

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

DIPARTIMENTO DI INTERPRETAZIONE E TRADUZIONE

CORSO di LAUREA IN
MEDIAZIONE LINGUISTICA INTERCULTURALE (Classe L-12)

ELABORATO FINALE

Inflammation du verbe vivre di W. Mouawad:
quando l'Aldilà riaccende la Vita

La mia proposta di traduzione

CANDIDATO

Tamburini Matteo

RELATRICE

Prof.ssa Reggiani Licia

Anno Accademico 2019-2020

Primo Appello

INDICE

Introduzione	3
Capitolo 1	
1.1 Appunti sulla traduzione teatrale	4
1.2 Presentazione dell'autore: Wajdi Mouawad	5
1.3 Presentazione del testo di partenza: <i>Inflammation du verbe vivre</i>	7
Capitolo 2	
2.1 Titolo: scene del fisioterapista e della scarpa	10
2.2 Parti narrate	12
2.3 Battute con citazioni e giochi di suoni	16
Capitolo 3	
3.0 Strumenti impiegati nella traduzione	18
3.1 Commento sulla traduzione del titolo	19
3.2 Commento sui tempi verbali delle parti narrate	21
3.3 Commento sul reperimento e l'adattamento delle citazioni e sui giochi di suoni	24
Conclusione	26
Bibliografia	27
Sitografia	27
Ringraziamenti	29

INTRODUZIONE

Lo spunto per redigere la tesi su una mia proposta di traduzione di una *pièce* teatrale, nello specifico *Inflammation du verbe vivre* del drammaturgo libanese Wajdi Mouawad, l'ho avuto in seguito all'invito delle docenti Licia Reggiani e Marie Line Zucchiatti a partecipare a un progetto di traduzione dal francese verso l'italiano della suddetta opera, in vista delle sue successive sopratitolazione e messa in scena da parte della compagnia ravennate Teatro delle Albe. Essendo un grande appassionato di teatro e facendo parte anch'io della compagnia teatrale ProTe[M]us (*Progetto Teatrale Musicale*) nella mia città natale Foligno, in Umbria, ho accettato immediatamente con enorme entusiasmo. Il progetto, purtroppo, è stato in parte posticipato, ma, nonostante tutto, sono riuscito a portare a termine con successo il lavoro affidatomi, in quanto ho potuto gestire la traduzione da casa.

La mia tesi si compone di tre capitoli suddivisi in sottocapitoli. Nel primo capitolo fornirò una presentazione dell'autore Wajdi Mouawad e del testo di partenza, precedute da una breve parte teorica sulla traduzione teatrale. Nel secondo capitolo presenterò, tramite tabelle, alcune mie proposte di traduzione, a cominciare dal titolo, per soffermarmi poi su taluni passaggi del testo particolarmente degni di nota per via delle strategie che mi hanno portato ad adottare e delle soluzioni che ne sono scaturite. Il terzo capitolo si aprirà con una sintetica presentazione degli strumenti che ho usato per tradurre, seguita da analisi, commenti e precisazioni relative al secondo capitolo. Aggiungo che, nel secondo sottocapitolo del secondo capitolo, oltre alle colonne del testo d'origine e del testo d'arrivo, ho inserito una terza colonna con le battute (ridotte e/o modificate) su cui ho dovuto lavorare per la sopratitolazione: l'obiettivo è illustrare i cambiamenti che si è indotti ad apportare quando si deve procedere all'adattamento di un testo per renderlo fruibile sotto forma di sotto-/sopratitoli.

CAPITOLO 1

Premessa

Tutte le citazioni presenti in questo capitolo e nei successivi sono mie traduzioni delle stesse, in origine in lingua francese.

1.1 Appunti sulla traduzione teatrale

La traduzione teatrale è una tipologia di traduzione letteraria effettuata su testi di natura teatrale. Questa sembrerebbe un'affermazione del tutto scontata, ma se si ragiona più attentamente sul suo oggetto, si capisce subito che la traduzione teatrale si discosta profondamente da qualsiasi altro tipo di traduzione. Quelli che vengono chiamati "testi teatrali", in realtà, sono elaborati che vivono in una dimensione duplice, la scrittura e l'oralità, aspetto da non sottovalutare, in quanto portatore di una serie di specificità esclusive del mondo del teatro.

La traduzione di testi teatrali affonda le sue radici negli studi sulla semiotica teatrale portati avanti nel XX secolo dal Circolo di Praga. La sistemazione teorica praghese si fonda essenzialmente su tre principi cardine della semiotica teatrale: il principio di artificializzazione (tutto ciò che è sulla scena è segno); il principio di funzionamento connotativo (i segni mostrati sulla scena tendono ad assumere dimensioni "ulteriori", in quanto segni di segni); il principio della mobilità (sulla scena i segni possono cambiare di significato a seconda dell'uso semiotico e del tempo). (G. Greco, autunno 2013: rivistatradurre.it)

Con il passare degli anni, nuove teorie in merito sono state elaborate, ognuna delle quali si è concentrata sulle varie sfaccettature della semiotica teatrale. In ogni caso, che si tratti di teorie descrittive o di teorie normative sull'atteggiamento che il traduttore deve adottare di fronte a un testo teatrale (più o meno *target-oriented* o *source-oriented*), tutte esse sono d'accordo sul fatto che, alla base di una buona traduzione teatrale, c'è una corretta gestione della deissi e del ritmo. Nello specifico, la deissi determina la spazialità e la temporalità delle scene, ed è deducibile, contrariamente a quanto accade in altri tipi di testi, dal linguaggio non verbale delle scenografie e delle posture degli attori sulla scena (le didascalie e le note sui copioni possono aiutare, fatto sta che non trovano alcuna realizzazione orale sul palcoscenico) (ibid.). Il ritmo, dal canto suo, può essere definito come "il movimento interiore che alimenta la progressione teatrale, la suspense, l'intensità dei dialoghi e la loro vivacità"; è generato dal concatenarsi di elementi linguistici, retorici e poetici e influisce imprescindibilmente sulla percezione dell'opera, che è per sua natura immediata. (M.-L. Zucchiatti, 2011: 2).

Nel sezionare un testo per sottoporlo alla traduzione, un traduttore deve quindi fare riferimento a queste caratteristiche. Tuttavia, dal fatto che un testo teatrale trovi il suo senso principalmente nella realizzazione scenica conseguono le maggiori difficoltà nella realizzazione pratica della traduzione, ossia il trasferimento dalla dimensione scritta, statica e immutabile, alla sfera della *performance*, dinamica e mutevole. Per far ciò, è opportuno adottare una strategia di “trasferimento mentale” sul palcoscenico: seguendo questo ragionamento, il traduttore si mette nei panni del regista, degli attori, dello scenografo e dei tecnici audio e luci per valutare di volta in volta se la traduzione è fedele agli intenti del drammaturgo o se li tradisce. In aggiunta, lo studioso di teatro Patrice Pavis ha messo a punto una categorizzazione dei testi che il traduttore “genera” e su cui è spinto a ragionare durante questo processo di immedesimazione: il testo originale scritto (T₀), lo stesso testo tradotto (T₁), poi analizzato drammaturgicamente (T₂), quindi recitato sulla scena (T₃) e infine ricevuto dal pubblico-destinatario (T₄). (M.-L. Zucchiatti, 2018: 5)

A questo punto, è chiaro che voler tradurre un testo teatrale non è un lavoro così immediato e lineare come si potrebbe credere; anzi, è richiesto uno sforzo a volte molto maggiore di quello necessario per la traduzione di altri tipi di testi letterari. Proprio per questo, nel contesto teatrale italiano (ma non solo), le traduzioni teatrali sono affidate perlopiù a traduttori che appartengono al mondo teatrale e ne sono consapevoli conoscitori. (M.-L. Zucchiatti, 2011: 1)

Dopotutto, sapere come funziona una realtà così particolare non è sempre facile per chi non se ne intende, e se si desidera una traduzione di qualità, non sembrano esserci alternative altrettanto valide. Almeno finora.

1.2 Presentazione dell'autore: Wajdi Mouawad

Wajdi Mouawad è un attore, drammaturgo, regista teatrale e scrittore libanese naturalizzato canadese. Nasce il 16 ottobre 1968 a Deyr el-Qamar, un villaggio nel Libano centro-meridionale, dove trascorre gran parte della sua infanzia, per poi emigrare all'età di 10 anni a Rouen (Francia) con la famiglia. Nel 1983 si trasferisce a Montréal, nel Québec, e si diploma presso la Scuola nazionale di teatro del Canada nel 1991. Poco dopo, diventa codirettore insieme all'attrice Isabelle Leblanc della sua prima compagnia, *Théâtre Ô Parleur*.

Nel corso della sua lunga e fruttifera carriera, Mouawad ha assunto la direzione artistica del *Théâtre de Quat'Sous* a Montréal nel 2000 e del *Théâtre français du Centre national des*

Arts d'Ottawa dal 2007 al 2012; nel 2005 ha creato le compagnie *Abé Carré Cé Carré* in Québec e *Au Carré de l'Hypoténuse* in Francia; nel 2009 ha partecipato come artista associato alla 63^a edizione del Festival d'Avignone; da settembre 2011, è artista associato presso il *Grand T*, teatro di Nantes (dipartimento della Loira Atlantica, regione dei Paesi della Loira); dal 2016 dirige il teatro nazionale *La Colline*. È stato anche nominato Cavaliere dell'Ordine delle arti e delle lettere, Ufficiale dell'Ordine del Canada e Cavaliere dell'Ordine nazionale del Québec. Nel 2000 è stato insignito del *Prix littéraire du Gouverneur général*, nonché del *Grand prix du théâtre*, rilasciatogli dall'*Académie Française* nel 2009.

La sua produzione artistica annovera una ventina di opere teatrali (di cui un paio non ancora messe in scena), due romanzi pubblicati (*Anima* e *Visage retrouvé*, entrambi tradotti in italiano), diverse drammaturgie radiofoniche, un libro d'arte e vari scritti per bambini.

Il teatro ha affascinato Mouawad sin dall'adolescenza. Per lui, infatti, esso rappresenta uno strumento espressivo primordiale, che gli permette di individuare la bellezza all'interno del sozzume delle società, di estrarla e di trasformarla in qualcosa che possa emozionare, se non addirittura far commuovere, gli esseri umani. Nell'universo teatrale gli artisti sono dunque degli "scarabei", il cui ruolo è "nutrirsi degli escrementi del mondo in cui vivono per poter, talvolta, generare sprazzi di bellezza" (WM, sito web ufficiale: *accueil*). Caratteristica cardine di ogni opera teatrale è, secondo Mouawad, il ritmo, senza il quale

[...] tutta l'energia, tutta l'emozione che passano per il ritmo e che sono musicali, [rischiano di] essere completamente annientate in favore di una rappresentazione estremamente psicologista, ossia una rappresentazione in cui ogni frase si basa su un'intenzione particolare dell'attore che si prende tutto il tempo necessario per sentirla in sé prima di pronunciarla. Così facendo, l'opera che dovrebbe durare un'ora e mezza dura tre ore: ed è insopportabile!

(WM, 2010: intervista di Agôn, §8)

Pertanto, il ritmo non manca mai nelle sue opere, che acquisiscono di volta in volta la capacità di trascinare in sé gli spettatori e di tenere sempre viva la loro attenzione, anche grazie ai continui rimandi interni tra oggetti e situazioni che, apparentemente, sembrerebbero secondari rispetto alla trama principale. Il ritmo finora esaminato deriva principalmente dalla forma che le sue opere assumono, quella del racconto. Portatore di una tradizione profondamente ancorata alla cultura orale, così come possono esserlo le culture di un Medio Oriente costellato di cantastorie e di leggende popolari, l'autore tende senza sosta a inventare

le cosiddette “agorà”, ossia “comunità di parola” che raccontano e si raccontano per tramandare e tramandarsi, spinte da un sentimento di comunione che nasce in questo modo:

Immaginate di essere sdraiati sul lettino [dello psicanalista], o su un letto o su un divano, e che all'improvviso avete l'impressione che il soffitto divenga trasparente e che, attraverso questa trasparenza, vediate gli altri piani su cui si muove una parte del mondo che vi guarda con uno sguardo che vi fa riconoscere la vostra bellezza. E non riuscite più a non pensarci. Allora, se dite al vostro psicanalista che il soffitto è trasparente, egli lo interpreterà come un simbolo. Se lo dite a un avvocato, vi dirà che non se ne intende di soffitti trasparenti. E poi, a un certo punto, lo dite a qualcuno che vi risponde “Sì, lo so”: ecco quando iniziate a percepire una sorta di comunità.

(ivi, §11)

La “comunità di parola”, però, non è fine a sé stessa. Essa, infatti, genera la solidarietà, l'incontro, le divinità e la morte, una morte che:

[...] quando dialoga con gli dèi, produce una tragedia;
quando dialoga con gli esseri umani, produce un dramma.

(ivi, §22)

La morte, e in particolare i morti, i fantasmi e il passato, oltre a muovere la produzione artistica, servono a Mouawad per spronare i personaggi delle sue opere ad agire e a mettersi in cerca delle risposte alle domande che li attanagliano: essi sono parte integrante dell'azione scenica, sebbene rimangano invisibili agli occhi degli spettatori. Non a caso, quasi tutte le sue produzioni teatrali cominciano con la morte di una persona.

Riassumendo, le parole chiave da tenere a mente per comprendere l'analisi dell'opera *Inflammation du verbe vivre*, argomento del prossimo capitolo, sono le seguenti: ritmo, morte, racconto, comunità e divinità. Vediamo come intervengono nell'opera.

1.3 Presentazione del testo di partenza: *Inflammation du verbe vivre*

L'opera *Inflammation du verbe vivre* è una delle più recenti creazioni del drammaturgo libanese, essendo stata messa in scena per la prima volta pochissimi anni fa. Al fine di poter inquadrare al meglio l'opera per poi poterla analizzare, credo che innanzitutto sia opportuno tracciarne a grandi linee la trama.

Tutto ha inizio con il desiderio del drammaturgo Wahid di mettere in scena *Filottete*, una tragedia di Sofocle. Tuttavia, questo desiderio si tramuta ben presto in lutto, dal momento

che Robert Davreu, suo amico e traduttore incaricato della traduzione dell'opera da mettere in scena, muore, lasciando il suo lavoro incompiuto. In preda a uno sconforto viscerale, Wahid si sente fuori dal mondo, sospeso nel mezzo di un'infinità di incertezze riguardanti il suo futuro. Quindi decide di partire, partire per un lungo viaggio introspettivo che lo condurrà nell'Ade. Nel Regno dei Morti per antonomasia, Wahid, affiancato da un tassista che lo accompagna proprio come una guida dantesca, comincia a cercare Filottete stesso e vari eroi dell'Antichità, allo scopo di "ritrovare la voglia di vivere" e ridare un senso alla sua esistenza. L'Ade, tuttavia, si rivela un luogo molto diverso da come egli lo immaginava: infatti, non è un luogo tetro e di sofferenza e torture. Piuttosto, ha le sembianze di una città fatta di abbandono e desolazione. In aggiunta, le divinità non svolgono più i ruoli che erano solite ricoprire da tempo immemore, ma si dedicano ad altre attività per tirare a campare giorno dopo giorno. La causa di questo sconvolgimento è la crisi dell'uomo contemporaneo (e, in particolare, della Grecia contemporanea), che preferisce pensare solo a cose futili e al denaro invece di dedicarsi a ciò che conta davvero, ossia la ricerca di una serenità interiore, personale e collettiva. Nel corso dei suoi spostamenti, Wahid incontra un'ampia varietà di personaggi, da anime dannate a uccelli gracchianti, da oggetti parlanti ad adolescenti suicidati, che lo aiuteranno a imboccare di nuova la sua retta via e a farlo tornare sulla terra dei vivi con una rinnovata consapevolezza della vita. (La Croix, 2018: « *Inflammation du verbe vivre* », *revenir à la vie par la tragédie*)

Dalla trama si evince come molti tratti della poetica di Mouawad rientrino appieno in quest'opera. Come annunciato nel capitolo precedente, le parole chiave "ritmo", "morte", "racconto", "comunità" e "divinità" hanno tutte un loro peso non indifferente. La "morte" risulta essere chiaramente il motore del protagonista: senza la scomparsa del traduttore, la traduzione sarebbe stata ultimata a dovere e Wahid non si sarebbe messo in testa di partire per quel suo lungo viaggio che lo porterà a (ri)scoprire il gusto di vivere. La "comunità", in questo contesto "dei morti", è l'auditorio con il quale Wahid spesso dialoga e si racconta. In virtù della sua natura distaccata dal mondo dei vivi, la comunità dei morti è in grado di fornirgli quindi un punto di vista più completo e meno distorto di quelle che sono le verità dei vivi, dandogli di conseguenza la possibilità di riflettere meglio e maturare. Infine, le "divinità" ricoprono anch'esse una posizione di rilievo: private della loro magnificenza e dei loro poteri originari, costituiscono un esempio concreto della decadenza dell'uomo contemporaneo, spingendo dunque Wahid a interrogarsi su cosa conti davvero nella vita. Senza di loro, il senso di tragedia che pervade l'intera opera probabilmente non avrebbe avuto un impatto adeguato agli intenti dell'autore.

Questa analisi di *Inflammation du verbe vivre*, breve e sicuramente non esaustiva (dopotutto, lo scopo della mia tesi non è analizzare l'opera nella sua interezza), è stata fondamentale, giacché costituisce la base sulla quale ho dovuto ragionare per poter tradurre al meglio i passaggi che illustrerò nel secondo capitolo. In particolare, i caratteri metafisico, metateatrale e filosofico dell'opera si riflettono in un'elevata poeticità e in un grande innalzamento di registro che, a volte, ha condizionato le mie scelte terminologiche e traduttive in generale.

CAPITOLO 2

Le pagine indicate in ogni tabella fanno riferimento al volume *Mouawad, W. (2016). Inflammation du verbe vivre. Montréal, Paris: Leméac/Actes Sud - Papiers* (parti in grassetto e sottolineate mie)

2.1 Titolo: scene del fisioterapista e della scarpa

<i>pp.20-21</i>	
I. INFLAMMATION	I. COMBUSTIONE
— 5. une colère indicible —	— 5. un’ira inesprimibile —
<i>Wahid est assis sur une table à massage chez le Docteur Chabane, qui manipule avec attention et délicatesse sa tête.</i>	<i>Wahid è seduto su un lettino da massaggio nello studio del Dottor Chabane, che massaggia con cura e delicatezza la sua testa.</i>
D ^R CHABANE	DOTT. CHABANE
À quoi ça vous fait penser, le mot “ <u>inflammation</u> ”?	A cosa Le fa pensare la parola “ <u>combustione</u> ”?
WAHID	WAHID
Au feu.	Al fuoco.
D ^R CHABANE	DOTT. CHABANE
Et le feu, ça vous fait penser à quoi?	E il fuoco, a cosa Le fa pensare?
WAHID	WAHID
À la passion.	Alla passione.
D ^R CHABANE	DOTT. CHABANE
Oui. Et la passion... ça vous inspire quoi?	Sì. E la passione... cosa Le ispira?
WAHID	WAHID
Différentes choses. Je ne sais pas. L’amour... la colère...	Varie cose. Non lo so. L’amore... l’ira...
D ^R CHABANE	DOTT. CHABANE
Quelle place prend la colère dans votre vie?	Quale ruolo assume l’ira nella Sua vita?
WAHID	WAHID
Elle est plutôt paradoxale. Je dirais que je suis un très grand colérique qui ne se met jamais en colère.	È piuttosto paradossale. Direi di essere un grandissimo iracundo che non si adira mai.
D ^R CHABANE	DOTT. CHABANE
Et pourquoi ne vous mettez pas en colère?	E perché non si adira mai?
WAHID	WAHID
Parce que chez moi, la colère n’est pas belle à voir. Elle est trop violente, et je ne supporte pas l’idée de devenir une agression pour les autres. Je préfère la garder pour moi.	Perché per me l’ira non è bella da vedere. È troppo violenta, e non sopporto l’idea di diventare un aggressore nei confronti degli altri. Preferisco tenerla per me.

D ^R CHABANE	DOTT. CHABANE
Pourtant, il est possible d'être en colère sans aggraver les gens. Est-ce que ça vous semble envisageable?	Tuttavia, è possibile adirarsi senza aggredire gli altri. Le sembra possibile?
WAHID	WAHID
Sans doute. Mais chez moi, je ne sais pas. Ce serait comme réapprendre à marcher.	Forse. Ma non so se vale per me. Sarebbe come imparare di nuovo a camminare.
D ^R CHABANE	DOTT. CHABANE
Est-ce que vous savez que vous êtes né en colère? (...) Est-ce que vous savez de quoi vous êtes dépositaire?	Sa di essere nato adirato? (...) Sa di cosa è depositario?

<i>pp. 39-40-41</i>	
III. ANIMAUX ET OBJETS	III. ANIMALI E OGGETTI
— 12. chaussure —	— 12. scarpa —
[...]	[...]
CHAUSSURE	SCARPA
Avant, cette boutique était pleine de vie. J'ai entendu le mot " crise ", et ce mot a fait tout s'évanouir. Je n'ai pas connu le bonheur des promenades, et jamais aucun pied ne s'est glissé en moi, jamais je n'ai été entière, jamais je n'ai connu cette félicité, cette extase de sentir mon cuir enserrer tout entière la chair de la femme. Non. Mais moi, si je pouvais retourner à la vie, je le ferais pour savourer cet instant où la femme à qui j'appartiens est déshabillée. Sentir la main de l'homme me prendre pour me retirer et, abandonnée sur la couverture du lit, oubliée là, pouvoir les regarder s'adonner à l'amour. Cela, oui, je donnerais tout pour le vivre une fois.	Una volta questo negozio era pieno di vita. Ho sentito la parola " crisi ", e questa parola ha fatto sì che tutto svanisse. Non ho conosciuto l'allegria delle passeggiate, e mai alcun piede si è infilato dentro di me, mai sono stata piena, mai ho conosciuto questa felicità, l'estasi di sentire il mio cuoio stringere la carne di una donna. No. Ma io, se potessi tornare in vita, lo farei per assaporare quell'istante in cui la donna cui appartengo è nuda. Sentire la mano dell'uomo che mi prende per sfilarmi e, lasciata sulle coperte del letto, dimenticata là, poterli guardare mentre si abbandonano all'amore. Sì, darei qualsiasi cosa per vivere tutto ciò almeno una volta.
WAHID	WAHID
Et moi, si je pouvais retrouver <u>l'élan de la vie</u> . Seul sur mon île, prendre ma blessure comme un éclat de verre brisé et, le tournant et le retournant dans le rayon matinal du soleil, faire naître une infinité de reflets multicolores. Si ce n'est pas cela, se replonger dans le courant des choses et se donner tout entier au <u>verbe "vivre"</u> et <u>le</u>	E io, se solo potessi ritrovare <u>lo slancio della vita</u> . Solo sulla mia isola, fare della mia ferita uno scoppio di vetri infranti e, roteandoli in ogni direzione nei raggi solari mattutini, dare origine a un'infinità di riflessi multicolori. Se non fosse così, rituffarsi nel flusso delle cose e abbandonarsi completamente al <u>verbo vivere</u> e <u>coniugarlo</u> , ancora e ancora, allora

conjuguer , encore et encore, alors il me faudrait devenir définitivement analphabète.	mi basterebbe diventare definitivamente analfabeta.
[...]	[...]

2.2 Parti narrate

<i>pp. 13-14</i>	
I. INFLAMMATION	I. COMBUSTIONE
— 1. cette porte-là —	— 1. quella porta —
<i>Il y a une porte. Elle n'appartient pas tout à fait au présent. Plutôt à la mémoire de cet homme qui vient d'arriver. Il s'adresse aux ombres devant lui.</i>	<i>C'è una porta. Non appartiene per niente al presente. Piuttosto, alla memoria dell'uomo appena arrivato. Questi si rivolge alle ombre che ha di fronte.</i>
WAHID	WAHID
Elle est sœur jumelle des humains, née en même temps qu'eux, cette vérité oubliée qui veut qu'un homme soit un dieu quand il rêve et un mendiant quand il pense. Moi qui <u>ai voué</u> ma vie à essayer d'obéir à cette loi ancienne, je <u>me suis trompé</u> en tout et <u>me suis perdu</u> en chemin. Croyant faire un avec le rêve, j' <u>ai jeté</u> mon dévolu sur les mots sans savoir qu'ils étaient tranchants comme des lames de rasoir. Croyant faire un avec le rêve, je <u>me suis perdu</u> dans la contemplation des visages, dans la lascivité des corps, dans le parfum des nuits obscures. Je <u>me suis enivré</u> devant le faste de la nature, je <u>me suis abîmé</u> dans la lecture des poésies tourmentées. Je <u>me suis révolté</u> contre la lumière du jour pour adorer une lumière dont je <u>me suis crû</u> être la source, je <u>me suis perdu</u> dans le feu des passions , je <u>me suis pendu</u> à la corde de mes révoltes. Ma vie <u>a glissé</u> comme glissent les nuages sur la plaine où passent les animaux sauvages et où le zèbre tranquille est dévoré par le fauve à la crinière épaisse. Que leur importent les nuages qui glissent? Je <u>n'ai pas su</u> pleuvoir. De l'échec de ma vie, nul autre que moi n'est fautif. Quand j' <u>ai pris</u> conscience de mon égarement, il <u>était</u> trop tard. Le peu qu'il <u>me restait</u> à vivre, je l' <u>ai employé</u> à m'enfoncer davantage dans le	È la sorella gemella degli uomini, nata insieme a loro, verità dimenticata che vuole che un uomo sia un dio quando sogna e un mendicante quando pensa. Io, che <u>ho passato</u> la vita a provare a obbedire a questa legge antica, <u>ho sbagliato</u> tutto e <u>mi sono perso</u> lungo la strada. Credendo di fondermi con il sogno, <u>mi sono concentrato</u> sulle parole senza sapere che fossero taglienti come lame di rasoio. Credendo di fondermi con il sogno, <u>mi sono perso</u> nella contemplazione dei volti, nella lascivia dei corpi, nel profumo delle notti scure. <u>Mi sono ubriacato</u> dinnanzi al fasto della natura, <u>mi sono rovinato</u> con la lettura di poesie tormentate. <u>Mi sono rivoltato</u> contro la luce del giorno per adorare una luce di cui <u>credevo</u> essere la fonte, <u>mi sono perso</u> nel fuoco delle passioni , <u>mi sono impiccato</u> alla corda delle mie rivolte. La mia vita <u>è passata</u> come passano le nuvole sulla pianura dove si muovono animali selvaggi e dove la calma zebra è divorata dalla belva dalla folta criniera. Cosa importa loro delle nuvole che passano? <u>Non ho saputo</u> piovere. Del fallimento della mia vita, nessuno oltre a me è colpevole. Quando <u>ho preso</u> coscienza del mio smarrimento, <u>era</u> troppo tardi. Il poco che <u>mi restava</u> da vivere, l' <u>ho passato</u> a sprofondare sempre di più nei sussulti della

treillis des colères . Jusqu'à en mourir. Or, voilà qu'à la faveur de cette morte terrible, le chemin tant recherché m'est <u>apparu</u> , empreint d'une clarté qui m'a <u>redonné</u> goût à la vie. Cette chose simple dont m'a <u>parlé</u> le chien, j' <u>ai</u> donc bel et bien <u>réussi</u> à la trouver. Malgré tout, mes amis, je ne sais plus s'il est possible pour moi d'entreprendre le voyage du retour, bien qu'il me soit encore permis de choisir, ou de demeurer ici, ou de regagner le rivage de la vie. Je tremble à l'idée qu'une fois éveillé, la clarté du chemin m'apparaisse tel un délire, une illusion, et que, une fois de plus, je retombe sur moi. [...]	collera . Fino a morire. Tuttavia, grazie a questa terribile morte, la strada tanto agognata è <u>apparsa</u> , frutto di un nitore che mi <u>ha rinvogliato</u> alla vita. Quella cosa semplice <u>menzionata</u> dal cane, credo di <u>essere</u> proprio <u>riuscito</u> a trovarla. Nonostante tutto, amici miei, non so più se posso ancora intraprendere il viaggio di ritorno, benché abbia ancora il permesso di scegliere se fermarmi qui o tornare sulla spiaggia della vita. Tremo al pensiero che, una volta sveglio, la chiarezza della strada m'apparia delirio, illusione, e che io, ancora una volta, ricada su me stesso. [...]
<i>Wahid ouvre la porte et sort.</i>	<i>Wahid apre la porta ed esce.</i>

<i>pp. 22-23</i>		
I. INFLAMMATION		I. COMBUSTIONE
— 7. départ —		— 7. partenza —
∅	[...] <i>Dans l'avion, Wahid regarde le défilement des nuages à travers le hublot. Il poursuit son récit à l'assemblée des morts.</i>	[...] <i>In aereo, Wahid guarda attraverso l'oblò le nuvole che scorrono. Continua il suo racconto con il pubblico dei morti.</i>
WAHID	WAHID	WAHID
Philoctète <u>était</u> le fils de Péas et le plus grand héros après Héraclès. / Argonaute aux côtés de Jason, il <u>a conquis</u> la Toison d'or. / Des années plus tard, avec ses compagnons, il <u>a traversé</u> la mer pour ravager Troie. / Voyage effroyable ! /	Philoctète <u>était</u> le fils de Péas et le plus grand héros après Héraclès. Argonaute aux côtés de Jason, il <u>conquit</u> la Toison d'or. Des années plus tard, avec ses compagnons, il <u>entreprit</u> la traversée des mers pour ravager Troie aux hautes murailles. Si le retour <u>fut</u> effroyable pour un grand nombre de ces héros, l'aller le <u>fut</u> tout autant. Les nef <i>s</i> immobilisées des mois durant sans un souffle de vent, jusqu'au sacrifice d'Iphigénie, fille du grand Agamemnon et de Clytemnestre, sacrifice qui	Filottete <u>era</u> il figlio di Peante e il più grande eroe dopo Ercole. Argonauta al fianco di Giasone, <u>conquistò</u> il Vello d'oro. Anni dopo, con i suoi compagni, <u>attraversò</u> il mare per saccheggiare Troia dalle alte mura. Se il viaggio di ritorno <u>fu</u> spaventoso per un gran numero di questi eroi, l'andata lo <u>fu</u> altrettanto. Le navi immobili da mesi per l'assenza di vento, fino al sacrificio d'Ifigenia, figlia del grande Agamennone e di Clitennestra, sacrificio che getterà maledizioni e obbrobri sulla casata degli

<p>/ Après bien des difficultés, l'armée grecque <u>fait</u> halte sur l'île de Lemnos, au large de Troie, / pour, avant la bataille, offrir aux dieux prières et libations. / C'est sur cette île, en ce lieu déshérité, que Philoctète <u>est mordu</u> à la jambe par un serpent. / La blessure occasionnée <u>est</u> si effroyable, la puanteur de la plaie si épouvantable, / que, jour comme nuit, ne trouvant répit, en proie à une douleur insensée, / Philoctète emplit l'armée entière de cris sinistres. / On <u>ne pouvait</u> plus procéder en paix à une libation ou une prière. / Ulysse, à la vue des guerriers défaits devant le désarroi d'un pareil héros, / <u>convainc</u> les autres généraux de l'abandonner à ses malheurs. / Et la nuit venue, les guerriers <u>regagnent</u> les nefes rapides et <u>s'éloignent</u> de Lemnos. / Au matin, Philoctète <u>découvre</u> la désolation du campement. / « Ils sont partis ! » / Sur l'île il <u>n'y a</u> que les vagues et la lumière et les vagues et la lumière. / [Philoctète <u>a</u> beau se lancer contre les rochers, il <u>a</u> beau implorer les dieux, il <u>est seul</u>.] / Dix années <u>passent</u> sans voir visage humain, dix années à être dévoré par la colère, / dans l'humiliation, dans le ressassement d'une</p>	<p>jettera malédiction et opprobre sur la maison des Atrides. Après bien des difficultés, l'armée <u>fit</u> halte sur l'île de Lemnos, au large de Troie, pour offrir aux dieux prières et libations. C'est là, en ce lieu déshérité, que Philoctète <u>fut mordu</u> à la jambe par un serpent. La blessure occasionnée <u>fut</u> si effroyable que, jour comme nuit, ne trouvant ni sommeil ni répit, en proie à une douleur insensée, il <u>emplit</u> l'armée entière de cris sinistres. On <u>ne pouvait</u> plus procéder en paix à une libation ou à une prière. L'ingénieur Ulysse, à la vue des guerriers défaits devant le désarroi d'un pareil héros, <u>convainquit</u> les autres généraux de l'abandonner purement et simplement à ses malheurs. La nuit même, le flot des guerriers <u>regagna</u> les nefes rapides et ils <u>s'éloignèrent</u> de Lemnos à force des rames. Au matin, Philoctète <u>découvrit</u> la désolation du campement. Sur l'île, il <u>n'y avait</u> que les vagues et la lumière et les vagues et la lumière.</p> <p>Dix années <u>passèrent</u> sans qu'il <u>vît</u> de visage humain, dix années à être dévoré par la colère, dans l'humiliation, dans le ressassement d'une vengeance fantasmée. Jusqu'à ce qu'un oracle <u>vînt</u></p>	<p>Atridi. Dopo molte difficoltà, l'armata greca <u>sostò</u> sull'isola di Lemno, al largo di Troia, per offrire agli dèi preghiere e libagioni. È qui, in questo luogo desolato, che Filottete <u>fu morso</u> alla gamba da un serpente. La ferita riportata <u>era</u> tanto spaventosa che, giorno e notte, non trovando né sonno né riposo, in preda a un dolore lancinante, egli <u>riempiva</u> l'intero esercito di grida sinistre. <u>Non si potevano</u> più offrire in pace libagioni o preghiere. L'ingegnoso Ulisse, vedendo i guerrieri impotenti innanzi allo sgomento di un simile eroe, <u>convinse</u> gli altri generali dell'armata ad abbandonarlo meramente alle sue disgrazie. La notte stessa, l'ondata di guerrieri <u>ritornò</u> sulle rapide navi e <u>si allontanò</u> da Lemno a colpi di remo. Il mattino, Filottete <u>scoprì</u> la desolazione dell'accampamento. Sull'isola <u>restavano</u> solo le one e la luce e le onde e la luce.</p> <p>[Invano Filottete <u>s'avventava</u> contro gli scogli, <u>implorava</u> gli dèi. <u>Era rimasto solo</u>.] Dieci anni <u>passarono</u> senza che egli <u>vedesse</u> volti umani, dieci anni divorato dall'ira, nell'umiliazione, covando vendette di ogni sorta. Finché un oracolo <u>venne</u> ad annunciare ai Greci che la</p>
---	--	--

<p>vengeance fantasmée. / Jusqu'à ce qu'à Troie, où la guerre <u>continue</u>, un oracle <u>annonce</u> aux Grecs / qu'ils ne <u>sauraient être</u> vainqueurs qu'à la faveur de l'arc de Philoctète, / arc qu'Héraclès lui <u>avait donné</u> avant de mourir. / Ulysse <u>doit</u> inventer une ruse pour revenir à Lemnos et voler l'arc au grand héros. / Cette ruse <u>a</u> pour nom Néoptolème, un adolescent de 14 ans et fils d'Achille. / « Néoptolème, à toi de gagner l'amitié de Philoctète et, une fois sa méfiance tombée, lui voler l'arc. » / Néoptolème hésite devant l'abject de la ruse mais, la parole maîtrisée d'Ulysse le <u>fait</u> plier. / La ruse <u>fonctionne</u> au-delà de toute espérance. / Mais l'amitié entre l'adolescent et le vieillard <u>est</u> si fulgurante / que Néoptolème, l'arc en main avec la possibilité de fuir, <u>refuse</u> de trahir Philoctète. / Ulysse <u>surgit</u> prêt à se battre contre lui quand Héraclès, apparaissant dans les nuages, / <u>ramène</u> tout le monde à la raison. / « Philoctète ! lui <u>dit-il</u>, Zeus entend que Troie tombe par l'arc et par ta main ! » / Devant pareils argument, Philoctète <u>se soumet</u>. Ainsi s'achève la pièce de Sophocle. (Ø)</p>	<p>annoncer aux Grecs que la guerre ne <u>saurait être gagnée</u> qu'à la faveur de l'arc de Philoctète, arc qu'Héraclès lui <u>avait donné</u> avant de mourir. Ulysse <u>dut</u> inventer une ruse pour revenir à Lemnos et dérober l'arc au grand héros. Cette ruse <u>eut</u> pour nom Néoptolème, un adolescent de quatorze ans, fils d'Achille. « À toi de gagner l'amitié de Philoctète pour, une fois sa méfiance tombée, lui voler son arc. » Néoptolème <u>hésita</u> devant l'abject de la ruse, mais la parole maîtrisée d'Ulysse le <u>fit</u> plier. La ruse <u>fonctionna</u> au-delà de toute espérance. L'amitié entre l'adolescent et le vieillard <u>s'avéra</u> si fulgurante que Néoptolème, l'arc en main, avec la possibilité de fuir, <u>refusa</u> de trahir Philoctète. Ulysse <u>surgit</u>, prêt à se battre contre Néoptolème, quand Héraclès, apparaissant dans les nuages, <u>ramena</u> tout le monde à la raison. « Philoctète! lui <u>dit-il</u> en substance, Zeus entend que Troie tombe par l'arc et par ta main! » Confronté à de pareils arguments, Philoctète <u>se soumit</u>. Ainsi s'achève la pièce de Sophocle, alors que les héros <u>rejoignent</u> les navires pour regagner les rivages de Troie. (<i>Signal sonore annonçant le début de la descente de l'avion.</i>) [...]</p>	<p>guerra non <u>sarebbe stata vinta</u> se non per mezzo dell'arco di Filottete, arco che Ercole gli <u>aveva donato</u> prima di morire. Ulisse <u>dovette</u> inventarsi un'astuzia per tornare a Lemno e rubare quell'arco al grande eroe. Questa astuzia <u>aveva</u> per nome Neottolemo, adolescente quattordicenne, figlio d'Achille. « Sta a te guadagnarti l'amicizia di Filottete per poi sottrargli l'arco quando abbasserà la guardia. » Neottolemo <u>esitò</u> di fronte a tale meschinità, ma le parole perentorie di Ulisse lo <u>fecero</u> cedere. L'astuzia <u>funzionò</u> al di là di ogni aspettativa. L'amicizia tra l'adolescente e il vecchio <u>si dimostrò</u> talmente folgorante che Neottolemo, con l'arco fra le mani e la possibilità di fuggire, <u>si rifiutò</u> di tradire Filottete. Ulisse <u>apparve</u>, pronto a battersi contro Neottolemo, quando Ercole, sorto tra le nubi, <u>ricondusse</u> tutti alla ragione. « Filottete! gli <u>disse</u> in sostanza, Zeus ha predetto che Troia cadrà per l'arco e per mano tua! » Udendo queste parole, Filottete <u>si arrese</u>. Così termina l'opera di Sofocle, con gli eroi che <u>raggiungono</u> le navi per imbarcarsi verso le spiagge di Troia. (<i>Segnale sonoro che annuncia l'inizio dell'atterraggio dell'aereo.</i>) [...]</p>
---	---	---

2.3 Battute con citazioni e giochi di suoni

p. 26 II. DÉSASTRE	II. DISASTRO
— 3. là où il faut aller —	— 3. a questa rupe appressati —
<i>Orage. Wahid se lève. Précipitamment, comme frappé par une idée, il va tirer un livre de sa valise : L’Odysée. Avec fièvre, il tente de retrouver le passage. Il le trouve. Le lit.</i>	<i>Tempesta. Wahid si alza. Precipitosamente, come scosso da un’idea lampante, estrae un libro dalla valigia: L’Odissea. Febbrile, si mette a cercare il passaggio. Lo trova. Lo legge.</i>
WAHID	WAHID
<p>“ « Mais voici le premier des voyages à faire : c’est chez l’Hadès et la terrible Perséphone, pour demander conseil à l’ombre du devin Tirésias de Thèbes, l’aveugle qui n’a rien perdu de sa sagesse, car, jusque dans la mort, Perséphone a voulu que, seul, il conservât le sens et la raison, parmi le vol des ombres. »</p> <p>À ces mots de Circé, tout mon cœur éclata. Pour pleurer, je m’étais assis sur notre couche : je ne voulais plus vivre, je ne voulais plus voir la clarté du soleil; je pleurais, me roulais; enfin j’usai ma peine et, retrouvant la voix, je lui dis en réponse : « Mais qui nous guidera, Circé, en ce voyage? jamais un noir vaisseau put-il gagner l’Hadès »” (<i>Wahid tourne la page.</i>) “Fils de Laërte, écoute, ô rejeton des dieux, Ulysse aux mille ruses! À quoi bon ce souci d’un pilote à ton bord? Pars! et, dressant le mât, déploie les blanches voiles! puis, assis, laisse faire au souffle du Borée qui vous emportera. Ton vaisseau va d’abord traverser l’Océan. Quand vous aurez atteint le Petit Promontoire, le bois de Perséphone, ses saules aux fruits morts et ses hauts peupliers, échouez le vaisseau sur le bord des courants profonds de l’Océan; mais toi, prends ton chemin vers la maison d’Hadès! À travers le marais, avance jusqu’aux lieux où l’Achéron reçoit le Pyriphlégethon et les eaux qui, du Styx, tombent dans le Cocyte. Les deux fleuves hurleurs confluent devant la Pierre : c’est là</p>	<p>“«Ma devi prima un altro viaggio compiere, e d’Averno e di Persèfone senza pietà visitare le case, per dimandare all’alma del cieco Tiresia un responso, all’indovino di Tebe, che sempre ha lo spirito pronto: ché gli concesse Persèfone, a lui sol fra tutti i defunti, tale saggezza serbare: ché l’altre sono ombre errabonde». Questo mi disse: io sentii spezzarmi il cuore nel petto; e mi scioglievo in pianto, gittato sul letto, né il cuore piú mi bastava ch’io vivessi, vedessi la luce. Ma quando poi di pianto, di stare bocconi fui sazio, io le risposi allora, volgendole queste parole: «Circe, e chi mai potrà guidarmi per questo viaggio? Sopra cerulea nave nessuno all’Averno mai giunse!»”. (<i>Wahid gira la pagina.</i>) “O di Laerte figlio divino, scaltrissimo Ulisse, darti non devi pensiero di alcuno che guidi la nave: l’albero innalza, tendi sovr’esso le candide vele, siediti poscia; e quella volerà col soffio di Bora. Ma quando poi nel mezzo d’Océano sarà la tua nave, quivi è la bassa spiaggia, qui son di Persèfone i boschi, negri pioppi giganti, piangenti sterili salici. Qui sui profondi gorgi d’Océano ferma la nave, e tu stesso sprofonda nell’umida casa d’Averno. Nell’Acheronte qui Piriflegetonte si versa, Cocito qui, ch’è ramo divelto dall’acque di Stige: sotto una rupe insieme s’incontrano i fiumi muggianti. A questa rupe appressati, Ulisse, e fa’ ciò ch’io dico...” (<i>Questa frase</i></p>

qu'il faut aller..." (<i>Cette phrase l'arrête net.</i>) C'est là qu'il faut aller. (Homère. <i>L'Odyssée</i> . Éditions Gallimard. Traduit du grec ancien par Victor Bérard.)	<i>lo fa fermare all'improvviso.</i>) A questa rupe appressati. (Omero. <i>Odissea, volume I: canto X</i> . Bologna, Zanichelli, 1926. Traduzione dal greco di Ettore Romagnoli)
--	--

<i>p. 27</i> II. DÉSASTRE	II. DISASTRO
— 4. la levée des vents —	— 4. la levata dei venti —
[...]	[...]
WAHID	WAHID
La nuit est passée. J'ai tenté de résister à la tempête, j'aurais voulu chasser le vent, fuir le trou noir que l'aube avait fait surgir, rentrer chez moi, retrouver mes amis, ma famille. Mais la maison était trop loin. [...] Était-ce en moi? Hors de moi? Était-ce d'aujourd'hui? D'hier? Ou de plus loin? Était-ce tout ce qui depuis toujours <u>se tramait, se tassait, s'entassait, se taisait?</u> Je ne sais pas. Un jour, le vent se lève! [...]	La notte è trascorsa. Ho tentato di oppormi alla tempesta, avrei voluto scacciare i venti, fuggire dal buco nero che l'alba aveva fatto sorgere, tornare a casa, rivedere i miei amici, la mia famiglia. Ma casa era troppo distante. [...] Era in me? Fuori? Era oggi? Ieri? Prima ancora? Era tutto ciò che da sempre <u>si tramava, s'assestava, s'ammassava e s'azzittava?</u> Non lo so. Un giorno, il vento s'alza! [...]

<i>pp. 29-30</i> III. ANIMAUX ET OBJETS	III. ANIMALI E OGGETTI
— 2. le bon guide —	— 2. la guida giusta —
[...] WAHID	[...] WAHID
[...] Et si Sophocle a vu <i>Connais-toi toi même</i> gravé au fronton du temple apollinien de Delphes, si Dante a vu <i>Toi qui entres ici, laisse toute espérance</i> inscrit à la porte de l'Enfer, Primo Levi a vu <i>Le travail rend libre</i> forgé au portail de cet effroyable désert nazi qu'était le camp d'extermination d'Auschwitz. Moi, après tout cela, dans cet Hadès où je venais d'entrer, il semblait normal que je lise, dans l'atonie du paysage qui défilait, <u>Toi qui arrives ici, n'oublie pas d'attacher ta ceinture de sécurité.</u> On a l'Hadès qu'on mérite. On a l'Hadès de son temps. [...]	[...] E se Sofocle lesse <i>Conosci te stesso</i> scolpito sul frontone del tempio apollineo di Delfi, se Dante lesse l'iscrizione <i>Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate</i> sulla porta dell'Inferno, se Primo Levi lesse <i>Il lavoro rende liberi</i> forgiato sul cancello di quello spaventoso deserto nazista che altro non è se non il campo di concentramento di Auschwitz. Dopotutto, in quest'Ade dov'era appena arrivato, mi è parso normale leggere nell'apatia dello scorrimento del paesaggio, <u>Lasciate ogni dimenticanza d'allacciare la cintura di sicurezza, voi ch'arrivate.</u> Ognuno ha l'Ade che si merita. Ognuno ha l'Ade della propria epoca. [...]

CAPITOLO 3

3.0 Strumenti impiegati nella traduzione

Per poter portare a termine l'attività traduttiva nel migliore dei modi, mi sono avvalso di una serie di strumenti informatici che presenterò di seguito.

CNRTL. Il *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* è un portale di ricerca che raccoglie in sé un insieme di risorse linguistiche computerizzate e di strumenti linguistici. È stato messo a punto nel 2005 dal CNRS (*Centre National de la recherche scientifique*) al fine di fornire alla comunità scientifica uno strumento preciso, ordinato e sempre aggiornato per svolgere attività di ricerca di alto livello. Le risorse su cui il portale fa affidamento sono i documenti di corpora in lingua francese ad accesso libero, tra cui Frantext e DEDE (*DEscriptions DEfinies*), nonché decine di dizionari monolingue francesi antichi e moderni. (CNTRL, 2012: sito ufficiale)

Questo strumento risulta particolarmente utile quando non si riesce a individuare un traduttore adeguato alle esigenze del contesto in questione, soprattutto quando determinate accezioni di un termine, o perché estremamente tecniche o perché poco usate, non compaiono nei dizionari cartacei o informatici comunemente usati. Inoltre, grazie ai costanti esempi d'uso e alla puntuale presenza di collocazioni, il CNTRL è di grande aiuto quando non risulta chiara una formulazione linguistica nel testo di partenza. Nel mio caso specifico, tramite questo portale sono riuscito a trovare una resa soddisfacente per il titolo dell'opera, in quanto le collocazioni mi hanno fatto scoprire tutte le accezioni del sostantivo "*inflammation*", non per forza scontate.

Reverso Context. Strumento che fa uso dell'intelligenza artificiale per proporre combinazioni linguistiche in contesto. Sfruttando milioni di testi bilingui inseriti in corpora paralleli anch'essi bilingui, Reverso Context è in grado di fornire esempi in contesti di vita reale che coprono un'ampia gamma di registri: elevato, standard, slang ed espressioni idiomatiche. (Reverso Context, 2013-2020: sito ufficiale)

Enciclopedia Treccani. Istituto italiano che "ha per oggetto la compilazione, l'aggiornamento, la pubblicazione e la diffusione della Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti iniziata dall'Istituto Giovanni Treccani, e delle opere che possono comunque derivarne, o si richiamino alla sua esperienza, in specie per gli sviluppi della cultura umanistica e scientifica, nonché per esigenze educative, di ricerca e di servizio sociale" (Treccani.it: sito ufficiale, *Istituto > Chi siamo*).

L'Istituto della Enciclopedia Italiana (fondato nel 1925 per volontà di Giovanni Treccani degli Alfieri e di Giovanni Gentile) mette a disposizione un sito ben strutturato per facilitare la ricerca di innumerevoli lemmi e di altrettante nozioni di natura enciclopedica. Due delle sezioni che ho trovato più utili sono state le pagine dedicate alla sinonimia/antonimia dei lemmi e le pagine di approfondimento terminologico. Le prime perché ripartiscono i sinonimi e gli antonimi in precise classificazioni basate sui loro rapporti di iperonimia e iponimia e su ogni tipo di variabile sociolinguistica (diacronica, diatopica, diafasica, diastratica e diamesica), elementi che permettono di reperire e scegliere i traducenti con un'accuratezza impressionante; le seconde perché offrono interessanti scorci sulle sfumature e le connotazioni delle parole, analizzate in base alle immagini che evocano e/o alle sensazioni che suscitano nei locutori.

3.1 Commento sulla traduzione del titolo

Che si tratti di un articolo di giornale, di un saggio o di una *pièce* teatrale, il titolo è sempre la parte più delicata da gestire: racchiudere il contenuto di un elaborato in poche parole e suscitare al tempo stesso la curiosità dei lettori non è un compito facile. Quando poi ci si trova a doverne tradurre uno, le difficoltà vengono tutte a galla: è fondamentale infatti cercare di trasmettere il senso del titolo senza alterarne né il significato, né la forza espressiva. Pena una grave perdita di valore.

Per poter adempiere al meglio questo compito, ho scelto di tradurre il titolo alla fine, dopo aver reperito attentamente nel testo le informazioni necessarie per poter maneggiare con la giusta cautela il suo contenuto comunicativo. Queste informazioni le ho individuate nella scena V dell'atto I e nella scena XII dell'atto III: nella prima il fisioterapista discute con Wahid dell'atteggiamento che quest'ultimo ha nei confronti della vita e delle altre persone; nella seconda, Wahid, dopo aver ascoltato i rimpianti di una scarpa spaiata, si rende conto che non può darsi per vinto, e deve rituffarsi nel flusso della vita per "coniugarla" in tutti i suoi aspetti, cioè viverla appieno. Successivamente, un utilizzo coordinato di più risorse mi ha permesso di redigere una lista di possibili titoli che poi ho ristretto grazie a una serie di ragionamenti che ora mi appresto a illustrare.

Il titolo francese dell'opera è *Inflammation du verbe vivre*, nominale, essenziale e molto significativo, in quanto racchiude in sé i due elementi chiave dell'opera: l'atteggiamento focoso, spesso represso, del protagonista nei confronti della vita - l'essere "un iracondo che non si adira

mai”, sempre in crisi - e la sua ritrovata voglia di vivere - il voler coniugare la vita per viverla a fondo. Questi elementi hanno costituito la base delle mie scelte.

La prima resa del titolo è stata “Infiammazione del verbo vivere”. Tuttavia, la parola “infiammazione” (praticamente similissima per grafia, pronuncia ed etimologia a *inflammation*) non mi convinceva, giacché la sua accezione moderna rientra principalmente nel campo della medicina. Trascrivo qui sotto l’entrata “infiammazione” così come appare nella Treccani:

1. ant. o raro. L’infiammare, l’infiammarsi, combustione vivace con fiamma: *una improvvisa i. dei gas*; fig., eccitazione improvvisa, o viva e violenta: *l’i. degli animi; un’i. d’amore, d’ira, di sdegno*.

2. In medicina, processo morboso (detto anche flogosi), consistente in una reazione locale all’azione irritante di stimoli di natura diversa (chimica, fisica, meccanica, e soprattutto batterica); si manifesta con congestione, tumefazione, aumento della temperatura locale, dolore, ed eventualmente menomazione funzionale: *avere (o patire di) un’i. alla gola, ai bronchi, ai polmoni, alle congiuntive*.

Per eliminare quest’associazione all’ambito medico (assente nel testo di partenza), ho provato a cercare vari sinonimi di “infiammazione”, e ne ho trovati non pochi, dal campo semantico più concreto del fuoco a quello più figurato della passione e dell’ira: ardore, focosità, fervore, deflagrazione, accensione, e così via. Il problema era ora selezionarne uno che potesse conciliare le fiamme interiori del protagonista con il verbo vivere. E così sono andato avanti per esclusione: “ardore” rimanda al fuoco, ma, concentrandosi di più sul calore, perde l’aspetto di impetuosità delle fiamme; “focosità” mi sembrava troppo riduttivo, riferendosi perlopiù a passioni e desideri (lo stesso dicasi per “fervore”); “deflagrazione” si focalizza troppo sul raggio dell’esplosione, mentre “accensione” è troppo meccanica e volontaria (fa pensare agli interruttori della luce o a un motore che si accendono per volere di chi li vuole usare e li può controllare), di conseguenza sono da depennare. Senza contare che molti altri sinonimi lasciavano fuori la coniugazione verbale, elemento tra l’altro neanche troppo facile da inserire.

Il punto di svolta è stato quando ho deciso di consultare il *CNRTL* per scoprire quali altre accezioni avesse la parola *inflammation* in francese, se mai ce ne fossero state. Così ho scoperto che, oltre a significare l’“infiammazione” della medicina, *inflammation* definisce l’ « *action par laquelle une matière combustible s’enflamme et brûle* [azione per cui un materiale combustibile prende fuoco e brucia] ». Inoltre, la lettura di un termine complesso associato a *inflammation* mi ha reso tutto più chiaro: si è trattato di *point d’inflammation*,

tecnicismo traducibile in italiano con “punto di combustione”, ossia la temperatura alla quale un materiale prende fuoco e brucia per almeno qualche secondo. “Combustione”: ecco la parola che cercavo e che, a mio parere, è da prediligere. Infatti, oltre a trasmettere l’idea di qualcosa che brucia autoalimentandosi senza l’intervento costante di qualcuno, “combustione” è abbastanza vaga da non avere accezioni troppo ristrette, e allo stesso tempo abbastanza precisa da richiamare sia il processo stesso, non per forza violento, sia la sua durata, né istantanea né perenne, ma indefinita. Per di più, non fa pensare alle infezioni ed è in grado di creare assonanze e consonanze con “coniugazione”, includendo in questo modo il rapporto con il verbo vivere.

Seguendo questi ragionamenti ho dunque deciso di proporre “Combustione del verbo vivere” come traduzione di *Inflammation du verbe vivre*, un compromesso soddisfacente tra forza espressiva e capacità di suscitare curiosità in chi si ritroverà ad apprezzare per la prima volta l’opera, sia essa rappresentata su un palcoscenico o stampata su carta. È anche vero che, nell’entrata della Treccani, al punto 1 si parla di un uso figurato del termine per indicare un’eccitazione improvvisa dei sentimenti. Tuttavia, rimango dell’idea che “combustione” sia la scelta migliore perché, in primo luogo, questo uso figurato è antiquato e raro, così come indicato dalle abbreviazioni inserite all’inizio, e in secondo luogo, non volevo che il rimando al processo morboso condizionasse eccessivamente la percezione del titolo, provocando un immotivato senso di “morbosità”.

3.2 Commento sui tempi verbali delle parti narrate

Inflammation du verbe vivre presenta una molteplicità di passaggi in cui il protagonista, ancora sospeso tra il regno dei vivi e quello dei defunti, monologa con la comunità dei morti per ragionare su ciò che ha fatto, sta facendo e farà. Inoltre, egli tende a rompere di frequente la quarta parete, dialogando indirettamente con il pubblico attraverso l’espedito di un auditorio invisibile. Le ragioni sono numerose: spiegare la situazione attuale in cui egli si trova, parlare dei propri pensieri, ma anche e soprattutto fornire spiegazioni sulla storia del teatro, sul contenuto della trama metateatrale di *Filottete* e indurre il pubblico a riflettere sui problemi della società contemporanea. L’inserimento di questi momenti che esulano dal corso degli eventi della trama, uniti alla natura e alla forma del testo, ha condizionato l’uso di determinati tempi verbali al posto di altri, soprattutto per quanto riguarda i tempi del passato.

La lingua italiana e la lingua francese possiedono grosso modo lo stesso sistema di modi e tempi verbali per esprimere eventi e stati passati rispetto al momento dell’enunciazione, e gli

usi non differiscono granché. In entrambe le lingue esiste il presente storico (*présent historique ou de narration*), cioè il ricorso al presente indicativo invece che a un tempo passato; l'imperfetto (*imparfait*), portatore dell'aspetto imperfettivo per azioni descrittive prive di durata; il passato prossimo (*passé composé*) e il passato remoto (*passé simple*), usati in ambedue le lingue per descrivere azioni puntuali del passato, con la differenza che il primo lega i loro effetti al presente (aspetto perfettivo incompiuto) mentre il secondo le considera definitivamente concluse nel passato e rimuove loro ogni rapporto col presente (aspetto perfettivo compiuto). Non a caso ho citato questi tempi verbali, ed ora spiegherò come li ho trattati mentre traducevo i diversi passaggi del testo di partenza.

Nella scena I dell'atto I, Wahid parla con la comunità dei morti. Nel suo monologo impiega prevalentemente verbi al passato prossimo (*j'ai voué, je me suis trompé, j'ai jeté, je me suis enivré, ...*), che io ho scelto di tradurre letteralmente con il passato prossimo (ho passato, ho sbagliato, mi sono concentrato, mi sono ubriacato, ...) perché Wahid si sta riferendo a un passato che però è ancora strettamente collegato alla sua situazione presente, ossia il limbo tra il mondo dei vivi e dei morti: tutto ciò che ha fatto in passato ha condizionato il suo presente. Ora, nel momento in cui ho dovuto adattare questa scena ai sopratitoli, la questione della lunghezza delle battute è emersa: è evidente che il passato prossimo richiede più caratteri, per via della sua struttura morfologica che si compone di un ausiliare e un participio passato. Avevo quindi pensato di usare il passato remoto, semplicemente per risparmiare spazio, benché stessi correndo il rischio di slegare gli enunciati di Wahid dal suo presente per relegarli a un passato ormai concluso. Ma alla fine ho optato per il passato prossimo, in quanto avrei alterato la percezione degli spettatori se avessi localizzato le battute in un tempo ancora più lontano di quanto in realtà non lo fosse. Per compensare la perdita di spazio, ho adottato altre strategie di economia, quali l'implicitazione e la concisione.

Invece, un discorso differente va fatto per la scena VII dell'atto I. In questa scena, Wahid decide di narrare agli spettatori la trama dell'opera teatrale *Filottete*. Durante il suo racconto, egli utilizza il passato remoto per descrivere le gesta di Ulisse, Ercole, Neottolemo e Filottete. Il perché risiede nel sapore antico che il narratore ha voluto dare alla storia: gli eventi, seppur resi atemporali su supporto cartaceo, appartengono all'Antichità, ai tempi remoti in cui i Greci dovettero affrontare la guerra di Troia. Anche in questo caso la traduzione risultava pressoché immediata: al *passé simple* faccio corrispondere il passato remoto. Se non fosse che, nell'adattamento per i sopratitoli, le battute erano state cambiate: il passato remoto francese era stato sostituito con il presente storico. La spiegazione viene dai diversi trattamenti riservati a

questo tempo verbale nelle due lingue. Infatti, in francese il passato remoto è riservato quasi esclusivamente allo scritto, mentre l'orale predilige il passato prossimo o il presente storico, tantoché usare il passato remoto all'orale suonerebbe troppo aulico e desueto oggi; in italiano, al contrario, non appare strano imbattersi in verbi coniugati al passato remoto anche all'orale (specialmente nelle regioni meridionali). Nelle tre colonne della tabella è possibile osservare i vari modi in cui i verbi sono stati coniugati.

Da ciò, appare evidente come non sempre la scelta di un tempo verbale rispetto a un altro sia così immediata. La natura scritta dell'opera fa sì che si possano impiegare tempi verbali propri della lingua scritta (passato remoto), ma l'altrettanto importante natura orale del testo teatrale richiede a volte una trasformazione degli stessi verbi (passato prossimo, presente storico). Se poi ci si aggiunge la necessità di adattare le battute per realizzare i soprattitoli, ecco che interviene l'altro fattore per nulla trascurabile dello spazio a disposizione sullo schermo, che porterebbe a preferire le forme verbali più accorpate (passato remoto, presente storico) a quelle più estese (passato prossimo). Lo si potrebbe definire un equilibrio tra compromessi.

Per chiudere questo sottocapitolo, mi piacerebbe menzionare l'uso di un tempo verbale alquanto raro nel francese moderno, che invece compare nella versione scritta dell'opera: il *subjonctif imparfait*, o congiuntivo imperfetto in italiano. La battuta in cui ne sono presenti due occorrenze (grassetto mio) è la seguente:

WAHID : [...] Dix années passèrent sans qu'il **vît** de visage humain, dix années à être dévoré par la colère, dans l'humiliation, dans le ressassement d'une vengeance fantasmée.
Jusqu'à ce qu'un oracle **vînt** annoncer aux Grecs que la guerre ne saurait être gagnée qu'à la faveur de l'arc de Philoctète, arc qu'Héraclès lui avait donné avant de mourir. [...]

Vît e *vînt* sono la terza persona singolare del congiuntivo imperfetto dei verbi, rispettivamente, *voir* "vedere" e *venir* "venire". Il congiuntivo imperfetto è un tempo ormai antiquato in francese, usato solo in contesti altamente formali o per fare giochi di parole basati su omofonie e omografie. In questa battuta, volendo utilizzare un francese di livello standard, avremmo dovuto sostituire il congiuntivo imperfetto con le corrispondenti forme del congiuntivo presente (*voie* al posto di *vît*, *vienne* al posto di *vînt*), oltre a convertire tutti i *passé simple* in *passé composé*, per evitare stridori di registro. Tuttavia, è chiaro che l'autore ha voluto usare l'imperfetto per esprimersi in maniera più formale, e non per un mero capriccio stilistico! È interessante evidenziare anche come, nella versione per soprattitoli, si sia scelto di aggirare la questione e risparmiare caratteri usando la forma implicita con l'infinito invece di una forma esplicita con

il congiuntivo presente. In italiano, il rimpiazzo dell'imperfetto con il presente del congiuntivo non è possibile: questo è uno dei casi in cui non c'è corrispondenza tra l'italiano e il francese.

3.3 Commento sul reperimento e l'adattamento delle citazioni e sui giochi di suoni

Un aspetto che ho trovato molto interessante e intrigante di questo testo teatrale è la sua dimensione metafisica, che porta i personaggi a muoversi in una realtà dantesca e odisseica. Perciò, di riferimenti a queste due opere letterarie non ne mancano, così come sono presenti numerose citazioni storiche.

Nello specifico, la scena III dell'atto II è interamente costruita attorno a un passaggio dell'Odissea. È il momento che precede il salto di Wahid nell'aldilà, la notte tempestosa in cui riceve lo spunto dalla maga Circe. Per tradurre questa scena, mi sono affidato a una traduzione già esistente: si tratta del X canto del volume I dell'Odissea, tradotta dal greco da Ettore Romagnoli e pubblicata a Bologna dalla Zanichelli nel 1926. Ho scelto di procedere in questo modo per due precise ragioni. Innanzitutto, dato che nel testo di partenza è riportata la versione originale in francese della traduzione dell'Odissea, non me la sono sentita di tradurla da me, ma ho preferito inserire una traduzione già elaborata e sicuramente più autorevole di qualsiasi mia traduzione, essendo già stata pubblicata (quasi un secolo fa) da Ettore Romagnoli, celebre grecista italiano che, oltre ad aver tradotto l'Odissea, si è anche occupato della traduzione delle tragedie di Euripide, Eschilo e Sofocle, delle commedie di Aristofane e dell'Iliade di Omero. Quindi, ho optato per la versione del 1926 e non per altre versioni, né precedenti né successive, perché reputo che sia scritta in un italiano abbastanza "antico" da dare alla traduzione risonanze arcaiche e contemporaneamente abbastanza moderno da non renderne la fruizione faticosa per via di eventuali arcaismi o strutture vetuste.

Altre citazioni storiche e d'autore su cui mi soffermerei sono quelle del frontone del tempio di Apollo a Delfi ("*Connais-toi toi même*" = *Conosci te stesso*), del cancello del campo di concentramento di Auschwitz ("*Le travail rend libre*" = *Il lavoro rende liberi*) e della porta dell'Inferno nella Divina Commedia ("*Toi qui entres ici, laisse toute espérance*" = *Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate*) nella scena II dell'atto III. Il reperimento di queste citazioni non è stato complicato: il web ne è inondato in ogni dove, e basta digitare le prime parole per avere già le citazioni pronte nella barra dei suggerimenti in una lingua o nell'altra. La parte più impegnativa è stata però valutare l'affidabilità di queste ricerche. In questo caso si è rivelata molto utile la ricerca avanzata di Google con i suoi svariati operatori booleani per analizzarne

la frequenza d'uso e i contesti in cui sono state usate online. Di queste citazioni, quella per cui ho dovuto lavorare in modo creativo è stata la citazione dantesca. Infatti, nell'opera teatrale, il protagonista la pronuncia non appena arriva nell'aldilà, in seguito alla sorpresa da cui è colto quando si rende conto che ad aspettarlo fuori dall'aeroporto c'è un taxi, la guida moderna in un Ade moderno. Basandomi sulla citazione in francese, *“Toi qui entres ici, n'oublie pas d'attacher ta ceinture de sécurité”*, (letteralmente) “Tu che entri qui, non dimenticarti di allacciare la cintura di sicurezza”, sono riuscito a trovare una soluzione adatta adottando la struttura italiana della citazione per poi ricorrere a una parola che potesse inserirsi senza creare discontinuità. Questa parola è “dimenticanza”: si tratta della nominalizzazione del verbo *oublie* (dimenticare) che, così trasformata, può sostituirsi agevolmente a “speranza” grazie alla rima in –anza. Se Wahid fosse stato italiano, nel taxi si sarebbe potuto aspettare di leggere “Lasciate ogni dimenticanza di allacciare la cintura di sicurezza, voi ch'arrivate”. Vorrei sottolineare come il cambio improvviso di stile (prima arcaicizzante per via di “ogni”, poi moderno per via della formula ricorrente nei mezzi di trasporto “[siete pregati di] allacciare la cintura di sicurezza”, infine di nuovo arcaicizzante per via dell'ellissi della congiunzione relativa “che/ch”) contribuisce a generare un effetto di straniamento, totalmente comprensibile in un aldilà che non è più governato dalle sue tradizionali ferree leggi.

Un ultimo aspetto da esaminare è il gioco di suoni nella scena IV dell'atto II. Questo è stato forse uno degli elementi che mi ha richiesto più tempo e più sforzo di riflessione, perché ho dovuto prendere in considerazione parecchie combinazioni di parole in italiano prima di ottenere il risultato desiderato. *“Se tramait, se tassait, s'entassait, se taisait”* sono quattro verbi riflessivi giustapposti per innescare una catena di assonanze e consonanze composte dai fonemi /s/ (fricativa alveolare sorda), /t/ (occlusiva alveolare sorda), /ə/ (vocale centrale media, o scèvà), /a/ (vocale anteriore aperta non arrotondata) e /ɛ/ (vocale semiaperta non arrotondata). In italiano, naturalmente, sarebbe stato impossibile riprodurre esattamente queste uguaglianze fonematiche, ma mi sono comunque avvicinato molto al gioco di suoni tramite rime e assonanze. Per riuscirci, ho stilato le liste di tutti i sinonimi italiani dei verbi francesi, per poi accostarle tra loro e testare varie combinazioni, finché non ho trovato una possibile traduzione in “si tramava, s'assestava, s'ammassava, s'azzittava”: rima in –ava, consonanti geminate e fonemi /s/, /t/, /a/, /m/ (nasale bilabiale) e /v/ (fricativa labiodentale sonora). Insomma, significati rispettati, fonemi rispettati, ritmo rispettato e tempo verbale imperfetto rispettato: direi che posso ritenermi soddisfatto.

CONCLUSIONE

La traduzione di *Inflammation du verbe vivre* e la sua rielaborazione sotto forma di sotto-/sopratitoli sono state per me la prima esperienza di traduzione di un'opera letteraria nella sua interezza. Avendo tra le mani un compito di tale portata, mi sono trovato a riflettere costantemente sulle strategie e le soluzioni da adottare, atto dopo atto, scena dopo scena, battuta dopo battuta. Per tutto il tempo ho cercato di mettermi nei panni delle varie figure che popolano l'universo teatrale, come il drammaturgo, gli attori e gli scenografi, per rendermi conto se stessi trasferendo correttamente tutti i sensi e le informazioni necessarie per permettere a un pubblico italiano "fittizio" di godersi lo spettacolo senza alcun inciampo linguistico, semantico e/o di coerenza testuale. Pubblico che, nella mia mente (e, di riflesso, nella realtà), è costituito in gran parte da adulti istruiti, non obbligatoriamente intellettuali, per via dei continui rimandi alla società contemporanea avvolta in atmosfere dantesche e odisseeiche.

Per concludere, mi preme precisare che *Inflammation du verbe vivre* non è mai stato presentato finora sui palcoscenici italiani (è stato rappresentato solo poche volte in Francia, in particolare al *Théâtre National Populaire* di Villeurbanne nel mese di giugno 2019, come indicato nel sito web del teatro riportato in sitografia) e non è stato ancora tradotto ufficialmente in italiano. A riprova di ciò, i siti delle più grandi librerie e biblioteche italiane non sortiscono risultati se si digita il titolo dell'opera o il nome dell'autore nella barra di ricerca; una versione in italiano non è reperibile nemmeno presso le maggiori aziende di commercio elettronico globale. Tutto ciò mi ha reso ancora più orgoglioso del lavoro svolto, un vero e proprio viaggio che mi ha insegnato tanto. Di questo, ne sono fermamente convinto.

BIBLIOGRAFIA

BIDAUD, F. (ottobre 2015). *Grammaire du français pour italophones (terza edizione)*, Novara: UTET Università, De Agostini Scuola S.p.A.

CORMIER, M. C., J. Delisle e H. Lee-Jahnke, a cura di Margherita Ulrych. (2018). *Terminologia della traduzione*. Milano: Ulrico Hoepli Editore S.p.A.

GRECO, G. (2013). “Attori e personaggi sulla scena del tradurre”. *Tradurre*, 5: 3° articolo, 1-17.

MOUAWAD, W. (2016). *Inflammation du verbe vivre*. Montréal, Paris: Leméac/Actes Sud - Papiers.

ZUCCHIATTI, M.-L. (2010). “Traduire pour le théâtre”. *Traduire*, 222: 1-9

ZUCCHIATTI, M.-L. (2011). “Traduire Jean-Michel Ribes pour la scène italienne. Un texte, deux versions : comparaison”. *Humoresque*, 34: 1-13.

ZUCCHIATTI, M.-L. (2018). “Traduction et adaptation de... Traduzione e adattamento di... Entre mise en scène virtuelle et mise en scène réelle, le traducteur comme co-créateur”, in *Parcours de génétique théâtrale: du laboratoire d'écriture à la scène*, a cura di Ana Clara Santos, Sophie Proust, Ana Isabel Vasconcelos. Paris: Le Manuscrit, Collection “Entracte”

SITOGRAFIA

CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales) (2012-2020), *accueil e portail lexical*, <https://context.reverso.net/traduzione/about> (visitato il 10/05/2020)

MOUAWAD, W. (2009-2020), sito ufficiale, aggiornato nel 2020, <http://www.wajdimouawad.fr/wajdi-mouawad/biographie> (visitato il 06/05/2020)

MOUAWAD, W. (2010). «*Autour de Littoral, Incendies et Forêts.*», Agôn [Online], Interviste, aggiornato il: 19/10/2010, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=290> (visitato il 06/05/2020)

REVERSO CONTEXT (2013-2020), home e motore di traduzione, <https://context.reverso.net/traduzione/about> (visitato il 10/05/2020)

ROMAGNOLI, E. (10/03/2017), wikisource: Odissea/Canto X, [https://it.wikisource.org/wiki/Odissea_\(Romagnoli\)/Canto_X](https://it.wikisource.org/wiki/Odissea_(Romagnoli)/Canto_X) (visitato il 10/05/2020)

SARTHOU-LAJUS, N. (20/11/2018), La Croix, <https://www.la-croix.com/Culture/Theatre/Inflammation-verbe-vivre-revenir-vie-tragedie-2018-11-20-1200984213> (visitato il 07/05/2020)

THÉÂTRE NATIONAL POPULAIRE de Villeurbanne (2020), sito ufficiale, <https://www.tnp-villeurbanne.com/manifestation/inflammation-du-verbe-vivre/> (visitato il 10/05/2020)

TRECCANI (Enciclopedia), sito ufficiale e motore di ricerca, <http://www.treccani.it/istituto/> (visitato il 10/05/2020)

WEB ARCHIVE. (2007), *Répertoire des auteurs dramatiques. Dramaturgie québécoise et franco-canadienne disponible au CEAD*, aggiornato nel 2007, <https://web.archive.org/web/20070921130940/http://www.cead.qc.ca/repw3/mouawadwajdi.htm> (visitato il 06/05/2020)

RINGRAZIAMENTI

A conclusione di questo mio percorso triennale di studi a Forlì, vorrei spendere qualche parola per ringraziare tutti e tutte coloro che mi hanno permesso di raggiungere questo importante traguardo.

Inizio col ringraziare profondamente le docenti di lingua francese Licia Reggiani e Marie-Line Zucchiatti, la prima per aver gentilmente accettato di essere la mia relatrice per la tesi e per aver revisionato con cura tutti i lavori da me svolti, la seconda per avermi invitato a occuparmi del progetto di traduzione dell'opera teatrale qui discussa e per avermi fornito del materiale prezioso per la parte teorica sulla traduzione teatrale. A tal proposito, ringrazio anche la compagnia teatrale ravennate Teatro delle Albe, per avermi concesso di mettere a loro disposizione le mie conoscenze e competenze di natura linguistica e per essersi fidata di me.

Ringrazio inoltre gli amici, le amiche, i compagni e le compagne di corso (sia folignati sia forlivesi) che sono rimasti sempre al mio fianco: grazie a loro ho potuto vivere questa esperienza di studio e convivialità nel modo più spensierato possibile.

In particolare, tra i gruppi di amicizie, tengo a ringraziare il gruppo teatrale di cui faccio parte da ben sette anni: ProTe[M]us, un'enorme famiglia allargata che mi ha aiutato immensamente nel mio percorso di crescita, consentendomi di superare molte timidezze e insicurezze grazie ad attività teatrali e corali in cui ognuno è incoraggiato, letteralmente, a mettersi in altri panni per esprimere e (ri)scoprire sé stesso.

Infine, un ringraziamento speciale lo rivolgo dal profondo del cuore ai miei genitori, Antonio e Sonia, per tutti i sacrifici di cui si sono fatti carico sin da quando frequento la prima elementare, al nobile scopo di permettermi di ricevere un'istruzione che rispecchi le mie passioni e di giungere fin qui. Li ringrazio del loro amore immenso, della loro vicinanza e del coraggio che hanno sempre saputo infondermi con tenace tenerezza, sia nei momenti più sereni che in quelli più burrascosi.

Con affetto e stima,

TAMBURINI MATTEO