

*Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino*

Strumenti letterari

9

Comitato scientifico

Paolo Bertinetti, Nadia Caprioglio, Giancarlo Depretis,
Mariagrazia Margarito, Riccardo Morello, Mariangela Mosca Bonsignore,
Francesco Panero

Traduzioni, riscritture, poetiche
del testo teatrale
nelle culture romanze

a cura di Laura Rescia



*Volume pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino*

In copertina:

Pablo Luis Ávila, *Exposición de los restos de Calisto y Melibea ante la casa de Pleberio
(Vida y muerte)* 2006

Smalti acrilici su carta 77,5x57,5

*“... Calisto / afronta el muro, azuzza con un pie / a la muerte que, en su apostado sueño,
/ se había descuidado de los locos / amantes”*

Proprietà: *Stanza della Poesia Pablo Luis Ávila*, Via San Francesco d'Assisi 27, Torino

© 2019 Nuova Trauben editrice
via della Rocca, 33 – 10123 Torino
www.nuovatrauben.it

ISBN 9788899312527

INDICE

LAURA RESCIA	
Premessa	7
MATTEO REI	
<i>Per conjunção divinal: le Cortes de Jupiter</i> di Gil Vicente e il matrimonio dell'infanta Beatriz con il Duca di Savoia	15
PAOLA CALEF	
Aspetti paremiologici della <i>comedia nueva</i> Il caso de <i>La gran comedia de ¡Viva quien vence!</i> del drammaturgo ispano- portoghese Jacinto Cordero (1606-1646).....	32
MONICA PAVESIO	
Una riscrittura francese secentesca dei <i>Morti Vivi</i> di Sforza Oddi: <i>Les Morts vivants</i> di Antoine Le Metel D'Ouville	42
LAURA RESCIA	
Molière e l'Italia: appunti sulle traduzioni de <i>L'Amour médecin</i> tra Sei e Settecento.	50
ORINETTA ABBATI	
<i>O Marinheiro</i> . Trasparenza del sensazionismo e dell'eteronimia nel " <i>Drama Estático em um Quadro</i> " di Fernando Pessoa.....	69
CRISTINA TRINCHERO	
Discussioni e riflessioni intorno alle poetiche del teatro tra le due guerre nell'opera di Leo Ferrero Lombroso, "turinois de Paris"	83

PIERANGELA ADINOLFI

Il teatro di Henry de Montherlant: una poetica dell'interiorità.....113

ELISABETTA PALTRINIERI

Appunti sulla ricezione del teatro spagnolo
attraverso le traduzioni della rivista torinese "Il Dramma"
e le lettere inedite di Bragaglia a Ridenti131

GABRIELLA BOSCO

Le due versioni delle *Chaises* di Ionesco
alla luce degli inediti146

VERONICA ORAZI

Hibridación de teatro y ópera lírica
en la escena española contemporánea160

MARIA MARGHERITA MATTIODA

Il teatro al cinema: traduzioni, adattamenti,
citazioni nei trailer francesi e italiani.....179

PREMESSA

Questo volume è frutto del lavoro di un gruppo di ricerca costituitosi in seno al Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne fin dal 2011, intorno alle problematiche della circolazione di testi, temi, motivi e miti in area romanza, coinvolgendo una ventina di studiosi di iberistica, lusitanistica e francesistica. Dopo la pubblicazione di quattro volumi, nei cui titoli (rifrazioni, intrecci, destini incrociati, profili romanzi) si evidenzia la prospettiva comparata che è la nostra, si è deciso di adottare un elemento comune che orientasse e indirizzasse in modo più stringente le ricerche dei singoli, pur mantenendo il presupposto di base di costituzione del gruppo, ovvero il lavoro sulle lingue e culture romanze. Si è dunque individuato il genere teatrale come fulcro delle nostre indagini, che hanno privilegiato, seppur non in modo esclusivo, due versanti o assi di ricerca: da un lato, lo studio delle traduzioni interlinguistiche o intersemiotiche di testi teatrali; dall'altro, la circolazione delle poetiche drammaturgiche, descritte nel loro divenire attraverso il dialogo tra teoria e prassi. L'asse temporale si estende dalla prima modernità fino all'estrema contemporaneità; le metodologie adottate sono diverse e complementari, comprendendo l'ottica storico-filologica, letteraria, linguistica e filosofica, in una visione diacronica o sincronica dei fenomeni e dei testi indagati.

Una parte dei risultati della ricerca di questo gruppo è stata presentata in un Convegno Internazionale, svoltosi nell'ottobre 2018 presso il nostro Dipartimento, i cui atti sono stati pubblicati nel 2019 nel volume *Seduzioni teatrali nelle culture romanze (Spagna, Francia, Portogallo)*¹. Pubblichiamo qui i contributi dei rimanenti componenti del gruppo, presentati in ordine cronologico. Al di là degli ambiti e delle peculiarità di ogni ricercatore, emergono delle linee di tendenza che ben rispecchiano le attività scientifiche del nostro Dipartimento. Molti sono gli studi dedicati alle poetiche drammaturgiche, basati sul raffronto tra teoria e prassi teatrale (Abbati, Trincherò, Adinolfi, Bosco), o più puntualmente a problemi di traduzione interlinguistica e culturale (Rescia, Paltrinieri, Mattioda), o di adattamento (Pavesio); e ancora, all'ibridazione di genere (Rei, Orazi, Mattioda) o a problematiche più squisitamente linguistiche (Calef).

¹ P. Adinolfi, M.F. Bermejo Calleja, (a cura di), *Seduzioni teatrali nelle culture romanze (Spagna, Francia, Portogallo)*, "QuadRi" (Quaderni di Ricognizioni), IX, 2019.

Ne emerge una diffusa riflessione sul concetto di genere letterario, e sulla sua validità in quanto strumento euristico. L'ideale di purezza di genere, fin dalla prima modernità e a dispetto di una corposa teorizzazione, nella prassi non sembra essere mai esistito; questa categoria può essere ancora utile a patto di considerarla non un strumento di gerarchizzazione, o una tipizzazione storicizzata, bensì una dimensione dinamica di indagine di fenomeni letterari che sempre sfuggono ai tentativi di irrigidimento.

Matteo Rei apre il volume con un contributo che intreccia il genere drammaturgico con quello cronachistico: nell'opera teatrale di Gil Vicente *Cortes de Jupiter* del 1621 si individuano molteplici allusioni all'evento occorso quello stesso anno, di cui la *tragicomédia* fu celebrazione scenica: l'unione nuziale tra l'infanta Beatriz, figlia del re D. Manuel I di Portogallo, e il duca Carlo II di Savoia. Dopo aver ripercorso cronache e documenti diplomatici, Rei li pone in rapporto con gli accenni contenuti nell'opera alla figura dell'infanta, al suo viaggio, al matrimonio col Duca, agli accompagnatori che la seguirono negli Stati Sabaudi. L'esame di questi richiami si rivela utile per ricostruire il contesto culturale e politico-diplomatico che fece da sfondo alla messa in scena, consentendo di arrivare a una più approfondita comprensione di alcuni aspetti della vicenda, quali le contrarietà esistenti a corte circa il matrimonio dell'infanta con uno sposo di rango inferiore, o la morte dell'arcivescovo D. Martinho da Costa, che tinge il ricordo dei festeggiamenti nuziali di un velo nostalgico, echeggiante il richiamo alla *vanitas* dell'esistenza umana.

Ed è questo stesso richiamo alla vanità del mondo una delle declinazioni del proverbio *¡Viva quien vence!*, su cui lo studio di Paola Calef si incentra, prendendo le mosse dal titolo di una commedia, databile intorno agli anni 30 del Seicento, di Jacinto Cordero, drammaturgo portoghese che compone in castigliano, come altri a lungo escluso dal canone letterario della drammaturgia ispano-portoghese del primo Seicento. Quest'opera rappresenta uno dei casi in cui le commedie aurisecolari sembravano sviluppare il tema proposto da un proverbio ampiamente attestato. Calef esamina le sue occorrenze nella commedia di Cordero, ponendole a confronto con le attestazioni lessicografiche e letterarie coeve, pur senza trascurare l'ottica diacronica: la sua indagine mostra come il drammaturgo di Lisbona declini il *topos* della fortuna mutevole, innestandolo sulle tematiche della legittimità del potere del sovrano e della magnanimità del perdono. Il teatro del *Siglo de Oro* sembra

estendere la coerenza dell'elemento paremiologico anche alle coordinate sociali e politiche che lo accompagnano.

Sul fruttuoso dialogo verificatosi nello spazio teatrale tra Spagna, Francia e Italia tra Cinque e Seicento si declina il contributo di Monica Pavesio, dedicato a *Les Morts vivants* (1646), tragicommedia di Antoine Le Metel d'Ouille, imitazione della commedia erudita *I morti vivi* (1576) di Sforza Oddi. In un momento in cui, in Francia, stava affermandosi la *comédie à l'espagnole*, e pur avendo egli stesso a più riprese attinto al repertorio spagnolo, d'Ouille guarda, in questo caso, al teatro rinascimentale d'oltralpe. Pavesio si domanda quali siano le cause di tale inconsueta scelta, ipotizzando due ragioni: la prima di ordine storico (l'arrivo al potere di Mazarino nel 1642), l'altra di ordine estetico e compositivo (la maggiore regolarità della commedia erudita italiana rispetto alla *comedia* del *Siglo de Oro* a fronte della necessità di produrre velocemente la *pièce*). Il drammaturgo infatti opera una serie di modifiche volte a semplificare l'intreccio e a innestare la vicenda nella tradizione francese, pur mantenendo il titolo, evocativo dell'omonima commedia di Lope de Vega – elemento che a lungo ha tratto in inganno la critica, orientata a sostenere che d'Ouille si fosse ispirato al drammaturgo spagnolo.

Un percorso geograficamente inverso a quello tratteggiato nell'articolo precedente, che porta dalla cultura francese secentesca a quella italiana del secolo successivo, viene tracciato da Laura Rescia con il contributo relativo ad alcuni aspetti della ricezione di una *comédie-ballet* di Molière, *L'Amour médecin* (1666) nel XVIII secolo italiano. Commedia breve ma centrale nello sviluppo dell'opera molieresca, essa conosce quattro diverse traduzioni italiane, apparse tra il 1697 e il 1793, di cui una in forma manoscritta. Lo studio si occupa di contestualizzarle nel quadro storico-editoriale di riferimento, analizzandone i paratesti, per poi commentarne le scelte traduttive, con particolare riferimento ai problemi posti dalla ritraduzione, alla luce delle riflessioni di Berman e Gambier. Ne emergono scopi differenti, dall'apprendimento della lingua italiana, al rinnovamento delle pratiche teatrali e attoriali, ma altresì alla consapevolezza della necessità di dover ritradurre in una lingua più moderna, talvolta con precisi intenti economici, talaltra con una particolare attenzione alla teatralità. L'analisi a campione di passaggi significativi delle traduzioni consente di osservare atteggiamenti di sudditanza rispetto al testo originale, che generano errori e *faux sens*, oppure perdita di registro; tra tutte emerge la traduzione di Gasparo Gozzi (1756-57), che dimostra una maggiore capacità esegetica e la possibilità di allontanarsi dalla lettera,

piuttosto che una servile osservanza dell'unità traduttiva, in un atteggiamento *sourcier* estremamente moderno.

Aprè la sequenza degli articoli dedicati al Novecento lo studio di Orietta Abbati, che prende in esame la *pièce O Marinheiro*, unico testo drammatico pubblicato da Fernando Pessoa nel primo numero della Rivista *Orpheu* (1915), come parte di un più ampio progetto indicato dall'autore come *theatro estatico*. Pur nella sicura influenza del teatro di Maeterlinck, di cui Pessoa conosceva numerose opere, come testimoniato dalla sua biblioteca personale, *O Marinheiro* supera la concezione del teatro simbolista del drammaturgo belga. Ben lungi dal costituire una pratica di scrittura marginale, il dramma si inserisce nel vasto puzzle letterario del poeta portoghese, costituendo un banco di prova importante per la definizione della poetica del Sensazionismo. Abbati connette gli scritti teorici e la prassi drammaturgica, rivelandone una fondamentale coerenza: la sua analisi consente di svelare, nell'"inscenazione" statica propria di tale poetica, il forte dinamismo interiore delle figure poste sul palco, quali raffigurazioni incipienti della proliferazione eteronimica, le cui premesse vanno identificate nell'arte del sogno e della spersonalizzazione. Conosciuta come *drama em gente*, nell'eteronimia sono profondamente radicati i temi centrali di tutta la ricerca di senso e dell'ansia metafisica di Fernando Pessoa.

Allo spazio letterario franco-italiano negli anni Venti del XX secolo è dedicato il contributo di Cristina Trincherò, incentrato sulla figura di Leo Ferrero Lombroso, "turinois de Paris". Nipote, per parte materna, di Cesare Lombroso, strettamente legato alla vita intellettuale torinese e in particolare a Piero Gobetti, è autore in lingua italiana e francese di una ricca e diversificata opera lirica, narrativa, drammatica, giornalistica: l'attenzione di Trincherò si concentra soprattutto su un corpus di recensioni, articoli di critica letteraria e teatrale, cronache della vita culturale italiana e parigina, riferite in particolare al circolo fiorentino di "Solaria", di cui fu promotore, e al Théâtre des Champs-Élysées, così attivo nella Parigi degli anni Venti. I suoi interventi, pubblicati su quotidiani e periodici italiani e francesi, vengono esaminati raffrontandoli con i carteggi con i drammaturghi frequentati, fra cui Jean-Jacques Bernard, il maggiore esponente del *théâtre du silence*, e Paul Valéry, che evidenziano il vivo interesse di Ferrero alle esperienze teatrali tra le due guerre. Egli incita il teatro italiano a trarre ispirazione dai modelli francesi, dotati di un sistema formale, di regole, a partire dalle quali superare gli stereotipi del teatro di *boulevard*, pur senza arrivare allo sperimentalismo, quanto piuttosto recuperando il modello classico. Tali

esortazioni costituiscono il *fil rouge* dei suoi apporti, in un richiamo dagli accenti gobettiani, affinché l'Italia possa contare su una letteratura e un teatro civilmente impegnati e finalmente "europei".

Tra gli anni '40 e '60 del XX secolo la drammaturgia francese si arricchisce dell'opera di Henry de Montherlant, a cui Pierangela Adinolfi dedica il suo studio, indagandone le poetiche teatrali. L'esigenza di quest'autore di conciliare l'azione col riserbo, l'intervento significativo con l'osservazione dei fatti, trova una soluzione soprattutto in quel periodo e nella scrittura drammaturgica: a partire dal 1942, l'anno della *Reine morte*, Henry sceglie e decide di agire per mezzo della letteratura, dedicandosi quasi esclusivamente alla produzione teatrale. Adinolfi indaga come i temi prediletti dall'autore – l'amore e il bisogno d'amare, l'uomo e la storia, il senso ed il non-senso delle azioni, il divario tra ciò che l'uomo è, in realtà, e ciò che crede essere, l'inutilità del coraggio e dell'energia personale di fronte alle catastrofi, il dominio di sé e l'esplorazione del mistero che ci circonda – trovino forma nel suo teatro, e individua la poetica dell'interiorità come tratto unificante la sua produzione teatrale, dalla *Guerre civile a Malatesta*, da *Port-Royal*, al *Cardinal d'Espagne*. Non è l'azione al centro delle sue *pièces*, ma il senso tragico del destino umano: sono pertanto i personaggi, nella loro complessità e molteplicità, ad interessarlo, verosimili perché mutevoli e instabili, come sottolinea Adinolfi. In tale prospettiva, la Storia non è altro che il punto di vista privilegiato dal quale Montherlant osserva e fissa la parte universale ed immutabile dell'uomo, quell'*éternel humain* scaturito dalla compresenza di fragilità, sete di assoluto ed elevazione morale.

Alla ricezione italiana del teatro spagnolo in ambito torinese tra gli anni '20 e '70 del XX secolo, e in particolare alla mappatura delle opere in ambito ispanico pubblicate sulla rivista "Il Dramma" è dedicato il contributo di Elisabetta Paltrinieri. Il censimento è stato reso possibile grazie a un lavoro nell'Archivio del Teatro Stabile di Torino, che ha permesso il ritrovamento di alcune lettere inedite di Anton Giulio Bragaglia, regista e intellettuale, a Lucio Ridenti, direttore della rivista dal 1925 al 1968. Dopo averne inquadrato la nascita e lo sviluppo, e offerto il quadro completo del teatro ispanico ivi pubblicato in prima traduzione italiana, Paltrinieri constata che, inaspettatamente, in epoca fascista poche sono le opere soggette a un processo di riduzione e di adattamento, fenomeno che si verifica inoltre soltanto a partire dagli anni '40. Pur basandosi molte delle traduzioni su versioni abusive e, come si evince dalla corrispondenza esaminata, non essendo assenti preoccupazioni relative alle possibili censure di regime,

questo censimento consente di verificare come su un totale di quarantacinque opere teatrali spagnole pubblicate nel periodo considerato ben trentotto sono prime traduzioni: alla rivista torinese spetta dunque il merito e il primato di aver contribuito in modo sostanziale alla diffusione del teatro ispanico in Italia.

La scoperta di documenti inediti che gettino nuova luce su autori noti e *pièces* celebri è alla base del contributo di Gabriella Bosco, dedicato ad una versione fino a oggi sconosciuta de *Les Chaises* di Ionesco, individuata recentemente grazie alle carte dell'autore messe a disposizione degli studiosi dalla figlia Marie-France Ionesco. Bosco propone qui una riflessione su questa seconda versione della *pièce* e sulle ragioni della sua necessità, con il supporto del ricorso al testo inedito di una conferenza intitolata *Théâtre et anti-théâtre*, anch'esso emerso dagli scatoloni di documenti ritrovati dalla figlia in occasione della grande mostra organizzata alla Bibliothèque Nationale de France nel 2010 per il centenario della nascita. Dopo aver ripercorso le ragioni e gli argomenti del contrasto tra l'autore e il regista delle prime rappresentazioni della *pièce*, laddove Ionesco sottolinea il senso di arbitrarietà che vuole suscitare negli spettatori, a fronte della coloritura realistica conferita da Sylvain Dhomme, e le posizioni di critici e letterati su questa *querelle*, Bosco propone alcuni esempi delle varianti delle *Chaises*, tutte volte a sottolineare l'incomprensibilità del mondo, la gratuità della condizione umana, senza alcun riferimento all'assurdo come "traduzione scenica di una colpa". Questo contributo contribuisce a definire e specificare la diffidenza di Eugène Ionesco nei confronti della nozione di "teatro dell'assurdo", sempre da lui respinta a causa degli equivoci ch'essa ha determinato in merito alla sua opera.

L'articolo di Veronica Orazi studia una delle tendenze sperimentali più suggestive del teatro ispanico attuale: l'ibridazione tra drammaturgia e opera lirica. Si tratta di una linea di ricerca che vede attivi da anni drammaturghi e operatori del settore operistico e che, nel tempo, ha prodotto esiti di grande rilievo. Tra le testimonianze di maggiore interesse, Orazi individua la *pièce Mito* (1968) di Antonio Buero Vallejo, rilettura operistica del mito chisciottesco, di grande pregnanza per l'epoca in cui fu creata e per il fatto di esprimere una voce di dissidenza interna contro il regime dittatoriale franchista. L'opera presenta tratti interessanti, come la non consueta sensibilità dell'autore per la componente musicale e un intrigante gioco metateatrale. La seconda opera analizzata viene prodotta dal collettivo Comediants (attivo dal 1971), che da venti anni si cimenta con questo genere di ibridazioni, sintesi di teatro di testo e performativo e allestimento

operistico. Orazi si sofferma poi su *Fausto-Bal* (2009), rivisitazione attualizzata del mito faustiano, in cui il gruppo riafferma le proprie caratteristiche estetiche e si mostra, come di consueto, attento alle tematiche sociali attuali (qui, ad esempio, la questione del genere). La terza e ultima opera esaminata è *D.Q. Don Quijote en Barcelona* (2000) del collettivo La Fura dels Baus (attivo dal 1979) che ripropone in chiave critica il mito chisciottesco e si conferma protagonista del panorama teatrale e performativo ispanico e internazionale con le sue ardite sperimentazioni.

Il contributo che chiude il volume incrocia le problematiche di traduzione interlinguistica e di ibridazione di genere: Maria Margherita Mattioda dedica il suo studio a testi teatrali francesi adattati interamente, parzialmente o quali inserti citazionali in testi filmici. Dopo aver analizzato le caratteristiche di una delle forme brevi audiovisive, il trailer e le sue specificità semiotiche e discorsive, Mattioda procede alla disamina di un corpus di testi brevi in cui il genere teatrale si intreccia alla narrazione filmica sia come soggetto di adattamento (*Cyrano de Bergerac, Beaumarchais*), sia come oggetto di rappresentazione traslata (*Alceste à bicyclette, Molière, L'esquive*). Tali testi brevi vengono analizzati in ottica interlinguistica attraverso il confronto delle versioni francese e italiana per mettere in luce come alcune strategie della traduzione teatrale si incrocino con le problematiche della traduzione audiovisiva, producendo nuovi testi, che Gambier propone di chiamare *sub-versions*, funzionali alla nuova rappresentazione filmica e a contesti socio-culturali differenti. Mattioda riflette inoltre sulla pertinenza della relazione di fedeltà-infedeltà per analizzare i procedimenti adottati dai cineasti in quello che pare essere un adattamento “dialogico intertestuale” più che un adattamento-traduzione.

Laura Rescia

MOLIÈRE E L'ITALIA:
APPUNTI SULLE TRADUZIONI
DE *L'AMOUR MÉDECIN*
TRA SEI E SETTECENTO

Laura Rescia

1. “Un simple crayon”: così Molière presenta *l'Amour médecin*¹ ai lettori in una breve introduzione alla prima edizione del testo, pubblicato nel 1666 per i tipi di Théodore Girard a Parigi. Pur non rientrando nel ciclo delle grandi commedie, essa occupa un posto rilevante nel panorama della produzione molieriana. In primo luogo, per l'eccezionale rapidità con cui venne ripresa, dopo la prima rappresentazione a Versailles il 15 settembre 1665, a una sola settimana di distanza, per il pubblico del Palais Royal: le condizioni materiali della messa in scena a Corte non potevano essere facilmente riprodotte in un teatro parigino, e sappiamo che diverse *comédies-ballets* non furono pertanto mai rappresentate a Parigi – è il caso di *Mélicerte*, *La Pastorale comique* e *Les Amants magnifiques*. L'autore stesso dichiara nella sua prefazione quanto sia fondamentale per questo tipo di opere poter essere rappresentate allo stesso modo che a corte:

on sait bien que les comédies ne sont faites que pour être jouées; et je ne conseille de lire celle-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre; ce que je vous dirai, c'est qu'il serait à souhaiter que ces sortes d'ouvrages puissent toujours se montrer à vous avec les ornements qui les accompagnent chez le Roi.

¹ Il testo della commedia a cui faremo riferimento nel commento è quello stabilito da Gabriel Conesa e utilizzato per la più recente traduzione italiana del teatro di Molière, edita da Bompiani nel 2013 (MOLIÈRE, *Teatro*, a cura di F. Fiorentino, “Classici della letteratura europea”, Milano, Bompiani, 2013; *L'Amour médecin / L'Amore medico*, pp. 1405-1463; nota introduttiva, traduzione e note a cura di L. Rescia. La prima parte del presente articolo riprende la nota introduttiva di cui sopra).

Stupirà dunque il gran numero di rappresentazioni succedutesi fino alla morte di Molière, ben sessantatrè, tante quante ne ebbe *Le Misanthrope*², oltre alle quattro dedicate a un pubblico privato. L' enorme successo di questo testo, presentato dal suo autore come un semplice abbozzo, una improvvisazione commissionata dal Re e “fait, appris et représenté en cinq jours” deve sicuramente molto alla presenza scenica di Molière, che sceglie per sé il ruolo di Sganarello, il padre deluso che non vorrebbe mai separarsi dalla figlia, desiderosa di congiungersi in matrimonio con il giovane innamorato. Ma altresì alla forma che mescola musica (di Lully), ballo (di Beauchamp) e commedia, anche se nella *pièce* è quest'ultima parte a dominare sulle altre.

La commedia balletto, in tre atti e in prosa, è un genere ibrido che Molière sviluppa a partire dai *Fâcheux* (1661), e che rappresenta un momento importante nello sviluppo della poetica del drammaturgo: essa propone una visione del mondo in cui la comicità e la satira della realtà si accordano con l'irruzione dell'immaginario e della fantasia, grazie alla musica e alle danze, creando una nuova estetica in cui l'atmosfera galante, leggera e gioiosa, è declinata al servizio della saggezza comica³.

Sebbene frutto di una rapida rielaborazione, l'intreccio e la struttura drammaturgica di questa *pièce* sono un connubio efficace tra tradizione della Commedia dell'Arte e dimensione galante, a cui si aggiunge la satira contro i medici e la medicina, tematica che diventerà essenziale nelle successive commedie.

La tradizionale farsa italiana del “medico volante” viene qui ripresa, sia nei suoi elementi d'intreccio, sia per lo spazio lasciato ai lazzi, all'improvvisazione attoriale. Tuttavia, Molière apporta due cambiamenti significativi ai canovacci ereditati dall'Italia. In questi, era il servo a fingersi medico, mentre qui è l'innamorato Clitandre a travestirsi per assumere tale identità fittizia, sebbene aiutato dalla serva Lisette. Inoltre l'entrata in scena del falso medico viene rimandata, rispetto alle farse di tradizione italiana, inserendo un intero atto, il secondo, dedicato alle figure dei veri medici, con le scene del consulto, dell'intervento del ciarlatano, e il monologo di Filerin.

² Che dopo la morte di Molière diviene la quarta commedia più rappresentata, con 2300 messe in scena: in base ai registri della Comédie Française tra il 21 ottobre 1680 e il 31 luglio 2008 si situa alle spalle di *Tartuffe* (3115), *L'Avare* (2491), *Le Malade imaginaire* (2408).

³ Per uno studio approfondito del genere, rimandiamo a Charles MAZOUER, *Molière et ses comédies-ballets*, Nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Champion, 2006 (1a ed: Paris, Klincksieck, 1998, 2 voll.).

La satira dei medici e della medicina è ben nota al pubblico parigino: ma Molière amplifica e arricchisce gli elementi farseschi, dotando i suoi personaggi di quel “naturel” di cui è permeata tutta la sua estetica, grazie all’utilizzo di un linguaggio specialistico, tratto dai più celebri trattati coevi di medicina che, a partire dalla prima metà del Seicento, cominciano ad essere redatti in lingua francese⁴.

Pedanti, pericolosi e in malafede: la tradizione comica francese offriva a Molière una quantità di spunti che l’autore non manca qui di riprendere ed elaborare. Il medico causa la morte dei propri pazienti senza mai assumersene la responsabilità, vantando invece i casi di guarigione spontanea a riprova della sua abilità; la sua prassi, sempre di dubbia efficacia, quando non pericolosa, è basata su un sapere da cui egli trae la sua autorità, costituito dall’utilizzo di un lessico dotto perché volutamente oscuro; il cieco rispetto delle regole formali e il corporativismo imperante fanno perdere di vista il compito essenziale: quello di apportare sollievo alle sofferenze dei malati. Ma in questa commedia esiste una nuova dimensione, estranea alla precedente tradizione della satira antimedicale: la denuncia dell’impostura dell’arte medica, che emerge soprattutto dal monologo di Filerin, articolato attraverso gli argomenti tipici del discorso scettico, e che, sottotraccia, può implicare la messa in discussione della credenza religiosa. Il monologo è infatti incentrato sulla condanna di coloro che sfruttano l’ingenuità del popolo, argomento elaborato dal libertinismo francese secentesco per criticare la fede religiosa. Nel discorso di Filerin, si ritrova poi quel nesso tra credulità umana e paura della morte, idea libertina già presente nel *De rerum natura* (III, 32-39) di Lucrezio.

La cornice del discorso ideologico è tuttavia il trionfo del sentimento amoroso, che domina l’intera commedia: Lucinda è malata di una malin-

⁴ Sull’emergenza dei linguaggi di specialità in vernacolo, e del linguaggio medico in particolare, si vedano Bernard QUEMADA, *Introduction à l’étude du vocabulaire médical (1600-1710)*, Annales Littéraires de l’Université de Besançon, 2e série, t. II, f.5, Paris, Les Belles Lettres, 1955; D. JACOBI, *Diffusion et vulgarisation. Itinéraires du texte scientifique*, Annales Littéraires de l’Université Franche-Comté, 324, Paris, Les Belles Lettres, 1986; Emmanuel BURY, *Les lieux de l’argumentation dans les discours médicaux du XVIIIe siècle*, Archives internationales d’histoire des sciences, vol. 55, n.154, pp. 35-54; C. Thomasset (éd.), *L’écriture du texte scientifique au Moyen âge: des origines de la langue française au XVIIIe siècle*, Paris, Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2006; Laura RESCIA, *Le discours du médecin entre France et Italie à la fin du XVIe et début du XVIIe siècle: Les Erreurs populaires de Laurent Joubert (1578) et Degli errori popolari d’Italia de Mercurio Scipione (1603)*, in J. Lillo (éd.), *D’hier à aujourd’hui. Réception du lexique français de spécialité*, Monza, Polimetrica, 2011, pp. 53-67.

conia erotica, che solo un amore reale e concreto potrà guarire. La cornice galante, il vero-falso matrimonio e l'elogio finale delle virtù della commedia conferiscono una leggerezza particolare alla *pièce*: la paura della morte, che non abbandona mai il riso dell'ultimo Molière⁵, e che anche qui è evocata nel discorso di Filerin, sembra almeno per un momento tacitata. Grazie all'arte dello spettacolo, l'angoscia è tenuta a bada e Molière celebra l'apoteosi dello slancio vitalistico che ha animato e anima l'intera sua vita e opera. A proposito della critica ai medici elaborata nelle *comédies-ballets* molieresche, da *L'Amour médecin* al *Malade imaginaire*, Mazouer sottolinea che l'attacco non è lieve né parziale, ma completo e articolato: ignoranza dei medici, debolezza dei rimedi, pratica speculativa, disprezzo del malato, della sua salute e della sua sopravvivenza. Tuttavia, la visione generale che ne emerge non è angosciosa: l'uso degli ornamenti musicali e della danza "exorcisent l'angoisse et font accéder à la fantaisie apaisante"⁶.

Una commedia breve, dunque, ma centrale nello sviluppo dell'opera di questo autore, sia per il contenuto che per la forma: ci siamo chiesti come l'Italia sei e settecentesca avesse recepito questa *comédie-ballet*, in cui le potenzialità ideologiche sono associate all'elaborazione di un nuovo genere. Abbiamo dunque identificato le traduzioni italiane di questo testo nel periodo di nostro interesse: il corpus è costituito da quattro traduzioni, apparse tra il 1697 e il 1793⁷, che tratteremo contestualizzandole nel quadro storico-editoriale di riferimento, e analizzandone i paratesti, per poi com-

⁵ Giovanni MACCHIA, *Riso e malinconia dell'ultimo Molière*, in *Ritratti, personaggi e fantasmi*, a cura di M. Bongiovanni Bertini, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1997, pp. 910-939.

⁶ Charles MAZOUER, *Molière (...)*, cit., p. 233.

⁷ Nel periodo preso in esame, segnaliamo l'esistenza di due adattamenti dialettali. Nel 1703 viene pubblicata a Bologna per i tipi di Longhi *La finta verità del medico per amore* (1703), di Fabrizio Manni (o Nanni), che secondo alcuni critici sarebbe lo pseudonimo di Federico Gallesi. Si tratta di una commedia plurilingue che fa ricorso ai dialetti bergamasco e bolognese, oltre che alla lingua italiana, e nella quale è possibile rilevare un fitto intreccio di rinvii intertestuali a *L'Amour médecin*, di cui non possiamo occuparci in questa sede, ma che sarebbe meritevole di ulteriori approfondimenti; si vedano in proposito Carlo G. SARTI, *Il teatro dialettale bolognese (1600-1894)*, Bologna, Zamorani e Albertazzi, 1894, p. 97 *passim*; Pietro TOLDO, *Molière et sa fortune en Italie*, Torino, Loescher, 1910, pp. 271-276; Antonio DE CARLI, *L'influence du théâtre français à Bologne de la fin du XVIIe siècle à la Grande Révolution*, Torino, Chiantore, 1925, p. 113 *passim*; *Le Zite* di Pietro TRINCHERA (1745) è invece un adattamento, per un libretto di opera buffa in vernacolo napoletano, indicato nel repertorio di Santangelo-Vinci nella sezione dedicata alle traduzioni dialettali, n. 454; si veda su questo Concetta MENNA SCOGNAMIGLIO, *La comicità da Parigi a Napoli: da Molière a Tofano Rotontiano e Pietro Trinchera*, "Studi di Letteratura Francese", gennaio 1991, vol. XVII, pp. 61-81 e in particolare pp. 74-75.

mentarne alcune scelte traduttive, con particolare riferimento ai problemi posti dalla ritraduzione⁸.

2. Non si possiede ancora con precisione il quadro completo sulla fortuna di Molière in Italia. Le ricerche pionieristiche di Pietro Toldo e Cesare Levi⁹ sono state seguite da indagini recenti ma spesso parziali, seppure di grande interesse¹⁰. L'ottima bibliografia delle traduzioni italiane del teatro comico francese nel XVII e XVIII secolo, ad opera di Giovanni Saverio Santangelo e Claudio Vinti¹¹, è a tutt'oggi il più completo riferimento per indagini come la nostra, pur non avendo preso in considerazione – se non in parte – gli adattamenti dei testi molieriani; non è stato inoltre oggetto d'indagine la questione relativa alle messe in scena e alle rappresentazioni nei teatri italiani. È noto che solo agli albori del Settecento gli intellettuali italiani si interessano alle opere molieresche: e tuttavia, l'intero secolo è percorso da giudizi opposti sul commediografo francese¹². Giungono implacabili i rilievi sulla sua mancanza di originalità, che si spingono, nel caso del Quadrio, all'accusa di plagio:

Noi osserveremo precisamente, che questo Poeta si valeva senza scrupolo delle belle cose già da altri trovate. *Lo Stordito* è commedia tratta dall'Italiano, ed è del Barbieri; *L'Anfitrione* è rubato al Rotrou; e sassi, che avanti di far parere questa sua opera, fece bruciare dei *Due Sosii* di esso Rotrou più di quattrocento esemplari. Sebbene non poté tutti sterminarli, e sopprimerli; onde scoperta la frode, fu poi la medesima Commedia del Rotrou in tutte le forme ristampata, e in più luoghi¹³.

Il Muratori non è più tenero: le sue osservazioni riguardano sia gli aspetti estetici sia quelli morali:

⁸ Come noto, il testo fondativo del filone di studi sulla ritraduzione è l'articolo di Antoine BERMAN, *La retraduction comme espace de la traduction*, "Palimpsestes", 4 (1990), pp. 1-7; si vedano inoltre il numero tematico *Pourquoi donc retraduire?*, "Palimpsestes", 15 (2004); E. Monti et P. Schnyder (dir.), *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, dir., Paris, Orizons, 2011, al cui interno, in particolare Yves GAMBIER, *La retraduction: ambiguïtés et défis*, pp. 49-66, in cui si discute l'ipotesi bermaniana, allargando l'ottica "logocentrica" che fu di Berman, alla luce della teoria del polisistema di Zohar.

⁹ Pietro TOLDO, *Molière (...)*, cit.; Cesare LEVI, *Studi Molieriani*, Palermo, Sandron, 1922.

¹⁰ Come nel caso del saggio di Laura MAGGI NOTARANGELO, *Gian Pietro Riva traduttore di Molière*, Bellinzona, edizioni Casagrande, 1990.

¹¹ Giovanni Saverio SANTANGELO, Claudio VINTI, *Le traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1981.

¹² Cfr. Cesare LEVI, *Studi Molieriani*, cit., p. 124 *passim*.

¹³ Francesco Saverio QUADRIO, *Della Storia, e della ragione d'ogni poesia*, Milano, Francesco Agnelli, 1744, vol. III parte II, pp. 117-118.

Certo è che per conto della Poesia le Commedie di questo Scrittore sono ben sovente difettose, non essendosi egli curato molto di Aristotele, né degli altri Maestri della Poetica, purchè gli venisse fatto di piacere ai suoi spettatori¹⁴.

Citando poi autorevoli critici francesi che condividono la sua opinione (Boileau, Bossuet), egli prosegue:

Ma per quel che appartiene ai costumi, più francamente può dirsi, che niun commediante, o componitor di commedie ha nuociuto, e nuoce più del Molière [...] ¹⁵

adducendo l'irriverenza religiosa, il mostrare comportamenti illeciti su scena, non per deriderli bensì per insegnarli, e arrivando a paragonarlo al Boccaccio del Decameron “non purgato”¹⁶. Qualche autorevole voce si leva a suo favore, benchè le contrarie permangano numerose per l'intero XVIII secolo, e si debba attendere l'Ottocento per constatare una decisa e piena approvazione dell'opera del commediografo. Tuttavia, il Baretti si schiera recisamente nel partito filo-molieresco: scagliandosi contro Agatopisto Cromaziano, ovvero il padre Appiano Buonafede¹⁷, che aveva accusato Molière di sterilità e di non aver “mutato un pelo sulla faccia del mondo”:

Molière contribuì forse più di ogni altro autore francese alla coltura della sua nazione¹⁸.

E, dopo averlo paragonato a Omero, attacca il suo antagonista con la colorita prosa che gli è propria:

Oh Agatopisto Cromaziano, e come non vedesti tu che a confronto d'un Molière tu sei un limbrico, un bucherozzolo, anzi un vero pulcinella giangurgolo¹⁹.

¹⁴ Ludovico Antonio MURATORI, *Raccolta delle opere minori di L. A. Muratori*, Napoli, nella stamperia di Tomaso Alfano, 1754; t. IV, *Della perfetta poesia*, l.III, pp. 50-51.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Muratori si riferisce notoriamente alla censura che aveva colpito il *Decameron* dal XVI secolo in poi, con la produzione di edizioni censurate del capolavoro boccaccesco, tra cui godette di particolare fortuna la “rassettatura” di Lionardo Salviati (1582).

¹⁷ Agatopisto Cromaziano è il nome assunto da Buonafede al momento del suo ingresso presso l'Accademia dell'Arcadia nel 1754.

¹⁸ Giuseppe BARETTI, *La frusta letteraria*, XVIII, 15 giugno 1764, in ID., *Opere*, Milano, Società Tipografica de' classici italiani, 1838, vol. II, p. 93.

¹⁹ Giuseppe BARETTI, *Discorsi fatti dall'autore della Frusta Letteraria al reverendissimo padre don Luciano Firensuola da Comacchio, autore del Bue Pedagogo; Discorso I*, in ID., *Opere*, cit, p. 331.

Non è da meno l'Algarotti, che in molte sue opere tesse l'elogio del francese, arrivando in particolare, nel suo *Saggio sopra la lingua francese*, a porlo anche al di sopra di Plauto.

Come ricorda Santangelo²⁰, il centro filofrancese dal quale si dirama la voga molieresca è, a partire dall'ultimo ventennio del XVII secolo, Bologna, vero tramite culturale della cultura teatrale d'Oltralpe. Qui, grazie ad editori come Monti e Longhi, si stampano numerose traduzioni di *pièces* francesi; in seguito, a partire dal 1748, sarà Parma ad assumere il ruolo che fu della città di san Petronio, mentre è noto che a Torino diverse compagnie francesi si esibirono con regolarità nel ventennio 1755-1777²¹. Avviciniamoci ora ai traduttori sei e settecenteschi e al loro lavoro.

3. La prima traduzione pressochè completa del teatro di Molière è pubblicata negli anni 1696-98 a Lipsia per i tipi del Gleditsch, ad opera di Biagio Anguselli (il cui pseudonimo è Niccolò di Castelli), frate minore, professore di lingua italiana residente in Germania²². La traduzione sarà rieditata nel 1739-40, sempre a Lipsia, per l'editore Weidmann, a riprova della buona accoglienza riservatela dal pubblico. Lo scopo dichiarato dal traduttore è piuttosto curioso: non si tratterebbe tanto di far conoscere le opere di Molière, che già sono state tradotte in Germania e portate in scena, quanto piuttosto fornire dei testi pieni di "belle invenzioni, argutie, stilo e leggiadria", in una lingua chiara e comprensibile, adatta al suo scopo:

Nel tradurle, mi son tenuto, per quanto m'è stato possibile, all' Original Francese; & hò seguitato il genio della nostra Lingua con stilo tanto puro, chiaro & intelligibile quanto m'è stato possibile; senz'andar mendicando sulle cime degli alberi, e de' monti, le frasi stiracchiate, oscure e difficili, ch'in luogo di dar diletto, infastidiscono. Il mio principal scopo, dandole alla luce, è stata

²⁰ Giovanni Saverio SANTANGELO, *Inquadramento storico-culturale: sotto il segno di Molière*, in *Le traduzioni (...)* cit., pp. 56-74; pp. 59-60.

²¹ Claudio VINTI, *Note sulla fortuna italiana di Molière all'inizio del Novecento. Molière in scena per decreto?* in ID. *La valigia di Molière. Saggi sul teatro francese tra Sei e Settecento*, Pubblicazioni dell'Università degli Studi di Perugia, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 11-33, a cui rimandiamo anche per le sintetiche ma precise notizie sulla fortuna nell'Ottocento e l'approfondita indagine per gli inizi del Novecento.

²² *Le Opere di G.B.P. di Molière (...)* Tradotte da Nic. Di Castelli, Lipsia, Gleditsch, 1696-98, tomi 4; *L'Amore Medico* si trova nel t. 2, pp. 1-40; d'ora in poi, T1. Per le notizie sul traduttore, si veda Giovanni Saverio SANTANGELO, *Appendice III. Traduttori e adattatori italiani del teatro comico francese del Seicento*, in *Le traduzioni (...)*, cit., pp. 363-364.

l'utilità pubblica de' poco perfetti nella nostra lingua, e de' principianti in essa; essendo che rarissimi sono li libri facili, modernamente stampati²³.

È dunque a scopo pedagogico, per i discenti germanofoni desiderosi di apprendere la lingua italiana, che il traduttore afferma di lavorare. Non stupirà dunque rilevare che le didascalie del testo francese vengano spesso tralasciate, non essendo il testo inteso come veicolo per la rappresentazione della commedia molieresca.

Il secondo testimone è un manoscritto, conservato presso la Biblioteca Universitaria di Bologna²⁴, rinvenuto da Cesare Levi nel 1909, citato da Pietro Toldo e più recentemente indagato, ai fini di precisarne la datazione, da Claudio Vinti²⁵. Vinti dimostra in modo definitivo²⁶ che Levi sbagliava nel collocarlo alla fine del XVII secolo, e nell'ipotizzare che si trattasse della prima traduzione italiana del teatro di Molière; esso risalirebbe invece agli anni tra il 1718 e il 1719. Il traduttore, che si firma nella prima pagina, sarebbe tal Ottaviano Annibale Giugni Stampa, di Firenze, su cui non si sono a tutt'oggi reperite notizie biografiche. Nella lunga introduzione, dopo aver esposto la sua ammirazione per la "comedia franzese", e per quella di Molière in particolare, il traduttore esprime un doppio intento. In primo luogo, desidera mettere a disposizione dei "compositori italiani" delle pièces che possano rappresentare un modello drammaturgico per le loro caratteristiche: naturalezza degli intrecci, proprietà espressiva, vivacità dei caratteri. Ma è altresì direttamente alle compagnie teatrali che egli intende rivolgersi:

Desidererei ancora che questa Traduzione invogliasse i nostri comici italiani di rappresentare queste commedie; ma non vorrei che per renderle, com'essi credono, più adattabili al gusto del nostro Paese, facessero di tutte, come hanno fatto di alcune, che sono capitate loro alle mani tradotte, con alterarle e levar loro in gran parte la grazia nativa, per introdurvi le Maschere, senza le

²³ *Ivi*, t. 1, p. [I].

²⁴ Bologna, Biblioteca Universitaria, Ms. 1669, *Comedie del Signor de Molière tradotte da Ottaviano Annibale Giugni Stampa; L'Amore medico*, pp. 517-527; d'ora in poi, T2.

²⁵ Cesare LEVI, *Una traduzione inedita di Molière*, in "Rivista teatrale italiana", 13 (1909), pp. 222-223; Pietro TOLDO, *Molière et sa fortune*, cit., pp. 209-215; Claudio VINTI, *Intorno a una traduzione inedita delle opere di Molière*, in ID., *La valigia di Molière*, cit., p. 76.

²⁶ Leggendo l'introduzione, infatti, Vinti rileva un dato cronologico; il traduttore fa riferimento al successo che Molière riscuote da sessant'anni: ipotizzando per il termine *a quo* il 1658 (prima rappresentazione dell'*Étourdi* di fronte al pubblico parigino) o il 1659 (data della prima opera "parigina" di Molière, *Les Précieuses*), lo studioso giunge a datare il manoscritto intorno al 1718-1719.

quali sono essi, non so con qual ragione, prevenuti dall'opinione che una Comedia non possa né far ridere né piacere. Io ho veduto rappresentare queste Comedie a Parigi, ed ho riso più ad una sola di queste, che non farei a dieci delle nostre Comedie con tutte le maschere.

Il debito di Molière nei confronti della Commedia dell'Arte sembra essere dimenticato agli occhi di Giugni Stampa, che dimostra insofferenza nei confronti della necessità degli attori italiani di individuare le fonti del comicità nei caratteri stereotipati del "Pantalone, Dottore, Arlecchino". I commediografi francesi, insiste il traduttore, fanno vestire gli attori "di abiti propri", perché "il ridicolo di queste Comedie consiste principalmente nell'azione, hanno questa viva, e sommamente naturale".

Il traduttore prosegue giustificando alcune sue scelte, ovvero quella di rendere le commedie in prosa e non in versi, confessando il suo timore di "fare confusione" adottando il metro italiano; indica alcune libertà traduttive, in particolare in relazione alle locuzioni e alle espressioni proverbiali, per le quali adotta il moderno principio dell'equivalenza traduttiva; e termina sottolineando la sua prudenza in relazione alle espressioni irriverenti in materia religiosa, che vengono ammorbidite o eliminate per non urtare la sensibilità del pubblico italiano (e certo anche della censura).

Il manoscritto dunque dichiara un'intenzione prioritariamente teatrale: tuttavia, è possibile constatare come le didascalie presenti nel testo molieresco vengano quasi integralmente omesse, ad eccezione di quelle relative agli Intermezzi, e alle scene centrali dell'atto II e III, i cui protagonisti sono i medici.

La terza traduzione de *L'Amour Médecin* che abbiamo esaminato appare a metà del XVIII secolo, a Venezia, per i tipi di Novelli²⁷, come parte di una ritraduzione dell'opera teatrale di Molière, che si pone volutamente a confronto e in contrasto con la prima ed unica pubblicata fino a quel momento. Se ci rifacciamo all'ipotesi di Berman sulla ritraduzione, essa dovrebbe costituire un passo di riavvicinamento verso il testo originale, considerando la prima traduzione, invece, come più *cibliste*, poiché costituirebbe il primo tentativo di introduzione di un testo in una cultura straniera. Il nome del traduttore vi è taciuto: la critica ha attribuito, per quanto non unanimemente, questo lavoro a Gasparo Gozzi, figura di primo piano nella vita intellettuale veneziana di stampo illuminista, drammaturgo, fine conoscitore della cultura francese e traduttore prolifico, insieme alla moglie Luisa Bergalli, di buona parte del teatro francese di fine Seicento e

²⁷ *Opere del Molière ora nuovamente tradotte nell'italiana favella*, Venezia, Novelli, 1756-1757, tomi 4; *L'Amore medico* è contenuto nel t. 2, pp. 331-362; d'ora in poi, T3.

inizio Settecento²⁸. Il paratesto è costituito da una lettera dedicatoria a Carlo Eugenio II, duca di Württemberg, e dalla premessa *Lo Stampatore a chi legge*. Nella prima, Novelli si riferisce alla prima traduzione dell'opera molieresca, operata da “un nostro italiano nel bel mezzo della Germania”, che liquida come totale fallimento: “l'opera mal corrispose al comun desiderio, né parve degna dell'approvazione del Pubblico”, per poi proseguire con le lodi indirizzate al duca. Nella parte indirizzata invece ai lettori, egli dichiara di aver avuto per le mani la nuova traduzione delle opere di Molière “le quali, come ben noto, han servito di base e guida al moderno Teatro”, e le presenta a tutti quelli “che per istudio o per diletto abbian vaghezza di servirsene”. Tace sull'identità del traduttore, a cui si riferisce come “illustre Penna Italiana” che “ha in nostra Lingua ritratti ed espressi i pensieri più che le parole” di Molière, traducendoli senza toglierne “il brio, la vaghezza, i salì”. Fa riferimento all'antica traduzione “Castelliana”, che “malgrado i molti errori e mancamenti di ogni genere”, ebbe “per più edizioni uno spaccio copioso e felice”, augurando ugual sorte alla sua. Da queste contraddittorie dichiarazioni dello stampatore, desumiamo che l'opera di Castelli fosse ben nota ancora, e possiamo ipotizzare che Novelli avesse reputato opportuna un'operazione di tipo commerciale, prima ancora che culturale, commissionando una ritraduzione che rinfrescasse la lingua italiana utilizzata un cinquantennio prima, migliorando anche la resa formale del testo. Malgrado nulla si dica circa l'eventuale utilizzo teatrale della ritraduzione dello pseudo-Gozzi, osserveremo che le didascalie del testo originale sono non solo puntualmente riprese, ma altresì ampliate: e, come sottolineeremo, saranno adottate nella successiva traduzione del 1795, l'ultima che prenderemo in esame. Frutto della fatica traduttiva dell'abate Carlo Antonio Pezzi²⁹, essa fu pubblicata all'interno di una *Biblioteca de' più scelti componimenti teatrali d'Europa divisa per nazioni*. *Biblioteca*

²⁸ Su Gozzi si vedano: I. Crotti e R. Ricorda (a cura di), *Gasparo Gozzi. Il lavoro di un intellettuale nel Settecento veneziano. Atti del convegno (Venezia-Pordenone, 4-6 dicembre 1986)*, Padova, Antenor, 1989; e in particolare Paolo BOSISIO, *Gasparo Gozzi poeta e traduttore drammatico*, pp. 281-313. Sull'attribuzione, Bosisio rimane cauto, anche se sembra propendere per una conferma della stessa, cfr. le pp. 297-299. Si veda inoltre la scheda dedicata a Gasparo Gozzi da Giovanni Saverio SANTANGELO, *Appendice III. Traduttori e adattatori italiani del teatro comico francese del Seicento*, in *Le traduzioni (...)*, cit., pp. 385-390.

²⁹ Sulla biografia dell'abate Pezzi (1754-1833), si veda Niccolò TOMMASEO, *Dizionario Estetico*, Venezia, Co' i tipi del Gondoliere, 1811, pp. 465-467, che però non cita tra i suoi lavori questa traduzione.

della nazione francese³⁰, una raccolta di opere teatrali straniere fra le molte che vennero prodotte, a cavallo tra il XVIII e XIX secolo, quale segno di apertura alla cultura europea di stampo illuminista. Il paratesto de *L'Amore Medico* è costituito da una sinossi, denominata *Argomento de l'Amore Medico*, da *Giudizj ed Aneddoti sopra l'Amore Medico*, che precedono il testo della commedia, e da una *Nota del Traduttore*, che chiude il volume. In questa, il traduttore esordisce con un elogio della commedia, a cui fa seguito un'articolata critica di un aspetto specifico e sostanziale della stessa:

Questa commedia, o piuttosto farsa, è propriamente un gioiello. Tuttavia la scena prima dell'atto terzo può censurarsi come filo staccato dalla tessitura del dramma. Molière, non contento di aver giustamente impugnato la satira, nell'atto secondo, contro l'ignoranza, la malizia, l'errore de' medici del tempo suo, con l'intrusione di questa scena, li punge in modo tanto più fino, quanto il carattere di Fillerin, conciliatore degli animi, pare sensatissimo. E, ciò che si rende ancora osservabile, colpisce indistintamente, in questa occasione, e medici e medicina³¹.

Il traduttore prosegue affermando che è possibile attaccare i primi senza ledere la seconda, e che la medicina non è una "chimera". Per sostenere questa posizione evoca Jean-Jacques Rousseau, notoriamente critico nei confronti dei medici che tentavano di curarne le diverse sintomatologie, ma certo non nei confronti della nuova "scienza medica". La difesa della medicina, che aspira nell'epoca dei Lumi allo status di scienza, sembra essere al centro delle preoccupazioni del traduttore; anche l'anonimo compilatore dei *Giudizj* che precedono il testo sottolinea come la funzione e la pratica medica siano cambiate rispetto ai tempi di Molière; e, nel suo complesso, sembra voler discolpare il commediografo da eventuali attacchi. Si evocano infatti altri celebri letterati e filosofi – Montaigne, Guy Patin – che avrebbero gettato molto maggior discredito sulla categoria rispetto a quanto fatto da Molière; oltre al fatto che egli aveva soprattutto inteso attaccare "la ciarlataneria in medicina", e che, per altro, i medici dell'epoca "avevano essi medesimi da molti anni sparso sulla lor professione un indelebile ridicolo, colle loro divisioni, e colle ingiurie di cui scambievolmente aggravavansi"³². Non sfuggirà in questo testo il riferimento alla

³⁰ *Biblioteca de' più scelti componimenti teatrali d'Europa divisa per nazioni. Biblioteca teatrale della nazione francese ossia raccolta de' più scelti componimenti (...)*, Venezia, Stella-Curti, 1793-96, tomi 27. *L'Amore Medico* è stampato nel 1795 come tomo 20; d'ora in poi, T4.

³¹ *Ivi*, p. 75.

³² *Ivi*, p. XII.

“professione”, anziché all’“arte” dei medici; e anche nella traduzione della *tirade* di Filerin, nella scena che apre l’atto III della commedia, Pezzi utilizza il traduce “professione”, a fronte del lemma “art” del testo originale³³, mentre le prime tre traduzioni fanno uso esclusivamente dei termini “arte” e “mestiere”. La modernità di Pezzi si rivela altresì nel suo rivendicare alcune scelte traduttive:

Mi son fatto lecito (...) di lasciare in francese i nomi dei santi, che intitolano le vie di Parigi, per adattarmi al circospetto gusto teatrale dei tempi nostri³⁴.

Tuttavia, l’elemento di maggior rilievo che si rileva alla lettura del suo lavoro è la ricchezza delle didascalie: non solo vengono recuperate integralmente quelle previste nel testo francese, ma altresì quelle inserite da Gozzi, alle quali egli ne aggiunge numerose altre, tutte volte a precisare il gioco d’attore, a chi si rivolgano le battute o i gesti che debbano accompagnare le parole. L’aspetto della teatralità sembra dunque essere prevalente rispetto a quanto si osservava nelle precedenti.

Le quattro traduzioni de *L’Amour Médecin*, prodotte nel corso di un secolo, e sempre all’interno di raccolte di opere teatrali molieresche o francesi, rivelano, alla lettura dei rispettivi paratesti, scopi differenti: dall’apprendimento della lingua italiana (T1) al rinnovamento delle pratiche teatrali e attoriali (T2), dalla revisione della prima traduzione molieresca in lingua italiana, non priva di mire economiche (T3), all’introduzione del teatro straniero, con una particolare attenzione per la teatralità, ma con una precisa presa di distanza dagli atteggiamenti ideologici propri della commedia di nostro interesse (T4). Ci avvicineremo ora ai testi, per compiere un’analisi a campione delle scelte di questa sequenza traduttiva: non solo per verificarne la fedeltà all’originale, che metteremo sempre a confronto, ma altresì studiare come si sviluppi la sequenza ritraduttiva.

4. Il primo rilievo è che le quattro traduzioni condividono un atteggiamento prevalentemente conservativo della lettera del testo, probabilmente dovuto alla statura dell’autore, rispetto al quale non si permettono modifiche di rilievo nè nell’articolazione di atti e scene, nè nella successione

³³ Sull’evoluzione del ruolo e dello status della medicina nel mondo occidentale tra Sei e Settecento, e sulla svolta paradigmatica operata nella seconda metà del XVIII secolo, si vedano gli studi di Giorgio COSMACINI, *Il medico ciarlatano. Vita inimitabile di un europeo del Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 1988; ID. *Storia della medicina e della sanità in Italia*, Roma-Bari, Laterza, 1987; e per quanto riguarda la terminologia medica, Luca SERIANNI, *Un treno di parole: percorsi linguistici nel passato e nel presente*, Milano, Garzanti, 2005.

³⁴ *Ivi*, p. 76.

degli eventi, o delle battute previste nell'originale, che non subiscono soppressioni (ad eccezione, come vedremo, di alcune modeste sfrondate effettuate da T1), aggiunte o reimpasti di scene. Anche il passaggio ideologicamente più ardito, ovvero il discorso di Filerin nella prima scena dell'atto III, non viene censurato in nessuno dei punti che potevano destare una qualche preoccupazione: come abbiamo constatato dall'analisi dei paratesti, solo T4 sembra preoccuparsi di spiegare l'intenzione di Molière, evocando argomenti che in qualche modo attenuano l'impatto sul pubblico italiano di fine Settecento.

È tuttavia possibile osservare, nell'ambito di una fedeltà di fondo, delle tendenze differenti, che rendono ogni testo più o meno letterale, rivelando il gusto di ogni singolo traduttore, e le strategie traduttive preferite.

In questa sede, ci soffermeremo soltanto su due aspetti del testo di partenza, il cui trattamento nelle traduzioni può dar luogo a considerazioni di tipo traduttologico, ovvero le locuzioni e i realia.

L'incipit della commedia ci offre subito la possibilità di osservare le varianti nelle strategie dei quattro traduttori:

T0 - Acte I, s. 1: Sganarelle: (...) qui terre a, guerre a, et qu'un malheur ne vient jamais sans l'autre.	T1 (...) chi hà terra, hà guerra, e ch'una sventura non viene giamai senza l'altra.	T2 (...) chi terra hà, guerra hà.	T3 (...) chi ha terra ha guerra, e che le disgrazie vanno a coppie.	T4 (...) chi ha terra, ha guerra, e che le disgrazie vengono come le ciriege.
---	--	--------------------------------------	--	--

Se infatti T1 resta perfettamente aderente alla lettera del testo, al punto da far pensare ad una metodologia di frammentazione in unità traduttive, T2 elimina la seconda parte della frase, giudicandola forse come ridondante; per T3 si delinea invece una maggior capacità di svincolarsi dalla letteralità, operando una trasmutazione sintattica (dalla negativa all'affermativa) capace di rendere il senso, anticipando quanto Sganarelle sta per dichiarare: ovvero, che alla morte della moglie ha fatto seguito la malattia della figlia. Quanto a T4, qui come in altri passaggi, egli dimostra di conoscere T3, e di apprezzarne la resa: ma, come sempre nella ritraduzione, cerca di differenziarsene, introducendo addirittura una locuzione proverbiale (*una ciliegia tira l'altra*) laddove il testo d'origine non la prevedeva.

Il secondo esempio è tratto da un dialogo tra due medici, in cui si ribadisce la necessità di far rispettare le gerarchie: Desfonandres approva il fatto che il suo collega Tomès abbia discusso un caso con un medico estraneo all'accademia parigina, anche se, col prolungarsi della diatriba, il paziente è deceduto:

TO, A.II, s.3: Desfonandres: C'est fort bien fait d'apprendre aux gens à vivre, et de leur montrer leur bec jaune.	T1 Faceste bene d'insegnar agli huomini la maniera di vivere.	T2 È benissimo fatto d'insegnar a vivere alla gente, e di far loro conoscere la propria minchionaggine.	T3 Benissimo; così s'insegna alla gente a vivere, e si fa capire a costoro, che son novizj.	T4 Benissimo fatto l'insegnare agli altri come si ha da vivere in società, e di convincerli della loro mellonaggine.
--	--	--	--	--

Ancora una volta, T1 pecca di omissione, forse per un dubbio sull'equivalenza traduttiva; T2 riprende la *mise en relief* di T0 (*C'est fort bien fait de*) e rinuncia a cercare un equivalente della locuzione francese, puntando ad una traduzione semantica: stesso procedimento adotteranno i successori, anche se in T3 si sottolinea il dato dell'inesperienza (*novizj*)³⁵ mentre T2 e T4 scelgono un traduttore che sottolinea l'ignoranza e la stupidità, più corretto in base al significato riportato dal *Dictionnaire de l'Académie* del 1694: "*faire voir qu'ils ont le bec jaune*: qu'ils ne sont que des ignorans"³⁶. Gozzi conferisce dunque un'interpretazione che, se ci si limita al lemma tradotto, può sembrare sovrainterpretativa, ma che nel contesto dialogico è pienamente centrata, poiché il medico più anziano è ritenuto anche il più esperto e a lui deve essere lasciata l'ultima parola in caso di diatriba. Inoltre, la sua scelta traduttiva per la prima parte della frase, è più sintetica e incisiva rispetto a quelle degli altri testimoni, e amplifica in tal modo la comicità,

³⁵ Nella nostra ritraduzione (si veda la nota 1) abbiamo optato per la soluzione "è ben fatto insegnare ai giovani di primo pelo come si sta al mondo", che permette il rispetto del registro di T0, anche se sottolinea, come T3, che l'errore è dovuto a inesperienza piuttosto che a ignoranza.

³⁶ La consultazione dei dizionari dell'Académie è stata effettuata consultando il progetto *Dictionnaires d'autrefois* dell'Università de Chicago: [http:// artfl-project.uchicago. edu / content/dictionnaires-dautrefois](http://artfl-project.uchicago.edu/content/dictionnaires-dautrefois).

con il contrasto ossimorico con le ultime parole della battuta precedente: “Tomès: (...) le patient mourut bravement pendant cette contestation”.

È sempre a proposito di dispute e dissensi che appare un'altra locuzione, nel discorso di Desfonandres, che si dichiara pronto a sostenere la sua ipotesi diagnostica e terapeutica, che diverge da quella proposta dal Tomès:

A.II s.4, Desfonandres: Je vous prêterai le collet en tout genre d'érudition.	T1 Mi cimerò con voi in ogni sorte d'erudizione.	T2 Pretendo di potervi esser Maestro in ogni sorta d'erudizione.	T3 Che vi posso esser maestro per venti anni, in ogni genere di erudizione.	T4 Vi terrò il bacino alla barba in ogni genere di erudizione.
--	---	---	--	--

Ancora una volta, T1 non osserva il registro e appiattisce sia il senso che la forma dell'espressione; T2 non cerca una locuzione equivalente, ma rileva, con la sua soluzione, la pretesa superiorità di Desfonandres; similmente T3, che si allontana dalla lettera del testo originale, aggiungendo un elemento temporale all'espressione di superiorità, che amplifica il tratto buffonesco del parlante. Solo T4 cerca una equivalenza traduttiva, utilizzando una locuzione “tenere a qualcuno il bacino alla barba”, attestato in lingua italiana nel XVI secolo, con il significato di “trattare con superiorità, giudicare severamente”³⁷, forse compensando la perdita espressiva occorsa nell'atto precedente (si veda l'esempio *supra*).

Nei discorsi della servetta Lisette, com'era da attendersi, appaiono molte espressioni proverbiali e locuzioni, tipiche del registro popolare o familiare. Osserviamo due esempi. Nel primo atto, alla scena 4, Lisette si risolve ad imbastire la trama dello stratagemma che consentirà a Lucinde di sposare il suo innamorato, contro il parere del padre. A fronte delle esitazioni della giovane, che si dichiara disarmata contro il padre, Lisette risponde recisamente:

TO, A. I, s. 4, Lisette: Allez allez, il ne faut pas se laisser mener comme un oison.	T1 Andate, andate, non bisogna farsi trattare come un papero.	T2 Via via, non bisogna lasciarsi menar per il naso.	T3 Via via, non bisogna farsi pecora, altrimenti il lupo mangia.	T4 E via via non bisogna mica lasciarsi condurre come un papero.
--	--	---	---	---

³⁷ *ad vocem* “bacino” in S. Battaglia (dir.), *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1992.

Il *Dictionnaire de l'Académie* del 1694 indica sotto il lemma “oison” l'uso figurato che lo fa corrispondere a “idiot”; nell'edizione 1762 si legge:

On dit figurément, qu'*Un homme est un oison, un oison bridé, qu'il se laisse mener comme un oison, pour dire, que C'est un idiot à qui on fait faire tout ce qu'on veut.*

T1, come consueto, calca l'intera frase: commettendo un errore di *faux sens*, trasforma l'esclamazione in un imperativo o esortativo (il che non corrisponde né al senso del testo né alla dinamica della rappresentazione), mentre la locuzione che ne deriva non è attestata nei dizionari dell'italiano dell'epoca. T2 traduce correttamente l'esclamazione e recupera la semantica del testo, pur perdendo l'immagine figurata. T3, invece, confermando l'orientamento che abbiamo già osservato, oltrepassa la lettera e, pur spingendosi su un terreno interpretativo, conserva la metafora animale, ma sostituisce il seme della stupidità con quello della remissività, della paura, scegliendo come traducevole un proverbio italiano che ben si adatta alla semantica e alla pragmatica della rappresentazione: Lucetta infatti spinge la sua giovane padrona ad osare di più, per aggirare i soprusi dal padre, egoista e insensibile alle legittime richieste della figlia. T4, infine, realizza in parte una traduzione efficace, ma ritorna alla lettera del testo per quanto riguarda la locuzione, con una soluzione meno adeguata di T3.

Nell'ultima scena, quando si è concluso il matrimonio tra Clitandre e Lucinde, creduto falso da Sganarelle, grazie alla beffa architettata da Lisette, questa esclama:

TO, A.V, scène dernière, Lisette: Ma foi, monsieur, la becasse est bridée.	T1 Per mia fede, l'uccello è preso.	T2 Alla fé, signore, è fatto il becco all'oca.	T3 Per questa volta, signore, è fatto il becco all'oca.	T4 Affé, signore, che questa volta il merlotto è caduto nella rete.
---	--	--	--	--

L'esclamazione “ma foi”, che poteva all'epoca essere impiegata per testimoniare la veridicità di quanto si stava per affermare, dev'essere qui contestualizzata in relazione alla battuta precedente di Sganarelle, che, stupito, si rende conto che il matrimonio, da lui ritenuto falso, è invece valido, ed esclama: “Comment, le mariage?”. Lisette dunque ribadisce la validità di ciò che si è svolto sotto ai loro occhi. Una soluzione come “Certo”, “Di per certo”, sembrerebbe la più adeguata, anche se non utilizzata da nessuno dei

traduttori; T3 addirittura inserisce un riferimento temporale (“per questa volta”), recuperato da T4, a dimostrazione della sua conoscenza di T3.

L’espressione “brider la becasse” è attestata nel *Dictionnaire de l’Académie* del 1694, ad indicare una locuzione che viene enunciata quando una persona è caduta in un tranello – il dizionario chiarisce la similitudine venatoria, poiché la beccaccia viene cacciata intrappolandola al collo con un laccio. T1 traduce alla lettera, mantenendo l’immagine, ma utilizzando l’iperonimo per chiarificare l’espressione agli italofoeni. T2 e T3, invece, utilizzano una locuzione propria della lingua italiana, “fare il becco all’oca”, attestata fin dal XV secolo nelle prediche di Bernardino da Siena³⁸, e che compare già nel *Vocabolario degli accademici della Crusca* del 1686: “modo basso, per concludere; e terminare il negozio che si ha fra mano” e successivamente nell’edizione del 1717: “portare a buon fine il compito affidato”. Ciò sposta il focus sul compimento dell’atto, stemperando l’aspetto relativo all’inganno, al tranello. T4, pur conoscendo sicuramente T3, preferisce tornare al testo originario, utilizzando un’equivalenza traduttiva estremamente precisa, che amplifica per altro il giudizio su colui che viene beffato, Sganarelle, che è il “merlotta”, e dunque l’ingenuo, l’inesperto, lo sciocco.

Passando ora al trattamento dei realia, due esempi possono rendere conto degli orientamenti traduttivi.

TO, A.I, s 2 Sganarelle: Est-ce que ta chambre ne te semble pas assez parée, et que tu souhaiterais quelque cabinet de la foire de Saint Laurent?	T1 È forse che la tua camera non ti par assai ornata, e che tu brameresti un cabinetto della fiera di Sinigaglia?	T2 Forse non ti par la tua camera bastantemente ammobiliata e piglieresti qualche bel gabinetto alla fiera?	T3 Ti par forse che la tua camera sia male in arnese, e desideri un armajo della Fiera di San Lorenzo?	T4 E che sì, che la tua stanza non ti sembra abbastanza ben mobigliata, e che vorresti un gabinetto di ultimo gusto?
---	---	---	--	---

Sganarelle sta cercando di contrastare la malinconia della figlia, offrendole qualche svago o gratificazione. La “foire de Saint-Laurent”, a carattere

³⁸ *ad vocem* “becco” in S. Battaglia (dir), *Grande Dizionario*, cit.

commerciale, si svolgeva a Parigi, dal Medio Evo fino alla Rivoluzione, nelle due settimane centrali di agosto. T1 ritiene qui di dover spostare il suo orientamento, rendendosi più *cibliste* di quanto rivelato finora nella nostra analisi, e sceglie un evento italiano equivalente; T2 risolve la questione rendendo il traduttore generico, e lasciando cadere il riferimento geografico; T3 traduce con un calco, ritenendo che intorno alla festa di San Lorenzo esistessero anche in Italia delle fiere e mercati; T4 infine elimina, come T2, il riferimento alla cultura francese, ma sente l'esigenza di aggiungere "di ultimo grido" per amplificare l'atteggiamento di (presunta) comprensione del padre nei confronti di sua figlia, realizzando in tal modo una traduzione che oltrepassa l'unità traduttiva, ma che risulta giustificata.

Nella scena 3 del terzo atto, i medici, convocati da Sganarelle per esaminare la malattia della figlia dialogano, mettendo in luce i propri meriti e i impegni professionali; Tomès racconta i suoi spostamenti durante una giornata di lavoro a Parigi, evocando i diversi luoghi in cui ha dovuto rendersi. Nella tabella, riportiamo le scelte traduttive relative a questi toponimi:

T1: Arsenale, Borgo S. Germano, in fondo al Marais, porta di S. Honorio, borgo di S. Giacomo, porta di Richelieu, piazza Reale.	T2: Arsenale, sobborgo S. Germano, Marais, porta di Sant'Onorato, sobborgo di San Giacomo, Porta di Richelieu, Piazza Reale	T3: Arsenale, Borgo san Germano, <i>Marais</i> , porta di Sant'Onorato, porta di <i>Richelieu</i> , Piazza Reale.	T4: Arsenale, Borgo Saint Germain, fondo della Palude, porta Saint Honoré, borgo Saint Jacques, porta di Richelieu, piazza reale.
---	---	---	---

T1, T2 e T3 propendono per l'italianizzazione dei nomi, ma quest'ultimo segnala con un corsivo i nomi che non ha potuto addomesticare; T4, invece, come aveva annunciato nella sua *Nota del Traduttore*, sceglie una conservazione quasi integrale, anche se curiosamente proprio il termine del Marais, lasciato in lingua originale dai suoi predecessori, viene tradotto con un effetto straniante.

In conclusione, queste brevi osservazioni sulle strategie adottate dai quattro traduttori a fronte di passaggi in qualche modo problematici del testo originale, rivelano tendenze e intenti differenti. Anguselli, che realizza la prima traduzione italiana della commedia a fine Seicento, propende sempre per una letteralità, spesso calcata, che causa talvolta errori di *faux sens*, o di appiattimento del registro, dimostrandosi solo raramente *cibliste*.

L'analisi del manoscritto di primo Settecento ha reso possibile constatare come in esso spesso si produca la perdita del registro o dell'immagine figurata, pur in un fondamentale rispetto della semantica. L'Abate Pezzi, autore della quarta traduzione analizzata, dimostra in più occasioni di tornare alla letteralità del testo, pur conoscendo senza dubbio almeno la traduzione di Gozzi, rispetto alla quale sembra talvolta reagire, allontanandosi, con risultati non sempre migliorativi. È proprio il lavoro di quest'ultimo a risultare più vicino ad una moderna concezione della traduzione letteraria, adottando un atteggiamento *sourcier* che però si allontana volentieri dalla lettera del testo, o dall'attenzione all'unità traduttiva, per rivolgere il suo sforzo all'esegesi testuale. Dal punto di vista della teatralità, invece, la traduzione di Pezzi risulta la più attenta, per la ricchezza di indicazioni sceniche: anche il paratesto, nell'evocare "il circospetto gusto teatrale dei tempi nostri", è indice dell'intenzione di offrire il magnifico testo dell'*Amour médecin* a una compagnia attoriale e a un pubblico desiderosi di vederlo rivivere sulle scene italiane.