

ORIGINE E ORIGINALE. ESPERIENZA DI MIGRAZIONE E DI AUTOTRADUZIONE A CONFRONTO NELL'OPERA DI MARCO MICONE

Paola Puccini*

Introduzione

Michael Oustinoff, nel suo studio sull'autotraduzione in Julien Green, Samuel Beckett e Vladimir Nabokov, ci ricorda che la traduzione e la scrittura appartengono ad uno stesso ambito letterario; un autore che si autotraduce produce contemporaneamente un testo ed una traduzione. Si otterrebbe dunque ciò che Jean-Charles Vegliante definisce «traduction créatrice» (23). Le autotraduzioni, secondo questo approccio, rispondono alla stessa logica delle opere per le quali un autore produce, a distanza di tempo, diverse versioni.

In questo contesto Oustinoff rigetta la cosiddetta «critique externe» (128) dell'autotraduzione che sottopone quest'ultima all'analisi di quanto si perde e di quanto si acquista nel passaggio autotraduttivo. In realtà la nozione di guadagno *vs.* perdita per quel che riguarda le autotraduzioni non è pertinente; ad una critica esterna occorre allora sostituire una «critique interne» all'opera (128) che ne studi le trasformazioni che si registrano tra l'autotraduzione ed il testo originale. La figura dell'autotraduzione assume qui l'aspetto di una spirale il cui movimento disegna un ritorno verso l'originale, ma nello stesso tempo, attraverso un movimento di decentramento, un prolungamento dello stesso in una versione successiva. È il movimento imposto all'opera in questo caso, più che la lingua, ad assumere particolare importanza nell'analisi, la lingua essendo qui lo strumento attraverso il quale l'opera si trasforma e si rinnova (Oustinoff 9). Il decentramento e la trasformazione possono anche essere importanti ed il testo originale può apparire, alla fine del processo autotraduttivo, sostanzialmente cambiato. L'autotraduzione finisce inevitabilmente per disegnare uno spazio di libertà dove l'autore è legittimato a tradire se stesso.

Questa libertà è rivendicata a chiare lettere dal drammaturgo italo-quebec-

* Università degli Studi di Bologna.

chese Marco Micone sia per quanto riguarda la sua attività di traduttore allo-grafo, sia per ciò che concerne la sua esperienza di autotraduzione. Lo testimonia l'autore stesso scrivendo delle sue traduzioni dall'italiano e dall'inglese: «Toute traduction est une adaptation. Une traduction d'une littéralité absolue n'existe pas. Il faudrait pour cela une correspondance parfaite entre deux langues, deux cultures, deux imaginaires» (*Traduire-tradire*: 28).

Il drammaturgo, che traduce Goldoni, Gozzi e Shakespeare, rivendica la legittimità delle trasformazioni che fa subire ai testi originali: «Chacune de ces traductions était une transformation du texte d'origine» (*Ibidem*). Il «tra-dire» non è per lui una mancanza di fedeltà, ma lo spazio, il luogo da cui avvicinarsi all'originale: «La traduction consiste en outre un déplacement qui permet non seulement un point de vue autre sur l'œuvre à traduire, mais aussi un regard entre comme dans tra-dire (dire entre) entre les mots, entre les langues, entre les cultures» (*Ibidem*).

Il movimento che Micone traccia qui per la traduzione è riconoscibile infatti anche nel suo percorso autotraduttivo.

La nostra lettura intende seguire l'itinerario e la trasformazione della sua opera 'originale', opera prima, *Gens du silence*. Composta per il teatro nel 1982 e successivamente riscritta due volte nelle versioni del 1991 ed in quella del 1996, l'opera passa attraverso l'autotraduzione in italiano nel gennaio del 2004 (*Non era per noi*) per poi ritornare subito dopo, nel marzo dello stesso anno, alla lingua francese (*Silences*).

I metadiscorsi tenuti da Micone sulla sua attività di traduttore e di autotraduttore si illuminano a vicenda e vanno letti in parallelo. Anche nel caso dell'autotraduzione, ed a maggior ragione, l'autore rivendica la libertà di tradire l'originale: «*Non era per noi* (la versione italiana di *Gens du silence*) est aux antipodes d'une traduction littérale» (*Traduire-tradire*).

Occorre domandarsi quale utilità rivesta questa operazione nell'economia dell'opera che, nell'arco di più di venti anni, si ripete sempre diversa. In quale maniera questo 'tradurre' *Gens du silence* dal passato fino ai giorni nostri, risponda ad un'esigenza estetica e profonda dell'autore? Alla fine di questo percorso qual'è il risultato ottenuto? Micone lo esplicita là dove parla della riscrittura in francese dell'autotraduzione in italiano:

Si l'écriture de *Non era per noi* m'a permis de redécouvrir¹ non seulement mon lien affectif avec la langue italienne, mais le pouvoir que celle-ci exerce sur moi, l'écriture de *Silences* a fait la preuve que derrière le français que je parle et je écris, il y a une langue italienne qui le conditionne et le nourrit. (*Ibidem*)

¹ Corsivo nostro.

Da questa riscoperta prende il via la nostra lettura che vuole evidenziare le fasi del riavvicinamento dell'autore alla lingua e alla cultura italiana. La nostra analisi si inserisce in una riflessione più ampia, cominciata nel passato con l'esplorazione del significato dell'autotraduzione in Micone. In precedenti lavori, infatti, ci siamo concentrati sui risvolti, a livello identitario, che il passaggio da una lingua all'altra ha evidenziato, con l'intento di dimostrare che il processo autotraduttivo si accompagna ad un processo di elaborazione identitaria, riconducibile ad un livello antropologico. In questa fase, ci proponiamo di approfondire l'esplorazione dell'autotraduzione in Micone avvicinando il percorso tracciato dall'autore ad un lavoro, parallelo e profondo, di rielaborazione del suo rapporto alle origini.

La relazione tra 'originale' e 'origine' ci è suggerita dall'autore stesso che scrive nelle sue riflessioni sulla traduzione: «la traduction est une tension [...] jamais réglée entre l'auteur d'origine et le traducteur» (*Ibidem*). Ci si sarebbe, in effetti, aspettati che Micone parlando della traduzione ricorresse all'espressione 'auteur de l'original' e non 'auteur d'origine'; si viene a creare una sovrapposizione tra 'autore d'origine' e 'autore dell'originale' e quindi tra 'origine' ed 'originale'. Questa sovrapposizione è per Micone, sintomo del rapporto tra esperienza traduttiva, esperienza creativa ed esperienza di vita.

Il lavoro che lo scrittore intraprende sull'esplorazione del rapporto che lega originale e nuova versione, può essere allora letto in parallelo ad un'operazione che Micone compie sul suo rapporto problematico con le origini, la citata 'tension'. Così come l'autore ricostruisce *Gens du silence* nella nuova versione *Silences*, dopo il passaggio attraverso la versione italiana, allo stesso modo egli traccia un percorso di rielaborazione e ricostruzione del suo rapporto con le origini, percorso che lo porterà alla riscoperta di un legame affettivo con esse.

Tale rielaborazione è rintracciabile soprattutto nel rapporto dello scrittore con la sua lingua materna, rapporto di cui ci parla Micone nelle sue biografie linguistiche e in tutta la sua opera narrativa e drammaturgica dove l'autofinizione si mescola alla narrazione.

Questo parallelismo disegna tre assi che struttureranno il presente lavoro. In un primo momento, analizzeremo le prime tre versioni di *Gens du silence*, rispettivamente del 1982, del 1991 e del 1996 in cui si assiste, accanto al desiderio di rifinire l'opera originale, al tentativo di avvicinarsi alle origini per scoprirle e rielaborarle. In un secondo momento, l'analisi di *Non era per noi* mostra una nuova versione di *Gens du silence* ed un nuovo modo di concepire l'origine. La traduzione dell'originale finisce per problematizzare il rapporto alle origini ed il passaggio da un'altra lingua favorisce una loro rielaborazione. Infine, in *Silences* assistiamo alla riscoperta delle origini che, oggetto di una ricostruzione, evidenziano, ora, un legame positivo e finalmente 'risolto'.

Dall'originale all'autotraduzione: la ricerca delle origini

Per studiare il rapporto dell'autore alle sue origini studieremo le variazioni sopraggiunte nel corso delle prime tre versioni dell'opera che, globalmente, costituiscono la fase che precede l'autotraduzione.

Per fare ciò l'analisi si è concentrata da un lato sul paratesto, dall'altra sul testo alla ricerca di parole in lingua italiana. Esse affiorano nel testo come in sospensione rispetto alla lingua francese dell'opera, e potrebbero segnalare, come fu per Nabokov, il desiderio dell'autore di non abbandonare totalmente la sua lingua materna ma di farla emergere nella scrittura della lingua di adozione (Oustinoff 151). Tuttavia, il rapporto alla lingua delle origini è per Micone più complesso, giacché la lingua materna si declina al plurale comprendendo l'italiano e il dialetto molisano parlato dalla famiglia. Tali parole, allora, più che rappresentazione di un desiderio, ci appaiono simili a tracce² che rinviano a qualcosa d'altro, a reperti, a resti di antiche rovine. Questa immagine di distruzione ci rimanda all'analisi del paratesto che, nella prima versione del 1982 è molto sviluppato. Infatti, accanto alla dedica, al testo introduttivo, alla nota biografica, alla foto dell'autore, alla descrizione delle tappe della creazione dell'opera, alla presentazione dell'opera stessa, troviamo numerose fotografie, per la precisione diciannove, corredate da didascalie omesse nelle versioni successive³.

Esse si suddividono principalmente in tre categorie: le foto di scena, che rinviano alle letture dell'opera avvenute a Montréal all'inizio degli anni ottanta, le foto che rappresentano il luogo di origine e quelle che rappresentano la vita degli immigrati italiani nel paese d'adozione. Attraverso l'immagine di una fotografia che ritrae un paese del sud Italia in macerie, si apre la prima scena di *Gens du silence* del 1982. Il luogo d'origine appare qui dissolto nelle macerie e nel vuoto lasciato dagli emigranti partiti, vuoto che è espressione di un soggetto che si cerca senza trovarsi e che costruisce per accumulo la propria memoria. Questo accumulo di immagini, vere e proprie fonti visive, accompagnato da dati statistici sull'emigrazione: «1980... COMME 1968, 1917, 1908, etc. Les autorités refusant de rebâtir, l'émigration, comme la mort, vient faucher les survivants» (22); e ancora: «26 millions d'émigrés depuis cent ans... de l'Italie seulement» (27), trasforma il paratesto in pre-testo e *Gens du silence*, prima ver-

² Di 'tracce' parla infatti anche Jean-Paul Dufiet; egli sottolinea infatti che: «même si cette langue italienne n'est pas l'instrument du dialogue, elle n'en reste pas moins très présente, qu'elle soit suggérée ou évoquée» (40).

³ Rinviamo alla Tavola n. 1.

sione, in una sorta di diario intimo, di album fotografico in cui il soggetto costruisce la propria biografia a partire da una storia di immigrazione e dalla sua memoria. Tuttavia, questo lavoro di raccolta di dati e di testimonianze, dal sapore autoanalitico, sfocia in un'appropriazione superficiale della memoria. Perché questo materiale diventi significante occorrerà una sua trasformazione. La prima versione di *Gens du silence* (1982) appare dunque come rappresentativa del desiderio dell'autore di costruirsi una memoria delle origini e diventa traccia di una ricerca e di un progetto di ricostruzione a partire da quelle eloquenti macerie. L'effetto di eco provocato dalla presenza delle numerose immagini è riproposto a livello linguistico nella presenza della lingua italiana nel testo. Essa sdoppia la voce in scena, creando un effetto di straniamento e di incomprendimento per lo spettatore francofono, destinatario dell'opera. Per sei scene consecutive, infatti, il pubblico è immerso in un babelismo sonoro dove la lingua italiana è percepita in sottofondo accanto ad altre lingue straniere. Nella didascalia della prima scena si legge infatti:

On fera entendre pendant les six premiers tableaux une traduction dans deux ou trois langues des immigrés du Québec, la traduction de "Ceux qui nous ont chassé de notre pays et ceux qui nous ont marginalisé ici, sont de la même race". On entendra cette phrase faiblement pendant les dialogues et plus forts pendant les temps morts. Le rythme sera varié. (19)

Nella terza scena, poi, la lingua italiana si isola dalle altre e si sente debolmente dietro al francese mentre traduce la lettera che il protagonista scrive alla moglie in Italia. La didascalia recita: «Rapidement Antonio achève d'écrire sa lettre. Une fois terminée, il la lit à haute voix. On en entendra faiblement une traduction en italien» (32-33).

La presenza della lingua italiana in sottofondo, accanto alla lingua francese nella quale è scritta la *pièce*, al pari delle fotografie, scomparirà nelle versioni successive, segno che la rielaborazione della memoria funziona, come si sa, per riduzioni e condensazioni. Rimarranno tuttavia solo alcune parole in italiano, anche se la loro presenza andrà diradandosi nelle versioni successive. Queste parole, grumi di senso, affiorano nel testo in francese come in sospensione e sono spie di un rapporto problematico con la lingua d'origine. Possono raggrupparsi in diversi campi semantici. Per frequenza troviamo: i nomi di persona, i toponimi, i nomi che si riferiscono alla cultura materiale, alla storia e alla cultura religiosa, le appellazioni e i turpiloqui⁴.

Il rapporto problematico, cui accennavamo, riveste principalmente due

⁴ Rinviamo alla Tavola n. 2.

aspetti. Il primo riguarda la scelta delle parole che si caratterizzano per essere portatrici di stereotipi evidenti concernenti la storia e la cultura italiana, colta o materiale che sia. Micone si comporta qui, direbbe l'antropologo Geertz, da etnologo «etnocentrico» (16). Egli accumula infatti reperti della cultura italiana, e trasformandoli in 'pezzi da collezione', veri e propri 'specimen' delle origini, finisce per manipolarli, senza riuscire ad entrare in contatto in modo autentico con la cultura a cui questi 'ri-trovati' si riferiscono. Il rapporto con le origini appare così problematico da allontanare la loro rappresentazione in stereotipi ed impedire l'accesso ed il dialogo con essi: poiché 'morti', i reperti allora diventano piuttosto 'referti', 'reliquie'.

Il secondo aspetto, in cui si osserva il rapporto problematico alle origini, riguarda la loro rappresentazione declinata al maschile. *Gens du silence* del 1982 contiene tre espressioni di turpiloquio che l'autore mette in bocca ad Antonio, il padre dei giovani Nancy e Gino. Questa lingua italiana che si esprime 'nel nome del padre' è dotata di un potere simbolico che si aggiunge al potere maschile che l'autore vuole smascherare attraverso il personaggio. Come si sa, a partire da Bourdieu, l'insulto, come il detto, il proverbio e tutte le forme stereotipate e rituali sono dei programmi di percezione di una lotta simbolica che rinvia al rapporto problematico dell'autore con la memoria (100). Nelle versioni successive della *pièce* l'uso stereotipato delle parole che rinviano alle origini è attenuato e con esso il conflitto che ne emergeva. Queste parole raccontano una cultura delle origini percepita come straniera, al pari del padre del narratore di *Le Figuier enchanté*, un padre sconosciuto che il figlio dovrà imparare a riconoscere al momento della ricongiunzione.

Si rende necessaria allora l'esplorazione, alla maniera dell'archeologo, di quelle tracce per vedere dove esse conducono e come possono essere lette. Micone si trasforma in un ricercatore che scopre delle rovine e ne percepisce il carattere nascosto ed illeggibile. Attraverso l'autotraduzione egli arriva a compiere un lavoro di scavo capace di restituire senso al 'codice criptato' delle origini. Per fare ciò la sua ricerca si sposta dalla 'lingua del padre' a quella che abbiamo chiamato la 'lingua della madre'.

Non è per noi: il passaggio da un'altra lingua, tradurre l'originale ed elaborare l'origine

Nella fase dell'autotraduzione Micone si allontana dalla sua lingua di scrittura, il francese, e opera un decentramento che permette il 'tradimento di sé'. Riscrivendo nel 2004 *Gens du silence* nella versione italiana, Micone osserva: «Je me suis traduit pour mieux me tradire. *Gens du silence* est devenue *Non era per noi*» (*Traduire-tradire*).

La traduzione verso l'italiano permette l'accesso a quella che Vegliante, in *D'Écrire la traduction*, chiama l'«entre langue». Egli scrive:

Quelque chose dans l'activité traductrice passe du signe [...] à la mouvance de l'entre langue en partie non formée, indistincte pour remonter enfin vers un autre complexe de signes, éventuellement neuf, dans une langue autre. Ce que la maîtrise simultanée d'un double code permet, bien plus qu'un simple travail de dictionnaire, c'est l'intuition interne, créatrice des processus de formation des signes différents. (51)

Non era per noi diventa lo spazio creativo dell'«entre deux» dove si percepisce l'«effet traduction» che introduce il traduttore al «sens naissant» (Vegliante 51). Nella traversata interlinguistica infatti ciò che si salva del testo originale è il senso, come Micone stesso sottolinea nella sua riflessione sull'atto dell'autotradurre: «*Non era per noi* est aux antipodes d'une traduction littérale, pourtant elle ne dit pas autre chose que ce que dit *Gens du silence*, j'ai traduit le sens plutôt que les mots» (*Traduire-tradire*).

Il passaggio 'iniziativo' nella lingua italiana permette di recuperare le parole che provengono dall'inizio della creazione ed il senso originario delle parole al momento della loro creazione; parole che si esprimono nella lingua della scrittura, la 'lingua della madre', ritrovata grazie all'immersione nella lingua italiana. Lingua la cui padronanza non fa più problema, giacché, come scrive Régine Robin a proposito della scrittura autobiografica di Georges Perec: «La langue est une mère idéale qui ne peut jamais être prise en défaut ou en manque» (251).

In questa fase centrale del percorso anche il rapporto alle origini, e non solo alla scrittura, subisce un mutamento. Infatti se si analizzano le dediche, e la loro evoluzione nel corso delle differenti versioni, si nota che, a partire da *Non era per noi*, esse si spostano dall'ambiente familiare verso l'esterno, verso le relazioni di amicizia e verso quelle di ambito letterario. *Non era per noi* è dedicata a degli amici italiani e la versione successiva in francese al critico letterario Lise Gauvin. Questo slittamento è significativo di un atteggiamento che, grazie al *détour* linguistico, porta l'autore a concepire in modo diverso le origini.

Infine, anche l'opera stessa mostra compiere un movimento importante: *Non era per noi* appare sostanzialmente diversa rispetto all'originale di cui l'autore conserva solo quattro scene. Questa nuova versione ricompone l'opera diversamente e fa appello alla sua interezza attraverso un'importante presenza dell'intertestualità. Questa ricomposizione avviene grazie alla traduzione. Come ci ricorda Régine Robin citando Sarah Kofman:

Traduire, c'est de façon toute messianique, tenter de mettre fin au babélisme des langues, en faisant retourner la Mère/la langue de l'exil, des profondeurs infernales

de l'inconscient où, [...] elle avait été originairement refoulée, pour réapparaître seulement, brisée, démembrée. Traduire c'est selon la logique paradoxale du fétichisme, rendre intacts l'amphore brisée et le chaudron percé. C'est restituer le *corpus* tout entier. (83)

Le rovine si sono ricomposte attraverso un lavoro di recupero dal passato e di scoperta che l'autotraduzione ha favorito. *Non era per noi* e *Silences*, la sua ritraduzione letterale, si caratterizzano infatti come un *corpus tout entier*, un 'corpo' ricostruito, dove motivi di tutta l'opera narrativa e teatrale ritornano e rinviano gli uni agli altri⁵.

L'opera di Micone finisce per rispecchiarsi in sé stessa; essa si autogenera, così come si autotraduce. In questa operazione si costruisce come un tutto, una totalità, dove il passato riemerge nel presente trasformato. È proprio dal passato che riemerge la memoria dell'infanzia per parlare della raggiunta riscoperta delle origini. *Silences* mette in scena questa consapevolezza.

***Silences*: la riscoperta delle origini**

Nella ritraduzione in francese, ovvero nel passaggio da *Non era per noi* a *Silences*, le tracce della lingua italiana appaiono come dissolte. Ciò che di essa resta nella scrittura in francese di *Silences* sono solo i nomi di persona, per altro cambiati. Scompaiono definitivamente i toponimi, i richiami alla cultura materiale, alla storia italiana, a quella religiosa ed i turpiloqui. La voce in eco alle traduzioni in italiano che si udiva nelle prime versioni di *Gens du silence* si eclissa ed al suo posto subentra la voce dei giovani protagonisti ritornati bambini. Nella quindicesima scena di *Silences* le loro battute si sovrappongono a quelle degli stessi personaggi in età adulta sdoppiando così la voce in scena. Questa polifonia, che evidenzia lo scarto temporale e che simboleggia l'incontro tra il passato e presente, rappresenta anche una nuova armonia, finalmente raggiunta, tra il qui e l'altrove in una lingua ritrovata. Micone definisce così *Silences*: «*Silences* une retraduction qui n'existerait pas sans la version italienne, où pour une rare fois il y a *adéquation*⁶ entre mes personnages et leur langue» (*Traduire-tradire*).

Micone mostra la consapevolezza di aver compiuto un percorso tracciato

⁵ Questa intertestualità è l'oggetto del nostro studio: "L'auto-traduction du théâtre de Marco Micone. À la recherche d'une reconfiguration identitaire".

⁶ Corsivo nostro.

già nel 1992 in *Le Figuier enchanté*, là dove aveva scritto in *exergue* alla narrazione: «Aussi longtemps que les mots de mon enfance évoqueront un monde que les mots d'ici ne pourront saisir, je resterai un immigré» (*Le Figuier enchanté*: 9). Il verbo 'evocare', dal latino *vocare ex*, richiama l'azione di 'richiamare fuori' una cosa da lontano, da un mondo dimenticato. La lingua italiana ha favorito il decentramento grazie al quale si è resa possibile l'evocazione di un mondo che la lingua della scrittura è ora in grado di esprimere con tutta la sua carica emotiva. Il passaggio autotraduttivo segna una scoperta che Micone sottolinea con queste riflessioni sulla sua autotraduzione: «Pour la première fois, j'entendais les personnages parler leur langue et non la mienne pour la première fois, je n'ai pas cherché à illustrer mes idées. Des personnages se sont imposés a moi» (*Traduire-tradire*).

Micone trova la lingua attraverso cui esprimere la trasformazione del suo rapporto alle origini e attraverso cui esprimere il raggiungimento della propria integrazione, integrazione che va letta come appartenenza a pieno diritto alla comunità degli scrittori. Micone dunque non più come, e soltanto, immigrato, ma come scrittore fra scrittori, figlio di altri scrittori e, attraverso l'autotraduzione, padre e figlio della propria opera.

Alla comunità assegnataci a caso dalla storia, Micone sostituisce la comunità degli scrittori, alla quale sente ormai di appartenere⁷. Alla memoria che comporta uno ed un solo scenario identitario, egli preferisce la memoria della letteratura che permette scenari identitari plurimi; alla fragilità di una filiazione reale, sostituisce la solidità di una filiazione assunta; al silenzio ed al vuoto, sostituisce i silenzi liquidi tra le lingue che veicolano la lingua stessa della scrittura. Régine Robin scrive a proposito di Georges Perec, ma potrebbe averlo scritto anche per Micone: «Cette parenté vraie, solide, lui permet de se sentir à l'origine de lui-même, non plus l'orphelin, l'ingendré, mais le fils de ses œuvres, le fils, le frère de cette filiation» (236-237).

Inoltre Micone scopre che, nella traduzione, le lingue imparano ad essere 'lingue di traduzione' e che l'idioma da lui a lungo ricercato non è né l'italiano, né il francese, ma una lingua che si situa fra l'una e l'altra. *Silences*, l'ultima versione di *Gens du silences*, lo prova: «*Silences* a fait la preuve que derrière le français que je parle et j'écris, il y a une langue italienne qui le conditionne et le nourrit. Et vice versa, serait-ce que je parle, j'écris et je traduis entre ces deux

⁷ Come sottolinea Alessandra Ferraro, Micone, che si interroga da sempre sul rapporto tra letteratura migrante e letteratura quebecchese, «perçoit en effet une littérature québécoise écrite en plusieurs langues où les ouvrages traduits occupent un rang important» (235).

langues?» (*Traduire-tradire*). La lingua italiana e la lingua francese non sono più rispettivamente lingua del passato e lingua del presente; esse vivono l'una accanto all'altra nell'oggi e mostrano quel rapporto di contemporaneità nel quale Antoine Berman ravvisa il rapporto allo straniero: «La contemporanéité signifie qua la langue traduite peut aussi traduire, que *le traduisant peut aussi être traduit*, que la langue, l'œuvre et l'auteur traduits peuvent *vivre l'être traduits*» (104).

Parallelamente, appare che l'identità è il frutto di un rapporto complesso alle origini, origini riscoperte e riformulate in modi diversi. Così si esprime Laura in *Silences*:

Je suis italienne, moi italienne? Mois qui suis presque née ici? Tu vois je dis moi et j'ai l'impression que c'est pas moi qui parle, quant je te parle en italien c'est toute une partie de moi qui se taît et ce serait la même chose si je te parlais en français ou en anglais. Il y a en moi des voix que je découvre petit à petit et toi tu veux me réduire à une seule. (76)

Le parole sono, in qualsiasi lingua esse si esprimano, piene di silenzi. Scrivere, tradurre fra lingue diverse, significa scrivere, tradurre e vivere tra silenzi, vuoti, in cui l'identità non finisce di ridefinirsi. L'opera di Micone richiama il concetto di «respiration identitaire» che evoca Régine Robin a proposito di Perec: «la création me semble emblématique de la question de l'écart, du décalage, du blanc qui permet la respiration identitaire et l'écriture» (Robin 37).

Conclusioni

L'autotraduzione in Micone, indica un luogo di passaggio a più livelli, interlinguistico innanzitutto, ma soprattutto, luogo di elaborazione delle origini e dell'opera stessa che, passando tra le lingue, ha trovato la lingua della scrittura che cercava.

Micone ci mostra una complessa costellazione linguistica dove le diverse lingue, molisano, italiano, francese e inglese prendono luce l'una dall'altra.

La sua opera di traduttore e di scrittore è allo stesso tempo opera di mediazione che trasforma le lingue in lingue di traduzione, di passaggio. Fra esse scorre, liquida, la lingua della scrittura che ha filtrato e travasato tutti gli elementi di cui si compone.

In questa lingua dell'interstizio egli esprime il suo rinnovato rapporto alle origini, dà voce alla memoria attraverso il tempo dell'infanzia e rinnova la propria scrittura.

Il passaggio autotraduttivo ha anche segnalato la riscoperta della lingua

italiana. Infatti in *Gens du silences*, prima versione, le parole in italiano rimangono come in sospensione nel testo francese, quasi a segnalare la difficile risoluzione della problematica del rapporto con le origini. La loro rielaborazione passa attraverso l'autotraduzione che scioglie quella sorta di 'lingua blocco' dove l'identità si arenava e si cristallizzava nell'uso del cliché o del turpiloquio.

Silences, ovvero l'originale passato attraverso l'autotraduzione dal francese prima e dall'italiano poi, passato dunque attraverso le lingue diventate lingue di traduzione, lingue di passaggio, mostra invece la conquista di una 'lingua risolta', quasi 'ri-sciolta', la cui fluidità segnala un nuovo rapporto con le origini ed un nuovo modo di concepire l'identità. La lingua italiana, praticamente scomparsa in *Silences*, si è trasformata rispetto alle prime versioni di *Gens du silences*, dove non era ancora passata al vaglio dell'autotraduzione. In *Silences* la lingua italiana non è più sentita come un simulacro o un oggetto di culto; essa, invece, diventa una delle lingue dell'autore che gioca ormai con tutte le sue lingue nell'esperienza del passaggio dall'una all'altra e nella pratica dell'autotraduzione. È con questa pratica che Micone sperimenta la scoperta del suo rapporto con le origini; libero di tradursi senza temere l'infedeltà, lo scrittore è libero, anche, di rappresentare la memoria, di simularla, di immaginarla, di smontarla, di reinventarla, in una parola di autotradurla.

Bibliografia citata

- Berman, Antoine. *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Gallimard. 1984.
- Bourdieu, Pierre. *Ce que parler veut dire*. Paris: Fayard. 1982.
- Dufiet, Jean-Paul. "Le plus que français ou la représentation de la langue italienne dans *Trilogia de Marco Micone*". *Parcours migrants au Québec. L'italianité de Marco Micone à Philippe Poloni*. Eds Alessandra Ferraro et Anna Pia De Luca. Udine: Forum Editrice. 2006: 33-45.
- Ferraro, Alessandra. "Linda Hutcheon, Marco Micone et Antonio D'Alfonso ou comment repenser un canon national". *Cultural Constructions of Migration in Canada / Constructions culturelles de la migration au Canada*, Atti del Convegno internazionale (Graz, 13-16 dicembre 2008). Eds Klaus-Dieter Ertler et al. Frankfurt am Main: Peter Lang. 2011: 229-237.
- Geertz, Clifford. *Savoir local, savoir global. Les lieux du savoir*. Paris: Puf. 1983.
- Micone, Marco. *Gens du silence*. Montréal: Québec Amérique. 1982.
- . *Gens du silence*. Montréal: Guernica. 1991.
- . *Le Figuier enchanté*. Montréal: Boréal. 1992.
- . *Gens du silence in Trilogia*. Montréal: VLB. 1996.
- . *Non era per noi in Il fico magico*. Isernia: Cosmo Iannone Editore. 2004.
- . *Silences*. Montréal: VLB. 2004.
- . "Traduire-tradire". *Spirale*, (juillet-août 2004), 197: 28.

- Oustinoff, Michaël. *Bilinguisme d'écriture et auto-translation. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*. Paris: Harmattan. 2001.
- Puccini, Paola. "Le *Grand Tour* de la traduction. Pour un parcours interdisciplinaire et interculturel". *Didactique des langues et traduction*. Ed. Maddalena De Carlo. *ELA*, 141 (janvier-mars 2006): 23-33.
- . "L'auto-translation du théâtre de Marco Micone. À la recherche d'une reconfiguration identitaire". *Authenticity and Legitimacy in Minority Theatre: Constructing Identity*. Eds Madelena Gonzalez and Patrice Brasseur. Cambridge: Scholars Publisher. 2010: 229-243.
- . "Autotraduction et identité: le cas de Marco Micone". *Interférences. Autour de Pierre l'Hérault*. Eds Alessandra Ferraro et Élisabeth Nardout-Lafarge. Udine: Forum Editrice. 2010: 167-182.
- Robin, Régine. *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes. 1993.
- Vegliante, Jean-Charles. *D'Écrire la traduction*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle. 1996.

Tavola 1
Il paratesto

	<i>Gens du silence*</i> (1982)	<i>Gens du silence</i> (1991)	<i>Gens du silence</i> (1996)	<i>Non era per noi</i> (gennaio 2004)	<i>Silences</i> (marzo 2004)
Copertina	x	x	x	x	x
Foto di scena	x				
Dedica	À Philippe pour qu'il n'oublie pas	À mio fratello Michele	À Philippe et Alexandre	À Ottavio Galella e Marisa Tonieri	À Lise Gauvin
Exergue	x		Hors-texte di <i>Déjà l'agonie</i> (Micone. <i>Déjà l'agonie</i> : 15)		<i>Cette pièce remplace Gens du silence dont l'auteur n'a gardé que quatre courtes scènes remaniées</i> (8)
Foto dell'autore	x				
Nota biografica	x				
Tappe della creazione	x	x	x		
Presentazione	x	x			
Personaggi	x	x	x	x	x

* In questa edizione compaiono le seguenti foto:

scena 1: foto di macerie di un villaggio italiano; *scena 2*: foto di una nave di immigrati, inizio secolo; *scena 5*: foto di scena e foto di una donna italiana immigrata, anni Cinquanta; *scena 6*: foto di scena di Zio; *scena 8*: foto di scena; *scena 9*: foto di scena; *scena 10*: foto di scena; *scena 11*: foto di scena; *scena 12*: foto di Collina, villaggio dell'Italia del Sud; *scena 13*: foto di un villaggio dell'Italia del Sud; *scena 14*: foto di emigranti in partenza, inizio secolo; *scena 14*: foto di immigrati italiani in un cantiere di costruzioni a Montréal; *scena 15*: foto di volto di donna dell'Italia del Sud.

Tavola 2
La lingua italiana nel testo francese
e la lingua francese nel testo italiano e loro frequenza

	<i>Gens du silence</i> (1982)	<i>Gens du silence</i> (1991)	<i>Gens du silence</i> (1996)	<i>Non era per noi</i> (gennaio 2004)	<i>Silences</i> (marzo 2004)
Nomi di persona	42	39	40	<i>Jean Pierre</i> (2 volte)	89
Toponimi					
<i>Collina</i>	14	14	9	<i>Outremont</i> (2 volte)	
<i>Chiuso</i>	13	13	8	<i>Montréal</i>	
<i>Palazzo Rossi</i>	2	2		<i>Québec</i>	
Storia italiana					
<i>Giovanni Caboto</i>	1	1	1		1
<i>Mussolini</i>	1				
<i>Mafia</i>	1	1	1		
Storia religiosa					
<i>Santa Maria Goretti</i>	1				
Cultura materiale					
<i>spaghetti</i>	1	1		“spaghetitis”	
Pratiche culturali					
<i>morra</i>	1	1			
Turpiloqui					
<i>Robusciato, morto di fame</i>	1				
<i>Puttana</i>	1				