

# Tradurre drammaturgia: il caso di Lina Prosa, fra poesia e dissidenza

Daniela Palmeri

Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Filosofia i Lletres

Edifici B

08193 Bellaterra

daniela.palmeri@uab.cat

ORCID: 0000-0003-3982-072X



© dall'autore

Ricezione: 16/10/2024

Accettazione: 27/1/2025

Pubblicazione: 27/5/2025

## Abstract

L'articolo analizza il processo di traduzione al catalano di *Lampedusa beach* (2003) di Lina Prosa, testo poetico e politico che racconta in prima persona la storia di una donna migrante che annega durante la traversata per raggiungere Lampedusa. Il dramma breve costituisce la prima parte della *Trilogia del Naufragio* (2013). A Barcellona il testo viene messo in scena per la prima volta nel 2014 presso il teatro Akadèmia, grazie alla traduzione di Anna Soler Horta e alla regia di Moisès Maicas. Tradurre per la scena implica una complessa metamorfosi interlinguistica, intersemiotica e interculturale. A partire dalla traduttologia e dagli studi teatrali, la mia indagine ha l'obiettivo di mettere in evidenza come questi tre livelli si intreccino nel caso specifico della trasposizione al catalano di *Lampedusa beach* a Barcellona.

**Parole chiave:** traduzione teatrale; drammaturgia contemporanea; Lina Prosa; *Lampedusa beach*; Anna Soler Horta; Moisès Maicas; migrazioni

**Abstract.** *Translating dramaturgy: the case of Lina Prosa, between poetry and dissidence*

The article analyses the process of translation into Catalan of *Lampedusa beach* (2003) by Lina Prosa, a poetic and political text that tells in the first person the story of a migrant woman who drowns during the crossing to reach Lampedusa. The short drama constitutes the first part of the *Trilogia del Naufragio* (2013). In Barcelona the text was staged for the first time in 2014 at the Akadèmia theatre, translated by Anna Soler Horta and directed by Moisès Maicas. Translating for the stage involves a complex interlinguistic, intersemiotic and intercultural metamorphosis. Starting from translation studies and theatre studies, my investigation aims to highlight how these three levels are intertwined in the specific case of the transposition into Catalan of *Lampedusa beach* in Barcelona.

**Keywords:** theatrical translation; contemporary dramaturgy; Lina Prosa; *Lampedusa beach*; Anna Soler Horta; Moisès Maicas; migrations

## Sommario

- |  |  |
|--|--|
| 1. Introduzione                            | 4. Sul paratesto della traduzione catalana |
| 2. Su Lina Prosa e sul testo di partenza   | 5. Analisi della traduzione al catalano    |
| 3. Sulla ricezione europea e su Barcellona | 6. Conclusioni<br>Bibliografia             |

El teatre neix d'un acte necessari que coneix el dubte, el perill, la crisi, la pèrdua, el somni, el començament, el final. No pertany a la nació, ni a la geografia, ni a la llei. Ni a una sola pàgina, escrita per sempre. No fa diferències entre les cultures i les llengües, sinó que les nodreix. Ara que *Lampedusa Beach* parla català, després d'haver parlat italià, francès i anglès, tenim la prova que l'escriptura, per mitjà de les llengües, reemplaça el cos. Ens arriba des de l'altre costat un món de cossos que transformen el seu estat de creatiu a revolucionari. Per això penso que, en temps de crisi, calen més escriptors, més poetes, més artistes...

(Prosa 2014a: 36)

## 1. Introduzione

Il presente studio nasce da alcune domande: quali drammaturghe italiane sono state messe in scena o tradotte al catalano? Quali problematiche sollevano? Sono davvero poche: se escludiamo Dacia Maraini, il panorama delle traduzioni teatrali di drammaturghe al catalano è davvero ridotto.<sup>1</sup>

Colpisce il caso di Lina Prosa, la cui drammaturgia spicca per le sue varie riscritture del mito greco e per la sua *Trilogia del naufragio* dedicata al tema delle migrazioni contemporanee. In questo articolo mi soffermo sulla traduzione e sulla ricezione in catalano di *Lampedusa beach*, testo poetico e politico scritto nel 2003. Il dramma narra la storia tragica di Shauba, una profuga che muore durante la traversata del Mediterraneo, sul punto di approdare a Lampedusa. Prosa è capace di reinventare la parte finale della sua vita e di immaginare la sua metamorfosi in mare.

Nel 2014 il teatro Akademia mette in scena *Lampedusa beach* con la regia di Moisès Maicas e la traduzione di Anna Soler Horta, in collaborazione con l'associazione Espai Africa Catalunya e con la Sala Atrium.

1. Sulla ricezione del teatro italiano a Barcellona rimando al libro di Amaranta Sbardella (2024: 135-157). Rispetto a Dacia Maraini, ricordo che vi è una traduzione al catalano Iban Leon Llop di *Passi affrettati*, *Passos lleugers* (pubblicata da Edicions96 nel 2009) e una traduzione di Joan Casas *Maria Stuarda*, *Maria Estuard* (manoscritto inedito del 1995, conservato presso la biblioteca dell'Institut del Teatre di Barcellona).

L'interesse per tale testo non può esser separato dal peso che acquisisce la questione migratoria dopo il 3 ottobre 2013,<sup>2</sup> data tragica in cui avviene un cruento naufragio di 360 migranti nelle acque vicine a Lampedusa. Tale strage scuote l'immaginario europeo e provoca un forte impatto sui media. Non sarebbe possibile, nel breve spazio di questo articolo, dimostrare come il tema migratorio costituisca quasi un *topos* del teatro italiano contemporaneo (Mauceri e Niccolai, 2015): dal teatro di narrazione a quello sperimentale, dai narr-attori a grandi compagnie (per esempio da *Rumori d'acqua* del Teatro delle Albe del 2010 allo spettacolo *Human* di Marco Baliani e Lella Costa del 2016).

La mia indagine pretende mettere in evidenza il percorso di traduzione interlinguistica, intersemiotica e interculturale che conduce dal testo di Prosa, scritto a Palermo nel 2003, al testo rappresentato a Barcellona nel 2014. È ben saputo che la traduzione teatrale è un processo complesso, visto che il risultato finale è il testo teatrale, testo polisemico per eccellenza nel quale la parola scritta diviene voce e corpo.<sup>3</sup> Analizzare una traduzione teatrale significa cercare di ricostruire il movimento che si delinea nel passaggio da una lingua all'altra, da una scena all'altra. Un movimento che sorge a partire da scelte ben precise. Si tratta di addentrarsi nei sentieri della traduttologia e, allo stesso tempo, degli studi teatrali. In tale ambito, come sottolinea il traduttore e anglista italiano Alessandro Sarpieri (2002: 65), non si deve mai dimenticare che i testi drammatici sono «densi e ellittici», giacché la parola scritta è stata elaborata per divenire teatro.<sup>4</sup>

## 2. Su Lina Prosa e sul testo di partenza

Nata in un piccolo paesino siciliano (Calatafimi Segesta, 1951), Lina Prosa vive e lavora a Palermo, dove si dedica non solo alla drammaturgia, ma anche alla regia. Nel 1996 fonda con Anna Barbera il Progetto Amazzone, con l'obiettivo di pro-

2. Un altro spettacolo che riprende tale tema e diviene famoso è *El metge de Lampedusa*, che debutta nel 2017, durante il Festival di Temporada Alta di Girona. Il testo racconta la storia del famoso medico lampedusano Pietro Bartolo e nasce a partire dal libro *Lacrima di sale* della giornalista Lidia Tilotta e dello stesso Bartolo. Anna Maria Ricart si occupa della traduzione, adattamento e drammaturgia, mentre la regia è di Miquel Gorriç.
3. Come afferma Pilar Ezpeleta: «tradicionalmente se ha considerado la traducción teatral como la mediación interlingüística e intercultural que opera entre dos textos dramáticos. Sin embargo, y a medida que comenzó a escribirse sobre traducción teatral desde la traductología, el proceso inter-semiótico —que además es interlingüístico e intercultural— de transposición escénica del texto dramático, cuyo fin último es un texto teatral traducido, también comenzó a ser considerado por los traductores e investigadores» (Ezpeleta 2009: 12).
4. Gli studi sulla traduzione teatrale costituiscono un ambito fondamentale per far luce sul mondo della scena e si diffondono in maniera determinante a partire dagli anni Ottanta, decade in cui avviene una svolta sociolinguistica e si fa sentire l'influenza degli studi culturali. In maniera introduttoria, si vedano Espasa (2001), Sarpieri (2002) ed Ezpeleta (2009). La studiosa Eva Espasa spiega in che modo la traduzione teatrale costituisca anche una fonte di paradossi: «Però és possible amagar-ho tot per mostrar-ho tot? En l'actuació i en la traducció teatral? Aquesta primera tensió entre mostrar i amagar la subjectivitat traductora o actoral és comparable a la fasciació que exerceix el joc infantil d'amagar i mostrar el rostre, ahora que es diuen paraules màgiques» (Espasa 2001: 17).

muovere laboratori sul mito, indirizzati a donne che sono state colpite dal cancro al seno.<sup>5</sup> Nel 2016 Lina Prosa crea anche un movimento teatrale denominato *MigraTeatro*.

Sono due i libri che la consacrano come drammaturga: *Miti senza dei. Teatro senza Dio* del 2018 e *Trilogia del naufragio* del 2013. Il primo libro è un'antologia che raccoglie le sue riscritture di personaggi femminili del mito: da Medea a Cassandra, da Penthesilea alle Troiane. Nella *Trilogia*, invece, compaiono tre drammi brevi: nella prima parte, *Lampedusa beach*, si riprende la storia di Shauba; nella seconda parte, *Lampedusa snow*, il fratello di Shauba viene deportato in montagna dove muore; nella terza parte, *Lampedusa way*, la zia Mahama e lo zio dei due giovani migranti cercano invano di sapere dove si trovino i loro nipoti.<sup>6</sup>

In Italia *Lampedusa beach* vince non solo il Premio Nazionale Annalisa Scafi per il teatro civile nel 2005 a Roma, ma anche il prestigioso Premio della Critica Teatrale Italiana per la Drammaturgia (2015). Quello di Lina Prosa è un teatro politico che dà voce a chi non ce l'ha a partire da una forte connessione fra il personale e il politico. Nella sua prefazione alla trilogia, la drammaturga afferma che «la poesia è atto politico» (2013a: 10). La storia di Shauba risuona in un monologo polifonico che ricostruisce il momento del naufragio, fra i ricordi della partenza, il sogno dell'Europa, la violenza degli scafisti, il ciclo mestruale, l'orgasmo sottomarino e le richieste di asilo politico. Pertanto finzione e realtà si mescolano nel tentativo di riuscire a trovare le parole per raccontare una delle tragedie più dure che accadono alle porte della civilizzata Europa. Il testo è fortemente connotato dall'intimismo lirico che permette di narrare i momenti tragici con molta delicatezza. Allo stesso tempo, Prosa utilizza anche molto sarcasmo con l'obiettivo di scardinare l'ipocrisia celata nella gestione europea dei flussi migratori contemporanei. Vi è anche una certa alternanza di registri linguistici: da quello letterario a quello più piano e colloquiale. Si tratta di un teatro povero, un teatro quasi pensato per esser letto, dove conta poco la trama e quel che conta è il soggetto da presentare, più che da rappresentare.

### 3. Sulla ricezione europea e su Barcellona

Il caso di Prosa è peculiare in quanto è stata per lungo tempo misconosciuta in Italia. Tuttavia *nemo propheta in patria est*: i suoi testi sono stati tradotti in molte altre lingue come l'inglese, il bretone, il croato, il portoghese e il tedesco. Colpisce che al giorno d'oggi non esistano traduzioni allo spagnolo standard, nonostante vi sia in corso di pubblicazione una traduzione allo spagnolo nella variazione diatopica andina.<sup>7</sup>

5. Si veda la pagina web del Progetto Amazzone <<https://www.progettoamazzone.it/chi-siamo/>>.

6. Per un'analisi approfondita della trilogia si veda D'Antonio (2019: 1-19).

7. Tale traduzione di Chirinos Bravo e Alberto Isola è stata utilizzata durante una messa in scena in Perù nel 2024 (Chirinos Bravo 2024). Il regista Alberto Isola unisce prima e seconda parte della trilogia con il titolo *Naufragios*. Si tratta di una versione corale realizzata con alunni e alunne della Pontificia Universidad Católica del Perú (febbraio del 2024).

Un momento centrale nella storia delle traduzioni e della ricezione di Prosa in Europa è il notevole successo riscosso in Francia, grazie alla traduzione di *Lampedusa beach* di Jean Paul Manganaro, pubblicata nel 2012 dalla casa editrice Les Solitaires Intempestifs, insieme ad altri due testi *Cassandra on the road* e *Programma Penthesila e Allenamento per la battaglia finale*.<sup>8</sup> Secondo il traduttore francese, che è anche un italianista e uno studioso di Prosa, il teatro di Prosa si basa sulla parola poetica 'l'esseulement du théâtre de Lina Prosa procède d'une radicalité poétique' (Manganaro 2012: 115).

Ad aprile 2013 il dramma poetico di Shauba viene rappresentato presso la Comédie Française di Parigi con la regia di Christian Benedetti. Pertanto Prosa diviene la prima autrice italiana rappresentata presso la Comédie Française e poi, nel 2014, è colei che cura la regia dell'intera trilogia.<sup>9</sup>

Per quanto riguarda l'Italia, nel triennio 2014-2016 Prosa mette in scena *Lampedusa beach* presso il Teatro Stabile Biondo di Palermo con l'attrice Elisa Lucarelli e nel 2015 lo spettacolo arriva anche al Piccolo Teatro di Milano. Come regista Prosa utilizza un'estetica simbolista: sul palco vi è una sola attrice bianca, vestita di bianco in uno spazio minimalista che sembra quello sottomarino. Mentre nella prima parte prevale un certo tono tragico, nella seconda emerge un atteggiamento di riappropriazione politica come si nota dai discorsi rivolti al capo dello stato italiano, a un ipotetico presidente africano e poi a un tenente di una caserma (Prosa 2013b: 33, 34, 39).

Ma veniamo a Barcellona e alla prima messa in scena presso il Teatro Akadèmia.<sup>10</sup> Anna Soler Horta è conosciuta soprattutto come traduttrice dal tedesco, dal francese e dall'inglese. Uno dei suoi tratti più importanti è sicuramente la traduzione per la scena (da Bertold Brecht a Sarah Kane). Probabilmente il suo interesse per il testo è dovuto alla volontà di metterlo in scena con Moisès Maicas. Pertanto si potrebbe dire che si tratta di un incarico che viene direttamente dal mondo della scena. Insieme, sempre nel 2014, mettono in scena anche la traduzione di un altro testo contemporaneo sulle migrazioni *El drac d'Or, Der goldene Drache*, di Roland Schimmelpfennig. Come vedremo, la traduzione di Soler rivela non solo una certa fedeltà semantica, ma anche la capacità di saper riprodurre il ritmo e la musicalità del TO, quasi la voce oltre la parola.

Moisès Maicas è un regista catalano (1964-2017) che ha messo in scena vari testi a partire da un punto di vista politicamente impegnato e sempre attento alle nuove drammaturgie. Descrivendo l'essenza del teatro, Maicas afferma che

8. Va ricordato che in Francia *Lampedusa beach* debutta già nel 2008 presso il Théâtre des Berardines di Marsiglia, grazie alla traduzione di Manganaro e alla regia di Marie Vayssière.
9. Nel 2016 la regista Irina Brook mette in scena il dramma presso il Teatro Nazionale di Nizza. Nello stesso anno, a Johannesburg, il Market Theatre Laboratory presenta la *pièce* con la regia di Raissa Brighi, in occasione del Festival dell'Università di Pretoria in Sudafrica.
10. Un frammento di questa versione con la regia di Maicas viene presentato a ottobre 2014 anche presso l'Università di Barcellona. L'evento presso la Ub è stato organizzato dal Gruppo di Ricerca *Estudis de Literatura Grega* (Dipartimento di Filologia Greca). Inoltre nel 2017 la stessa traduzione viene messa in scena dalla regista Marta G. presso Llevant Teatre Granollerse e presso il Versus Teatre Barcelona nel 2018.

«abans de res el teatre és un acte creatiu, un acte compromès» (Maicas 2014b). Inoltre, in un'intervista per la rivista *Núvol*, Maicas (2014a) afferma non solo di conoscere personalmente Lina Prosa, ma anche di aver assistito alla prima della trilogia presso La Comédie Française. Poi insiste sul significato politico del dramma *Lampedusa beach* e lo definisce «un text revolucionari» per la sua capacità di sensibilizzare il pubblico (Maicas 2014a). Nella messa in scena del Teatre Akadèmia, emerge un realismo di fondo. A riprova di questo vi sono vari elementi: dall'abbigliamento dimesso dell'attrice alla scenografia composta da resti di barche. Inoltre, l'attrice principale Barbara Roig non è da sola in scena. Da una parte Maicas, rispetta il suggerimento di Prosa (il testo è stato scritto per un'attrice bianca); dall'altra parte, probabilmente per superare una contraddizione interna (un testo che parla di una migrante nera recitato da un'attrice bianca) inserisce la figura di un *griot* e percussionista senegalese, dell'Associazione Espai Africa Catalunya, Djibril Ngom, il quale utilizza il wolof, una lingua africana. Si tratta pertanto di una messa in scena interculturale. A tal proposito Maicas spiega che:

Tot i que esta plantejat com un monòleg, volia que nasqués d'una font que fos molt veritable i molt creïble i d'aquesta manera evitar qualsevol difuminació del text, que nasqués ja de la realitat de l'Àfrica, que hi hagués la seva veu i el seu esperit. Em va semblar interessant la figura del griot africà, perquè és el portador de la literatura oral, de les llegendes, de les notícies, és el que fa perviure tradició oral i a més a més canten. (Maicas 2014b)

Mediante il griot, Maicas (2014a) mette in evidenza che riesce a mettere in scena *Lampedusa beach* «com un ritual poètic i revolucionari». Pertanto la sua interpretazione del dramma di Prosa è apertamente politica e rituale e nasce a partire dall'interculturalità.

#### 4. Sul paratesto della traduzione catalana

L'indagine sul paratesto che accompagna una traduzione è fondamentale per comprendere il progetto traduttivo dell'editore e del traduttore. *Lampedusa beach* viene pubblicato nella collana *textos a part/teatre contemporani* da Arola, piccola ma importante casa editrice, che pubblica edizioni divulgative di testi teatrali originali o tradotti in catalano.

Nell'edizione Arola, la traduzione viene accompagnata non solo da un testo dell'autrice (Prosa 2014a), ma anche dai saggi introduttivi di vari rappresentanti istituzionali (da Stefano Nicoletti, console italiano a Barcellona; a Saoka Kingolo, presidente d'Espai Àfrica-Catalunya; da Mercè Menaguerra, direttrice del Teatre Akadèmia a Maite Clavo, docente di letteratura greca presso la UB).

Maite Clavo racconta che già nel 2004 un gruppo della Ub partecipa a Palermo alla V Biennale del Progetto Amazzone, *Mito, Scienza, Teatro (Per un Approccio Globale al Cancro al Seno)*, organizzata da Lina Prosa. Nella sua indagine, Clavo indaga il senso delle riscritture di Prosa e poi si sofferma sull'effetto agrodolce della *Trilogia del naufragio*:

En efecte, la Shauba no és pas un mite grec. És un mite de la nostra història, una realitat transformada per l'art en un imaginari compartit. Aquí, davant d'un auditori que coneix el drama de les pasteres, l'encarnació d'una víctima en primera persona penetra en la nostra consciència amb un efecte agre dolç, no gaire diferent del que devien sentir els grecs en el teatre de Dionís. Agre, perquè parla d'una realitat que fa mal; dolç, perquè és poesia i bellesa. (Clavo 2014: 29)

Clavo sottolinea lo stretto nesso fra dimensione estetica ed etica, presente nella drammaturgia di Prosa: «*nulla esthetica, sine ethica*» (Clavo 2014: 23).

Inoltre, nella traduzione catalana compaiono anche delle illustrazioni in bianco e nero di Anna Bohigas e Núria Milà. Si tratta di nove illustrazioni molto stilizzate che mostrano il profondo dialogo intersemiotico fra parola e immagine (dal corpo della donna che cade in acqua, alla carretta del mare e all'immagine del pesce spada (rispettivamente Prosa 2014b: 44, 57, 66, 81). Nonostante nel testo originale non vi siano immagini, l'edizione Arola aggiunge l'elemento visivo alla narrazione del naufragio. Nelle immagini entrano in dialogo l'elemento fiabesco e quello realistico presenti nella storia di Shauba. Pertanto i disegni permettono di veicolare il messaggio del testo in maniera molto chiara, quasi come si trattasse di una favola tragica.

## 5. Analisi della traduzione al catalano

Nel presente paragrafo cerco di mettere in evidenza alcuni problemi che compaiono nella traduzione di *Lampedusa beach* dall'italiano al catalano: dal titolo in inglese al campo semantico delle migrazioni, da alcuni frammenti selezionati alla presenza di una canzone in dialetto.

In *primis*, il titolo *Lampedusa beach* pone da subito un dilemma traduttivo. L'italiano risente fortemente dell'influsso dell'inglese, a tal punto che ogni anno gli anglicismi aumentano vertiginosamente a causa della globalizzazione culturale e anche di una sorta di moda condivisa. L'utilizzo del termine *beach*, e non *spiaggia*, è significativo e pretende indicare in maniera ironica un riferimento al turismo di massa e globale. L'isola di Lampedusa costituisce non solo la porta dell'Europa per le persone che migrano, ma anche un simbolo del turismo in Italia. La presenza dell'anglicismo *beach* nel titolo allude ironicamente al turismo, concepito in maniera oppositiva rispetto alle migrazioni. Per quanto in catalano non esista lo stesso atteggiamento di apertura agli anglicismi, il pubblico può cogliere l'ironia sottesa nel titolo; pertanto mantenere lo stesso titolo è una scelta opportuna e forma parte di un progetto traduttivo non addomesticante.

Un altro problema traduttivo è che nel TO compaiono molte parole del campo semantico migratorio, le quali contribuiscono a rendere piano il registro, giacché rimandano al linguaggio giornalistico. Mi riferisco a tre ambiti terminologici: chi migra; chi traffica con i migranti; le imbarcazioni utilizzate. Nella traduzione vengono impiegate varie tecniche giacché il catalano non presenta sempre gli equivalenti. Pertanto si trovano vari esempi di estensione del significato: *scafista* (Prosa 2013b: 22, 23, 25) tradotto con *traficant* (Prosa 2014b: 52, 53, 55); *scafi-*

*sta capo* (Prosa 2013b: 25) tradotto *cap dels traficants* (Prosa 2014b: 56). Nella lingua italiana, lo scafista è un derivato di *scafo* e, secondo il vocabolario Treccani, indica «chi trasporta immigrati clandestini servendosi di motoscafi e vari altri generi di imbarcazioni a motore». <sup>11</sup> Invece *traficant* rappresenta un iperonimo, anche se dal contesto si può dedurre la tipologia cui si riferisce. <sup>12</sup>

In tale cornice, vorrei sottolineare che l'italiano presenta un repertorio lessicale molto ampio per descrivere anche le persone coinvolte nelle migrazioni (Setti 2017): *profugo*, *immigrato*, *emigrato*, *richiedente asilo*, *clandestino*, *rifugiato* o anche un termine inizialmente più neutro come *migrante*. Esiste una differenza rilevante fra *profugo*, che indica la persona in fuga (come si nota dalla stessa radice latina *pro-fugere*), e *rifugiato*, colui che invece ha ottenuto la protezione internazionale. Nella lingua catalana, non esiste l'equivalente di *profugo*; pertanto si potrebbe tradurre con *migrant*, *emigrant*. <sup>13</sup> Ecco che la frase «una carretta del mare piena di profughi» (Prosa 2013b: 16) si trasforma in catalano con «una pastera plena d'emigrants» (Prosa 2014b: 41). <sup>14</sup> Nello stesso ambito, un altro problema è costituito dall'aggettivo *clandestino*, che in italiano viene utilizzato in maniera sostantivata. In questo caso, la frase «chi è clandestino è privato della verità» (Prosa 2013b: 24) viene resa con «el viatger clandestí està privat de la veritat» (Prosa 2014b: 54). Pur di mantenere l'aggettivo *clandestino*, la traduttrice aggiunge il sostantivo *viatger* (tecnica dell'amplificazione).

Un altro ambito interessante è costituito dai mezzi di trasporto marittimo: *una carretta del mare* (Prosa 2013b: 16, 34) viene tradotto con *pastera* (Prosa 2014b: 41, 69); *carretta* (Prosa 2013b: 26) viene anche tradotto con *carraca* (Prosa 2014b: 58); *barca* (Prosa 2013b: 23) rimane *barca* (Prosa 2014b: 53); *barcone* (Prosa 2013b: 23, 27) diviene *barca* (Prosa 2014b: 53, 59). In particolare il termine più problematico è *carretta del mare*. Nella lingua italiana, secondo Treccani, le *carrette del mare* indicano direttamente «nel linguaggio giornalistico, quelle su cui si imbarcano i clandestini per raggiungere le coste italiane ed europee». <sup>15</sup> Nonostante il dizionario della lingua catalana non riporti riferimenti ai migranti, la traduzione di *carretta* è *pastera*, che indica «embarcació petita, de fons pla, sense quilla». <sup>16</sup> Per evitare ripetizioni, Soler utilizza anche *carraca* «vehicle vell i atrotinat». <sup>17</sup>

Dopo aver descritto alcune problematiche legate al lessico, analizzo alcuni frammenti importanti del testo. Una caratteristica del dramma di Lina Prosa è l'alternanza di parti colloquiali e poetiche. L'oscillazione di registri fa aumentare il coefficiente di difficoltà nella traduzione. Fin dall'*incipit* del testo, si nota tale

11. Si veda <<https://www.treccani.it/vocabolario/scafista/>>.

12. Si veda <[https://deiec.iec.cat/#c\\_traficant\\_0\\_55861](https://deiec.iec.cat/#c_traficant_0_55861)>.

13. In catalano *refugiat* indica «persona que ha hagut d'emigrar fugint d'una guerra, d'una persecució política o d'una catàstrofe natural, i que ha estat acollida en un país que no és el seu» (si veda: <[https://deiec.iec.cat/#c\\_refugiat\\_0](https://deiec.iec.cat/#c_refugiat_0)>).

14. Invece nella traduzione al francese compare: «une charrette de la mer pleine de réfugiés» (Prosa 2012: 10).

15. Si veda <<https://www.treccani.it/vocabolario/carretta/?search=carr%C3%A9tta%2F>>.

16. Si veda <[https://deiec.iec.cat/#c\\_pastera\\_0](https://deiec.iec.cat/#c_pastera_0)>.

17. Si veda <[https://deiec.iec.cat/#c\\_carraca\\_0](https://deiec.iec.cat/#c_carraca_0)>.

alternanza: mentre le didascalie hanno un tono poetico, il dialogo immaginario fra Shauba e la zia Mahama ha un tono colloquiale.

*Shauba, parlotta tra sé e sé.*

*Rimugina come un'onda che ricade su se stessa.*

«Sono Mahama l'affricana»

«No Mahama, tu sei l'affricana»

«No Shauba, sono l'affricana»

«No Mahama, sei l'affricana»

«No Shauba sono l'affricana»

*Shauba, decisa, convinta.*

*Paziente, come un'onda che non può ribellarsi a se stessa.*

D'accordo Mahama, tu sei l'affricana.

*Shauba– il naufragio–l'infernale discesa* (Prosa 2013b: 17)

*La Shauba murmura.*

*Rumia com una onada que torna sobre ella mateixa.*

«Sóc la Mahama l'Affricana.»

«No, Mahama, ets l'Africana.»

«No, Shauba, sóc l'Affricana.»

«No, Mahama, ets l'Africana.»

«No, Shauba, sóc l'Affricana.»

*La Shauba, decidida, conveçuda.*

*Pacient, com una onada que no pot rebel.lar-se contra ella mateixa.*

Entesos, Mahama, ets l'Affricana.

*La Shauba– el naufragi– el descens infernal.* (Prosa 2014b: 43)

Se è vero che normalmente le didascalie indicano cambiamenti di scena; nel caso di Prosa presentano fondamentalmente uno stile poetico e servono soprattutto come indicazioni sul modo di rappresentare/presentare il testo, spesso con continui riferimenti alla respirazione dell'attrice (Prosa 2013b: 17, 19, 34, 36, 37, 38, 39). La traduzione può mantenere il gioco linguistico *africanalaffricana* e il raddoppiamento delle «f» con cui gioca Prosa, per rappresentare la lingua quasi sgrammaticata della zia. Secondo Manganaro, in questo caso:

L'Afrique est ici une déformation sonore, une frication géminée de la consonante doublée: [...] Mais surtout, une invention du théâtre, l'articulation de la fricative impliquant un resserrement du canal vocal par lequel l'air expiré produit u bruit de frottement ou de souffle qui manque. (Manganaro 2012: 117)

Fortunatamente si può ripetere lo stesso gioco di parola con le doppie anche in catalano. Questo primo dialogo scorre quasi su un doppio binario: uno poetico e uno invece più colloquiale. Subito dopo il dialogo di Shauba con l'amata zia, si trova un frammento dalla forte intensità poetica.

Affondami, affondami./naufragare m'è duro in questo mare./Non c'è mano, piede, dorso, niente di me che sappia virare come una nuotatrice./Scendo dove finisce il mare./In caduta verticale. (Prosa 2013b: 18)

Enfonsa'm, enfonsa'm, / naufragar no és gens fàcil en aquest mar. / Ni les mans, ni els peus, ni l'esquena, cap part del meu cos/no sap virar com una nedadora. / Davallo fins on s'acaba el mar. / En caiguda vertical. (Prosa 2014b: 45)

Nel TO dopo l'imperativo *affondami* compare una citazione diretta de *L'infinito* di Leopardi: «e il naufragar m'è dolce in questo mare». Il traduttore e studioso Franco Nasi ribadisce che i riferimenti intertestuali costituiscono dei «vincoli», dei legami profondi dei quali bisogna render conto nella traduzione.

Il vincolo è prima di tutto ciò che lega il testo, che lo fa essere quello che è, una unità complessa e organica. Individuare queste forze vettoriali che tengono insieme il testo è indispensabile per poi tentare di situarle e ricompattarle in una nuova cultura. (Nasi 2015: 124)

Nel nostro caso, Lina Prosa stabilisce un vincolo con il poeta recanatese: riprende l'ultimo verso della celebre lirica in endecasillabi sciolti e sostituisce solo l'aggettivo *dolce* con *duro*. Nel monologo di Shauba, il *naufragar* non rappresenta nessuna riconciliazione con l'universo, quanto piuttosto un momento «duro», giacché sta annegando in mare aperto. Nella traduzione viene effettuato un ulteriore cambiamento: si mantiene una certa fedeltà al verso in generale, tuttavia l'aggettivo *duro* viene sostituito con *no és gens fàcil*, a partire da una tecnica di modulazione. Vi compare una litote che recupera una certa ironia di fondo presente in altre parti del testo di Prosa. Se naufragare *non è affatto facile*, significa che è difficile. Nella messa in scena di Maicas si nota l'ironia con la quale Barbara Roig pronuncia questa frase. La traduzione mantiene l'inizio e la fine del verso leopardiano citato, tuttavia rompe la simmetria che l'aggettivo *duro* creava con *dolce*.

Anche nel verso seguente mentre Prosa spezzetta il corpo e afferma «non c'è mano/piede» che in italiano ha un forte effetto poetico, la traduzione opta per il plurale «ni les mans, ni els peus», un plurale che risulta più prosastico. Ciò nonostante la traduzione recupera la sua poeticità traducendo il verbo *scendere* d'uso comune con il verbo *davallar*, che è meno comune rispetto a *baixar*.

Inoltre nel testo tradotto colpisce proprio che la prima illustrazione sia posta accanto a questo frammento e che rappresenti un corpo in caduta libera e verticale (Prosa 2014b: 44).

Un altro frammento poetico che ho selezionato è quello nel quale Shauba tocca il fondale marino e inizia una sorta di metamorfosi sott'acqua:

Metto un piede sul fondo. Sono arrivata. / Poi un sobbalzo. Il contatto intorbidisce l'acqua. / Sembra che ci sia sabbia. / Forse è Lampedusa Beach. / la parte sottomarina di Lampedusa, la spiaggia di chi/ sta giù. / il colore mai visto di un abisso-ombrellone. / i capelli svolazzano nell'acqua scura come alghe/filamentose. / (Prosa 2013b: 38)

Trepitjo el fons. Ja he arribat. / Tot seguit, un sobresalt. El contacte enterboleix l'aigua. / És com sorra. / Potser és Lampedusa Beach, / la part submarina de Lam-

pedusa, la platja dels que hi ha a sota./ el color mai vist d'un abisme para-sol./ Els cabells voleien en l'aigua fosca com algues filamentoses./ (Prosa 2014b: 76)

In questo caso, la traduttrice sostituisce *metto un piede con trepitjo*, verbo che dà un tocco più diretto all'azione e assorbe il sostantivo *piede*. Nel TO vi è una maggiore decostruzione del corpo che avviene sott'acqua. Prosa utilizza uno stile molto poetico che ricorda quasi la poesia ermetica di Quasimodo, *Ed è subito sera*: tende a enfatizzare la parola e a caricarla del massimo significato. Infatti il monologo lungo di Shauba si caratterizza proprio per la presenza del verso breve, talvolta anche di una sola parola. Vi sono anche due *enjambements*: «di chi/ sta giù» e anche «come alghe/filamentose». Prosa ottiene un effetto visivo di verticalità, una frammentazione in unità minime, mediante l'isolamento di alcune parole topiche come: «sta giù» e anche «filamentose». Lo stile spezzettato riproduce la condizione di trauma che vive la migrante. Con la similitudine finale dei «capelli come alghe», viene indicata la metamorfosi mediante la quale Shauba si trasforma in acqua. Non è un caso che dopo questa strofa avvenga una sorta di amplesso fra Shauba e una sarda. Nella traduzione di questo frammento, l'effetto è leggermente più prosastico giacché alcuni versi brevi vengono assorbiti nel testo.

Un'altra caratteristica del TO è la presenza di discorsi che si potrebbero definire «politici» nei quali Shauba decostruisce l'ipocrisia delle democrazie occidentali, chiede asilo e mostra la sua capacità di riappropriarsi dell'azione. Secondo Maicas (2014b) tali passaggi sono fondamentali giacché trasformano la vittima del naufragio in un soggetto quasi rivoluzionario:

És un ofegament revolucionari en el qual a mesura que va prenent consciència va deixant constància dels fets que l'han portat fins aquí i de per què es troba en aquella situació i qui son els responsables. S'arriba a adreçar al cap de l'estat italià, a un hipotètic cap estat africà i a un guardià de la duana submarina de Lampedusa Beach. I a més a més esdevé una activista. (Maicas 2014b)

A seguire si analizza un frammento politico:

Signor Tenente della caserma di Lampedusa Beach  
chiedo asilo politico.

Lei mi dice: che senso ha in punto di morte?

Io le dico: io la penso in un *altro* modo, io dissento.

Per chi la pensa in un *altro* modo un luogo non vale  
l'*altro*,

come per tutti quelli che chiedono pane.

Io chiedo un luogo che garantisca la mia diversità di  
pensiero. (Prosa 2013b: 39)<sup>18</sup>

Senyor tinent de la caserna de Lampedusa Beach:  
sol.licito asil polític.

18. Il corsivo è mio.

Vostè em diu: «Quin sentit té si t'estàs morint?»  
 Jo li dic: «Vaig per un altre camí, dissenteixo».  
 Per als que pensen d'una manera diferent, un lloc no és igual que un altre,  
 com per a tots els que pidolen.  
 Vull un lloc que em permeti discrepar. (Prosa 2014b: 77)

Shauba si rivolge al tenente di una caserma. In questo passaggio, colpisce la differenza nell'uso delle virgolette presenti solo nel metatesto per aprire e chiudere il discorso diretto. Probabilmente nel TO non sono presenti perché quel discorso diretto forma parte di un flusso ininterrotto, una sorta di *stream of consciousness*. Inoltre mi sembra rilevante sottolineare che l'uso delle virgolette probabilmente agevola la lettura/drammatizzazione del testo indicando in maniera chiara il riferimento a parole che non sono di Shauba. Da notare anche che nel TO si ripete per ben tre volte *altro*. Inoltre, nell'ultima utilizzazione, *altro* occupa un solo verso quasi a recuperare di nuovo quella verticalità poetica che in questo caso serve a enfatizzare l'alterità di Shauba.

Infine, un'altra caratteristica del testo è il riferimento al genere sessuale della protagonista: nel frammento dello stupro (Prosa 2013b: 25-26), ma anche in uno dei discorsi politici (Prosa 2013b: 34) e, infine, anche nella descrizione della discesa in acqua:

Ho le mestruazioni.  
 Ho l'acqua ai polmoni. Ho paura. Non posso gridare.  
 Morire significa essere imbavagliati?  
 [...]  
 Il viottolo rosso si spegne nell'immenso...  
 È l'ultima linea che io disegno. (Prosa 2013b: 37)

Tinc la menstruació.  
 Tinc aigua als pulmons. Tinc por. No puc cridar.  
 La mort és una mordassa?  
 [...]  
 El corriol vermell es perd en la immensitat...  
 És l'última línia que dibuixo. (Prosa 2014b: 73)

In questo frammento si nota una certa fedeltà della traduzione non solo a livello lessicale, ma anche a livello di ritmo. Il nesso morire/essere imbavagliati mette in evidenza come la morte di una persona migrante implichi la perdita della vita, ma anche la perdita della libertà di parola. La traduzione mantiene tale sfumatura semantica giacché *mordassa* è un equivalente di *bavaglio*.

Un altro elemento importante per l'analisi e la comprensione profonda del testo è la presenza di un frammento di una canzone in dialetto siciliano. È ben saputo come il dialetto costituisca un problema di non facile risoluzione nella traduzione della letteratura e del teatro italiani. In questo caso, si tratta della ripresa diretta di un frammento della canzone *Lu pisci spada* di Domenico Modugno, che rimanda a una musicalità etnica e al folklore dei pescatori dell'isola.

A livello drammaturgico, la canzone in siciliano svolge una funzione centrale in quanto serve ad abbassare la tensione del monologo e scandisce quasi in due parti il dramma: dopo la canzone compaiono i discorsi politici. Inoltre, la canzone viene citata nell'ultima didascalia, in una sorta di composizione ad anello (Prosa 2013b: 41). *Lampedusa beach* si chiude con il riferimento a un pescatore che sta cercando di salvare un naufrago, ma trova un pesce spada che porta con sé gli occhiali di Shauba.<sup>19</sup>

Lasciare la canzone in siciliano sul pesce spada nel metatesto significa non compiere nessuna scelta addomesticante e semmai integrare un elemento estraniante. Nella messa in scena originale, la canzone viene prima recitata dall'attrice e poi viene canticchiata. Nella rappresentazione di Maicas, l'attrice non recita in dialetto, ma canta direttamente prima da sola, poi con la registrazione originale di Modugno di sottofondo. Evidentemente, quantunque il pubblico catalano non comprenda le parole, la musicalità è in grado di far cogliere le emozioni che la canzone esprime nel narrare l'amore tragico fra due pesci spada che vengono catturati e uccisi durante la pesca. Va anche ricordato che nell'edizione Arola compaiono anche due illustrazioni dedicate al pesce spada, che ne ribadiscono la centralità a livello simbolico (Prosa 2014b: 66, 81).

## 6. Conclusioni

Il saggio ha ricostruito le tracce della ricezione e della traduzione del testo *Lampedusa Beach* in Catalogna. La scelta del dramma di Lina Prosa ha permesso di mettere in evidenza non solo l'interesse per la questione migratoria, ma anche il fascino suscitato da una delle drammaturghe più rilevanti della scena contemporanea italiana.

È ben saputo che la traduzione agisce attivamente sul canone letterario proponendo una selezione che non è mai neutra di autori o autrici, ma anche di temi e generi. La storia delle traduzioni permette quindi di ricostruire alcuni passaggi fondamentali rispetto al contatto e al dialogo di una cultura con un'altra. La traduzione di *Lampedusa beach* al catalano implica un'operazione politica di visibilizzazione di un problema scottante per evidenziare una ferita interna proprio nel cuore dell'Europa. Alla fine di questa indagine è possibile mettere in risalto sia l'alta qualità del testo tradotto con le sue scelte non addomesticanti, con la sua lingua chiara ma anche ricca, sia l'originale messa in scena interculturale con il suo realismo di fondo.

L'operazione di Anna Soler e Moisès Maicas è coraggiosa in quanto selezionano un'autrice non ancora tradotta e un tema di difficile rappresentazione. Nel mio saggio ho cercato di sottolineare il valore storico, culturale e politico della

19. In questa notizia vi è sicuramente un riferimento a un fatto di cronaca, conosciuto come *strage del Natale 1996*, nella quale i pescatori di Portopalo ritrovarono in mare vari corpi di migranti durante la notte del 25 dicembre. Inoltre, la centralità del pesce spada nel testo chiama alla memoria il valore che questo pesce ha nella cultura siciliana sia nella gastronomia sia nella pesca considerata quasi un rituale, nelle coste del messinese.

trasposizione catalana a partire da un testo rivoluzionario, nel quale il naufragio si trasforma in una presa di coscienza politica del dramma migratorio.

## Bibliografia

- CHIRINOS BRAVO, Karín (2024). «Contracorriente, Mediterráneo y naufragio según Lina Prosa: traducir para performar nuevos imaginarios colectivos». *Oltreoceano. Rivista Sulle Migrazioni*, 22, p. 215-230.  
<<https://doi.org/10.53154/Oltreoceano92>>
- CLAVO, Maite (2014). «El teatre de Lina Prosa i la tragèdia grega». In: Lina PROSA. *Lampedusa beach*. Traduzione al catalano di Anna Soler Horta. Tarragona: Arola, p. 17-34.
- D'ANTONIO, Francesco (2019). «La trilogia del naufragio di Lina Prosa (2003-2013): un teatro tra due frontiere». *California Italian Studies*, 9(1), p. 1-19.  
<<https://doi.org/10.5070/C391042347>>
- ESPASA, Eva (2001). *La traducció dalt de l'escenari*. Vic: Eumo.
- EZPELETA, Pilar (2009). «Introducción». *Trans: Revista de Traductología*, 13, p. 11-17.
- MAICAS, Moisés (2014a). «Tots som immigrants» [intervista di Aída Pallarès]. *Núvol. El digital de cultura*. <<https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/moises-maicas-tots-som-immigrants-21207>> [Consulta: 9 ottobre 2024].
- (2014b). «El teatre és un acte creatiu i compromès» [intervista di Mercè Rubià]. *Teatre Barcelona. La Revista*. <[https://www.teatrebarcelona.com/revista/moises-maicas-el-teatre-es-un-acte-creatiu-compromes?\\_gl=1\\*676m0i\\*\\_gcl\\_au\\*MTQ2MTU2OTIyLjE3MjY2NDYwOTk](https://www.teatrebarcelona.com/revista/moises-maicas-el-teatre-es-un-acte-creatiu-compromes?_gl=1*676m0i*_gcl_au*MTQ2MTU2OTIyLjE3MjY2NDYwOTk)> [Consulta: 9 ottobre 2024].
- MANGANARO, Jean Paul (2012). «Lina Prosa: Cassandre, Penthésilée, la Méditerranée. Nouveaux mythes, nouveaux chaos». In: Lina PROSA. *Lampedusa beach suivi de Cassandre on the road, Programme- Penthésilée: entraînement pour la bataille finale*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, p. 115-125.
- NASI, Franco (2015). *Traduzioni estreme*. Macerata: Quodlibet Studio.
- MAUCERI, Maria Cristina; NICCOLAI, Marta (2015). *Nuovo scenario italiano. Stranieri e italiani nel teatro contemporaneo*. Roma: Edizioni Ensemble.
- PROSA, Lina (2012). *Lampedusa beach suivi de Cassandre on the road, Programme- Penthésilée: entraînement pour la bataille finale*. Traduzione al francese di Jean Paul Manganaro. Besançon: Les Solitaires Intempestifs.
- (2013a). «Introduzione Tre monosillabi, tre testi, tre storie». *Trilogia del naufragio*. Spoleto: Editoria & Spettacolo, p. 9-11.
- (2013b). «Lampedusa beach». In: *Trilogia del naufragio*. Spoleto: Editoria & Spettacolo, p. 15-41.
- (2013c). «Lampedusa snow». In: *Trilogia del naufragio*. Spoleto: Editoria & Spettacolo, p. 43-72.
- (2013d). «Lampedusa way». In: *Trilogia del naufragio*. Spoleto: Editoria & Spettacolo, p. 73-105.
- (2014a). «Escriure per repensar». Traduzione al catalano di Lidia Gil i López. In: Lina PROSA. Traduzione al catalano di Anna Soler Horta. Tarragona: Arola, p. 35-38.
- (2014b). *Lampedusa beach*. Traduzione al catalano di Anna Soler Horta. Tarragona: Arola.
- (2014c). «Lina Prosa, l'oracle de la tragedia» [intervista di Osan i Tort, Oriol]. *Núvol. El digital de cultura*. <<https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/lina-prosa-oracle-de-la-tragedia-21203>> [Consulta: 9 ottobre 2024].

- (2018). *Miti senza dei. Teatro senza Dio*. Spoleto: Editoria e Spettacolo.
- SBARDELLA, Amaranta (2024). «*Solare notturna e sonora. Letteratura e cultura italiana a Barcelona*». Traduzione al catalano di Xavier Valls Guinovart. Barcellona: Ajuntament de Barcelona, p. 135-157.
- SERPIERI, Alessandro (2002). «Tradurre per il teatro». In: *Manuale di traduzioni dall'inglese*. Romana ZACCHI; Massimiliano MORINI (ed.). Milano: Mondadori, p. 64-75.
- SETTI, Raffaella (2017). «*Migranti, profughi e rifugiati*. Anche le parole delle migrazioni sono sempre in viaggio». In: Accademia della Crusca. <<https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/migranti-profughi-e-rifugiati-anche-le-parole-delle-migrazioni-sono-sempre-in-viaggio/1281>> [Consulta: 9 ottobre 2024].

