

KWARTALNIK NEOFILOLOGICZNY, LXX, 2/2023
DOI: 10.24425/kn.2023.146542

SIMONA MUNARI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA TOR VERGATA)
ORCID: 0000-0001-5767-7539

NOTE DAI PROGRAMMI DI SALA DELLE TRADUZIONI SHAKESPEARIANE DI ANTONINE MAILLET

NOTES FROM THE THEATRICAL PROGRAMMES OF ANTONINE MAILLET'S SHAKESPEAREAN TRANSLATIONS

ABSTRACT

Antonine Maillet è autrice di alcune traduzioni shakespeariane realizzate negli anni Novanta per il Théâtre du Rideau Vert di Montréal che entrano nel dibattito teorico sul ruolo glottopolitico del teatro in relazione agli studi sulle modalità di revisione e riformulazione del canone in un contesto post-coloniale. Questa analisi riguarda principalmente gli spazi peritestuali dei programmi di sala, inconsueti nella critica traduttologica, che concorrono a modulare un discorso di rinnovamento del repertorio attraverso la pratica traduttiva applicata al testo teatrale.

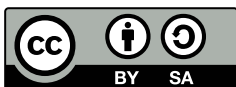
PAROLE CHIAVE: Augustine Maillet, Canada francofono, Shakespeare in Québec, traduzione post-coloniale, traduzione teatrale

ABSTRACT

During the 1990s, Antonine Maillet signed several Shakespearean translations for the Théâtre du Rideau Vert in Montréal. Her work enters the theoretical debate on the glottopolitical role played by theatre within the framework of canon revision and reformulation in post-colonial contexts. The aim of this study is to provide an analysis of the peritexts of theatrical programmes, usually overlooked in translation criticism, which indeed contribute to renew the repertoire through the application of translation practices to the theatrical text.

KEYWORDS: Augustine Maillet, French-speaking Canada, Shakespeare in Québec, post-colonial translation, theatre translation

Nota al pubblico europeo principalmente per il Premio Goncourt vinto nel 1979 con il romanzo *Pélagie-la-Charrette*, Antonine Maillet è un'autrice canadese eclettica, specialista di Rabelais e della tradizione popolare, che ha fatto



Copyright © 2023. The Author. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are properly cited. The license allows for commercial use. If you remix, adapt, or build upon the material, you must license the modified material under identical terms.

dell'immaginario linguistico il nucleo della sua riflessione. Originaria dell'Acadia, si trasferisce in Québec dopo gli studi svolti in un contesto diglossico che definirà in seguito "paradossale"¹ (Maillet 1997b: 101), dedicando il suo lavoro al recupero della letteratura orale per confutare l'idea "irrealistica" (Feussi 2019) che il Canada francofono si esprimesse in una sola varietà di francese. Privata per ragioni storiche della naturale evoluzione verso il "bon usage" che in Francia aveva sancito l'ingresso nelle Lettere della borghesia parigina (Bouchard 2012), la lingua del Québec e delle province marittime a maggioranza francofona era rimasta aderente all'ideale di purezza del Grand Siècle. L'innesto di anglicismi e regionalismi su quella norma antica aveva dato origine a un linguaggio popolare disseminato di "québécoisismes" osservati con sospetto (Nemni 1998: 153), esito di una contaminazione linguistica che fin dagli anni Quaranta aveva accompagnato i fenomeni di urbanizzazione (Bouchard 2020: 146). Ancora alla fine degli anni Cinquanta era opinione diffusa che "n'en déplaît à nos canadianisants, il ne peut y avoir dix langues françaises, ni deux" (*ibidem*: 215), e solo negli anni Sessanta gli intellettuali canadesi, convinti che "la langue n'est pas toute dans les dictionnaires" (*ibidem*: 214), ottennero riscontro istituzionale alla necessità di promuovere l'uso del francese nello spazio pubblico e nell'istruzione per contrastare la pressione assimilazionista.

Al linguista Gilles Lefebvre si deve nel 1962 l'identificazione dell'elemento socio-politico che farà della lingua franco-canadese in tutte le sue declinazioni (dal *joual québécois* al *chiac acadien*) l'emblema della cosiddetta "rivoluzione tranquilla" (Martineau *et al.* 2022: 100) e il simbolo identitario di un nuovo corso. Ma le varietà regionali via via recensite rappresentano proprio ciò che i canadesi francofoni rifiutano della loro storia: il colonialismo linguistico inglese, l'isolamento culturale, l'arretratezza socio-economica, la mancanza di istruzione e la perdita delle radici (Bouchard 2020: 230). L'insicurezza linguistica attribuita al Québec avrebbe dunque origine da un meccanismo antico di angoscia paralizzante determinato dall'incapacità di combinare il rifiuto della tradizione francese con la resistenza all'incombente cultura anglosassone. In una sorta di reazione a catena, il termine "canadien-français" è sostituito da "québécois", poi articolato in "québécois de souche" per distinguere i canadesi di lingua francese dagli immigrati assimilati, mentre all'aggettivo "français" è preferito "francophone" che assume in Canada il significato di francese madrelingua in rottura col senso etimologico del termine, di solito riferito a chiunque parli abitualmente francese (Corbeil 2007: 51).

L'esperienza personale di Maillet negli anni della sua formazione mostra quanto le politiche linguistiche del Paese, confuse e contraddittorie, fragilizzassero i parlanti francofoni attraverso misure ambigue, ostili alla pratica diffusa del bilinguismo.

¹ "Donc l'anglais était la langue du pouvoir et de l'argent, et nous, Français, nous étions «les autres». Ainsi nous apprenions, nous vivions en français avec des professeurs français, mais nous devions écrire nos examens en anglais et nos manuels étaient en anglais" (Maillet 1997b: 101).

I suoi personaggi più famosi, da *Pélagie* a *La Sagouine*², si esprimono in una “parlure” che presenta tratti di un’oralità arcaica risalente al francese dei primi colonizzatori, mescolata ai *franglais* più recenti prodotti dalle interferenze diatopiche e diastratiche. La tradizione orale è però ricreata secondo regole rigorose, nella convinzione che vi sia “une syntaxe dans l’oralité” (Maillet 1997b: 204) alla quale è necessario restituire “toutes ses lettres de créance et de noblesse” (*ibidem*: 109) per ratificare l’espressione letteraria di un vernacolo stigmatizzato da chi teme, da un lato, la spettacolarizzazione di un esotismo stereotipato, dall’altro la chiusura in una dimensione regionale che avrebbe potuto alimentare ulteriori forme di alienazione linguistica (Boudreau 2016):

La Sagouine ne peut pas parler la langue que j’utilise en ce moment avec vous. Or cette langue-là n’est pas une langue du passé: elle est une langue, je crois, universelle avec des mots du passé, des mots d’aujourd’hui, et, peut-être, des images de l’avenir. C’est ça ma langue: une langue qui englobe le passé, le présent et qui rêve d’avenir. C’est la langue d’Antonine Maillet, et c’est celle-là que j’écris quand je suis la narratrice. Mais quand je mets en scène des personnages, eux parlent leur langue (Maillet 1997b: 106–107).

A questa riflessione sulla lingua come elemento di forte portata ideologica e politica appartengono le traduzioni shakespeariane realizzate da Maillet nel corso degli anni Novanta per il Théâtre du Rideau Vert di Montréal. Frutto di una lunga collaborazione al palinsesto come autrice e traduttrice, sono considerate molto rilevanti nel quadro del movimento di decolonizzazione culturale che a partire dagli anni Settanta assegna al teatro un ruolo glottopolitico specifico nella formazione del capitale letterario nazionale (Brisset 2017b). Inscrivere i classici in un sistema di norme e valori in evoluzione è d’altronde uno dei primi segni di cambiamento quando maturano i tempi per attribuire ai testi nuovi significati:

Nous découvrons ainsi avec une sorte d’affliction rétrospective que nous avons jusque-là eu accès aux œuvres hors de leur territoire, privées de la spécificité de leur géographie culturelle. Nous avons le sentiment d’avoir été privés de voyages et de n’avoir eu droit qu’à des textes mis en pots, comme des plantes. Le répertoire universel nous apparaissait comme quelque chose d’ornemental et d’inoffensif (Turp 2009: 68).

L’autore di queste parole, traduttore di Brecht, ricorda come nei primi anni Ottanta una giovane generazione di commediografi avesse ripreso in mano il repertorio mondiale per liberarsi della sensazione che le *pièces*, indipendentemente dalla lingua in cui erano state scritte, fossero sempre ambientate a Parigi: Pirandello

² Oltre al già citato *Pélagie-la-Charrette* del 1979, tra i suoi titoli più noti figurano *La Sagouine* (1971), *Don l’Orignal* (1977), *Mariaagélas* (1973), *Les Cordes de bois* (1977), *Le Huitième Jour* (1986), *Les Confessions de Jeanne de Valois* (1992), *le Chemin de Saint-Jacques* (1996) e i più recenti *Fais confiance à la mer, elle te portera* (2010) e *Mon testament* (2022).

suonava come Feydeau, Brecht come Anouilh, Tennessee Williams come Sartre. Questo processo di esplorazione identitaria, accolto favorevolmente dal pubblico, aveva permesso di gestire internamente i proventi degli spettacoli non più vincolati ai diritti di traduzione, con ricadute economiche positive sull'apertura di nuovi spazi per allestire produzioni originali.

Il decennio successivo porta quindi in scena, accanto a creazioni firmate da autori locali, revisioni e adattamenti dei testi la cui traduzione risultava inadeguata, non tanto in termini di fedeltà all'originale o di "invecchiamento" bermaniano (Berman 1990), quanto in una dimensione extra-testuale legata a fattori interpretativi. Da quel momento, la riscrittura dei classici sembra essenzialmente mirata a potenziare come lingua di cultura un codice relegato alla sfera privata, associato a povertà e mancanza di istruzione, un socioletto che si distingueva dal francese esagonale per tratti fonetici e lessicali. E nel labile confine tra adattamento e appropriazione che in area canadese vede alternarsi soluzioni drammaturgiche "politically motivated" e "esthetically motivated" (Drouin 2014: 45), i "Québécois Shakespeare" (*ibidem*: 3) veicolano un "discours de l'étranger" (Berman 1984) sostenuto dalla mediazione del traduttore:

By uniting the Québécois language and Shakespeare's texts, Québécois adapters embrace cultural hybridity, appropriate Shakespeare's canonical authority, and legitimize their local struggle for national liberation. Canonical difference provides Québécois authors with the freedom to manipulate Shakespeare's texts freely for their political purposes, just as others have manipulated his plays in service of various political agendas transhistorically and transculturally (Drouin 2014: 45).

Uno sguardo generale alla programmazione del Théâtre du Rideau Vert negli anni Novanta rivela una proposta diversificata che alternava i classici europei alle novità canadesi, con l'obiettivo di promuovere l'adesione dello spettatore a un progetto culturale ampio, improntato a un'idea di autorialità. Le traduzioni di Maillet – *Richard III* (1989), *La nuit des Rois* (1993), *La Tempête* (1997) e *Hamlet* (1999), cui qui si aggiunge per contiguità tematica la commedia *William S* da lei scritta e messa in scena nel 1991 – esplicitano la connessione tra lingua e processi di legittimazione (Féral 1998). Per questo motivo l'analisi si concentra sullo spazio peritextuale delle note del traduttore presenti nei quaderni di sala, strumento fugace che accompagna il pubblico nella visione dello spettacolo ma anche espressione di un teatro inteso nella dimensione fisica di incontro e dialogo, più che come luogo intellettuale riservato alla teoria (David 2003). Sono brevi scritti d'occasione, spesso non più lunghi di una pagina, inseriti in un opuscolo che riunisce contributi diversi³: al di là dell'uso concreto che può farne lo spettatore, esprimono la visione

³ Gilbert David parla di "hors-texte endogène" diviso in tre sezioni: "co-texte informationnel/descriptif" dove figurano il titolo dello spettacolo, il nome dell'autore con le notizie biografiche, la distribuzione e il riassunto dell'opera; "avant-texte commémoratif/promotionnel" in cui prendono la parola l'autore, il traduttore o il regista, e figurano foto o immagini delle scene e dei costumi; "métatexte

complessiva del produttore o anche, come in questo caso, la linea seguita dalla direzione del teatro. Commissionare traduzioni nuove aveva infatti il senso di attrarre una platea dotata per motivi geopolitici di una specifica “surconscience linguistique” (Gauvin 1997: 6) che la rendeva particolarmente sensibile agli adattamenti etnocentrici. Gli interventi sul testo di partenza per motivi di “speakability” e “performability” (Bassnett 1991, Espasa 2014) agivano quindi in modo esplicito sulla consapevolezza dell’elemento linguistico interpretando il pensiero collettivo in materia di scrittura, “autrement dit ce qui, à une époque et dans une société donnée, est perçu comme proprement littéraire” (Lombez 2008: 72).

Dallo studio dei singoli casi emerge come il processo di “staging translation” (Gentzler 2002: 216) si costruisce su contraddizioni e rapporti di forza che valorizzano il metadiscorso dell’autore-traduttore. In tal senso, le note di Maillet sono da intendere non soltanto come espressione della sua poetica, ma come una scommessa di carattere militante sulla possibilità di rileggere la tradizione alla luce dei cambiamenti in corso:

Shakespeare has always served francophone Québec as a site of difference. He has been both a rival to Molière and an agent of the British and anglo-Canadian other. His work has been emulated and denigrated, parodied and defaced. Even when admired, the performance of Shakespeare in Québec has never been uncontaminated by its multiple colonial associations; thus, Québec adaptations of Shakespeare have also been a site of resistance (Lieblein 2002: 15).

Le traduzioni “ludiche” (Nolette 2015) in cui il traduttore da “passeur” si fa “porte-parole” (Suchet 2014: 221) incoraggiano processi “deformanti” (Berman 1999: 52) di lettura scenica che determinano atti individuali di revisione del canone. Non di rado questi “small-time Shakespeare” (Drouin 2014: 48) scantonano nell’irriverenza (Drouin 2007: 3) o propongono soluzioni sceniche innovative di grande impatto mediatico, come i “tradattamenti” (Hellot, 2009: 86)⁴ di Michel Garneau che reinventa *Macbeth* in una lingua antica e allestisce una *Tempête* di un’ora e dieci nel vecchio porto di Montréal. Anche l’insolita “dramaturgie scénographique” (Poll 2014) di Robert Lepage per la *Tempête* destinata all’anfiteatro naturale della Wendake First Nation Reserve, o la “fedeltà irrispettosa” (Ronfard 1990: 87) con cui Alice Ronfard rielabora la stessa *pièce* giocando sull’interpenetrazione tra il processo di traduzione e il progetto di allestimento, sono esempi della grande ondata di riscritture che, a partire dal 1988, contraddistingue la cosiddetta “primavera shakespeariana” (Lieblein 1998: 107).

exégétique” con i commenti analitici sul testo o sull’orientamento estetico della produzione, ed eventuali passi delle recensioni e critiche teatrali sullo spettacolo o sulla compagnia. (David 2003: 110–111).

⁴ “J’ai donc osé couper dans le texte de Shakespeare, et c’est là que j’ai parlé de *tradaptation*”, afferma Garneau nell’intervista rilasciata a Marie-Christiane Hellot (Hellot 2009: 86). Il termine è stato poi ripreso dal regista Robert Lepage con il senso di adattamento del repertorio a nuovi contesti culturali (Monteverdi 2004).

Il discorso politico degli anni Settanta, fondato sulla rappresentazione della lingua come risorsa, lascia il passo a una pratica teatrale che chiama in causa la riflessione intima dello spettatore: privato di lettura contestuale, il teatro di Shakespeare è declinato in allestimenti che trascendono le lingue e le epoche, con scenografie povere di riferimenti storico-geografici. Le produzioni hanno per oggetto la teatralità stessa e aderiscono a un'estetica post-moderna esportabile, non più rivolta a un pubblico locale (Féral 2003: 21–22): Prospero diventa simbolo dell'uomo che scopre se stesso nell'esilio e nella perdita; Amleto incarna le domande di tutti noi, moltiplicate all'infinito; Riccardo III svela l'altra faccia dell'umano. Una retorica costruita sui grandi temi della drammaturgia shakespeariana circonda le fasi di programmazione e ricezione – pubblicità, comunicati stampa, interviste, recensioni – e interviene talvolta sulla natura stessa del testo in nome di un'attualizzazione estrema, non senza generare qualche dubbio: “Le public en viendra-t-il à exiger plus que la version «amincie et légère»? Retrouvera-t-il peut-être le goût de la pesanteur?”, si interroga Sherry Simon nel 1989 dopo aver visto gli spettacoli di Michel Garneau (Simon 1990: 122).

La grandezza e l'universalità di Shakespeare si fondono in un discorso semplificato che pone al centro lo spettatore: “Shakespeare nous place devant notre miroir” commenta Guillermo de Andrea (1993: 5), direttore artistico del Théâtre du Rideau Vert, presentando *La nuit des rois* di Antonine Maillet come una variazione allegorica, tragica eppure irresistibilmente comica, sul tempo che scorre, la verità e l'apparenza, le illusioni perdute. Della *Tempête*, una storia in cui l'uomo continuerà a riconoscersi, valuta invece l'aspetto “à la fois grotesque, poétique et ironique” (De Andrea 1997: 7), mentre la traduttrice identifica i motivi che l'hanno spinto a scegliere *Richard III* nello sguardo del protagonista “plus cruel que Shylock, plus monstrueux que Iago, plus maudit que tous les rois maudits réunis” (Maillet 1989: 4):

Pourquoi ai-je été tentée de traduire cette pièce dans ma langue? Sans doute parce qu'il vient un temps dans la vie où l'on a épuisé les sept jours de la semaine et où l'on n'aspire plus qu'au huitième, celui de la démesure, du sublime, de l'excessif, de l'absolu (*ibidem*: 4–5).

Hamlet risponde a un richiamo diverso, non meno coinvolgente: è uno dei tanti ragazzi incontrati sui banchi di scuola durante i suoi anni di insegnamento, è ogni giovane uomo che, a un certo punto, si trova a domandarsi se ci sia un usurpatore da uccidere per sopravvivere all'umiliazione e alle sofferenze della vita:

Tout être intelligent traverse tôt ou tard dans la vie son TO BE OR NOT TO BE⁵, et doit franchir avec le moins de dégâts possibles le cap de ses trente ans. Certains ne s'en sortiront jamais, traîneront toute leur vie les stigmates de l'angoisse métaphysique. [...] Hamlet est la plus parfaite illustration de la transcendance de l'Art (Maillet 1999: 21).

⁵ Maiuscolo dell'autrice.

Maillet offre chiavi e suggerimenti per partecipare al processo, già di per sé traduttivo, della messa in scena, e come in un *Avis au lecteur* di classica memoria discute la traduzione entro un quadro teorico “cibliste” (Ladmiral 2014) che introduce il discorso letterario nel dibattito pubblico. Il presidente dell’Unione degli artisti Serge Turgeon compare infatti nel programma del *Richard III* per sottolineare l’indifferenza degli interlocutori istituzionali nei confronti dell’impegno artistico (Turgeon 1989: 10), e riprende la parola in occasione di *La nuit des rois* per denunciare la mancanza di una visione globale nelle politiche culturali di un Paese ancora indeciso sulla sua vocazione linguistica:

Vous entendrez ce soir dans la langue de Maillet (qui est aussi la langue de Molière) un texte pensé et écrit dans la langue de Shakespeare. À l’heure où le Québec se demande s’il faut faire plus de place à l’anglais dans cette société majoritairement francophone qui cherche encore à se définir pour elle-même et surtout pas contre qui que ce soit (Turgeon 1993: 3).

Il discorso metalinguistico di Turgeon, rivolto a spettatori “immédiats et éloignés, séparés par des historicités et des acquis culturels et langagiers différents” (Gauvin 1997: 8), si fa metaidentitario nella misura in cui la richiesta di coerenza culturale esprime l’ossessivo timore che la forza economica del Canada anglofono privi la zona a maggioranza francofona delle sue risorse migliori. Insiste per questo sul concetto che per decenni ha alimentato le polemiche, il prestito – origine ed esito di tutti i fenomeni di contaminazione, “ennemis infiltrés dans la place sous un déguisement qui trompe la vigilance des sentinelles” (Bouchard 2020: 173–174) –, opponendo alla metafora bellica un invito alla condivisione:

Et comme Shakespeare et Antonine Maillet ce soir, qui sait si nous ne ressentirons pas alors ce besoin d’emprunter, les uns des autres, pour mieux le transmettre, ce qui doit s’accorder à notre âme et à notre cœur d’aujourd’hui pour rejoindre les grands défis politiques, scientifiques et culturels de l’heure (Turgeon 1993: 3).

Quando il Rideau Vert mette in scena *La Tempête*, di nuovo Turgeon ricorda che l’inflazionato termine “cultura” – adattabile “à bien des sauces” (Turgeon 1997: 6) in uno spazio dove la traduzione pervade il quotidiano come una condizione “permanente e precaria” (Simon 2005: 41) – riguarda ogni livello del vivere comune, di cui Shakespeare è l’interprete e l’ideale mediatore:

La culture est un effort: celui de l’homme pour comprendre le monde et s’adapter à lui. Voilà pourquoi ce soir, par exemple, le Rideau Vert vous propose de revenir au questionnement universel de Shakespeare, mais dans une vision et une interprétation bien contemporaines. Shakespeare s’accorde-t-il encore à notre cœur et à notre âme d’aujourd’hui? Décider de l’inscrire à sa programmation, c’est y répondre. Et décider, comme vous l’avez fait, d’être dans la salle, ce soir, c’est aussi y répondre (Turgeon 1997: 6).

Si evince dai contenuti dei programmi di sala quanto le versioni di Maillet entrassero nella riflessione critica sulla fortuna del testo shakespeariano, “late bloomer on the Quebec stage” (Brisset 2017a), ragionando sui limiti impliciti dell’atto traduttivo in sé per negoziare i limiti oggettivi che un traduttore di Shakespeare è comunque tenuto a porsi:

Comment jouer sur un autre instrument cette mélodie céleste? Comment traduire en décasyllabes français les phrases les plus harmonieuses de la langue anglaise, sans trahir la pensée, les émotions, les luttes intérieures d’un poète-philosophe qui rêve d’abord d’être un homme? (Maillet 1999: 21).

La posizione di autore-traduttore in contesto diglossico è molto particolare se si considera che il bilinguismo infantile predispone a diventare “traduttori naturali” (Meylaerts 2010: 153), e a questo si aggiunge in ambito canadese il conflitto sociolinguistico che determina, nel passaggio dall’orale allo scritto, una forma di “déterritorialisation” (Gauvin 1997: 8) non facilmente circoscrivibile. I dubbi di Maillet venivano da lontano, da quando componeva in inglese perché la lingua francese le pareva troppo cerebrale e astratta per sostenere il ritmo della poesia (Maillet 1997b: 100): osservare oggi le sue traduzioni entro un discorso comparativo sui modelli più adatti a restituire il contenuto semantico e la struttura lirica della scrittura shakespeariana (Beddows 1998) appare, perciò, abbastanza riduttivo. Nel gioco di consonanze e dissonanze fra testo di partenza e testo di arrivo la carica ritmica del verso sembra talvolta trascurata a favore delle immagini, rese con una libertà stilistica che conferisce alle sonorità lessicali un tocco contemporaneo:

À n’en pas douter, le succès qu’a connu la production du Rideau Vert est redevable en grande partie à sa traduction. La dramaturge acadienne semble s’être retrouvée chez l’auteur britannique comme dans un univers familier; la multiplicité des tons, la raillerie, la roublardise, les équivoques, le plaisir du jeu (jeu des mots, jeu des rôles), la vivacité et le naturel des dialogues, tous ces traits brillamment entremêlés chez Shakespeare ont trouvé en français, grâce à la traductrice, des correspondances qui font de son texte une traduction d’une valeur indiscutable (Lévesque 1993: 27)⁶.

Il rapporto di Maillet con “le grand Will” (Maillet 1993: 4), come familiarmente apostrofa Shakespeare secondo una consuetudine diffusa (Drouin 2014: 3), registra diverse fasi: scrittura e traduzione si intersecano in una “postura autoriale” (Meizoz 2007) fluida che nell’incontro con il Maestro scopre la ricchezza e l’originalità dei mezzi di cui dispone. Dopo aver letto Shakespeare è quasi una sfida trovare le parole per raccontare l’amore, l’ambizione, la gioia e il terrore, ma la difficoltà di restituire l’originale “dans mes mots, dans mon rythme, dans ma langue” non le impedisce di

⁶ L’autrice dell’articolo fa qui riferimento alla nuova traduzione di Maillet per l’allestimento de *La nuit des rois*.

“récidiver au moindre de ses clins d’œil” benché esca “essoufflée” (Maillet 1993: 4) da un lavoro concepito in funzione dello spettatore, “traducteur de l’œuvre qu’il contemple” (Maillet 1997a: 2):

En définitive, l’écrivain se trouve avoir une seule chose de différente des autres: les outils, qu’il possède, lui, pour aller chercher dans l’inconscient collectif ce qu’il doit transmettre et que les autres savaient déjà, mais ne savaient pas qu’ils savaient (Maillet 1997b: 112).

Maillet considera la possibilità di entrare nel grande mistero di un autore, senza tradirlo, grazie all’aiuto del pubblico, chiamato a svolgere una parte attiva nel processo di traduzione. Nella retorica secentesca dell’*Avertissement au lecteur* il concetto di fedeltà al testo legittimava modifiche importanti in nome di un addomesticamento, un “habillage à la française” (Mounin 1995) legato alla ricezione, e la fedeltà era diretta alla cultura di arrivo più che all’originale, con un’attenzione al gusto che giustificava qualsiasi intervento. Fin dalla prima traduzione, nel 1989, Maillet si interroga sulle implicazioni della memoria culturale attraverso una “mise en question” dell’autore che trova definitiva realizzazione nella commedia del 1991, *William S*, “mash-up or revisionary, hybrid adaptation” (Drouin 2014: 63):

Si Shakespeare avait connu l’avenir qui ferait de lui la gloire de son pays et de son siècle, le symbole du génie universel, le prince des poètes, il n’eût sans doute pas écrit: pas écrit *Roméo et Juliette* si insatiables d’amour qu’ils en meurent; pas écrit *Hamlet* si inquiet de son être existentiel qu’il l’a complètement bousillé; pas écrit *Othello* jaloux de possession, ni *Macbeth* jaloux de pouvoir, ni *Le Roi Lear* jaloux de prospérité (Maillet 1989: 4).

William S pone il Bardo di fronte ai suoi personaggi più amati, stanchi di essere assimilati al loro destino: Giulietta lamenta di essere morta troppo presto e Amleto di essere schiacciato da un amletismo asfissiante, in un “cahier de récriminations” (Brind’amour, Palomino 1991: 2) ironico e vagamente didascalico. Lo stesso anno Michel Garneau, dopo i successi di *Macbeth*, *Coriolan* e *La Tempête* (Brisset 2017b), allestisce *Shakespeare: un monde qu’on peut apprendre par cœur* dove un anziano signore prossimo alla cecità impara a memoria alcuni passi famosi accompagnato da varie figure, forse attori, studiosi, spiriti o angeli. Il genio ingiusto, arbitrario e misogino che si manifesta in queste rivisitazioni è un riferimento potente e imprescindibile nel dibattito ideologico sulla costruzione del nuovo canone nazionale, e alimenta un dialogo intertestuale al quale tutti i segmenti della produzione teatrale possono contribuire: il regista organizza la rappresentazione intorno a un’idea forte che orienti la percezione del pubblico; l’attore, non più semplice maschera del personaggio, elabora una “poetica del gesto” (Féral 2003: 17) che rende ogni spettacolo un atto artistico in sé; il traduttore, attraverso la lingua, formula un nuovo discorso scenico che si fa interprete dell’identità collettiva.

Qualche anno dopo, in *La Tempête*, Maillet rivendica il diritto di creare a partire dal nulla, immaginare la vita in altro modo ricominciando a ogni libro l'invenzione del mondo:

Mais alors, le traducteur? Comment refaire le monde déjà créé par le Créateur suprême ou par le Big Bang, et déjà revu et corrigé par un plus grand auteur que soi? Chaque fois que je me suis attaquée à Shakespeare – et j'en suis à ma troisième récurrence – j'ai senti des menottes entraver mes poignets (Maillet 1997a: 2).

L'atto traduttivo è descritto come uno scivolamento quasi inconsapevole nella pelle dell'altro, una sorta di simbiosi necessaria ad appropriarsi del personaggio trovando le equivalenze sintattiche e semantiche “pour passer le pont d'une rive à l'autre [...] et jusqu'à ce que les mots, par leur rythme et leur magie, s'ajustent à mon insu à mon palais” (*ibidem*). Resta il problema, quando ci si rivolge a un pubblico teatrale, di trovare un modello linguistico che restituisca l'oralità senza invecchiare rapidamente come accade al linguaggio quotidiano. Per aprire alla lingua orale la porta della scrittura è perciò necessario creare una sintassi plausibile e rigorosa, comporre una norma che la renda riproducibile a costo di imporre al traduttore, sgraziato nei suoi “gros sabots” (Maillet 1999: 21), di scegliere da che parte stare:

J'ai pensé à Shakespeare, et j'ai tenté avant tout de lui être fidèle; j'ai pensé au public, et j'ai cherché à rendre clair et accessible un texte qui fait la joie et la terreur des exégètes depuis quatre siècles; j'ai pensé à moi, et je me suis efforcée à mettre dans la bouche de Hamlet une langue qui, sans être la sienne, soit la plus belle que l'humble auteur que je suis puisse écrire. Je souhaite qu'au moins l'un des trois soit heureux (*ibidem*).

Il lavoro di Maillet sulla lingua, dunque, oltre a mostrare i segni di un'intensa interferenza creativa fra scrittura e traduzione, attraversa il dibattito teorico sulle modalità di revisione del canone in contesto postcoloniale rivolgendosi direttamente al pubblico negli spazi peritestuali dei programmi di sala. Inconsueti nella critica traduttologica, questi documenti contribuiscono a modulare un discorso complesso in cui il traduttore, tra esigenze di libertà e nostalgia delle origini, è coinvolto in una “complete calling in question” (Niranjana 1992: 167) dalle dinamiche ambigue, che riguarda non solo il rinnovamento del repertorio in un dato momento storico ma l'idea stessa della pratica traduttiva in ambito teatrale. Così come nel testo scritto nuovi lettori portano nuove letture perché “la traduzione mette in gioco differenza, deviazione, decostruzione” (Venuti 1999: 1), la performance teatrale prende vita nello sguardo condiviso con lo spettatore, che Antonine Maillet colloca sul palco di *William S* in un omaggio estremo, divertente e provocatorio “for this world is a stage and every man an actor” (Maillet 1993: 4):

Et nous, sommes-nous contents d'être en vie? [...] Les questions que nous posons à notre Créateur, les personnages les posent à leur dramaturge. C'est ainsi que l'un des plus grands

auteurs de tous les temps, William Shakespeare, pourrait se voir obligé, à l'instar de Dieu, de répondre aux craintes, plaintes et récriminations de ses propres créatures...des créatures incomplètes, inachevées, condamnées comme vous et moi à un destin trop petit pour elles (Maillet 1991a: 4).

BIBLIOGRAFIA

- BASSNETT S. (1991): *Translating for the Theatre: The Case Against Performability*, "TTR", 4: 99–111, <<https://id.erudit.org/iderudit/037084ar>> [ultimo accesso: 15.4.23].
- BEDDOWS J. (1998): *Pour une poétique du texte de Shakespeare: les formes métriques utilisées par Antonine Maillet et Jean-Louis Roux*, "L'Annuaire théâtral", 24: 35–51, <<https://doi.org/10.7202/041360ar>> [ultimo accesso 10.4.23].
- BERMAN A. (1984): *L'épreuve de l'étranger*, Gallimard, Paris.
- ID. (1990): *La retraduction comme espace de la traduction*, "Palimpsestes" 4: 1–7, <<http://palimpsestes.revues.org/596>> [ultimo accesso 20.4.23].
- ID. (1999): *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Seuil, Paris.
- BOUCHARD C. (2012): *Méchante langue. La légitimité linguistique du français parlé au Québec*, Presses de l'Université de Montréal, Montréal.
- EAD. (2020): *La langue et le nombril. Une histoire sociolinguistique du Québec*, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2020.
- BOUDREAU A. (2016): *Langue, espace et processus de légitimation: la situation acadienne*, in: MOLINARI C., GAVINELLI D. (a cura di), *Espaces réels et imaginaires au Québec et en Acadie. Enjeux culturels, linguistiques et géographiques*, LED, Milano: 13-30, <<http://ledonline.it/index.php/LCM-journal/pages/view/LCM-series>> [ultimo accesso 20.4.23].
- BRIND'AMOUR Y., PALOMINO M. (1991): *Chers amis*, "Théâtre", 42: 2, <<https://numerique.banq.qc.ca>> [ultimo accesso 30.4.23].
- BRISSET A. (2017a): *Shakespeare, a Late Bloomer on the Quebec Stage*, in MAKARYK I. R., PRINCE K. (a cura di), *Shakespeare and Canada. Remembrance of Ourselves*, University of Ottawa Press, Ottawa: 127–156, <<http://www.jstor.com/stable/j.ctt1n2tv7r.12>> [ultimo accesso 15.4.23].
- EAD. (2017b): *Le Québec à la conquête de Shakespeare: traduction, théâtre et société*, "Équivalences", 44: 167–203, <https://www.persee.fr/doc/equiv_0751-9532_2017_num_44_1_1516> [ultimo accesso 10.4.23].
- CORBEL J.-C. (2007): *L'embarras des langues. Origine, conception et évolution de la politique linguistique québécoise*, Québec Amérique, Montréal.
- DAVID G. (2003): *Éléments d'analyse du paratexte théâtral: le cas du programme de théâtre*, "L'annuaire théâtral", 34: 96–111, <<https://id.erudit.org/iderudit/041542ar>> [ultimo accesso: 30.4.23].
- DE ANDREA G. (1993): *Le mot du metteur en scène*, "Théâtre", 44: 5, <<https://numerique.banq.qc.ca>> [ultimo accesso 15.4.23].
- ID. (1997): *Le mot du metteur en scène*, "Théâtre", 48: 7, <<https://numerique.banq.qc.ca>> [ultimo accesso 10.4.23].
- DROUIN J. (2007): *Nationalizing Shakespeare in Québec. Theorizing Post/Neo/Cultural Adaptation*, "Borrowers and Landers", 1: 1–25, <<https://borrowers-ojs-azsuo.tdl.org/borrowers/article/download/57/113/205>> [ultimo accesso 10.4.23].
- EAD. (2014): *Shakespeare in Québec: Nation, Gender, and Adaptation*, University of Toronto Press, Toronto.

- ESPASA E. (2014): *Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just Saleability?*, in : UPTON C.-A. (a cura di), *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, Routledge, London-New York: 49–62.
- FÉRAL J. (1998): *Langage et appropriation: comment réinterpréter Shakespeare au Québec*, “The French Review”, 71: 930–939, <<http://www.jstor.org/stable/398048>> [ultimo accesso 15.4.23].
- EAD. (2003): *La mise en scène au Québec. Ruptures ou mutations?*, in: BEAUCHAMP H., DAVID G. (a cura di), *Théâtres québécois et canadiens-français au XXe siècle. Trajectoires et territoires*, Presses de l’Université de Québec, Sainte-Foy: 9–31.
- FEUSSI V. (2019): *Écrivains francophones et rapports aux français: une conception expérientielle de l’insécurité linguistique*, in FANDIO-NDAWOUO M., *Le Français contemporain face à la norme. Pratiques, gestions et enjeux d’une langue au défi de la pluralité*, Binam, Provin.
- GAUVIN L. (1997): *L’écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Karthala, Paris.
- GENTZLER E. (2002): *Translation, Poststructuralism and Power*, in: ID., TYMOCZKO M. (a cura di), *Translation and Power*, University of Massachussets Press, Amherst-Boston: 195–235.
- HELLOT M.-C. (2009): *Le poète qui traduit. Entretien avec Michel Garneau*, “Jeu”, 133: 83–88, <<https://id.erudit.org/iderudit/62976ac>> [ultimo accesso 15.4.23].
- LADMIRAL J.-R. (2014): *Sourcier ou cibliste. Les profondeurs de la traduction*, Les Belles Lettres, Paris.
- LÉVESQUE S. (1993): *Une nouvelle traduction*, “Jeu”, 67: 27–31, <<https://id.erudit.org/iderudit/29337ac>> [ultimo accesso 10.4.23].
- LIEBLEIN L. (1998): *D’une époque ou de tous les temps? Le “printemps Shakespeare” de 1988*, “L’Annuaire théâtral”, 24: 100–113, <<http://id.erudit.org/iderudit/041364ar>> [ultimo accesso 10.4.23].
- EAD. (2002): *Dave veut jouer ‘Richard III’: Interrogating the Shakespearean Body in Quebec*, “Canadian Theatre Review”, 111: 15–21.
- LOMBEZ C. (2008): *Réécriture et traduction*, in: ENGÉLIBERT J.-P., TRAN-GERVAT Y.-M. (a cura di), *La littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes: 71–80, <<http://books.openedition.org/pur/35013>> [ultimo accesso 15.4.23].
- MAILLET A. (1989): *Le mot du traducteur*, “Théâtre”, 41: 4, <<https://numerique.banq.qc.ca>> [ultimo accesso 30.4.23].
- EAD. (1991a): *Le mot de l’auteur*, “Théâtre”, 42: 4, <<https://numerique.banq.qc.ca>> [ultimo accesso 30.4.23].
- EAD. (1991b): *William S*, Leméac, Montréal.
- EAD. (1993): *Un jour j’écrirai à William*, “Théâtre”, 44: 4, <<https://numerique.banq.qc.ca>> [ultimo accesso 30.4.23].
- EAD. (1997a): *La liberté du traducteur*, “Théâtre”, 48: 2, <<https://numerique.banq.qc.ca>> [ultimo accesso 30.4.23].
- EAD. (1997b): *Retrouver l’origine*, in : GAUVIN L. (a cura di), *L’écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Karthala, Paris.
- EAD. (1999): *Si Hamlet revenait!*, “Théâtre”, 50: 21, <<https://numerique.banq.qc.ca>> [ultimo accesso 30.4.23].
- EAD. (2020): *Œuvres, I*, Leméac, Montréal.
- EAD. (2021): *Œuvres, II*, Leméac, Montréal.
- MARTINEAU F., REMYSEN W., THIBAUT A. (2022): *Le Français au Québec et en Amérique du Nord*, Ophrys, Paris.
- MEIZOZ J. (2007): *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l’auteur*, Slatkine, Genève.
- MEYLAERTS R. (2010): *Entre traduction et trahison: les auteurs-traducteurs dans les cultures multilingues*, in: VAN EYNDE L., OST I., *Translatio in fabula. Enjeux d’une rencontre entre fictions et traductions*, Presses de l’Université Saint-Louis, Bruxelles : 153–171, <<http://books.openedition.org/pusl/1446>> [ultimo accesso 15.4.23].

- MONTEVERDI A. M. (2004): *Il teatro di Robert Lepage*, BFS edizioni, Pisa.
- MOUNIN G. (1995): *Les belles infidèles*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq.
- NEMNI M. (1998): *Le français au Québec: représentation et conséquences pédagogiques*, "Revue québécoise de linguistique", 26: 151–175, <<https://www.cairn.info/revue-cites-2005-3-page-31.htm>> [ultimo accesso 10.4.23].
- NIRANJANA T. (1992): *Siting Translation. History, Post-Structuralism, and the Colonial Context*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford.
- NOLETTE N. (2015): *Jouer la traduction. Théâtre et hétérolinguisme au Canada francophone*, Presses de l'Université de Ottawa, Ottawa.
- POLL M. (2014): *Adapting "Le Grand Will" in Wendake: Ex Machina and the Huron-Wendat Nation's 'La Tempête'*, "TRIC/RTAC": 330–351, <<https://journals.lib.unb.ca>> [ultimo accesso 10.4.23].
- RONFARD A. (1990): *Traduire. Un travail sur l'irrespect ('La Tempête', T.E.F., 1988)*, "Jeu", 56: 85–91, <<https://id.erudit.org/iderudit/229ac>> [ultimo accesso 15.4.23].
- SHAKESPEARE W. (1989): *Richard III*, traduction de A. MAILLET, Leméac, Montréal.
- ID. (1993): *La nuit des rois*, traduction de A. MAILLET, Leméac, Montréal.
- ID. (1997): *La Tempête*, traduction de A. MAILLET, Leméac, Montréal.
- SIMON S. (1990): *'Coriolan', 'La Tempête': Shakespeare/Garneau*, "Jeu", 56: 120–125, <<https://id.erudit.org/iderudit/234ac>> [ultimo accesso 10.4.23].
- EAD. (2005): *Poétiques de la traversée: Montréal en traduction*, "Cités", 23: 31–42, <<https://www.cairn.info/revue-cites-2005-3-page-31.htm>> [ultimo accesso 10.4.23].
- SUCHET M. (2014): *L'imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Garnier, Paris.
- TURGEON S. (1989): *Qu'est la culture devenue*, "Théâtre", 41: 10, <<https://numerique.banq.qc.ca>> [ultimo accesso 30.4.23].
- ID. (1993): *À l'heure où*, "Théâtre", 44: 3, <<https://numerique.banq.qc.ca>> [ultimo accesso 30.4.23].
- ID. (1997): *Pour l'art de la vie*, "Théâtre", 48: 6, <<https://numerique.banq.qc.ca>> [ultimo accesso 30.4.23].
- TURP G. (2009): *La voix de l'autre*, "Jeu", 133: 67–72, <<https://id.erudit.org/iderudit/62973ac>> [ultimo accesso 10.4.23].
- VENUTI L. (1999): *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, Armando, Roma.