

A Warm Mind-Shake

Scritti in onore di Paolo Bertinetti

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

Trauben

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

© 2014 Edizioni Trauben
via Plana 1 - Torino
www.trauben.it

ISBN 978 88 66980483

Indice

<i>Presentazione</i>	11
DONATELLA ABBATE BADIN “There was a young dean from Turin”: Tre <i>limerick</i> per Paolo Bertinetti con una nota introduttiva.	13
PIERANGELA ADINOLFI Le funzioni verbali nel teatro di Jean Anouilh.	23
ROBERTO ALONGE Beckett, <i>En attendant Godot</i> .	33
LUCA BADINI CONFALONIERI Lettori anglofoni di Manzoni negli anni Trenta dell’Ottocento.	41
ENRICO BASSO Dai Plantageneti ai Tudor: La lunga presenza dei genovesi in Inghilterra.	47
LUCA BELLONE “In Disagio we are not Alone”: Avviamento allo studio del lessico “giovanile” torinese contemporaneo.	55
LAURA BONATO Territori creativi: Espressioni locali per dimensioni globali.	69
GABRIELLA BOSCO Ce n’est pas <i>Assez</i> . Not <i>Enough</i> . Non <i>Basta</i> .	79
SILVANO CALVETTO Il lavoro nella scepsti etico-pedagogica di Giuseppe Rensi.	89
NADIA CAPRIOGLIO <i>La tragedia del signor Morn</i> : Il dramma shakespeariano di Vladimir Nabokov.	99
PAOLA CARMAGNANI The “Coming-of-age story”. Narratives about Growing up after the <i>Bildungsroman</i> .	109

MELITA CATALDI Da due campi di gioco irlandesi.	117
GIANLUCA COCI <i>The Dumb Waiter</i> di Harold Pinter nell'allestimento dell'Abe Kōbō Studio.	125
CARMEN CONCILIO Amitav Ghosh's and Madeleine Thien's Cambodia: What is Literature without <i>a</i> Language?	135
MARCELLA COSTA Lo strano caso del <i>Gedankenstrich</i> .	145
DANIELA DALLA VALLE Munro, Eliodoro, teatro.	155
IRENE DE ANGELIS The Green Line in the Poetry of Derek Mahon.	165
PAOLA DELLA VALLE Ingannare il tempo con il Tempo: La passione di J.B. Priestley per la quarta dimensione.	173
GIANCARLO DEPRETIS El sistema simbólico en Vicente Aleixandre como soporte del acto comunicativo. La noche como reminiscencia del topos sanjuanista.	183
VALERIO FISSORE Towards a Unified Theory of Translation.	195
LUCIA FOLENA L'esecuzione del re. (<i>Racconto</i>)	207
CLAUDIO GORLIER Le ceneri di una rivolta.	213
BARBARA GRECO Apocrifia e metaletteratura in <i>Antología Traducida</i> di Max Aub.	223
R A HENDERSON Sloppy and Ungrammatical? The English of Jane Austen's Letters.	235

SERENELLA IOVINO A Praise of the Impure. Theoretical Outlines of a Mediterranean Ecocriticism.	247
JOHAN U. JACOBS Coetzee and Calvino: A Note on Fiction.	257
KRYSTYNA JAWORSKA Riflessioni sulla poesia nel XX secolo: Czesław Miłosz e Karl Shapiro.	267
PEGGY KATELHÖN La mediazione linguistica nell'insegnamento delle lingue straniere.	279
ADA LONNI Il primo sionista. Napoleone, il sionismo cristiano e il ritorno degli ebrei in Palestina.	289
ENRICO LUSSO Tra Savoia, Galles e Provenza. <i>Magistri</i> costruttori e modelli architettonici in castelli del Piemonte duecentesco.	301
PAOLO LUPARIA “Il simbolo che più turba”. Proposta minima per un <i>Sarcofago</i> di Montale.	313
ELENA MADRUSSAN Non è come sembra. Sull'imprendibilità della relazione tra Maestro e allievo.	323
CARLA MARELLO Le stagioni della traduzione, in un titolo.	333
MARIAGRAZIA MARGARITO Benessere e paesaggio. Appunti su un diritto e su una osmosi.	339
PIERPAOLO MERLIN Pierre Mellardè e la <i>Relation de l'état de le Cour d'Angleterre</i> (1713).	349
MATTEO MILANI Indicazioni fisiognomiche inedite tratte dal <i>Secretum secretorum</i> .	357

MARIA ISABELLA MININNI <i>Los orígenes</i> e la memoria delle cose in <i>Los objetos nos llaman</i> di Juan José Millás.	371
RICCARDO MORELLO Thomas Bernhard, <i>ein Alpenbeckett?</i>	379
MARIANGELA MOSCA La storia contemporanea negli alfabeti illustrati. Da Carlo II alla regina Vittoria.	387
DANIELA NELVA L'immenso libro del destino. <i>L'Amleto</i> nel <i>Wilhelm Meister</i> di Goethe.	395
MARCO NOVARINO Il fuoriuscitismo antifascista nella 'perfida Albione'. La <i>London</i> <i>Branch of the Italian League for the Rights of Man</i> tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta.	405
GEOFFREY NOWELL-SMITH Paolo Bertinetti: A Very Short Memoir	415
CRISTINA ONESTI <i>A moot or mute question?</i> Note su malapropismi e lessico mentale.	419
VERONICA ORAZI Àlex Rigola riscrive Shakespeare: Rilettura dei classici nel teatro spagnolo contemporaneo.	433
GIUSEPPE PAGLIARULO Le perifrasi con participio presente in gotico.	443
ELISABETTA PALTRINIERI "Il traduttore come mediatore tra premesse dell'emittente ed aspettative del ricevente": Da Pablo Luis Ávila per Paolo Bertinetti.	453
FRANCESCO PANERO Il vescovo Leone e la Volpe rossa. Aspetti della politica italiana intorno all'anno Mille.	461

MONICA PAVESIO Alcune riflessioni sull'effimero successo della commedia erudita in Francia nel XVII secolo.	475
PATRIZIA PELLIZZARI (Ancora) su Alfieri, l'Inghilterra e Pope.	483
GIANNI PERONA Le vie della salvezza e quella della perdizione. Intertestualità, storia e traduzione in <i>Se questo è un uomo</i> e nella <i>Tregua</i> .	493
PIERPAOLO PICIUCCO Due fotografie per Paolo Bertinetti.	519
LAURA RESCIA Appunti su <i>La religieuse portugaise</i> di Eugène Green: Un adattamento cinematografico delle <i>Lettres portugaises</i> ?	521
RENATO RIZZOLI <i>What's aught but as 'tis valued?</i> Alcune considerazioni sul valore nel <i>Troilus and Cressida</i> .	529
GIOVANNI RONCO <i>Football</i> torinese d'altri tempi.	537
ALDA ROSSEBASTIANO Per nome e per cognome.	547
MARIO SEITA Il misantropo Alceste nell'antica Roma: Un giudizio ottocentesco su Catone l'Uticense.	555
CHIARA SIMONIGH La coscienza e lo sguardo. <i>Film</i> di Samuel Beckett.	563
JOHN SUTHERLAND Paolo the Omnicompetent.	577
ROBERTO TESSARI Per una contro-storia dello spettacolo moderno. Primi appunti sul teatro dei ciarlatani.	583

JOHN THIEME Two Poems.	593
CLAUDIA TRESSO Traduzione dall'arabo di "Mio fratello che non è nato da mia madre" di Emile Habibi.	597
SILVIA ULRICH <i>Shakespeares Mädchen und Frauen</i> di Heinrich Heine.	609
MAURIZIO VALSANIA Dark Sides of the Enlightenment: An Essay on Optimism.	619
<i>Envoy:</i> PIETRO DEANDREA Cinque poesie per Paolo.	629
<i>Bibliografia di Paolo Bertinetti</i>	641
<i>Tabula gratulatoria</i>	645

ALCUNE RIFLESSIONI SULL'EFFIMERO SUCCESSO
DELLA COMMEDIA ERUDITA
IN FRANCIA NEL XVII SECOLO

Monica Pavesio

I rapporti fra la commedia erudita italiana del Cinquecento e il teatro francese del XVI secolo sono stati abbondantemente studiati¹. Molto si è parlato anche dell'italianismo nel teatro francese del primo Seicento, con studi sulla pastorale e sulla tragicommedia². Gli adattamenti francesi di commedie italiane di metà Seicento hanno invece destato scarso interesse nella critica, per la loro esiguità numerica, per il loro scarso prestigio letterario e perché l'italianismo, secondo un'ormai consolidata suddivisione temporale, è stato da sempre relegato al Cinquecento e alla prima parte del XVII secolo, mentre dal 1640 sarà il teatro spagnolo del *Siglo de Oro* a influenzare la commedia francese.

Effettivamente, fino agli anni '40 la produzione drammatica italiana, regolare o irregolare, è, con il teatro antico, che passa sovente attraverso la mediazione italiana, la principale fonte d'ispirazione dei drammaturghi francesi; in seguito, dalla metà degli anni '30, con le prime opere di Rotrou e di d'Ouille, il teatro del *Siglo de Oro* approda in Francia, dando origine a una vera e propria moda, che caratterizzerà un ventennio chia-

¹ Si veda la ricca bibliografia dedicata alla fortuna delle commedie dell'Ariosto in Francia, alla ricezione delle commedie degli Accademici Intronati di Siena, a Pierre de Larivey, adattatore cinquecentesco di commedie italiane, presente nel libro di P. DE CAPITANI, *Du spectaculaire à l'intime. Un siècle de commedia erudita en Italie et en France (début du XVI^e siècle- milieu du XVII^e siècle)*, Paris, Champion, 2005, pp. 412-420.

² Sulla pastorale si rimanda ai lavori di D. DALLA VALLE, *Aspects de la pastorale dans l'italianisme du XVII^e siècle*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1995 e di D. MAURI, *Voyage en Arcadie. Sur les origines italiennes du théâtre pastoral français à l'âge baroque*, Paris-Fiesole, Champion-Cadmo, 1996; sulla tragicommedia si veda D. DALLA VALLE, *La tragicommedia francese. Teoria e prassi*, Torino, Meynier, 1989 e M. LOMBARDI, *Processo al teatro. La tragicommedia barocca e i suoi mostri*, Firenze, Pacini Editore, 1995.

mato da Cioranescu “l’heure espagnole du théâtre français”³.

I due principali adattatori del teatro spagnolo, Rotrou e d’Ouille, presentano, però, nella loro produzione drammatica un certo numero, seppur esiguo, di adattamenti italiani. Non si tratta di opere giovanili, che saranno poi abbandonate per il più proficuo adattamento del teatro del *Siglo de Oro*, ma di una serie di commedie e tragicommedie inserite all’interno della ben più cospicua produzione d’ispirazione ispanica dei due drammaturghi. Il *corpus* di adattamenti italiani comprende quattro opere di Rotrou (*La Pèlerine amoureuse* del 1637, *Clarice* del 1643, *Célie* e *La Sœur* del 1646⁴) e due di d’Ouille (*Aimer sans savoir qui* e *Les morts vivants*, entrambe del 1646). Sono adattamenti di commedie erudite italiane di fine Cinquecento, e più precisamente di opere di Girolamo Bargagli (*La Pellegrina*, 1589); di Sforza Oddi (*L’Erofilomachia*, 1572); di G.B. Della Porta (*I due fratelli rivali*, 1601 e *La sorella*, 1604); degli Intronati di Siena (*Ortensio*, 1560) e ancora di Sforza Oddi (*I morti vivi*, 1576).

È evidente la vicinanza temporale di cinque dei sei adattamenti, pubblicati nel famoso ventennio in cui prevale, come abbiamo detto, una passione dirompente per gli intrecci spagnoli, che influenza i generi della commedia e della tragicommedia, più liberi dalle nascenti normative classiche e quindi più facilmente adattabili ai nuovi modelli⁵.

Noi ci interrogheremo sul perché un drammaturgo come d’Ouille, che, nel 1639, con *L’Esprit follet*, prima imitazione di Calderón in Francia, aveva lanciato una moda di grande successo, ritorni sui suoi passi e inserisca due adattamenti di commedie erudite italiane nel suo repertorio. Anticipato da Rotrou, che utilizza anch’egli la drammaturgia italiana cinquecentesca per trovare una fonte d’ispirazione, dopo aver ottenuto un grande successo con le sue *pièces* adattate dal teatro spagnolo.

La commedia erudita o sostenuta, regolare in cinque atti d’ispirazione antica, era nata nelle corti italiane all’inizio del Cinquecento; si era poi trasformata, verso la metà del secolo, sotto l’influsso della Controriforma, grazie ai lavori di Sforza Oddi, Giovan Battista Della Porta, Girola-

³ A. CIORANESCU, *Le masque et le visage: du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983, p. 275.

⁴ Edizioni critiche moderne in J. ROTROU, *Théâtre complet*, Paris, Société des Textes Français Modernes, (t. 3, 2000 *La Sœur, Célie ou le vice-roi de Naples*, édition de Cl. Bourqui); (t. 7, 2004, *La Pèlerine amoureuse*, édition de P. Gethner). *Clarice* non è ancora stata pubblicata. Le due *pièces* di d’Ouille usciranno a breve nel terzo volume del *Théâtre complet* di d’Ouille, edizione di M. Pavesio, Paris, Classiques Garnier.

⁵ R. BRAY, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Hachette, 1927.

mo Bargagli, considerati tra gli autori più rappresentativi. Fortemente ancorata all'ambiente delle corti che la vide nascere, verso la fine del XVI secolo, la commedia regolare italiana aveva perso attrattiva ed era stata sostituita dagli spettacoli più popolari dei comici dell'arte, che avevano inglobato, nel loro repertorio, alcuni dei testi più conosciuti delle commedie erudite⁶.

Un primo interesse francese nei confronti della commedia regolare italiana è attestato intorno agli anni '40 del Cinquecento, grazie all'opera dell'umanista Charles Estienne, che tradusse nel 1543 la celebre commedia *Gli Ingannati* degli Accademici Intronati di Siena⁷. In seguito, l'arrivo in Francia delle *troupes* dei commedianti dell'arte, che affittarono, regolarmente, l'Hôtel de Bourgogne, il principale teatro di Parigi, permise ai francesi la conoscenza degli intrecci delle commedie regolari italiane. Un erudito francese, Pierre de Larivay, tradusse e pubblicò nel 1579 sei commedie erudite e altre tre nel 1611, tradotte anch'esse, secondo le sue dichiarazioni, nel 1579; nel 1584 videro la luce a Parigi altri due adattamenti di commedie italiane. Non si sa nulla sulla rappresentazione di queste *pièces*; probabilmente non furono portate in scena o, se lo furono, non da attori professionisti.

Un discreto successo, dunque, quello della commedia erudita nella Francia di fine Cinquecento, cui fa seguito, però, un lento declino, acuitizzato dalla nascente e improvvisa passione per le *comedias* spagnole. La commedia erudita non gode più, dunque, negli anni '40 del Seicento, del favore del pubblico che, anzi, saluta, con entusiasmo, i nuovi intrecci spagnoli, incentrati su cavalieri innamorati e dame recluse, su *quiproquo* e scambi d'identità meno complessi di quelli italiani. Più precisamente, la produzione comica italiana e soprattutto gli scritti dei teorici italiani del XVI secolo sull'arte drammatica continuano a interessare i dotti e gli eruditi francesi, ma il pubblico è ormai ammaliato dagli intrecci della *comedia*.

Perché allora questo interesse da parte di Rotrou e d'Ouville, adattatori, come abbiamo detto, di molte opere del teatro spagnolo del *Siglo de Oro*?

Il critico tedesco Arthur Stiefel, dopo aver scoperto le fonti italiane degli adattamenti di Rotrou⁸ e di d'Ouville⁹, ipotizzò che un soggiorno a

⁶ Si veda I. SENESI, *La Commedia*, seconda edizione riveduta e corretta, Milano, Vallardi, 1954.

⁷ P. DE CAPITANI, *Du spectaculaire à l'intime* cit., pp. 77-146.

⁸ A. L. STIEFEL, *Unbekannte italienische Quellen Jean de Rotrou* in "Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, Supplementheft" 5, (1891), pp. 41-99.

Parigi dei comici dell'arte potesse aver destato l'interesse dei drammaturghi francesi per le commedie italiane cinquecentesche, presenti nel repertorio dei comici professionisti.

Gli studi sulla commedia dell'arte hanno confermato la presenza in Francia della *troupe* di Giovan Battista Andreini e Nicolò Barbieri dal 1624 al 1629 e della compagnia di Giuseppe Bianchi (Spezzaferro) dal 1639 al 1641 e dal 1644 al 1647, anno d'inizio della Fronda¹⁰. A suffragio della tesi di Stiefel, sfogliando i repertori della commedia dell'arte, si può appurare che le commedie erudite italiane, scelte come fonti da Rotrou e d'Ouville, sono tutte presenti nel repertorio dei commedianti¹¹.

Per quanto riguarda la prima *pièce* di Rotrou, *La Pèlerine amoureuse*, Florindo Cerreta, nell'introduzione all'edizione critica della fonte italiana di Bargagli ha ipotizzato che il drammaturgo francese sia stato ispirato dalla rappresentazione della *Pellegrina* da parte della compagnia di Andreini e che abbia utilizzato, per il suo adattamento, uno scenario che i comici dell'arte avevano tratto dalla commedia erudita di Bargagli¹². Il confronto tra la tragicommedia francese (rappresentata nel 1634) e la commedia di Bargagli non chiarisce i dubbi. I due testi presentano, infatti, alcune somiglianze verbali, che fanno presumere che Rotrou avesse tra le mani il testo de *La Pellegrina*, ma anche notevoli differenze, che inducono a pensare all'utilizzo da parte del drammaturgo francese di una versione alterata della commedia italiana, ossia di uno scenario della commedia dell'arte. Nella sua edizione del testo di Rotrou, P. Gethner afferma che è probabile che le rappresentazioni dei comici dell'arte e gli scenari italiani possano aver spinto il drammaturgo francese a scegliere un intreccio che, poi, ha cambiato notevolmente, per adattarlo alla drammaturgia francese e al gusto del pubblico¹³.

Nelle edizioni critiche di *La Sœur* e *Célie*, Claude Bourqui porta avanti lo stesso ragionamento e concorda con Stiefel sul fatto che la presenza in Francia delle *troupe* italiane può aver fatto nascere in Rotrou l'interesse

⁹ A. L. STIEFEL, *Die Nachahmung italienischer Dramen bei einigen Vorläufern Molières* in "Zeitschrift für französische Sprache und Literatur", 27, (1904), pp.189-265.

¹⁰ V. SCOTT, *The commedia dell'arte in Paris (1644-1697)*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1990, pp. 9-27.

¹¹ K. LEA, *Italian Popular Comedy. A Study in the commedia dell'arte (1560-1620)*, Oxford, Clarendon Press, 1934, pp. 506-554.

¹² F. CERRETA, *Introduzione* a G. BARGAGLI, *La Pellegrina*, a cura di F. Cerreta, Firenze, Olschki, 1971, pp. 2-20.

¹³ P. GETHNER, *Introduction* a J. ROTROU *La Pèlerine amoureuse*, cit. pp. 1-4.

per le commedie erudite¹⁴. I dubbi permangono sull'utilizzo delle commedie originali italiane o di copie dei commedianti dell'arte da parte del drammaturgo, anche perché, come si sa, i canovacci presentano solo parzialmente la trama delle opere che le compagnie mettevano in scena, che rimangono quindi, purtroppo, sconosciute.

Rotrou, nella dedica di *Clarice* del 1643, dimostra di conoscere bene l'identità dell'autore della fonte italiana che ha utilizzato:

Je ferois tort à l'auteur italien Sforza d'Oddi, si je dérobois à sa réputation la gloire de cet ouvrage. Je n'en suis que le traducteur [...]. Outre que l'auteur de cette comédie est un de plus rares esprits d'Italie; il a été si passionné admirateur de ce digne homme¹⁵, que le don que je te fais en français de son ouvrage italien¹⁶ ne te peut être un mauvais présent¹⁷.

Le commedie erudite della fine del Rinascimento avevano avuto un discreto successo in Europa, e i due drammaturghi avrebbero potuto, quindi, conoscerle sia nella versione rappresentata dai commedianti dell'arte sia nelle numerose edizioni secentesche pubblicate in Italia. Non sappiamo nulla sulle conoscenze linguistiche di Rotrou; d'Ouille invece, avendo soggiornato per diversi anni in Italia¹⁸, padroneggiava perfettamente l'italiano.

Interrogiamoci ancora sul perché due drammaturghi francesi ormai avvezzi al teatro spagnolo, dal quale hanno tratto *pièces* di grande successo, abbiano spostato il loro interesse sugli intrecci italiani, ormai passati di moda.

La commedia italiana del Rinascimento non assomiglia alla commedia umanista. Gli intrighi sono complessi, ricchi di peripezie e di situazioni straordinarie in un mondo in cui regnano i pirati e i turchi, le ragazze rapite, gli schiavi, i ritorni imprevisi, i riconoscimenti finali. Il comico è situazionale, si trova negli intrecci ingarbugliati e inverosimili e non solo nelle battute dei servi. I personaggi vivono incertezza e inquietudine, sono segnati da passioni incontrollabili, protagonisti di circostanze sor-

¹⁴ CL. BOURQUI, *Introduction a J. ROTROU, La Sœur, Cécile ou le vice-roi de Naples* cit. pp. 1-20.

¹⁵ Plauto.

¹⁶ La commedia di Sforza Oddi adattata da Rotrou è l'*Erofilomachia*; i *Morti vivi* dello stesso drammaturgo italiano saranno utilizzati due anni dopo da d'Ouille per *Les Morts vivants*.

¹⁷ J. ROTROU, *Épître au Lecteur* in *Clarice ou l'Amour constant*, Paris, Quinet, 1643.

¹⁸ F. DE ARMAS, *A. Le Métel Sieur d'Ouille: the Lost Years*, in "Romance Notes", 14-3, (1973), pp. 538-543.

prendenti, esprimono la confusione generata dall'esperienza di cui sono vittime, anche attraverso un discorso che rimane volutamente interrogativo e contraddittorio.

Le opere italiane presentano, dunque, numerosi temi barocchi, che Rotrou e d'Ouville avevano già trovato e utilizzato per gli adattamenti spagnoli¹⁹. È sintomatico, d'altra parte, che l'adattamento di d'Ouville della commedia cinquecentesca *Ortensio* sia mascherato sotto il titolo di *Aimer sans savoir qui*. Un titolo che riprende quello della *comedia* di Lope de Vega, *Amar sin saber a quien*, alla quale molti critici l'hanno erroneamente collegato, e che rinvia, meglio del titolo italiano, alla problematica fondamentale per l'epoca del dubbio sull'identità.

Sono questi temi barocchi presenti nelle commedie cinquecentesche italiane come in quelle del *Siglo de Oro* spagnolo ad attirare i drammaturghi. Temi che vertono sull'opposizione tra essere e apparire e tra realtà e illusione.

I due drammaturghi riproducono fedelmente lo schema delle opere italiane, lo stesso intrigo, la stessa tensione, lo stesso tono elevato dei personaggi nobili e generosi, ma una grande distanza corre ormai tra il teatro italiano Cinquecentesco e la commedia francese degli anni '40 del Seicento; il pubblico francese che frequenta i teatri è, infatti, più colto e aspira a "plus de dignité"²⁰. Rotrou e d'Ouville aggiungono, quindi, verosimiglianza agli intrecci; legano meglio le scene dando loro una sequenza logica; traspongono le fonti, omettendo alcuni fatti e spiegandone meglio altri; preparano meglio le entrate e le uscite. Eliminano, inoltre, i personaggi del teatro comico tradizionale italiano: il parassita, lo spaccone, il fanfarone. Nelle commedie italiane i servitori rappresentavano un forte legame con lo spirito popolare e licenzioso dell'epoca, avevano un carattere spesso volgare e un linguaggio franco, pieno di allusioni sessuali. I servitori, in tutti gli adattamenti francesi citati, sono stemperati nei loro vizi e nella loro volgarità: diventano confidenti, suggeriscono agli spettatori eventuali svolgimenti delle azioni, distendono l'atmosfera e fanno ridere il pubblico con la loro ghiottoneria e la loro ingordigia. Si tratta di una nuova comicità epurata, figlia delle *bienséances*, adatta a un pubblico più raffinato, diverso da quello amante delle farse.

¹⁹ Si veda: J. ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France. Cixé et le paon*, Paris, Corti, 1985.

²⁰ C. SCHERER, *Comédie et société sous Louis XIII, Corneille, Rotrou et les autres*, Paris, Nizet, 1983, pp. 25-35.

Gli adattamenti italiani dei due drammaturghi non piacquero come quelli spagnoli; ottennero poco successo e furono giudicati severamente dalla critica.

Lancaster asserì che *Célie* e *La Sœur* di Rotrou hanno scarse qualità drammatiche e sono totalmente prive di una descrizione psicologica dei personaggi; considerò gli adattamenti italiani di d'Ouville peggiori rispetto alle sue opere adattate dalla Spagna, sottolineando che il drammaturgo conservò gli intrecci complicati delle commedie italiane, sviluppandoli con noiose esposizioni, ripetizioni non necessarie e dialoghi lunghi e complessi²¹.

L'apertura a una pluralità di esperienze drammatiche straniere è una caratteristica propria dei drammaturghi del XVII secolo che, a differenza di quelli del XVI, sono ormai professionisti del teatro. Rotrou e d'Ouville trovano nelle commedie italiane di fine Cinquecento degli intrecci complessi e ricchi di colpi di scena, ancorati ad una struttura vivace, che fonda le sue radici nel teatro latino. I due drammaturghi francesi si sforzano di integrare questi modelli, che presentano temi barocchi simili a quelli presenti nelle *comedias*, alla realtà sociale e culturale del loro paese e della loro epoca, di superarli adattandoli, ma nel regolarizzarli, spesso li snaturano, ne offuscano l'essenza, e questo spiega, almeno parzialmente, l'insuccesso dei loro adattamenti. Un'essenza che il pubblico francese poteva trovare invece nelle rappresentazioni dei commedianti dell'arte, talmente amati in Francia, che la loro *troupe*, pochi anni dopo, sarà adottata e stipendiata dal sovrano.

Bisogna però rigettare i giudizi negativi espressi da Lancaster sulla produzione derivata da fonti italiane di Rotrou e d'Ouville. I due drammaturghi intervennero sulle fonti in maniera cosciente e consapevole. Le stravolsero perché volevano cambiarle, adattandole a un nuovo pubblico e a un nuovo modo di intendere il teatro.

Questi adattamenti meritano la stessa attenzione che ha ormai acquisito la produzione di origine spagnola dei due drammaturghi. Essi mettono in luce i rapporti stimolanti che si instaurarono tra i canovacci della commedia dell'arte e la fonte italiana scritta e evidenziano come la rappresentazione delle opere italiane sia stata determinante per attirare l'attenzione dei drammaturghi. Lo studio delle modalità con cui operarono i due dramma-

²¹ H.C. LANCASTER, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Baltimore, John Hopkins U.P., 1929-1942; II-2, pp. 437-439 e pp. 646-648.

turghi illustra quel fenomeno di ricezione che è l'adattamento, che non cerca di dare un'immagine fedele del testo straniero, ma anzi se ne appropria per distaccarsene ed adattarlo ad un nuovo ambiente.

Un filone, quello del teatro regolare italiano cinquecentesco, che non sarà, comunque, mai completamente abbandonato. Dopo la fioritura della metà degli anni '40, Tristan l'Hermitte nel 1654 adatterà il suo *Parasite* dall'*Angelica* di de Fornaris e Philippe Quinault utilizzerà l'*Inavvertito* di Barbieri per il suo *Amant indiscret*. Nel 1655, con *L'Étourdi*, adattato dalla stessa fonte di Barbieri, il testimone passerà a Molière che, dalle fonti italiane, saprà creare dei capolavori²².

²² Si veda CL. BOURQUI, *Les Sources de Molière, Répertoire critique des sources littéraires et dramatiques*, Paris, Sedes, 1999.