

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XV, n. 50, 2026

RUBRICA «IL PARLAGGIO»

Tradurre Molière: voce, scena e sopravvivenza di un classico nella tradizione italiana

Translating Molière: voice, performance and the survival of a classic in the italian theatrical tradition

ANNACHIARA PALO

ABSTRACT

Tradurre Molière significa confrontarsi con una delle figure più complesse e vitali del teatro europeo. Le sue commedie, radicate nella Francia del Seicento, ma universali per temi e linguaggio, continuano a vivere grazie al costante lavoro di traduzione, adattamento e riscrittura. L'articolo ripercorre la storia delle traduzioni italiane di Molière prodotte nel Novecento, mostrando come esse non siano mai state semplici trasposizioni linguistiche, ma veri e propri atti creativi pensati per la scena. Attraverso casi emblematici come L'Avaro e Don Giovanni, si analizza come i traduttori italiani abbiano reinterpretato e trasformato i personaggi, modulando comicità, ritmo e oralità in base ai diversi contesti culturali e teatrali. Dal Settecento al Novecento, ogni epoca ha generato il proprio "Molière italiano": dalle versioni letterarie e moralizzanti alle riscritture nate per la recitazione, fino agli adattamenti teatrali di Cesare Garboli, Luigi Lunari e Edoardo Sanguineti. Il saggio mette in luce come la traduzione teatrale sia sempre anche pratica scenica, intreccio di lingue, voci e tempi, che consente al teatro molieriano di rinnovarsi costantemente e di restare, ancora oggi, una presenza viva cultura teatrale italiana contemporanea.

PAROLE CHIAVE: *traduzione teatrale, performatività, ricezione culturale, riscrittura scenica*

Translating Molière means engaging with one of the most intricate and vibrant voices in European theatre. His comedies, rooted in seventeenth-century France yet universal in their themes and language, have endured through the ongoing work of translation, adaptation, and reinterpretation. This article explores the history of Italian translations of Molière throughout the twentieth century, showing how they were never mere linguistic transfers, but genuine creative acts conceived for the stage. Focusing on emblematic works such as L'Avare and Dom Juan, it examines how Italian translators have reimagined characters and reshaped rhythm, humour, and orality according to different cultural and theatrical contexts. From

the eighteenth to the twentieth century, each era has produced its own "Italian Molière": from moralizing literary versions to dynamic renditions intended for performance, culminating in the theatrical adaptations by Cesare Garboli, Luigi Lunari, and Edoardo Sanguineti. The essay argues that theatrical translation is, by nature, a performative practice—an interweaving of languages, voices, and times that continually renews Molière's theatre, keeping it alive as a vital presence within contemporary Italian stage culture.

KEYWORDS: *theatre translation, performativity, reception, adaptation*

AUTORE

Annachiara Palo ha conseguito la Laurea Magistrale in Lingue e Letterature per il Plurilinguismo europeo presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II (relatrice prof.ssa Maria Pia Pagani) con una tesi dedicata alle traduzioni teatrali delle opere di Molière in Italia. La sua ricerca si concentra sulla traduzione per la scena, sull'accoglienza e reinterpretazione della drammaturgia francese in Italia e sul rapporto dinamico tra testo scritto e pratica scenica.

annachiara.palo27@gmail.com

Tradurre Molière significa confrontarsi con uno dei massimi autori del teatro occidentale, capace di coniugare acutezza psicologica, forza comica e vitalità scenica. Le sue commedie, scritte nel cuore della Francia del Seicento, non appartengono solo al contesto storico in cui sono nate, ma hanno saputo attraversare i secoli grazie a una sorprendente capacità di rinnovarsi. Il loro segreto risiede non soltanto nella costruzione drammaturgica e nella straordinaria efficacia dei dialoghi, ma anche nel continuo lavoro di traduzione e adattamento che ha reso Molière accessibile a pubblici e culture differenti.

Figura centrale della cultura francese, Jean-Baptiste Poquelin, detto Molière, nato nel 1622 e morto nel 1673, fu insieme attore, capocomico e drammaturgo, e a lui dobbiamo alcune delle opere più rappresentative del teatro europeo, da *Tartuffe* a *Il Misanthropo*, da *Don Giovanni* a *L'Avaro*. Studi come quelli di Patrick Dandrey (*Molière ou l'esthétique du ridicule*, 1992) e di Georges Forestier (*Molière*, 2018) hanno mostrato come il suo genio risieda nell'intreccio tra artificio letterario e immediatezza scenica: una lingua al tempo stesso colta e popolare, musicale e concreta, capace di aderire ai personaggi e di restituire in scena un'intera società. È proprio questa peculiarità linguistica e performativa a rendere la sua traduzione particolarmente complessa.

La lingua di Molière, costruita su un'alternanza calibrata fra verso e prosa, si fonda su un ritmo interno che governa la battuta e ne determina l'efficacia comica. Come osserva Georges Forestier: «Molière pense en acteur avant d'écrire en auteur»:¹ la parola non è mai pura scrittura, ma movimento, pausa e gesto. Ad esempio, il verso alessandrino, quando viene trasposto in prosa o in lingua straniera, perde la sua scansione musicale e, di conseguenza, il traduttore deve reinventare un nuovo ritmo, una "prosodia comica" capace di riprodurre la tensione. Tradurre Molière significa, in questo senso, rimettere in moto quest'energia ritmica e non semplicemente riprodurre un significato.

Come ha osservato Richard Sayce, lo stile comico di Molière si fonda su un equilibrio instabile tra naturalezza e artificio,² dove il ritmo della battuta sostituisce la verosimiglianza psicologica. Georges Molinié, analizzando la struttura sintattica delle sue commedie, la definisce come una grammatica del movimento,³ una lingua costruita per agire più che descrivere. È proprio questo carattere performativo che

¹ G. FORESTIER, *Molière*, Gallimard, Paris 2018, p. 145.

² R. SAYCE, *Quelques réflexions sur le style comique de Molière*, in «Cahiers de l'AIEF», 16, 1964, pp. 219-233.

³ G. MOLINIÉ, *Un style de molière?*, in «L'information grammaticale», 56, 1993, pp. 28-32.

rende Molière un autore di difficile trasposizione: le sue parole vivono solo nel momento in cui vengono dette, respirate, trasformate in un gesto.

Come scrive Jacques Lassalle «Le bon usage de la perte, c'est ce qui nous rend la traduction possible. Perdre pour mieux retrouver, c'est la règle»,⁴ ossia accettare la perdita come condizione della rinascita: ogni parola che non può essere trasposta deve essere reinventata, sostituita da un'altra che possa trasporre il significato nel miglior modo possibile. È un'arte del compromesso creativo, in cui il traduttore lavora non solo sul testo, ma sul potenziale vocale e teatrale.

Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet, nella loro *Méthodologie de la traduction*, distinguono tra traduzione letterale e traduzione obliqua,⁵ categorie che, nel teatro, si dissolvono perché la fedeltà non si misura più sulla parola, ma sull'effetto. Il teatro vive nella ricezione e la traduzione diventa un atto di mediazione performativa, dove il senso emerge nella relazione tra lingua, corpo e spazio scenico.

Non è un caso che la sua ricezione italiana si sia intrecciata, fin dal Settecento, con la tradizione della Commedia dell'Arte. Le maschere di Arpagone o Don Giovanni, filtrate attraverso Biancolelli e il *Théâtre Italien*, hanno trovato nel teatro italiano un terreno fertile, dove il comico francese dialoga con la fisicità, l'improvvisazione e la lingua viva dei comici dell'arte. La traduzione diventa così il luogo dell'incontro tra due teatri: quello della parola e quello del corpo.

Da questo intreccio di lingue e gesti nasce l'idea stessa di traduzione teatrale come creazione collettiva: non un semplice passaggio di codice, ma una riscrittura capace di reinventare il testo ogni volta che viene detto. Tradurre *pièces* teatrali non significa trasporre un testo da una lingua all'altra, ma dare nuova vita a un'opera destinata a essere detta e recitata. La traduzione per la scena è sempre un atto creativo: implica attenzione al ritmo, alla recitabilità, alla voce degli attori, alla reazione del pubblico. Nel caso di Molière, i traduttori italiani si sono trovati a mediare non solo tra due lingue, ma anche tra due tradizioni teatrali – quella francese classica e quella comica italiana – e a modellare il testo sulle esigenze dei diversi contesti storici. Ogni traduzione, da quelle moralizzanti e letterarie del Settecento fino agli adattamenti più liberi e dinamici del Novecento, racconta dunque una storia di ricezione culturale e scenica.⁶

Il lavoro dei traduttori italiani non si è limitato a un'esercitazione filologica: spesso è stato la base concreta degli spettacoli, il punto di partenza per registi e attori. Non a caso Cesare Garboli, uno dei maggiori interpreti di Molière in Italia, concepiva la traduzione come “gesto critico e scenico”, una vera e propria riscrittura

⁴ J. LASSALLE, Du bon usage de la perte, in «Théâtre/Public», 44, 1982, pp. 12-13.

⁵ J.-P. VINAY, J. DARBELNET, *A methodology for translation*, in *The translation studies reader*, a cura di L. Venuti, Routledge, London 2004, pp. 84-93.

⁶ *Ibid.*

capace di restituire la vitalità ambigua dei testi molieriani. La traduzione diventa così non solo mediazione, ma pratica teatrale, dialogo vivo con il palcoscenico.

In questa prospettiva, l'Italia rappresenta un osservatorio privilegiato: da un lato la lunga tradizione della commedia plautina e della Commedia dell'Arte ha offerto strumenti per accogliere Molière, dall'altro le riscritture novecentesche – da Luigi Lunari a Edoardo Sanguineti, fino a Peppino De Filippo e Toni Servillo – hanno mostrato come ogni epoca abbia creato il “proprio” Molière, adattandone la voce al gusto e alle urgenze del presente.

Cosa vuol dire, quindi, tradurre Molière? Essenzialmente il lavoro di traduzione consiste nel confrontarsi con una lingua teatrale che è insieme specchio di un'epoca e materia viva della scena. La sua scrittura si muove in un costante equilibrio tra artificio e naturalezza, tra il codice classico e l'immediatezza del parlato. Come osserva Richard Sayce, la comicità molieriana nasce da un «lavoro di precisione sul linguaggio», in cui il ritmo, la simmetria e la tensione tra le battute definiscono il carattere dei personaggi e la struttura della scena.⁷

La lingua di Molière, radicata nel francese seicentesco, ma attraversata e contaminata da inflessioni popolari, vive nella sua oralità, capacità di essere detta e incastata. Georges Molinié ha sottolineato come il comico molieriano derivi da un sistema retorico complesso, fondato su *déformations, ruptures et contrastes*, cioè su deformazioni, fratture e contrasti che mettono in crisi la compostezza di un testo classico.⁸ È in questo gioco tra norma e deviazione che si costruisce la forza teatrale dei dialoghi molieriani: una lingua che, pur essendo artificiosa, risulta straordinariamente naturale quando pronunciata dagli attori.

Questa dimensione performativa costituisce la principale sfida per il traduttore. Tradurre il teatro, e in particolare Molière, non significa riprodurre parole, ma ricreare un ritmo. Il traduttore si confronta con una doppia fedeltà: al testo scritto e alla scena, alla lettera e alla voce. Come ricordano Vinay e Darbelnet nella loro *Stylistique comparée*, il traduttore deve individuare non l'equivalente lessicale, ma l'equivalente funzionale: ciò che, in un'altra lingua, produce lo stesso effetto.⁹ Nel teatro, questo principio assume un valore ancora più radicale, poiché la resa scenica diventa criterio di validità della traduzione. Per loro la traduzione teatrale richiede una forma di *transposition*, cioè un passaggio obbligato dal piano lessicale a quello

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

funzionale.¹⁰ Nel caso del teatro, ciò significa che la fedeltà non risiede nella corrispondenza delle parole, ma nella conservazione dell'effetto scenico. In questa prospettiva, il traduttore si avvicina al regista: non interpreta soltanto il testo, ma ne costruisce un dispositivo di voce e ritmo. È qui che la teoria si fa pratica, perché ogni scelta linguistica produce conseguenze di tono, tempo e registro.

È per questo che la traduzione teatrale non può essere considerata un atto puramente linguistico, ma un gesto creativo. Danielle Sallenave sostiene che tradurre per la scena significa inventare un'altra lingua che respiri sul palcoscenico,¹¹ perciò ogni traduttore, nel momento in cui reinterpreta una battuta o una pausa, mette in gioco la propria idea di teatro. L'atto traduttivo diventa dunque un ponte tra scrittura e performance, tra l'autore e l'attore, tra epoche e pubblici diversi.

In questa prospettiva, la nozione di adattamento (o *imitation*) acquista un ruolo centrale. Già Victor Hugo, nel suo discorso sul *drame*, distingueva la traduzione letterale e la "traduzione vitale", cioè capace di restituire l'anima dell'opera più che la sua forma.¹² Nel caso di Molière, questa "vita" risiede nella voce, nella musicalità, nella costruzione comica dei personaggi. Jacques Lassalle, regista e teorico della traduzione teatrale, sostiene che tradurre Molière significa accettare una perdita, quella del francese, ma anche trovare una rinascita, ovvero quella del teatro.¹³

Henri Meschonnic, da parte sua, ha ridefinito la traduzione poetica come una forma di riscrittura ritmica, fondata non sulla semantica ma sul respiro del discorso.¹⁴ Applicata a Molière, questa concezione implica la necessità di ripensare la fedeltà non più adesione alle parole, ma al ritmo, alla funzione e alla forza comica del testo. È su questa linea che si muovono molti traduttori italiani del Novecento, da Cesare Garboli a Luigi Lunari, che hanno concepito la traduzione come atto scenico prima ancora che filologico.

La traduzione, in questo senso, diventa luogo di mediazione tra due pratiche artistiche: la scrittura e la recitazione. Patrice Pavis definisce il traduttore teatrale come un *intermédiaire scénique*, un mediatore che interpreta e riformula il testo in funzione della messinscena.¹⁵ Il suo compito non è solo conservare, ma trasmettere, costruendo ponti fra sistemi teatrali differenti. In Molière, la traduzione ha significato spesso anche riappropriazione culturale. L'incontro con la tradizione comica italiana – da Plauto alla Commedia dell'Arte – ha generato un dialogo fertile in cui la lingua del teatro francese si è fusa con quella della scena italiana, producendo nuovi

¹⁰ Ivi, pp. 84–93.

¹¹ D. SALLENAVE, *Traduire pour le théâtre*, Gallimard, Paris 1989.

¹² V. HUGO, *Préface de Cromwell*, Hachette, Paris 1827.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ H. MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse 1999.

¹⁵ P. PAVIS, *Dictionnaire du théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Dunod, Paris 1996.

modi di intendere il comico e la parola scenica. Tradurre Molière, per i traduttori italiani, ha significato non soltanto trasferire un testo, ma reinventare un modello teatrale.

Tradurre Molière, per la scena italiana del secondo Novecento, ha significato innanzitutto rimettere in movimento un classico, spogliarlo della sua sacralità letteraria e restituirlo alla concretezza della voce. Le riflessioni teoriche sul tradurre trovano, quindi, il loro corrispettivo concreto nelle pratiche sceniche: già nel teatro del Settecento, la questione della lingua e della recitabilità diventa centrale.

Già Carlo Goldoni aveva intuito che la riforma del teatro comico stava passando per la lingua:¹⁶ nel suo progetto di “verità” scenica, naturalezza del dialogo e osservazione del carattere, si sente infatti l’eco diretto del teatro molieriano. L’autore, difatti, nei suoi *Mémoires*, riflette esplicitamente sul proprio modello molieriano, definendolo come «*l’homme de la nature et de la vérité*», riconoscendogli una profonda influenza sul proprio teatro. Ma quella di Goldoni non è imitazione: è, a suo modo, una traduzione. L’autore veneziano non copia Molière, bensì lo traduce culturalmente, trasformando la sua borghesia parigina in una borghesia lagunare, i tipi morali in caratteri quotidiani, la satira in misura.

Se Molière aveva smascherato la società parigina attraverso il ridicolo, Goldoni ne ha restituito la verità attraverso il tono, la lingua parlata, l’uso del dialetto e del realismo psicologico.¹⁷ *Il teatro comico* (1750) è l’opera attraverso cui Goldoni annuncia, difatti, la sua riforma scenica, sostituendo l’improvvisazione della Commedia dell’Arte con una lingua naturale, realistica e con personaggi autentici e veri. In questo senso, il Goldoni riformatore è già un traduttore scenico: il primo a dimostrare che per far vivere un autore straniero non basta trasporre le parole, bisogna reinventarne la voce.

Garboli e Goldoni, quindi, si incontrano idealmente sul terreno della “verità scenica”. entrambi concepiscono il linguaggio teatrale come corpo vivente: per Goldoni, la riforma della lingua coincide con la scoperta del parlato quotidiano e per Garboli, la traduzione è il modo di restituire al classico quella stessa immediatezza perduta. Nonostante ci siano due secoli a separare le loro poetiche, ciò che li ha uniti è la stessa tensione verso una lingua recitabile, che non appartiene più alla pagina ma prende vita nella voce degli attori.

¹⁶ C. GOLDONI, *Mémoires*, a cura di F. Venturi, Einaudi, Torino 1973 (ed. orig. Paris 1787).

¹⁷ ID., *Il teatro comico*, in *Opere*, a cura di G. Ortolani, Mondadori, Milano 1950, vol. I, pp. 113-164.

Dopo secoli di traduzioni pensate per la lettura, la stagione dei dopoguerra inaugura un nuovo modo di intendere il testo teatrale: non più come oggetto da interpretare, ma come materiale da incarnare. Il fenomeno della traduzione diventa così la prima prova della messinscena, un gesto critico e creativo insieme, destinato a trasformarsi a contatto con la scena.

Da questa eredità parte la storia novecentesca di Molière in Italia, che alterna momenti di fedeltà filologica e scarti creativi. Il secolo scorso ha infatti conosciuto due grandi vie per la traduzione molieriana: quella che punta sulla ricreazione linguistica e quella che privilegia l'efficacia teatrale.

Cesare Garboli è forse la figura che più radicalmente ha incarnato quest'idea. Il suo *Molière: Teatro* (Mondadori, 1980) non è solo un'edizione, ma un atto di amore e di appropriazione, dove l'atto del tradurre significa entrare nel teatro di Molière per riscriverlo nel proprio.¹⁸ Egli concepisce la traduzione come una prova a voce alta, dove le sue versioni sono pensate per gli attori e sono in grado di restituire al testo una forza ritmica e una sensibilità orale che il francese classico rischiava di velare.

La lingua garboliana è viva, contraddittoria, carica di inflessioni quotidiane e musicalità colloquiale: si legge come un testo italiano, ma conserva l'eco ritmica e morale del francese seicentesco. Nelle sue mani, Molière diventa un autore della nostra lingua, capace di esistere nella voce degli attori contemporanei.

Garboli, nel suo lavoro critico, ha più volte dichiarato che la traduzione è un modo per "fare teatro senza mettersi in scena".¹⁹ La sua versione di *Dom Juan*, in particolare, nasce da una riflessione sul corpo della parola: non una lingua letteraria, ma un "italiano recitato", dove il fraseggio, la sospensione e la musicalità sostituiscono la misura classica del francese. Nella sua introduzione al volume Mondadori del 1980, Garboli parla della traduzione come di un'«un'esperienza di contagio», in cui il testo originale viene riscritto a contatto con la voce dell'attore. Questa idea di contaminazione linguistica è ciò che rende il suo Molière non soltanto tradotto, ma "agito".

Non a caso, il suo Dongiovanni, tradotto e introdotto con una prosa quasi musicale, sembra già scritto per la scena più che per la pagina: si tratta di un vero e proprio testo in bilico tra classicità e parlato, in cui la precisione lessicale convive con la libertà tonale.

¹⁸ C. GARBOLI, *Molière: teatro*, Mondadori, Milano 1980, p. XXV.

¹⁹ Ivi., p. XIII.

Come ha osservato Mariapia Pieri, Garboli realizza una vera e propria «trasfusione teatrale»,²⁰ ossia una traduzione che già di partenza nasce come una regia linguistica, un corpo vivo che chiede di essere recitato, non studiato.

È in questa prospettiva che le traduzioni di Molière mostrano la loro doppia natura di testo e scena: due luoghi in cui la parola si fa corpo.

Nel corpus molieriano, *L'Avare* e il *Dom Juan* occupano una posizione centrale, non solo per la loro forza drammaturgica, ma anche per la complessità con cui mettono in scena il conflitto tra parola, desiderio e potere. Entrambi i testi offrono, seppur in registri diversi, una riflessione sulla deformazione del linguaggio: Arpagone, ossessionato dal denaro, riduce la parola a calcolo e sospetto; Don Giovanni, seduttore e libertino, la usa come strumento di dominio e mistificazione. Tradurli per la scena significa misurarsi con due diverse modalità del comico: la prima fondata sulla meccanicità del gesto e della parola, la seconda sull'ambiguità del discorso e del desiderio.

Come ha mostrato la critica, la comicità molieriana si costruisce sempre sul principio dell'eccesso: un tratto psicologico che diventa linguistico, una mania che si traduce in ritmo e sintassi.²¹ La formula di Henri Bergson «Du mécanique plaqué sur du vivant» chiarisce esemplarmente il punto: il comico nasce quando su ciò che è vivo si deposita una rigidità di automatismo.²²

Nelle traduzioni italiane, questi due poli – l'avarico e il libertino – offrono un terreno privilegiato per osservare il passaggio dalla traduzione letteraria alla traduzione per la scena. Le versioni sette-ottocentesche (come la resa manoscritta conservata nel Fondo Capponi della Biblioteca Nazionale di Firenze) tendono a nobilitare il dettato, attenuando ironia e ritmo: *L'Avare* scivola verso la commedia edificante e la lingua, appesantita da arcaismi, perde la sua immediatezza.²³

Con il Novecento, la traduzione di Molière entra in una stagione nuova. Giovanni Alfredo Cesareo (1924) privilegia una prosa misurata, vicina al dettato classico; Luigi Lunari (1981) lavora invece su ritmo e oralità, semplificando la sintassi e predisponendo la battuta alla voce. L'obiettivo – dichiarato nelle sue introduzioni e nel

²⁰ M. PIERI, *Il "Dom Juan" di Garboli*, in «Teatro e storia», XXVII, 2006, pp. 215-238.

²¹ P. DANDREY, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Klincksieck, Paris 1992.

²² H. BERGSON, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Félix Alcan, Paris 1900.

²³ Traduzione manoscritta anonima de *L'avaro*, Fondo Capponi, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, XVIII sec.

lavoro di traduzione per la scena – è rendere Molière recitabile, non soltanto leggibile.²⁴

Il celebre monologo del furto della cassetta, cuore drammatico e comico de *L'Avare*, è il luogo dove ogni traduzione di Molière rivela la propria poetica. Arpagone non parla, ma esplode. La parola del protagonista diventa gesto, tic, ossessione. Nel testo originale, difatti, si nota un ritmo incalzante, sincopato, quasi respiratorio: il linguaggio dell'avidità si trasforma in balbettio, automatismo e paura.

Nel confronto tra Cesareo e Lunari da me proposto all'interno della mia tesi *Dal testo alla scena. Traduzioni e Riscritture di molière in italia (1923-1984)*, due epoche del teatro italiano si fronteggiano.

L'Avaro del 1924, nella prosa composta di Giovanni Alfredo Cesareo, conserva il decoro della pagina: Arpagone parla con serietà, la lingua è sorvegliata, il registro è alto, la comicità è temperata da una misura quasi morale. La sua è una traduzione che riflette ancora l'idea ottocentesca di fedeltà come rispetto formale, in cui la scena è letta, non agita.

Con Luigi Lunari, nel 1981, il tono cambia radicalmente. La lingua si fa concreta, mobile, attraversata da esitazioni e scarti. Le frasi si spezzano, il ritmo si accorcia e l'oralità diventa sostanza drammaturgica in cui l'autore non teme la perdita, ma la trasforma in energia, sostituendo un lessico oggi vitale ad un francese che non esiste più, ascoltando la voce degli attori più che l'eco della pagina. L'effetto è quello di una riscrittura che non rappresenta Molière, ma lo fa accadere di nuovo.

In Lunari, la traduzione assume la forma di un copione vivo, di una lingua "in prova". Il riso nasce dal corpo, dal fiato, dalle esitazioni, e Arpagone diventa figura contemporanea proprio perché la parola, scomposta e accelerata, restituisce il suo tormento. Come ha osservato Cesare Garboli, il traduttore che lavora per la scena non ripete Molière, ma lo rimette in circolo, inventando una lingua che possa «bruciare sulla scena».²⁵ In questo senso, la traduzione di Lunari segna un punto di svolta: non più esercizio di mediazione linguistica, ma vero e proprio atto di scrittura teatrale.

Per comprendere la differenza tra un approccio letterario e uno scenico, basta osservare l'attacco del monologo in due traduzioni emblematiche:

²⁴ MOLIÈRE, *L'avaro*, introduzione, traduzione e note di Luigi Lunari, Rizzoli, Milano 1981; per il profilo del progetto Bur e le traduzioni per la scena si vedano anche materiali editoriali coevi.

²⁵ *Ibid.*

Molière (1668)²⁶	Cesareo (1924)²⁷	Lunari (1981)²⁸
<i>“Au voleur! au voleur! à l’assassin! au meurtrier! Justice, juste ciel! je suis perdu, je suis assassiné, on m’a coupé la gorge, on m’a dérobé mon argent!”</i>	<i>“Al ladro! all’assassino! al traditore! Giustizia, giustizia, o cieli! Sono perduto, mi hanno ucciso, mi hanno tagliato la gola, mi hanno rubato il mio denaro!”</i>	<i>“Aiuto! Mi hanno derubato! Ladri! Assassini! Mi ammazzano! Dove siete? Mi hanno preso i soldi, mi hanno sgozzato! È finita, sono morto!”</i>

Nella traduzione di Cesareo domina la solennità, con l’eco della traduzione libresco: la punteggiatura rallenta, la costruzione resta sintatticamente regolare, l’enfasi è quella di un oratore. In Lunari, invece, il linguaggio si spezza: i punti esclamativi si moltiplicano, le frasi diventano frammenti di fiato, la disperazione si fa fisica. È un testo che sembra già “detto”, pronunciato, non solo scritto. L’avarizia diventa un ritmo respiratorio, non una semplice ossessione verbale.

Come ha notato Henri Meschonnic, la traduzione teatrale efficace è quella che «riattiva il ritmo» del testo, perché «il senso passa attraverso la musica della parola». ²⁹ In Lunari, il ritmo è davvero il luogo dove il senso si rigenera.

Se *L’Avaro* è la commedia dell’eccesso economico, *Dom Juan* rappresenta quella dell’eccesso morale e verbale. Molière vi costruisce un personaggio che vive nel linguaggio: il suo corpo è la parola stessa, la sua maschera è la retorica. Don Giovanni seduce parlando, e nel parlare consuma la propria verità. Tradurlo significa, dunque, misurarsi con una lingua che mente, una lingua che “fa” più che “dire”.

Le versioni più note del Novecento – da Cesare Levi a Luigi Lunari, passando per l’edizione di Cesare Garboli – riflettono quest’ambiguità. Levi, fedele al modello classico, mantiene la simmetria e la chiarezza del francese seicentesco: il suo Don Giovanni parla con misura, in un registro che conserva l’aura morale della tragedia classica. Lunari, invece, ne accentua la musicalità e il disincanto, restituendo la fluidità ironica e lo sfasamento del discorso. Il dialogo diventa più corto, più nervoso, più terreno. Nella sua traduzione, la maschera del libertino si fa contemporanea, quasi nevrotica: l’eccesso linguistico di Molière si traduce in un ritmo teatrale tutto moderno.

²⁶ MOLIÈRE, *L’avare*, 1668.

²⁷ MOLIÈRE, *L’avaro*, traduzione di Giovanni Alfredo Cesareo, Giuseppe Principato, Messina-Roma 1924.

²⁸ MOLIÈRE, *L’avaro*, introduzione, traduzione e note di Luigi Lunari cit.

²⁹ *Ibid.*

Questa trasformazione è evidente in un passo emblematico, dove Don Giovanni riflette sull'ipocrisia come virtù alla moda:

Molière (1668) ³⁰	Levi (1923) ³¹	Lunari (1984) ³²
« <i>L'hypocrisie est un vice à la mode, et tous les vices à la mode passent pour vertus.</i> »	«L'ipocrisia è un vizio di moda, e tutti i vizi di moda finiscono per sembrare virtù.»	«L'ipocrisia va di moda, e quando un vizio diventa moda, tutti lo chiamano virtù.»

Nella resa di Cesare Levi la struttura sintattica riproduce l'equilibrio dell'originale, ma conserva una cadenza "da pagina". La versione di Lunari, invece, porta la frase nella contemporaneità: anche in questo caso egli abbrevia, parla in maniera più diretta.

Il proverbiale aforisma di Don Giovanni diventa una battuta mordace, ritmata e orale: più vicino al linguaggio scenico che a quello letterario. È la dimostrazione di come la traduzione teatrale non traduca solo parole, ma l'intero atto del parlare.

È con Garboli che la traduzione di *Dom Juan* assume pienamente lo statuto di gesto critico e scenico. L'edizione Mondadori del 1980 segna una svolta nella ricezione italiana: il traduttore, scrittore e critico, non mira a riprodurre il testo ma a rifarlo dentro la lingua italiana, interrogandone e cercando di trasporre la forza teatrale. Per Garboli la fedeltà è un atto di amore e disobbedienza d'insieme: il rispetto del senso si accompagna alla libertà di riscrivere, perché solo nella libertà la parola può tornare viva.

Come ha osservato la critica più recente, il Don Giovanni di Garboli è un corpo in scena prima che un testo³³: un linguaggio che vibra, che seduce, che incarna perfettamente il messaggio che Molière vuole trasmettere attraverso la *pièce*. In questa prospettiva, la traduzione italiana diventa un luogo di continua metamorfosi: il libertino molieriano, da mito teologico e morale, si trasforma nella figura dell'attore, dell'uomo di parola che vive solo finché recita.

Se Arpagone parla per trattenere, il Don Giovanni parla per disperdere: il primo accumula, il secondo consuma. In entrambi i casi, però, il linguaggio è il vero protagonista e la traduzione teatrale ne rivela la vitalità. Tradurre Molière significa far rivivere questo corpo verbale, adattandolo al fiato degli attori e alle orecchie del

³⁰ MOLIÈRE, *Dom Juan*, 1682.

³¹ C. LEVI, *Prefazione*, in MOLIÈRE, *Don Giovanni o Il convitato di pietra*, traduzione, prefazione e note di C. Levi, Sansoni, Firenze 1923, pp. V-XX.

³² MOLIÈRE, *Don Giovanni ovvero Il convito di pietra*, traduzione italiana di L. Lunari, Sansoni, Firenze 1981.

³³ *Ibid.*

pubblico: un'operazione in cui la scena diventa il vero banco di prova della parola. Così, dal francese del Seicento all'italiano contemporaneo, la voce di Molière continua a rinnovarsi, a farsi eco e reinvenzione, gesto critico e atto d'amore verso il teatro.

La storia della traduzione molieriana non si è fermata a questo. Ogni epoca, ogni scena, ogni voce torna ad interrogarne la lingua rendendola sempre più attuale, mettendola alla prova e reinventandola. Dopo Garboli, la traduzione di Molière è diventata un campo aperto: non più un gesto filologico, ma una pratica viva e che tende a rinnovarsi continuamente attraverso il teatro stesso.

Negli ultimi decenni, difatti, la riscrittura molieriana ha assunto forme sempre più sperimentali, confermando come la traduzione per la scena sia un atto dinamico, mai concluso, un processo in continua evoluzione. Figure come Edoardo Sanguineti, Peppino De Filippo e Toni Servillo rappresentano tre modalità diverse di "tradurre" Molière nel contemporaneo: la prima linguistica e ideologica, la seconda comica e popolare, la terza attoriale e registica.

Edoardo Sanguineti, nel suo *Molière: L'avaro o Il misantropo* (Einaudi, 1983), concepisce la traduzione come riscrittura ideologica, all'interno della quale il testo francese viene smontato e rimontato attraverso l'utilizzo di un linguaggio denso, saturo di neologismi, in cui il ritmo prevale sul significato. La sua operazione, come ha scritto lui stesso, «è un atto di guerra con la lingua», una sfida alla norma, che rinnova la comicità molieriana trasformandola in un discorso politico e poetico insieme.³⁴

Diversa, ma altrettanto viva, è l'operazione di Peppino De Filippo, che nel 1956 adatta *L'Aulularia* di Plauto — testo che ispirò *L'Avare* — restituendo alla radice latina di Molière la voce della tradizione napoletana. In De Filippo la traduzione si fa dialetto, gesto, improvvisazione: la lingua torna corpo, e la scena diventa il vero luogo dell'interpretazione.³⁵

Infine, con Toni Servillo, la traduzione si fa performance contemporanea. Nel suo *Tartufo* (Piccolo Teatro di Milano, 2018), basato sulla versione di Cesare Garboli, l'attore trasforma il testo in pura voce scenica: il ritmo, il respiro, la pausa sostituiscono la fedeltà linguistica. È un Molière restituito alla sua essenza teatrale, dove la traduzione coincide con l'interpretazione.

Queste esperienze, pur diverse, condividono un medesimo principio: tradurre Molière non significa soltanto passare da una lingua all'altra, ma attraversare epo-

³⁴ E. Sanguineti, *Molière: L'avaro o Il misantropo*, Einaudi, Torino 1983.

³⁵ P. De Filippo, *L'aulularia, adattamento da Plauto*, Einaudi, Torino 1956.

che, poetiche e pratiche teatrali differenti. Ogni traduzione è un atto di sopravvivenza artistica, un gesto di riscrittura che rinnova la scena e ne riattiva il senso. In questo processo, il teatro molieriano si rivela non come un'eredità da conservare, ma come un organismo vivente che respira, muta, e continua a interrogare il presente.

Dalla pagina al palcoscenico, dalla Francia di Luigi XIV al teatro italiano contemporaneo, la voce di Molière ha continuato a trasformarsi, adattandosi a nuove lingue e a nuovi corpi. I traduttori e gli adattatori italiani del Novecento – da Sanguineti a De Filippo, da Lunari a Servillo – hanno mostrato che tradurre per la scena significa assumersi il rischio dell'invenzione, della perdita e della rinascita. Ciascuno di loro, in modi diversi, ha saputo riconoscere in Molière un autore non del passato, ma del presente: un drammaturgo che vive nella tensione tra parola e azione, tra ritmo e pensiero, tra l'eco di una lingua antica e il respiro di una lingua nuova.

Tradurre Molière, oggi come ieri, significa confrontarsi con la sostanza stessa del teatro: la parola che diventa gesto, la lingua che si fa corpo. Ogni traduzione rinnova questo miracolo effimero, restituendo al classico la sua voce viva. Non si tratta di riprodurre un originale intoccabile, ma di renderlo di nuovo presente, di farlo accadere sulla scena. È in questo passaggio continuo tra scrittura e recitazione, tra testo e voce, che si misura la vitalità del teatro molieriano, la sua capacità di attraversare i secoli e parlare ogni volta una lingua diversa senza mai smarrire la propria identità.

Il Molière dei traduttori italiani non è mai lo stesso, ma proprio per questo continua a vivere: nelle pagine di Sanguineti, nei corpi comici di De Filippo, nelle interpretazioni controllate e febbrili di Servillo. La traduzione diventa il luogo in cui la tradizione incontra la sperimentazione, in cui la memoria si rinnova nella voce. Molière sopravvive non perché viene conservato, ma perché viene costantemente reinventato: perché ogni volta che viene tradotto, recitato, ascoltato, torna a essere – ancora una volta – un corpo che parla.