de genere

Rivista di studi letterari, postcoloniali e di genere
Journal of Literary, Postcolonial and Gender Studies

http://www.degenere-journal.it/
ISSN 2465-2415

Fantasmi di un romanzo: *Frankenstein* sulla scena contemporanea francese nelle riscritture di Philippe Faure (1994) e Jean-François Peyret (2018)

Simona Munari
Università degli Studi di Roma Tor Vergata
simona.munari@uniroma2.it

Simili nella dimensione militante che caratterizza le loro operazioni, Philippe Faure e Jean-François Peyret si confrontano con il mito letterario di *Frankenstein* interpretando in modo diverso il dialogo che il teatro sempre instaura, per sua natura, con ciò che accade nel mondo. Ma sulla scena contemporanea, dove lo spettacolo è spesso inteso come performance unica e non riproducibile piuttosto che come elemento di un repertorio, il testo può diventare un elemento secondario: le due riscritture oggetto di questo studio sollecitano una riflessione critica sul suo ruolo, e sulle conseguenze della sua assenza nella ricezione di un progetto teatrale.

Simona Munari insegna Lingua e traduzione francese all'Università di Roma Tor Vergata. Ha svolto ricerche sulla pratica traduttiva e sulla riscrittura teatrale come forme della mediazione fra culture europee in età moderna. Ha lavorato sulla rappresentazione della lingua nel testo letterario e ha pubblicato monografie, edizioni critiche di testi teatrali, traduzioni e articoli scientifici sulla funzione della lingua quale modello e tramite di scambio culturale nell'Europa romanza. Si occupa attualmente di indagare la definizione dello stile nell'attività traduttiva e ritraduttiva.

CC BY NC ND

Similar in the militant nature that characterizes their work, Philippe Faure and Jean-François Peyret engage with the literary myth of *Frankenstein*, interpreting in different ways the dialogue that theater, by its very nature, always establishes with what happens in the world. However, on the contemporary stage—where performance is often conceived as a unique and unrepeatable event rather than part of a repertoire—the text can become a secondary element. The two rewritings examined in this study prompt a critical reflection on the role of the text and the consequences of its absence in the reception of a theatrical project.

Simona Munari teaches French Language and Translation at the University of Rome Tor Vergata. She has conducted research on translation practice and theatrical rewriting as forms of mediation between European cultures in the modern age. She has worked on the representation of language in literary texts and has published monographs, critical editions of plays, translations, and scholarly articles on the role of language as a model and vehicle for cultural exchange in Romance Europe. She is currently investigating the definition of style in translation and retranslation.

Riscrivere il mostro

In un'intervista sui suoi allestimenti shakespeariani degli anni Novanta il noto regista canadese Robert Lepage osserva che la tentazione di riscrivere un classico per metterlo in scena è sempre forte, ma quando un autore appartiene al canone della letteratura mondiale il pubblico si aspetta di ritrovare sul palco la sua idea della storia: la sfida è allora trovare un compromesso tra il rispetto dell'originale, la propria interpretazione e l'istinto di valorizzare gli elementi che meglio catalizzano l'attenzione dello spettatore perché più familiari, o legati a valori che in un certo momento storico veicolano un dibattito di matrice politica o culturale (Féral 1995). La questione sollevata da Lepage investe in generale tutte le riscritture transmediali delle opere che sono entrate nel nostro immaginario, in particolar modo quando uno dei personaggi diventa il simbolo della vicenda narrata. Riprendere un classico significa infatti, prima di tutto, entrare in dialogo con una tradizione che gli ha conferito nel tempo significati variabili all'interno di una "costellazione mentale"[1] condivisa (Brunel 1988, 1131). La natura e persistenza del mito letterario cui *Frankenstein* di Mary Shelley ha dato origine, ad esempio, si devono più alla figura del mostro che alla fama dell'autrice o alle circostanze della scrittura, ovvero a quello "scivolamento del nome" (Tortonese 2003, 754) tra il creatore e la creatura che riflette il dubbio fondamentale su chi sia il vero mostro, se la vittima o il carnefice.

Simili nella dimensione militante che caratterizza le loro operazioni di recupero, Philippe Faure e Jean-François Peyret interpretano in modo diverso il confronto con il mito, che in quanto tale, rilevava Roland Barthes, sopprime ogni dialettica e tende ad abolire la complessità degli atti umani. A quel mondo senza profondità nel quale "le cose sembrano significare da sole" (Barthes 1994, 223-224), entrambi i registi attribuiscono un valore legato all'attualità, dovendo però fare i conti con un'icona della cultura popolare. L'analisi delle due riscritture teatrali oggetto di questo studio parte quindi dalla rappresentazione, per molti versi sfuggente, di quel "wretch" cui Silvia Castoldi in una traduzione recente ha attribuito il significato di "disgraziato", sintesi esemplare dell'ambiguità che accompagna la sua presenza (Castoldi 2019, 272). Riprendiamo la sua versione per interrogarci su come si possa raffigurare nel mondo contemporaneo un'entità che convoca Darwin e gli esperimenti di Giovanni Aldini, un individuo cui Mary Shelley attribuisce occhi acquosi e pelle giallastra, che Victor chiama "miserabile mostro" (Shelley 2019, 87), "cadavere demoniaco" (87), "mummia rianimata" (87), "demone immondo" (107), e che il pubblico per lo più identifica, nonostante non sia certo l'unica incarnazione, nelle fattezze di Boris Karloff:

> Lo avevo osservato quando era ancora incompiuto; e già allora era brutto; ma quando quei muscoli e quelle giunture furono resi capaci di movimento, divenne un orrore tale che neppure Dante avrebbe saputo immaginarlo. (Shelley 2019, 88)

Nello studio delle performance di Philippe Faure (1994) e Jean-François Peyret (2018) entrano elementi complessi (dalla scrittura transmediale alla rilettura del mito letterario) che non sarà possibile affrontare in modo esaustivo, ma che implicano una ridefinizione generale del ruolo del testo scritto in spettacoli ormai intesi più come performance uniche e non riproducibili che come parte di un repertorio da portare in tournée. Se ogni adattamento transmediale tende infatti a ribaltare il rapporto

[1] Dove non specificato, le traduzioni sono di chi scrive.

gerarchico che esiste tra il testo e la scena (Petitjean e Hesse-Weber 2011), quando è il regista stesso a creare la pièce il progetto di allestimento condiziona fortemente la scrittura. Nel caso di un'opera straniera, il lavoro può inoltre fare riferimento a traduzioni esistenti o appositamente realizzate, da rielaborare secondo i vincoli della "speakability" e "performability" (Espasa 2014) necessari alla fruizione di un testo teatrale. Il grado di manipolazione testuale esprime la "semantica personale" (Cordingley 2014, 52) dell'autore-regista, che proprio come avviene per il traduttore non è un semplice agente di trasferimento comunicativo (Bassnett 2011) ma un mediatore, "translittérateur" o "tradaptateur" (Ivernel 1990, 21), interprete del pensiero collettivo sul valore della scrittura in un dato momento storico (Lombez 2008, 72).

Delineare un confronto tra questi due *Frankenstein* francesi, nati entrambi nel segno del compromesso e della sperimentazione, potrà quindi dare solo il senso generale delle implicazioni insite nel grande movimento di rilettura dei classici cui il teatro presta la voce, ma è un'ulteriore testimonianza di quanto l'adattamento solleciti forme multiple di riscrittura.

Il mostro-uomo di Philippe Faure

Philippe Faure (1952-2010), attore, regista e fondatore della Compagnie de la Goutte, assume nel 1994 la guida del Théâtre de la Croix-Rousse di Lione proponendosi di attrarre il pubblico con il programma sperimentale "Ouverture d'un théâtre, théâtre d'ouverture": uno slogan che allude al desiderio di allargare la platea attraverso l'allestimento di testi conosciuti che stimolino una riflessione su questioni pressanti della contemporaneità. *Je ne suis pas Frankenstein*, il grande successo che apre la sua prima stagione di direttore, si allontana dal tema centrale dell'attrazione per l'ignoto, ovvero del rischio che accompagna ogni scoperta scientifica, a favore di elementi altrettanto suggestivi quali la solitudine, l'isolamento, l'abbandono, l'esclusione, il senso di colpa.

La vicenda, ridotta a due atti per sei personaggi – Frankenstein, suo padre, la fidanzata Elisabeth, l'amico Henry Clerval, il postino e l'Uomo senza nome – ha un andamento stilizzato ma rispettoso dell'ordine narrativo originale. A una voce fuori campo è affidato il compito di leggere le lettere che Elisabeth scrive a Victor: lui è partito per le sue ricerche e continua a rimandare il rientro; lei attende, sempre più confusa e allarmata, finché una notte, sentendola chiamare William invano, lo spettatore coglie l'insinuarsi di una crepa nel fluire del tempo.

Nel processo di "staging translation" (Gentzler 2002, 216) di questo classico universale, il regista compie una scelta radicale attribuendo al mostro l'appellativo di "Uomo senza nome", dunque senza posto nel mondo. Ripetutamente si accenna al "misterioso evento" (Faure 1994, 31) che rende ora necessario espiare l'errore: "Je suis un homme arrêté au milieu de la montagne; qui n'a plus la force de fuir ni froid ni neige, ni pluie ou soleil; s'étant trahi lui-même" (11), dice Victor nell'evocare il terribile esito del suo esperimento, "l'être aux chairs volées à la pourriture, et ressemblées sous mes doigts, en une vaniteuse composition" (13). Lo spettatore entra poi con lui nel laboratorio in cui fallisce il tentativo di creare una compagna per la creatura, e assiste da lontano alla festa di nozze che si chiude con l'omicidio di Elisabeth.

La risata del mostro in fuga insegue Victor che vaga stremato dalla fame in un paesaggio irreale, una scenografia montana incombente pensata per sostenere sul piano visivo lo stato d'animo di Frankenstein. Privato di curiosità e immaginazione, ossessionato dal suo errore, il creatore si dibatte in un ambiente che sembra soffocare qualunque possibilità di evasione. L'allestimento predilige quindi scene in esterno con

uno sfondo da cui deve emanare, nota il regista nelle didascalie, "une impression de fantastique" (Faure 1994, 13). Luci ed effetti sonori costringono gli attori nel chiaroscuro di un luogo simbolico, un ambiente ostile in cui le fasi del dramma sono scandite da violenti fenomeni atmosferici che ricostruiscono la "nobile guerra dei cieli" (Shelley 2019, 107) immaginata da Mary Shelley tra quei "panorami selvaggi e immutabili" (127).

L'epilogo culmina in un dialogo nel quale l'Uomo senza nome accusa Frankenstein di essere stato curioso e ingenuo, e di aver assecondato la sua morale personale privando un altro essere umano della possibilità di felicità. A segnare il vincolo atroce che ormai lega i due protagonisti, il creatore muore tra le braccia della creatura mentre il ghiacciaio si apre in una faglia luminosa, fra tuoni e scrosci di pioggia, lasciando sospeso il dubbio su chi sia davvero il responsabile della tragedia di non poter esistere: "Qui saura jamais si nous avons été des monstres ou des hommes de bonne volonté?" (Faure 1994, 47), esclama l'Uomo senza nome raccogliendo il corpo di Victor.

Di *Je ne suis pas Frankenstein* non esistono dossier di stampa o quaderni di sala, ma è stato pubblicato un copione in cui figura un breve paratesto, non firmato dal regista, che ripercorre le circostanze della nascita del romanzo con qualche cenno alla tragica vita di Mary Shelley, suggerendo una chiave di lettura – in linea con una certa tradizione – all'insegna della riflessione sull'instabilità del mondo, il destino dell'individuo e la fatalità dell'esistenza (Parent, 1994). Il nesso con gli eventi accaduti in Francia nel 1993 può forse spiegare l'insistenza di Faure sulla portata simbolica della violenza fisica contro chi non possiede nemmeno un nome: la legge Pasqua-Debré aveva introdotto misure stringenti contro l'immigrazione, rendendo improvvisamente clandestini molti giovani di origine straniera cresciuti e scolarizzati in Francia. Da quel momento, la Repubblica francese garantiva il riconoscimento di una sola famiglia anche nei casi di poligamia legata a motivi religiosi per i quali era già avvenuto il ricongiungimento familiare. I nuovi decreti, poi modificati nel 1998, provocarono forte clamore nel mondo artistico, e la nascita di un movimento a favore dei "sans papiers" che ottenne un'estesa copertura mediatica (Siméant 1993).

L'Uomo senza nome rappresenta allora, se teniamo conto della contingenza politica e sociale, coloro che si trovano in una situazione di illegalità o sono sul punto di diventarlo: "Nul ne peut prétendre à trouver la paix tant que vivront sur la terre des hommes condamnés à l'errance, esclaves des montagnes, créatures incertaines, animaux ruminant l'innocence piétinée", scrive Faure (1994, 47). La narrazione è riprodotta nei suoi tratti principali in modo che i diritti evocati nel testo (la dignità e la felicità su tutti) trovino un riscontro oggettivo fuori dal palco. Ma la riflessione sembra investire l'atto creativo nella sua complessità: Faure dota il mostro di buone letture e di una cultura imbevuta di moralistica classica, con un riferimento esplicito al canone francese che garantisce alla sua riscrittura un'autorialità innovativa rispetto alle fonti:

> *L'homme sans nom:*
> Je ne suis pas Frankenstein, je suis l'homme sans nom. C'est cet homme-là qui te regarde; qui scrute le mystère de ta vie. *(Un temps)* Y a-t-il plus grande lâcheté que de ne pas se sentir coupable d'une erreur dont on a favorisé la conclusion… Dis-moi, je t'en conjure, dis-moi pourquoi serais-je le seul coupable?
>
> *Victor:*
> J'ai cru à la nécessité de repousser les limites du possible!
>
> *L'homme sans nom:*
> Mais l'impossible appartient aux poètes. (45)

Il mostro-macchina di Jean-François Peyret

Eppure, "nominare l'innominabile" (Shelley 2015, 56), come scrive Mary Shelley all'amico Leigh Hunt nel 1823 dopo aver assistito alla riduzione teatrale del suo romanzo, resta un problema oggettivo. L'autrice considera una soluzione "esilarante" (56) usare i trattini per indicare il mostro nell'elenco dei personaggi, ma il successo dello spettacolo ruota proprio intorno alla rappresentazione della creatura "in tutta la sua mostruosità e sinistra persona" (56), con una fisicità che imita goffamente il comportamento umano:

> La trama non è ben gestita, ma Cooke recita il ruolo di --- ottimamente. Come cerca l'aiuto altrui, come prova a comprendere i suoni che ascolta… Tutti i suoi gesti sono ben pensati e ben eseguiti. Mi ha divertito molto. Il pubblico sembrava galvanizzato e senza fiato dall'entusiasmo. (Shelley 2015, 57)

Lo spettacolo che Jean-François Peyret produce nel 2018 per il Théâtre Vidy-Lausanne, intitolato *La fabrique des monstres ou Démesure pour mesure*, segna invece, fin dalle prime battute, una ricerca drammaturgica volta a liberare il mostruoso dalla forma antropomorfa. Noto per un teatro sperimentale di impronta brechtiana che esplora le frontiere della scienza per promuovere il dibattito sui limiti anche morali della libertà di creazione[2], Peyret rifiuta le narrazioni lineari a favore di esperienze "inattese" (Butel e Peyret 2007, 136). Gli interessa osservare l'uomo di fronte alla tecnologia, e con l'aiuto di esperti informatici, scienziati e neurologi incoraggia un discorso sulla realtà e l'artificio, libero da intenti divulgativi e poetiche estetizzanti (Valmer 2001). Ha legato il suo nome a performance che colgono il pubblico di sorpresa, in nome di un gesto artistico concepito per essere "incerto" (Peyret 2018, 11) e non vincolato a un risultato definito a priori. Sul sito della compagnia che dirige sono disponibili alcune fotografie di questo allestimento e il diario professionale del regista: i materiali non includono però il testo della pièce, come se Peyret considerasse i suoi appunti di lavoro l'unico elemento davvero utile per coglierne il senso.

L'idea di partenza riprende la sfida notturna originale nella villa di Ginevra, con quattro attori bloccati in teatro da un'emergenza climatica. Stanno provando uno spettacolo, e la storia che ciascuno di loro racconta è l'unico elemento drammaturgico in un allestimento che indaga il processo di costruzione della memoria e i limiti della conoscenza. Nonostante le difficoltà – "Je ne sais toujours pas ce qui fait le cœur du spectacle à venir. […] Le roman, la science, la poésie. Forme ouverte, oui", segnala Peyret dopo due settimane di prove (Peyret 2017, 70) – il regista rivendica infatti la necessità di mediare attraverso la scienza i temi universali e indifferibili "qui configurent le tragique de notre temps" (Peyret 2018, 11). E tuttavia "il n'y a là-dedans aucune visée de vérité; rien à voir non plus avec je ne sais quelle vulgarisation, popularisation de la science" (11).

Il progetto di lunghissima elaborazione, minuziosamente riferito nel diario, non tarda a concentrarsi sul dato di fallimento connesso alla mostruosità della creatura: il suo orrore non è davvero riproducibile se non nell'assenza, ovvero in un'esistenza non riconosciuta. L'intuizione di farne un mostro sonoro che emette suoni incomprensibili affiora da una riflessione sugli scritti privati di Mary Shelley, ma è soprattutto l'opera di Beckett a risuonare nello sguardo dolente e spietato che Peyret riserva alla figura

[2] Tra i suoi spettacoli: *Ex vivo/In vitro* (2011), *Tournant autour de Galilée* (2008), *Le cas de Sophie K.* (2005) e *Histoire naturelle de l'esprit* (2000) sulle figure di Sophie Kovalevsky e di Alan Turing, *Les Variations Darwin* (2004), *La Génisse et le phitagoricien* (2002), *Un Faust, histoire naturelle* (1998).

centrale del romanzo. Non è un essere artificiale ma un "mort bricolé" (Peyret 2017,13) tornato alla vita che richiama le teorie di Foucault sul mostruoso come trasgressione del limite:

> Une dramaturgie monstrueuse: comme Frankenstein, donner, redonner la vie à partir de pièces et de morceaux de choses mortes ou inanimées. Des morceaux de cadavres; ici ce sont des textes d'origine diverses: des fragments du roman de Mary comme de ses lettres ou de son journal. Cela constitue un premier portefeuille de matériau. La question: comment Mary a-t-elle accouché de ce monstre? (Peyret 2017, 53)

Il programma elaborato dal Centro IRCAM, firmato dal compositore italiano Daniele Ghisi insieme a Robin Meier, integra l'informatica musicale alle ricerche sul deep-learning. Prevede un dispositivo caricato di musica classica che produce suoni combinati da un algoritmo in variazioni infinite, ma questa sorta di spartito aperto non genera una performance in costante evoluzione; la recitazione degli attori segue un testo definito, solo il discorso musicale è continuamente riformulato dall'imprevedibilità della macchina: "Que serait une musique créée en partie par des machines qui se retournerait monstrueusement contre son créateur?" (Peyret 2018, 7). Gli spettatori chiusi in platea, così come nella finzione teatrale i personaggi sono chiusi in un teatro, subiscono un discorso musicale che si guasta fino a diventare "insupportable, terrible, *monstrueux* (ou sublime? La question du sublime étant tapie derrière toute cette histoire)" (Ghisi 2018, 8).

L'aporia comunicativa, resa ancora più inquietante dalla condivisione forzata dello spazio, si manifesta per gradi – "Si terreur il doit y avoir, elle ne doit être produite que par les mots" (Peyret 2018, 7) – perché il vero mostro è il cervello umano, come scrive Peyret nel diario mentre rilegge il romanzo (Peyret 2017, 117). Il terrore non ha più nulla a che vedere con l'immagine di Boris Karloff, "boîte crânienne monstrueuse, cicatrices et électrodes" (Rosier 2018, 2), ma passa per le parole fallite, ed è allora necessario ricreare quella relazione ambivalente, tra empatia e repulsione, che il personaggio inventato da Mary Shelley suscitava nel lettore. Per questo, spiega il regista, la macchina non è immaginata come una minaccia immediata, ma lo diventa quando interrompe qualsiasi possibilità di scambio verbale, e porta confusione in sala destabilizzando il pubblico:

> Alors qui est le monstre: la créature, son créateur ou même le capitaine Walton, le savant aventurier? Mary Shelley a écrit un grand livre tragique. Surtout n'oubliez pas d'oublier Boris Karloff! (Rosier 2018, 2)

Gli echi beckettiani sono evidenti, così come il rimando al pensiero antirousseauiano di Percy B. Shelley che non attribuiva all'uomo una propensione intrinseca al male (Tortonese 2003, 760). Il mostro abbandona la forma antropomorfa per diventare metafora dell'atto creativo nella sua unicità, perciò il congegno non figura fisicamente sul palco. Poiché non si integra sul piano drammaturgico, però, il pubblico stenta a cogliere il nesso con la creatura, e lo spettacolo è recepito dalla critica come un esercizio sperimentale sovraccarico, orientato a un'estetica metateatrale obsoleta e un po' artificiosa.

Fin dall'inizio del progetto, durante la fase di ricerca dei finanziamenti, il regista temeva la "dura legge dello scambio" che secondo Barthes (1994, 106) ostacola da sempre la sopravvivenza del mestiere teatrale: in un sistema nel quale le prestazioni del regista

devono essere visibili e computabili, la valutazione del suo lavoro scade facilmente nel "triomphe d'un certain illétrisme", riflette Peyret (2016, 130), dovuto a un'idea molto limitata dello sforzo creativo. È certamente il caso di *La fabrique des monstres*, liquidato frettolosamente in termini di confusione scenica e linguistica: "A l'instar de Frankenstein et de sa créature, il semblerait que Peyret ne contrôle pas sa création" (Candoni 2018, n.p.).

Ritorno sul creatore

In realtà, se si considera che "le théâtre ne saurait représenter sans se représenter lui-même représentant" (Vuillemin 2009, 126), la modernità di Peyret starebbe proprio nell'aver trasformato l'atto teatrale stesso in una creatura imprevedibile. Emerge dalle sue note "un théâtre de l'essai, du traité" che è al tempo stesso teatro del corpo, "un théâtre du jeu, du 'contre-jeu', peut-être" (Valero 2021, 30) attraversato da un'idea di esclusione che genera disorientamento e malessere. La macchina "mal vue mal dite" da cui fuoriescono i suoni disarmonici che rendono la pièce ingovernabile è in fondo l'emblematica personificazione della creatura che mostra il fallimento del suo inventore.

Mentre viene progettata, Peyret non riesce neanche a immaginarla: "*La Fabrique des monstres* à l'horizon, un horizon qui ressemble davantage à un mur dans lequel je fonce" (Peyret 2017, 58), scrive qualche mese prima del debutto. Il risultato non è abbastanza "spettacolare" da nutrire lo spettacolo, ma la sua presenza angosciante restituisce appieno il significato della storia originale, liberando al contempo il mostro dalle sembianze cinematografiche. Nel fuori-tempo della drammaturgia beckettiana, dove il riso e la noia si confondono, il senza-nome sfugge alla sua stessa rappresentazione e diventa senza-volto, mentre la tesi della dismisura esplorata dal regista prende corpo in una vera e propria "poétique du ratage" (Thimonier 2021): "La créature ne doit exister que sous une forme ratée, qu'en tant qu'expérience continuelle et souvent décevante" (Thimonier 2021, 6).

Ogni adattamento rinforza la polifonia di una rete tematica che è l'effetto di una doppia scrittura, una doppia soggettività e un doppio desiderio, quello dell'autore del testo originale e quello del traduttore-adattatore. Quando l'autore dell'adattamento cura anche la regia, come nei due casi oggetto di questo studio, la commistione dei ruoli genera disposizioni percettive che moltiplicano le "organizzazioni simboliche" (Sellier 1984, 118) sulle quali si fonda la narrazione mitica. Accomuna i due progetti l'idea che la creatura sia l'esito di una pluralità di memorie e percorsi individuali, e che si possano declinare diverse ipotesi di mostruosità connesse alla dimensione pubblica e privata della solitudine e dell'indifferenza. Ma se il programma di Philippe Faure si propone di avvicinare i classici al grande pubblico per promuovere una rilettura che intercetti i temi urgenti della contemporaneità, Peyret sembra voler piuttosto restituire quel "frisson nouveau" (Peyret 2017, 83) che già cercava Mary Shelley.

Scrivere per la scena un romanzo come *Frankenstein* induce d'altronde a riflettere su contrasti assoluti (tra la vita e la morte, ma anche tra l'uomo e la società) in una cornice che declina su più fronti il tema dell'arroganza legata alla sete di conoscenza, il superamento del limite che investe la fragilità dei sentimenti, l'idea stessa di morale. L'esaltazione dell'umano come punto di arrivo, la sofferenza del mostro, il disorientamento del suo creatore e la speranza delusa si realizzano per Faure nel peregrinare delle due figure spettrali, di notte, tra i fulmini: il regista affida a Frankenstein i dubbi e le indecisioni degli eroi shakespeariani, chiudendolo nella

trappola di un'immensità "selvaggia e barocca" (Parent 1994, 6) dove ogni apparizione dell'Uomo senza nome è presagio segreto della tragedia inesorabile. In tal senso, l'idea di Peyret che Frankenstein alberghi silente in ciascuno di noi perché il cervello umano è un mostro potenziale che potrebbe trasformare chiunque, un giorno, in un principe della dismisura o in un sopravvissuto alle occasioni mancate, si configura come rovescio del "non sono Frankenstein" con cui Faure invoca la necessità dell'accoglienza e dell'inclusione.

Queste riscritture possono dunque essere considerate maglie di una catena potenziale che nel tempo, svelando nuovi aspetti linguistici, testuali e culturali, determinano un ampliamento del repertorio e un rinnovamento delle dinamiche interpretative (Génin 2018, 6-7). Entrambe le creazioni insistono sulla felicità impossibile, assediata dalla minaccia di un mostruoso che può assumere svariate sembianze, e dialogano con un'immagine mitica dal potere deformante, bloccata in un'immobilità che "non è una menzogna né una confessione; è un'inflessione" (Barthes 1994, 210): nella loro profonda e affascinante differenza, gli spettacoli di Faure e Peyret trasformano un archetipo in una visione in movimento dotata di nuovo valore letterario, sociale e soprattutto politico, in linea col dialogo che il teatro sempre instaura, per sua natura, con ciò che accade nel mondo.

Bibliografia

Barthes, Roland. 1994. *Miti d'oggi*. Traduzione di Lidia Lonzi. Torino: Einaudi.

Bassnett, Susan. 2011. "The Translator as Cross-Cultural Mediator". In *The Oxford Handbook of Translation Studies*, a cura di Kirsten Malmkjær e Kevin Windle. Oxford University Press.

Brunel, Pierre. 1988. *Dictionnaire des mythes littéraires*. éd. du Rocher.

Castoldi, Silvia. 2019. *Nota del traduttore*. In Mary Shelley, *Frankenstein*. BUR.

Espasa, Eva. 2014. "Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just Saleability?". In *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, a cura di Carole-Ann Upton. Routledge.

Faure, Philippe. 1994. *Je ne suis pas Frankenstein, d'après Frankenstein de Mary Shelley*. Arles: Actes Sud.

Féral, Josette. 1995. "L'attore deve aver sete di sapere. Conversazione con Robert Lepage". *Teatro e Storia* 17: 291-312.

Gentzler, Edwin. 2002. "Translation, Poststructuralism and Power". In *Translation and Power*, a cura di Edwin Gentzler e Maria Tymoczko. University of Massachusetts Press.

Ivernel, Philippe. 1990. "Traduire, adapter, écrire. Table ronde animée par Jacques Thériot", avec la participation de Florence Delay, Philippe Ivernel, Jean Jourdheuil et Bernard Lortholary. In *Traduire le théâtre. Sixièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1989)*, a cura di Sylvère Monod. Actes Sud.

Lombez, Christine. 2008. "Réécriture et traduction". In *La littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*, a cura di Jean-Paul Engélibert e Yen-Maï Tran-Gervat. Presses Universitaires de Rennes.

Parent, Sandrine. 1994. "Une vision mystérieuse". In Philippe Faure, *Je ne suis pas Frankenstein*. Actes Sud.

Shelley, Mary. 2015. *I miei sogni mi appartengono*. Traduzione di Marco Federici Solari. Roma: L'Orma editore.

Shelley, Mary. 2019. *Frankenstein*. Traduzione di Silvia Castoldi. Milano: BUR.

Tortonese, Paolo. 2003. "La creatura. Mary Shelley, Frankenstein, 1818". In *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi*, a cura di Franco Moretti, vol. 4. Einaudi.

Valero, Julie. 2021. "Jean-François Peyret. Penser au théâtre. Introduction". *Revue d'histoire du théâtre* 290: 23-34.

Sitografia

Butel, Yannick, e Jean-François Peyret. 2007. "Jean François Peyret… De la séduction, du charme". *Double jeu* 4: 135-140. http://journals.openedition.org/doublejeu/1766. Ultimo accesso 23 aprile 2025.

Candoni, Christophe. 2018. "Une fabrique des monstres qui s'emballe sans emballer". *Sceneweb. L'actualité du spectacle vivant*. http://sceneweb.fr. Ultimo accesso 23 aprile 2025.

Cordingley, Anthony. 2014. "L'oralité selon Henri Meschonnic". *Palimpsestes* 27: 47-60. http://journals.openedition.org/palimpsestes/2029. Ultimo accesso 23 aprile 2025.

Génin, Isabelle. 2018. "Quand les traducteurs prennent la parole: préfaces et paratextes traductifs. Avant-propos". *Palimpsestes* 31.1: 6-7. http://journals.openedition.org/palimpsestes/2532. Ultimo accesso 23 aprile 2025.

Ghisi, Daniele. 2018. "Projet Musical". In Jean-François Peyret, *La Fabrique des monstres ou Démesure pour mesure, d'après Frankenstein ou le Prométhée moderne de Mary Shelley. Dossier de presse*. https://vidy.ch. Ultimo accesso 23 aprile 2025.

Petitjean, André, e Armelle Hesse-Weber. 2011. "Pour une problématisation sémiologique de la pratique de l'adaptation". *Echo des Etudes romanes* 7.2: 5-20. www.eer.cz. Ultimo accesso 23 aprile 2025.

Peyret, Jean-François. 2016. *Journal du mercredi 6 janvier au mardi 21 décembre 2016*. www.tf2.re. Ultimo accesso 23 aprile 2025.

Peyret, Jean-François. 2017. *Journal du jeudi 5 janvier 2017 au vendredi 2 février 2018*. www.tf2.re. Ultimo accesso 23 aprile 2025.

Peyret, Jean-François. 2018. "Le théâtre et la recherche scientifique". In Jean-François Peyret, *La Fabriques des monstres ou Démesure pour mesure, d'après Frankenstein ou le Prométhée moderne de Mary Shelley. Dossier de presse*. https://vidy.ch. Ultimo accesso 23 aprile 2025.

Rosier, Florence. 2018. "Ce qui rapproche l'artiste du scientifique, c'est la capacité à voir l'invisible". *Le Monde*, 11 juin 2017. https://lemonde.fr. Ultimo accesso 23 aprile 2025.

Sellier, Philippe. 1984. "Qu'est-ce-qu'un mythe littéraire?". *Littérature* 55: 112-126. https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1984_num_55_3_2239. Ultimo accesso 23 aprile 2025.

Siméant, Johanna. 1993. "La violence d'un répertoire: les sans-papiers en grève de la faim". *Cultures & Conflits* 09.10: 1-14. http://journals.openedition.org/conflits/218. Ultimo accesso 23 aprile 2023.

Thimonier, Victor. 2021. "«Rater encore. Rater mieux.», poétique du ratage chez Jean-François Peyret". *Agôn* 9: 1-10. https://journals.openedition.org/agon/8983. Ultimo accesso 23 aprile 2025.

Valmer, Michel. 2001. "Entretien avec Jean-François Peyret". *Alliage* 47: 87-97. http://revel.unice.fr/alliage/index.html?id=3818. Ultimo accesso 23 aprile 2025.

Vuillemin, Jean-Claude. 2009. "Réflexions sur la réflexivité théâtrale". *L'Annuaire théâtral* 45: 119-135. https://doi.org/10.7202/044277ar. Ultimo accesso 23 aprile 2025.