



L'Arazzo
Sezione Saggi

Thought is free

Scritti in onore di Daniela Guardamagna

a cura di Tommaso Continisio, Elisabetta Marino e Rossana Sebellin



L'Arazzo

collana diretta da Loretta Frattale

Sezione Saggi

Thought is free

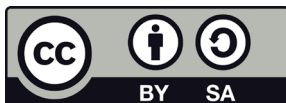
Scritti in onore
di Daniela Guardamagna

A cura di Tommaso Continisio,
Elisabetta Marino e Rossana Sebellin

Ledizioni

Opera pubblicata con il contributo del Dipartimento di Storia, Patrimonio culturale, Formazione e Società dell'Università di Roma Tor Vergata.

Unless otherwise stated, this work is released under a Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.it>.



Thought is free. *Scritti in onore di Daniela Guardamagna*, a cura di Tommaso Continisio, Elisabetta Marino e Rossana Sebellin
Prima edizione: febbraio 2024

Print ISBN 9791256001002
eBook ISBN 9791256001019
PDF ISBN 9791256001026

Ledizioni Ledipublishing
Via Boselli 10, 20136 Milano (Italy)
Informazioni sul catalogo e sulle ristampe:
www.ledipublishing.com - www.ledizioni.it

Indice

Prefazione	9
Tradurre all'ombra della censura. Ursula K. Le Guin nella Polonia Popolare <i>Alessandro Amenta</i>	11
Mallarmé e Shakespeare <i>Luca Bevilacqua</i>	23
Johann Wolfgang Goethe. Shakespeare e oltre <i>Traduzione di Gabriella Catalano</i>	35
Stupri a confronto nella prima età moderna inglese: Linguistica dei <i>corpora</i> e “le tre Lucrezie” di Shakespeare (1594), Middleton (1600) e Heywood (1608) <i>Fabio Ciambella</i>	51
“The stern Polonian”: appunti sulla Polonia al tempo di Shakespeare, con brevi digressioni <i>Marina Ciccarini</i>	69
La distorsione del messaggio nel <i>Timon of Athens</i> <i>Tommaso Continisio</i>	81
“We are such stuff / As dreams are made on and our little life / Is rounded with a sleep”: il sogno-sonno di Alonso Quijano <i>Loretta Frattale</i>	91
Tradurre (e ritradurre) poesia. Una breve nota <i>Matteo Lefèvre</i>	105

Turgenev, Shakespeare e i malintesi della cortesia <i>Nicoletta Marcialis</i>	115
L'iconicità musicale di Rosalind in <i>As You Like It</i> di Kenneth Branagh <i>Giulia Magazzù</i>	127
William Shakespeare e la frenologia: tra appropriazione, bardolatria e feticismo <i>Elisabetta Marino</i>	139
<i>Tempesta</i> in Québec: Alice Ronfard regista e traduttrice <i>Simona Munari</i>	151
Ritratto di Mark Antony: il riscatto sulla scena italiana di un eroe tragico shakespeariano <i>Valentina Rossi</i>	163
Re e residui: il teatro di Shakespeare e Beckett a confronto <i>Rossana Sebellin</i>	171
«Né il cielo sbirci dalla coltre dell'oscurità»: ovvero, cesellando i dialoghi per il doppiaggio del <i>Macbeth</i> <i>Angela Sileo</i>	185

Tempesta in Québec: Alice Ronfard **regista e traduttrice**

Simona Munari

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Relativamente ignorato fin dopo la seconda guerra mondiale, Shakespeare giunge sulla scena francofona canadese verso la fine degli anni Sessanta, ma solo nella decade successiva, con il *Parti québécois* al potere, il protezionismo culturale e linguistico attribuisce al teatro un ruolo apertamente glottopolitico. Traduttori e commediografi si appropriano del repertorio straniero in termini di «capitale simbolico¹» (Brisset, 1990: 43) seguendo percorsi di ricerca molto diversi tra loro, uniti dalla necessità di evadere dai meccanismi di «reciproco assorbimento» (Féral, 1998: 930) che a lungo avevano condizionato la letteratura del Canada francese. La scelta non casuale delle opere da tradurre segna le diverse fasi di emancipazione dalla cultura anglofona dominante, e al tempo stesso favorisce il distacco dall'antico *bon usage* imposto dalla Francia, ostile alla naturale evoluzione della lingua (Bouchard, 2012).

Per quanto sia complesso inquadrare un fenomeno fluido e molto variabile come la traduzione teatrale, il suo tratto polimorfo e polivalente le permette di sconfinare in varie forme di adattamento legate al momento storico e alle caratteristiche della cultura ricevente (Farcy, 1993: 388). Nel Québec di fine anni Settanta, stretto in politiche linguistiche ambigue e contraddittorie (Bouchard, 2020), le trasposizioni che entrano nel movimento di decolonizzazione culturale favoriscono la

¹ Se non diversamente specificato, le traduzioni italiane sono di chi scrive.

lotta al bilinguismo percepito come forma di pressione assimilazionista, e trovano legittimazione critica attraverso il metadiscorso dell'autore-traduttore, portavoce di istanze condivise (Helbo, 2006: 16). Le sue dichiarazioni e interviste, così come i programmi di sala e i materiali preparatori conservati negli archivi, assumono un rilievo critico anche maggiore del testo tradotto, spesso nemmeno pubblicato (Munari, 2023).

Le produzioni shakespeariane si moltiplicano in Québec a partire dalla stagione 1988-89 (Brisset, 2017: 181), e rispetto ad altri classici europei il Bardo diviene presto un riferimento imprescindibile nella difesa della causa nazionalista: non solo per una certa «indeterminacy» (Drouin 2007: 2) della sua opera, tessuto malleabile «in service of various political agendas, transhistorically and transculturally» (*ibidem*), ma per la libertà di rilettura consentita da un pubblico meno attento di quello anglofono ai dettagli testuali. Che sia «dramatisation, transfert, transformation, transmodalisation, traduction intersémiotique, mutation, réécriture transgénérique ou encore, improprement “remédiation”» (Brignoli, 2019: 25), oppure «creative rewrite, creative translation, remake, refraction, interpretation, relocation, transposition, transplantation, tradaptation» (Braga Riera, 2011: 61), quando il teatro di repertorio cede il passo al teatro di creazione la scrittura si trasforma in un vero e proprio «acte de langage» (Gauvin, 1997: 7) volto a suscitare una riflessione sulla mediazione culturale e linguistica come unica via di accesso alla cultura mondiale. In una poetica *engagée* che interessa i piani di produzione, esecuzione e trasmissione del testo, questa forma di mediazione moltiplica e sovrappone i ruoli, generando una particolare «semantica personale» (Cordingley, 2014: 52) di cui Alice Ronfard è una delle più interessanti interpreti.

Nata ad Algeri da genitori francesi e giunta in Canada nell'effervescenza culturale degli anni Settanta dopo aver vissuto a Salonicco, Lisbona, Vienna e Parigi, il suo sguardo era forse più libero dalle ideologie, non sempre consapevoli, che all'epoca orientavano le produzioni teatrali verso la revisione

del canone. Ronfard spiega quanto avere al contempo tradotto il testo e diretto lo spettacolo abbia condizionato il suo lavoro sulla *Tempesta* creata nel 1988 per il nuovo Espace Go di Montréal, uno di quegli spazi che dopo la rottura nazionalista degli anni Settanta avevano fatto del teatro un luogo di esplorazione identitaria e ricerca estetica (Beauchamp, 2003). La questione della fedeltà all'originale è ripensata in termini derridiani – «Si l'on affecte la langue de quelque chose il faut le faire de façon raffinée, en respectant dans l'irrespect sa loi secrète» (Derrida, 2005: 37) – nella sua relazione con il dato scenico:

Fallait-il décoller du mot à mot en se réappropriant le texte et, d'une certaine façon devenir des auteurs à part entière (dans le cas de Shakespeare, devenir des poètes...), ou bien rester très proches du texte original sans prendre de liberté, sans interpréter, et faire vœu de fidélité? Nous avons opté pour la fidélité et...l'irrespect. Voilà comment nous allions obtenir l'efficacité théâtrale!² (Ronfard, 1990: 86).

Nel corso degli anni Ottanta i registi tendono a declinare Shakespeare in allestimenti che hanno per oggetto la teatralità stessa, con soluzioni innovative maggiormente esportabili (Féral, 2003: 21-22). La grandezza e l'universalità del mondo shakespeariano si fondono in letture semplificate nelle quali Prospero, ad esempio, rappresenta l'uomo che scopre se stesso nell'esilio e nella perdita. Alcune versioni, in nome di un'attualizzazione estrema, non esitano a ricorrere al vernacolo come garanzia di autenticità (Lafon, 2003: 190), o all'ausilio delle macchine per evocare una multimedialità moderna (Valentini 2011: 74).

Su questa linea il poeta, regista e drammaturgo Michel Garneau aveva realizzato nel 1978 un famoso *Macbeth* in una lingua *joualisante*³ ricostruita sulla base dell'antico linguaggio

² Ronfard allude con questo "nous" alla collaborazione con sua madre, la romanziera Marie Cardinal, sottolineando come i loro sguardi sul testo fossero molto diversi.

³ *Joual*, dalla pronuncia canadese di "cheval", è il nome con cui ci si

popolare del Québec (Souchet, 2014). Già nel 1973 l'autore chiamava «tradaptation», definizione ormai ricorrente nel dizionario traduttologico canadese (Knutson, 2012), la sua versione della *Tempesta* recitata all'aperto nel vecchio porto di Montréal, una sintesi di un'ora e dieci per otto ruoli nata dalla convinzione che «une traduction n'est bonne que pour le public auquel elle est destinée, et c'est évident que les traductions françaises ne nous sont pas destinées» (Hellot 2009: 84). Non era sfuggita alla critica la rinuncia a rendere i giochi di parole presenti nell'originale, un arbitrio stilistico che insieme ai tagli e ad altri interventi testuali impoveriva «la complexité du raisonnement, les longues constructions métaphoriques, les rappels et les transformations d'images» (Simon, 1990: 122).

Il lavoro di Alice Ronfard, anche grazie ai precedenti illustri, dialoga con un modo nuovo di fare teatro: cresciuta professionalmente in un sottobosco di traduzioni «collaborative» (Sperti, 2016) su testi di autori contemporanei – «Je pose énormément de questions à l'auteur, je veux savoir où est ma marge de manœuvre». (Ronfard, 1990: 87) – la regista ammette la difficoltà di piegare Shakespeare, senza snaturarlo, a un contesto che, neanche tanto implicitamente, richiede al traduttore di formulare attraverso la lingua un nuovo discorso sull'identità collettiva. È quindi innanzitutto come lettrice delusa dalle traduzioni francesi esistenti che riscrive il primo incontro tra Ferdinando e Miranda, con l'idea di ritrovare il carattere adolescente della ragazza e il *savoir-faire* amoroso di lui evitando qualunque allusione misogina insita nel linguaggio.

Dal commento al testo inedito della sua traduzione, parzialmente pubblicato in occasione di un'intervista (Ronfard, 1990: 88-91), emerge la necessità di restituire l'incertezza e l'ingenuità di Miranda rispetto a un sentimento appena scoperto di cui non sa bene cosa fare. La proiezione in tempo reale di quanto avviene sul palco (una soluzione pensata per

riferisce alla lingua parlata in Québec.

rivelare il desiderio agli spettatori prima ancora che i protagonisti stessi ne siano consapevoli) diventa un atto interpretativo forte. Lo stesso accade nella prima lunga scena, che immerge la sala in una violenta tempesta riprodotta su tre grandi schermi per mettere il pubblico in condizione di sperimentare fisicamente il terrore del naufragio:

Je savais que rater la scène d'ouverture, c'était passer à côté de la pièce. Tout est dans cette scène: le tumulte des vagues, les cris sont le reflet de la folie des hommes, leur impuissance devant la mort. [...] Intellectuellement, je n'avais aucune difficulté à comprendre le sens de cette scène et son importance pour le déroulement futur de l'action. Pourtant je me disais: «C'est très beau tout ça, mais dès que les acteurs vont ouvrir la bouche, le show va couler avec le bateau!» (*ivi*: 85).

Quasi 120 ore di prove costa lo sforzo di armonizzare il suono e le luci affinché il video della scenografia non copra la presenza degli attori, turbati dall'intensità dell'installazione: «C'était le bordel! Cette tempête sur trois écrans était tellement puissante que les comédiens ont eu peur: ils avaient l'impression de s'énerver inutilement devant une image trop forte» (Camerlain, 1989 : 87). Prende corpo una riscrittura che, pur attribuendo a ogni personaggio un modo specifico e riconoscibile di esprimersi, trascura il dato diglossico a favore di una dinamica dei dialoghi centrata sull'interpenetrazione tra il processo di traduzione e il progetto di allestimento. La formazione di scenografia consente a Ronfard di visualizzare le singole scene mentre traduce, in una ricerca di tridimensionalità che scandisce l'impianto drammaturgico valorizzando la «poetica del gesto» (Féral, 2003: 87):

Mise en scène et traduction se sont continuellement inter-pénétrées. Je ne peux pas envisager le travail de traduction d'une autre façon. Je pense que le metteur en scène doit avoir une connaissance parfaite du texte puisqu'il a à transmettre sa lecture de la pièce aux acteurs d'abord et au public ensuite. S'il y a traduction, il y a forcément relecture, réappropriation du langage. Je sais que je ne peux pas

m'exclure de ce travail-là (Ronfard, 1990: 86-87).

Dieci anni dopo, Robert Lepage – voce potente del teatro canadese – rilegge il naufragio come elemento che sposta i personaggi in una realtà parallela di sogno e oblio. Nella sua *Tempête 3D* del 1998 la tecnologia muove attori e oggetti da un mondo d'aria a un mondo di materia (Besson, 2014: 56), e di questa duplicità tiene conto il traduttore Normand Chaurrette chiamato a modulare il suo lavoro, al pari di un attore, sull'interpretazione del regista come unico referente nella definizione di un rapporto gerarchico tra il testo e la scena:

En tant qu'artisan de la langue, je crois qu'il n'y a pas de "bonnes" ou de "mauvaises" traductions de pièces de Shakespeare. Je pense simplement qu'une traduction vient à point nommé, avec une unité d'ensemble, et participe à l'esprit d'une production, à une vision (Chaurrette, 1998: 5).

Lepage, fondatore nel 1994 della compagnia Ex Machina, ha curato numerosi allestimenti internazionali della *Tempesta* che sono entrati nella storia del teatro, dal ciclo shakespeariano di Michel Garneau a *Noises, Sounds and Sweet Airs* di Michael Nyman che alla *Tempesta* si ispira. Nel 2012 porta Calibano all'opera su musiche del compositore inglese Thomas Adès, con la soprano che interpreta Ariel sospesa a volteggiare sul palco. La scatola magica di Prospero, trasformato in impresario teatrale, è la Scala di Milano, ideale «grand lieu de l'illusion» (Moreault, 2012: 4) ricostruito in verticale.

Convinto che per comprendere un grande classico fatto di violenza e incanto sia necessario affrontarlo più volte, il regista considera Shakespeare un sistema, un pensiero, un mondo a sé (Legault, 1998: 11), e guida il pubblico in un progetto di «dramaturgie scénographique» (Poll, 2014: 331) che riprende la sua *Tempesta* dell'anno precedente, un evento *site-specific* concepito per l'anfiteatro naturale della Wendake First Nation Reserve. Con un richiamo esplicito alla tradizione del teatro classico, Lepage aveva ricreato l'isola di Calibano in un luogo particolarmente evocativo situato nel cuore del

Québec, affidando alla traduzione il compito di interrogare gli squilibri interculturali che investono la rappresentazione della differenza. Far riemergere le tensioni storiche e rielaborarle adattando il repertorio a nuovi contesti culturali era l'esplicito scopo di un allestimento nel quale i canti di Ariel vengono tradotti in lingua *wendat* per indagare la formazione degli stereotipi nelle riscritture post-coloniali, mentre danze e musiche autoctone accompagnano gli attori amerindi avvolti in costumi che riproducono tatuaggi allegorici. Come il regista non manca di sottolineare, il testo diventa palinsesto:

Le texte de Shakespeare n'est pas la priorité: ce qui compte c'est l'idée et la poésie qu'il contient et que la poésie visuelle et le mouvement vont traduire. Qu'est-ce qu'une adaptation sinon une traduction? Dans une traduction, les mots ne sont pas les mêmes puisqu'ils appartiennent à une autre langue. Dans la mise en scène, les mots sont remplacés par des images, des éclairages, des mouvements (Besson, 2014: 57).

Ma quando il regista è anche traduttore, come nel caso di Alice Ronfard, le due dimensioni sembrano generare disposizioni percettive che moltiplicano il potenziale simbolico della narrazione mitica. Nel 2009 Ronfard reinventa la *Tempesta* con Emma Haché per un teatro di marionette (Haché, Ronfard, 2009); nel 2017 l'Università del Québec a Montréal (UQUAM) riprende la *pièce* in versione *grunge*, sotto la sua direzione, con due grandi piattaforme rettangolari mobili a dilatare i piani e gli ambienti (Gaumont, 2018); in seguito la regista è al Centre National des Arts du Cirque (CNAC), vicino a Reims, per allestire con Antoine Rigot una versione che coinvolge diverse discipline circensi. Il progetto, di nuovo, insiste sulla spazialità, e «Shakespeare est loin, très loin» (Heluin 2018: 3), eppure presente nel significato profondo dello spettacolo.

Si direbbe che l'enigma dell'isola, il viaggio nelle «sabbie mobili dell'illusione e dell'errore» (Lombardo, 2020: XI) assuma nel teatro canadese francofono forme e accenti sempre

diversi, in un *métissage* continuamente riformulato. Spesso diventa il luogo di una sperimentazione in cui il «naufregio con spettatore» (Blumenberg, 1985) lascia il posto alla navigazione in mare aperto, nel timore e nel richiamo dell'imprevedibilità e del disorientamento legati all'atto doppiamente creativo del tradurre per mettere in scena. D'altronde, quando non si può interrogare l'autore si interrogano le parole – afferma Ronfard – e solo sul palco si può davvero giudicare una traduzione alla quale, data la sua natura, concorrono più voci:

Par ce travail, finalement, ma sensibilité rencontre la sienne. Il faut que j'en arrive à avoir cette certitude. Et quand les scènes sont bonnes, c'est que j'ai retrouvé le souffle de l'auteur, son âme. C'est ce qui importe. [...] En conclusion, je dirai que traduction, mise en scène, jeu des comédiens et comédiennes, travail des concepteurs et conceptrices sont comme les perles d'un collier, personne ne peut exister sans l'autre (Ronfard, 1990: 87).

Bibliografia

- Beauchamp, Hélène (2003): “Les théâtres. Lieux de représentation et lieux de création théâtrale au XXe siècle”, in Beauchamp, Hélène, David, Gilbert, *Theâtres québécois et canadiens-français au XXe siècle. Trajectoires et territoires*, Sainte-Foy: PUQ, pp. 34-57.
- Blumenberg, Hans (1985): *Naufregio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Bologna: Il Mulino.
- Bouchard, Chantal (2012): *Méchante langue. La légitimité linguistique du français parlé au Québec*, Montréal: PUM.
- (2020): *La langue et le nombril. Une histoire sociolinguistique du Québec*, Montréal: PUM.
- Brignoli, Laura (2019): “Comment la scène italienne s'est appropriée *L'Homme sémence*: stratégies d'adaptation d'un prétendu manuscrit”, *Itinera*, XVII, pp. 25-37.

- Brisset, Annie (1990): “Molière et ses traducteurs étrangers”, in Monod, Sylvère (ed.) : *Traduire le théâtre. Sixièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1989)*, Arles: Actes Sud, pp. 41-68.
- Derrida, Jacques (2005): *Apprendre à vivre enfin. Entretien avec Jean Birnbaum*, Paris: Galilée-Le Monde.
- Farcy, Gérard-Denis (1993): “L’adaptation dans tous ses états”, *Poétique*, XCVI, pp. 387-414.
- Féral, Josette (1998) : “Langage et appropriation: comment réinterpréter Shakespeare au Québec”, *The French Review*, LXXI, pp. 930-939.
- (2003): “La mise en scène au Québec. Ruptures ou mutations?”, in Beauchamp, Hélène, David, Gilbert (ed.), *Théâtres québécois et canadiens-français au XXe siècle. Trajectoires et territoires*, Sainte-Foy: PUQ, pp. 9-31.
- Gauvin, Lise (1997): *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris: Karthala.
- Helbo, André (2006): *Signes du spectacle: des arts vivants aux médias*, Bruxelles: P.I.E. Peter Lang.
- Knutson, Susan (2012): “Tradaptation dans le sens québécois: a word for the future”, Raw, Laurence (ed.), *Translation, Adaptation and Transformation*, London and New York: Bloomsbury, pp. 112-122.
- Lafon, Dominique (2003): “La langue-à-dire du théâtre québécois”, in Beauchamp Hélène, David, Gilbert (ed.), *Théâtres québécois et canadiens-français au XXe siècle. Trajectoires et territoires*, Sainte-Foy: PUQ, pp. 181-196.
- Lombardo, Agostino (2020): “L’énigme della *Tempesta*”, in Shakespeare, William, *La Tempesta*, Milano: Feltrinelli, pp. VII-XI.
- Munari, Simona (2023): “Note dai programmi di sala delle traduzioni shakespeariane di Antonine Maillet”, *Kwartalnik Neofilologiczny*, LXX, pp. 219-231.
- Poll, Melissa (2014): “Adapting Le Grand Will in Wendake:

Ex Machina and the Huron-Wendat Nation's *La Tempête*", *TRIC/RTAC*, XXXV, pp. 330-351.

Sperti, Valeria (2016): "La traduction littéraire collaborative entre privilège auctorial et contrôle traductif", in Ferraro, Alessandra, Grutman Rainier (ed.), *L'autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Paris: Garnier, pp. 141-167.

Valentini Valentina (2011): "Forme della presenza: performing arts e nuove tecnologie", *Culture teatrali*, XXI, pp. 71-87.

Sitografia

Besson, Françoise (2014): "L'île mouvante de Caliban: île théâtrale et île autochtone, deux mises en scène de *La Tempête* par Robert Lepage", *Caliban*, 52, pp. 53-74; on line: <https://doi.org/10.4000/caliban.562> (data ultima consultazione 30/08/2023).

Braga Riera, Jorge (2011): "¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnum terminológico en el ámbito de la traducción dramática", *Estudios de Traducción*, I, pp. 59-72; on line: <https://doi.org/10.5209/rev ESTR.2011.v1.36477> (data ultima consultazione 30/08/2023).

Brisset, Annie (2017) : "Le Québec à la conquête de Shakespeare: traduction, théâtre et société", *Équivalences*, XLIV, pp. 167-203; on line: https://www.persee.fr/doc/equiv_0751-9532_2017-num_44_1_1516 (data ultima consultazione 30/08/2023).

Camerlain, Lorraine (1989): "L'acteur plus grand que nature. Entretien avec Alice Ronfard", *Protée*, XVII, pp. 85-90; on line: <https://constellation.uqac.ca> (data ultima consultazione 30/08/2023).

Chaurette, Normand (1998): "Mot du traducteur", *Programme de La Tempête, Le Théâtre du Trident*, 1998, p. 5; on line: <https://numerique.banq.qc.ca> (data ultima consultazione

- 30/08/2023).
- Cordingley, Anthony (2014) “L’oralité selon Henri Meschonnic”, *Palimpsestes*, 27, pp. 47-60; on line: <http://journals.openedition.org/palimpsestes/2029> (data ultima consultazione 30/08/2023).
- Drouin, Jennifer (2007): “Nationalizing Shakespeare in Québec: Theorizing Post-/Neo-/Colonial Adaptation”, *Borrowers and Lenders*, III, pp. 1-31; on line: <https://borrowers-ojs-azsu.tdl.org/borrowers/article/view/57/112> (data ultima consultazione 30/08/2023).
- Gaumont, Pierre-Olivier (2018): “*La Tempête* d’Alice Ronfard”, *Artichaut magazine*, pp. 1-8; on line: <http://artichautmag.com/category/critiques/theatre> (data ultima consultazione 30/08/2023).
- Haché Emma, Ronfard, Alice (2009): *La Tempête, Programme, Théâtre de la Petite Marée*; on line: <https://theatredelapetitemaree.com> (data ultima consultazione 30/08/2023).
- Hellot, Marie-Christiane (2009): “Le poète qui traduit. Entretien avec Michel Garneau”, *Jeu*, CXXXIII, pp. 83-88 ; on line: <https://id.erudit.org/iderudit/62976ac> (data ultima consultazione 30/08/2023).
- Heluin, Anaïs (2018): “F(r)iction mes Antoine Rigot et Alice Ronfard”, *La Terrasse*, CCLXXII; on line: <https://www.journal-laterrasse.fr/friction-mes-antoine-rigot-et-alice-ronfard> (data ultima consultazione 30/08/2023).
- Legault, Yannick (1998): “Entrevue avec Robert Lepage”, in *Programme de La Tempête, Le Théâtre du Trident*, p. 11; on line: <https://numerique.banq.qc.ca> (data ultima consultazione 30/08/2023).
- Moreault, Éric (2012): “La tempête: le fantasma de Robert Lepage”, *Le Soleil*, pp. 1-5; on line: <https://lesoleil.com/2542e175d8f70e390a9d61ed80a7d2d2> (data ultima consultazione 30/08/2023).

- Ronfard, Alice (1990): “Traduire. Un travail sur l’irrespect (*La Tempête*, T.E.F. 1988)”, *Jeu*, LVI, pp. 85-91; on line: <https://id.erudit.org/iderudit/229ac> (data ultima consultazione 30/08/2023).
- Simon, Sherry (1990): “*Coriolan, La Tempête*: Shakespeare/ Garneau”, *Jeu*, LVI, pp. 120-125; on line: <https://id.erudit.org/iderudit/234ac>. (data ultima consultazione 30/08/2023).
- Souchet, Myriam (2014): “Le québécois: d’une langue identitaire à un imaginaire hétérologue”, *Quaderna*, II, pp. 1-12; on line: <http://quaderna.org/le-quebecois-dune-langue-identitaire-a-un-imaginaire-heterologue/> (data ultima consultazione 30/08/2023).