

# Esigenze d'oralità: dalla traduzione intralinguistica alla traduzione interlinguistica

Laura Brignoli – Università IULM Milano

---

Citation: Brignoli, Laura (2021) “Esigenze d'oralità: dalla traduzione intralinguistica alla traduzione interlinguistica”, in Giuliana Elena Garzone, Elena Liverani (eds) *Tradurre l'oralità. Aspetti pragmatici e culturali*, *mediAzioni* 31: A56-A79, <http://www.mediazioni.sitlec.unibo.it>, ISSN 1974-4382.

---

“Le théâtre est le désir qu'a la parole de se faire corps”  
(Júdice, 2006: 7)

## 1. Posizionamento del problema

Negli ultimi decenni, la scena teatrale si è orientata verso un avvicinamento alla “dimensione della realtà” (Ferraresi 2015: 87) che si manifesta a livello tematico come a livello linguistico. Le arti teatrali lasciano spazio ai grandi interrogativi dell'attualità, e l'ingresso in scena dell'avvenimento, o della testimonianza, opera un “processo di avvicinamento fra scena e platea, fra teatro e mondo, fra arte e realtà” (*Ibid.*), che diventa al contempo uno strumento per indagare il nostro rapporto con la verità (Boudier 2011). A livello linguistico, lo spazio destinato all'oralità, già presente nel teatro classico (Doré 2017) principalmente con il ricorso a elementi faticosi, approssimazioni lessicali, ripetizioni, rotture sintattiche, ultimamente è andato amplificandosi in Italia attraverso una lingua di “uso medio” (Ferraresi 2015: 88), e un maggiore spazio concesso alle lingue parlate in Francia. È dunque un certo tipo di oralità a diventare una caratteristica specifica

della teatralità, al pari, se non forse di più, dei grandi principi della drammaturgia testuale, rappresentati dai dialoghi e dal dinamismo dell'azione<sup>1</sup>.

È in questo contesto che, nel 2013, un giovane francese di origini camerunensi decide di tradurre *L'Avaro* di Molière per i ragazzi della sua generazione, utilizzando il linguaggio della banlieue in cui si trova a vivere. L'autore si chiama Jean Eyoum e per il suo primo lavoro, *Super Cagnotte*, ha scelto di rendere fruibile un grande classico a un pubblico che spontaneamente non si sarebbe mai avvicinato al teatro secentesco<sup>2</sup>, sfruttando gli elementi di universalità che Molière ha inserito nel suo testo. L'operazione che compie Eyoum è audace: effettuare un salto diacronico di 350 anni per trasportare in un'attualità marginale un testo pensato per un pubblico di corte. Il lavoro di ricreazione tende a riprodurre la stessa aderenza linguistica che esisteva fra Molière e il suo pubblico i quali, come è noto, condividevano la stessa lingua: le *français de la cour*. Le implicazioni ideologiche, forse inizialmente inconsce, sono piuttosto chiare all'autore oggi trentenne.

L'innovazione di Eyoum non tocca l'impianto della commedia, alla quale anzi si mostra estremamente fedele, fin nella scansione scenica.

Le vere innovazioni di questa riscrittura concernono invece, e in maniera radicale, la lingua e soprattutto le sue dimensioni diacronica e diastratica, a cui si aggiungono, nel testo attuale, significative varianti diafasiche. L'analisi che propongo cerca di sondare le sfide e gli ostacoli che scaturiscono dalla traduzione

---

<sup>1</sup> Per il contesto che cerco di indagare, resta necessariamente a margine la questione dell'oralità quale viene definita, in modo molto pertinente, da Marion Chénétier-Alev (2010), come la corporeità del testo, che si esprime con il ritmo e le sonorità della parola, anche se, sulla sua scia, è importante distinguere fra la nozione di oralità e la questione della voce.

<sup>2</sup> La prima stesura della riscrittura risale al 2007, quando Jean Eyoum (1991) aveva appena 16 anni. L'idea di attualizzare la commedia, nell'intenzione di renderla fruibile a un pubblico odierno in un contesto sociale specifico, si è realizzata anni dopo quando, dopo la sua pubblicazione, è stata messa in scena diverse volte. Nel 2014 un gruppo amatoriale l'ha allestita a Parigi. Dopo una decina di repliche, ben seguite dal pubblico, il gruppo si è dissolto per divergenze di vedute. Nel 2019 è stata messa in scena anche a Gand, in Belgio. Ogni allestimento, secondo quanto mi ha comunicato l'autore, ha richiesto degli adattamenti, talvolta anche profondi, per adeguare la pièce alle idee registiche della compagnia teatrale.

dell'*argot* contemporaneo, e riguarderà due aspetti della questione: sul fronte della traduzione intralinguistica sarà importante definire a che livello le esigenze dell'oralità legate alla scena contemporanea abbiano influito sulla rimodulazione delle repliche e sull'equilibrio generale della commedia; e, in seconda battuta, a quale prezzo l'impiego di una lingua soggetta a un'evoluzione rapida come l'*argot* dei giovani di periferia e i riferimenti culturali all'attualità operino un avvicinamento a un certo mondo giovanile.

Preciso che il mio interesse si focalizza unicamente sull'oralità testuale, e non su quella rappresentata in scena, che implica una successiva operazione di interpretazione e costruzione del senso.

La vera sfida però è rappresentata dal tentativo di tradurre in italiano la riscrittura di Jean Eyoum: sul versante interlinguistico, la traduzione apre la riflessione sul confronto fra due sistemi di oralità che, a dispetto della vicinanza tra francese e italiano, si avvalgono di strumenti linguistici molto diversi: alle variazioni diastratiche l'italiano somma infatti le varianti diatopiche, a cui spesso bisogna ricorrere per sopperire alla mancanza di un corrispettivo più esteso. Preciserò al punto 4 del presente studio il contesto nel quale è stata prodotta la versione interlinguistica.

Prima di addentrarci nel vivo dell'analisi occorre precisare alcuni parametri, il primo dei quali è la lingua.

## 1.1. La lingua

Se la lingua è una delle espressioni dell'identità, sia a livello individuale che collettivo, il "parler jeune"<sup>3</sup> presenta delle innegabili difficoltà di definizione, dal

---

<sup>3</sup> Va segnalata la differenza fra il "parler" e "lalangue": *Lalangue* è un termine coniato da Lacan per indicare le pratiche linguistiche soggettive, "l'inscription d'une identité dans le langage"; il "parler" invece, potrebbe "se définir comme l'ensemble des pratiques symboliques (parole et autres pratiques symboliques) par lesquelles nous pouvons exprimer notre identité et la faire reconnaître des autres dans l'espace public de la sociabilité." (Lamizet 2014: 76). Per una definizione circostanziata del "parler jeune", può essere utile, fra gli altri, Bedijs, 2015.

momento in cui quella giovanile può essere definita solo come un'identità in costante cambiamento. Dal punto di vista sociologico essa è priva di stabilità, è cioè definibile, sotto il profilo delle pratiche di rappresentazione, come un'identità sociale transitoria<sup>4</sup>. La sua definizione sul piano linguistico è complessa poiché rinvia a una variante diastratica (determinata dall'età dei parlanti) a cui si aggiunge la variante diafasica, in quanto solo in determinati contesti i giovani utilizzano questo linguaggio. Senza addentrarci oltre nello specifico di una questione affrontata da tempo<sup>5</sup>, basterà ricordare qui che se ne riconoscono i tratti attraverso elementi prosodici o fonetici, espressioni rituali utilizzate solo all'interno di un dato gruppo, una sintassi connotata da elementi sub-standard e un'intensa creatività a livello lessicale e morfosintattico (Bedijs 2015: 294).

Ma a proposito della traduzione intralinguistica in oggetto, non basta dire che Eyoum ha utilizzato un linguaggio giovanile: certo, nella sua commedia, la dimensione diafasica interviene decisamente poiché questo linguaggio viene utilizzato solo quando i giovani parlano fra loro, mentre si ricorre a espressioni più vicine allo standard quando sono coinvolti personaggi di una diversa fascia anagrafica. L'analisi diastratica evidenzia però anche che i giovani usano il cosiddetto "*français des cités*". Ora, l'uso di questo linguaggio, anch'esso ovviamente sottoposto a una rapida trasformazione, non può essere limitato a un effetto di mimesi realistica. Riprodurre abitudini linguistiche di un certo strato sociale è meno importante di quanto non lo sia il coinvolgimento di aspetti ideologici che rinviano a identità e sistemi di valori radicalmente diversi da quelli rappresentati dalla lingua standard. In più, usato con intenti letterari, il *français des cités* non solo perde la sua funzione criptica originaria, ma risponde a una

---

<sup>4</sup> "la catégorie jeune, telle que le rappelle Bourdieu (1984) n'est pas une donnée, mais une construction. Elle est à préciser et à contextualiser, à la fois d'un point de vue global – la culture, l'organisation sociale, les enjeux sociaux, le contexte socio-économique, les conditions de vie, les pratiques sociales, etc. – et d'un point de vue local – la construction discursive de significations sociales telles que le positionnement interpersonnel, l'identification ou la différenciation, etc.". Auzanneau 2012: 12).

<sup>5</sup> Si rimanda a testi ormai classici: Calvet (1993), Gadet (1996), Boyer (1997a), Goudailler (1997).

finalità addirittura contraria, invitando il lettore o lo spettatore a una specie di pratica iniziatica che lo introduca all'universo delle *cités* (Vitali 2015: 25).

Per ragioni di spazio, mi limiterò a prendere in considerazione l'oralità che emerge dalle scelte lessicali e sintattiche. Tralascierò invece la questione del ritmo, che, pur essendo essenziale, richiederebbe una trattazione a parte.

## **2. La traduzione intralinguistica**

È lo stesso cambiamento della concezione del mondo rappresentato che rende necessaria la traduzione intralinguistica. L'autore di *Super Cagnotte* lascia invariato il conflitto generazionale fra il padre, l'avaro, e i suoi due figli, che devono subire la sua taccagneria, così come l'aggravamento dello scontro causato dall'opposizione del padre al matrimonio d'amore che vorrebbero i ragazzi. Anche per l'avaro moderno il matrimonio dei figli è visto come un contratto utile ad accrescere le sue ricchezze. Cambia invece rispetto a Molière la famosa "cassette" nella quale Harpagon nasconde i suoi tesori. Eyoum immagina piuttosto che le stesse grinfie rapaci custodiscano gelosamente un biglietto vincente di una lotteria, ed è quella straordinaria vincita (*Super Cagnotte*) che dà il titolo alla riscrittura: il nostro giovane autore non dimentica il principio della verosimiglianza, quando sceglie di calare il suo avaro in un contesto sociale non agiato. Interviene anche a livello onomastico, con un intento di normalizzazione teso a sottolineare la plausibilità del contesto. Solo in alcuni casi sceglie invece di giocare sui contrasti, chiamando per esempio Hermione, cioè con un nome antico e inconsueto, la figura della mediatrice; mentre se attribuisce ai due poliziotti i nomi di Horatio Caine e Eric Delko (dalla serie tv "CSI - Scena del crimine") è per attualizzare comicamente l'intervento molieriano del *deus ex*

*machina*, adeguatamente informato, armato e, come quello, immaginario: l'unico potere in grado di opporsi all'umanità della vita<sup>6</sup>.

Quello che interviene con l'operazione effettuata da Eyoum non è solo la trasposizione di una commedia del 600 nell'attualità utilizzando il linguaggio dei giovani. Si tratta piuttosto di fornire una nuova visione di un carattere immortale, quello dell'avaro, proponendone il suo funzionamento all'interno di una società che non ha più quasi nessun punto di contatto con quella secentesca. In primo luogo, è totalmente cambiato il rapporto padre-figlio: se nel 600 l'appartenenza alla famiglia era parte dell'identità dell'individuo, il quale esisteva meno per sé stesso che in funzione di un nucleo familiare che ne garantiva la sussistenza, non solo sotto il profilo economico, oggi l'equilibrio è profondamente mutato. Certo resta importante anche per la tenuta dell'intreccio attuale che i figli continuino a mantenere la dipendenza economica dal padre. Ma i costumi sono evoluti, e certe forme di deferenza appaiono decisamente superate. Peraltro, anche l'inadeguatezza funzionale di una tale figura paterna – la quale ripresenta gli stessi tratti ridicoli del suo antenato – induce i figli a mostrarsi decisamente meno rispettosi verso di lui. Necessità di emancipazione dei giovani che si esprime, nella riscrittura, prima di tutto a livello linguistico.

Va detto che, “nel caso di opere teatrali, e in particolare delle opere del passato – come afferma Ludovica Maggi – la traduzione agisce sull'oralità dell'opera inscrivendola all'interno nell'oralità teatrale dello spazio-tempo della ricezione” talvolta anche involontariamente<sup>7</sup>. E questa operazione diventa estrema laddove l'intento traduttivo sia proprio quello di mutuare, come in questo caso, una lingua

---

<sup>6</sup> "Seule une puissance surplombante, exactement informée et adéquatement armée, et évidemment imaginaire (une fiction, bien sûr), peut décréter contre l'humanité de la vie, la juger et la punir ; ce qu'il fallait démontrer, par les moyens de la scène." (Campion 2009).

<sup>7</sup> “dans le cas des oeuvres théâtrales, tout particulièrement du passé, la traduction agit sur l'oralité de l'oeuvre inscrivant cette dernière dans l'oralité (théâtrale) de l'espace-temps de réception [...] l'attraction vers le lieu et l'époque cible se réalise de façon autant délibérée qu'involontaire, l'*hic* et le *nunc* n'ayant d'autres voix que la leur pour exprimer l'*illic* et le *tunc*.” (Maggi 2019: 230) (traduzione mia)

di espressione orale. La dimensione dell'oralità è infatti strettamente legata alle condizioni storico-geografiche della rappresentazione.

Il risultato della traduzione intralinguistica, che adotta il livello più alto di oralità, punta così a massimizzare anche il divario generazionale: l'uso di questo *français des cités*, accostato al francese del testo secentesco, manifesta tutta la sua carica identitaria. Per rendersene conto, è sufficiente mettere fianco a fianco le due versioni:

ACTE I, SCÈNE PREMIÈRE	Acte I Scène 1
<p>VALÈRE, ÉLISE</p> <p>VALÈRE — Hé quoi, charmante Élise, vous devenez mélancolique, après les obligeantes assurances que vous avez eu la bonté de me donner de votre foi? Je vous vois soupirer, hélas, au milieu de ma joie! Est-ce du regret, dites-moi, de m'avoir fait heureux? et vous repentez-vous de cet engagement où mes feux ont pu vous contraindre?</p> <p>ÉLISE — Non, Valère, je ne puis pas me repentir de tout ce que je fais pour vous. Je m'y sens entraîner par une trop douce puissance, et je n'ai pas même la force de souhaiter que les choses ne fussent pas. Mais, à vous dire vrai, le succès me donne de l'inquiétude; et je crains fort de vous aimer un peu plus que je ne devrais.</p> <p>VALÈRE — Hé que pouvez-vous craindre, Élise, dans les bontés que vous avez pour moi?</p> <p>ÉLISE — Hélas! cent choses à la fois: l'emportement d'un père; les reproches d'une famille; les censures du monde; mais plus que tout, Valère, le changement de votre coeur; et cette</p>	<p>PIERRE, JENNIFER</p> <p>PIERRE — Qu'est-ce qu'il y a ? Tu es <b>chelou</b> depuis qu'on s'est fiancés. Tu n'es pas heureuse, c'est ça ? Moi <b>j'ai la pêche</b> ! Pas toi ? C'est à cause de la demande en mariage ? <u>C'est ça ?</u></p> <p>JENNIFER — Non Pierre, je suis contente. J'ai seulement peur de faire une erreur.</p> <p>PIERRE — Qu'est-ce qui te fait flipper ? On s'aime ! Alors</p> <p>JENNIFER — Je n'en sais rien. <b>Je suis à l'ouest</b>. Avec mon daron qui s'excite pour rien ces jours-ci. C'est tendu à la baraque. Et puis qu'est-ce qu'ils vont dire la <b>mifa</b>? Tu connais les gens de mon milieu... Et plus que tout, j'ai peur que tu sois un pur <b>mytho</b>.</p>

<p>froideur criminelle dont ceux de votre sexe payent le plus souvent les témoignages trop ardents d'une innocente amour.</p> <p>VALÈRE — Ah! ne me faites pas ce tort, de juger de moi par les autres. Soupçonnez-moi de tout, Élise, plutôt que de manquer à ce que je vous dois. Je vous aime trop pour cela; et mon amour pour vous, durera autant que ma vie.</p> <p>ÉLISE — Ah! Valère, chacun tient les mêmes discours. Tous les hommes sont semblables par les paroles; et ce n'est que les actions, qui les découvrent différents.</p>	<p>Les <u>mecs</u> sont tous pareils. Tu leur donnes tout, ils <b>tirent un coup</b> et dès <u>qu'ils en ont marre</u>, <b>ils se barrent</b> et te laissent en pleurs.</p> <p>PIERRE — Je ne suis pas comme ces gars-là et tu le sais. Je suis dingue de toi et...</p> <p>JENNIFER — Arrête ! Je ne suis plus une môme, tu sais. Vous avez tous le même discours. Vous n'arrêtez pas de nous mettre des disquettes et dès qu'on craque, vous disparaissiez. Parfois même, vous nous plantez avec un gosse entre les bras parce que vous êtes incapables d'assumer. Il ne faut pas que je m'attache à toi comme ça, sinon...où est le problème ?</p>
---	--

L'espressione dell'oralità, nel testo di partenza, era affidata quasi essenzialmente alle interiezioni con funzione fatica (*Hé quoi?, Hélas, Ah*), mentre il testo attuale utilizza tutte le risorse di una lingua come il francese delle *banlieues*, a partire dal *verlan* (*chelou, mifa*), da espressioni idiomatiche (*avoir la pêche, o être à l'ouest, tirer un coup...*), i troncamenti (*mytho*), la sintassi sub-standard (*qu'est-ce qu'ils vont dire la mifa ?*) a cui si aggiungono i tratti del parlato non specifici del *français des cités* come *C'est ça ? mec, en avoir marre o flipper* che appartengono piuttosto al *français non conventionnel*. Osserviamo tuttavia che non pare tanto l'oralità in sé il punto di arrivo dell'autore: lascia infatti il "ne" di negazione (*Je n'en sais rien; Je ne suis plus une môme*) quando ormai da molti anni è scomparso nel parlato degli scambi familiari. Questo fatto, che potrebbe essere attribuito a una semplice ingenuità da parte di un giovane scrittore, in realtà rivela un altro elemento di questo processo di avvicinamento in vista della fruizione da parte di un pubblico con una scolarizzazione di base: l'autore non ha voluto cancellare completamente gli elementi di "letterarietà" della pièce, mantenendo il "ne" come tratto caratteristico dello scritto e facilmente riconoscibile come tale dal suo pubblico.



L'uso del *verlan* in posizione inaugurale merita una riflessione, perché per quanto sia caratteristico del linguaggio giovanile, il suo uso non può essere limitato alla trasmissione di questa informazione: il modo in cui vengono formate queste parole, cioè con l'inversione sillabica, trasmette di per sé un contenuto ideologico. Il *verlan*, infatti, non prevede l'uso di un nuovo materiale verbale, ma il riordino di quello esistente da cui esso prende le distanze per riflettere un analogo atteggiamento nei confronti dell'ordine sociale (Lamizet 2004: 85). Nel nostro caso, potremmo spingerci a ipotizzare che questo ingresso del *verlan* in fase iniziale sia come una prefigurazione dell'operazione proposta dalla traduzione intralinguistica nel suo complesso, che mantiene inalterati gli elementi chiave della commedia (sia i personaggi che la suddivisione in atti e scene ricalcano l'originale), pur attribuendo loro un significato del tutto nuovo.

L'avvicinamento fra scena e platea di cui si parlava in apertura è evidente in modo particolare nella scena III del primo atto, dove l'autore ha trovato un mezzo ingegnoso per trasporre all'attualità gli insulti che l'avaro indirizza a un giovane amico del figlio:

SCÈNE III	Scène 3
<p>HARPAGON, LA FLÈCHE.</p> <p>HARPAGON — Hors d'ici tout à l'heure, et qu'on ne réplique pas. Allons, que l'on détale de chez moi, maître juré filou; vrai <b>gibier de potence</b>.</p> <p>LA FLÈCHE — Je n'ai jamais rien vu de si méchant que ce maudit vieillard; et je pense, sauf correction, qu'il a le diable au corps.</p>	<p>SÉBASTIEN, JOE BILLY</p> <p>SÉBASTIEN — Va-t-en et plus vite que ça jeune chenapan. Qui t'a invité chez moi ? Allez, va traîner ailleurs, <b>racaille</b> !</p> <p>JOE BILLY, <i>à part</i> — Et puis quoi encore ? Vas-y, <b>sors ton Karcher</b> papy !</p>

Il "gibier de potence", il pendaglio da forca, è stato trasformato nell'insulto reso celebre da Sarkozy - "racaille" - e questo spiega la frase dell'interlocutore dell'avaro: "sors ton Karcher" che evoca la volontà dell'allora Ministro dell'Interno

di ripulire certi quartieri con l'aiuto di una pulitrice meccanica<sup>8</sup>. La trovata è ingegnosa nella misura in cui il pubblico per il quale è stata pensata la riscrittura è chiamato a sentirsi direttamente coinvolto: nonostante il profondo divario cronologico che separa i due testi, l'effetto ottenuto è del tutto simile. In più, si sente in misura maggiore il distacco che scava fra i personaggi il possesso del denaro, che viene tradotto immediatamente come acquisizione di potere.

Riscrivere Molière per un pubblico giovanile di oggi implica inevitabili perdite, fra cui va senz'altro annoverata la minore caratterizzazione dei personaggi, e soprattutto dell'avarò: la rapidità degli scambi, garantita da frasi più brevi, va a discapito della rotondità dei personaggi.

Gli innegabili vantaggi sono certo in parte dovuti alla ormai comprovata capacità di Molière di travalicare i secoli, all'adattabilità di un tipo umano al quale il drammaturgo secentesco ha dato tratti di universalità, ma esponendolo al rischio di realizzazioni teatrali come quelle ottocentesche, prive di un legame forte con il Seicento e al contempo poco caratterizzate sul piano dell'attualità di allora.

Ecco allora che interviene l'importanza della lingua, perché è proprio grazie alla caratterizzazione linguistica che Eyoum riesce a compensare le perdite scongiurando questo pericolo. L'autore della traduzione intralinguistica ha trasposto la moderata oralità inscritta nel testo secentesco in una oralità scenica attuale portatrice di un parlato inteso come complessità di un reale da restituire sulla scena. Lavorando per un pubblico specifico ben identificato, ha potuto inscrivere nel nuovo testo i codici linguistici che gli appartengono e trasformarli: da semplice marchio identitario si fanno così portatori di elementi socio-ideologici più complessi.

La riscrittura si configura infatti come uno spaccato sul mondo di oggi, regolato dalla tirannia del denaro e dai valori che esso incarna contrari a quelli di un mondo giovanile per il quale l'opposizione al modo degli adulti si esprime in primo luogo sul piano linguistico. La commedia di Eyoum modifica profondamente gli equilibri

---

<sup>8</sup> L'espressione "nettoyer au Karcher" era stata ampiamente riportata dalla stampa e dagli organi di informazione (come ripreso da *Libération* 2018).

del testo originale soprattutto perché, a dispetto dell'audacia linguistica, il suo testo smussa in modo deciso i tratti più crudi sia dell'avarò, sia dei giovani: per esempio i riferimenti alla morte dell'avarò, augurio più volte presente nel testo di Molière, vengono espunti dal testo attuale, o, al massimo, trasformati nell'auspicio di rinchiudere il padre in una casa di riposo, il che gli sottrarrebbe ogni diritto alla gestione patrimoniale (II,2). Ma siamo comunque lontani da quell'augurio che mina nel profondo le relazioni familiari e contribuisce a incupire il tono della commedia molieriana.

Lo scopo di Molière era quello di far emergere nell'uomo ciò che va oltre la ragione e il buon senso, cioè lasciare affiorare l'inumano nel troppo umano e al contempo mostrare che questo troppo umano è di fatto la condizione naturale dell'uomo<sup>9</sup>.

È invece proprio grazie alla lingua - *l'argot des cités* – che la riscrittura della commedia riesce a includere risvolti ideologici interessanti come il peso del denaro e l'influenza che esso può avere su rapporti affettivi fondamentali. Al contempo, tuttavia, l'inumanità dell'avarò è meno mostruosa e se da un lato la commedia lascia emergere come sono cambiati i rapporti familiari, dall'altro la funzione del denaro diventa più pervasiva.

Ma l'ampliamento della dimensione orale, oltre a farsi portatrice di significati nuovi, costituisce in questo caso il fondamento su cui si basa l'esperienza teatrale secondo Erin Hurley, per il quale "doing things with feeling is the primary reason for theatre's existence [...] It is what makes theatre matter" (Hurley 2010: 4). Ma come una commedia pensata per un pubblico colto del 600 avrebbe potuto arrivare a una platea contemporanea con una scolarizzazione di base? Il ricorso all'oralità e i *realia* di *Super Cagnotte* ne sono stati gli strumenti principali.

---

<sup>9</sup> «à chaque instant la comédie de Molière fait voir l'inhumain dans le trop humain et le trop humain comme la condition naturelle de l'homme.» (Campion 2009).

### 3. La traduzione interlinguistica

Pensare di tradurre questa riscrittura in italiano rappresenta una sfida sotto diversi punti di vista, la prima delle quali è rappresentata dalla mancanza, nella nostra lingua, di una lingua sovranazionale comparabile, per diffusione e comprensibilità, all'*argot* francese. Non credo sia utile, ora, soffermarmi su questo punto del quale molti hanno già parlato<sup>10</sup>, per andare invece al nocciolo del discorso.

Se la tendenza generale della traduzione (non solo teatrale) è volta alla conservazione dell'alterità rappresentata dal contesto culturale di partenza, nel caso della traduzione di una riscrittura, come è *Super Cagnotte* rispetto al testo di Molière, le cose cambiano radicalmente. E cambiano soprattutto per quella dimensione di oralità di cui si fa portatrice il testo, in una misura che trascende la mera teatralità, come ho cercato di dimostrare prima.

È come se, in questo caso, l'amplificarsi della dimensione orale andasse di pari passo con le difficoltà traduttive con le quali devono confrontarsi tutti coloro che, per varie ragioni, debbano tenere conto del significante, o della mancanza di un traduttore adeguato.

Di fronte a certi testi il traduttore è portato a chiedersi se importa di più cercare di riprodurre il contesto dell'originale, mettendo in scena uno spaccato sociale diverso dal contesto italiano, ma che spesso la cronaca internazionale ci ha reso familiare, oppure se ciò che va tradotto sia piuttosto l'atteggiamento adottato dall'autore contemporaneo, producendo una traduzione pienamente calata nel contesto culturale d'arrivo. Siamo dunque di fronte a un dilemma analogo a quello di cui ha parlato Umberto Eco, fra l'altro, anche nell'introduzione agli *Esercizi di stile* di Raymond Queneau: si tratta "di decidere cosa significhi, per un libro del genere, essere fedeli." E lui conclude dicendo "Ciò che era chiaro è che non voleva dire essere letterali" (Eco 1983: XIX). La scelta dipende di solito dal traduttore, e dal contesto editoriale di approdo. Nel caso di specie, la traduzione

---

<sup>10</sup> Si veda Cisbani 2014; Elefante 2004 e 2015; Vitali 2015 e 2018.

è stata affrontata non per l'editoria, ma all'interno di un contesto didattico finalizzato a porre degli studenti del terzo e del II anno della triennale in Interpretariato e Comunicazione della IULM di fronte a una sfida importante, nella quale la loro collaborazione era destinata a rivelarsi essenziale. Si è trattato infatti di portarli ad affrontare qualcosa di più impegnativo rispetto all'esercizio consueto, che ha messo a profitto la traduzione collaborativa e sottolineato l'importanza della revisione del testo. Suddivisi in gruppi di massimo cinque persone, hanno affrontato ciascuno un atto della commedia, lavorando in modo corale<sup>11</sup>. La loro proposta di traduzione è stata in seguito discussa in aula, mettendo anche a confronto rese traduttive diverse su espressioni analoghe, ma sono stati necessari più passaggi perché si giungesse a una formulazione accettabile. Questa loro "bozza" di traduzione ha subito in seguito un inevitabile lavoro di revisione da parte mia.

La posizione traduttiva adottata, e opportunamente illustrata in aula, è stata la scelta di Umberto Eco che ho citato sopra, scelta che, operando un adattamento transculturale, ritengo pienamente rispettosa dello spirito del testo di partenza. L'idea che aveva animato Jean Eyoum era infatti la volontà di rendere fruibile l'opera a un pubblico speciale, e questo aveva implicato interventi massicci sul testo molieriano. Adottando il suo stesso atteggiamento, ho fatto ricorso ai miei studenti del corso di Versione Francese per provare a tradurre quel linguaggio di così difficile resa in una lingua che un lettore (o uno spettatore) italiano possa riconoscere come "giovanilese" (Cisbani 2014: 217) di periferia. Non dimentichiamo, peraltro, che l'oralità costituisce sempre l'humus sul quale si fonda il lavoro del traduttore di un testo teatrale.

Il ricorso agli studenti è stato essenziale nella misura in cui, benché calati in un contesto tutt'altro che marginale, sono per vicinanza anagrafica più inclini a usare fra loro un linguaggio adolescenziale molto familiare, ricco di vocaboli o di espressioni popolari, occasionalmente anche volgari. Il vantaggio rappresentato dall'aula consiste anche nella diversa provenienza geografica, aspetto che ha se non eliminato, quanto meno messo sotto osservazione lo scoglio maggiore,

---

<sup>11</sup> Naturalmente erano stati introdotti al lavoro di gruppo e al concetto di revisione fra pari.

rappresentato dalle varianti diatopiche. La classe sapeva di poter utilizzare solo termini che fossero non solo comprensibili da nord a sud, ma che fossero anche poco connotati geograficamente. Per fare un esempio, andava esclusa una interiezione come “mizzica”, che pure tutti comprendono, perché il suo uso è troppo circoscritto all’area siciliana. Non sempre è stato possibile. La difficoltà maggiore è stata per contro quella di indurli ad abbandonare l’idea del “testo scritto” che serpeggia sempre di fronte a qualsiasi traduzione, inibendo, in fase iniziale, l’uso dei termini più appropriati<sup>12</sup>.

<p>Acte I Scène 1 –</p> <p>PIERRE, JENNIFER</p> <p>PIERRE – Qu’est-ce qu’il y a ? Tu es <b>chelou</b> depuis qu’on s’est fiancés. Tu n’es pas heureuse, c’est ça ? Moi <b>j’ai la pêche !</b> Pas toi ? C’est à cause de la demande en mariage ? <u>C’est ça ?</u></p> <p>JENNIFER – Non Pierre, je suis contente. J’ai seulement peur de faire une erreur.</p> <p>PIERRE – Qu’est-ce qui te fait flipper ? On s’aime ! Alors où est le problème ?</p> <p>JENNIFER – Je n’en sais rien. Je suis à l’ouest. Avec mon daron qui s’excite pour rien ces jours-ci. C’est tendu à la baraque. Et puis qu’est-ce qu’ils vont dire la mifa? Tu connais les gens de mon milieu... Et plus que tout, j’ai peur que tu sois un <b>pur mytho</b>. Les mecs sont tous pareils. Tu leur donnes tout, ils tirent un coup et dès qu’ils en ont marre, ils se barrent et te laissent en pleurs.</p>	<p><b>SCENA 1</b></p> <p>PIERRE, JENNIFER</p> <p>PIERRE – <b>Che c’hai? Mazza</b> se sei strana da quando stiamo insieme. Non sei contenta, vero? Io <b>non sto nella pelle</b>, tu no? è perché ti ho chiesto di sposarmi forse?</p> <p>JENNIFER – No Pierre, certo che sono contenta. Ho solamente paura di fare la cosa sbagliata.</p> <p>PIERRE – Di che c’hai paura, scusa? Ci amiamo! Dov’è il problema?</p> <p>JENNIFER – Boh, non lo so. Ho perso la bussola. In più mio padre <b>svalvola</b> per qualsiasi cosa in questi giorni. Sono tutti nervosi da me. E poi cosa diranno i miei? Tu sai com’è da noi...ma più che altro ho paura che tu sia il <b>solito contaballe</b>. I ragazzi sono tutti così. <b>Gli</b> dai tutto, loro si fanno una <b>scopata</b> e dopo che <b>gliel’hai data</b> ti mollano e tu stai di <b>merda</b> per mesi.</p>
---	--

<sup>12</sup> L’esercizio, peraltro, era finalizzato proprio all’abbandono di un rispetto del testo che li induce al calco.

PIERRE – Je ne suis pas comme ces gars-là et tu le sais. Je suis dingue de toi et...

JENNIFER – Arrête ! Je ne suis plus une môme, tu sais. Vous avez tous le même discours. Vous n'arrêtez pas de nous mettre des disquettes et dès qu'on craque, vous disparaîsez. Parfois même, vous nous plantez avec un gosse entre les bras parce que vous êtes incapables d'assumer. Il ne faut pas que je m'attache à toi comme ça, sinon....

[...]

JENNIFER— Excuse-moi. Si je suis comme ça, c'est parce que je tiens **grave** à toi et que je ne veux pas te perdre. **Tu as assez galéré** pour m'avoir. Toi-même, tu sais que je ne suis pas une **meuf** facile. Là je te félicite. Mais si mon **daron** apprend pour nous deux, **il va me défoncer**. Tu te rappelles au début? Je croyais que **tu te la racontais**. Mais j'ai compris que tu voulais juste **faire le mec** devant moi. Tu **mettais des plans** à tes potes pour rester avec moi et tout. Tu étais trop chou ! Et après tu **t'incrustes** chez moi en te faisant passer pour un intello qui donne des cours. Tu es vraiment malade mon pauvre... Tu sais quoi ? Je veux que tu t'occupes de moi comme ça toute la vie. Tu es mon chéri à moi. Je veux devenir ta femme.

PIERRE — C'est vrai ça ? Ah, frais ! Tu ne seras pas déçue ma puce. Je t'aime très fort. Si ton daron savait à quel point il a de la chance de t'avoir ! Mais vu **la pince que c'est...** C'est **dead** pour le mariage. Si jamais je pouvais retrouver mes darons, ils pourraient sûrement nous aider, eux...

PIERRE – Io non sono così e tu lo sai. Non vedi come sono preso?...

JENNIFER – Smettila! Non sono **mica** più una bambina, sai. Dite tutti le stesse cose, non fate altro che **riempirci di cazzate** e non appena **ve la diamo** voi sparite. A volte ci piantate in asso anche con un bambino da **tirar su** perché voi non ve la sentite... Non devo prendermi di te in questo modo, se no....

[...]

JENNIFER – Beh, scusa. Se sono fatta così è perché ci tengo un **casino** a te e non voglio perderti. So **che sbatti ti sei fatto** per avermi. Sai anche tu che non sono una **tipa** facile, quindi chapeau. Ma se mio padre **ci sgama**, mi **fa un fondo galattico**. Ti ricordi all'inizio? Credevo che **te la tirassi**, ma alla fine volevi solo **fare il figo** davanti a me. **Paccavi** gli amici per stare con me e **robe** così. Eri troppo carino! Poi ti **imbuchi** da me facendoti passare per il secchione di turno che dà ripetizioni. Sei proprio fuori di testa. Sai cosa? Voglio che tu ti prenda cura di me per tutta la vita. Sei il mio tesoro e voglio diventare tua moglie.

PIERRE – Serio? Figo! Non ti deluderò mai piccola. Ti **lovvo un botto**. Se tuo padre sapesse quanto è fortunato! Ma considerando che **ha il braccino corto...** il matrimonio è **out**. Se solo riuscissi ritrovare i miei, loro sicuramente ci aiuterebbero.

Ciò a cui si è dovuto ricorrere con maggiore frequenza è il meccanismo di compensazione, al fine di conferire alle frasi, nei punti salienti, quella caratterizzazione che più si avvicina alle connotazioni del testo originale. Così, l'importanza della parola “chelou”, *verlan* di cui non esiste corrispettivo in italiano, ha richiesto altre azioni, come l'uso della particella “ci” davanti al verbo avere (che c'hai), e un'interiezione come “mazza”, dal romanesco “ammazza” che, con l'aferesi ha perso anche la connotazione geografica. L'immediata riconoscibilità linguistica ha imposto le sgrammaticature come il pronome “gli” al posto di “loro”, o la sintassi approssimativa; il ricorso a parole passepartout (come *robe*), o volgarità che sono ormai entrate nell'uso colloquiale pur senza caratterizzare nello specifico il giovanilese di periferia. A questo fine una risorsa interessante è rappresentata dall'italianizzazione degli anglicismi. Un esempio è dato dall'espressione “ti lovvo un botto”, che deriva dall'unione di un anglicismo italianizzato unito all'espressione “un botto” che, fra gli altri, ha il significato di “suscitare stupore o entusiasmo”<sup>13</sup> e, sebbene qui rinvii semplicemente a “moltissimo”, conferisce a tutta l'espressione quella carica di impeto che ne giustifica l'uso in questo contesto e per questo personaggio.

Accade anche che la mancanza di un traduttore adeguato induca a proporre varianti:

ACTE II, Scène 1	ATTO II, Scena 1
NICOLAS, JOE BILLY	NICOLAS, JOE BILLY
NICOLAS — Enfoiré ! Tu m'as mis une pilule. Pourquoi tu n'es pas venu ?	NICOLAS — Oh stronzo! Mi hai paccato. Si può sapere perché non sei venuto?
JOE BILLY — Désolé <b>cousin</b> , j'étais là. Mais c'est ton <b>daron</b> , il m'a pris la tête. Il m'a embrouillé et m'a foutu dehors.	JOE BILLY — Scusa <b>fratello</b> , ero qui. Ma è il tuo <b>vecchio</b> , mi ha fatto una menata. Voleva litigare a tutti i costi e mi ha sbattuto fuori.
NICOLAS — Tu sais quoi ? Il connaît Natalia et il veut se marier avec. Donc, il	

<sup>13</sup> Treccani online.



faut que tu passes la cinquième pour notre affaire.	NICOLAS — Lo vuoi sapere? Lui conosce Natalia e se la vuole sposare. Mi sa che devi dare un'accelerata al nostro affare.
JOE BILLY — Non ! Le vieux Séb <b>kiffe</b> la belle Natalia ?	JOE BILLY — No maddai! Il vecchio Séb che <b>vuol farsi</b> la bella Natalia?
NICOLAS — Et ouais, <b>frère</b> . J'étais trop dégouté mais je suis resté calme.	NICOLAS — Eh si <b>bro</b> . Una roba da vomitare, ma almeno ho mantenuto la calma.
JOE BILLY — Lui, <b>kiffer</b> quelqu'un ? Mdr ! Il se fout de la gueule du monde.	JOE BILLY — Lui che <b>si prende una botta</b> per una? Sto male! Ha preso per il culo tutti.
NICOLAS — Gros, j'ai trop la haine. Encore un problème à régler.	NICOLAS — Non mi dire, amico, sono incazzato nero. Altro problema da risolvere.
JOE BILLY — Pourquoi tu ne lui dis pas ?	JOE BILLY — Perché non glielo dici?
NICOLAS — Pour qu'il me casse pas la tête. Comme ça, je pourrai faire mes affaires pépère. Alors, ça dit quoi pour la <b>thune</b> ?	NICOLAS — Perché così non mi rompe. Almeno posso farmi i cazzi miei. Allora, cosa mi dici per il <b>cash</b> ?
JOE BILLY — Un mec de mon équipe, Tony, négocie avec un gars là. C'est presque réglé.	JOE BILLY — Uno dei miei, Tony, sta contrattando con un tipo. È quasi tutto a posto.
NICOLAS — J'aurai l' <b>oseille</b> , sûr ?	NICOLAS — Sicuro che avrò la <b>grana</b> ?

È il caso del verlan “daron”, tradotto qui con “vecchio” perché il contesto lo consentiva. O ancora il verbo “kiffer” tradotto con “farsi” in un caso e “prendersi una botta” nell'altro. Osserviamo ancora come l'italiano scivoli più facilmente nella volgarità rispetto al francese.

Comunque di fronte a questi esempi appare, tutto sommato, come il *français des cités* sia meno intraducibile del parlato medio, che normalizza termini argotici di cui non esiste corrispettivo neutro in italiano<sup>14</sup>. Ciò che resta identificabile come

---

<sup>14</sup> Per esempio: "Gamin, puis ado, je ne rêvais que d'avoir de belles fringues et une belle bagnole" (*Nouvel Obs*, 29 avril 2021, p.28). Tutti i sostantivi di questa breve frase sono termini di quel

un linguaggio connotato socialmente può trovare tratti di oralità comparabile. Ma, e non è cosa da poco, solo tramite compensazioni di vario genere attuabili nel contesto più immediato. Quando questo non è possibile, per esempio con il titolo, il traduttore non può che accontentarsi.

La questione dei *realia* costituisce un ulteriore ambito di riflessione.

Acte I, scène 2	Atto I, scena 2
<p>NICOLAS — Tu vois <b>le grec</b> de la gare ? C'est là-bas que je l'ai vue pour la première fois. Si tu la voyais, tu serais fière de moi. Elle s'appelle Natalia. Elle est grave belle. Elle vit avec sa reum dans une tour là, <b>à la Zup</b>. Mais la pauvre daronne est grave malade depuis quelque temps... C'est vraiment une fille bien tu sais...</p>	<p>NICOLAS – C'hai presente il <b>kebabbaro</b> della stazione? È lì che l'ho vista per la prima volta. Se la vedessi saresti fiera di me. Si chiama Natalia. è troppo figa. Vive con sua madre in un condominio laggiù, alle <b>case popolari</b>. Ma da un po' di tempo la sua vecchia sta malissimo, poverina ... è proprio una tipa per bene sai...</p>
<p>JENNIFER — Si tu le dis, je te crois.</p>	<p>JENNIFER – Se lo dici tu, ci credo.</p>
<p>NICOLAS — Sa mère et elle sont pauvres. Du coup, sa mère reçoit les soins couverts par la <b>sécu</b>.</p>	<p>NICOLAS – Lei e sua madre non hanno un soldo. Per questo sua madre è in cura con la <b>sanità pubblica</b>.</p>

Per la Zone à Urbanisation Prioritaire (Zup), così come per la “sécu” il corrispettivo italiano non combacia perfettamente, ma l'adattamento semantico resta accettabile.

Più complessa la questione che si trova nella già citata I, 3:

---

francese *non conventionnel* (in particolare “fringues” e “bagnole” hanno il marchio *pop.* sul dizionario) di cui è difficilissimo trovare un equivalente in italiano che possieda lo stesso grado di familiarità e un indice di diffusione paragonabile.

<p><b>Acte I, Scène 3</b></p> <p>SÉBASTIEN, JOE BILLY</p> <p>SÉBASTIEN — Va-t-en et plus vite que ça jeune chenapan. Qui t’a invité chez moi ? Allez, va traîner ailleurs, racaille !</p> <p>JOE BILLY, <i>à part</i> — Et puis quoi encore ? Vas-y, <b>sors ton Karcher</b> papy !</p>	<p><b>Atto I, Scena 3</b></p> <p>SÉBASTIEN, JOE BILLY</p> <p>SÉBASTIEN: Sparisci dalla mia vista, mascalzone. Chi ti ha fatto entrare? Vattene, stai alla larga, teppaglia!</p> <p>JOE BILLY, <i>a parte</i> – Eh sì, e poi, c’è dell’altro? Dai, tira fuori il <b>lanciafiamme</b>, tanto che ci sei!</p>
---	--

Il riferimento alla marca dell’attrezzo, non molto diffuso sul mercato italiano, sarebbe stata una scelta inopportuna. Restavano due alternative: o tradurre con una perifrasi (per esempio: “Dai allora, prendi una pulitrice meccanica per sgombrar via tutto”) che comunque non avrebbe incluso l’implicita citazione di Sarkozy, oppure optare per un riferimento al contesto domestico: il lanciafiamme evoca facilmente il proposito del governatore campano De Luca per stroncare sul nascere l’organizzazione delle feste di laurea in piena pandemia e, con efficace sinteticità, consente, *mutatis mutandis*, di mantenersi all’interno del contesto politico.

#### 4. Conclusione

Nella traduzione di un testo teatrale, che sia intra o interlinguistica, la dimensione dell’oralità, intesa in questo caso proprio come proiezione dei dialoghi in una situazione enunciativa, è indispensabile per orientare la scelta traduttiva, sia a monte, come postura ideologica, sia nella fase di resa più puntuale del testo che deve tenere conto del senso globale dell’opera. Non mi spingerei fino ad affermare che il traduttore può essere assimilato al regista per l’azione

interpretativa e creativa che esercita sull'opera fonte<sup>15</sup>. Ma l'orizzonte dell'oralità (che sia intesa a livello linguistico, come ho fatto qui, ma anche sul fronte ritmico che non ho avuto il tempo di trattare) deve essere un punto di riferimento costante nel lavoro di traduzione di un'opera teatrale.

Ora, va detto che questo posizionamento ideologico apre al rischio di portare la traduzione alle sue conseguenze estreme: quelle che trasformano il testo originale "addomesticandolo" (Venuti 1998: 81-87) alle esigenze del pubblico di arrivo. È a questo punto che l'etica del traduttore deve intervenire per impedire che il testo di partenza tenda a sparire anche dall'orizzonte più remoto, nel qual caso non sarebbe più lecito parlare di traduzione.

## **Bibliografia**

Molière *L'Avare*, in *Œuvres complètes* (2010) (a cura di G. Forestier), Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".

Eyoun, J. (2013) *Super Cagnotte*, Saint-Aubin-du-Cormier: Les penchants du roseau.

Abécassis, M. (2003) "Le français populaire: a valid concept?", *Marges linguistiques* 6: 116-132, <http://www.marges-linguistiques.com>.

Ambrogio, R. e G. Casalegno (2004) *Scrostati gaggio! Dizionario storico dei linguaggi giovanili*. Torino: UTET.

Auzanneau, M. e C. Juillard (2012) "Jeunes et parlers jeunes: catégories et catégorisations", *Langage et société*, 141(3): 5-20.

---

<sup>15</sup> "Le traducteur peut être assimilé au metteur en scène en raison de l'action interprétative et créative qu'il exerce sur l'œuvre source" (Maggi 2019: 427).

Bedijs, K. (2015) "Langue et générations: le langage des jeunes", in C. Polzin-Haumann e W. Schweickard (a cura di) *Manuel de linguistique française, Manuals of Romance Linguistics*, Berlin: De Gruyter Editors, 293-313.

Berman, A. (1999) *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris: Seuil.

Berruto, G. (1987/2012) *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma: Carocci.

Bertucci, M.-M. e D. Delas (a cura di) (2004) *Français des banlieues, français populaire?*, Amiens: Ancrage.

Bilger, M. (1997) "Transcriptions de l'oral et interprétation; illustration de quelques difficultés", *Recherches sur le français parlé*, 14: 57-86.

Blanche-Benveniste, C. (2000) *Approches de la langue parlée en français*, Paris: Ophrys, coll. L'essentiel.

Boudier, M., S. Chemama, S. Diaz, B. Métais-Chastanier (a cura di) (2011) "Mettre en scène l'événement", *Agon*, HS1, <https://journals.openedition.org/agon/1746>.

Boyer, H. (a cura di) (1997a) *Les mots des jeunes. Observations et hypothèses*, *Langue française*, 114, [www.persee.fr/issue/lfr\\_0023-8368\\_1997\\_num\\_114\\_1](http://www.persee.fr/issue/lfr_0023-8368_1997_num_114_1).

Boyer, H. (1997b) "'Nouveau français', 'parler jeune' ou 'langue des cités'? Remarques sur un objet linguistique médiatiquement identifié", *Langue française, Les mots des jeunes. Observations et hypothèses*, 114: 6-15; [https://www.persee.fr/doc/lfr\\_0023-8368\\_1997\\_num\\_114\\_1\\_5379](https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1997_num_114_1_5379).

Calvet, L.-J. (1994) *L'argot*, Paris: PUF, Coll. Que sais-je.

Campion, P. (2009) "L'Avare de Molière ou la Vie comme elle vient." Conférence prononcée au lycée Chateaubriand de Rennes le mardi 29 septembre 2009. Mise en ligne le 30 septembre et, pour le post-scriptum, le 7 octobre 2009. <http://pierre.campion2.free.fr/clavare.htm>.

Chénetier-Alev, M. (2010) *L'oralité dans le théâtre contemporain: Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*, Saarbrücken: Éditions universitaires européennes.

Cisbani, L. (2014) "Quella 'mala lingua' che traduce l'argot", *Argotica* 1(3): 215-220.

Colin, J-P. (1990). *Dictionnaire de l'argot*, Paris: Larousse.

Conesa G. (1983) *Le dialogue moliéresque*, Paris: PUF.

Corvin, M. (1985) *Molière et ses metteurs en scène aujourd'hui*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon.

----- (1996) "La parole visible ou la théâtralité est-elle dans le texte?", *Cahiers de praxémahque*, 26: 95-109.

Deulofeu, H. J. (2001) "L'innovation linguistique en français contemporain: mythes tenaces et réalité complexe", *Le français dans le monde*, janvier.

Doré, A. (2017) "L'oralité: un référentiel de théâtralité chez les auteurs dramatiques contemporains", *Acta Litt&Arts, Les conditions du théâtre: la théâtralisation, La Théâtralité en questions*, URL: <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/actalittarts/217-l-oralite-un-referentiel-de-theatralite-chez-les-auteurs-dramatiques-contemporains>.

Eco, U. (1983) "Introduzione" a Raymond Queneau, *Esercizi di stile*, Torino: Einaudi.

Elefante, C. (2004) "Arg. et pop., ces abréviations qui donnent les jetons aux traducteurs-dialoguistes" *Meta*, 49 (1): 193–207.

<https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2004-v49-n1-meta733/009034ar/>.

----- (2015) "La littérature urbaine à l'épreuve de la traduction en italien. Une analyse socio-éduco-traductologique", *Repères-Dorif*, 8.

<https://cris.unibo.it/retrieve/handle/11585/552533/587945/litte%cc%81rature%20urbaine%20elefante.pdf>.

Féral, C. de (2012) "Parlers jeunes: une utile invention?" *Langage et société*, 141(3): 21-46.

Ferraresi, R. (2015) "Lingue teatrali fra scrittura, oralità e vocalità. Il problema dell'italiano 'di uso medio' sulle scene degli anni Duemila", in A. Anastasi e V. Di Vita (a cura di) *La scena dell'oralità*, Roma: Corisco.

Forconi, A. (1988) *La mala lingua. Dizionario dello "slang" italiano*. Milano: Sugarco Edizioni.

Forestier, G. (1990) *Molière en toutes lettres*, Paris: Bordas.

----- (2010) "Introduction", Molière, *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard.

Gadet, F. (1996) "Niveaux de langue et variation intrinsèque", *Palimpsestes*, 10: 17-40.

Goudailler, J.-P. (1997) *Comment tu tchatches ! Dictionnaire du français contemporain des cités*, Paris: Maisonneuve & Larose.

Horvath, C. (2016) "Écrire la banlieue dans les années 2000-2015", in B. Wallon (a cura di) *Banlieues vues d'ailleurs*, Paris: CNRS Éditions, 47-68.

Howarth, W.D. (1982) *Molière. A playwright and his Audience*, Cambridge-London-New York: Cambridge University Press.

Hurley, E. (2010) *Theatre & feeling*, Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.

Lamizet, B. (2004) "Y a-t-il un 'parler jeune' ?", *Cahiers de sociolinguistique*, 9(1), 75-98.

*Libération* (2018) "Nicolas Sarkozy a-t-il vraiment utilisé le mot kärcher?", 21 mars, [https://www.liberation.fr/checknews/2018/03/21/nicolas-sarkozy-a-t-il-vraiment-utilise-le-mot-kärcher\\_1653412/](https://www.liberation.fr/checknews/2018/03/21/nicolas-sarkozy-a-t-il-vraiment-utilise-le-mot-kärcher_1653412/).

Maggi, L. (2019) *Herméneutique, oralité, temporalité. L'écriture traductive théâtrale de l'interprétation des classiques à la mise en voix. Phèdre et Dom Juan*

*traduits pour la scène italienne contemporaine*, Littératures. Université Sorbonne Paris Cité.

Méla, V. (1997) "Verlan 2000", *Langue française, Les mots des jeunes. Observations et hypothèses*, 114: 16-34. [www.persee.fr/doc/lfr\\_0023-8368\\_1997\\_num\\_114\\_1\\_5381](http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1997_num_114_1_5381).

Pelon, M. (1997) "Le langage jeune en Italie", in Henry Boyer (a cura di) *Langue française, Les mots des jeunes. Observations et hypothèses*, 114: 114-122. [www.persee.fr/doc/lfr\\_0023-8368\\_1997\\_num\\_114\\_1\\_5389](http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1997_num_114_1_5389).

Seux, B. (1997) "Une parlure argotique de collégiens", in Henry Boyer (a cura di) *Langue française, Les mots des jeunes. Observations et hypothèses*, 114: 82-103. [www.persee.fr/doc/lfr\\_0023-8368\\_1997\\_num\\_114\\_1\\_5386](http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1997_num_114_1_5386).

Venuti, L. (1995) *The translator's invisibility*, London and New York: Routledge.

----- (1998) *The scandal of translation. Towards an ethic of difference*, London and New York: Routledge.

Vitali, I. (2015) "En long, en large et en verlan: l'emploi littéraire du français des cités", in F. Impellizzeri (a cura di) *Les variations linguistiques dans la littérature et le cinéma contemporains*, Paris: Classiques Garnier, 19-33.

----- (2018) "Traduire la banlieue: défis et obstacles" *TTR, Traduire la banlieue: problématiques, enjeux, perspectives*, 31(1): 193-220. <https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/2018-v31-n1-ttr04802/1062552ar/>.

Walter, H. (1997) "Le lexique des très jeunes", in Henry Boyer (a cura di) *Langue française, Les mots des jeunes. Observations et hypothèses*, 114: 41-55. [www.persee.fr/doc/lfr\\_0023-8368\\_1997\\_num\\_114\\_1\\_5384](http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1997_num_114_1_5384).