

MONICA PAVESIO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO)
ORCID: 0000-0002-6035-0286

“TAILLEURS”, “FRIPIERS” E “SARTI IN CERVELLO”: TRADURRE PER LA SCENA FRANCESE SECENTESCA

“TAILLEURS”, “FRIPIERS” AND “SARTI IN CERVELLO”:
TRANSLATING FOR THE SEVENTEENTH-CENTURY FRENCH SCENE

ABSTRACT

L'articolo, attraverso l'analisi delle rare prefazioni, indaga le tecniche traduttive secentesche relative alle trasposizioni per le scene francesi delle opere teatrali coeve spagnole e italiane. I traduttori francesi – e le traduttrici italo-francesi che lavorano per il *Théâtre italien* di Parigi – si configurano, con posture traduttive diverse, come sarti e sarte che adattano un vestito già confezionato alle esigenze del nuovo utilizzatore.

PAROLE CHIAVE: traduzioni teatrali, teatro francese XVII secolo, teatro del *Siglo de Oro*, commedia dell'arte, prefazioni teatrali

ABSTRACT

The paper, through the analysis of rare prefaces, investigates the seventeenth-century translation techniques relating to the transpositions of contemporary Spanish and Italian theatrical works for French scenes. The French translators and the Italian-French translators who work for the *Théâtre italien* in Paris are configured, with different translation postures, like tailors who adapt an already made dress to the needs of the new user.

KEYWORDS: theatrical translations, 17th century French theatre, *Siglo de Oro* theatre, commedia dell'arte, theatrical prefaces

Non esiste un termine comunemente accettato per indicare le opere teatrali francesi del XVII secolo derivanti dalle *pièces* straniere coeve, né una teoria delle dinamiche traduttive secentesche relativa agli adattamenti teatrali, come quella sviluppata da Maria Grazia Profeti e la sua scuola sugli adattamenti italiani del teatro del *Siglo de Oro* (Profeti 1990, 1993). I critici si sono concentrati soprattutto sulle traduzioni francesi dei classici greci e latini (Zuber 1995; Balliu 1995; Siouffi 2010; Tran-Gervat 2013).



Copyright © 2024. The Author. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are properly cited. The license allows for commercial use. If you remix, adapt, or build upon the material, you must license the modified material under identical terms.

Eppure le traduzioni francesi secentesche delle opere teatrali coeve spagnole e italiane sono molto numerose e proprio in queste traduzioni per la scena si ritrovano alcuni meccanismi interessanti e poco conosciuti, diversi rispetto a quelli che si riscontrano nelle traduzioni dei testi dell'Antichità. Oggi ci proponiamo di illustrare, grazie anche alle prefazioni che i drammaturghi inseriscono per giustificare e spiegare il loro lavoro traduttivo, l'operato di questi primi "tailleurs", "fripiers" e "sarti in cervello" del *Grand Siècle* che producono opere che chiamano indistintamente "traduction", "adaptation", "imitation", "copie", "version".

TRADURRE NELLA FRANCIA DEL XVII SECOLO

Come sottolinea Roger Zuber, in Francia "per svago o per professione, esplicitamente o implicitamente, l'uomo di lettere è sempre un traduttore!" (Zuber 1995: XI).

Il concetto di traduzione nella Francia secentesca coincide, infatti, con quello di creazione artistica: il traduttore francese non è spinto dalla volontà di riproporre il testo fonte in maniera esatta, ma dall'esigenza di migliorarlo per conformarlo al "génie de la nation", ossia alla genialità francese. La traduzione deve adattare l'opera al "bon goût", al buon gusto ed alle attese del pubblico, integrarsi nell'orizzonte culturale e referenziale del lettore. Il termine "originalité" significa paradossalmente, in questo periodo, partire da un testo originale per crearne un altro (Mortier 1982). Imitazione e traduzione si confondono nella teoria, come nella pratica: l'atto del tradurre rappresenta un processo di appropriazione e alterazione del testo di partenza, che origina le cosiddette *belles infidèles*, ossia adattamenti che si allontanano dalle fonti per creare opere che vengono considerate esteticamente migliori. In un'epoca in cui non esiste il concetto di plagio (il termine "plagiat" per indicare un'opera copiata da un'altra compare solo alla fine del XVII secolo) l'opera tradotta diventa un'opera autonoma che acquisisce una posizione preminente nel panorama culturale del paese ricevente. Come rileva ancora Roger Zuber, il prodotto finale è visto come un prolungamento e un arricchimento del modello di partenza (Zuber 1995: 287).

Il processo traduttivo francese secentesco riposa, quindi, sull'idea dell'indipendenza del pensiero e del linguaggio e sulla volontà di tradurre come se l'autore straniero avesse scritto in francese. Il primo dovere del traduttore è rendere il pensiero, utilizzando un linguaggio che "suoni bene" in francese. Anche se oggi le idee relative alla disinvoltura con la quale i traduttori francesi secenteschi agivano nei confronti dei testi originali sono state in parte sfumate (Tran-Gervat 2013), essi erano, essenzialmente, critici letterari e le traduzioni dei testi antichi portarono, come è risaputo, alla formulazione della dottrina del Classicismo (Bury 1990).

Se, nel caso delle opere antiche, la traduzione nasceva dalla grande ammirazione che i letterati francesi avevano nei confronti dei testi greci e latini, per quanto riguarda quella dei generi coevi, come la *comedia* o la commedia italiana, l'atteggiamento dei drammaturghi francesi, per altro non univoco, partiva da presupposti molto diversi.

¹ Qui e di seguito, ove non espressamente indicato, la traduzione è mia.

TRADURRE PER LE SCENE NELLA FRANCIA SECENTESCA

Non è particolarmente vasta la bibliografia sulla traduzione delle opere drammatiche. Susann Bassnett sottolinea, in un suo lavoro, che il testo teatrale, oltre all'eterna questione della fedeltà, deve fare i conti con il problema della rappresentazione in un paese diverso da quello in cui è stato creato. La traduzione per il teatro è traduzione doppia: non solo da una lingua ad un'altra, ma da una pratica teatrale ad un'altra. Il dover rendere rappresentabile un testo in una nuova realtà teatrale concede al traduttore una certa libertà che nasce dalla necessità di dover rispettare le esigenze della scena del paese ricevente e le attese del pubblico a cui la rappresentazione è destinata (Bassnett 1998).

Nella Francia secentesca, le fonti spagnole e italiane che i drammaturghi scelgono di tradurre per le scene sono, nella maggior parte dei casi², opere teatrali. I teatri spagnolo e italiano coevi sono una tentazione per i drammaturghi francesi secenteschi: quando si deve lavorare in fretta e produrre almeno una *pièce* all'anno, disporre di un lavoro già drammaturgicamente funzionante riduce notevolmente i tempi di stesura. Ma si tratta pur sempre di testi che rispecchiano differenti drammaturgie nazionali, sono lo specchio di due popoli diversi e di tradizioni sceniche consolidate nel tempo.

D'altra parte, come asserisce Pierre Corneille, nel 1660 nel suo *Discours des trois unités*, nella Francia del XVII secolo è chiara la priorità della rappresentazione sulla componente testuale (Corneille 1987: 182). Il traduttore francese deve, prima di tutto, scorgere nel testo che ha scelto come fonte il gioco teatrale, vedere, attraverso le parole, i volti dei personaggi la maniera in cui si muovono, deve sentire le intonazioni, deve capire il loro carattere e la loro attitudine verso gli altri personaggi. Solo quando ne ha individuato il gioco teatrale può iniziare ad adattare la *pièce* al proprio teatro e a tradurre il testo nella propria lingua. Le esigenze della rappresentazione sono, sempre, alla base della traduzione ed il pubblico è, sempre, il destinatario finale.

Inoltre se, come abbiamo detto, il lavoro del traduttore di testi antichi è giustificato dalla comune consapevolezza della superiorità di tali testi, quello di opere coeve trova giustificazione solo se concepito come un'appropriazione delle 'spoglie' del nemico, nel momento in cui la Francia ambisce a costituirsi come potenza politica e culturale. Per tutelarsi dalle critiche di adattare testi di scarso valore, perché prodotti da paesi giudicati culturalmente inferiori³, i traduttori francesi ricorrono ad una sorta di finzione: considerano la traduzione come un furto, un "larcin", atto a depredate gli avversari delle loro produzioni intellettuali, per annetterle, dopo averle migliorate, al regno letterario francese. La superiorità politica della Francia porta alla cristallizzazione di una pratica traduttiva e critica (dove le due istanze si sovrappongono, essendo il traduttore al tempo stesso un commentatore) che permarrà nelle traduzioni settecentesche. Le traduzioni diventano opere autonome: il frontespizio delle edizioni dell'epoca reca il titolo, spesso semplicemente tradotto, il nome del drammaturgo

² Ci sono alcuni passaggi di genere dalla novella al teatro, ma si tratta di casi piuttosto rari, dato che il lavoro richiedeva più tempo.

³ L'attitudine francese nei confronti della Spagna è da sempre caratterizzata da un sentimento di superiorità, per quanto riguarda l'Italia, la grande ammirazione di inizio secolo lascia il posto, a partire dal quarto decennio del secolo, ad un forte anti-italianismo.

francese, il nome e l'indirizzo dello stampatore, la data di pubblicazione. Nessun accenno alla presenza di un originale straniero, se non nelle rare prefazioni.

Nelle opere coeve spagnole e italiane, i drammaturghi francesi non cercano solo soggetti, ma tecniche teatrali, strutture, tematiche che si colleghino con la sensibilità francese del periodo, una sensibilità barocca che ritrovano nelle produzioni teatrali dei paesi limitrofi (Cioranescu 1983: 175–182; De Capitani 2005). Queste strutture devono però essere adattate alle necessità teoriche e pratiche del teatro del loro paese che è in questo momento in costruzione. Non trovano posto nel genere della tragedia, che si sta più strettamente regolarizzando in base alla tradizione classica aristotelica, ma vengono inserite nei generi più liberi della tragicommedia e della commedia.

Non si riscontrano differenze nel metodo di trasposizione dei testi teatrali coevi spagnoli e italiani. Il primo passaggio è l'adattamento alle pratiche teatrali francesi: la *comedia* spagnola del *Siglo de Oro* in tre giornate è trasposta nei cinque atti canonici del teatro francese, è suddivisa in scene ed i versi liberi sono trasformati in versi alessandrini. Le lunghe tirate liriche e i concettismi incomprensibili in Francia sono espunti. La commedia italiana cinquecentesca e secentesca, che è in prosa, viene messa in versi alessandrini, vengono eliminati gli equivoci osceni, improponibili sui palcoscenici francesi secenteschi, e i personaggi come il parassita o lo scrocco che non hanno equivalenti francesi. In entrambi i casi, i testi fonte perdono le loro caratteristiche più letterarie per diventare testi-spettacolo. Anche in traduzioni sostanzialmente fedeli è la messa in scena del testo che interviene a suggerire tagli e cambiamenti.

Nel periodo di maggior successo degli adattamenti spagnoli in Francia (1640–1660), si assiste ad una completa francesizzazione dei nomi dei personaggi, del luogo in cui è ambientata l'opera, dei riferimenti culturali (Pavesio 2000). I testi italiani subiscono un procedimento analogo, anche se meno invasivo (De Capitani 2013). Il testo fonte è occultato: il traduttore francese se ne appropria completamente per integrare il modello alla realtà sociale e culturale del proprio paese e della propria epoca.

Anche se la riscrittura resta un'impresa individuale, le evidenti ricorrenze nelle strategie dei drammaturghi, che vengono elencate nelle rare prefazioni, permettono di creare una tassonomia delle strategie traduttive francesi secentesche delle opere teatrali coeve.

LE PREFAZIONI DELLE TRADUZIONI SECENTESCHE

I peritesti dei traduttori sono importanti strumenti per lo studio della ricezione dei testi teatrali spagnoli e italiani e rappresentano le premesse metodologiche del lavoro dei traduttori che dichiarano i loro interventi sul testo e la strategia utilizzata, anche se non sempre le premesse sono poi mantenute nell'operato di chi le scrive. La prefazione è l'occasione per il traduttore di parlare della sua pratica: tradurre, a volte, non è sufficiente ed una volta terminato il lavoro, il traduttore commenta il suo operato, inserendo osservazioni sul suo rapporto con il testo, sui cambiamenti effettuati e sulle loro motivazioni di tali cambiamenti (Letawe 2018: 37–48).

Le *préfaces* secentesche non sono numerose perché, come abbiamo detto, lo scopo dei traduttori francesi di questo periodo è quello di occultare la fonte delle opere teatrali

coeve che non godono del prestigio delle opere antiche. Inoltre, poiché l'opera teatrale è un prodotto che ha lo scopo primario di essere rappresentato, non quello di essere stampato, poca importanza è data al testo scritto.

Pochissime sono le prefazioni agli adattamenti secenteschi di commedie italiane (Pavesio 2016). Uno dei rari casi è *l'au Lecteur* della commedia *Clarice* di Jean Rotrou del 1643. Nella breve *préface* il drammaturgo sminuisce la sua commedia dicendo di essere semplicemente il “traducteur” della commedia di Sforza d'Oddi e chiama il suo lavoro traduttivo “imitation”, “copie”, “version”. Riconosce le qualità dell'ipotesto italiano, ma sottolinea anche la presenza di debolezze della struttura che devono essere migliorate (Rotrou 2016: 383).

Per quanto riguarda gli adattamenti francesi di *comedias* spagnole, circa un'ottantina, solo un esiguo numero di essi, diciassette per la precisione (Pavesio 2020), presenta un *avis au lecteur* o un *épître*, in cui il drammaturgo francese segnala l'esistenza di un ipotesto spagnolo o fornisce qualche indicazione sul suo lavoro di traduzione. La scelta di una fonte spagnola è più problematica rispetto ad una fonte italiana e necessita di maggiori giustificazioni: la Francia e la Spagna sono, infatti, in guerra da tempo e la rivalità politica e culturale tra i due paesi, nonostante i matrimoni franco-spagnoli tra i sovrani, rimarrà inalterata per tutto il Seicento (Cioranescu 1983).

Jean Rotrou è il primo drammaturgo ad adattare, nel 1629, una *comedia* per i palcoscenici francesi, nonché il primo ad inserire, al momento della pubblicazione della pièce nel 1635, un *avis au lecteur* in cui fa riferimento alla fonte spagnola della sua opera. Il drammaturgo definisce il suo lavoro “une pure traduction”, loda le capacità dell'autore spagnolo, Lope de Vega, e si assume la responsabilità dei possibili difetti, che imputa alla sua giovane età al momento della traduzione (Rotrou 2007: 97–98).

Un anno dopo, Pierre Corneille, ormai all'apice del successo, afferma nell'*épître* al suo *Menteur* che, volendo scrivere una commedia su richiesta del pubblico, si è lasciato guidare dal famoso Lope de Vega, che ha scelto come “guida”, nello stesso modo in cui aveva utilizzato precedentemente l'esempio di Seneca per scrivere la sua prima tragedia *Médée*. Aggiunge poi che la sua *pièce* “non è che una copia di un eccellente originale” (Corneille 1996: 200). Si assume la responsabilità di aver “trafficato in Spagna”, nonostante la guerra franco-spagnola, ed aggiunge che se questo genere di commercio è un crimine, allora è da tempo che è colpevole, riferendosi ironicamente al Cid, il suo primo grande successo fortemente criticato in quanto adattamento di una *comedia* spagnola e non di un'opera dell'antichità classica (Pavesio 2020: 47–48). Pierre Corneille sottolinea che, benché il suo operato possa essere definito “un larcin” (un furto) o “un emprunt” (un prestito), si è trovato così bene che non esiterà ad attuarne un altro. Ed effettivamente un anno dopo con la composizione della *Suite du Menteur* utilizzerà un'altra *comedia* spagnola, indicando nell'*épître* che si tratta di un altro “emprunt ou larcin”, come il precedente.

Nell'*avis au lecteur*, aggiunto nell'edizione successiva del *Menteur*, Corneille si dichiara poi conquistato dalla sua fonte, per la quale prova “una straordinaria stima” (Corneille 1996: 201). Ammette di aver utilizzato un “originale di grande prestigio”, ma di aver “completamente dislocato il soggetto per vestirlo alla francese” (*ivi*). La *pièce* di Corneille è ambientata a Parigi, tra le Tuileries e la Place Royale, ed i protagonisti spagnoli sono stati trasformati in gentiluomini e dame francesi, ma il “dislocamento” effettuato da Corneille non ha completamente eliminato dalla *pièce* le sue radici ispaniche, che traspaiono dal

temperamento passionale dei suoi protagonisti e da quei tratti barocchi che già rendevano “nuove” les *pièces* di Rotrou. Il colore locale spagnolo emerge con forza ancora maggiore nell’adattamento successivo, *La Suite du Menteur*, che – come sostiene giustamente L. Picciola – sembra essere “più spagnola del suo stesso modello” (Picciola 2002: 120). Nell’*épître al Menteur*, compare per la prima volta l’analogia fra la *comedia* ed un vestito sul quale gli autori francesi devono lavorare come “*tailleurs*”, sarti, tagliando e aggiungendo, per adattarlo al meglio ad un nuovo modello, quello francese. Questo *topos* si ritroverà in alcune delle prefazioni successive.

Anche Thomas Corneille, fratello cadetto di Pierre, è molto preciso nell’indicare l’origine spagnola delle sue opere, inserendo quasi sempre nei suoi adattamenti una dedica, un’*épître* o un *avis au lecteur*, dove segnala l’autore e spesso il titolo dell’opera spagnola che ha adattato. È il primo drammaturgo francese, nel 1651, a citare espressamente Calderón, indicando al lettore che se vorrà leggere l’originale del suo *Feint astrologue* potrà trovarlo “nella seconda parte delle opere di Calderón” (T. Corneille 2015: 302). La stessa precisione si trova nell’*épître* a *Don Bertrand de Cigarral* del 1652; nell’*avis au lecteur* di *L’Amour à la mode* del 1653; in quello di *Les Engagements du hasard* del 1657.

Seguendo l’esempio del fratello, il drammaturgo chiama la fonte “originale spagnolo”, dice di aver seguito “la sua guida spagnola”, utilizza ripetutamente il termine “invention”, per descrivere la fonte, ma la considerazione che ha nei confronti dei drammaturghi spagnoli non è paragonabile alla stima che aveva Pierre Corneille, dieci anni prima, nei confronti di Lope de Vega. Si tratta semmai di un rapporto ambivalente, che unisce le critiche relative all’irregolarità alle lodi di alcuni elementi dei testi che ha scelto di adattare⁴.

Thomas Corneille scrive, nelle sue prefazioni, di prendersi la libertà di cambiare tutto ciò che considererà debole, d’aggiungere alcune parti per colmare i buchi lasciati da ciò che ha eliminato perché troppo languido, di scegliere alcune parti di altri testi per creare nuovi atti. Il drammaturgo, insomma, non si limita alla regolarizzazione degli intrecci spagnoli, ma afferma di utilizzare un suo metodo ben più complesso di riscrittura che prevede cambiamenti, tagli, aggiunte che gli permettano di creare un tipo di commedia più galante per avvicinarsi al gusto del pubblico. Eppure Thomas, come Pierre, non si discosta, in fin dei conti, più di tanto dalle sue fonti: il suo operato è sempre guidato dalla volontà di creare un testo che sia rappresentabile con successo sui palcoscenici francesi (Pavesio 2020).

Nell’*avis au lecteur* di *La Folle Gageure*, dopo aver fornito il titolo della fonte spagnola in traduzione francese, François Le Métel de Boisrobert, un altro famoso drammaturgo secentesco, afferma che gli spagnoli hanno la capacità di inventare dei bei soggetti ma l’organizzazione dell’intreccio, la *dispositio*, richiede notevoli correzioni perché “pur non essendo le Muse francesi inventive come le spagnole e le italiane, sono sicuramente più pure e più regolari” (Boisrobert 1653). Il traduttore deve dunque lavorare per far sì che la *comedia* sia “vestita alla francese in maniera appropriata” e deve “riordinare la disposizione del soggetto spagnolo” (ivi). La *comedia* viene di nuovo paragonata ad un vestito, questa volta creato da un sarto spagnolo, un *tailleur*, ma sistemato da un *fripier*, un rivenditore di abiti usati, che è abile quanto il sarto, perché deve adattare l’opera alle aspettative di

⁴ – “nel bel mezzo di una delle loro giornate, non si fanno scrupoli nel saltare dall’Inghilterra alla Germania e nel fare sì che in meno di un quarto d’ora i loro personaggi invecchino di più di dieci anni” (T. Corneille 2015: 493); “di questo ammasso di intrecci che la sostengono fino alla fine” (T. Corneille 2015: 100); “le invenzioni più sterili e più sregolate degli originali spagnoli” (ivi).

un pubblico diverso: “il rivenditore di abiti usati non ti sembrerà forse meno in gamba del sarto” (*ivi*), sostiene ancora Boisrobert.

Come Thomas Corneille, Boisrobert afferma di aver “eliminato tutte le cose inopportune e superflue che facevano male allo spirito” e di averne “rettificato molte altre che facevano male alla ragione”. Un lavoro sui contenuti e sulla forma che il drammaturgo si vanta di avere compiuto coscienziosamente e del quale pretende che gli venga riconosciuto il merito. “Oso credere senza molta presunzione”, afferma riguardo al suo ipotesto spagnolo, che “l’ho reso corretto e raffinato da brutto e sregolato che era” (Pavesio 2018).

I drammaturghi francesi, come affermano nelle prefazioni, attuano una serie di modifiche strutturali ed avvicinano il soggetto ai nuovi gusti del pubblico rendendo più regolari le loro *pièces*, ma non si discostano poi troppo dalle fonti, che ripropongono con grande precisione, anche perché, ricordiamolo, il drammaturgo di questo periodo è un *fournisseur* che deve produrre tanto e velocemente. La loro grande capacità sta nell’individuare le opere teatrali dei paesi limitrofi che più si avvicinano ai gusti del pubblico francese e che sono più facilmente e velocemente adattabili.

Ma non sono solo i drammaturghi francesi a tradurre e a far rappresentare le opere teatrali spagnole a Parigi. Due attrici e drammaturghe italiane, Brigida Bianchi in arte Aurelia e Orsola Cortesi Biancolelli in arte Eularia, scrivono e mettono in scena sul palcoscenico del Palais Royal due adattamenti di opere spagnole con due interessanti prefazioni, negli stessi anni in cui gli adattamenti francesi ottenevano grande successo.

La prima commedia di Brigida Bianchi, intitolata *L’inganno fortunato ovvero l’amata aborrita* pubblicata a Parigi nel 1659, contiene una dedica alla Regina di Francia, Anna d’Austria, madre di Luigi XIV ed un *Avvertimento a chi legge*. La seconda commedia di Orsola Cortesi, intitolata *La bella brutta* del 1665, presenta anch’essa una dedica alla *Sacra Real Christianissima Maestà della Regina Madre* ed una prefazione *Al cortese Lettore*.

Alla base del lavoro traduttivo c’è l’esigenza, come entrambe sottolineano, di vestire all’italiana un testo spagnolo, ma di metterlo in scena per i sudditi della Regina di Francia sui palcoscenici parigini. Brigida sostiene che: “Francia, Italia e altre province” “tutti i giorni introducono o scopertamente o di furto le muse Comiche delle Spagne, quando per farle genitrici, quando per servirsene da Licina” (Bianchi 1659); in altre parole i francesi e gli italiani adattano spesso furtivamente le *comedias* o se ne servono per partorire opere teatrali che funzionino sulla scena. Brigida Bianchi inserisce poi la similitudine del testo come vestito e del traduttore come sarto: “Tutto quello che ci pongono del proprio è di procurare ch’eschino di parto con un bell’abito alla moda” (*ivi*). Anche per Brigida, come per i suoi colleghi francesi, i drammaturghi non sono altro che “sarti” che rendono presentabili e alla moda le opere spagnole.

Proprio ai colleghi francesi sembra alludere Brigida Bianchi, quando chiede loro di essere “sarti in cervello” e li ammonisce: “Prendete bene le misure, che a questo si riduce il vostro vanto. Già che vi passa in conto il ladroneccio, procurate almen che le vesti stian bene addosso” (*ivi*). Anche lei parla di “ladroneggio”, ma ben diverso è l’atteggiamento traduttivo suo e della collega Orsola Cortesi. Le due attrici, donne e per di più straniere in terra di Francia, si cospargono il capo più e più volte e chiamano con modestia le loro commedie “aborto del mio cieco intendimento”, “ultimo sforzo del mio spirito”, “poveri sacrifici”, “vittime men perfette”. Brigida Bianca si definisce “rozza femminuccia” che non ha avuto altro maestro che la natura e si scusa per aver avuto “la presunzione di abbigliare alla mia usanza una Principessa”, ossia l’eroina della commedia.

Come nelle prefazioni dei drammaturghi francesi, nei peritesti delle due commedianti, l'intervento di traduzione non viene né nascosto né osannato: Brigida Bianchi, rivolgendosi al lettore asserisce che se il suo testo "venisse a confronto col soggetto, c'ho preso ad imitare, più tosto che a trasportare, si troverebbe tante diversità, che accuseresti la mia troppa licenza" (*ivi*); Orsola Cortesi afferma: "L'ho tirata dallo straniero nel nostro idioma, non con una totale obbedienza alle altrui parole essendo troppo diverse fra gl'uomini le maniere d'esprimersi" (Cortesi 1665).

Il loro lavoro segue le modalità di traduzione del teatro spagnolo diffuse all'epoca in Italia: la materia assunta è quella puramente diegetica e si perdono completamente le valenze letterarie e il codice simbolico della fonte spagnola, ma la struttura in tre atti rimane tale e le opere sono tradotte in prosa. Il teatro italiano aveva regole e strutture diverse rispetto a quelle francesi che le due attrici drammaturghe rispettano. Si muovono, ovviamente, in maniera un po' differente, apportando modifiche dettate dalla loro personalità, ma lo scopo che accumuna entrambe è la conquista del pubblico francese. L'orizzonte di attesa a cui devono adattare la loro creazione è la Parigi della metà del Seicento, che ama le storie d'amore tra personaggi di alto rango e non capisce più perfettamente l'italiano. Da qui scaturiscono i cambiamenti, gli scarti dai testi di partenza, come l'eliminazione dei lunghi monologhi, l'aggiunta di dialoghi d'amore più vivaci, l'*amplificatio* delle battute delle eroine, la *dilatatio* del tema della gelosia amorosa. Insomma, la galanteria già presente nei testi fonte viene fortemente enfatizzata.

Si tratta, nel loro caso, di mutamenti prodotti dalla necessità di trasportare il testo-fonte in un contesto teatrale e culturale specifico, quello del teatro italiano in Francia, costretto paradossalmente a continuare ad utilizzare la lingua italiana, ma anche ad adeguarsi alla cultura francese per poter catturare il pubblico. Il prestigio di queste due commedie, dedicate alla donna più potente del momento, la Regina di Francia, ne ha, sicuramente, determinato la pubblicazione, procedura rara, come si sa, per i testi della commedia dell'arte.

Ed un dialogo a distanza sembra scorgersi nelle prefazioni dei drammaturghi francesi e delle drammaturghe italiane della seconda metà del XVII secolo. La stima e l'ammirazione che, negli anni trenta e quaranta del Seicento, i drammaturghi francesi provavano nei confronti dei colleghi spagnoli si sono tramutate in un sentimento ambiguo che unisce un velato apprezzamento alla necessità di ribadire, nelle proprie prefazioni, la superiorità della drammaturgia francese rispetto a quella ispanica che presenta difetti che devono essere corretti. Sotto la modestia esageratamente esibita dalle due drammaturghe italiane ed in quel richiamare i colleghi uomini ad essere "sarti in cervello" e non semplicemente "tailleurs" o "fripiers" si cela forse la loro consapevolezza di poter competere come traduttrici di testi di teatro con i presuntuosi colleghi francesi che pensano di aver migliorato, nelle loro traduzioni, un prodotto drammaturgicamente perfetto come le *comedias* spagnole.

In conclusione, dall'analisi delle prefazioni, sembra emergere un elemento determinante: le strategie traduttive secentesche francesi (ma anche italiane per le scene francesi) di opere teatrali spagnole e italiane coeve nascono dalla volontà di creare testi-spettacolo che possano arrivare ad un destinatario ben definito (il pubblico parigino) e il più vasto possibile. È la messa in scena del testo, e non il giudizio che i drammaturghi esprimono sulla fonte nelle loro prefazioni, che interviene a suggerire tagli e cambiamenti e che indirizza il lavoro di questi primi traduttori (e traduttrici) teatrali.

BIBLIOGRAFIA

LETTERATURA PRIMARIA

- BIANCHI B. (1659): *Avvertimento a chi legge*, in: *L'inganno fortunato ovvero l'amata aborrita*, Cremona, Parigi.
- BOISROBERT F. L. M (1653): *Avis au Lecteur*, in: *La Folle gageure*, Courbé, Paris.
- CORNEILLE P. (1996): *Épitre e Au Lecteur*, in: PICCIOLA L. (a cura di), *Le Menteur, Théâtre complet*, t. II, Classiques Garnier, Paris: 200–202.
- CORNEILLE T. (2015): *Épitre*, in: DUMAS C. (a cura di), *Dom Bertrand de Cigarall, Théâtre complet*, t. I, Classiques Garnier, Paris: 492–493.
- ID. (2015): *Épitre*, in: PICCIOLA L. (a cura di), *Les engagements du hasard, Théâtre complet*, t. I, Classiques Garnier, Paris: 100–101.
- CORTESI O. (1665): *Cortese Lettore*, in: *La bella brutta, comedia*, Sassier, Parigi.
- ROTROU J. (2007): *Au Lecteur*, in: COURTÈS N. (a cura di), *La Bague de l'oubli, Théâtre complet 9*, SFTM, Paris: 97–98.
- ID. (2016): *Au Lecteur*, in: LOUVAT-MOLOZAY B. (a cura di), *Clarice ou L'Amour constant, Théâtre complet 12*, SFTM, Paris: 383–384.

LETTERATURA SECONDARIA

- BALLIU C. (1995): *Los traductores transparentes. Historia de la traducción en Francia durante el periodo clásico*, “Hieronymus Complutensis”, 1: 9–51.
- BASSNETT S. (1998): *Still Trapped in the Labyrinth: further reflections on translation and Theatre*, “Constructing Cultures”, Philadelphia, Multilingual Matters LTD: 90–108.
- BOURQUI C. (1999): *Les Sources de Molière. Répertoire critique des sources littéraires et dramatiques*, SEDES, Paris.
- BURY E. (1990): *Bien écrire ou bien traduire: Pierre-Daniel Huet théoricien de la traduction*, in: *La traduction au XVIIe siècle*, “Littératures classiques”, 13: 251–260.
- CIORANESCU A. (1983): *Le Masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Droz, Genève.
- COUDERC C. (a cura di) (2012): *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or en France. De la traduction au transfert culturel*, Presses Universitaires de Paris Ouest, Paris.
- DE CAPITANI P. (2005): *Du spectaculaire à l'intime. Un siècle de commedia erudita en Italie et en France (début du XVIe siècle – milieu du XVIIe siècle)*, Champion, Paris.
- LETAWE C. (2018): *Quand le traducteur-préfacier parle de traduction. Fonctions d'un discours entre préface allographe et préface auctoriale*, in: *Quand les traducteurs prennent la parole: préface et paratextes traductifs*, “Palimpsestes”, 31: 37–48.
- LHERMITTE C. (2004): *Adaptation as Rewriting: Evolution of a Concept*, “Lisa, Littérature, histoire des idées. Images et sociétés du monde Anglophone”, V/ 2: 26–44.
- MORTIER R. (1982): *L'Originalité*, Droz, Genève.
- PAVESIO M. (2000): *Calderón in Francia. Ispanismo e italianismo nel teatro francese del XVII secolo*, Dell'Orso, Alessandria.
- ID. (2016): *Sei insoliti adattamenti di commedie erudite italiane nel periodo di maggior successo del teatro spagnolo in Francia (1640–1660)*, in: COUDERC C., TRAMBAIOLI M., *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI–XVIII)*, Presses Universitaires du Midi, Toulouse: 265–274.

- ID. (2018): “*Je l’ai rendu juste et poli de brut et déréglé qu’il était*”: Lope de Vega “habillé à la française” nella Folle gageure di Boisrobert, in: CALEF P. (a cura di), *Profili romanzi. Modelli, strutture e paradigmi di uno spazio culturale*, Nuova Trauben, Torino: 179–191.
- ID. (2020): *Gli avis au lecteur delle comédies (et tragi-comédies) à l’espagnole: spunti per la definizione di un nuovo genere?*, in: ANTONUCCI F., VUELTA GARCÍA S., *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secolo XVI–XVIII)*, University Press, Firenze: 41–58.
- PICCIOLA L. (2002): *Corneille interprète de Lope de Vega dans La Suite du Menteur*, in: *La traduction au XVIIe siècle*, “Littératures classiques”, 13: 209–221.
- PROFETI M. G. (1990): *Il paradigma e lo scarto*, in: *La metamorfosi e il testo (Studio tematico e teatro aureo)*, Franco Angeli, Milano: 7–16.
- ID. (1993): *Importare letteratura*, Edizioni dell’Orso, Torino.
- SIOUFFI G. (2010): *Le Génie de la langue française. Étude sur les structures imaginaires de la description linguistique à l’Âge classique*, Champion, Paris.
- TRAN-GERVAT Y. M. (2013): *Reconsidérer quelques idées reçues sur la période des “belles infidèles”*, in: TRAN-GERVAT Y. M. (a cura di), *Traduire en français à l’Âge classique. Génie national et génie des langues*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris: 7–12.
- TRAN-GERVAT Y. M. (a cura di) (2013): *Traduire en français à l’Âge classique. Génie national et génie des langues*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris.
- ZUBER R. (1995): *Les Belles infidèles et la formation du goût classique*, Albin Michel, Paris.