Laval, 9-18.

Gauvin, L. (2000). *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*. Montréal: Boréal.

Guay, H.; Thibault, S. (éds) (2020). *L'interprétation du réel: théâtres documentaires au Québec*. Montréal: Nota Bene. Études culturelles.

Hotte, L. (2021). « "Engagez-vous, rengagez-vous, qu'ils disaient!" Engagement et désinvestissement des écrivains franco-canadiens entre 1970 et 2010 ». Livernois, J. (éd.), *Écrire pour gouverner, écrire pour contester*. Québec: Presses de l'Université Laval, 111-27.

Jeu (2025). « Cinq questions à Bianca Richard et à Gabriel Robichaud », *Jeu*, 9 avril. https://revuejeu.org/2025/04/09/cinq-questions-a-bianca-richard-et-gabriel-robichaud/

La Nouvelle Scène Gilles Desjardins (2024). « Apprenez-en davantage sur Oh ! Canada avec Danielle Le Saux-Farmer - Théâtre Catapulte ». https://www.facebook.com/watch/?v=619868130571944

Magris, E.; Picon-Vallin, B. (2019). *Les théâtres documentaires*. Montpellier: Deuxième époque.

Moss, J. (2005). « Les théâtres francophones post-identitaires : état des lieux ». *Canadian Literature*, 187, 57-71.

Nolette, N. (2015). *Jouer la traduction. Théâtre et hétérolinguisme au Canada francophone*. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa.

Paré, F. (1994). « La dramaturgie franco-ontarienne : la langue et la Loi ». *Jeu Revue de théâtre*, 73, 28-34.

Teatro e plurilinguismo
a cura di Claudia Demattè ed Elisa Ravazzolo

Tradurre Víctor Català
Un'analisi del monologo catalano *La infanticida* e delle sue traduzioni in spagnolo e italiano

Claudia De Medio
Università degli Studi di Torino, Italia; Universitat de Barcelona

Abstract The article examines Víctor Català's *La infanticida* through a multilingual lens, focusing on its Italian and Spanish translations. It contextualizes the monologue within Català's modernist poetics, its rural setting, and its portrayal of female oppression. The study highlights how metrical, cultural, and dramaturgical constraints shape translation choices, revealing shifts in tone, erotic nuance, and symbolic meaning. It argues that the theatrical nature of the text directly conditions translation decisions.

Keywords Theatre. Infanticide. Catalan literature. Translation. Víctor Català.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Víctor Català. – 3 La infanticida. – 3.1 Sinossi. – 3.2 Analisi. – 3.3 Le traduzioni. – 4 Conclusioni.

1 Introduzione

Questo studio si propone di analizzare il monologo drammatico *La infanticida* di Víctor Català e alcune sue traduzioni in prospettiva plurilingue. In concreto, le traduzioni prese in esame sono l'edizione spagnola pubblicata nel 2021 da Club Editor all'interno della raccolta *La púa del rastrillo*, tradotta da Nicole d'Amonville Alegría; l'edizione pubblicata nel 2022 da Esdrújola ediciones, contenente unicamente il monologo e tradotta da Lourdes Sánchez Rodrigo e infine la versione

Edizioni Ca'Foscari

Le parole del teatro 1

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

Peer review | Open access
Submitted 2026-05-30 | Accepted 2026-07-27 | Published 2026-10-22
© 2026 De Medio | CC BY 4.0
DOI 10.30687/979-12-5742-108-3/007

italiana tradotta da chi scrive e pubblicata da Cue Press nel 2025 nel volume *L'infanticida e nove racconti di fuoco e di sangue*.

Il testo originale è opera di Víctor Català, pseudonimo di Caterina Albert i Paradís, che nacque a L'Escala nel 1869 e vi morì nel 1966. Non ricevette un'istruzione formale particolarmente strutturata, tuttavia, fin dalla giovane età, coltivò un vivo interesse per l'arte e la letteratura, favorito dall'assidua frequentazione dei movimenti culturali attivi nella Barcellona dell'epoca, allora in pieno fermento: «coneix el món teatral i artístic de finals de segle i es va formant de manera autodidacta a Barcelona. Assisteix regularment al Liceu, al teatre, a conferencies i a exposicions» (Muñoz 2016, 20). La sua produzione è considerata rappresentativa del Modernisme, sviluppatosi in area catalana alla fine del XIX secolo e la cui portata travalica l'ambito squisitamente artistico per investire anche la sfera politica e sociale. Si tratta di un movimento di ampio respiro tuttora oggetto di studio e la cui periodizzazione è costantemente aggiornata dalla critica, che lo descrive come un: «moviment d'abast urbà, burgès, cultural, intel·lectual, nacionalista i europeista que es configura en el marc de les tensions per l'encaix polític de Catalunya» (Casacuberta 2020a, 23). Sul piano eminentemente letterario, il Modernisme costituisce uno spartiacque per la produzione catalana in quanto: «assentà les bases d'una cultura nacional moderna, sobre les quals es desenvolupà la literatura catalana posterior» (Marrugat 2020, 13). Se da un lato Català è una delle principali esponenti del movimento, è vero anche che l'ambiente modernista concorre in modo determinante alla costruzione del personaggio della scrittrice: «Sense els paràmetres culturals i estètics d'un moment com el modernista, Víctor Català no seria el que és» (Castellanos 1993, 41).

Il vincolo tra la scrittrice e il movimento trova ulteriore conferma in Casacuberta (2020b, 355):

> el personatge Víctor Català se situa en la tradició de l'intel·lectual modernista, caracteritzat per la independència ideològica, per ser el 'despert entre adormits' i per la seva vocació de guia i de desvetllador i sacsejador de consciències, caminant solitari enmig de la multitud sorollosa.

Emerge così il profilo di una scrittrice al contempo modernista e moderna, in grado di piegare un'estetica concreta all'indagine profonda dell'animo umano (368) e di restituire il conflitto tra l'individuo e l'ambiente che lo plasma e lo condiziona, in una prospettiva che potrebbe apparire, a prima vista, deterministica. Tuttavia, Muñoz (2016, 33) precisa che sarebbe più corretto parlare di una visione fatalista piuttosto che deterministica:

> Adopta una visió fatalista, però no determinista [...]. Tots els personatges són esclaus d'una força amb la qual no podran lluitar, que és superior al mateix narrador: el destí. En canvi, l'autor determinista es caracteritza per analitzar les condicions (lloc, psicologia, ambient) que provoquen que es produeixi un fenomen concret.

Cogliere appieno questa distinzione, e più in generale il modo in cui la figura autoriale si inscrive nel movimento, risulta imprescindibile nel processo traduttivo, perché consente di cogliere le intenzioni letterarie di Català entro il loro contesto storico-sociale di riferimento. Va peraltro rilevata l'assenza, nelle culture di arrivo qui considerate, di un movimento realmente assimilabile al Modernisme catalano: tale specificità complica la resa del monologo, non potendo la traduzione appoggiarsi ad alcun referente comparativo diretto. Analogamente, l'analisi de *La infanticida* non può prescindere dalla ruralità che ne contraddistingue l'ambientazione, a differenza di opere teatrali dell'autrice più squisitamente urbane: la rappresentazione della violenza in tutta la sua crudezza, senza edulcorare la narrazione per quanto si tratti di finzione, costituisce un elemento chiave di tutta l'opera della scrittrice catalana, soprattutto nei testi di ambientazione rurale.

2 Víctor Català

L'identità che si cela dietro lo pseudonimo di Víctor Català è quella di Caterina Albert i Paradís, la quale, a partire dal 1898, adottò uno pseudonimo maschile derivato dal personaggio di un proprio romanzo rimasto incompiuto e legato, con ogni probabilità, anche a un'affermazione di identità locale. Tale decisione trae origine da un episodio divenuto emblematico nel contesto catalano: la vittoria ai Jocs Florals di Olot e il conseguente scandalo suscitato dalla scoperta che l'autore del testo premiato fosse una giovane donna. Come osserva Prats Vidal (2001, 112):

> No és d'estranyar, doncs, que l'any 1898 als Jocs Florals d'Olot, el jurat i els assistents s'escandalitzessin de saber que aquest text gairebé immoral – o, com a mínim, poc edificant – era obra d'una senyoreta de vint-i-nou anys, filla de propietaris rurals de l'Escala. Aquesta anècdota, molt explicada per la crítica, diuen que va ser el motiu pel qual a partir d'aquell moment Caterina Albert i Paradís va decidir ocultar-se darrere el pseudònim de Víctor Català.

Ancor prima di adottare in maniera stabile lo pseudonimo, l'autrice rimase talmente colpita dalla reazione della giuria da rinunciare a presentarsi per ritirare il premio:

El 1898 es presenta al Certamen amb el monòleg *La infanticida* i el poema *Lo llibre nou* i obté premi amb cada obra. El jurat, però, tot i premiar-li la peça de teatre, discuteix sobre el caràcter agosarat que té i més tenint en compte que l'ha escrit una dona [...] no es va presentar a recollir el premi. (Muñoz 2016, 26)

Lo pseudonimo Víctor Català, seppur ben presto trasparente per i lettori, le permetteva di creare senza porsi limiti morali e di indossare una maschera di identità maschile che le desse la possibilità di trattare temi quali violenza, infanticidi e infedeltà (Muñoz 2016, 27). Miracle (1978, 88) si interroga sulla possibile incidenza di tale episodio nella produzione posteriore di Català, soprattutto per quanto riguarda il teatro, pur riconoscendone il carattere fondativo rispetto all'intera opera:

> La cosa important és que Caterina Albert va donar, i amb *La infanticida* precisament, la primera avançada d'allò que amb el temps crearia la fama de Víctor Català pel seu extraordinari mestratge en el difícil art de l'aiguafort literari. (70)

La produzione di Català si caratterizza per una spiccata predilezione per il macabro e viene generalmente ascritta al genere del dramma rurale, che rispecchia la durezza della realtà e vede al centro morte, violenza e crimine sovente ingiustificati, provocati dalla fatalità. La crudezza della realtà rappresentata è in larga misura imputabile al dominio maschile proprio dell'epoca, particolarmente esplicito in contesti rurali. Sebbene l'autrice non formuli dichiarazioni esplicite di femminismo, la critica riconosce nei suoi testi una chiara consapevolezza della condizione femminile:

> era una dona amb una consciència plena del que significava i significa ser dona en aquella i en aquesta societat i fou capaç de donar forma literària a un tema universal que concentra tota la por, la solitud i el dolor de les dones sota el poder del patriarcat. La ginecocrítica ho té fàcil: en aquesta obra, com en d'altres, el feminisme de Caterina Albert no s'ha de demostrar, hi és. (Otero Vidal 1993, 382-3)

Il monologo *La infanticida* non fu rappresentato fino al 1967, sessantanove anni dopo la stesura, quando Miracle lo pubblicò nel volume *Teatre inèdit*, contenente altresì le opere *Verbagàlia*, *Les cartes* e *L'alcavota*. Nello stesso anno furono rappresentate al

Palau de la Música Catalana di Barcellona (Muñoz 2016, 48-9). Tale ritardo editoriale non può essere ascritto unicamente allo scandalo causato nel 1898 o all'identità della scrittrice, ma induce piuttosto a interrogarsi sulle ragioni per le quali testi come *La infanticida*, così intrinsecamente femminili nella prospettiva di scrittura adottata, non venissero apprezzati, al punto tale da silenziarli pur avendoli premiati. A questo proposito occorre citare la studiosa Hélène Cixous (1977), secondo cui il teatro costituisce una «construction ordonnée par la demande fantasmatique des hommes»: risulta pertanto arduo immaginare una rappresentazione de *La infanticida* nell'epoca della sua produzione, sebbene si tratti di un'opera di indiscusso valore letterario e drammaturgico, portata in scena più volte in teatri prestigiosi, come nel caso dell'allestimento al Teatre Nacional de Catalunya di Barcellona del 2021. Il recupero del testo è quindi recente e la pubblicazione delle traduzioni esaminate conferma il significativo scarto temporale tra la sua produzione originaria e la sua effettiva ricezione.

3 La infanticida

3.1 Sinossi

La protagonista della storia è Nela, giovane ragazza rinchiusa in un manicomio, che ripercorre in modo retrospettivo la propria vicenda personale. Il fulcro dei suoi ricordi ruota attorno alla figura di Reiner, giovane benestante di cui Nela si innamora e che tratteggia come figura colta e curata, caratteristiche che alimentano nella protagonista un senso di incredulità circa l'essere oggetto del suo interesse, data l'appartenenza di lei al mondo contadino e la conseguente distanza sociale che li separa. La relazione clandestina tra i due giunge all'orecchio del padre di Nela, il quale, non tanto per la relazione in sé quanto per l'abissale disparità di classe che essa presuppone, ne resta profondamente amareggiato, mutando da quel momento il proprio atteggiamento verso la figlia in aperto disprezzo. Nell'ultimo incontro tra gli amanti, Reiner promette di tornare una volta terminati gli studi, mentre Nela, in segreto, gli confida di essere incinta. La giovane vive una profonda solitudine, acuita dall'essere orfana di madre, mentre gli abitanti del paese iniziano a notare l'aumento di peso e teme che anche il padre e i fratelli si accorgano presto della gravidanza; si sottopone quindi a un regime di lavoro estenuante, ricorrendo anche alla costrizione del corsetto e a percosse autoinflitte nel disperato tentativo di indursi un aborto, senza tuttavia conseguire l'esito sperato. Un giorno, mentre controlla il mulino, partorisce; la neonata scoppia a piangere e Nela, spaventata dai passi di qualcuno che si avvicina, cerca di soffocarne

i vagiti. Non riuscendoci, con un gesto inconsulto ispirato dal terrore nei confronti del padre, la lancia nel mulino, sentendo il rumore delle piccole ossa della bimba che si rompono. Nel finale il monologo ritorna al presente del manicomio: Nela afferma di vedere molte persone, ma non il padre; chiede quindi silenzio affinché quest'ultimo non venga a sapere quanto accaduto e dichiara di attendere Reiner per fuggire con lui in Francia, lontano dal padre e dalla sua falce, perché non vuole che il mulino le schiacci un'altra bambina. Il monologo si conclude con la data di composizione: 18 gennaio 1898.

3.2 Analisi

La infanticida è un monologo drammatico in versi scritto in prima persona e presenta un uso significativo delle didascalie, generalmente concise, a eccezione della prima, che descrive Nela nella sua miseria. Lo spazio scenico è definito con precisione, così come l'abbigliamento della protagonista. La didascalia iniziale prescrive inoltre che l'attrice guardi il pubblico con rancore, in quanto rappresentante della società complice dell'accaduto: è una società che giudica Nela per aver concepito una figlia fuori dal matrimonio prima ancora che per averla uccisa, e quindi la crede pazza e la rinchiude in un manicomio. A tal proposito, Casacuberta (2019, 70) osserva che all'inizio della rappresentazione Nela si trova «dintre d'una cel·la amb barrots que, al començament, l'espectador no sap si és d'una presó o d'un manicomi». Una simile ambiguità permette una riflessione in merito alla differenza tra il testo finalizzato alla lettura e quello finalizzato alla rappresentazione scenica, giacché chi legge è a conoscenza fin da subito della reclusione di Nela in manicomio e può interrogarsi durante la lettura sulla sua condizione mentale, possibilità preclusa allo spettatore, la cui ricezione, diversamente da quella del lettore, «es inmediata y éste no puede aplicar estrategias propias de la lectura (volver atrás, buscar en el diccionario, etc.)» (Hurtado Albir 2021, 68). L'accostamento tra le immagini della cella carceraria e di quella del manicomio risulta pertinente, in quanto entrambe rimandano alla condizione di una reclusione tanto fisica quanto mentale, dalla quale la protagonista non può sottrarsi.

Il lettore è dunque chiamato a interrogarsi sulla reale condizione psichica di Nela e sul grado di responsabilità che le è imputabile rispetto all'infanticidio: la collettività appare, in tal senso, corresponsabile quanto la protagonista, come suggerisce la scrittrice stessa nella didascalia iniziale, laddove precisa che Nela non è un essere perverso, ma agisce invece accecata da una passione. Le didascalie assumono particolare rilievo nella parte finale, dal momento che l'infanticidio viene rivelato esclusivamente attraverso i gesti e i movimenti di Nela. Considerata la natura composita del

testo teatrale, gli elementi paralinguistici risultano fondamentali nella trasmissione del significato:

> El texto teatral es una mezcla de códigos i modos. Confluyen el código lingüístico y el escénico (visual, acústico), pero además el código lingüístico tiene un modo complejo, ya que se trata de un escrito para ser representado (dicho y hecho); cabe resaltar, pues, la importancia de la oralidad en los textos teatrales y, por consiguiente, de los elementos prosódicos y paralingüísticos, de los mecanismos conversacionales, etc. (Hurtado Albir 2021, 67)

L'analisi dell'opera consente di rilevare la ricorrenza di alcuni temi nella produzione dell'autrice; tra questi emerge il matrimonio, inteso come unica aspirazione femminile e al contempo come centro delle disavventure: «totes les heroïnes dels monòlegs de Víctor Català ofereixen un aspecte o altre de la fallida de l'amor [...] les conseqüències d'una candorositat malaltissa i al capdavall manifestament morbosa, com en el cas de *La infanticida*» (Miracle 1978, 77-8). Tale morbosità è da ricondursi in parte alla solitudine di Nela – precorritrice della protagonista del romanzo *Solitud*, Mila –, che avverte la mancanza della madre nel momento in cui scopre di essere incinta ed è circondata unicamente da uomini che la trattano come un oggetto di loro proprietà. L'opera sintetizza così il conflitto universale della condizione femminile, con particolare riferimento alla sottomissione al padre, alla solitudine, al desiderio frustrato e a una maternità problematica: «La protagonista de *La Infanticida*, la Nela, és el pur retrat de l'ésser més marginat i desemparat de la societat catalana de l'època, i l'obra, el clar refús de l'autora vers el destí femení» (Almazan 2002, 119). La stessa studiosa attribuisce anche al contesto rurale le vicissitudini che colpiscono Nela, sottolineandone l'importanza per la comprensione del suo mondo interiore:

> A l'hora de parlar de *La Infanticida* cal tenir molt present el context historicosocial en què va ser escrita i el microcosmos rural en què es desenvolupa el drama. Ambdós factors fan possible, o més aviat determinen, l'angoixant món, interior i exterior, que envolta la Nela i la submergeix en una tragèdia particular, que l'aclapara, l'anihila i acaba engolint-la. (Almazan 2002, 117)

Si tratta, con ogni evidenza, di un mondo rurale di stampo patriarcale, dominato da figure maschili la cui assenza sulla scena è inversamente proporzionale al potere esercitato sulla vita di Nela: il padre, in particolare, detiene su di lei un controllo costante, ribadito in più occasioni e attraverso molteplici strategie, trattando le bestie con più umanità di quanta non riservi alla figlia (Català 2021a, 12) o

chiamandola «bruixa», 'strega', disumanizzandola (9). La minaccia del padre si concretizza nella falce che brandisce, strumento che avverte Nela di un possibile sgozzamento già dall'inizio del monologo; si configura come un chiaro simbolo fallico, emblema del potere patriarcale e dell'oppressione:

> La falç és la por, la intimidació constant del patriarcat, el símbol fàl·lic que la intimida amb el seu poder, i que cada cop és més obsessiva i ella se sent més sola davant la falç, el perill del *pater familias*, que és l'amo de la seva vida. (Almazan 2002, 122)

La figura di Reiner si sostituisce alla figura del padre quale possessore di Nela, che infatti rivela «era amo de mi» (Català 2021a, 11) in una dinamica di sottomissione favorita dalla percezione di inferiorità che la protagonista nutre nei confronti di sé stessa, in ragione della sua estrazione sociale e del suo analfabetismo. Il lettore attento intuisce le intenzioni puramente strumentali di Reiner, ma Nela è ingenua e non possiede gli strumenti né la consapevolezza critica per capirlo. L'illusione amorosa emerge con particolare evidenza quando Reiner si dilegua dopo la confessione della gravidanza o quando la protagonista lo vede danzare con altre ragazze e accetta le sue giustificazioni, accecata dall'amore:

> quan ella el veu ballar de grat a la festa de la Baronessa i ell l'endemà li fa creure que havia estat de compromís i que l'enyorava i volia estar amb ella, i la pobra innocent s'ho creu, perquè n'està tan enamorada que la ceguesa és absoluta. (Almazan 2002, 125)

3.3 Le traduzioni

Le tre traduzioni prese in esame si mostrano 'fedeli' al testo di partenza:[1] il concetto di fedeltà, in questo frangente, si riferisce al contenuto e alla forma, nella misura in cui è stata mantenuta la struttura di monologo in versi del testo di Català. A tal proposito, trattandosi di un testo al contempo drammatico e versificato, appare significativo richiamare una riflessione di Lepori (2004, 529): «La sola fedeltà da offrire a un testo poetico è forse allora davvero quella dell'attore di teatro: dire (quasi) la stessa cosa, portare gli stessi

1 La versione catalana a cui si fa riferimento è quella pubblicata nel 2021 dalla casa editrice Club Editor Jove citata in bibliografia: le differenze rispetto al testo pubblicato per la prima volta nel 1967 a cura di Miracle sono minime e non vengono quindi prese in esame.

contenuti alla superficie del verso, per amore della dicibilità e senza mai esaurire i possibili iscritti nel testo poetico».

I diversi esiti tra l'italiano e lo spagnolo sono riconducibili principalmente a scelte di ordine metrico: lo spagnolo riproduce pressoché sistematicamente la segmentazione del testo catalano, mentre nella versione italiana si è preferito uniformare metricamente i versi, privilegiando, ove possibile, l'endecasillabo. Tale scelta trova giustificazione nel fatto che i versi originali seguono prevalentemente il metro principe della letteratura catalana, ovvero il *decasíl·lab*, corrispondente all'endecasillabo italiano, con alcune eccezioni di versi più brevi. In merito a questa equivalenza, Veny-Mesquida (2024, 15) spiega che le lingue con un predominio di parole ossitone come il catalano percepivano in maniera più naturale i versi maschili, ovvero quelli che terminavano con una parola acuta, ragion per cui la loro denominazione venne determinata dal numero di sillabe che contengono fino all'ultima tonica, mentre le lingue con predominio di parole piane come l'italiano o lo spagnolo percepirono con maggior naturalezza i versi femminili, terminanti con una parola piana o sdrucciola, differenza che ha creato una distinzione basata sulla posizione della sillaba posteriore all'ultima tonica:

> De manera que una mateixa seqüencia d'onze síl·labes amb el darrer accent sobre la desena es considera de deu o d'onze segons se situï en la tradició oxítona o en la paroxítona. Així, per exemple, la nomenclatura italiana denomina *endecasillabo* un vers com "Nel mezzo del cammin di nostra vita" [...] mentre que en la tradició catalana versos com "En lo mig del camí de nostra vida" [...] reben el nom de decasíl·labs. (Veny-Mesquida 2024, 15)

Per quanto concerne le traduzioni spagnole, si rileva talora un'attenuazione delle espressioni connotate da violenza o sensualità, addomesticate rispetto all'originale e talvolta risultanti in un appiattimento semantico o in una vera e propria perdita del valore simbolico.

A seguire si presentano alcuni casi emblematici in cui le tre traduzioni differiscono o si discostano dall'originale, al fine di illustrare in che modo la lingua di partenza e quella d'arrivo condizionino il processo di traduzione, nonché per analizzare come l'intrinseca specificità di un testo teatrale incida sulla resa di determinati passi. Vengono tralasciati alcuni casi di errori di traduzione o di differenze di resa perché non funzionali alla riflessione traduttologica; per quanto riguarda la versione italiana si suggerisce la lettura della recensione pubblicata da Rigobon (2025).

A proposito dell'analisi, va infine ricordato come gli studi sulla traduzione teatrale sottolineino la necessità di considerare due elementi specifici: l'immediatezza della ricezione (Espasa Borràs

2001, 71) e la rappresentabilità, dal momento che «Toda traducción teatral ha de ser dramatúrgica y su criterio definidor es la representabilidad» (Hurtado Albir 2021, 67).

3.3.1 Caso 1: «de drap de casa»

L'espressione «de drap de casa» (Català 2021a, 7) presente nella didascalia iniziale per descrivere l'abbigliamento della protagonista e che quindi è in prosa e non soggetta a vincoli metrici è resa in italiano con «vecchia» (Català 2025, 15) in spagnolo da d'Amonville con «de lienzo» (Català 2021b, 217) e da Sánchez con «de andar por casa» (Català 2022, 41). Quest'ultima soluzione definisce gli indumenti indossati da Nela come propri dell'ambiente domestico, ponendo l'accento sulla comodità; tuttavia, la resa più corretta è quella di d'Amonville, la quale rinvia a un tessuto specifico, coerentemente con l'originale catalano. La versione italiana opta, per contro, per una connotazione qualitativa più generica, rinunciando al riferimento materico in favore di un giudizio sullo stato dell'indumento. Va peraltro rilevato come sia la versione italiana sia la prima delle spagnole trovino un parziale ancoraggio nella porzione di testo immediatamente successiva, nella quale l'indumento viene descritto con maggior precisione: risulta dunque evidente come l'esito traduttivo dipenda dall'equilibrio tra precisione terminologica e coerenza rispetto alla descrizione complessiva del personaggio. Nel caso della versione italiana è possibile parlare sia di compensazione, dal momento che l'attributo viene associato all'indumento pur senza essere esplicitamente presente nel testo di partenza, sia di riduzione, categoria che si applica parimenti alla soluzione di Sánchez, vista la perdita del riferimento specifico alla natura del tessuto. Entrambi i procedimenti sono stati ben codificati, tra gli altri, da Vinay e Darbelnet (1995, 202), nel loro testo diventato ormai un classico sugli studi di traduzione e pubblicato originariamente nel 1958 e in traduzione inglese nel 1995; il caso qui riportato sembra richiamare, pur parzialmente, l'esempio relativo alla bottiglia di vino addotto per illustrare l'uso della compensazione in relazione alla riduzione. Sebbene tale passaggio non risulti in alcun modo determinante ai fini dell'avanzamento dell'azione drammatica, è interessante considerare, nell'ipotesi di un allestimento scenico in lingua italiana o spagnola, in che modo l'abbigliamento della protagonista verrebbe concretamente concepito in base alla traduzione adottata come testo di riferimento. L'ambiguità che caratterizza le tre rese esaminate conferma, in tal senso, il rilievo di elementi che possono essere in parte ascritti alla dimensione paratestuale dell'opera drammatica, quali le didascalie, elementi che, pur non risultando funzionali alla comprensione della

vicenda narrata, si rivelano cruciali nella caratterizzazione dei personaggi e, potenzialmente, nelle scelte di messa in scena.

3.3.2 Caso 2: «me sentia presa en uns braços ferrenys i alhora trèmuls»

La proposizione «me sentia presa en uns braços ferrenys i alhora trèmuls» (Català 2021a, 10) è resa in italiano con «ero prigioniera, tra braccia forti e al contempo tremanti» (Català 2025, 18) in spagnolo da d'Amonville con «me hallaba rodeada por brazos férreos, y al tiempo, trémulos» (Català 2021b, 220) e infine da Sánchez con «me sentía presa en unos brazos férreos y a la vez temblorosos» (Català 2022, 49). Risulta in questo caso evidente come la traduzione spagnola di d'Amonville attenui il testo di partenza, implicando un appiattimento che comporta, altresì, una significativa perdita di simbolismo: la soppressione, infatti, elimina il concetto di 'prigioniera', un elemento semantico centrale per la comprensione simbolica dell'opera, perché Nela è prigioniera della famiglia, dell'amore per Reiner, della sua condizione sociale e di una società di stampo maschilista. Reiner esercita su di lei un potere totale, che tuttavia viene percepito da Nela in modo positivo: le braccia dell'amato assumono ai suoi occhi i connotati di una prigione piacevole, capace di proteggerla da un esterno percepito come soffocante, ossia dal medesimo contesto rurale in cui la protagonista è immersa. Si configura quindi come un errore di traduzione: anche nella versione italiana, che pure rinuncia alla metafora dell'originale, si trova una generalizzazione che attribuisce alle braccia la caratteristica di forza propria del ferro, sacrificando la specificità dell'immagine di partenza. Tanto la resa italiana quanto quella di d'Amonville eliminano, inoltre, la sensazione della protagonista a favore invece di una resa più oggettiva ma più lontana dall'originale: Nela non prova più, come nel testo catalano, un sentimento che la induce a percepirsi prigioniera, bensì viene presentata come già e definitivamente prigioniera, quasi si trattasse di una condizione data e immutabile, sottratta alla sua stessa soggettività e che viene descritta in maniera piuttosto didascalica anziché psicologica. Tale scelta traduttiva, per quanto forse involontaria, sottrae al lettore un margine di libertà interpretativa, fornendo una chiave di lettura anticipata rispetto allo sviluppo degli eventi narrati e orientando impropriamente la ricezione del testo. Il fenomeno può essere ricondotto, a seconda della prospettiva teorica adottata, tanto a un errore traduttivo in senso stretto quanto a un uso non pienamente giustificato della modulazione, intesa quale cambiamento di prospettiva rispetto al testo di partenza (Newmark 1988, 88): il personaggio passa quindi dall'esprimere una sensazione nel testo originale alla determinazione di uno stato nel testo tradotto.

La classificazione degli errori di traduzione costituisce, del resto, un terreno di discussione tuttora aperto in ambito traduttologico, come dimostra l'intero capitolo che Hurtado Albir dedica al compendio delle classificazioni proposte dai principali studiosi della disciplina (2021, 290-308). Nel caso qui esaminato, il lettore della sola traduzione difficilmente potrà avvedersi del cambiamento originato, dal momento che tale attenuazione sarebbe percepibile unicamente a un confronto diretto con il testo originale. Lo studio conferma, in ogni caso, come la soppressione di un singolo elemento semantico sia suscettibile di alterare, anche significativamente, la lettura simbolica complessiva dell'opera.

3.3.3 Caso 3: «esperant els seus braços que m'estrenyin»

In maniera analoga al caso precedente, anche in questo frangente è possibile individuare un'attenuazione rispetto alle intenzioni del testo di partenza. Català (2021a, 15) scrive «esperant els seus braços que m'estrenyin», reso in italiano con «aspettando che le tue braccia mi stringano forte» (Català 2025, 23), da d'Amonville con «esperando tus brazos, que me estrechen» (Català 2021b, 225) e da Sánchez con «esperando tus abrazos» (Català 2022, 61). L'attenuazione risulta particolarmente evidente nella resa di Sánchez e avviene attraverso l'eliminazione della componente erotica veicolata dal riferimento più marcatamente fisico al corpo – rappresentato, nel testo di partenza, dalle braccia che stringono – sostituita con il ricorso al sostantivo *abrazos*, dotato di una connotazione più dolce, tenue e affettiva rispetto all'originale. Se nel testo catalano la protagonista attende delle braccia forti che la stringano, in un'immagine dal chiaro intento sensuale, la traduzione di Sánchez conferisce alla scena una coloritura più latamente sentimentale e drammatica, quasi a suggerire un vero amore tra i due ed elevando i sentimenti di Nela a un livello emotivo mai così esplicito nell'originale. La versione italiana si muove, per contro, in direzione opposta, intensificando semmai la fisicità del gesto attraverso l'aggiunta dell'avverbio 'forte', il quale accentua ulteriormente la componente erotica già presente nella scena di partenza, configurando, in tal senso, un caso di espansione (Newmark 1988, 90) piuttosto che di attenuazione.

La traduzione di d'Amonville si rivela la più aderente sul piano semantico al testo catalano, mentre le versioni italiana e spagnola di Sánchez si collocano, sia pure in direzioni divergenti, agli estremi opposti di un medesimo asse di intensità emotiva ed erotica: l'una per eccesso, l'altra per difetto rispetto all'originale. Tale divaricazione conferma, ancora una volta, come la resa di dettagli apparentemente marginali sul piano lessicale possa incidere in maniera non trascurabile sulla caratterizzazione della relazione tra Nela e Reiner

e dunque sull'orizzonte interpretativo complessivo offerto al lettore delle diverse traduzioni.

3.3.4 Caso 4: «te vull més que tot»

Nelle traduzioni spagnole è possibile riscontrare nuovamente un'attenuazione dell'aspetto erotico presente nel testo di partenza. Català scrive «te vull més que tot» (2021a, 16), reso in maniera pressoché letterale in italiano con «ti voglio più di ogni altra cosa» (Català 2025, 23), mentre le traduzioni spagnole optano per soluzioni dal timbro più affettivo, con d'Amonville «te amo más que a nada» (Català 2021b, 225) e Sánchez «te quiero más que a todo» (Català 2022, 63). L'italiano mantiene il verbo volere, espressione di un erotismo che ben si lega ai versi precedenti e che permette di preservare la ripetizione lessicale presente nell'originale, dove *vull* ricorre già due versi prima in «mes jo no vull» (Català 2021a, 16), iterazione che mantiene anche la versione spagnola di Sánchez con 'quiero'. Le versioni spagnole, tuttavia, traducono 'vull' con 'amare': si tratta, sul piano strettamente lessicale, di traduzioni corrette, in quanto rispettose di una delle accezioni del verbo 'voler', ma considerando l'esistenza, la diffusione e la piena disponibilità dei verbi 'amar' ed 'estimar' quali equivalenti più diretti sul piano affettivo, tale scelta sembra smorzare il messaggio che vuole veicolare la protagonista in merito all'oggetto del proprio desiderio. Ne risulta, nuovamente, un enunciato traslato verso un registro più latamente affettivo che propriamente passionale, con una conseguente attenuazione della tensione erotica che permea, viceversa, il testo catalano di partenza. La sistematicità di tali scelte nelle traduzioni spagnole, confermata dai casi finora analizzati, lascia ipotizzare una tendenza all'appiattimento della sfera erotico-corporea del testo di partenza.

3.3.5 Caso 5: «Estava llesta»

L'espressione catalana «Estava llesta» (Català 2021a, 20) trova una resa sostanzialmente analoga tanto nella versione italiana, «Ero pronta» (Català 2025, 27), quanto in quella di Sánchez, «Estaba lista» (Català 2022, 73). D'Amonville opta invece per una soluzione più intensa, «Estaba acabada» (Català 2021b, 229): se l'intenzione delle prime due traduzioni è quella di restituire la rassegnazione della protagonista, ormai pronta ad accettare il proprio destino, anche a conferma della lettura fatalista che fa emergere Muñoz (2016, 33), d'Amonville radicalizza questa rassegnazione in modo più netto, dipingendo una protagonista consapevole dell'impossibilità di opporre resistenza a ciò che la affligge. Si tratta di una traduzione che

rende una delle accezioni lessicograficamente attestate del termine catalano, configurandosi anzi, fra le tre soluzioni esaminate, come l'interpretazione probabilmente più aderente allo spirito del passo. La divergenza fra i testi tradotti risulta significativa non tanto sul piano meramente lessicale, quanto su quello della caratterizzazione psicologica della protagonista nel punto culminante della vicenda: mentre «Ero pronta» e «Estaba lista» mantengono un margine di ambiguità, compatibile tanto con una rassegnazione passiva quanto con una qualche forma di determinazione residua, «Estaba acabada» esclude tale ambivalenza, sancendo con maggior decisione l'ineluttabilità della condizione di Nela.

3.3.6 Caso 6: «Pobra filla del cor»

Le traduzioni dell'espressione «Pobra filla del cor» (Català 2021a, 22) sono sensibilmente diverse fra loro e nessuna rende totalmente giustizia alla completezza dell'originale. La frase viene pronunciata nella parte conclusiva del monologo, in un momento in cui Nela fa riferimento alla figlia: la traduzione italiana «Povera figlia mia, poverina» (Català 2025, 29) pone l'accento sul vincolo tra madre e figlia, attraverso il ricorso a un diminutivo e a un possessivo che esaltano il rapporto filiale, pur discostandosi dall'originale attraverso un ampliamento dovuto anche a esigenze metriche. La versione di Sánchez «Pobre hija de mi corazón» (Català 2022, 79) aggiunge, analogamente, un possessivo che sottolinea l'importanza del legame, mantenendosi, tuttavia, più vicina al testo di partenza per quanto concerne la traduzione del sostantivo 'cor'. D'Amonville, invece, traspone 'cuore' in 'amore', ricorrendo a una figura retorica che potrebbe essere interpretata sia come metonimia – ragionando in termini qualitativi e indicando il cuore come contenuto del sentimento amoroso – sia come sineddoche – intendendola quantitativamente, ovvero considerando il cuore come uno dei simboli dell'amore o una delle parti dell'amore. Tuttavia, questa versione implica che la neonata venga presentata come frutto dell'amore tra Nela e Reiner, che il lettore sa essere un sentimento provato solo dalla protagonista e non ricambiato: tale resa potrebbe quindi essere fuorviante rispetto alla dinamica affettiva rappresentata nel testo. La problematicità di questa scelta traduttiva può essere ricondotta a quanto Newmark (1988, 77) definisce *sub-text*: «To an intelligent reader, the true meaning behind the meaning is clear, and the translator must word the sentence in such a way that the sub-text is equally clear». Anziché preservare l'ambiguità che nell'originale caratterizza le reali intenzioni di Reiner nei confronti di Nela e che costituisce, di fatto, uno dei nuclei tematici portanti dell'opera, la traduzione di d'Amonville suggerisce l'esistenza di un sentimento autenticamente

condiviso tra i due personaggi, orientando in tal modo la ricezione del lettore verso un'interpretazione non pienamente giustificata dal testo di partenza.

3.3.7 Caso 7: «Com… una coca»

L'espressione «Com… una coca» (Català 2021a, 23) fa riferimento alle ossa ancora non totalmente formate della bambina che viene schiacciata dal mulino e costituisce senza dubbio il passo più problematico di tutto il monologo, dal momento che si tratta di un elemento culturospecifico che indica un piatto tipico catalano, una sorta di focaccia croccante, tuttora diffusa. I testi letterari risultano, del resto, intrinsecamente permeati da espressioni di questo tipo:

> Otra característica fundamental es el hecho de que los textos literarios suelen estar anclados en la cultura y en la tradición literaria de la cultura de partida, presentando, pues, múltiples referencias culturales. (Hurtado Albir 2021, 63)

Fernández Guerra (2012, 1), in un'analisi delle possibili procedure traduttive per la resa dei culturemi ispirata a Newmark, rileva sin dalle prime pagine del proprio studio come «when cultural differences exist between the two languages, it is extremely difficult to achieve a successful transfer», sottolineando quindi la difficoltà strutturale e costante di trasporre elementi di questo tipo, dal momento che ogni lingua implica necessariamente delle differenze culturali, seppur in misura variabile.

In un testo narrativo potrebbe essere agevolmente risolta mediante il ricorso a una nota esplicativa del termine e del suo valore fonosimbolico, ma è decisamente più complesso svolgere la stessa operazione su un testo teatrale volto alla rappresentazione, perché le tempistiche di ricezione sono estremamente ridotte e va considerata:

> La representabilidad de la traducción, ya que, como sucede en la traducción oral, el destinatario de la traducción ha de comprender y reaccionar (emocionarse, reír, etc.) de modo inmediato a la recepción de la traducción, condicionando las soluciones traductoras. (Hurtado Albir 2021, 69)

Il mantenimento del termine originale risulterebbe problematico nel contesto italiano, dal momento che lo spettatore assocerebbe con ogni probabilità l'espressione alla cocaina o alla nota bevanda parzialmente omonima e chi traduce non può prescindere dall'immaginare la reazione del pubblico di fronte a una simile scelta: «tant qui escriu teatre [...] com qui el tradueix o el dirigeix

prenen opcions determinades en funció de la *hipotètica* resposta del públic» (Espasa Borràs 2001, 72). Il referente è stato pertanto modificato con «Come vetri rotti» (Català 2025, 30), mantenendo il rimando a una sensazione acustica sgradevole, con l'aggiunta di una dimensione tagliente non presente nel testo di partenza, sebbene si sia comunque specificato in nota al testo il significato del termine presente nell'originale. In un contesto caratterizzato da un accesso sempre più ampio e immediato all'informazione, si è ormai diffusamente normalizzata quella tendenza traduttiva che un tempo sarebbe stata percepita come eccessivamente estraniante, orientata a preservare i *realia* del testo di partenza corredandoli di quella che Aixelá (1996, 62) definisce *extratextual gloss*, come si è deciso di fare in questa traduzione; tuttavia, per quanto rappresenti l'opzione preferibile in linea di principio, risulta di fatto poco praticabile per un testo destinato alla recitazione. Si è quindi deciso di combinare la nota con quella che Aixelá chiama *absolute universalization* (63), ovvero un procedimento di netto distanziamento semantico rispetto all'originale, ma capace in questo caso di avvicinarsi, con questa resa, alla sensazione che ci si aspetta dal lettore e che, con ogni probabilità, intendeva suscitare l'autrice. Si tratterebbe, in altri termini, di quello che Newmark (1988, 48) identifica con il risultato desiderabile di ogni traduzione, chiamandolo anche *effetto equivalente*, applicato in questo caso a un elemento riconducibile alla categoria della cultura materiale, segnatamente quella alimentare (95).

Quanto alle altre traduzioni, d'Amonville adotta l'espressione «Como una… papilla» (Català 2021b, 233), rinviando sia alla tenerezza delle ossa della neonata sia a un alimento tipico della prima infanzia: se da un lato l'effetto di tale traduzione è ancora più truculento, è vero anche che manca dell'immediatezza del riferimento acustico al rumore delle ossa, motivato anche dall'espressione precedente che fa riferimento al 'xerric' in catalano, ovvero allo scricchiolio. In questo modo ci si allontana dal riferimento sonoro del corpo che muore, concentrandosi invece sulle condizioni del corpicino già privo di vita. Sánchez opta per mantenere il termine catalano «Como… ¡una coca!» (Català 2022, 83): la scelta è la più coerente nell'ottica di una strategia di conservazione dei *realia* originali, sebbene in una rappresentazione scenica per un pubblico non catalano – non solo dell'area iberica ma forse ancor di più nel continente americano – sarebbe difficilmente comprensibile.

4 Conclusioni

L'analisi delle traduzioni evidenzia la specificità del testo di partenza e la peculiare complessità della resa teatrale, tenuta a coniugare istanze quali la rappresentabilità, l'immediatezza della ricezione e la

resa prosodica. In tal senso, le traduzioni teatrali tendono a impiegare strategie di addomesticamento volte a garantire la comprensione senza interrompere la continuità dell'azione scenica. Tale pratica, oggi in progressivo declino nella traduzione letteraria, risulta più difficile da eludere in ambito teatrale, proprio in ragione della natura performativa del testo, sebbene si registri una crescente tendenza verso soluzioni più aderenti all'originale, per certi versi più opache ma proprio per questo maggiormente capaci di stimolare la curiosità dello spettatore.

Il testo catalano appare pressoché scevro di castiglianismi, elemento di per sé significativo se si considerano il bilinguismo dell'autrice, il contesto tanto geografico quanto letterario, oltre che, naturalmente, la minorizzazione storica della lingua catalana.

Infine, risulta significativo ricordare che numerosi esempi presenti nel *Diccionari català-valencià-balear* sono tratti proprio dalle opere dell'autrice. Come scrive Marfany parlando di Català e di altri scrittori modernisti, si tratta di autori che

> valoren els dialectalismes ja no com a trets folklòrics, sinó com a elements enriquidors de la llengua literària. Tampoc no s'ha d'oblidar que, de cara a l'assaig i al periodisme, els modernistes crearen una prosa catalana funcional i encunyaren, en aquest sentit, una immensa quantitat de neologismes. (Marfany 1975, 75).

Tale osservazione conferma non solo il valore letterario della produzione di Víctor Català, ma anche il suo rilevante contributo alla codificazione e alla legittimazione di dialettalismi e neologismi entro il sistema della lingua catalana. La traduzione de *La infanticida* implica pertanto, al di là del mero esercizio linguistico proprio di ogni operazione traduttiva, la trasmissione di un autentico patrimonio culturale, reso possibile anche dalle scelte traduttologiche impiegate e dalle note che completano il testo.

Bibliografia

Aixelá, J.F. (1996). «Culture-Specific Items in Translation». Alvarez, R.; Vidal, M.C.A. (eds), *Translation, Power, Subversion*. Bristol: Multilingual Matters, 52-78. https://doi.org/10.2307/jj.33169489.7.

Almazan, A. (2002). «El món androcèntric a *La infanticida* de Caterina Albert». Prat, E.; Vila, P. (eds), *II Jornades d'Estudi, Vida i obra de Caterina Albert i Paradís (Víctor Català), 1869-1966: L'Escala, 20, 21 i 22 de setembre de 2001*. Barcelona: PAM, 117-30.

Casacuberta, M. (2019). *Víctor Català, l'escriptora emmascarada*. Barcelona: L'Avenç.

Casacuberta, M. (2020a). «El Modernisme: la construcció del camp literari català». Castellanos, J.; Marrugat, J. (eds), *Literatura contemporània (II) Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*. Barcelona: Editorial Barcino, 17-84.

Casacuberta, M. (2020b). «Víctor Català». Castellanos, J.; Marrugat, J. (eds), *Literatura contemporània (II) Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*. Barcelona: Editorial Barcino, 353-85.

Castellanos, J. (1993). «Víctor Català i el Modernisme». Prat, E.; Vila, P. (eds), *Actes de les Primeres Jornades d'Estudi sobre la Vida i l'Obra de Caterina Albert i Paradís, "Víctor Català"*. Barcelona: PAM, 17-41.

Català, V. (2021a). *La infanticida seguida de nou contes de foc i de sang*. Barcelona: Club Editor Jove.

Català, V. (2021b). *La púa del rastrillo*. Trad. di N. d'Amonville Alegría. Barcelona: Club Editor.

Català, V. (2022). *La infanticida*. Trad. di L. Sánchez Rodrigo. Granada: Esdrújula ediciones.

Català, V. (2025). *L'infanticida e nove racconti di fuoco e di sangue*. Trad. di C. De Medio. Imola: Cue Press.

Cixous, H. (1977). «Aller à la mer». *Le Monde*, 28 avril. https://www.lemonde.fr/archives/article/1977/04/28/aller-a-la-mer_2857679_1819218.html.

Espasa Borràs, E. (2001). *La traducció dalt de l'escenari*. Vic: Eumo Editorial.

Fernández Guerra, A. (2012) «Translating Culture: Problems, Strategies and Practical Realities». *Art and Subversion*, 3(1), 1-27. https://doi.org/10.15291/sic/1.3.lt.1.

Hurtado Albir, A. (2021 [2001]). *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra.

Lepori, P. (2004). «Attore poetico, il traduttore». Buffoni, F. (a cura di), *La traduzione del testo poetico*. Milano: Marcos y Marcos, 526-32.

Marfany, J. L. (1975). *Aspectes del modernisme*. Barcelona: Curial.

Marrugat, J. (2020). «Pròleg». Castellanos, J.; Marrugat, J. (eds), *Literatura contemporània (II) Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*. Barcelona: Editorial Barcino, 13-16.

Miracle, J. (1978). *Caterina Albert i Paradís, Víctor Català*. Barcelona: Dopesa.

Muñoz, I. (2016). *Caterina Albert-Víctor Català: (1869-1966)*. Bellcaire d'Empordà: Vitel·la.

Newmark, P. (1988). *A textbook of translation*. Hemel Hempstead: Prentice Hall International.

Otero Vidal, M. (1993). «¿Com ho havia de fer tota soleta...?». Prat, E.; Vila, P. (eds), *Actes de les Primeres Jornades d'Estudi sobre la Vida i l'Obra de Caterina Albert i Paradís "Víctor Català": L'Escala, 9-11 d'abril del 1992*. Barcelona: PAM, 371-84.

Prats Vidal, D. (2001). «Tres mirades cap a Víctor Català». *Revista de Gerona*, 206, 112-13. https://raco.cat/index.php/RevistaGirona/article/view/111564/139161.

Rigobon, P. (2025). «Víctor Català, *L'infanticida e nove racconti di fuoco e di sangue*, prefazione e traduzione di Claudia De Medio, Imola, Cue Press, 2025, 177 pp.». *Rivista italiana di Studi Catalani*, 15, 283-87.

Veny-Mesquida, J.R. (2024). *Primera lliçó sobre mètrica catalana*. Barcelona: PAM.

Vinay, J.; Darbelnet, J. (1995). *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*. Trad. di J. Sager, M. Hamel. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. Trad. di *Stylistique comparée du français et de l'anglais: Méthode de traduction*. Paris: Didier, 1958.

Teatro e plurilinguismo
a cura di Claudia Demattè ed Elisa Ravazzolo

Entre traduction et retraduction: les noms propres dans *Je m'appelle Non* de Liliane Atlan

Marco Bianco
Università degli Studi di Padova, Italia

Abstract This article analyses the translation and retranslation of anthroponyms in Liliane Atlan's play *Je m'appelle Non.* Focusing on their syntactic structure, functions and meaning, it examines how interpretive choices, attention to the source text, and performative concerns shape their rendering in Italian. Through selected examples, it highlights tensions between semantic precision and theatrical effectiveness, and frames retranslation as a more cautious approach aimed at restoring coherence and textual balance.

Keywords Theatre translation. Retranslation. Onomastics. Liliane Atlan. Je m'appelle Non.

Sommaire 1 Introduction. – 2 Théâtre et traduction. – 3 Traduire les noms propres. – 4 Les noms propres entre traduction et retraduction. – 5 Conclusion.

1 Introduction

Dans le champ de la traduction littéraire, le retour sur un travail antérieur constitue un moment privilégié de réflexion critique. À distance de la première traduction, le texte se redonne à lire différemment, à la lumière d'une expérience accrue, d'un approfondissement théorique et d'une sensibilité renouvelée aux enjeux de la pratique traductive.

Edizioni Ca'Foscari

Le parole del teatro 1

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

Peer review | Open access
Submitted 2026-05-29 | Accepted 2026-07-10 | Published 2026-10-22
© 2026 Bianco | CC BY 4.0
DOI 10.30687/979-12-5742-108-3/008

Le présent article s'inscrit dans ce mouvement de retour et de relecture. Il prend appui sur une traduction de la pièce de théâtre *Je m'appelle Non* (L'École des loisirs, 1998) de Liliane Atlan, réalisée dans le cadre d'un mémoire de master soutenu à l'Université de Padoue en 2021, et se propose de l'interroger à partir d'une réflexion ultérieure. Ce mouvement a été sollicité et nourri par des expériences pédagogiques et scientifiques récentes, en particulier une conférence didactique et un laboratoire de traduction organisés à l'Université de Padoue au printemps 2025, ainsi que par une communication présentée lors de ce colloque consacré au théâtre et au plurilinguisme, tenu à l'Université de Trente quelques mois plus tard. Ces deux moments ont favorisé une remise en question de certains choix traductifs qui avaient été faits à l'époque et ont ouvert la voie à l'élaboration d'une hypothèse de retraduction.

Le mémoire, qui s'intitulait *De l'interprétation à la traduction. La répétition et les noms propres dans "Je m'appelle Non" de Liliane Atlan*, proposait une réflexion critique sur la pièce *Je m'appelle Non* de Liliane Atlan et présentait en annexe sa traduction en langue italienne, *Mi chiamo No*. Ce travail visait à analyser les mécanismes de la répétition ainsi que le fonctionnement du nom propre en tant qu'éléments constitutifs de l'œuvre, notamment en ce qui concerne leur rôle dans la structuration du texte et la caractérisation des personnages, tout en interrogeant les défis qu'ils posent en traduction. Il montrait également comment une interprétation préalable du texte littéraire, suivie d'une analyse linguistique et associée à une attention portée à sa représentation potentielle, permet de restituer dans le métatexte non seulement la forme et le contenu, mais aussi la force expressive du prototexte, la puissance et la richesse de sa voix.

Avant d'accéder au cœur de la réflexion sur la traduction et la retraduction de la pièce, il convient de situer brièvement l'œuvre dans le parcours d'Atlan et d'en rappeler quelques traits distinctifs qui seront essentiels aux fins de notre analyse. Liliane Atlan (1932-2011) est une dramaturge juive d'après-guerre, dont l'écriture se situe à la frontière entre littérature orale et écrite. Ses œuvres, quel que soit le genre, intègrent des éléments hétérogènes – langage poétique, effets visuels, ritualité accompagnée de musique, formes narratives – et font souvent l'objet d'adaptations radiophoniques. Comme l'affirme Knapp, « Atlan dépasse les bornes imposées par la notion de genre. Elle bat en brèche subdivisions, structures, méthodes, catégories, tons et style » (Knapp 1988, 78).

Je m'appelle Non s'inscrit pleinement dans cette esthétique de l'hybridité et du dépassement des frontières génériques. La pièce est l'adaptation du récit atypique *Les Passants* (Payot, 1988). Initialement, Atlan avait écrit ce « récit-pas récit » (Oore 1992, 30) pour France Culture : la publication éditoriale a donc suivi la diffusion radiophonique du texte. Dans un entretien avec Viviane

Eden, Atlan souligne l'intention qui a informé sa rédaction : « In *Les Passants*, the structure is not autobiography. I wanted to draw, at the end of the day, when the sun was going down, what is left of my life, of memory, of my heart » (cf. Eden 1989). Si la forme n'est pas celle de l'autobiographie, le contenu s'inspire sans aucun doute de la vie de l'auteure : souvent avec Atlan il s'avère presque impossible de tracer une distinction nette entre la dimension fictionnelle et la dimension autobiographique de l'œuvre, ce qui a inévitablement des répercussions au niveau de l'interprétation et de la traduction de ses écrits.[1] L'un des défis majeurs consiste alors à éviter la confusion des plans et la surinterprétation, tout en sachant que l'on ne peut pas négliger l'importance du fait biographique. Comme ce récit, qui présentait déjà une vocation pour la scène, n'a pas subi de grandes modifications dans le processus d'adaptation – ajout des didascalies, insertion des noms des personnages pour introduire les répliques, passage de la troisième à la première personne singulière quand Non prend la parole, quelques coupures ici et là –, la plupart des considérations que l'on peut faire au niveau du contenu sont valables pour les deux textes.

L'étroite parenté entre le récit d'origine et son adaptation théâtrale invite alors à analyser l'œuvre sous le prisme de sa nature hybride. *Je m'appelle Non* répond aux critères de ce que Bernanoce définit « épicisation » (ou « épisation »), à savoir un « procédé d'écriture, de jeu ou de mise en scène qui rapproche les formes théâtrales (mimésis par imitation des actions) de celles du récit (mimésis par narration des actions) ». Cette démarche se matérialise dans une série de dispositifs formels qui brisent la linéarité dramatique : « rupture de l'illusion réaliste, adresse au public, prise de parole d'un 'narrateur' récitant, dédoublement d'un personnage dans le temps (passé et présent), effets de chœur, changements de décor à vue… » (Bernanoce 2006, 501). Cela est particulièrement vrai pour le drame en question : cette instance narrative, réalisée à travers les mots de Non, et le dédoublement du personnage principal dans le passé (Petite Non) et le présent (Vieille Non), sont deux éléments centraux dans tout type de discours sur cette pièce et sa traduction. Et si l'on parlait de 'récit-pas-récit' pour décrire *Les Passants*, par le même principe l'on pourrait aisément définir son adaptation comme une 'pièce-pas-pièce'.

Cette architecture fragmentée est le reflet d'une trajectoire identitaire tourmentée, que l'on peut retracer à travers les étapes clés de l'existence de Non. À la fin d'une guerre, à Marseille, une adolescente de quatorze ou quinze ans se laisse mourir de faim. Elle s'appelle Non, de son prénom, Mais je m'en sortirai, de son

1 Pour comprendre le lien entre écriture et biographie chez Atlan, cf. Rosmarin 2004.

nom de famille. Traumatisée par les récits de son frère adoptif, Je me créerai moi-même, rescapé d'Auschwitz, elle développe la culpabilité du survivant et décide de ne plus manger. Lorsque son état s'aggrave, Non est soignée dans une clinique à Prangins, en Suisse. L'hospitalisation sera un échec : elle quitte la clinique et, grâce à un ami de son père, elle intègre l'école hébraïque J'étudie. Là, au contact de jeunes étudiants juifs qui se confrontent aux grands textes de la tradition hébraïque, elle découvre une autre manière d'apprendre et, surtout, de vivre. Portée par l'école et l'amour des êtres qui l'entourent, elle retrouve la joie de vivre. Elle comprend alors qu'elle est née pour autre chose: son destin s'accomplira par l'écriture. Elle fera des récits de son frère la matière de sa propre œuvre, devenant la porte-parole d'un peuple entier et, à son tour, un témoin. Désormais, elle se nommera Je ne suis pas née pour moi.

La structure de l'œuvre ne respecte pas la subdivision traditionnelle en actes et en scènes. *Je m'appelle Non* est une pièce à dix 'portes' ; à chaque porte correspond une 'louange' ('Première porte et première louange', etc.). En analysant *Les Passants*, qui avait la même composition, Oore fait remonter l'origine de ces portes et louanges à la Torah :

> Ainsi que dans la Mishnah, les portes constituent des chapitres… Baba Kamma, Baba Metzia, Baba Bathra. Que sont ces chapitres – portes – louanges ? Nous trouvons une réponse à cette question dans l'Ancien Testament. Alors que le peuple juif est une fois de plus en exil […], le prophète Esaïe annonce pour Sion une ère de paix et d'épanouissement spirituel. Il déclare : « Désormais ne se feront plus entendre ni violence, dans ton pays, ni, dans tes frontières, les dégâts et les brisements. Tu appelleras tes murailles 'Salut' et tes portes 'Louanges' ». (1992, 30-1)

Ces portes agissent alors comme des seuils qu'il faut franchir pour atteindre les louanges qui y correspondent. Loin d'être de simples divisions structurelles, elles marquent les étapes d'une trajectoire existentielle, un itinéraire du cœur, de la mémoire et de la conscience qui conduira Non, après avoir côtoyé l'abîme, à opter résolument pour la vie. L'excentricité formelle et la singularité thématique de l'œuvre d'Atlan ont forcément des répercussions directes sur la traduction de la pièce et invitent à interroger plus largement les enjeux propres à la traduction théâtrale.

2 Théâtre et traduction

Le texte théâtral possède un statut particulier: multiforme, liminaire, il oscille entre la dimension de la page écrite et celle de la représentation spectaculaire. Cette double identité impose au traducteur une médiation constante : le rapport dialectique entre le texte dramatique et sa réalisation scénique est donc au cœur de toute démarche traductive.

À partir de la distinction entre *dramatic text* (« texte dramatique » = texte écrit) et *performance text* (« texte spectaculaire » = réalisation sur scène du texte dramatique) établie par Elam (1980), Regattin répertorie quatre approches traductives différentes, ordonnées au fil de leur apparition chronologique :

1. « théories littéraires » : elles « assimilent le texte de théâtre à un texte littéraire ». Le texte écrit est considéré comme l'élément le plus important ;
2. « théories basées sur le texte dramatique » : tout en restant ancrées dans le texte écrit, ces théories reconnaissent au « texte théâtral des caractéristiques spécifiques, en raison du rapport dialectique qu'il entretient avec l'écriture dramatique et la mise en scène et qui influe forcément sur la méthodologie traductive » ;
3. « théories basées sur le texte spectaculaire » : en donnant la priorité à la représentation, elles s'opposent aux théories littéraires. Ces théories encouragent la collaboration entre le traducteur et les professionnels de la scène pour la réalisation du texte traduit ;
4. « théories 'néolittéraires' » : elles s'appuient sur des écrits théoriques qui « semblent redécouvrir un concept de traduction de type littéraire qui prend en compte la complexité de la tâche du traducteur théâtral » (Regattin 2004, 157-64).

Face à cette pluralité de perspectives, traduire pour le théâtre devient un exercice d'équilibrisme, cherchant un point de convergence entre fidélité textuelle et viabilité scénique. Regattin, en conclusion de son travail, suggère la possibilité d'une compénétration des théories susmentionnées et affirme la nécessité de la recherche d'un équilibre entre dimension dramatique et spectaculaire :

> Bien qu'elles puissent paraître, à première vue, inconciliables, ces quatre stratégies peuvent être intégrées à une seule théorie 'générale' de la traduction théâtrale. […] La traduction théâtrale ne doit exclure aucune approche, mais, au contraire, les intégrer pour en arriver à jeter les bases théoriques de la pratique qui devraient intégrer l'auteur du texte original et le texte spectaculaire original. […] Le rapport entre texte dramatique et texte spectaculaire

> est dialectique, et si la tradition a longtemps favorisé le texte dramatique, il n'est pas souhaitable, à présent, de tomber dans l'excès contraire. (165)

En l'absence d'un projet traductionnel avec un but déterminé (mise en scène et/ou publication éditoriale), nous avons essayé de rechercher un équilibre entre la dimension dramatique et la dimension spectaculaire du métatexte. Cette tentative repose sur une double exigence : d'une part, le processus de traduction s'est déployé avec une grande attention à la lettre du prototexte ; d'autre part, la perspective d'une hypothétique mise en voix/en scène du métatexte a joué un rôle essentiel. Dans notre travail, nous nous sommes confronté à des problèmes liés à la traduction de textes littéraires, en général, et de textes de théâtre, en particulier. L'attention aux enjeux formels du texte de départ, l'exigence de jouabilité de la pièce et le souci de l'immédiateté du discours théâtral ont caractérisé notre approche et guidé notre démarche traductive. Les aspects problématiques du texte source ont été mis en relation avec toutes ces exigences.

À partir de ces considérations, il serait tentant d'affirmer que notre traduction s'inscrivait dans le cadre des théories du deuxième type – ce qui correspondait d'ailleurs à la perception que nous en avions à l'époque. Toutefois, un retour critique sur le texte a mis en évidence un déséquilibre plus marqué en faveur de la dimension spectaculaire. Ce constat n'est pas sans conséquences dans la perspective d'une retraduction. Nous verrons par la suite comment cette orientation influe sur certaines décisions, notamment en ce qui concerne la traduction des noms propres.

3 Traduire les noms propres

Le débat sur la traduction du nom propre dans les textes littéraires est vaste et complexe, les positions critiques en la matière étant à la fois diverses et souvent divergentes. Si, dans une perspective traditionnelle, le nom propre a longtemps été considéré comme un intraduisible,[2] des approches plus récentes ont remis en cause cette conception. Au cours des dernières décennies, le nom propre a ainsi été réévalué comme « une unité de traduction à part entière » (Lecuit, Maurel, Vitas 2011, 202), avec des propriétés linguistiques, textuelles et discursives spécifiques.

2 Pour décrire ces positions, Ballard (1998) parle de « topos de non traduisibilité » : « la non-traduction du nom propre » y est posée « comme une sorte d'impératif catégorique ». Pour un aperçu de la question, cf. Ballard (1998) et Lecuit et al. (2011).

Dans cette perspective, le nom propre n'est donc pas considéré uniquement en lui-même, mais aussi dans ses rapports d'interdépendance avec les autres éléments du système textuel dans lequel il s'inscrit et où il prend tout son sens :

> Tout terme véhicule avec lui une grammaire potentielle, c'est-à-dire un mode d'insertion comme partie du discours et des compatibilités qui nous renvoient à un système de détermination. Par ailleurs, à l'intérieur du texte, le nom propre peut se trouver pris dans un réseau de coréférences dont la forme et la densité peuvent être amenées à varier en traduction. (Ballard 2001, 49)

Le nom propre ne saurait dès lors être envisagé comme une entité figée, intangible. « Dès qu'ils intègrent un texte, les noms propres, comme toutes les autres catégories du discours, ont un sens, qui peut différer selon les contextes » (Vaxelaire 2011, 21) ; au niveau grammatical, le nom propre est un fait de langue, et donc, intrinsèquement transposable. Sur le plan traductif, les implications sont manifestes. La nécessité potentielle de le modifier tient au fait qu'il ne remplit pas seulement une fonction référentielle – l'identification d'une personne, d'un lieu, etc. –, mais qu'il peut également être porteur de valeurs sémantiques singulières, tout en se nourrissant d'éléments biographiques, historiques, culturels, et que cela doit être restitué, autant que possible, dans un autre système linguistique :

> Les noms propres sont, comme toute autre unité linguistique, susceptibles de subir des modifications lors de leur passage d'un texte en langue-source à un texte en langue-cible. […] [Ils] sont sujets à tous les procédés de traduction existants, du report simple à la traduction enrichie, en passant par le calque, la modulation, l'équivalence, etc. (Lecuit, Maurel, Vitas 2011, 201-2)

Ces observations s'appliquent tout particulièrement aux noms parlants. Il s'agit de « noms propres, de personnages, de lieux, […] qui sont exploités pour leur signification (qu'ils existent préalablement ou qu'ils soient inventés dans ce but) » (De Cremoux 2013). Ils s'apparentent à de véritables « micro-récits » (Vaxelaire 2011, 22), qui portent en eux une charge résumant l'essence même des entités qu'ils désignent. Dans le cadre de notre étude, bien que les toponymes et les référents culturels jouent un rôle essentiel dans la pièce, nous nous concentrerons sur les anthroponymes.[3]

3 Pour une classification plus exhaustive des noms propres, cf. Martinet (1982, 394), Ballard (2001, 13), Lecuit et al. (2011, 203-4).

Je m'appelle Non est un texte relativement bref, mais qui présente une très forte densité de personnages. Ils sont plus d'une quarantaine, d'importance variable. Ils prennent vie sur scène grâce à Vieille Non, qui les fait exister en les évoquant. La plupart sont désignés par un prénom, certains par un nom de famille, d'autres encore par un surnom ou un simple appellatif. La majorité de ces noms ont une signification particulière ; c'est Non qui les attribue à elle-même comme aux autres personnages. Leur nature dépasse même celle des noms parlants : il s'agit de véritables 'noms-phrases', qui condensent des caractéristiques ou des traits de personnalité, parfois à travers une phrase typique qu'ils prononcent (peut-être) habituellement, parfois à travers les mots de Non. Ils peuvent exprimer aussi une destinée, une volonté ou les désirs qui les animent. En tant que propositions, ils exigent une cohérence interne, sur les plans sémantique et syntaxique, et externe, en tant que constituants de la proposition dans laquelle ils s'inscrivent.

Atlan recourt à ce critère de nomination même dans d'autres ouvrages. Dans *Concert brisé* et *Tuer la mort*, deuxième et troisième des quatre contes qui composent *Petites bibles pour mauvais temps*, on retrouve Non sous les noms de Je ne m'appelle plus Non et Je ne suis pas née (« Elle n'est plus Non, elle n'est pas encore Je ne suis pas née pour moi »)[4] ; Jour de fête et Petite lumière tenue secrète, deux de ses amants qui sont nommés dans *Je m'appelle Non*, apparaissent également dans *Même les oiseaux ne peuvent pas toujours planer*. En analysant ce roman, Knapp commente ainsi les choix onomastiques qui le définissent :

> Afin de souligner le côté mythique du travail vidéo, Atlan donne aux personnages des noms impersonnels, désignant fonctions ou traits de caractère, nous rappelant certaines allégories comme *Le Roman de la Rose* ou *Éloge de la Folie* d'Erasme.[5] Elle-même, s'appelle Panique à Plein Temps ; Marmottan devient Mortmattan, les médecins qui participent à ces improvisations sont Coupe-Amour et Jour de Fête ; les toxicomanes, Petite Lumière Tenue Secrète, Mauvais Sang, Mandoline, et ainsi de suite. Ces noms, néanmoins, ne furent pas inventés par Atlan, mais sortirent de phrases prononcées par les toxicomanes eux-mêmes, donc proviennent également d'un monde empirique – réel et vécu. (Knapp 1988, 59-60)

4 Cf. Atlan (2001, 314).

5 Oore souligne que le principe sous-jacent à ce type de nomination rappelle celui de la Bible : « Liliane Atlan nomme ses personnages dans *Les Passants* de façon à ce que leur nom reflète leur choix existentiel, leur destin. En ceci elle est fidèle à la coutume de l'Ancien Testament » (Oore 1992, 36).

La présence des mêmes personnages dans les trois textes autorise à supposer que le procédé de formation des noms propres est identique. En plus, la dimension autobiographique, ce monde empirique réel et vécu, est incontournable quand l'on parle de l'écriture d'Atlan. À partir de ces réflexions, nous pouvons désormais mesurer l'enjeu que représente le passage à l'italien de ces noms-phrases.

4 Les noms propres entre traduction et retraduction

Comme nous l'avons souligné, le principe directeur de notre traduction a été la recherche d'un équilibre entre dimension dramatique et spectaculaire ; cette orientation a eu des répercussions sur le traitement des noms propres. Toutefois, en raison d'un certain déséquilibre en faveur de la dimension spectaculaire, l'attention portée au rythme et à la sonorité, ainsi qu'une tendance à la surinterprétation, ont parfois prévalu au détriment du sens. Une hypothèse de retraduction serait, en revanche, guidée par une plus grande prudence et viserait à restituer, dans la mesure du possible, le sens des noms français de manière plus précise. Afin de rendre compte de ces dynamiques, nous proposons d'examiner une série d'exemples significatifs. Le tableau suivant met en regard les noms français, leur traduction et leur retraduction potentielle, permettant ainsi de mesurer les changements opérés d'une version à l'autre.

Tableau 1 Anthroponymes dans *Je m'appelle Non* (1998), leur traduction (Mémoire de Master, Université de Padoue, 24 mars 2021) et une hypothèse de retraduction

Je m'appelle Non	**Traduction**	**Retraduction**
Vieille Non	No adulta	No vecchia
Petite Non	Piccola No	No bambina
Dieu fait mal son travail, je le remplace	Dio fa male il suo lavoro, faccio io	Dio fa male il suo lavoro, ci penso io
Je me meurs	Io muoio	Sto morendo
Moi, je vis	Io vivo	Io vivo, invece
Faites-moi un prix	Rimborsatemi	Fatemi uno sconto
Je me créerai moi-même	Sarò io a crearmi	Creerò me stesso
Je parle seule mais je suis saine d'esprit	Parlo da sola, ma non sono pazza	Parlo da sola, ma sono sana di mente
Surtout pas d'homme	Uomini, no grazie	Tutto, fuorché uomini

Nous passerons à présent en revue ces noms, en mettant en évidence les principaux écarts entre traduction et retraduction:

a. Petite/Vieille Non : le passage de *adulta* à *vecchia* introduit une opposition plus marquée. Alors que *adulta* est relativement neutre, *vecchia* fait émerger toute la pesanteur existentielle du personnage, appelée à se résoudre à la fin du texte, lorsque Non accède au sens profond de son existence et se renomme Je ne suis pas née pour moi. Cette solution permet aussi de rétablir une équivalence structurelle, dans ce cas-ci avec la postposition de l'adjectif.

b. Je me meurs/Moi, je vis : pour Je me meurs (la mère de Non), le passage de *io muoio* à la forme progressive *sto morendo* tient au fait qu'en italien, la périphrase "*stare* + *gerundio*" restitue plus efficacement l'agonie et la continuité du procès suggérées par le verbe pronominal français. Pour Moi, je vis (la femme de chambre), l'ajout de *invece* dans la retraduction rend la valeur contrastive du pronom tonique "moi". Si la traduction (*Io vivo*) était grammaticalement correcte, elle affaiblissait cette opposition, alors confiée à l'intonation. Le maintien initial du pronom *io* visait à accentuer la dimension pathétique du personnage en le comparant avec Moi, je vis ; dans la retraduction, cette opposition est gardée, mais elle est explicitée par des moyens linguistiques, grâce à la valeur adversative de l'adverbe *invece*.

c. Dieu fait mal son travail, je le remplace:[6] le passage de *faccio io* à *ci penso io* permet d'éviter la répétition du verbe *fare*, tout en gardant l'agentivité du personnage (le père de Non). Ce choix est d'autant plus pertinent que le nom d'un autre personnage, J'en fais mon affaire, contient le verbe "faire", créant ainsi un écho dans le texte.

d. Surtout pas d'homme : la retraduction permet d'éviter une ambiguïté – il ne s'agit pas d'une adresse aux hommes. Dans la première traduction, cette ambiguïté était résolue par l'intonation ; ici, elle est explicitée par la préposition *fuorché*, qui marque l'exclusion dans l'énoncé.

e. Faites-moi un prix, Je me créerai moi-même et Je parle seule mais je suis saine d'esprit relèvent d'un problème commun : celui de leur intégration dans le tissu phrastique et de leur réactivation dans le discours. En effet, ces noms-phrases sont repris avec des valeurs variables (commentaire, déclaration,

6 « Il ne pouvait supporter l'injustice et la douleur. […] Il était persuadé que Dieu, s'il existe, avait raté sa création. Il était convaincu en plus que son devoir à lui était de réparer, dans la mesure du possible, tout le mal causé par le Créateur du cosmos. D'où le nom drôle et émouvant qu'il porte dans l'œuvre de sa fille » (Rosmarin 2004, 29).

> etc.) ; par conséquent, leur traduction doit considérer leur capacité à s'insérer de manière fluide dans la phrase et à être réemployés dans des structures syntaxiques différentes. C'est précisément cette double contrainte – cohérence interne du nom-phrase et cohérence externe dans l'énoncé – qui oriente les choix traductifs et explique certains changements entre traduction et retraduction.

Ces observations s'éclairent lorsqu'on les replace au sein du texte. Dans la deuxième porte, où commence le récit de l'histoire de Non, une scène domestique est évoquée : Petite Non refuse de manger, ce qui suscite l'inquiétude de ses proches, qui l'importunent de vains plaidoyers et de tentatives inutiles de la raisonner. La seule à ne pas l'indisposer est la nurse des sœurs cadettes, Je parle seule mais je suis saine d'esprit. Se tenant sur le seuil, elle tend à Non une petite tartine de pain beurré. Quarante ans plus tard, Vieille Non se remémore avec tendresse cette attention et ce geste :

Tableau 2 Exemple d'intégration des anthroponymes dans le texte. Extrait du prototexte et de sa traduction.

Vieille Non À la lumière des années, Non, vieillie, comprend soudain de quelle intelligence dans l'amour Je parle seule était douée. Je parle seule aura dans quelques jours quatre-vingt-cinq ans. Elle est toujours saine d'esprit, et elle sait se réjouir de vivre, bien qu'elle vive seule. (16)	No adulta Alla luce degli anni, No, invecchiata, capisce improvvisamente quanto quello di Parlo da sola fosse un affetto intelligente. Parlo da sola compirà fra qualche giorno ottantacinque anni. È ancora in gamba, sa godersi la vita, benché viva da sola. (6)

Le premier point à souligner est une certaine oscillation onomastique. Dans la liste des personnages, elle s'appelle Je parle seule mais je suis saine d'esprit, mais elle est nommée aussi Je parle seule, mais je suis encore saine d'esprit ou Je parle seule. Ici, le nom est repris en tant que commentaire (« elle est toujours saine d'esprit », *è ancora/ tuttora sana di mente*). Le passage de *non sono pazza* à *sono (ancora) sana di mente* répond à l'exigence de garder cette correspondance ; la traduction *è ancora in gamba* relevait d'un souci d'immédiateté, à travers une expression idiomatique utilisée pour décrire des personnes âgées encore lucides et autonomes.

Dans la même porte Faites-moi un prix, la grand-mère de Non, apparaît. Elle vient de Montpellier pour aider ses parents à la faire manger :

Tableau 3 Exemple d'intégration des anthroponymes dans le texte. Extrait du prototexte et de sa traduction.

Faites-moi un prix Mais comment peux-tu te priver de manger ? Moi, Faites-moi un prix, c'est mon dû, ne suis-je pas Madame Mais je m'en sortirai, de la grand-rue, à Montpellier, j'ai fait le voyage, j'ai fait le sacrifice de fermer mon magasin pour aider Dieu fait mal et Je me meurs à te faire manger. (15)	Rimborsatemi Ma come puoi privarti del cibo? Rimborsatemi, mi spetta, non sono forse la Signora Ma ne uscirò, che vive in centro a Montpellier, sono venuta fin qui, ho fatto il sacrificio di chiudere il negozio per aiutare Dio fa male e Io muoio a farti mangiare. (5)

Dans l'énoncé « Moi [...] manger », la phrase présentative « c'est mon dû » est rattachée au nom du personnage (le segment qui la précède). Il s'agit sans doute d'une phrase qu'elle prononçait habituellement, ou que les clients de son magasin répétaient sans cesse, et qui est devenue son prénom. À ce niveau, la complexité est d'ordre syntaxique : le nom-phrase doit pouvoir s'insérer dans la trame syntaxique sans en rompre l'équilibre. *Rimborsatemi* (remboursez-moi) répondait à un souci d'immédiateté, alors que *fatemi uno sconto* restitue plus fidèlement le sens de l'expression française. La première traduction reposait sur une interprétation spécifique : Faites-moi un prix s'adresserait à Non et à ses parents pour réclamer un remboursement, mais rien dans le texte ne permet de confirmer cette lecture. D'une manière générale, la pièce offre rarement des indications explicites quant à l'origine des noms propres. Si leur genèse peut être déduite, il est toujours difficile de l'établir avec certitude.

En ce qui concerne Je me créerai moi-même, le frère adoptif de Non, la réflexion sur son prénom peut être rapprochée de celle menée à propos de Je parle seule. Le passage suivant (cinquième porte) en suggère l'origine : le nom dériverait d'une phrase prononcée à Auschwitz, évoquant une volonté de (re)création après l'anéantissement. Ici encore, le nom-phrase est repris par Non avec une valeur de commentaire et réapparaît dans la sixième porte, où il se transforme. En s'inspirant de son frère, quand elle découvre qu'elle pourra étudier même dans la clinique de Prangins, Non affirme : « Je créerai ma vie ». La forme *creerò me stesso*, plutôt que *sarò io a crearmi*, présente l'avantage d'être plus souple et plus facilement réinsérable dans des contextes syntaxiques variés (*creerò me stesso*, *ricrea sé stesso*, *creerò la mia vita*), sans en altérer le sens.

Tableau 4 Exemple d'intégration des anthroponymes dans le texte. Extrait du prototexte et de sa traduction.

Je me créerai moi-même À Auschwitz, j'avais un ami. Il était franc-maçon. Un jour, il m'a dit : « Écoute bien. Dieu est partout. En toi aussi. Si tu veux quelque chose très fort, de toute la force divine contenue en toi, tu l'obtiendras, car tu es un morceau de Dieu. » Je voulais vivre, je le voulais si fort, je me suis dit : Je me créerai moi-même et je m'en sortirai, puisque je suis un morceau de Dieu.	Sarò io a crearmi Ad Auschwitz, avevo un amico. Era un massone. Un giorno mi ha detto: «Ascoltami bene. Dio è ovunque. Anche in te. Se vuoi davvero qualcosa, se lo desideri con tutta la forza divina che è in te, lo otterrai, perché tu sei parte di Dio». Volevo vivere, lo volevo davvero, mi sono detto: Sarò io a crearmi e ne uscirò, perché sono parte di Dio.
Vieille Non Depuis, chaque fois qu'il est en danger de mort, il se recrée lui-même, et il vit. (33)	No adulta Da quel momento, ogni volta che è in pericolo di vita, ricrea se stesso. E vive. (12)

5 Conclusion

Les analyses précédentes invitent à envisager la retraduction de *Je m'appelle Non* comme une recherche d'un nouvel équilibre, structurée autour de plusieurs axes :

1. **le rôle de l'interprétation** : dans certains cas, l'interprétation a orienté de manière excessive les choix traductifs, au détriment du sens. Une retraduction impliquerait une plus grande prudence, visant à préserver la complexité et la richesse des noms propres et de la pièce dans son ensemble ;
2. **la lettre du prototexte** : une attention particulière doit être accordée à la machine textuelle, tant du point de vue syntaxique que lexical. Dans une œuvre qui reprend certaines modalités d'expression du texte sacré, où le rythme repose sur la répétition et chaque mot possède un poids spécifique considérable, il est essentiel de restituer ces éléments avec la plus grande rigueur. Les noms propres, d'autant plus en tant que noms-phrases, participent pleinement de cette forme d'écriture rituelle ;
3. **la nature des noms** : la majorité de ces noms, en tant que noms-phrases, exige une double cohérence : interne (aux niveaux syntaxique et sémantique) et externe (dans leur intégration à la phrase en tant que constituants). Ce principe constituait déjà un critère de la première traduction, mais un retour au texte impliquerait de lui accorder une attention renforcée. En outre, compte tenu de la difficulté à en déterminer l'origine, à

l'intérieur comme à l'extérieur du texte, il convient d'adopter une plus grande prudence dans leur traduction ;

4. **l'aspect phonique, rythmique et performatif** : le nouvel équilibre recherché, tout en restant attentif aux dimensions sonores et rythmiques, tend à privilégier la restitution du sens. La « performabilité » (Menin 2014) et l'euphonie, difficiles à définir de manière univoque, pourraient faire l'objet d'un travail complémentaire, mené en collaboration avec des professionnels de la scène dans la perspective d'une représentation. Par ailleurs, une certaine tendance à la concision, qui peut constituer une qualité en traduction, doit être maîtrisée afin de ne pas altérer le sens du texte ;
5. **une pièce-pas-pièce** : le caractère hybride du texte source, à mi-chemin entre récit et pièce, où l'évocation – et donc la narration sous forme de mémoire – prédomine, soulève des questions complexes. Où situer la frontière entre les genres ? Doit-elle nécessairement exister ? Comment traduire *Les Passants*, œuvre désignée comme récit mais dotée d'une forte dimension scénique, et finalement peu éloignée de *Je m'appelle Non* ? Faut-il adopter des approches distinctes ?

Ces questions, tout comme les points soulevés, n'appellent pas de réponse univoque. Elles constituent au contraire le terrain à partir duquel peut se déployer la retraduction : un geste critique qui, tout en reconnaissant la valeur de l'expérience antérieure, cherche un nouvel équilibre, porté par un regard plus prudent, plus conscient et, autant que possible, plus proche de l'intention profonde de l'écriture d'Atlan.

Bibliographie

Atlan, L. (1988). *Les Passants*. Paris: Payot.
Atlan, L. (1998). *Je m'appelle Non*. Paris: L'École des loisirs.
Atlan, L. (2001). *Petites bibles pour mauvais temps*. Paris: L'Harmattan.
Atlan, L. (2007). *Même les oiseaux ne peuvent pas toujours planer.* Paris: L'Harmattan.
Ballard, M. (1998). « La traduction du nom propre comme négociation ». Bensimon, P.; Coupaye, D. (éds), « Traduire la culture », num. monogr., *Palimpsestes*, 11. https://doi.org/10.4000/palimpsestes.1542
Ballard, M. (2001). *Le nom propre en traduction*. Paris: Ophrys.
Bernanoce, M. (2006). *À la découverte de cent et une pièces. Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse*, vol. 1. Montreuil-sous-Bois : Éditions Théâtrales.
De Cremoux, A. (2013). « Pratique de l'interprétation, pratique de la traduction : le cas de la Comédie Ancienne et l'exemple des 'noms parlants' ». Berner, C.; Blaise, F.; Keiff, L. (éds), in « Pratiques de l'interprétation », num. monogr., *Methodos*, 13. https://doi.org/10.4000/methodos.2984
Eden, V. (1989). « Hidden Beauty », *The Jerusalem Post*, 22 décembre. https://advance.lexis.com/api/document?collection=news&id=urn:contentItem:3SJC-93W0-002T-32RT-00000-00&context=1516831
Elam, K. (1980). *The Semiotics of Theatre and Drama*, London: Methuen.
Knapp, B. (1988). *Liliane Atlan*, Amsterdam: Rodopi.
Lecuit, E.; Maurel, D.; Vitas, D. (2011). « La traduction des noms propres : une étude en corpus ». *Corpus*, 10, 201-18. https://doi.org/10.4000/corpus.2086
Martinet, H. (1982). « Les noms propres dans la traduction littéraire ». *Meta*, 27(4), 392-400. https://doi.org/10.7202/003590ar
Menin, R. (2014). « Il concetto di recitabilità e la sua applicazione nella traduzione teatrale ». *Studi Germanici*, 5, 302-28.
Oore, I. (1992). « Portes et louanges : *Les Passants* de Liliane Atlan ». *LittéRéalité*, 4(2), 29-37. https://doi.org/10.25071/0843-4182.26555
Regattin, F. (2004). « Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique ». *L'Annuaire théâtral*, 36, 156-71. https://doi.org/10.7202/041584ar
Rosmarin, L. (2004). *Liliane Atlan ou la quête de la forme divine.* Toronto: Édition du Gref.
Vaxelaire, J-L. (2011). « De Mons à Bergen. De l'intraduisibilité des noms propres ». *Translationes*, 3, 13-28. https://doi.org/10.2478/tran-2014-0044

Questo volume esplora il multilinguismo nel teatro attraverso diversi periodi e tradizioni letterarie, con particolare attenzione alle lingue romanze. I saggi esaminano come la pluralità linguistica influenzi la scrittura drammatica, la rappresentazione, l'identità, il conflitto e lo scambio interculturale, nonché le sfide che pone alla traduzione. Dal teatro dell'età moderna al teatro contemporaneo, i contributi analizzano le pratiche multilingui ed eterolingui sia sulla pagina che sul palcoscenico, concentrandosi sulle loro funzioni drammaturgiche e sulle strategie per tradurre la variazione linguistica tra lingue, culture e contesti performativi.

Università
Ca'Foscari
Venezia