

Università Ca' Foscari, Scuola Dottorale di Ateneo
Universitat Autònoma de Barcelona, Escola de Postgrau

Dottorato di ricerca
in Italianistica
Ciclo XXVII
Doctorado en Teoría de la literatura
y Literatura Comparada
Anno di discussione 2015

«Le père trompé». Traduzioni e ricezione del teatro di Lope de Vega in Francia tra Seicento e Settecento.
Con un'appendice su Manzoni, lettore di Lope de Vega

Settore scientifico disciplinare di afferenza: L-FIL-LETT. 14
Tesi di Dottorato di Francesca Suppa, matricola 826163

Coordinatore del Dottorato

Prof. Tiziano Zanato

Tutore del Dottorando

Prof. Pietro Gibellini

Co-tutore del Dottorando

Prof. Gonzalo Pontón Gijón

Ringraziamenti

Ringrazio Pietro Gibellini e Gonzalo Pontón, che mi hanno costantemente guidato, appoggiato e dato fiducia; Ramón Valdés per il sostegno umano e per i preziosi consigli; Gabriele Bolognini per il tempo dedicato in tutte le fasi della cotutela; Giovanni Caravaggi per l'idea da cui è nata questa tesi e questa avventura; la mia famiglia, sempre affettuosamente presente anche a distanza; tutte le persone care che mi accompagnano da tanto tempo; gli amici e colleghi che ho conosciuto a Barcelona e a Madrid in questi intensi e indimenticabili anni.

INTRODUZIONE

Questo lavoro si propone di delineare la ricezione del teatro e della figura letteraria di Lope de Vega in Francia tra il Seicento e i primi decenni dell'Ottocento. Collocandosi nel vasto ambito della letteratura comparata, si avvale di diversi approcci e strumenti teorici: muovendo da un'analisi storico-culturale del contesto ricettore influenzata da una prospettiva polisistemica (Even Zohar 1990), si soffermerà in particolare sulle traduzioni, intese come riscritture condizionate da fattori interni al contesto d'arrivo, ma a loro volta come fattori d'influenza su quel medesimo ambito.

Susan Bassnett (2002: 18) distingue i *Translation studies* in due branche: sono *product-oriented* gli studi di storia della traduzione e di traduzione nella cultura del *target language* (TL), mentre si considerano *process-oriented* gli studi di traduzione e linguistica e di traduzione e poetica. Questa tesi procede nel doppio binario *process-oriented* e *product-oriented*,¹ cercando di accostare due punti di vista che si considerano complementari e mutuamente utili.

L'analisi delle traduzioni è preparata dalla contestualizzazione, e dunque dalla *external translation history*, che si occupa di *external contextual factors*, riconoscendole, in accordo con Koster (2002: 24) una priorità euristica sulla *internal translation history*, che studia gli *internal textual factors*.

Fénix de los ingenios, fértil vega, monstruo de la naturaleza: i *senhal* di Lope de Vega, coniaty dallo stesso poeta o attribuiti dai contemporanei, fanno leva sull'eccezionale fecondità poetica dell'autore di quasi duemila commedie, secondo testimonianze poco posteriori alla sua morte, avvenuta nel 1635. E anche se si volesse considerare quell'incredibile numero una *rodomontada*, le circa quattrocento commedie attestate ad oggi, sommate a un'enorme produzione di opere non drammatiche, giustificano ampiamente l'immensa fama di genio prolifico.

Lope de Vega incoraggiò la creazione del mito di se stesso abbracciando la tradizione del *furor* poetico che faceva di lui un genio impulsivo e spontaneo, presentando una formula teatrale svincolata dagli antichi precetti nella sua poetica, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), e cominciando a pubblicare le proprie commedie in *Partes*, per difendersi

¹ Si esclude dall'analisi *product-oriented* la comparazione fonologica, morfologica e sintattica, mentre si terrà conto degli aspetti lessicali e stilistici.

da plagii e falsificazioni, ma anche con la consapevolezza della necessità di dare al teatro lo *status* di opera letteraria, rivolta a un pubblico di lettori.

Nella vicina e nemica Francia la fama di Lope de Vega è attestata nel secondo decennio del Seicento, grazie a due traduzioni di opere non drammatiche, alla circolazione delle *Rimas* e ai resoconti di viaggiatori illustri, ma è verso gli anni Trenta che comincia a costruirsi l'immagine francese di Lope: un'immagine che si avvale dei tratti distintivi del *Fénix*, rovesciandone il segno. Genio spontaneo significa assenza di regole, l'enorme fertilità assume il valore della trascuratezza, il coraggio nella proposta di una nuova arte drammatica diventa scandalosa osatezza. I *réguliers*, nelle dispute che preludono alla formazione del classicismo teatrale del *Grand Siècle*, assumono Lope de Vega come esempio negativo, mentre nell'Hôtel de Bourgogne e nel Marais famosi drammaturghi mettono in scena adattamenti della *Comedia*, tra i quali gli ipotesti lopeschi hanno un ruolo privilegiato. Anche nell'ambito della *Querelle du Cid*, scatenata nel 1637 dalla tragicommedia di Corneille ispirata a Guillén de Castro, si fa riferimento a Lope de Vega, e in particolare alla sua testimonianza nell'*Arte nuevo*, interpretata come pesante autocritica (di sé e della tradizione drammatica spagnola) da Georges de Scudéry (1601-1667).

L'imitazione, nel Seicento, è una risorsa creativa al pari dell'*inventio*. La traduzione è un lavoro ingrato, disprezzato dai letterati, fino alla moda delle *belles infidèles*, che s'impone in quegli stessi anni Trenta. Le *belles infidèles* e gli adattamenti di *comedias* provengono da un contesto in cui creazione, *imitatio* e traduzione si confondono nella teoria e nella pratica.

L'allontanamento progressivo della traduzione dall'imitazione, già insito nel termine «belle infidèle», e la presenza di un nuovo pubblico di lettori del testo teatrale, che si distacca dall'estemporaneità della rappresentazione per costituirsi come opera letteraria, contribuiscono allo sviluppo di traduzioni di teatro moderno destinate alla lettura. La nascita delle traduzioni *for the page* di *théâtre étranger* è un fenomeno d'importanza fondamentale, che costituisce un'utile chiave di lettura per il *corpus* di traduzioni analizzate in questa sede.

Agli inizi del Settecento Alain-René Lesage (1668-1747) è autore due adattamenti e di due traduzioni: la differenziazione tra le due forme di riscrittura è ancora incerta. I due successivi traduttori del teatro di Lope, gli unici del secolo, sviluppano modalità traduttive finalizzate alla lettura, ma ancora risentono di certe strategie degli autori di adattamenti. Louis-Adrien Du Perron de Castera (1705-1752) pubblica gli *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol* (1738): la formula dell'estratto, accompagnata da sunti e riflessioni del traduttore, non è applicata nei termini di *choix* classicista finalizzato a ridurre lo *shock* dell'alterità. Nell'intenzione di proporre la silloge come repertorio per drammaturghi a caccia

di *sujets*, Du Perron de Castera commenta ed evidenzia le *fautes* dell'originale, arrivando anche a proporre un *plan d'adaptation*. L'invito a tornare a un teatro *à l'espagnole* è presente anche nel *Théâtre Espagnol* (1770) di Simon-Nicolas-Henri Linguet (1736-1794). A differenza di Castera, Linguet propone traduzioni di commedie intere, aggiungendo scene nuove o sopprimendo interi atti quando non consoni al gusto francese. Linguet s'ispira alla strategia traduttiva dello Shakespeare di Pierre-Antoine de La Place (1707-1793), anche se rifiuta la formula dell'*extrait*; anni dopo egli stesso criticherà quel principio di *acceptability* nei confronti del pubblico classicista, forse influenzato da un'altra traduzione di Shakespeare che aveva fatto grande scalpore in Francia, quella di Pierre-Prime-Félicien Le Tourneur (1737-1788).

Il *turning point* costituito da un nuovo approccio verso il *théâtre étranger* porta un attento editore come Pierre-François Ladvocat (1791-1754) alla pubblicazione degli *Chefs-d'œuvres des théâtres étrangers*, cominciata nel 1822. L'estetica classicista delle *règles* aristoteliche, della *vraisemblance* e delle *bienséances* è però ancora attiva presso i traduttori del teatro di Lope all'interno di questa miscellanea romantica. Victor de La Beaumelle (1772-1831) manifesta la propria contrarietà ai precetti aristotelici nell'introduzione al volume dedicato a Lope de Vega; ma commenta le *comedias* tradotte rispetto a canoni estetici.

La fama di Lope non supera senza ripercussioni la *Querelle des Anciens et des Modernes*: non è *Ancien*, ma nemmeno *Moderne* perché non appartiene al nuovo Parnaso francese. Nel Seicento egli rappresenta l'alterità, così come la Spagna e la lingua castigliana sono l'avverso ma prestigioso modello in opposizione al quale si plasma la cultura francese. A fine secolo la *self-image* francese è ormai indipendente da un antimodello: e l'*Arte nuevo*, che aveva causato scandalo nella *République des lettres*, nei primi del Settecento viene tradotto da un bibliofilo in un volume di opere dimenticate.

Lo sviluppo settecentesco di posizioni anticlassiciste in seno ai *Modernes* non guarda al referente lopesco, così come l'incipiente primitivismo inaugurato in ambito *ancien*, cui seguirà la rivalutazione del *génie* sull'*art*, non si rifà al modello di Lope de Vega. Queste correnti di cambiamento, che provengono da due versanti opposti e che sono destinate a congiungersi, in un certo modo, nell'apertura romantica alle tradizioni drammatiche nazionali e non classiciste, vedono in Shakespeare il principale riferimento. La ricezione shakespeariana in Francia è tarda, ma intensa. Dieci anni dopo la prima testimonianza di Voltaire, cominciano ad apparire una serie d'importanti traduzioni da cui scaturiscono adattamenti teatrali. Se Lope era l'antimodello dei classicisti seicenteschi, Shakespeare è ora al centro del perdurante dibattito teatrale. Lope è spesso associato a Shakespeare, soprattutto

da Voltaire: ma resta in secondo piano, sia nel disprezzo ancora classicista, sia nell'accoglimento che prepara il trionfo romantico del teatro shakespeariano. Varie ragioni sono alla base dello spostamento di Lope in una posizione periferica: la caduta del prestigio politico e culturale della Spagna, i cambiamenti canonici indotti dal classicismo spagnolo (mentre in Inghilterra la perdurante fama di Shakespeare era agli occhi dei francesi una prova della qualità del drammaturgo), la centralità della tragedia nelle disquisizioni teatrali sette-ottocentesche. Fattori strutturali si associano a circostanze d'ambito più ristretto e quasi aleatorio quali l'esilio voltairiano in Inghilterra e la fortuna della traduzione per *extraits* di La Place, che raggiunge il palcoscenico grazie agli adattamenti di Ducis.

Le *préfaces* dei traduttori, di cui proporremo alcune trascrizioni, sono importanti strumenti d'influenza sulla ricezione del testo tradotto da parte del lettore; al tempo stesso rappresentano una preziosa testimonianza del posizionamento dell'autore tradotto all'interno del contesto ricettore. Dalle poche pagine delle *préfaces* settecentesche, scarse ma di grande diffusione, si passa nell'Ottocento a corposi saggi introduttivi. Talvolta il traduttore è più interessato alla mediazione critica che alla traduzione: è forse il caso di Jean-Joseph-Stanislas-Albert Damas-Hinard (1805-1891), che a metà Ottocento offre al pubblico francese un accurato studio introduttivo su Lope de Vega, ma pubblica alcune traduzioni indirette basate su quelle di La Beaumelle.²

I paratesti contengono, inoltre, le premesse metodologiche del lavoro del traduttore,³ dichiarando gli interventi sul testo e la strategia utilizzata, anche se non sempre le premesse s'inverano nell'operato di chi le scrive.

La ricezione del teatro spagnolo in Francia è oggetto di una copiosa bibliografia, cui si è attinto con soddisfazione, senza ambire a un'eshaustività difficoltosa in uno studio panoramico

² Non si affronterà in questa sede la traduzione di Damas-Hinard, perché esula dall'arco cronologico trattato. La mia ipotesi di una o più traduzioni indirette all'interno del volume di Damas-Hinard meriterebbe ulteriori approfondimenti. Rimando a un mio contributo (Suppa 2014: 23-43) in cui si abbozza un confronto tra *Le chien du jardinier* di La Beaumelle (1822) e *Le chien du jardinier* di Damas-Hinard (1841).

³ Michel Ballard (1996: 46) rileva che fino al Seicento il discorso prototeorico sulla traduzione si basava su «remarques incidentes» inserite in testi di argomento generale e sulle «innombrables préfaces, postfaces ou prologues, que les traducteurs éprouvent le besoin d'apposer en tête de leur travail dès la fin du Moyen Age et le début de la Renaissance»: queste ultime hanno valore solo latamente teorico, sono «des cris de douleur ou des excuses, des journaux du traducteur à peine esquissés» riguardanti solo il caso concreto. Gaspard de Tende è autore del primo trattato destinato nello specifico a elaborare una teoria e un metodo per la traduzione (*Règles de la traduction, ou moyens pour apprendre à traduire de latin en françois*, Paris, Foucault, 1660) basandosi sulla selezione di un corpus, su un'analisi empirica delle ricorrenze nelle strategie traduttive e su un'analisi linguistico-contrastiva. Il progressivo posizionamento delle riflessioni teoriche sulla traduzione nell'ambito di testi specifici è forse all'origine di un minore approfondimento, nelle *préfaces* analizzate in questa sede, di questioni teoriche riguardanti il ruolo del traduttore e l'attività traduttiva nei paratesti. Du Perron de Castera e Linguet privilegiano una descrizione panoramica della letteratura tradotta e si soffermano brevemente sulla strategia adottata, dichiarando di non seguire il testo alla lettera, senza affrontare disquisizioni astratte. Non si può attribuire questa carenza 'teoretica' all'assenza di preoccupazioni di questo genere da parte dei due traduttori, che in altri testi coevi (Du Perron de Castera negli *Entretiens* e Linguet nell'*Examen* su Tacito) operano come critici e teorici della traduzione.

come questo. Nell'enorme mole bibliografica sulla *Comedia* in Francia manca uno studio specifico riguardante Lope de Vega, che prenda in considerazione la creazione della fama letteraria e la nascita delle traduzioni *reader-oriented* delle sue commedie, unendo i due punti in una cornice storica e teorico-metodologica. Si è cercato d'impostare un'analisi strutturata metodologicamente e di procedere per sondaggi: ogni scavo apriva immense possibilità di ricerca che non si sarebbero potute esaurire nel tempo e nello spazio che si aveva a disposizione.

Spesso ci si troverà a spostare lo sguardo verso la ricezione della *Comedia*, e non solo del teatro di Lope de Vega, che rimane l'oggetto di questo studio: per i *rewriters* (traduttori, commentatori, critici, recensori) la figura di Lope costituisce l'emblema del teatro spagnolo. Così, descrivendo le caratteristiche della *Comedia*, citano l'*Arte nuevo*; così, la stessa figura di Lope è «tête de turc», osservò Cioranescu (1983: 258) per gli oppositori al *génie espagnol*: una corrispondenza incoraggiata dallo stesso autore con una vantata e fittizia discendenza da Bernardo del Carpio, simbolo della monarchia spagnola nella sua opposizione a *Roland*.

Nel primo capitolo di questa tesi si propone una panoramica dei presupposti teorici adottati, applicati al caso di studio: la *Rezeptionsästhetik* di Hans Robert Jauss, i *Polysystem studies* di Itamar Even-Zohar, i *Translation Studies* di Gideon Toury, Susan Bassnett e André Lefevere, gli *Adaptation Studies* di Julie Sanders. Si rifletterà sul concetto di «adattamento» e sul valore teorico e l'applicabilità pratica dei criteri utilizzati per definirlo: il criterio del rapporto con il *source-text* e un criterio ricettivo ispirato alla *assumed translation* di Gideon Toury (1995). Si proporrà una definizione empirica di traduzione *for the page* e traduzione *for the stage*, delineando un modello di analisi tassonomico basato sull'osservazione del graduale spostamento su un'immaginaria linea di *continuum* che unisce le due pratiche traduttive.

Il secondo capitolo è dedicato a contestualizzare la prima ricezione della figura letteraria di Lope de Vega nella Francia seicentesca, dalle prime traduzioni di opere non drammatiche agli adattamenti, delineando i percorsi di «creazione del *Fénix*» come *génie* fuori dalle regole, antimodello dei classicisti. La *Querelle des Anciens et des Modernes* contribuisce al declino della fama francese di Lope de Vega: escluso dagli *Anciens* per la sua modernità, non si colloca nemmeno nel Parnaso letterario dei *Modernes*, dominato dalla letteratura francese e, nel caso della poesia drammatica, da una tradizione nazionale di universale prestigio. Sul declino del *Fénix* agisce anche l'accostamento al principale drammaturgo pre-classicista Alexandre Hardy, contemporaneo a Lope, *vieux auteur* rapidamente dimenticato, percepito come arcaico e incredibilmente prolifico.

Nel terzo capitolo si delinea, attraverso l'analisi di un *corpus* di adattamenti di *comedias* lopesche, una tassonomia degli interventi dei *rewriters*, utilizzata come strumento descrittivo e analitico applicato alle traduzioni *for the page*. La traduzione teatrale *for the page* si plasma a partire dall'adattamento, conservando alcune caratteristiche estetico-formali e innovandone altre. Un *turning point* tra i due fenomeni è il *Théâtre Espagnol* di Lesage (1700).

Nel quarto capitolo si analizza la ricezione di Lope de Vega e della *Comedia* nella Francia settecentesca. Ci si sofferma sugli spostamenti canonici operati nel contesto spagnolo dal *nuevo clasicismo español* e sulla ricezione del teatro di Lope nell'ambito dei *philosophes*, dedicando particolare attenzione a Voltaire, che introduce il teatro shakespeariano in Francia. Shakespeare e Lope de Vega vengono considerati i massimi rappresentanti di due tradizioni drammatiche autoctone e irregolari, provenienti da un'epoca di «barbarie». Dalla seconda metà del Settecento si apre una breccia nel sistema drammatico classicista e nel modello traduttivo *infidèle*. Sullo *Shakespeare* di Le Tourneur agiscono entrambe le istanze di rinnovamento, drammatica e traduttiva.

Il quinto e il sesto capitolo sono dedicati all'analisi di due traduzioni lopesche: gli *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol* di Du Perron de Castera (1738) e il *Théâtre espagnol* di Linguet (1770). In entrambi i casi si delinea un profilo biografico e letterario del traduttore, cercando di collocare la traduzione lopesca nel percorso intellettuale e umano di entrambi i personaggi. Per ogni volume si studia una sola traduzione, applicando la descrizione tassonomica elaborata anteriormente, arricchita da altri *constraints* ideologici e di poetica che animano il lavoro del singolo traduttore. Non è possibile, in questa sede, studiare in maniera approfondita tutte le traduzioni contenute nei due volumi: la scelta di analizzare un solo testo vale come *specimen* dell'applicazione di una metodologia elaborata in questo lavoro.

Nella prima appendice si riunisce un catalogo del *corpus* di traduzioni e adattamenti selezionato, indicando di volta in volta l'ipotesi di Lope e un'edizione critica di riferimento, da cui si cita sempre, salvo diversa indicazione. Inoltre, si raccolgono e si schedano una serie di testimonianze francesi su Lope de Vega e sul teatro spagnolo nei secoli XVII e XVIII e si trascrivono, annotate, le *préfaces* di Lesage, Du Perron de Castera e Linguet.

L'appendice manzoniana che chiude la tesi è il punto di partenza di questa ricerca. Ci si proponeva inizialmente, cogliendo un suggerimento di Giovanni Caravaggi, di verificare l'ipotesi di diversi studiosi, da fine Ottocento fino ai giorni nostri, riguardante la presunta origine della trama dei *Promessi sposi* in una o più *comedias* di Lope. I matrimoni tra contadini interrotti dai nobili e la rivolta del *labrador honrado* sono ampiamente presenti nella letteratura, ma anche nei documenti storici del Seicento: il rischio della poligenesi era

piuttosto alto, in assenza di precisi rimandi testuali. Questi ultimi, scandagliati da Getto, sono scarsi, talvolta poligenetici. Mi è apparsa necessaria un'analisi approfondita delle traduzioni che avrebbero ipoteticamente mediato la conoscenza manzoniana di Lope de Vega: questo studio, per il grande potenziale che schiudeva, si è convertito nell'oggetto privilegiato della tesi. L'ipotesi dell'*emprunt* manzoniano mi sembra difficilmente dimostrabile. Moltissime erano le sollecitazioni culturali che s'intersecavano nel lavoro creativo del Milanese, e stabilire un'ipotetica preminenza, fra quelle, di una *comedia* di Lope de Vega, risentirebbe delle forzature della «Critica delle fonti»: un approccio oggi superato, ma a cui va il merito di aver posto le basi agli studi sulle interferenze letterarie, avvalendosi degli unici strumenti disponibili in un'epoca non digitalizzata: l'erudizione e la memoria umana.

Nelle trascrizioni di testi seicenteschi e settecenteschi, quando non è stato possibile ricorrere a un'edizione critica, si è scelto di mantenere l'ortografia e la punteggiatura originali, con alcuni interventi volti a semplificare la lettura e ridurre l'ambiguità: si sostituisce *i* con *j* (ie > je) e *u* per *v* (trouué > trouvé), nei casi analoghi a quelli esemplificati; si sostituisce *f* (*s* lunga) con *s*, si scioglie il segno tironiano &.

I riferimenti bibliografici sono inseriti nel corpo del testo adottando lo stile di citazione parentetica «autore data: pagina», indicando in bibliografia la voce bibliografica completa.

I

Adattamenti e traduzioni del teatro di Lope de Vega in Francia nei secc. XVII-XVIII. Definizione del corpus e metodo analitico

«Ce que la France ne dit à peu près jamais, de Voltaire à Alexandre Dumas, c'est que sa représentation théorique et pratique des littératures étrangères modernes et en particulier du théâtre étranger reflète, avec une ténacité frappante, sa représentation de l'Antiquité»
(José Lambert).

1. Sul concetto di adattamento secondo il criterio del rapporto con il testo di partenza

La *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France* di Manuel Losada Goya (1999) presenta un buon numero di voci relative a *comedias* di Lope, variabilmente e talvolta solo ipoteticamente recepite in Francia. Ai casi più sicuri di imitazione, talvolta confermata dallo stesso autore del testo d'arrivo, si affiancano attribuzioni della critica più o meno pertinenti, il mero uso di un titolo lopesco, dietro il quale si cela una *pièce* vagamente ispirata al teatro spagnolo, la contaminazione di più opere, appartenenti anche a tradizioni diverse, tra le quali una o più di Lope.

Osservando un panorama così variegato e problematico, si rende necessaria una riflessione teorica, che si vuole intendere come semantica, con riflessi metodologici: cosa s'intende per «adattamento»?

Julie Sanders, nel saggio *Adaptation and Appropriation* (2006: 3), rileva il problema terminologico di cui risente la teoria dell'adattamento:

the vocabulary of adaptation is highly labile: Adrian Poole has offered an extensive list of terms to represent the Victorian era's interest in reworking the artistic past: '(in no particular order) ... borrowing, stealing, appropriating, inheriting, assimilating ... being influenced, inspired, dependent, indebted, haunted, possessed ... homage, mimicry, travesty, echo, allusion, and intertextuality' [...]. We could continue the linguistic riff, adding into the mix: variation, version, interpretation, imitation, proximation, supplement, increment, improvisation, prequel, sequel, continuation, addition, paratext, hypertext, palimpsest, graft, rewriting, reworking, refashioning, re-vision, re-evaluation.

Indefinizione, eccesso di sfumature, «*maremagnum* terminologico» costituiscono i problemi principali per chi vuole studiare gli adattamenti, anche nella relazione con la traduzione, come osserva Braga Riera (2011: 61):

resulta complicado, cuanto menos, hacer distinciones entre lo que podríamos entender a priori por traducción, versión, adaptación, o, incluso, adaptación libre, dada la vaguedad de los conceptos en cuestión, cuyo significado varía, además, según quién los utilice [...]. El conflicto estriba en que esta diferente terminología se usa, como se ha visto, sin rigor alguno la mayoría de las veces, lo cual complica cualquier intento de establecer diferencias lo suficientemente nítidas. Más confusa resulta aún dicha labor cuando, al tratar de averiguar el alcance real de estos vocablos, nos encontramos en la variada literatura con otros tales como “recreación”, “reescritura”, “recomposición”, “transliteración”, “refundición”, *creative rewrite*, *creative translation*, *remake*, *refraction*, *interpretation*, *relocation*, *transposition*, *transplantation*, *tradaptation*, “adaptación libre” e, incluso, “retraducción”, por no mencionar los peyorativos “manipulación”, “plagio”, “crimen”, collage o “traición”.

Alcune proposte terminologiche (come *tradaptation*, con cui s'intende una riscrittura per un pubblico non occidentale, oppure *relocation*, il cambio di ambientazione adattato al contesto ricettore) definiscono interventi specifici o finalità determinate nel processo di adattamento. Però spesso ci si trova di fronte a confusione provocata da polisemia o da sinonimia.

André Lefevere introdusse l'uso dell'espressione *refraction* per indicare la riscrittura di testi finalizzata all'accettabilità presso un nuovo pubblico, implicando modifiche riguardanti il linguaggio, la *Weltanschauung* e la poetica:

It denotes the rewriting of texts [...] in order to make them acceptable for a new audience. In the process virtually every feature of the original may be changed, or else very little may be changed. Changes will usually fall under three categories: a change of the language in which the original is written, with its concomitant socio-cultural context, a change of the ideology of the original (i.e., its 'world view' in the widest, not just the political sense of the world) and a change of the poetics of the original (i.e., the presuppositions as to what it is, or is not, literature) that can be seen to have guided the author of the original, whether he/she follows them or rebels against them (Lefevere 1984: 192).

Con l'espressione neutra *rewriting* Lefevere (1992: 14-15) indica qualsiasi processo per cui «texts are manipulated to suit the constraints that the system imposes on foreign objects which enter it». *Constraints* derivanti da agenti culturali e legati a fattori estetici, oppure derivanti dal *patronage* (mecenatismo) e legati a fattori ideologici o monetari. L'uso del termine *rewriting* «absolve us of the necessity to draw borderlines between various forms of rewriting, such as “translations”, “adaptations”, “emulations”» (Lefevere 1992: 47).

Enrique Llovet (1988: 3) intende l'«adaptación» come sinonimo di «versión»: un processo di riscrittura che implica «ciertas transformaciones de fondo y forma en una obra determinada, normalmente con el propósito de hacerla *inteligible* –si procede de otro género–,

acceptable –si una presión cualquiera entorpece la representación integral– o, sencillamente, *mejorada y ajustada* a los conceptos y a las normas sociales de un país, una época y una audiencia específicas».

Al contrario di Llovet, Julio César Santoyo (1989: 100) attribuisce un significato distinto a «versión» (risorsa specificamente teatrale per «dar nueva disposición a una obra de ingenio para modernizarla») e «adaptación», che intende come adeguamento all'orizzonte d'attesa e al codice culturale (*cultural script*) di un nuovo pubblico; quando le modifiche trascendono queste esigenze si parla invece di «reescritura o adaptación libre»:

Naturalizar teatro en una nueva cultura meta [...]; acomodar, adecuar y ajustar particulares a las expectativas de un colectivo distinto, separado del primero por un amplio gap sociocultural de tiempo o espacio, o de ambos a la vez. El adaptador salva este distanciamiento y reduce el handicap previsible de recepción en la audiencia meta [...] Adaptación, pues, pero a un nuevo código cultural: nunca rifacimento. Cuanto se haga al otro lado de esta frontera transgrede por fuerza los derechos del autor y de los espectadores, y (lo que es peor) traiciona radicalmente la idiosincrasia del original. Cuanto se haga más allá de esta demarcación ha de reconocerse como tal y responde mejor a consideraciones posteriores sobre la reescritura o adaptación libre. (Santoyo 1989: 104)

Per Raquel Merino (1994: 25-26) il termine «adaptación» ha il significato ampio di adeguamento linguistico e culturale al contesto di arrivo in ogni tipo di testo, mentre la «versión» è il tipo di adattamento destinato alla *mise en scène*.

Sirku Aaltonen (2000: 64) intende l'adattamento come il riuso parziale di un *source-text*, e la sottocategoria dell'imitazione come l'uso di un'idea o di un tema:

An adaptation may thus reactualise the foreign source by translating only parts of it, while other parts vanish or are changed. It may reactualise the foreign source text spatially and/or temporally, but in all these cases the adaptation still claims to represent the source text in the target system. Finally, and as subcategory of adaptation, an imitation borrows an idea or theme from the foreign source text and writes a new play around it.

Questo coacervo terminologico condivide una caratteristica: il criterio descrittivo coincide con la relazione con l'ipotesto. Questo criterio è alla base anche della fragile distinzione teorica tra «adattamento» e «traduzione».

La confusione terminologica è evidenziata dagli slittamenti storici della differenza tra adattamento e traduzione. Douglas Kelly (1978: 291) ritraccia la presenza dell'adattamento nella Francia medievale, come tipo di *translatio*:

There are three prominent modes of *translatio* in medieval French: translation as such, including scribal transmission; adaptation; and allegorical or extended metaphorical discourse. In each case, a source, an extant *materia* surviving from the past, is re-done by a new writer who is, in effect, the translator.

Fino al Settecento il concetto di traduzione coincide con la creazione artistica in virtù della supremazia dell'*imitatio* nelle arti. Nel Cinquecento francese, Joachim Du Bellay

([1549]1839: 89) identifica la traduzione con l'appropriazione culturale:

Si les Romains (dira quelqu'un) n'ont vaqué à ce labeur de traduction, par quels moyens donc ont-ils pu ainsi enrichir leur langue, voir jusqu'à l'égaliser quasi à la grecque? Imitant les meilleurs auteurs grecs, se transformant en eux, les dévorant; et, après les avoir bien digérés, les convertissant en sang et nourriture: se proposant, chacun selon son naturel et l'argument qu'il voulait élire, le meilleur auteur, dont ils observaient diligemment toutes les plus rares et exquis vertus, et icelles comme greffes, ainsi que j'ai dit devant, entaient et appliquaient à leur langue. Cela fait (dis-je) les Romains ont bâti tous ces beaux écrits que nous louons et admirons si fort.

Nel Seicento «*Imitation et invention* finissent ainsi par se rejoindre et presque par s'identifier. Dans cet esprit, l'invention est conçue comme un prolongement, comme un enrichissement des œuvres tenues pour des modèles» (Mortier 1982: 29). Da metà secolo la moda delle *belles infidèles* diffonde in Francia un tipo di traduzione intesa come genere letterario. L'infedeltà è accettata a cambio della qualità estetica, come rileva Roger Zuber (1968: 287): «On savait qu'elles [*les traductions*] s'écartaient du texte original, et qu'elles donnaient des héros une peinture choisie. Ce choix même témoignait des exigences du goût du temps». Paradossalmente, la traduzione libera intesa come genere letterario adombra l'incipiente problema della fedeltà che porterà alla scissione tra traduzione e adattamento e al concetto di plagio nel Settecento:

translation and adaptation have followed similar paths, developed a kinship and undergone significant changes through history. From the Middle Ages through the 17th century, translation was considered as a precious tool to acquire knowledge as well as an art and an opportunity to express one's originality. Yet, during the eighteenth century a clear dichotomy was established between original and translation and the concept of translation was reduced to a mechanical act (Lhermitte 2004: 43).

La storica e teorica debolezza intrinseca della distinzione tra adattamento e traduzione porta a proposte terminologiche neutre e applicabili a qualsiasi tipologia testuale come *rewriting* (Lefevere) e *transfer* (Even-Zohar),⁴ o a parlare di traduzione anche di fronte ad adattamenti teatrali (Braga Riera 2011: 69):

esta distinción entre “adaptar” y “traducir” parece contraponerse con el concepto cultural y funcional que se tiene de la traducción dramática en la actualidad (noción que arranca en la década de los ochenta de la mano de la ya mentada Zuber-Skerritt), puesto que, independientemente del término elegido para designar aquellas traducciones que aplican adiciones, omisiones y cambios con respecto de la obra fuente, la pieza resultante no dejará de ser, en principio, una traducción, pues se trata de un texto meta que bebe de una obra teatral origen. La única diferencia, en suma, atiende al enfoque o estrategia utilizada en cada caso.

Usando la distinzione della linguistica generale tra *continuum* e discreto, si può dire che il rapporto tra *source text* e *target text* non è discreto, ma si colloca nel *continuum* di una linea

⁴ «from the point of view of polysystem theory, or the general transfer theory called for, it does not make sense to regard penetration of a system A into a system B as "influence," while regarding the reformulation of texts belonging to the same system A by system B as "translation"» (Even-Zohar 1990: 75).

che congiunge la massima autonomia alla massima vicinanza, o meglio, fedeltà: un termine, quest'ultimo, osteggiato dai recenti studi traduttologici, ma sotteso, com'è evidente, dalle molteplici proposte descrittive e terminologiche menzionate. Dal punto di vista della strategia del traduttore, del processo e non del prodotto, si può descrivere, con Toury (1995), il *continuum* come una linea che va da un massimo grado di *acceptability* (accettabilità presso il contesto ricettore) fino a un massimo grado di *adequacy* (adeguatezza filologica), una linea in cui s'inseriscono tutti i fenomeni di riscrittura descritti con una varietà terminologica storicamente determinata dall'idea di traduzione vigente e da fattori culturali (*constraints*, secondo Lefevere) che la traduttologia deve tenere in considerazione, essendo imprescindibile la contestualizzazione storico-letteraria previa allo studio di ogni traduzione.

2. Il concetto di «traduzione presunta» («assumed translation»): basi teoriche e implicazioni metodologiche

Con un approccio *target-oriented*, che porti a considerare le traduzioni come «facts of a 'target' culture», Toury propone l'utile concetto di *assumed translation* (traduzione presunta), in base al quale si possono considerare traduzioni «all utterance which are presented or regarded as such within the target culture, on no matter what grounds» (Toury 1995: 32). Si tratta di un criterio ricettivo, che permette di uscire dall'*impasse* generata dal criterio della relazione con l'ipotesto e di osservare l'idea di traduzione nella sua mutevolezza storica.

2.1. L'estetica della ricezione come base di un criterio ricettivo

Anche se non esplicitamente citata nel volume di Toury, l'estetica della ricezione esercita un influsso sul concetto di traduzione presunta. Come ricorda Robert Holub ([1984]2003: 6), «No one today can seriously question the enormous impact that reception theory has had on the interpretation of literature and art». La *Rezeptionsästetik*, che nasce ufficialmente nel 1970 con la famosa prolusione di Hans Robert Jauss all'università di Costanza (*Was heist und zu welchem Ende studiert man Literaturgeschichte?*),⁵ costituisce infatti un «cambio di paradigma», avviando una nuova fase nello studio della letteratura in cui si mette al centro della storia letteraria la figura del ricettore e il suo apporto alla caratterizzazione del testo. L'interesse per la ricezione e per il pubblico è di antica origine: si pensi al concetto aristotelico di «catarsi», ma anche ai prodromi della sociologia della letteratura, come il saggio di Mme de Staël *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800). Tuttavia, la *Rezeptionsästetik* sviluppa una sistematizzazione teorica e metodologica per studiare il lettore e la ricezione, basandosi su presupposti filosofici che portano a una nuova concezione dell'oggetto artistico. Anche il valore del termine «estetica» per la Scuola di Costanza si allontana dal classico significato di «scienza del Bello» o di

⁵ *Che cos'è e a che fine si studia la storia della letteratura?* La prolusione venne poi pubblicata con il titolo *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft (Storia della letteratura come provocazione della scienza letteraria)* nel volume *Literaturgeschichte als Provokation* (1970). Il titolo iniziale riecheggiava il discorso di Schiller *Was heisst und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte* (1798).

«filosofia dell'arte», per alludere al tipo di esperienza, quella estetica, che è al centro di questo orientamento critico.⁶

La linea di ricerca di Jauss privilegia l'aspetto storicistico della ricezione, ed è per questo denominata *Rezeptionsgeschichte* (storia della ricezione). Lo studioso, nella prolusione del 1967, proponeva un ritorno alla storiografia della letteratura, distanziandosi dal positivismo della ricerca di influenze letterarie, così come dallo storicismo: in entrambe le correnti «el intérprete niega su horizonte históricamente limitado, se sitúa a sí mismo fuera de la historia del efecto del texto, y se imagina que posee inmediata y totalmente el significado del mismo, frente a los errores de sus predecesores» (Iglesias Santos 1997: 44). Lo studioso si confrontava anche con il formalismo, che «opuso al concepto clásico de la tradición un principio dinámico de evolución literaria» (Jauss 1970: 160), basato sulla successione dei canoni, limitato, secondo Jauss, dall'assenza di un interesse per la relazione dei mutamenti estetico-formali con il divenire storico.

L'estetica della ricezione recupera il legame tra letteratura e storia superando la concezione della storiografia della letteratura come successione di fatti letterari e introducendo l'esperienza dei lettori, tramite i concetti di *Rezeption* (ricezione), *Wirkung* (effetto) e *Erwartungshorizon* (orizzonte d'attesa). L'orizzonte d'attesa costituisce uno dei capisaldi della *Rezeptionsästetik*, anche se paradossalmente manca di una precisa definizione⁷ e si definisce in un rapporto complementare tra ricettore e tradizione letteraria:

⁶ Come Jauss deduce dall'uso del verbo *Geniessen* nel Faust, ma anche dalla funzione pratico-comunicativa dell'arte antica, prima del secolo XIX non si dubitava del ruolo conoscitivo del godimento estetico. Tuttavia è necessario chiarire il significato di «esperienza estetica primaria», trovando il *quid* che differenzia il piacere estetico dal piacere dei sensi da ogni attività quotidiana. Il contatto dell'arte con la prassi, infatti, non fa di essa una mera esperienza sensoriale: il godimento estetico è caratterizzato, rispetto al piacere dei sensi, dalla distanza estetica tra l'io e l'oggetto, un distanziamento che avviene attraverso l'immaginazione, la facoltà che permette all'uomo di negare il mondo fattuale e di ricreare una nuova realtà, così come risulta dalle teorie di Sartre cui Jauss si appoggia. L'aspetto liberatorio dell'esperienza estetica risale al concetto aristotelico di *catharsis*: la liberazione dalla prassi vitale attiva emozioni pure di affetto e compassione che permettono l'identificazione con l'eroe tragico. Secondo Jauss, il sospetto nei confronti dell'esperienza estetica primaria ha radici in quella che egli definisce «l'ambiguità platonica rispetto al Bello». Il platonismo, nei confronti dell'arte, esprime due posizioni contraddittorie: da un lato attribuisce alla bellezza terrena la più alta dignità, in quanto ricordo del Bello e del Vero trascendentale; dall'altro discredita il Bello quando è legato unicamente al piacere sensibile. Tale atteggiamento ha determinato forti oscillazioni nella concezione dell'arte. L'Umanesimo «attribuì all'arte, in nome di Platone, la più alta funzione cosmologica, come mediatrice tra la prassi dell'esistenza sensibile e la contemplazione teorica»; mentre il classicismo francese ripropose il tema platonico degli effetti negativi della mimesi: Rousseau, nella *Lettre à D'Alembert sur les spectacles* (1758), riflette sugli effetti negativi della mimesi sul pubblico, portato ad accettare lo *status quo*, anche se negativo, e a giustificare i vizi dei personaggi.

⁷ Il concetto di «orizzonte» proviene dall'ermeneutica; quello di «orizzonte d'attesa» viene introdotto dalla sociologia (Karl Mannheim) e dall'epistemologia (Karl Popper). Nell'opera di Mannheim, esponente della *Wissenssoziologie* (sociologia della conoscenza), il concetto di orizzonte d'attesa sociale è legato a quello di *principia media*, ovvero le strutture di pensiero in una determinata società, i cui componenti vivono aspettandosi possibili eventi, deducibili dalla prassi sociale. L'ampiezza dell'orizzonte d'attesa dipende dalla maggiore o minore stabilità di una società; in una società instabile questo è più ampio e passibile di costante mutazione. Popper, mettendo in relazione la formazione delle teorie scientifiche con esperienze pre-scientifiche, indaga il

S'il est certain que la conscience réceptrice est toujours située dans un réseau de traditions qui conditionnent a priori la compréhension des œuvres, il n'est pas moins certainement illicite d'imputer aux objets transmis le attributs d'une existence autonome – attributs qui ne sont pas concevables, en fait, sans la participation active de la conscience qui comprend (Jauss 1973: 106-107)

L'orizzonte, secondo Gadamer, è «l'ambito di visione che comprende e racchiude tutto ciò che è visibile da un determinato punto» (Gadamer 1960: 372). Per interpretare un testo è necessario operare quella che Gadamer definisce «fusione di orizzonti» tra interprete e testo, tra soggetto presente e discorso passato, nella quale permanga coscienza della differenza tra l'orizzonte dell'interprete e l'orizzonte rappresentato nel testo (Gadamer 1960: 370-377). È fondamentale relativizzare il punto di vista dell'interprete del presente, inserendolo in una storia dell'effetto che si configura come la successione di fusioni di orizzonti; la fusione (che Jauss preferisce chiamare mediazione, in quanto si tratta di un'operazione conscia nella quale il ricettore ha un ruolo attivo) può avere vari esiti: può portare all'accettazione o al rifiuto di un modello, alla legittimazione di norme estetiche vigenti o alla creazione di nuove norme.

Al fine di differenziare il codice dell'emissione da quello della ricezione è necessario ricostruire l'orizzonte d'attesa contemporaneo alla creazione dell'opera, che «para cada obra, en el momento histórico de su aparición, nace de la comprensión previa del género, de la forma y la temática de obras anteriormente conocidas y de la oposición entre lenguaje poético y lenguaje práctico» (Jauss 1970: 169). Per «opposizione tra linguaggio poetico e linguaggio pratico» Jauss intende il confronto, stabilito dal ricettore, tra finzione e realtà, attraverso il quale l'opera entra nell'esperienza vitale del lettore; il genere, inteso come sistema di convenzioni e regole date in un momento determinato, orienta la ricezione: viene riprodotto, modificato, parodiato, costituendo un punto di riferimento per il lettore. L'orizzonte d'attesa del lettore e quello dell'autore (anche la produzione dei testi, infatti, subisce l'influenza del sistema di aspettative), coincidono nel momento dell'apparizione dell'opera. Se il codice dell'autore rimane immutabile, a cambiare nel tempo è ovviamente quello del lettore.

ruolo dell'osservazione, dipendente da un orizzonte d'attesa. Il processo di apprendimento si basa sulla delusione delle attese, che obbliga a ricostruire l'orizzonte; ogni volta che avviene tale ricostruzione si avanza nel grado di conoscenza. Gadamer, ispirandosi alla fenomenologia di Heidegger e Husserl, recupera il concetto di pregiudizio (*Vorurteil*) come base della conoscenza: l'essere, collocato in una determinata dimensione temporale, non è immune da meccanismi di precomprensione (*Vorverständnis*); anzi, è proprio il pre-giudizio a rendere possibile la conoscenza: ciò che è nuovo assume senso solo in relazione a ciò che è dato. La letteratura non fa eccezione: essa è intellegibile sulla base di un sapere previo. La validità dei pregiudizi a fini conoscitivi dipende dalla loro intersoggettività, dal loro appartenere a una comunità che li riconosce: in altre parole, la comunità stabilisce un contatto tra l'interprete e la tradizione. La tradizione letteraria seleziona un canone e impone delle norme estetiche che influenzano le aspettative del lettore.

Ispirandosi alla triade ermeneutica (*Verstehen* – comprensione –, *Auslegen* – interpretazione –, *Aweden* – applicazione –), Jauss distingue tre orizzonti: l'orizzonte di prima lettura, ovvero la percezione estetica primaria; l'orizzonte di seconda lettura, retrospettivo-esegetico, con cui l'interprete cerca di rispondere alle domande poste dal testo; l'orizzonte di terza lettura, ovvero la ricezione storica, in cui emerge la distanza tra l'orizzonte originario del testo e l'orizzonte del ricettore nel presente.

Jauss, di fronte alla necessità di dare peso all'aspetto sociologico del concetto di orizzonte d'attesa, distingue tra orizzonte intraletterario, implicato dall'opera, e orizzonte extraletterario, apportato dal lettore di una determinata epoca e società. Nel primo caso la relazione testo-lettore si configura come effetto (ovvero il senso condizionato dal testo), diretto a un lettore implicito; nel secondo come ricezione (il senso condizionato dal destinatario), da parte di un lettore esplicito. Dal punto di vista metodologico, l'identificazione del lettore implicito sulla base dei dati interni al testo ha la priorità sull'identificazione del lettore esplicito. Quest'ultimo però, non è identificabile solo sulla base di dati sociologici; come osserva Iglesias Santos,

para objetivar dicho horizonte [*extraliterario*] hay que recurrir a datos tanto de índole literaria como histórica y social, desde la tradición y el contexto literario en el que la obra se enmarca, a la situación histórico-social con la que se relaciona; o contar con el carácter de la literatura como institución inserta en la sociedad, ya que los medios de mercado y de consumo pueden a su vez considerarse conformadores del sistema de expectativas ante el que es creada y recibida una obra. En este sentido, una futura sistematización y aplicación del concepto podría encontrar vías de enriquecimiento en otras aproximaciones teóricas, como los códigos culturales de la semiótica o ciertos presupuestos de la Teoría de los Polisistemas (por ejemplo, repertorio y modelos culturales). Además, la única manera de evitar que el sistema de expectativas finalmente se identifique con la mera determinación del contexto sociocultural en el que la obra aparece, radica en dar cabida al carácter colectivo de la recepción y la producción de los textos literarios, basándonos en una concepción de la literatura como sistema de acciones sociales – de fundamento pragmático –, que puede fundamentarse (desde tradiciones distintas) tanto en la mencionada Teoría de los Polisistemas como en la Teoría Empírica de Siegfried J. Schmidt (Iglesias Santos 1997: 83).

L'applicazione in ambito letterario di un concetto che in senso epistemologico indica una struttura di riferimento che permette una sorta di pre-comprensione del mondo, ha generato una certa polisemia che ha dato luogo ad applicazioni distinte, rispetto alle quali Jauss si è trovato spesso discordo: studi empirici della ricezione, negli anni Settanta, sondavano le reazioni psicologiche del lettore, intendevano l'orizzonte d'attesa come la sommatoria di punti di vista individuali; studi poco dissimili dai classici sulla fama postuma indagano la fortuna di un autore basandosi sulle influenze esercitate nei posteri o sull'accoglienza ricevuta dalla sua opera, trascurando le cause dei cambiamenti nella ricezione di tale opera. Jauss intende l'orizzonte del lettore come dimensione intersoggettiva, essendo «una disposición específica del público previa a la reacción psicológica y a la

comprensión subjetiva de cada uno de los lectores» (Iglesias Santos 1997: 83). L'estetica della ricezione non si occupa della reazione individuale del lettore, ma delle interpretazioni dominanti in un dato momento storico, che assurgono a norme estetiche:

Qui veut reconstituer des horizons d'attente ne peut prendre en compte que des interpretations ayant reçu caution publique et par la même accédant au statut de norme esthétique. L'esthétique de la réception est une théorie de l'intersubjectivité (Jauss 1980: 11)

L'estetica della ricezione inaugura un nuovo paradigma nella teoria della letteratura?⁸ Jauss, nel saggio *Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft*, identifica tre paradigmi nella storia della scienza letteraria. Il primo, classico-umanistico, giudica le opere secondo il criterio d'imitazione dei classici e il rispetto dell'*auctoritas*. Nei secc. XVIII e XIX emerge il paradigma storicista-positivista, coincidente con la nascita degli stati nazionali, in cui la letteratura si converte in strumento di legittimazione nazionale. Dopo la prima guerra mondiale emerge il paradigma estetico-formalista, in cui ci si concentra sul testo come entità autonoma. L'esaurimento di questa terza direzione critica si osserva, a partire dagli anni della seconda guerra mondiale, nell'esigenza di legare l'arte alla storia e alla realtà sociale: l'estetica della ricezione, seppur non menzionata esplicitamente nel saggio di Jauss, incarna queste istanze di rinnovamento e si configura come quarto paradigma. Secondo Hans Ulrich Gumbrecht (1987: 147), per poter parlare di cambio di paradigma è necessario passare da una concezione sostanzialistica del testo come valore trascendentale e immutabile a un'idea di opera aperta in cui il lettore partecipi attivamente alla creazione di significato. Il cambio di paradigma necessita, secondo Gumbrecht, un ripensamento del concetto di «testo», in assenza del quale non si può parlare di estetica della ricezione.⁹ Il rapporto dialogico tra letteratura e lettore, infatti, è in grado di influire sul valore estetico e sul significato storico dell'opera letteraria, intesa come una partitura sempre foriera di nuove letture, e non come una realtà estetica immutabile:

⁸ Il «cambio di paradigma» venne rivendicato dagli studiosi della Scuola di Costanza, in linea con gli sviluppi di altre discipline, sempre più attente all'aspetto comunicativo, come la linguistica testuale (al punto che R. Warning ha proposto di integrare la linguistica pragmatica e l'estetica della ricezione in una teoria generale d'orientamento semiotico). È emblematico il saggio di Jauss *Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft (Il cambio di paradigma nella scienza letteraria, 1969)*, ispirato all'opera di Thomas S. Kuhn (1962), in cui si concepisce il progresso scientifico come brusca sostituzione di paradigmi, e non come graduale accumulo di scoperte.

⁹ «Nel caso in cui una nuova scienza letteraria si occupi di fatto solo della scoperta delle relazioni esistenti tra le costruzioni di senso sviluppate dai lettori di un testo e le condizioni di dette costruzioni di senso – e non della valutazione delle costruzioni di senso come più o meno «corrette» -, il concetto di testo adeguato a questa scienza necessita di compiere solo una funzione: dev'essere applicabile come base costante di comparazione [...]. Il «testo» così concepito ha per l'analisi concreta il carattere di costruzione euristica, il cui valore non si misura, diciamo, attraverso la sua «correttezza», ma attraverso la sua utilità nella comprensione delle differenze tra costruzioni di senso storiche» (Gumbrecht, 1987: 148). Traduzione mia.

El lado productivo y el receptivo de la experiencia estética entran en una relación dialéctica: la obra no es nada sin su efecto, su efecto supone la recepción, el juicio del público condiciona, a su vez, la producción de los autores (Jauss 1987: 75).

Franco Merregalli (1989: 12) si richiama alla distinzione tra «testo» e «opera» nel rimarcare la tensione tra l'invariabilità del testo e la variabilità dei significati che assume per il ricettore:

El texto, desde luego, es único e invariable; pero cada uno lo experimenta a su manera. Iser distinguió entre texto y obra, entendiendo por obra el texto en la concreción hecha por cada uno.

La vieja historia literaria estaba hecha desde el punto de vista del emisor [...]. Pero el punto de vista del receptor es también importante y debe ser relacionado dialécticamente con el otro [...]: Jauss, acusado de afirmar con exclusivismo la importancia del punto de vista del receptor, precisó que sus afirmaciones no debían interpretarse como alternativas a las prácticas tradicionales de la historia literaria, sino como integrativas.

L'estetica della ricezione è infatti intesa da Jauss come un approccio capace di convivere con altri strumenti critici: «se tendrá que integrar la estética tradicional de la producción y la representación con la estética de la recepción» (*apud* Villanueva 1994: 48). L'adozione di una prospettiva focalizzata sulla ricezione non implica l'esclusione dell'*intentio auctoris*, ma osserva la mutevolezza storica dell'opera letteraria in quanto oggetto di continue riletture e riscritture. L'approccio critico inaugurato da Jauss e dalla scuola di Costanza apre la strada a una concezione immanentistica della letteratura, non più confinata in una *turris eburnea*, ma legata al divenire storico e sociale, al potere, a figure e necessità concrete.

Se l'estetica della ricezione fornisce agli studi letterari una direzione epistemologica ben radicata su presupposti filosofici, il formalismo russo ha il merito di somministrare a tali studi un modello complesso e dinamico come il «sistema». Tale modello viene rielaborato da Jurij Lotman (scuola di Tartu), che lo contamina con un sapere scientifico evoluzionista, creando il concetto di «Semiosfera», non dissimile dal «Polisistema» di Itamar Even-Zohar (scuola di Tel Aviv). Il Polisistema include un'intera cultura: la letteratura è un sub-sistema al suo interno, così come lo è la letteratura tradotta, essendo entrambe autonome ma al tempo stesso interferenti tra loro e con altre variabili. Nuovamente, si ribadisce che la letteratura appartiene ad un più ampio sistema culturale; del resto, come osserva Darío Villanueva, estetica della ricezione e teoria dei polisistemi costituiscono nell'insieme una «poderosa línea de desarrollo» che,

aprovechando la rigurosa fundamentación metodológica proporcionada por la Fenomenología de Edmund Husserl – muy pronto aplicada al campo literario, entre otros, por el polaco Roman Ingarden y varios de los Formalistas rusos y checos de entreguerras -, considera la literatura no solo como un hecho puramente discursivo o textual, sino como un sistema complejo, de indole comunicativa, en el que el texto creado por el escritor precisa para su constitución ontológica plena de la tarea cooperativa y hermenéutica de los lectores, todo ello en el marco de determinadas convenciones y mediaciones que la sociedad impone al proceso, y que son mudables a lo largo de la Historia (Villanueva 1994: 7).

2.2. Implicazioni del criterio ricettivo: il concetto di «appropriation»

Un criterio ricettivo può essere applicabile a una distinzione tra adattamento e traduzione?

Sanders sembra tenere in considerazione l'importanza di un criterio ricettivo nella distinzione tra adattamento e appropriazione, basata sulla più o meno trasparente intertestualità:

Adaptations and appropriations can vary in how explicitly they state their intertextual purpose [...]. In appropriation the intertextual relationship may be less explicit, more embedded, but what is often inescapable is the fact that a political or ethical commitment shapes a writer's, director's, or performer's decision to reinterpret a source text (2006: 2).

An adaptation signals a relationship with an informing source text or original [...]. On the other hand, appropriation frequently affects a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain. This may or may not involve a generic shift, and it may still require the intellectual juxtaposition of (at least) one text against another that we have suggested is central to the reading and spectating experience of adaptation. But the appropriated text or texts are not always as clearly signaled or acknowledged as in the adaptive process (2006: 26).

L'adattamento «will usually contain omissions, rewritings, maybe additions, but it *will still be recognized as the work of the original author*, where the original point of enunciation remains» (corsivi miei), mentre l'appropriazione implica una maggiore autonomia rispetto al testo di partenza, per la quale il testo d'arrivo 'apparterrà' maggiormente al *rewriter*, che spesso non dichiara la presenza di un ipotesto. Questo viene rielaborato, ripensato: «rather than the movements of proximation or cross-generic interpretation that we identified as central to adaptation, here we have a wholesale rethinking of the terms of the original» (Sanders 2006: 28).

Sanders distingue due tipi di appropriazione: *embedded texts* e *sustained appropriations*. Nel primo caso l'ipotesto è incastonato (*embedded*), e dunque riconoscibile. In alcuni casi il source-text non è riconoscibile esplicitamente:

appropriation does not always make its founding relationship and interrelationship as clear as these plays with named, embedded texts. The gesture towards the source text(s) can be wholly more shadowy than in these explicit situation, and this brings into play, sometimes in controversial way, questions of intellectual property, proper acknowledgment, and, at its worse, the charge of plagiarism (Sanders 2006: 32).

Mentre Sirkuu Aaltonen (2000: 64) definisce la *sustained appropriation* con il termine più neutro di «imitation», qualificandola anche in base a un limitato rapporto con l'ipotesto: «borrows an idea or theme from a foreign source text and writes a new play around it».

Applicando queste riflessioni al caso degli «adattamenti» di *comedias*, si può osservare che l'autoraggio corrisponde ai drammaturghi francesi, salvo alcune indicazioni

sporadiche, nel titolo o nei paratesti, della presenza di un ipotesto di Lope. Mentre la relazione con l'ipotesto è estremamente variabile: dall'*emprunt* del titolo, d'idee o di *sujet* si arriva a traduzioni in alessandrini di *comedias* polimetriche, che rispecchiano l'avvicinarsi delle scene del testo di partenza.

3. *Gli adattamenti come opere nuove e l'estetica dell'imitatio nel Seicento francese*

L'*imitatio* è oggetto in Francia di un notevole e duraturo interesse teorico: eruditi francesi parteciparono ai dibattiti dei secoli XVI e XVII che avevano assunto tinte forti nelle polemiche tra Bembo e Pico della Mirandola e nella *quaestio* provocata dal *Ciceronianus* di Erasmo da Rotterdam, che genera sdegnate reazioni tra gli italiani, cui si somma una voce francese: un latinista e grecista, con esperienza di studio nella Padova bembesca, che sarà anche il primo teorico francese della traduzione. Si tratta dell'umanista Etienne Dolet (1509-1546), autore del *Dialogus de Ciceroniana imitatione adversus Erasmus pro C. Longolio* (1535). Come ciceroniano, offeso dalle dichiarazioni di Erasmo, compone un dialogo ambientato a Padova, scegliendo come interlocutori Tommaso Moro, amico e difensore di Erasmo, e Villeneuve, difensore dei ciceroniani e dell'*imitatio* secondo la dottrina del Bembo. Trovato un *locus amoenus*, forse situato nei colli padovani, Tommaso Moro espone passaggi del *Ciceronianus*, seguiti dalle repliche di Simon de Villeneuve, che osserva come Erasmo, pur disprezzando Cicerone, non sia riuscito a eguagliarne lo stile. Un altro francese, Petrus Ramus, spicca tra gli anticiceroniani della fazione di Erasmo. Professore del College Universitaire de Paris, critica il ciceronanesimo osservando che lo stesso Cicerone usava l'*imitatio* in modo eclettico, accogliendo gli insegnamenti di vari autori illustri. Anche Robert Estienne, autore del *Thesaurus Linguae Latinae*, è partitario dell'eclettismo: nella sua opera, infatti, propone l'imitazione di diversi autori latini, al contrario di Dolet. E sarà un altro francese, Marc-Antoine Muret, a segnare il punto d'inflessione del ciceronanesimo e della tradizione bembesca in Europa con un'orazione pronunciata a Roma nel 1572, agevolato e probabilmente condizionato dall'atmosfera post-tridentina, non certo favorevole all'imitazione pedissequa dell'oratore romano.¹⁰

¹⁰ «las opiniones de Muret significan el triunfo final del ecletismo e invitan a una asunción de toda la cultura clásica y moderna [...]. Esta postura eclética triunfante será la doctrina oficial del Colegio Romano de los Jesuitas, los auténticos divulgadores por toda Europa de la cultura humanista. El fin del ciceronianismo vendrá paradójicamente marcado por su más amplia difusión, sólo que atemperado y desfanatizado por la crítica sagaz de hombres como Ramus o Muret, que sin renunciar a Cicerón, saben asignarle el lugar que verdaderamente le corresponde dentro de la corriente de apropiación cultural del mundo clásico que había comenzado, dos siglos antes, en Italia» (García Galiano 1988: 293).

Tra 1584 e 1586 Theodore Marcile pubblica una serie di discorsi che nel loro insieme formano un'organica meditazione sull'umanesimo francese, in cui l'università di Parigi viene presentata come sede moderna dello *studium* per tutta la cristianità, nella convinzione di un'avvenuta *translatio studii ad Francos*. Il ciceronianesimo di Dolet e in generale l'umanesimo francese va inteso attraverso il filtro del concetto di *translatio studii*, così come emerge dai discorsi di Marcile, antesignano dei *Modernes* (Fumaroli 2013: 253):

la ciencia universitaria medieval, heredera de la translation carolingia, fue una manifestación original del genio galo, que no debe nada a la Antigüedad greco-latina en Italia. El propio Ciceron, del que los italianos se sienten orgullosos, se mantenía fiel a su doctrina de unión de las *res* y de los *verba* de la tradición oral gala, que él se había limitado a fijar por escrito. El ciceronianismo francés no es, pues, una adición italiana a la escolástica medieval, ella misma totalmente francesa, sino un bien robado que ha sido devuelto a sus legítimos inventores y propietarios.

Durante gli anni della polemica ciceroniana il teatro francese si caratterizza per l'imitazione dei classici latini e greci e del repertorio italiano umanistico. È un teatro colto e accademico, così descritto da Martinenche (1900: viii):

C'est à l'école de l'antiquité et de l'Italie qu'au XVI^{me} siècle se constitua notre drame moderne. Nos premières tragédies et comédies sont des exercices d'erudits qui imitent Sénèque et Plaute à travers Dolce et l'Arétin. Leur théâtre est d'ordinaire un collège, et leur public n'est guere composé que de pédants et d'écoliers; elles reproduisent des conseils ou d'observations d'Aristote et d'Horace que les commentateurs italiens ont pris soin d'ériger en préceptes, de fausser la plupart du temps et d'obscurcir toujours.

L'idiosincrasia della *Pléiade* per la traduzione sarebbe in contraddizione, secondo Zuber (1968: 23), con la poetica dell'*emprunt*: «Puisque pour la Pléiade l'inspiration vit d'emprunts, n'a-t-elle pas tort de bouder un genre où se trouvent si bien illustrées les vertus de l'imitation?». Lungi da possedere autonomia e dignità, la traduzione veniva confrontata con l'*imitatio* intesa come creazione artistica, rispetto alla quale appariva come una pratica vile, senza alcuna possibilità di dignità letteraria. L'ottima traduzione aspira alla condizione dell'*imitatio*, a diventare cioè una traduzione «di argomento e di *dispositio*, non di parole», come scriverà il giovane Chapelain nel 1619:

Les Phénomènes d'Arate estoient un coup d'essay de l'infance de Ciceron qu'il n'estimoit rien luy-meme; et ce que l'on voit des Argonautes de Valere Flacque, n'est traduction que de suiet et de disposition, de paroles non. La Comedie ny la Tragedie n'ont passé de Grèce à Rome qu'avec cette liberté, et les Idilles y passans se la sont toujours donné (Chapelain [1619]1633: I, iii).

Gli esempi delle *Argonautiche* di Valerio Flacco, ispirate al poema di Apollonio Rodio, e l'importazione del teatro greco a Roma, sono indicativi di un ideale di traduzione vicino all'*imitatio*.

Chapelain scriveva agli albori della pratica traduttiva che diede origine in Francia alle cosiddette *Belles infidèles*. Con quella fortunata espressione Gilles Ménage definiva le traduzioni di Perrot d'Ablancourt e il termine si applicherà a un fenomeno traduttivo che coincide cronologicamente con l'epoca degli adattamenti: un periodo che va 1625 al 1653, e che Zuber (1968) divide in tre fasi, un'ascensione (1625-1640), un apogeo (verso il 1640) e una crisi (1645-1652). La traduzione recupera prestigio e si confonde con la creazione artistica: «depuis, au moins, le milieu du seizième siècle, la traduction était considérée comme un genre [...] et les traducteurs du dix-septième siècle se réclament sans cesse au modèle d'Amyot» (Zuber 1968: 19). Comprendere profondamente il testo ed esprimerlo in un francese elegante erano i compiti del traduttore secondo le teorie cinquecentesche di Dolet: con le *belles infidèles* si vuole che la traduzione sia un'opera autonoma, originale.

L'aumento di traduzioni durante la prima metà del Seicento, per quanto riguarda la letteratura spagnola si concentra sulla narrativa in prosa; l'unica traduzione teatrale *reader-oriented* del secolo è *La Celestina* (già nel Cinquecento e poi nel 1634), tragicommedia ibridata con il romanzo, destinata alla lettura. La ricezione del teatro aureo spagnolo non avviene attraverso la pagina scritta. Drammaturghi come Rotrou, d'Ouille (che godeva della fama di miglior conoscitore della lingua spagnola in Francia), Pierre Corneille, Thomas Corneille, Boisrobert e Scarron, che conoscevano lo spagnolo «par obligation professionnelle» (Cioranescu 1983: 149), fanno propri i *sujets* di *comedias*, presentandosi come autori di un teatro *à l'espagnole* presso il pubblico dell'Hôtel de Bourgogne e del Marais. Non tutti sono d'accordo nell'attribuzione dell'*authorship* a commediografi che sfruttano l'*emprunt*; l'importanza dell'*invention* è rivendicata da Scudéry nell'ambito della *Querelle du Cid* (1637), anche se al fine di colpire Corneille:

L'invention est la principal partie, et du Poete et du Poeme: cette vérité est si assurée, que le Nom mesme de l'un et de l'autre veut dire rien que fiction. De sorte que le Sujet du Cid estant d'un Auteur Espagnol, si l'invention en estoit bonne, la gloire en appartiendroit à Guillen de Castro, et non pas à son traducteur François (*apud* Gasté 1970: 73).

Sono passati ormai otto anni dalla prima *adaptation*, però l'autore delle *Observations* si chiede come sia possibile che una mera *traduction* (o parafrasi, o imitazione) porti il nome del traduttore invece che quello dell'autore:

Le Cid est une Comedie Espagnole, dont presque tout l'ordre, Scene pour Scene, et toutes les pensees de la Française sont tirees: et cependant, ni Mondory, ni les Affiches, ny l'Impression, n'ont apellé ce Poeme, ny traduction, ny paraphrase, ny seulement imitation: mais bien en ont-ils parlé, comme d'une chose qui seroit purement à celuy qui n'en est que le traducteur (*apud* Gasté 1970: 73).

Dal canto suo, l'autore della *Deffense du Cid*, probabilmente Jean Pierre Camus (Civardi 2004: 439), oppone all'esaltazione dell'*invention* un elogio della difficile arte di chi è asservito al pensiero altrui così come il poeta alla rima:

il est beaucoup plus mal aisé de traduire et de bien suivre l'esprit d'un Auteur qu'on fait parler en autre langue que de faire un ouvrage propre. En cettuy-ci, nous sommes libres, et taillons en pleine piece pouvans estendre nos inventions et nos pensees à souhait, parce que nous faisons nostre propre sujet, mais celuy qui traduit est asservy aux pensées d'autrui. Je compare un auteur à l'Orateur libre, et qui discourt en prose, il n'a nulle contrainte que de suivre la raison et l'usage des bons terms, mais le Traducteur ressemble le Poëte qui se trouve engagé à la raison aux bons mots et encore à la rime (*apud* Gasté 1970: 120).

Cosa intende l'autore della *Deffence per Traducteur*? Egli ammette di usare questo termine solo per seguire polemicamente l'uso di Scudéry, «n'estant pas que Castro ait tout fait ce que nous avons vu». Infatti, richiamandosi all'eccellenza della traduzione di Plutarco da parte di Amyot, conclude che «Amiot a mieux fait que Plutarque, bien qu'il n'ait dit que ses pensées, c'est aussi tout de mesme que notre Traducteur DU CID a mieux fait que son Auteur». Tanto in Scudéry quanto nell'autore della *Deffense du Cid* si osserva, dunque, confusione e ambiguità rispetto all'attività degli autori di adattamenti, che ingiustamente, a detta del primo, si attribuiscono la paternità dell'opera, e che, dal secondo, sono accostati ai traduttori, come dimostra l'equiparazione del *Cid* al Plutarco di Amyot.

Even-Zohar (1990: 50), studiando il ruolo della letteratura tradotta sullo sviluppo dei sistemi letterari, osservava che «the "normal" position assumed by translated literature tends to be the peripheral one», ad eccezione di temporanei stati di «weakness, "turning point," or crisis» in un sistema letterario. Essendo tendenzialmente periferica, la letteratura tradotta è oggetto di forti adattamenti al contesto d'arrivo e solo nei casi eccezionali succitati è in grado essa stessa di apportare forti novità. Inoltre, secondo Even-Zohar (1990: 50) il polistema francese è caratterizzato da una peculiare rigidità, per la quale è particolarmente impermeabile alle innovazioni apportate dalla letteratura tradotta, che rimane quasi sempre nella posizione periferica non marcata:

it is clear that the French cultural system, French literature naturally included, is much more rigid than most other systems. This, combined with the long traditional central position of French literature within the European context (or within the European macro-polysystem), has caused French translated literature to assume an extremely peripheral position.

La letteratura tradotta in Francia si collocherebbe in una posizione periferica pressoché immutabile nel corso del tempo, nonostante l'evoluzione delle teorie e delle strategie traduttive tra Cinquecento e Seicento, a causa di una lunga centralità della letteratura francese

in Europa. Si possono aggiungere altri due fattori importanti, come l'idea della *translatio imperii et studii* in Francia (Fumaroli 2013: 248-254) e un concetto di traduzione come appropriazione.

La contrapposizione tra *imitatio* e traduzione nella cultura francese cinque-seicentesca è forse all'origine di un'idea di «appropriazione» che caratterizza, anche nei due secoli successivi, la ricezione della cultura straniera (nel nostro caso, del teatro di Lope) nel contesto francese. Il prestigio dell'imitazione come metodo di creazione artistica si riflette sul deprezzamento della traduzione: in un'epoca ancora lontana dalla formazione del concetto di plagio, traduzione e imitazione vengono accostate e contrapposte, considerando la prima quasi una versione deteriore della seconda. Il lavoro del traduttore trova giustificazione se concepito come furto ai danni di un avversario, come appropriazione delle 'spoglie' del nemico, nel momento in cui la Francia ambiva a costituirsi come potenza politica e culturale:

Les traducteurs éprouvaient une certaine gêne en présentant leur version à tel ou tel dédicataire, au plus fort du conflit entre les deux couronnes. Afin de se prémunir contre d'éventuels reproches, il eurent plus d'une fois recours à une sorte de fiction: la traduction, considérée alors comme un rapt, consistait à dépouiller l'adversaire de ses meilleures productions intellectuelles, et à les annexer au royaume des lettres françaises (Peligré 1975: 171).

L'*antipatia* politica partecipa alla cristallizzazione di una pratica traduttiva e critica (dove le due istanze si sovrappongono, essendo il traduttore al tempo stesso un commentatore) che permarrà nelle traduzioni sette-ottocentesche. L'esigenza contingente di spogliare l'avversario costituisce dunque una giustificazione per il traduttore, autorizzato a pubblicare testi dell'*ennemi*, così come l'autore di adattamenti può usare la *comedia* come repertorio di *sujets*.

4. *La nascita di un teatro for the page*

Si la recepción de una obra literaria escrita es un fenómeno codificado por las ideas y la praxis literarias, y también por circunstancias históricas extraliterarias, mucho más lo es la recepción de una obra teatral, que implica inversiones y condiciones muy complejas, y tiene un impacto más directo en el público, que la recibe colectivamente (Meregalli 1989: 65)

Così scriveva Franco Merigalli, rilevando le implicazioni pratiche in ambito ricettivo di una differenziazione teoricamente difficile e discussa. Ci si riferisce alla questione della specificità della traduzione teatrale, o meglio, della distinzione teorica tra traduzione *for the page* o *reader-oriented* e traduzione *for the stage*. Se la distinzione terminologica tra adattamento e traduzione pone l'accento su una maggiore libertà del testo scritto per la *mise*

en scène, parlare di traduzione *for the page* e traduzione *for the stage* permette di focalizzarsi sul criterio ricettivo, tenendo in considerazione ovviamente le peculiarità derivanti dalla *performability*.

Dal punto di vista della storia della letteratura, soprattutto riguardo ai secoli trattati in questa sede, la distinzione tra un traduzione *for the page* e traduzione *for the stage* proposta da Anderman (1998), Bassnett (1985), Espasa (2001) e Merino (1994),¹¹ acquisisce un senso concreto e permette di addentrarsi in questioni importanti come la creazione dell'*authorship* e la costituzione del teatro come testo letterario.

4.1. Adattamenti stage-oriented e traduzioni reader-oriented

Ci sembra che esista una relazione tra la forza dell'ideale di *imitatio*, che giunge a investire il metodo di traduttori come d'Ablancourt, e la sua pratica in ambito teatrale viva già a partire dal Cinquecento francese.¹² Anche nel Seicento i cosiddetti adattamenti dalla *Comedia* sono in realtà imitazioni di un repertorio straniero, opere autonome: il frontespizio delle edizioni dell'epoca reca il nome del drammaturgo francese e il nome e l'indirizzo dello stampatore/editore, mentre non si accenna, come nel caso delle traduzioni, alla presenza di un originale. Proponiamo, a scopo esemplificativo, la trascrizione di alcuni frontespizi di adattamenti da *comedias* di Lope:¹³

LA / BAGUE / DE / L'OVBLI. / COMEDIE. / Par le Sieur ROTROU. / DEDIEE AV ROY. / A PARIS, / Chez FRANÇOIS TARGA, au premier pillier / de la grand'Salle du Palais, deuant la / Chapelle, au Soleil d'or. / M. DC. XXXV. / Avec Privilege du Roy.¹⁴

LAURE / PERSECVTEE. / TRAGI-COMEDIE / DE MR. / DE ROTROU. / A PARIS / Antoine de Sommaville, au Palais, / dans la Salle aux Merciers, à l'Escu / de France. / M. DC. XXXIX.¹⁵

¹¹ Non ci si addentra nell'attuale dibattito sulla validità teorica della distinzione tra traduzione *teatrale for the page* e *for the stage*; mantenendo un punto di vista empirico e descrittivo, si osserverà lo sviluppo storico di queste due distinte modalità traduttive.

¹² Il rilievo non implica che la pratica dell'imitazione in ambito teatrale dipendesse da una consapevolezza teorica generalizzata. Come osserva García Galiano nello studio sull'*imitatio* di cui mi sono avvalsa, «los autores ponían en práctica la imitación sin más dilucidación teórica que la atmósfera de erudición con que se escribía en este periodo, de emulación y afán por convocar en sus composiciones a toda una tradición clásica que sancionara sus creaciones» (García Galiano 1988: 4).

¹³ Gli esempi sono tratti dal *corpus* di adattamenti selezionato.

¹⁴ L'edizione reca una dedica al re e una prefazione *Au lecteur*, in cui Rotrou avverte: «c'est une pure traduction de l'Authour Espagnol de Vega».

¹⁵ Contiene una dedica a Mademoiselle de Vertus e un *Extrait du Priuilege du Roy*: «Il est permis à Anthoine de Sommauille, Marchand Libraire à Paris, d'imprimer ou faire imprimer, vendre et distribuer une piece de Theatre, intitulé, *Laure Persecutée, Tragicomedie*, par le Sieur de ROTROU, durant le temps de cinq ans [...]. Et le dit Sommauille a associé avec luy Toussainct Quinet, aussi Marchand libraire».

LES / OCCASIONS / PERDUES. / TRAGI-COMEDIE / DE ROTROV. / A PARIS, / Chez TOUSSAINCT QUINET au Palais, dans la petite / Salle sous la montee de la Cour de Aydes. / M. DC. XXXVI. / AVEC PRIVILEGE DU ROY.¹⁶

LE / VERITABLE / ST GENEST, / TRAGEDIE / DE MR / DE ROTROU / A PARIS, / Chez TOUSSAINCT QUINET, au Palais, dans / la petite Salle, sous la montée de la Cour de Aydes. / M. DC. XXXVIII / Avec Privilege du Roy.¹⁷

DOM / BERNARD / DE / CABRERE / TRAGI-COMEDIE. / DE ROTROV. / A PARIS, / Chez TOUSSAINCT QUINET, au Palais au dessous / de la montée de la Cour des Aydes. / M. DC. XLVIII. AVEC PRIVILEGE DU ROY.¹⁸

L'ABSENT / CHEZ SOY / COMEDIE / PAR MR DOUVILLE / A PARIS / Chez TOUSSAINCT QUINET, au Palais, sur la montée de la Cour de Aydes. / M. DC. XLIII. / AVEC PRIVILEGE DU ROY.¹⁹

LA SVUITE / DV / MENTEVR, / COMEDIE. / Imprimé à Roüen et se vend / A PARIS, / Chez ANTOINE DE SOMMAVILLE, / en la Gallerie des Merciers, / à l'Escu de France. / ET AVGVSTIN COVRBÉ, en la mesme / Gallerie à la Palme. / M. DC. XLV. / AVEC PRIVILEGE DU ROY.²⁰

In pochissimi casi l'autore dell'adattamento segnala un ipotesto nella *préface*: si tratta di eccezioni, motivate da scopi precisi. Nel caso della *Bague del oubli*, l'uso del termine «traduction» è molto probabilmente finalizzato a sfruttare la fama del *Fénix* per l'accoglimento della *comédie*: una preoccupazione che traspare anche dalla dedica al re, con cui l'autore vuole proteggere la propria commedia e al tempo stesso presentare l'acquisizione di prestigio del genere comico come un dato di fatto.

Come già osservato, Julie Sanders (2006: 26) distingue gli adattamenti dalle «appropriazioni» basandosi sulla fusione di un criterio ricettivo con il criterio riguardante la relazione con l'ipotesto. L'adattamento «will still be recognized as the work of the original author, where the original point of enunciation remains» (Sanders 2006: 28), mentre invece nell'appropriazione l'autore può tacere la presenza del testo di partenza e il ricettore può prescindere da esso come strumento ermeneutico. La relazione con l'ipotesto pone traduzioni, adattamenti e appropriazioni in una immaginaria linea continua: a livello teorico, infatti, non è

¹⁶ L'edizione reca una dedica alla Comtesse de Soissons e il *Privilège du roy*, dove leggiamo: «Nostre bien aimé Anthoine de Sommauille, Marchand Libraire, nous a fait remonstrer qu'il desiroit faire imprimer un Poëme composé par le Sieur de Rotrou, intitulé *les Occasions Perduës, Tragi-comedie* [...]. Et le dit Sommauille à associé avec lui Toussainct Quinet, aussi Marchand Libraire, pour jouir de sa part du Priuilege, suivant l'accord passé entre eux».

¹⁷ L'edizione non reca alcuna *Préface*; nell'*Extraict du Privilège* leggiamo: «Il est permis à Antoine de Sommauille, Marchand Libraire à Paris, d'imprimer ou faire imprimer une Tragedie intitulée, *Le veritable S. Genest, de Monsieur de Rotrou*, et ce durant le temps et espace de cinq ans, à co[m]pter du jour que le dit Liure sera acheué d'imprimer; et defenses sont fait à tous Libraires, Imprimeur, et autres, d'en vendre ny distribuer d'autre impression que de celle qu'aura fait ou fait faire le dit Sommauille».

¹⁸ L'edizione non reca alcuna *Préface*, né un estratto del *Privilège*.

¹⁹ L'edizione non reca alcuna *Préface*; nell'*Extrait du Privilège* «il est permis à Toussainct Quinet, Marchand Libraire à Paris, d'imprimer ou faire imprimer, vendre et distribuer une Piece de Théâtre intitulée, *L'Absent chez soy, Comedie du Sieur Dovville*, et ce durant le temps de cinq ans».

²⁰ L'edizione si apre con un'*Epître* in cui l'autore dichiara esplicitamente che *Le Menteur* e *La Suite du Menteur* sono prestiti o furti dalla letteratura spagnola («Je vous auois bien dit que le Menteur ne seroit pas le dernier emprunt, ou larcin que ie ferois chez les Espagnols; En voicy vne Suite qui est encor tirée du mesme Original, et dont Lope a traité le sujet sous le tiltre de *Amar sin saber a quien*»).

possibile scindere i tre fenomeni basandosi su un criterio di vicinanza o allontanamento rispetto al testo di partenza, un criterio troppo vicino all'ormai superato concetto di «fedeltà». Il criterio ricettivo, invece, sembra godere di maggior stabilità, anche perché da esso deriva un'idea storicamente e culturalmente determinata di traduzioni, adattamenti, appropriazioni: un'idea non distante dal concetto di «assumed translation» coniato da Gideon Toury (1995).

Dal punto di vista extraletterario, cioè relativo al rapporto tra il testo e il mondo esterno, si può osservare che le caratteristiche editoriali dei cosiddetti adattamenti francesi di *comedias* ne fanno opere autonome, identificabili, seguendo la terminologia di Sanders, come appropriazioni. Il criterio intraletterario della relazione con l'ipotesto può essere utile come fondamento di una riflessione teorica, ma su base empirica, quando entra in gioco la *performability*, che rappresenta un importante *constraint*, un'interferenza che porta a un maggior distanziamento rispetto all'ipotesto per adattarlo ad un nuovo pubblico e ad una distinta prassi teatrale. Nella distinzione tra una traduzione *reader-oriented* e una traduzione *stage-oriented* interviene tanto la componente ricettiva, quanto quella performativa: si può individuare e comprovare empiricamente una maggior autonomia rispetto al testo di partenza nelle traduzioni *stage-oriented*, che corrispondono agli adattamenti o appropriazioni.

Sulla base di questa distinzione, è il caso di riflettere su un dato importante: l'assenza di traduzioni *for the page*, per quanto riguarda il teatro moderno, nella Francia seicentesca, almeno fino al volumetto di *Theatre espagnol* di Lesage (1700), che presenta uno status problematico, con caratteristiche vicine alla strategia dell'adattamento nonostante la destinazione alla lettura.

4. 2. Dall'evento al monumento: riflessi delle edizioni teatrali reader-oriented sulla traduzione di comedias di Lope

L'assenza di traduzioni teatrali *for the page* nella Francia seicentesca contrasta sia con il numero cospicuo di traduzioni di letteratura spagnola, soprattutto in prosa, sia con il successo degli adattamenti di *comedias*. Il dato non riguarda solo il teatro di Lope de Vega, che è, con Rojas Zorrilla, il primo autore spagnolo tradotto in francese, nel volume di Lesage. Basti osservare il caso di Calderón, che da metà Seicento è la principale fonte d'ispirazione per gli autori di adattamenti: nonostante la fortuna del suo teatro in Francia, la prima traduzione integrale di una *comedia* di Calderón si situa a fine secolo, nel volume di *Théâtre espagnol* firmato da Linguet (1770), che ospita anche la prima *comedia* tradotta in francese di Augustín Moreto y Cabaña. *Las mocedades del Cid* di Guillén de Castro, che ispira il *Cid* di Corneille, viene tradotta solo nel 1823. Il teatro di Cervantes, che ispira qualche adattamento nel Seicento, è tradotto solo nell'Ottocento, così come le *comedias* di Tirso de Molina, di cui si conta qualche adattamento nel Seicento, mentre le prime traduzioni sono ottocentesche.

È il caso d'interrogarsi su questo fenomeno riflettendo sulla relazione tra teatro e pagina scritta nel Seicento.

Come rivela questo brano di Corneille (*Discours sur les trois unités*, 1660), durante il Seicento perdura in Francia la priorità della rappresentazione sulla componente testuale:

Aristote veut que la tragédie bien faite soit belle, et capable de plaire, sans le secours des comédiens, et hors de la représentation. Pour faciliter ce plaisir au lecteur, il ne faut non plus gêner son esprit, que celui du spectateur, parce que l'effort qu'il est obligé de faire pour la concevoir, et se la représenter lui même dans son esprit, diminue la satisfaction qu'il en doit recevoir. Ainsi je serais d'avis que le poète prit grand soin de marquer à la marge les menues actions, qui ne méritent pas qu'il en change ses vers, et qui leur ôteraient même quelque chose de leur dignité, s'il se ravalait à les exprimer. Le comédien y supplée aisément sur le théâtre, mais sur le livre on serait assez souvent réduit à deviner, et quelquefois même on pourrait deviner mal, à moins que d'être instruit par là de ces petites choses (Corneille [1660]1987: 182).

La distanza del teatro dal mondo editoriale è caratteristica anche della *Comedia* spagnola: molte opere non vengono pubblicate, o vengono pubblicate molti anni dopo la messa in scena. È noto il caso di Lope de Vega, che comincia a pubblicare le proprie *comedias* in volumi (*Partes*) destinati a un pubblico di lettori in formazione tra fine Cinquecento e primi Seicento, come rileva Luigi Giuliani (2010: 27):

En España la Parte de comedias aparece tras un cuarto de siglo de teatro profesional, un teatro diferente por características textuales, prácticas escénicas, alcance social (es un teatro de «público abierto»), relevancia

económica e implicaciones ideológicas, a las experiencias de escritura de textos dramáticos anteriores. Es un teatro que tiene en la representación —en el evento— su justificación última, un evento para el cual se produce una simbiosis entre distintos agentes, entre ellos varios hombres de letras ya maduros (entre los 30 y los 40 años de edad alrededor de 1580) atraídos por la posibilidad de escribir versos para el circuito comercial de los corrales. Se ha subrayado en repetidas ocasiones que en aquel período —el período anterior a la aparición de la Parte— los impresos teatrales escasean. Frente a esta observación, menos frecuentemente se ha hecho hincapié en que fue en aquellos años cuando debió de empezar a formarse un público de lectores de manuscritos, de aficionados al espectáculo de los corrales que buscaban los viejos guiones usados por los cómicos, los transcribían formaban volúmenes manuscritos para su lectura individual, los compraban, los vendían.

Di fronte a questa esigenza di lettura, la pubblicazione della *Parte de Comedias* del 1604 rappresentò una «verdadera revolución que cambió radicalmente las relaciones comerciales y culturales (y, por lo tanto, de poder) que mantenían alrededor de la Comedia y sus textos los espectadores/lectores, los actores, los dramaturgos y los impresores» (Giuliani 2010: 27). Queste pubblicazioni assumono progressivamente caratteristiche editoriali stabili, cristallizzandosi come genere editoriale di successo:

la adopción del formato en cuarto, la fijación de una composición específica de la página, el establecimiento del número «canónico» de doce comedias por volumen, la progresiva desaparición de las piezas menores (loas y entremeses), la posterior inclusión de prólogos y dedicatorias, su transformación en desglosable, la ausencia de grabados, su tendencia a producir una progenie «secuencial», con volúmenes marcados por números ordinales y una articulación en colecciones (Giuliani 2010: 28).

Lope de Vega comincia a curare l'edizione delle proprie commedie in volumi miscellanei al fine di evitare la pubblicazione e la messa in scena di commedie apocrife, ma anche per decretare il proprio prestigio di drammaturgo. Le prime *Partes de comedias* si collocano in una fase intermedia dell'approdo del teatro a testo letterario, essendo queste miscellanee ancora intimamente legate alla rappresentazione, una messa a stampa dei manoscritti teatrali redatti dagli spettatori, con i quali, peraltro, condividono il formato *in quarto*.²¹ Anche la presenza di *loas* (sorta di prologhi con cui si captava l'attenzione del pubblico) nei volumi di Tavanno e di Francisco de Ávila, rappresenta un legame con la componente performativa (Giuliani 2010: 32): come si vedrà, i traduttori del Settecento (Du Perron de Castera e Linguet) inseriscono *loas* ed *entremeses* tra le commedie tradotte, mentre

²¹ «La *Parte de comedias* nace como transposición a moldes de imprenta de manuscritos recopilados por lectores y que se dirigen a un público de lectores de manuscritos. Y del manuscrito teatral conserva originariamente el carácter de huella del evento, que establece una clara jerarquía entre representación y texto, en favor de la primera y en detrimento del segundo» (Giuliani 2010: 29). Così, del resto, si deduce dal *Prólogo* di Tavanno alla *Parte primera* (p. 44): «Anda en nuestros tiempos tan valida el arte cómica y son tan recebidas las comedias, que, habiendo llegado a mis manos estas doce de Lope de Vega, las quise sacar a la luz y comunicarlas con los que, por ocupaciones o por dificultad de no llegar a sus pueblos representantes, dejan de oírlas en los públicos teatros, para que, ya que están privadas de lo uno, puedan gozar en lectura lo que es difícil por otro camino». Inoltre, nota Giuliani, l'apparizione di edizioni a stampa della *Comedia Nueva* avviene a ridosso della chiusura dei teatri (1598-1600) e lo stesso meccanismo si ripete in Inghilterra.

l'uso scompare nelle traduzioni ottocentesche, che contengono solo *comedias*. «Verdadera revolución» (Giuliani 2010: 28), l'apparizione delle prime *Partes* nasce in realtà al di fuori del controllo autoriale, da parte di editori e compilatori non autorizzati, mentre la curatela di Lope nelle edizioni del suo teatro s'instaura a partire dalla *Novena parte* (1617),²² pur seguendo il modello delle prime *Partes* non autorizzate, con alcune innovazioni come l'eliminazione delle *loas* e l'introduzione di paratesti autoriali, entrambe destinate a configurare l'edizione teatrale come testo letterario.²³

La prassi editoriale delle *Partes*, a partire dalle prime non autorizzate, trascende le concrete esigenze di controllo della diffusione del testo da parte dell'autore e s'inscrive in un più ampio e complesso fenomeno di passaggio da testo performativo a testo letterario, ben descritto da Luigi Giuliani (2010: 26):

el teatro es un evento para cuya realización es preciso preparar un texto, unas instrucciones de uso, que sólo a posteriori son sometidas a un uso literario y pasan a ser leídas como objeto de disfrute estético. Por lo tanto, se tratará de seguir la trayectoria del texto teatral en su paso de texto performativo a objeto literario, más aún si consideramos que la práctica totalidad de los textos dramáticos que nos han llegado del teatro antiguo, renacentista y barroco son en realidad *transcripciones de espectáculos*, es decir, llevan en sí las marcas de la representación dejadas en ellos por y «directores escénicos» [...], hay que considerar el papel desempeñado por el libro como vehículo de textos teatrales transmisor textual —y, por lo que nos interesa aquí, de la *Parte* como transmisor textual de la Comedia Nueva española— en la conformación de una práctica de lectura que condujo al nacimiento de la literatura dramática moderna, y en la afirmación de un discurso que terminó alterando el equilibrio entre las dos vertientes del teatro, privilegiando al texto sobre la representación, otorgando centralidad al autor y marginando al *performer*, al actor.

Anche nel caso francese si assiste durante il Seicento allo sviluppo della pubblicazione di *pièce* teatrali e del mercato generato da queste opere: questi dati sono evidentemente in relazione con il prestigio del teatro presso il pubblico colto. Così mostra l'incremento del teatro impresso nella Francia della prima metà del Seicento: dal 1620 al 1639 aumentano progressivamente le stampe di commedie e di tragicommedie, mentre dal 1640 i due generi

²² Lope cura i tomi IX-XX dal 1617 al 1625, interrompendosi nel 1625. Dal 1630 «si scatena la gazzarra dei concorrenti [...]. Non a Madrid, dove era, distratto ma presente, il Nume; ma a Saragozza, Huesca, Barcelona, Valenza, s'affrettarono a continuare la serie [...]. Sulle prime predomina il nome di Lope, o solo o con l'aggiunta *y de otros autores*: dopo la sua morte scomparve il suo nome e rimangono le indicazioni [...] de *varios, de diferentes, de las mehores* ecc. e ne uscirono una ventina di volumi in poco più di vent'anni. Lope [...] dopo dieci anni di silenzio, tentò di riannodare la serie, ma lo colse la morte prima che le due *Partes* (XXI e XXII) già preparate, vedessero la luce [...]. Si tentò di proseguire l'impresa a Saragozza, ma dopo due tomi, del librario Verges nel 1641, e della sua Vedova nel 1647, smisero» (Restori 1927: 50-53). Sulla collezione de *Diferentes autores* rimando allo studio di Profeti (1988).

²³ L'intervento di Lope sull'edizione del proprio teatro «marca, pues, un punto de no retorno que consagra la centralidad del teatro impresso (autorizado) sobre el manuscrito (no autorizado), del texto sobre la representación, y que connota las colecciones de textos dramáticos como antologías, con todas las implicaciones de juicio canónico que ello implica (Giuliani 2010: 34). Si tratta, comunque, di un processo *in fieri*: le *Partes*, infatti, vengono successivamente sostituite dalle più umili *sueltas*.

cominciano a declinare in favore della tragedia (Scherer 1950: *planches* XV e XVI). Nei primi vent'anni del Seicento, all'epoca di Hardy e del giovane Rotrou, «les oeuvres de ces hommes, souvent hâtivement composées, n'aient qu'exceptionnellement suscité un intérêt suffisant parmi les lecteurs du temps pour être mises sous presse après leur représentation» (Martin 1969: 290). Oltre all'interessamento per il teatro da parte dei ceti colti e del potere, oltre all'avvio di due teatri stabili a Parigi, anche le *querelles* sul teatro classico crearono nuovi lettori. Come nel caso del *Cid*, «les règles du théâtre classique se dégagent au milieu de controverses souvent âpres»: «on comprend pourquoi il ne suffit plus dès lors au public que les auteurs dramatiques consacrés publient ou laissent publier, longtemps après leur représentation, le recueil de leurs principales oeuvres». Infatti, aumenta in questo periodo la pubblicazione di *pièces isolées*, soprattutto di quelle che avevano più successo nei teatri, mentre al tempo stesso, già dal 1620, alcune *pièces* venivano ristampate costantemente. Dal 1630 «l'habitude s'instaure de mettre systématiquement sous presse toutes les pièces ayant rencontré quelques approbations, aussitôt que cela est possible» (Martin 1969: 290). Approfittando dell'interesse scaturito dalle rappresentazioni, gli autori danno alle stampe testi preparati frettolosamente, dei *livrets de circonstance*.²⁴

L'occasione fornita dalle *querelles* non è l'unica chiave di lettura dello sviluppo di un teatro *for the page*: nell'epoca della monarchia assoluta, il drammaturgo sperimenta la libertà dell'*invention* e la forza dell'*action*, emancipandosi dalla tradizione classica e cristiana nella possibilità di creare un *sujet*, in grado di rappresentare la realtà presente. Il *texte* s'impone sul *decor*, l'autore sul *comédien* (Scherer 1975: xi-xxiv): emerge nel teatro quella che Michel Foucault (1969) denomina *fonction auteur*, intesa come «construction de l'entité rationnelle que nous appelons auteur [...] une conception impersonnelle de l'auteur» (Buch Jepsen 2001: 52), un cambiamento che si accompagna inevitabilmente alla costituzione della letteratura teatrale come testo letterario.

Il prestigio del teatro e della figura del drammaturgo in Francia e in Spagna s'inquadra nel fenomeno europeo di nascita di un teatro moderno *reader oriented*, analizzato da Douglas Brooks (2006) per l'ambito inglese, da Laura Riccò (2008) nel caso italiano, e dai numerosi studi di Roger Chartier sulla relazione tra cultura scritta e letteratura nella cultura occidentale.

²⁴ «présentant les mêmes caractères que tant de poésie et de plaquettes d'actualité: même absence de tout souci de correction et de respect pour l'orthographe de l'auteur; même typographie peu soignée; même papier de mauvaise qualité, qu'il s'agisse surtout en éditions in-8°, mais aussi d'éditions in -4°, plus aérées certes, mais sortant trop souvent d'ateliers mal équipés. Même désir en un mot du libraire et de l'imprimeur – et sans doute aussi de l'auteur – d'aller vendre vite et de vendre à bas prix. Et, dans de telles conditions, on ne s'étonnera pas trop si ces oeuvres, qui se fussent si bien prêtées à l'illustration, ne sont qu'exceptionnellement ornées d'un frontispice d'ordinaire hâtivement gravé» (Martin 1969: 291).

Nell'Inghilterra dell'età di Shakespeare Brooks osserva un meccanismo di creazione di una figura autoriale «proto-moderna» attraverso la prassi della pubblicazione scritta di testi drammatici:

Play-text were increasingly shaped not by individual authors, but rather by various network of engagement that both enabled and inhibited the materialization of plays as they passed from the stage to the page. Furthermore [...] the circulation and publication of dramatic text contributed to emergent notion of literary ambition in the period and to the construction of proto-modern notion of authorship (Brooks 2006: 2).

Identificato come autore per eccellenza dell'età elisabettiana, Shakespeare fu paradossalmente restio alla pubblicazione delle sue opere e poco interessato alla qualità delle edizioni, legato com'era al mondo del teatro professionale. Al contrario in Ben Jonson si ravvisa un «dramatist who cared about literary status, and who made a campaign out of turning plays into respectable literature» (McMillin 1999: 237). Le *printing houses*, del resto, non incoraggiavano l'intervento dell'autore sul processo editoriale:

the authority of the published text was, for the most part, that of the publisher: he owned it; the author's rights in the work ended with his sale of the manuscript. The publisher was fully entitled to alter the manuscript if he saw fit – the manuscript was his (Orgel 2002: 3).

L'aspetto materiale del libro conferma l'importanza del *publisher* e del *printer*, sempre segnalati sulle *title pages*, spesso assieme alla compagnia teatrale proprietaria del testo prima della pubblicazione, mentre invece manca spesso l'indicazione del nome dell'autore, così come nel caso delle prime opere di Shakespeare. Bisognerà attendere sette anni dopo la sua morte per assistere all'edizione della prima raccolta di opere a suo nome, il *First folio* (1623), significamente dedicato «To the great variety of Readers». È bene ricordare, con Brooks (2006: 11), che questo richiamo ai lettori s'inquadra in una strategia di vendita, più che nella consapevolezza di un prestigio letterario acquisito dalla pagina teatrale e che se le circostanze e lo *skopos* dell'edizione sono tuttora oggetto di discussione, non si può escludere una finalità strumentale alla messa in scena: «the book would remind the public that many once-popular plays were still available to be revived on demand» (Blayney 1991: 2). Nel caso di Ben Jonson, invece, la curatela è realizzata dallo stesso autore, che afferma simbolicamente la propria *authorship* nell'introduzione al *Bartholomew Fair*, attraverso un fittizio contratto con il pubblico da cui sono esclusi i diritti della compagnia teatrale (Chartier 2000: 132).

La specificità di ogni sistema letterario, di ogni autore e di ogni opera non esclude la possibilità di una visione panoramica dell'imporsi di un teatro *reader-oriented*, una

prospettiva offerta da vari studi di Chartier dedicati al *published drama* in Europa che s'inquadrano in una riflessione generale sulla cultura scritta nell'età moderna:

Por un lado, en la Edad moderna la escritura administrativa y didáctica se volvió un instrumento fundamental del ejercicio del poder, de la imposición de los controles y de la inculcación de las conductas. Por otro lado, diseminó una cultura literaria ampliamente compartida, difundió el goce de la experiencia estética y plasmó los sueños o deseos de numerosos lectores (Chartier 2000: 11).

Nella prima modernità si attua il passaggio della letteratura da evento a monumento, da oralità, rappresentazione e lettura collettiva a lettura privata, da libertà e gusto popolare a convenzioni di poetica:

de la palabra poética inspirada al respecto de las reglas, de lo efímero de la oralidad a la reproducción impresa, de la escucha colectiva a la lectura solitaria. Semejantes desplazamientos que caracterizan los siglos de la primera modernidad no significan la ausencia de una nostalgia duradera por la experiencia compartida de los textos transmitidos por la voz de quien lee, representa, o cuenta. Sólo indican que entre los siglos XVI y XVII las convenciones del arte tipográfico y las reglas de los artes poéticos fijaron normas de escritura y publicación que impusieron su lógica a los géneros poéticos, las obras teatrales y la forma novelesca. Contra su tiranía reaccionaron los dramaturgos que, como Lope, hicieron hincapié en los efectos de la representación y en los gustos del vulgo (Chartier 2000: 12).

Chartier individua proprio in Lope de Vega un campione del primato della rappresentazione sul testo scritto: la libertà dalle regole e l'interesse per i gusti del pubblico sembrerebbe una caratteristica precipua di un teatro legato alla *performance*. Eppure, come si è visto, Lope partecipa attivamente alla creazione del proprio 'monumento' letterario. Pur difendendo il fine edonistico del proprio teatro, un teatro dapprima rappresentato e solo in seguito pubblicato, il *Fénix* è uno dei primi autori teatrali a curare l'edizione delle proprie commedie, con una consapevole operazione editoriale mirata anche a dotare di prestigio letterario una formula teatrale codificata nel trattato *El arte nuevo*. La complessità del ruolo ricoperto da Lope de Vega s'inquadra in una «tensión [...] entre el desprecio por la imprenta y los méritos del texto publicado» (Chartier 2000: 133) che caratterizza il contesto europeo in questa fase di passaggio dall'evento al monumento.

L'acquisizione di dignità letteraria da parte della produzione teatrale autoctona si riflette, anche se con modalità e tempi diversi, sul *théâtre étranger*. Bisognerà attendere l'Ottocento per assistere alla pubblicazione di grandi opere di traduzione come gli *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers*, ma già nel Settecento ha inizio un'attività traduttiva di *comedias* di Lope finalizzata alla lettura. La prima traduzione *for the page*, ancora legata a dinamiche *stage-oriented*, è il volumetto di *Theatre espagnol* di Lesage (1700).

L'assenza di traduzioni teatrali *for the page* contrasta sia con il numero cospicuo di traduzioni di letteratura spagnola, soprattutto in prosa, sia con il successo degli adattamenti di

comedias, che costituiscono l'unica forma di traduzione (*for the stage*) fino al 1700. Il dato non riguarda solo il teatro di Lope de Vega, che è, con Rojas Zorrilla, il primo autore spagnolo tradotto *for the page* in francese, nel *Théâtre Espagnol* di Lesage. Basti osservare il caso di Calderón, che da metà Seicento è la principale fonte d'ispirazione per gli autori di adattamenti: nonostante la fortuna del suo teatro in Francia, la prima traduzione integrale di una *comedia* di Calderón si situa a fine secolo, nel volume di *Théâtre espagnol* firmato da Linguet (1770), che contiene anche la prima *comedia* tradotta in francese di Augustín Moreto y Cabaña. *Las mocedades del Cid* di Guillén de Castro, che ispira il *Cid* di Corneille, viene tradotta solo nel 1823. Alcune opere di Cervantes e di Tirso de Molina, adattate nel Seicento, sono tradotte solo nell'Ottocento.

Uscendo dall'ambito teatrale spagnolo, potrà giovare un confronto con il destino di un'altra figura capitale del teatro moderno, che godette e gode tuttora, non solo in Francia, di una fortuna molto maggiore rispetto a Lope. William Shakespeare, come osservò Horn-Monval, è «un cas unique, inconcevable au premier abord», essendo «le plus tardivement traduit en notre langue de tous les auteurs anglais»: se si escludono gli adattamenti di Voltaire, le prime traduzioni *for the page* vengono pubblicate più di un secolo dopo la sua morte da La Place, direttore del «*Mercure françois*», nel *Théâtre anglois* (1746). Secondo la studiosa si tratta di un problema linguistico e culturale:

ici, tout aux langues anciennes, à l'espagnol et à l'italien, nos hommes de lettres ignorent tout de la littérature anglaise, sinon quelques-uns, comme Ronsard, Brantôme, Du Bartas, qui ne connaissent d'elle que celle d'écriture latine, quelques oeuvres de Buchanan, Bacon et autres auteurs latino-anglais (Horn-Monval 1963: 5).

Nemmeno Ben Jonson, che soggiorna a Parigi nel 1613, ha un destino diverso: anche la sua opera viene tradotta per la prima volta da La Place, nel volume di *Théâtre anglois* pubblicato nel 1747.

La presenza di traduzioni *for the page* nel Settecento è da porsi in relazione con l'avvento di un pubblico di lettori, la costituzione del testo teatrale come *drama*, lo sviluppo dell'*authorship*. L'acquisizione di dignità letteraria da parte della produzione teatrale autoctona si riflette, anche se con modalità e tempi diversi, sul *théâtre étranger*.

5. Una definizione empirica di traduzione e adattamento

Come già osservato la definizione teorica di una differenza tra adattamento e traduzione costituisce un problema che gli studiosi risolvono con distinti criteri, fondamentalmente tre:

1. Il rapporto con l'ipotesto, inteso come prodotto (dalla traduzione intesa come massima fedeltà al testo di partenza, all'imitazione, versione o adattamento) o come processo (da un massimo grado di *adequacy* a un massimo grado di *acceptability*).

2. La ricezione, a partire del concetto di traduzione presunta di Toury, per cui s'intende come traduzione ciò che è recepito come tale nel contesto meta.

3. La *performability*, per cui l'adattamento è identificato con gli scopi della *mise en scène*, che a loro volta giustificano un maggior grado di libertà.

Questi criteri, applicati al caso concreto degli adattamenti e traduzioni di Lope tra Seicento e Settecento permettono, in sede empirica e non teorica, di definire l'adattamento in base a:

- 1- l'autoraggio dell'adattatore;
- 2- la destinazione scenica (*for the stage*);
- 3- una strategia di *acceptability* estremamente marcata.

Parleremo di traduzione, invece, di fronte a:

- 1- autoraggio di Lope de Vega;
- 2- destinazione alla lettura (*for the page/reader oriented*);

La strategia non è una caratteristica determinata nelle traduzioni, che possono variare, come si vedrà, dall'*acceptability* (soprattutto le prime traduzioni settecentesche) a un maggior grado di *adequacy*. Per meglio osservare l'evoluzione del concetto di traduzione proporremo un'incursione ottocentesca: anche se l'Ottocento esula dai due secoli analizzati in questo lavoro, che necessariamente muove dalle origini della ricezione della fama e dei testi lopeschi in Francia, le prime traduzioni ottocentesche offrono un ottimo termine di confronto con le precedenti, e si propongono come futuro oggetto di un prosieguito di questo studio.

6. Il criterio della relazione con l'ipotesto e la sua utilità nella definizione del corpus di adattamenti

Debole in sede teorica, il criterio della relazione con l'ipotesto ha grande utilità ai fini descrittivi e nella selezione del *corpus* di adattamenti di *comedias* di Lope.

Mi sembra utile ricordare la distinzione, proposta da Cesare Segre (2001), tra fonte tematica e fonte verbale:

Se si volesse abbozzare una fenomenologia delle fonti in rapporto con il processo genetico, una prima distinzione dovrebbe essere quella tra *fonte tematica*, che può persino immanere a tutto il complesso dell'opera (si pensi all'*Odissea* come fonte dell'*Ulysses*) e *fonte verbale* più o meno estesa. Anche questa, naturalmente, può avere, e spesso ha, potenzialità tematiche, ma in genere a estensione limitata. La fonte tematica si pone all'avvio dei processi genetici, o altre volte all'avvio di svolte importanti di questi processi. Viceversa la fonte verbale può inserirsi in qualunque momento dell'elaborazione del testo» (Segre 2001: 124; enfasi mia).

Utilizzando il concetto di fonte tematica e fonte verbale, all'interno del *corpus* di adattamenti sopraccitato si può operare una triplice distinzione relativa alle «strategie» messe in atto dai drammaturghi:

1. Adattamento/appropriazione/imitazione: una *comedia* di Lope funge da *sujet* per una nuova *pièce*. L'adattamento al contesto d'arrivo comporta una serie di modifiche riguardanti l'ambientazione, la struttura, la semantica, la metrica. Si conserva la trama e parte dei dialoghi, con soppressioni e nuove scene. La *pièce* risultante si rapporta profondamente con una fonte tematica che anima la composizione dell'opera.

2. Contaminazione: si contaminano varie opere, spesso appartenenti a tradizioni diverse (teatro greco, latino, italiano, spagnolo). La fenomenologia è variegata.

Nel caso dell'*Heureuse constance* si riscontra una compenetrazione tra le due fonti lopesche usate da Rotrou, che le fonde o le alterna (Birkemeier 2007): una delle due sembra più presente nell'intreccio, ma non è possibile stabilire quale sia la fonte primaria e tematica. Diversamente, in *Le Véritable Saint Genest*, «la source espagnole est évidente» (Losada Goya 1999: 481), associata a due fonti secondarie: Louis Cellot, *Sanctus Adrianus Martyr* (1630) e Desfontaines, *L'Illustre Comédien ou le martyr de Saint Genest* (1645). Allo stesso modo, *La veuve* di Corneille è chiaramente ispirata in una fonte primaria e tematica, *Los amantes sin amor*, ma il *desenredo* contiene elementi di *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*.

Pur avendo qui associato il concetto di «fonte primaria» a quello di «fonte tematica», mi sembra necessario precisare la non corrispondenza semantica tra i due termini: ogni caso di contaminazione, infatti, richiede una puntuale valutazione dell'apporto della fonte primaria nell'opera.

3. *Pièce à l'espagnole*: *pièce* vagamente ispirata a caratteristiche e situazioni tipiche della *comedia*, ma che non può essere messa in relazione con un'opera in concreto, per quanto talvolta il titolo sia la traduzione del titolo di una *comedia*. Non si riscontra una fonte tematica né fonti verbali chiare.

7. *Il corpus di adattamenti*

Verranno prese in esame le opere appartenenti alla prima categoria, che potremmo definire «adattamento/appropriazione/imitazione» o «traduzione *stage/oriented*», tralasciando, dunque, le contaminazioni e le commedie in cui non si rintraccia un sicuro e univoco ipotesto lopesco. La scelta permette di ridurre il *corpus*, ma è soprattutto legata a esigenze metodologiche: voglio infatti limitare l'analisi ai casi sicuri di presenza di una fonte tematica, al fine di poter impostare agevolmente un confronto tra adattamenti e traduzioni. Questo confronto verterà sulle strategie degli autori e traduttori e mostrerà che esiste una relazione tra il *modus operandi* degli adattatori e quello dei traduttori. Allo stesso modo, le differenze saranno utili a una riflessione teorica sul concetto di adattamento e su quello di traduzione intesi nella loro variabilità storica.

Con il criterio sopra enunciato, il *corpus* da cui attingerò si riduce alle seguenti sette *pièces*:

Jean de Rotrou

1. 1628/1629 (ed. 1635) Rotrou, *La bague del oubli. Comédie. Par le sieur de Rotrou* (*La sortija del olvido*, in *Decimosegunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Viuda de A. Martín, 1619 – composta tra 1610 e 1615).
2. 1634 (ed. 1635) Rotrou, *La Diane, comédie par le Sieur Rotrou* (*La villana de Getafe*, in *Decimocuarta parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, J. de la Cuesta, 1620 – composta tra 1610 e 1614).
3. 1636 Rotrou, *Les Occasions perdues. Tragi-comédie de Rotrou* (*La occasion perdida*, in *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, A. Martín, 1610 – composta tra 1599 e 1603).
4. 1639 (ed. 1639) Rotrou, *Laure persecutée. Tragi-comédie de Mr de Rotrou* (*Laura perseguida*, in *Doce comedias de Lope de Vega Carpio, Cuarta parte*, Madrid, M. Serrano de Vargas, 1614 – manoscritto datato 1594).

Antoine Le Métel d'Ouille

5. 1642 (ed. 1643) d'Ouille, *L'Absent chez soi. Comédie par Mr d'Ouille* (*El ausente en el lugar*, in *Doce comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por él mismo, Novena parte*, Madrid, Viuda de A. Martín de Balboa, 1617 – composta tra 1604 e 1612).

Pierre Corneille

6. 1645 (ed. 1645) Corneille, *La Suite du Menteur. Comédie* (*Amar sin saber a quién*, in *Vigesimosegunda parte de las comedias del fénix de España Lope de Vega Carpio. Y las mejores que hasta ahora han salido*, Zaragoza, P. Verges, 1630 – composta tra 1616 e 1623).

François Le Métel d'Ouille, abbé de Boisrobert

7. 1653 Boisrobert, *La folle Gageure, ou les Divertissement de la Comtesse de Pembroc. Comédie* (*El mayor imposible*, in *Vigesimoquinta parte, perfecta y verdadera de las comedias del fénix de España*, Zaragoza, Viuda de F. Verges, 1647 – composta nel 1615).

Il risultato della selezione mi sembra interessante in quanto abbastanza rappresentativo del fenomeno degli adattamenti. Sono infatti presenti gli autori principali del teatro *à l'espagnole*, viene coperto un periodo ampio, che muove dagli esordi del teatro *à l'espagnole* per arrivare alla data avanzata del 1653, vicina all'esaurirsi della moda. Anche a livello generico si tratta di *pièce* di vario tipo: quasi tutte commedie, tranne due *tragi-comédie* di Rotrou, anteriori al 1640. Gli ipotesti sono *comedias palatinas* e *urbanas* di Lope composte tra fine Cinquecento e i primi vent'anni del Seicento.

8. Una proposta metodologica per lo studio delle traduzioni

8.1 Basi teoriche di un approccio polisistemico e target-oriented

Il modello sistemico della *Polysystem Theory* di Even Zohar permette di descrivere le interferenze tra culture distinte e i cambiamenti all'interno di un polisistema; il ruolo della letteratura tradotta assume rilievo in quanto fattore di innovazione o di conservazione in un sistema.

Lo studioso inizia a menzionare la «Teoria dei polisistemi» a partire dal 1971, nella tesi dottorale *Introduction to a theory of Literary Translation*. Nel corso degli anni, quella che nasce come una teoria relazionata a problemi traduttologici si configura come modello interpretativo dei rapporti tra sistemi semiotici («sign-governed human patterns of communication – such as culture, language, literature, society», Even-Zohar 1990: 9), un modello assimilabile al concetto di semiosfera di Lotman, elaborato proprio in quegli stessi anni, e con le stesse basi concettuali formaliste.²⁵

L'uso del termine «polisistema» sottende una concezione dinamica dei rapporti tra gli elementi in gioco, inserendo la variabile temporale e il cambiamento nel modello funzionalista, in linea con la corrente russa e ceca che Zohar denomina «Funzionalismo dinamico». «Polisistema», dunque, è ben più che una convenzione terminologica: implica un concetto di sistema dinamico ed eterogeneo. L'eterogeneità porta a considerare la letteratura tradotta come parte inseparabile dalla letteratura originale e implica l'assenza di giudizi di valore da parte dello studioso nella scelta del *corpus* oggetto d'analisi:

If one accepts the polysystem hypothesis, then one must also accept that the historical study of literary polysystems cannot confine itself to the so-called "masterpieces," even if some would consider them the only *raison d'être* of literary studies in the first place (Even-Zohar 1990: 14).

Ciò non significa, ovviamente, prescindere dallo studio delle norme culturali e dei canoni, che anzi costituiscono uno degli oggetti di studio nell'approccio polisistemico.

²⁵ Even-Zohar (1990: 2) sottolinea le convergenze con Lotman, ma al tempo stesso rivendica l'autonomo concepimento delle proprie teorie: «It is no wonder that my own Polysystem theory should overlap parts of Lotman's literary as well as semiotic theories, although most of his writings became known in my part of the world only in the mid-seventies. After all, they emerge out of very similar premises and almost the same tradition».

Eterogeneità e dinamismo sono due caratteristiche interdipendenti: «In this centrifugal vs. centripetal motion, phenomena are driven from the center to the periphery while, conversely, phenomena may push their way into the center and occupy it».²⁶ Considerare la stratificazione di un sistema significa osservare i comportamenti della periferia, senza identificare un sistema letterario con la sua zona centrale, costituita dalla cultura ufficiale.

Even-Zohar riprende la distinzione di Sklovskij tra letteratura canonizzata²⁷ e letteratura non canonizzata,²⁸ sottolineando il valore estemporaneo delle caratteristiche che rendono un testo canonizzato, in relazione con le norme vigenti in un determinato periodo, e osservando l'universalità di tale dicotomia, presente in ogni cultura. La stratificazione culturale ha una funzione di «regulating balance»: in assenza di uno stimolo rinnovatore dalle culture periferiche, la cultura canonizzata tende alla pietrificazione (*petrification*), una crescente stereotipizzazione dei repertori²⁹ che porta all'obsolescenza del sistema culturale rispetto alla società, un'incapacità di adattamento denominata *inadequacy*. Coloro che aderiscono al repertorio canonizzato ormai obsoleto e periferico si trovano nella condizione di epigoni, in posizione periferica. Even Zohar distingue una canonicità statica, ovvero l'entrata di un testo (*canonized text*) «into a set of sanctified texts literature (culture) wants to preserve», e una canonicità dinamica, che si verifica quando un testo (*canonical text*) è inserito nel repertorio con il ruolo di modello letterario («a certain literary model manages to establish itself as a productive principle in the system through the latter's repertoire»). In un caso, dunque, il canone agisce sull'inserzione di un testo all'interno di sé, in altri casi è il canone stesso a subire l'influenza di un testo.

Il concetto di polisistema è in grado di descrivere le relazioni simultaneamente autonome ed eteronime che caratterizzano la letteratura in quanto «separate semi-independent socio-cultural institution» rispetto agli altri co-sistemi (lingua, società, economia, politica, ideologia, ecc.). Si avrà modo di osservare, nel caso francese, come istanze politiche, di creazione d'identità nazionale, s'intrecciano con lo sviluppo letterario e linguistico: un complesso sistema di fattori che s'inscrive nel confronto con un antimodello, la Spagna, intesa a sua volta come complesso poli-sistema, non solo letterario.

²⁶ Ovviamente il passaggio dal centro alla periferia non è l'unico tipo di movimento possibile: ad esempio un sistema può passare da una periferia ad un'altra.

²⁷ «those literary norms and works (i.e., both models and texts) which are accepted as legitimate by the dominant circles within a culture and whose conspicuous products are preserved by the community to become part of its historical heritage» (Even-Zohar 1990: 15).

²⁸ «those norms and texts which are rejected by these circles as illegitimate and whose products are often forgotten in the long run by the community (unless they change their status)» (Even-Zohar 1990: 15).

²⁹ Il repertorio è definito come «the aggregate of laws and elements (either single, bound, or total models) that govern the production of texts» (Even Zohar 1990: 16).

Le teorie di Even-Zohar sono in grado di fornire un modello allo studio delle interferenze letterarie, dell'impatto della letteratura tradotta, che normalmente si trova in una posizione periferica del sistema, sullo sviluppo del canone letterario e del repertorio.

Secondo la denominata *law of proliferation* «in order to fulfill its needs, a system actually strives to avail itself of a growing inventory of alternative options» (Even-Zohar 1990: 26): l'eterogeneità del repertorio permette al sistema di sopravvivere cambiando repertorio e controllando i cambiamenti. Un repertorio stabile, come una poetica che non è in grado di adattarsi al mutare dei tempi, non garantisce la stabilità del sistema, al contrario. È la capacità di cambiamento, fornita anche attraverso le interferenze letterarie, a offrire vitalità al sistema.³⁰

Il sistema letterario è definito come «the assumed set of observables supposed to be governed by a network of relations (i.e., for which systemic relations can be hypothesized), and which in view of the hypothesized nature of these relations we propose to call 'literary'» (1990: 27).³¹ Even-Zohar propende per un'estensione dei fenomeni letterari presi in considerazione dalla teoria polisistemica: non solo testi, dunque, ma tutto l'insieme di attività che partecipano alla letteratura:

Writers, literary journals, literary criticism (in the restricted sense) are all literary factors. And there is no way to determine beforehand for any given period what activity among these is "the" literary *par excellence* (Even-Zohar 1990: 30).

Una grande innovazione apportata da Even-Zohar consiste nell'inserzione della letteratura nel più ampio sistema della cultura: tale approccio comporta la valorizzazione di settori letterari prima considerati marginali. Uno di questi è quello della letteratura tradotta, che secondo lo studioso costituisce un sistema all'interno del polisistema letterario, in quanto possiede un repertorio proprio e quasi esclusivo, e che dovrebbe essere studiata nel suo congiunto, osservando la selezione dei testi e il loro utilizzo in un determinato polisistema:

translated works do correlate in at least two ways: (a) in the way their source texts are selected by the target literature, the principles of selection never being uncorrelatable with the home co-systems of the target literature (to put it in the most cautious way); and (b) in the way they adopt specific norms, behaviors, and policies – in

³⁰ «Therefore, "crises" or "catastrophes" in a polysystem (i.e., occurrences which call for radical change, either by internal or external transfer), if they can be controlled by the system, are signs of a vital, rather than a degenerate, system» (Even-Zohar 1990: 26).

³¹ Lo studioso propone anche altre due definizioni di polisistema letterario: «The network of relations that is hypothesized to obtain between a number of activities called "literary," and consequently these activities themselves observed via that network», «The complex of activities, or any section thereof, for which systemic relations can be hypothesized to support the option of considering them "literary"» (Even-Zohar 1990: 28).

short, in their use of the literary repertoire – which results from their relations with the other home co-systems (Even-Zohar 1990: 46)

Oltre a costituire un sistema autonomo, la letteratura tradotta può esercitare un ruolo attivo all'interno del polisistema. A seconda dei casi, la letteratura tradotta può occupare una posizione periferica o centrale nel sistema e può essere collegata ad un repertorio primario (innovatore) o secondario (conservatore).

Quando occupa una posizione centrale, la letteratura tradotta partecipa alla formazione del centro del polisistema, essendo parte integrante delle forze innovatrici, alla stregua dei testi originali. Infatti, introducendo opere appartenenti ad altre culture, con caratteristiche distinte rispetto alle opere autoctone, la letteratura tradotta rinnova il repertorio. Tale ruolo innovatore è tenuto in considerazione nella scelta dei testi da tradurre, che avviene in base alla compatibilità con il centro del sistema. La centralità della letteratura tradotta all'interno del polisistema si verifica in tre casi:

(a) when a polysystem has not yet been crystallized, that is to say, when a literature is "young", in the process of being established; (b) when a literature is either "peripheral" (within a large group of correlated literatures) or "weak," or both; and (c) when there are turning points, crises, or literary vacuums in a literature (Even-Zohar 1990: 47).

Nel primo caso, la traduzione incentiva in una giovane letteratura la creazione di una lingua letteraria attraverso l'importazione di testi.

Una letteratura debole e periferica ha uno sviluppo più limitato, un repertorio minore ed è meno innovativa rispetto alle letterature forti e centrali, dalle quali mutua testi tradotti per accrescere il proprio repertorio. Nel caso della letteratura europea, Even-Zohar (1990: 48) nota che la gerarchizzazione culturale riflette gerarchie politiche di antica costituzione: le letterature deboli e periferiche si plasmano fin dal principio attraverso l'importazione.

Per *turning point* Even-Zohar (1990: 48) intende «historical moments where established models are no longer tenable for a younger generation». In queste circostanze, che possono verificarsi anche in una letteratura centrale, la letteratura tradotta diventa centrale, soprattutto quando al *turning point* corrisponde un rifiuto di ogni elemento nel repertorio indigeno, con la conseguente creazione di *vacuum letterario*.

Quando la letteratura tradotta si trova nella periferia del polisistema, non ha influenza nei processi primari e viene modellata secondo norme prestabilite nella letteratura ricettiva. In questo caso diventa paradossalmente fattore di conservazione: mentre la letteratura originale continua a rinnovarsi, la letteratura tradotta aderisce a modelli ormai obsoleti per il centro. In certi casi una letteratura tradotta che in passato aveva esercitato un ruolo innovatore nel polisistema diventa un fossilizzato *systeme d'antan*.

La posizione periferica della letteratura tradotta è più comune, o ‘normale’ di quella centrale: infatti, la debolezza, la crisi e il *turning point* sono condizioni temporanee, anche se possono verificarsi a lungo. Vi sono poi casi di rigidità intrinseca al sistema, come la letteratura francese, in cui la posizione della letteratura tradotta è tendenzialmente periferica, secondo Even-Zohar.

La letteratura francese accetta interferenze letterarie importanti, anche se adattandole ai propri canoni. La *Comedia* adattata partecipa alla formazione della *comédie* e, come antimodello, influisce sulle *querelles* seicentesche attraverso le quali s’impose l’estetica classicista. Da un lato, la *comedia urbana*, con i suoi referenti reali e contemporanei, colmava un vuoto letterario e veniva adottata come modello, *habillée à la française*; dall’altro, le libertà del teatro spagnolo si costituivano come antimodello in un *turning-point* che porterà alla costituzione di un modello di cultura nazionale. Anche una volta esaurito il classicismo, in presenza di emergenti necessità di cambio, la *self-image* del *grand-siècle* lascia in ombra l’alterità. La *Comedia* rimarrà a lungo considerata come il repertorio di *sujet* a cui il teatro francese aveva attinto per creare una tradizione drammatica superiore e perfetta; nel Settecento voci contrarie al classicismo o quantomeno insoddisfatte per la rigidità delle *règles* auspicheranno un’interferenza straniera rinnovatrice, guardando al teatro inglese e a quello spagnolo, di cui si riconosce la capacità di tenere desto l’*intérêt* dello spettatore grazie alla freschezza e alla varietà dell’intreccio.

La posizione della letteratura tradotta, centrale o periferica, ha conseguenze sulle strategie traduttive. Quando la letteratura tradotta occupa una posizione centrale, esercita un’azione comparabile a quella della letteratura nativa. Dunque anche testi che sono in realtà quasi-traduzioni o pseudo-traduzioni possono essere considerati e studiati dalla traduttologia, osservando il loro impatto sul sistema ricettivo, invece che essere rifiutati sulla base di un concetto statico di traduzione.³² I traduttori, avvertendo la funzione innovatrice della letteratura tradotta, si sentono legittimati ad infrangere i modelli del polisistema ricettivo, avvicinandosi maggiormente all’originale (*adequacy*):

Since translational activity participates, when it assumes a central position, in the process of creating new, primary models, the translator's main concern here is not just to look for ready-made models in his home repertoire into which the source texts would be transferable. Instead, he is prepared in such cases to violate the home conventions. Under such conditions the chances that the translation will be close to the original in terms of adequacy (in other words, a reproduction of the dominant textual relations of the original) are greater than otherwise (Even-Zohar 1990: 50).

³² Su questo punto si concentrerà Toury e la traduttologia *target-oriented*.

Quando la letteratura tradotta occupa una posizione periferica, il traduttore tende a plasmarla secondo il modello della letteratura ricettiva, con il risultato di una distanza dell'effettiva *equivalence* dal postulato di *adequacy (non-adequacy)*:³³

the translator's main effort is to concentrate upon finding the best ready-made secondary models for the foreign text, and the result often turns out to be a non-adequate translation or (as I would prefer to put it) a greater discrepancy between the equivalence achieved and the adequacy postulated.

Sullo schema teorico di corrispondenza tra strategie e posizione della letteratura tradotta nel sistema letterario agisce, nel caso analizzato in questa sede, il rapporto tra *imitatio* e traduzione. Nel Seicento la traduzione è disprezzata e si propone un modello di *imitatio*, valido anche per la creazione artistica, che finisce per sostituirsi e concidere con la traduzione stessa, nel caso degli adattamenti e delle *Belles infidèles*. Ciò comporta una marcata strategia di *non-adequacy*, che paradossalmente raggiunge il suo culmine nel momento in cui la traduzione diviene genere letterario, opera autonoma, arrivando a negare il proprio *status* per acquisire una posizione centrale. Seguendo il modello di Even-Zohar, fenomeni come adattamenti e *belles infidèles* sarebbero legati a una posizione periferica della traduzione, costretta a farsi 'creazione' per potersi inserire nel sistema ricettivo. Si può ipotizzare che il prestigio della traduzione sia associato a un riconosciuto ruolo di mediazione culturale dichiarata, attraverso una dignificazione del lavoro del traduttore. L'ipotesi sembra confermata dal graduale costituirsi della figura di traduttore/editore, il *faithful translator* ottocentesco descritto in quegli anni da John Hookham Frere (1840). Questo tipo di traduttore, intervenendo sempre meno sul testo di partenza, esprime giudizi critici sempre più approfonditi sull'opera che presenta, la annota e la commenta. Si osserverà questo fenomeno nello sviluppo delle traduzioni *reader-oriented* tra Settecento e Ottocento.

Il modello di Even-Zohar studia anche i meccanismi ricorrenti nell'interferenza letteraria, «a relation(ship) between literatures, whereby a certain literature A (a source literature) may become a source of direct or indirect loans for another literature B (a target literature)», elaborando alcune leggi basiche:

1. «Literatures are never in non-interference».
2. «Interference is mostly unilateral». Non esiste simmetria nelle interferenze letterarie: è molto facile che una letteratura ignori completamente una seconda letteratura su cui interferisce. Così la Spagna esercita un influsso sulla Francia seicentesca, mentre nel Settecento è la Francia ad agire sulla cultura spagnola.

³³ Gideon Toury (1995[2004]) ha introdotto il termine di «acceptability» intesa come strategia traduttiva *target-oriented*.

3. «Literary interference is not necessarily linked with other interference on other levels between communities».
4. «Contacts will sooner or later generate interference if no resisting conditions arise», o anche «contacts will not generate interference unless favorable conditions arise». I contatti tra politici tra Spagna e Francia sono un esempio di terreno favorevole a interferenze letterarie. Per quanto Even-Zohar (1990: 64) sottolinei l'importanza del nazionalismo nell'impedire un'interferenza esterna, l'anti-ismpanismo francese non fu sufficiente ad arginare la moda de *lo español*, e anzi fu motore di un atteggiamento contraddittorio di repulsione e attrazione.³⁴
5. «A source literature is selected by prestige». Per polisistemi parzialmente sviluppati e culture minoritarie una cultura prestigiosa può diventare *superstratum* letterario, modello da imitare. Il potere politico ed economico può partecipare al prestigio di una letteratura origine, ma non è una condizione necessaria. La moda de *lo español* nella Francia seicentesca è legata a fattori di prestigio politico: il potere spagnolo si trova in declino, ma possiede ancora un'immagine di forza, un *cultural capital* che perderà nel secolo successivo.³⁵ Lo stesso avviene con la Francia del *Grand Siècle*, che assurge a modello nella Spagna settecentesca.
6. «A source literature is selected by dominance». La dominazione appartiene a fattori extra-culturali e implica una interferenza imposta nel caso in cui la cultura dominata vi si opponga.
7. «Interference occurs when a system is in need of items unavailable within itself», ovvero quando una generazione sente la necessità di rinnovare le norme che governano il sistema e il repertorio domestico non offre possibilità di rinnovamento. Resta da chiedersi se si tratti o

³⁴ Nel caso della Francia ottocentesca Even-Zohar (1990: 64) rileva un meccanismo di rifiuto della letteratura contraria allo 'spirito' francese: «In the last third of the nineteenth century, when Paris had become a center of international culture, various French writers both perpetuated and reinforced xenophobic attitudes. For instance, Zola, Daudet, and the Goncourts (to name just a few) violently objected to the introduction of Ibsen, Strindberg, or Tolstoj into France, and tried to demonstrate the incompatibility of such writers with "the French spirit." They fully understood that "accepting" a writer often means some degree of adoption of the repertoire upon which his texts are based. They therefore sharply criticized even the most naive appropriations. Zola, whom we normally remember as the humanistic defender of justice, combined his naturalistic credo with his unfavorable attitude to foreigners in criticizing French writers who located their scenery in some non-French site».

³⁵ Ancora una volta Even-Zohar (1990: 67) cita il caso della Francia: «If we take, for instance, the case of French, it is not at all clear whether we should attribute its central position for several centuries among European literatures to the political power of France. While this may be true for some periods, it is not altogether so for others. The diffusion of French cultural models and products (texts as well as artifacts) during the High Middle Ages (1000-1400) cannot be divorced from the centrality of France due to its position in the Carolingian Empire; yet it was only later that France achieved her position of power and could exercise power politics with repercussions on the level of cultural consumption. I believe we have to recognize that its prestige had been established – on cultural premises – much earlier than its days of great power, and persisted long after this power had declined. What France could offer from a relatively early stage was *establishedness*. It had already developed many accessible institutions on a large variety of levels when other cultures just started organizing themselves. Like England, and before that Ireland, it simply could offer various kinds of expertise (linguistic, theologic, artisanal) that was involved with the newly accepted religion in vast territories of Europe, which had not been part of the Roman Empire. In Bourdieu's terms it would be appropriate to recognize that besides its worldly riches (which had so strongly tempted the periphery people during the ninth and tenth centuries), France had accumulated an immense cultural capital that no emerging entity could afford to ignore».

meno di un bisogno indotto dal contatto con un distinto repertorio adiacente. È ciò che avviene all'epoca degli adattamenti, quando i drammaturghi spagnoli trovano nella *Comedia* un teatro collettivo e trasversarle, un modello per la *comédie*. Nel Settecento, di fronte a istanze di rinnovamento del teatro francese, i drammaturghi guarderanno a Shakespeare.

8. «Contacts may take place with only one part of the target literature; they may then proceed to other parts». L'interferenza, anche nel caso di forti contatti, non agisce necessariamente su tutto il sistema. Di solito alcune zone non vengono toccate, mentre altre subiscono forti interferenze o vengono addirittura create attraverso l'appropriazione di nuovi modelli letterari.

9. «An appropriated repertoire does not necessarily maintain source literature functions». Un repertorio acquisito da una fonte può assumere una funzione diversa nel contesto meta. Ciò implica che spesso la letteratura meta acquisisce elementi già obsoleti nella letteratura origine. Negli adattamenti e nelle traduzioni di Lesage e di Du Perron de Castera si utilizza un teatro irregolare per affermare e ribadire i precetti classicisti, intervenendo direttamente sul testo o sottolineandone le infrazioni; nell'Ottocento il recupero della *comedia*, formula teatrale al suo tempo centrale e innovativa, si colloca sul piano del primitivismo e del gusto per l'esotico.

10. «Appropriation tends to be simplified, regularized, schematized». Le attività periferiche che utilizzano un repertorio secondario tendono a regolarizzare i modelli di detto repertorio, che invece nella fonte sono variegati: di conseguenza il repertorio tende ad essere semplificato e schematizzato e la sua funzione può diventare più univoca, o ristretta rispetto a quella ricoperta nel contesto di partenza. La semplificazione è evidente nel caso della ricezione della *Comedia* e nello specifico della figura e dell'opera di Lope de Vega in Francia. Negli adattamenti si semplifica la trama e si impongono griglie estetiche tendenti alla regolarizzazione. Riguardo alla figura di Lope, nel corso del tempo si ripetono stereotipi, giudizi critici della prima metà del Seicento tornano instancabilmente nei traduttori settecenteschi: la critica forma un pre-giudizio, influisce pesantemente nella ricezione, condiziona la lettura e spesso la sostituisce. Si pensi al caso della ricezione dell'*Arte nuevo* e ai tratti distintivi della *Comedia*, descritti con un linguaggio quasi convenzionale.

Come osservò Susan Bassnett, l'approccio sistemico di Even-Zohar e di Toury vantò un'egemonia nei *Translation studies* fino alla fine degli anni Ottanta e aprì la strada allo sviluppo della disciplina:

Until the end of the 1980s Translation Studies was dominated by the systemic approach pioneered by Itamar Even-Zohar and Gideon Toury. Polysystems theory was a radical development because it shifted the focus of attention away from arid debates about faithfulness and equivalence towards an examination of the role of the translated text in its new context. Significantly, this opened the way for further research into the history of

translation, leading also to a reassessment of the importance of translation as a force for change and innovation in literary history (Bassnett 2002: 7).

Beneficiando del modello teorico di Even-Zohar, i *Descriptive Translation Studies* (Holmes 1988: 71) osservano le strategie del traduttore mettendole in relazione con variabili contestuali, quali la poetica vigente, il *patronage* e il potere, l'ideologia del traduttore, l'intento e i destinatari della traduzione: l'approccio *target-oriented* ha aperto la strada alla svolta degli anni '80 e '90, che vedono un progressivo aumento di interesse per gli aspetti ideologici, sociali e contestuali della traduzione. Tale cambiamento, denominato *cultural turn*, avvenne principalmente grazie agli studi di André Lefevere e di Susan Bassnet.

La critica della traduzione è definibile come una serie di risposte alle seguenti domande: «who translated what, when, where, how and why» (Koster 2002: 24). Gli interrogativi relativi a «chi, cosa, quando, dove e perché» sono legati a *external contextual factors*; mentre gli interrogativi sul «come», e ancora sul «perché», afferiscono a *internal textual factors*: tale distinzione può essere formulata nei termini di una *internal translation history* contrapposta a una *external translation history*. Quest'ultima gode di uno status di priorità euristica rispetto alla prima:

it is possible to write a relevant and useful external history without an internal one, but it seems hardly feasible that it is possible to write an internal history of any relevance without some kind of contextualization (Koster 2002: 24).

Anche Gideon Toury, seppur maggiormente interessato al versante interno o testuale dell'analisi traduttologico, sottolinea la preminenza euristica della *contextualization*:

Any attempt to offer exhaustive descriptions and viable explanations would necessitate a proper contextualization, which is far from given. Rather, its establishment forms part of the study itself which is applied to texts assumed to be translations. (Toury 1995: 29).

Contestualizzare significa differenziare le traduzioni a seconda della posizione che occupano in una cultura, in modo da poter spiegare le differenze linguistico-testuali o la diversa relazione con il testo di partenza. La posizione sistemica più rilevante è quella intenzionale, conoscibile solo alla fine dell'analisi attraverso un'ipotesi esplicativa da verificarsi nel corso dello studio considerando due fattori:

the original position of the text against the findings concerning its make-up and formulation, and the way it represents its original, while taking into account what is already known about the translational tradition in which it came into being (Toury 1995: 30).

Le prime considerazioni analizzano l'*aim* della traduzione (un ambito d'interesse rimarcato dalla *Skopostheorie*); le seconde guardano all'«how». In entrambi i casi si associano variabili individuali derivanti dall'*usus* del traduttore a variabili derivanti dal contesto in cui opera, anche se è difficile stabilire una demarcazione fra i due territori.

La contestualizzazione è dunque un presupposto irrinunciabile alla comprensione del perché e del come si traduce: per questo mi è sembrato necessario approfondire la ricezione della figura e dell'opera di Lope de Vega nel contesto ricettore, prima di entrare nell'analisi delle traduzioni. Si è trattato di un lavoro preliminare necessario, che si è avvalso di numerosi studi comparatistici riguardanti la ricezione del Barocco in Francia e che ha cercato di supplire a un'assenza di ampi studi specifici sulla ricezione della figura e dell'opera di Lope de Vega in quel contesto. Una volta definito il terreno contestuale su cui crescono le traduzioni, bisogna verificare l'ipotesi e aggiustarla nel corso dell'analisi, come suggerisce Toury.

L'approccio sistemico permette di stabilire relazioni biunivoche e interferenze reciproche fra distinti agenti e fattori. Così, se il contesto influisce sulla traduzione, anche la traduzione influisce sul contesto, e influisce pure sulla ricezione e canonizzazione del testo tradotto. Come rileva André Lefevere (1992) la riscrittura (traduzione, antologizzazione, storiografia, critica, edizione) influenza la ricezione e la canonizzazione delle opere letterarie. A sua volta ogni riscrittura riflette un'ideologia e una poetica: in questo senso si tratta di una manipolazione, in accordo con i centri di potere di una società, in alcuni casi introducendo innovazioni e svolgendo un ruolo fondamentale nell'evoluzione di una cultura attraverso apporti di una cultura estranea, in altri casi controllando e reprimendo le istanze di rinnovamento:

the process resulting in the acceptance or rejection, canonization or non-canonization of literary works is dominated not by vague, but by very concrete factors that are relatively easy to discern as soon as one decide to look for them, that is as soon as one eschews interpretation as the core of literary studies and begins to address issues such as power, ideology, institution and manipulation (Lefevere 1992: 2)

Potremmo aggiungere, anticipando un tema che verrà trattato, l'esempio di Alessandro Manzoni come ipotetico lettore di Lope de Vega: l'autore dei *Promessi sposi* possedette due volumi di traduzioni francesi di Lope ed è possibile che durante gli anni parigini avesse avuto accesso ad altre traduzioni più antiche. La mediazione della riscrittura è in questo e in altri casi un fattore decisivo: quando è uno scrittore a leggere una traduzione, le conseguenze non riguardano solo l'aspetto ricettivo, ma anche quello produttivo di nuove opere, per quanto nel caso concreto di Manzoni non sia ravvisabile con certezza l'esistenza di *emprunts* lopeschi

nella stesura dei *Promessi sposi*. Si può affermare, però, che la mediazione dei francesi possa avere condizionato la ricezione complessiva del Barocco spagnolo.

Il *rewriter* crea immagini di scrittori, di opere, di periodi, di generi, a volte di un'intera letteratura: tali immagini tendono ad avere maggiore diffusione delle realtà cui afferiscono presso i *non-professional readers*, ma anche presso i lettori più avveduti e colti. La parzialità del punto di vista del *rewriter* viene occultata sistematicamente, ergendosi questi a mediatore disinteressato di un messaggio «less partisan, more prestigious, and altogether irreversible like “the course of history”» (Lefevere 1992: 8). Il condizionamento imposto dalla riscrittura è chiaramente più solido quando una società è dominata da un potere assoluto che tende a condensare un'immagine di sé e degli altri, come la Francia del *Grand Siècle*: ma la distorsione nel riflesso dell'altro è un requisito innegabile in ogni tipo di riscrittura, anche in società più aperte che ammettano una pluralità di immagini riflesse. Che avvenga in una società totalitaria o libertaria, la manipolazione ha di solito il fine di adattare l'originale all'ideologia (*ideological constraints*) o alla poetica (*poetological constraints*) dominanti:

Whether they produce translations, literary histories or their more compact spin offs, reference works, anthologies, criticism, or editions, the rewriters adapt, manipulate the originals they work , with to some extent, usually to make them fit in with the dominant or one of the dominant ideological and poetological currents of their time (Lefevere 1992: 9).

La dualità dei *constraint* descritta da Lefevere è particolarmente evidente nella ricezione francese del teatro aureo tra Seicento e Settecento, in cui peraltro le due esigenze si fondono: l'affermazione nazionalistica della cultura francese in opposizione all'*ennemi* spagnolo, la *translatio imperii* che si consolida con il *siècle de Louis le Grand* si associa a un'estetica che, tanto nel versante *ancien* quanto in quello *moderne*, rifiuta il modello estetico del Barocco spagnolo e soprattutto il teatro *irrégulière* proposto da Lope de Vega in opposizione (un'opposizione forse sentita come tale più dai francesi che dallo stesso *Fénix*) ad Aristotele.

Tra i mezzi della riscrittura la traduzione è quello più riconoscibile o influente, ma anche la critica letteraria è uno strumento efficace di *rewriting*. Di fatto, nel Seicento francese l'immagine di Lope e del suo teatro si sviluppa sulla base delle affermazioni dei componenti della *République des Lettres*. Sono questi i veri giudici e creatori dell'immagine di Lope e della *Comedia* perdurante nei secoli successivi: un'immagine che si plasma attraverso voci che si richiamano l'una all'altra e che ripetono instancabilmente gli stessi *tópos*, con poche eccezioni di autori che veramente conoscevano l'arte drammatica del *Fénix*.

Sotto l'etichetta di *rewriting* che per Lefevere include questa molteplice creazione di immagini, potremmo distinguere agenti culturali che assumono un ruolo di *creatori di differenza*, plasmando intenzionalmente la distanza tra l'io e l'altro, e agenti che assumo il ruolo di *mediatori*, cercando d'introdurre l'estraneità nel contesto ricettore, anche alterandola, con esiti paradossali per cui «the writer choose to oppose the constraint; the rewriter to adapt to them» (Lefevere 1992: 15). I due ruoli possono anche venire a coincidere in un unico agente, come avviene nel comportamento 'contraddittorio' di molti traduttori.³⁶

Secondo l'approccio sistemico condiviso da Lefevere, la letteratura costituisce un sistema a se stante all'interno delle attività umane, un sistema complesso, costruito (*contrieved*), in quanto si compone «both of texts (objects) and human agentes who read, write and rewrite texts» (Lefevere 1993: 12). La riscrittura è un processo costante e i *constraints* dettati dal *patronage*³⁷ agiscono irrimediabilmente sugli scrittori,³⁸ sui *rewriters* e sul lettore.

Il *constraint* della poetica è inteso come «an inventory of literary devices, genres, motifs, prototypical characters and situations, and symbols» e «a concept of what the role of literature is, or should be, in the social system as a whole» (Lefevere 1992: 26). Questo dualismo invita a fermare lo sguardo sulla precettistica, ma anche sulla concezione filosofico-morale soggiacente.

La polemica sul ruolo del teatro è al centro delle dispute tra *irrégulières* e *régulières* cominciate verso gli anni Trenta del Seicento: i primi si appellavano al principio edonistico del teatro per difendere le infrazioni alle norme pseudo-aristoteliche, i secondi sostenevano un teatro moralizzatore, come notava René Bray con ricchezza di esempi, concludendo che «l'art classique est un art utilitaire. Le poète classique vise à l'instruction morale» (Bray 1945: 84).

La stessa inconciliabilità tra poetica *régulière* e teatro pre-classicista francese si osserva nella ricezione della *Comedia*. Lope de Vega, nell'*Arte nuevo*, giustificava la formula teatrale della *Comedia Nueva* attraverso il *gusto del vulgo*, anticipando le argomentazioni degli *irrégulières* francesi. Come rileva Maria Grazia Profeti (2009: 26), dalla funzione di drammaturgo professionale legato alla vendita delle proprie opere deriva

³⁶ Come si vedrà questo atteggiamento diffuso nei confronti del *théâtre étranger* di Lope (ma anche di Shakespeare) trae origine nella Francia seicentesca.

³⁷ Il potere è inteso in senso foucaultiano non come forza puramente repressiva, ma in grado di esercitare un'azione creativa: «what makes power hold good, what makes it accepted, is simply the fact that it doesn't only weigh on us as a force that says no, but that it traverses and produces things, it induces pleasure, forms knowledges, produces discourse» (Foucault, 1980: 119).

³⁸ Shakespeare e Lope de Vega sono sottomessi al potere, ma anche al gusto del pubblico: rappresentano un nuovo tipo d'intellettuale, autonomo ma ancora legato a tradizionali relazioni di *patronage*.

la conseguente necessità di attirare e lusingare il destinatario, che dà luogo a rotture delle norme letterarie, teorizzate lucidamente nell'*Arte nuevo*; “ei piace ei lice” sembra essere la condotta letteraria che il barocco europeo legittima. Non si tratta solo di caratteristiche formali concrete, come le norme pseudo-aristoteliche, ma di trasgressioni che possono andare dall'interesse per il mostruoso e il deforme alla pienezza del sentimento manierista in Lope, o alla proposta di una forma del mondo aperta al dubbio di Calderón.

La leggerezza della comicità e la libertà dalle norme sociali sono tra le caratteristiche, come rileva Profeti, che ostacolarono la ricezione europea del teatro aureo e che costituiscono, con l'infrazione ai precetti, differenze fondamentali con il sistema classicista. Allo *shock* di un sistema drammatico non aristotelico e distante dal *cultural script* e dai principi di *bienséance* accettati in Francia, i classicisti reagiscono confinando l'alterità nel dominio dell'anarchia e dell'ignoranza, della «barbarie», su cui insiste Voltaire. Nel frattempo, però, la *Querelle des Anciens et des Modernes* aveva introdotto il *beau relatif* (Jauss 1970): l'effetto di questa nuova coscienza dell'alterità emergeva dagli scritti di alcuni intellettuali, forse meno condizionati da un sistema estetico e filosofico soggiacente. Charles de Marguetel de Saint-Denis de Saint-Évremond (1613-1703), giustamente considerato da Ramón Esquerra (1936a: 363) «un caso de verdadero espíritu europeo», fu uno dei primi intellettuali a riflettere sulle differenze culturali che separavano i due teatri, invece di limitarsi alla critica scandalizzata per le novità formali e per la libertà contenutistica del teatro spagnolo. Saint-Évremond s'interroga sulle peculiarità di ciascun sistema culturale da cui derivano distinzioni di poetica e di stile (la fantasia degli spagnoli deriverebbe, ad esempio, dalla minore libertà nelle relazioni tra uomini e donne, così come l'assenza di regole dal lungo dominio arabo) e anticipa l'attrazione per l'esotico e l'interesse per le differenze linguistico-culturali apportato dal Romanticismo.

La precettistica classicista francese fu a lungo il criterio di giudizio con cui in Francia si osservava la *Comedia*: il raggio d'azione di questo punto di vista oltrepassa i limiti del *Grand Siècle*, mostrando vigore ancora nel 1822 nei paratesti della prima traduzione ottocentesca, pubblicata nella collezione degli *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers*. Il traduttore La Beaumelle è *engagé* nell'attuale dibattito tra classicisti e romantici; utilizza le pagine dei saggi introduttivi su Lope de Vega per esprimere un punto di vista filo-romantico, avvalendosi dei saggi di Bouterweck, Lord Holland e François Guizot; scardina la lettura classicista dell'*Arte nuevo*:

On a cru voir dans quelques expressions de ce morceau, une amende honorable que faisait l'auteur. Je pense qu'on n'en a pas saisi l'ironie. M. Bouterweck dit avec beaucoup de jugement que Lope n'a voulu que se moquer de ses détracteurs (La Beaumelle, Esménard 1822: I, lxxx).

Nel commento all'*Arte nuevo*, La Beaumelle inserisce duri attacchi ai precetti classicisti; però articola i testi introduttivi alle *comedias* di Lope attorno all'infrazione, o

meno, di unità, *bienséance* e *vraisemblance*; probabilmente cerca di rapportare le *comedias* tradotte all'orizzonte d'attesa del lettore cui si rivolge.

Il caso di La Beaumelle mostra la tendenza autoconservatrice della poetica, che si radica in un sistema letterario arrivando a identificarsi con esso, e che può mantenersi viva a lungo, anche coesistendo con nuove poetiche distinte. In questo senso Lefevère distingue, all'interno della poetica, una componente d'inventario, più stabile perché non direttamente soggetta all'ambiente in cui si colloca il sistema letterario, e una componente funzionale, che può subire un'influenza diretta dall'esterno del sistema. Appartengono alla componente funzionale i *tòpoi* letterari, che si adattano ai mutamenti sociali, come il tema romanzesco dell'eroina perseguitata dal potente:

A theme linked to the rise of the novel in the European system, for instance, is that of the virtuous young heroine persecuted by the wicked aristocrat, seduced and abandoned. About a century later, the working-class heroine succeeds her middle-class sister when the wicked aristocrat is joined in the ranks of the depraved by the wicked bourgeois employer (Lefevère 1992: 34).

I temi e la componente funzionale di una poetica esercitano un'influenza innovativa sul sistema letterario, mentre la componente d'inventario tende ad esercitare un influsso conservatore: i generi, che appartengono all'inventario, sopravvivono come «possibilità teoretiche» anche se non attivamente praticati, mantenendo la possibilità di venire riutilizzati in futuro. Le poetiche non ammettono la propria variabilità storica:

Yet any poetics tends to posit itself as absolute, to dismiss his predecessors (which amounts, in practice, to integrating them into itself), and to deny its own transience or, rather, to see itself as the necessary outcome of a process of growth of which it happens to be the best and therefore the final stage (Lefevère 1992: 35).

Per mantenere la posizione di dominio ogni poetica deve riscrivere la storia letteraria e controllare le interferenze letterarie; la poetica domina le decisioni dei rewriters rispetto alla selezione degli ipotesti e alla modalità di riscrittura: «as such that poetics will exert a tremendous influence on the interpenetration of two literary systems» (Lefevère 1992: 36). Poetica e *rewriting* si collocano in un rapporto di reciproca influenza. Così come la poetica determina la riscrittura,³⁹ la riscrittura ha un ruolo fondamentale nell'evoluzione del sistema: «the struggle between rival poetics is often initiated by writers, but fought or won or lost by rewriters» (Lefevère 1992: 38). L'analisi delle riscritture, inoltre, permette di comprendere fino a che punto una poetica è stata interiorizzata, come nel caso della versione classicista dell'*Iliade* di Houdar de La Motte, influenzata dall'estetica del genere dominante, la tragedia.

³⁹ «on every level of the translation process, it can be shown that, if linguistic considerations enter into conflict with considerations of an ideological and/or poetological nature, the latter tend to win out» (Lefevère 1992: 39).

Le riscritture, e soprattutto le traduzioni, influiscono sulla compenetrazione dei sistemi letterari non solo proiettando l'immagine di uno scrittore o di un'opera in un sistema letterario (o escludendolo), ma anche introducendo nuovi strumenti all'interno dell'inventario della poetica e preparando il terreno a cambiamenti nella componente funzionale.

L'immagine di un'opera letteraria proiettata dalla traduzione è determinata dall'ideologia del traduttore, sia essa imposta da un *patronage* o spontaneamente abbracciata, e dalla poetica dominante nella letteratura meta. L'ideologia detta la strategia del traduttore e le soluzioni ai problemi relativi all'*universe of discourse* («objects, concepts, customs belonging to the world that was familiar to the writer of the original» Lefevre 1992: 40) e alla lingua dell'originale. L'*universe of discourse* del prototesto include le allusioni a persone, eventi o usanze contemporanee all'autore, l'uso di parole semanticamente connotate, con doppi sensi o allusioni letterarie: caratteristiche ampiamente presenti nelle *comedias* di Lope de Vega, problemi che i traduttori risolvono con distinte strategie. La problematica resa dell'*universe of discourse* emerge nell'ottocentesca distinzione di John Hookham Frere (1840) tra *faithful translator* e *spirited translator*.

renders into English all the conventional phrases according to their grammatical and logical form, without any reference to the current usage which had affixed to them an arbitrary sense and appropriated them to a particular and definite purpose. He retains scrupulously all the local and personal peculiarities, and in the most rapid and transient allusions thinks it his duty to arrest the attention of the reader with a tedious explanatory note (*apud* Lefevre 1992: 50).

Si tratta di un traduttore conservatore spinto da ammirazione per il prestigio dell'originale: «the greater that prestige, the more “grammatical and logical” the translation is likely to be [...] This translator will use the “explanatory note” to ensure that the reader reads the translation – interprets the text and certainly the foundation text – in the “right” way» (Lefevre 1992: 50). Frere denomina *spirited translator* colui che adotta il linguaggio contemporaneo e l'*universe of discourse* contemporaneo

employs the corresponding modern phrases; but he is apt to imagine that a peculiar liveliness and vivacity may be imparted to his performance by the employment of such phrases as are particularly connected with modern manners; and if at any time he feels more than usually anxious to avoid the appearance of pedantry, he thinks he cannot escape from it in any way more effectively than by adopting the language and jargon of the day. The peculiarities of ancient times he endeavors to represent by substituting in their place the peculiarities of his own time and nation (*apud* Lefevre 1992: 50).

Questo archetipo di traduttore è ovviamente meno conservatore rispetto al primo e subisce meno timore riverenziale per il testo di partenza. Con il fine di stupire il pubblico attualizzando l'opera, mettendone in discussione lo status di classico e rifiutando l'interpretazione tradizionale, assume il rischio dell'anacronismo e non di rado, attraverso la

traduzione, innesca polemiche letterarie. A differenza del *faithful translator*, che attua al livello della parola o della frase, lo *spirited translator* agisce al livello della cultura e del funzionamento del testo all'interno della cultura.

L'allusione letteraria rappresenta la «real aporia of translation, the real untranslatable», in quanto evoca una situazione simbolica per la cultura origine: la parola o la frase, così come una situazione evocata, sono traducibili, mentre il legame tra parola e situazione fornito dall'allusione letteraria in quanto abbreviazione culturale (*cultural shorthand*) costituisce un'enorme difficoltà per il traduttore.

La relazione del traduttore con l'*universe of discourse* del testo di partenza è influenzata da vari fattori: lo status del *source-text* nella cultura meta, l'immagine di sé che possiede la cultura origine (*self-image*), i tipi di testo considerati accettabili nella cultura meta, i destinatari (*intended audience*), i *cultural scripts* (copioni culturali) che il pubblico è abituato ad accettare. Lefevere analizza questi fattori nell'ambito della letteratura francese e in particolare della *querelle* sulla traduzione dell'*Iliade*, un testo il cui *status* è sempre centrale nei sistemi culturali europei. Ciò che cambia, in questo caso, è la *self-image* della cultura meta:

a culture with a low self-image will welcome translation (and other forms of rewriting) from a culture or cultures it consider superior to itself. The culture of the French Renaissance, for instance, looks up to Homer without reserve. Its attitude persists in the rewritings of Homer – in the guise of both criticism and translation – authored by Madame Dacier (Lefevere 1992: 88).

Nel Settecento francese è cambiata la *self-image* e dunque anche il rapporto con testi provenienti da altre culture. Nella traduzione di De la Motte interviene inoltre un *poetological constraint* come il prestigio della tragedia, il controllo stilistico (*diction*) esercitato dall'*Académie* e il *cultural script*, ovvero «the accepted pattern of behavior expected of people who fill certain roles in a certain culture» esercita un'azione di controllo sulla letteratura e sulla traduzione. La monarchia assoluta «In no way could [...] be made to fit Homeric kings, most of whom would be seen by French people of gout to be living the lives of impoverished nobleman in their own day and age» (Lefevere anno: 89).

Nei paratesti delle traduzioni settecentesche di *comedias* di Lope viene costantemente evidenziata la discrepanza tra il comportamento di un personaggio lopesco, nobile di medio o alto rango, e il *cultural script* attribuito dai francesi alla classe nobiliare; le infrazioni al *cultural script* colpiscono maggiormente quando riguardano personaggi femminili: dall'archetipo di Chimène, la dama della *Comedia* continua a scandalizzare i francesi per tutto il Settecento. Il *cultural script* di Lefevere è una nozione ampia che sembra inglobare quelle

di di *decoro moral e decoro drammatico* nel teatro spagnolo⁴⁰ e di *bienséance interne* e la *bienséance externe* nel teatro francese.

La resa dell'*universe of discourse* di un *source-text* determina il valore informativo (*information value*) della traduzione. Le *belles infidèles* sono portatrici di un basso valore informativo, che secondo Lefevre veniva colmato dal destinatario, normalmente conoscitore di greco e latino («would be able to check what was left out or embellished in the original», Lefevre 1992: 90). Fino all'Ottocento le traduzioni omeriche sono prefilologiche e astoriche; in esse si arriva a mettere in discussione il prestigio dell'originale, come testimoniano gli opposti atteggiamenti di Madame Dacier e Houdar de la Motte. Maggiore è il prestigio di un'opera nel sistema meta, più letterale sarà la traduzione, più si rispetterà l'*universe of discourse* dell'originale; a una decadenza dell'immagine di un testo nella cultura meta segue invece una maggiore libertà per il traduttore. Lefevre mette in relazione l'*adeguacy* con il prestigio di un'opera concreta nel sistema meta, Even-Zohar con la posizione, centrale o periferica, della traduzione nel sistema meta.

Infine, l'*intended audience* può influenzare fortemente la strategia del traduttore, che talvolta proietta sul rewriting l'orizzonte d'attesa del pubblico contemporaneo. Madame de Dacier lamentava che il lettore si aspettasse «heroes belonging to the bourgeoisie, always so polished, sweet and correct», La Motte adattava gli eroi omerici al modello tragico.

Il caso del teatro di Lope de Vega mostra bene la reciprocità delle interferenze tra il sistema d'arrivo e la traduzione: da un lato, come si vedrà, l'introduzione della *Comedia* in Francia agisce sul sistema ricettore impulsando il genere della *comédie*, che assume progressivamente prestigio. Il sistema meta riempie un *vacuum* culturale grazie all'influsso del teatro spagnolo, che agisce come fattore d'innovazione. Ma una volta cristallizzata la poetica classicista e potenziata la *self-image* nella Francia del *Grand Siècle*, la cultura d'arrivo s'impone sul testo di partenza. Le traduzioni settecentesche della *comedia* mostrano due *constraint* all'origine della *manipulation*: da un lato agisce l'estetica delle *adaptations*, dall'altro la poetica classicista. Entrambi i fattori verranno analizzati, nei limiti imposti da questo studio, e se ne terrà conto nell'analisi delle traduzioni settecentesche

⁴⁰ «Dos conceptos hay de decoro en las tablas del siglo XVII: el decoro moral que veda la representación de ciertos motivos (rebeliones, adulterios, etc.) y que se mantiene con límites muy variables e imprecisos (desde el permitivismo de Lope o Calderón a la rigidez de Bances), y el más propiamente dramático, que consiste en la adecuación de la conducta y lenguaje de los personajes a las convenciones de su papel (nivel social, jerarquía dramática - primer galán, rey, etc.)» (Arellano 1995: 125).

8.2 L'estetica degli adattamenti come base metodologica per lo studio delle traduzioni: il confronto tassonomico come metodo analitico

La poetica classicista agirà a lungo come *constraint*: si è già anticipato, ma si vedrà con dettaglio verso la fine di questo studio, che le unità pseudoaristoteliche e le *bienséances* verranno ancora menzionate nei paratesti della prima traduzione ottocentesca.

L'estetica delle *adaptations*, invece, ha un'azione cronologicamente più limitata: si può apprezzare un forte condizionamento nelle prime traduzioni (1700 e 1738), che va scemando progressivamente. Come definire, in termini teorici, questo *constraint*?

Una prima riflessione riguarda la parziale sovrapposizione con l'estetica classicista, che porta a una certa difficoltà nel distinguere l'ambito d'azione di questo secondo fattore. I traduttori menzionano gli adattamenti e auspicano un ritorno al teatro *à l'espagnole*, considerandosi mediatori di un repertorio di *sujets* per il teatro francese: questo dato permette di attribuire un ruolo al filtro dell'adattamento seicentesco nelle prime traduzioni *for the page*.

Non si tratta però di una poetica, come nel caso del classicismo, ma di una moda che dura poco più di cinquant'anni, determinando però un orizzonte d'attesa relativo alla *comedia*, che entra in Francia attraverso la porta degli adattamenti teatrali, e solo successivamente come opera letteraria (*Chef-d'oeuvre*) per un pubblico di lettori. Il passaggio dalla traduzione *for the stage* alla traduzione *for the page*, da *theatre translation* a *drama translation* (Aaltonen 2000: 4), implica mutamenti nella strategia dei *rewriters*, che si abituano progressivamente alle possibilità del testo destinato alla lettura, che permette di trasferire maggiore *information value* dell'originale. Susan Bassnet osserva con caratteristiche proprie del *drama translation* sia l'*intentio* del traduttore, che si propone la fedeltà al testo originale:

This is probably the most common form of theatre translation. The text is treated as if it were a literary work, and the translator pays attention to distinctive features of dialogue on the page. No allowance are made for patterns of and other paralinguistic features and often implicit in this type of translation is the notion of 'fidelity' to the original'. This kind of translation is particularly common where complete plays of a given playwright are undertaken, and where the commission is for publication rather than for stage production (Bassnet 1985: 90).

Il nostro caso conferma questo rilievo. Si assiste a un progressivo slittamento nell'*aim*: dall'offerta di *sujets* a drammaturghi francesi, alla mediazione culturale di capolavori del teatro mondiale.

Il passaggio progressivo da strategie di *acceptability* a strategie di *adequacy* prende origine da cambiamenti di *ideology* e di *poetics* intervenuti nel sistema d'arrivo, ma anche

dall'asestamento della traduzione teatrale *for the page*. Distinti fattori che, nella visione sistemica accolta in questo studio, interferiscono e si complementano tra loro.

Il confronto tassonomico che propongo è finalizzato ad agevolare anche l'arduo compito del lettore dell'analisi di una traduzione. Come lettrice, mi sono spesso trovata di fronte a due situazioni opposte: il raffronto testuale tra *source-text* e *target-text*, con analisi formaliste e statistiche numeriche delle scene espunte; dall'altro, commenti e parafrasi discorsive che richiedevano comunque una consultazione di prima mano da parte del lettore. Il problema metodologico di chi affronta un'analisi traduttologica è soprattutto trasmissivo, e quindi potremmo dire, in senso lato, ecdotico. Come esprimere la complessità del raffronto tra testo e traduzione? Creare una tassonomia, basata su referenti culturali di «pre-giudizio» (inteso nei termini di Gadamer), di «poetica» e «ideologia» (Lefevre 1992) e usarla come strumento analitico ma soprattutto descrittivo mi è sembrato un efficace strumento di mediazione. Non prescinde dal raffronto testuale, che rimane presente e direttamente osservabile, ma lo inquadra in una categoria analitica che funge a sua volta da commento. Radunare gli interventi secondo quello che sembra il loro scopo risponde a una sistematizzazione interpretativa non lontana da quella attuabile nell'ambito della «critica delle varianti». Couderc (2011: 139) ha recentemente segnalato la possibilità di analizzare gli adattamenti attraverso la prospettiva della *critique génétique*, «dans la mesure où il s'agit de pencher, en quelque sorte, par-dessus l'épaule de Corneille quand, assis à sa table de travail, il a devant lui le texte de la pièce de Lope de Vega dont il s'inspire pour écrire sa propre pièce de théâtre». Penetrare l'*intentio* del *rewriter* significa dunque analizzare la finalità degli interventi rispetto al prototesto.

9. Traduzione e canone

Gli studi di Even-Zohar e di Lefevere sono utili per riflettere sulla creazione e le variazioni del canone letterario, influenzato dalla codificazione di una poetica, che implica la canonizzazione delle opere letterarie più vicine ai suoi precetti (*canonic texts*, secondo Even-Zohar); le opere a loro volta possono influire sul canone e sulla poetica costituendosi come modelli (*canonical texts*). Una volta avvenuta la codificazione di un canone da parte di uno o diversi *patronage*, la poetica ha una vita autonoma nel sistema, distanziandosi sempre più dagli ultimi cambiamenti nell'ambiente che circonda il sistema letterario: i cambiamenti in quest'ultimo, infatti, raramente generano immediati cambiamenti nella poetica.

Anche il concetto di «classico» è sottomesso al vaglio del *patronage*, che è in grado di definire, come tali, opere che appartengono al canone vigente, anche a breve distanza dalla pubblicazione. Come si vedrà, nella *Querelle des Anciens et des Modernes* è proprio in gioco l'idea di classico e i promotori delle due linee cercano l'avallo del potere. Il “classico” è un'etichetta mutevole, relazionata con la mutevolezza di concetti come *Siglo de Oro* (Blecia 2004), ma, come nota Lefevere, implica la presenza costante di alcune opere, canonizzate, che superano i cambiamenti di poetica dominante grazie alla costante reinterpretazione delle riscritture:

this is a clear indication of the conservative bias of the system itself and also of the power of rewriting, since while the work of literature itself remains canonized, the “received” interpretation or even the “right” interpretation in system with undifferentiated patronage, quite simply changes (Lefevere 1992: 19).

Alcune istituzioni, come accademie, riviste letterarie, case editrici, agiscono sull'immissione di nuove opere nel canone; le istituzioni educative e in particolare le università, agiscono sul canone stesso, attraverso la scelta dei testi da insegnare alle nuove generazioni, che continueranno ad essere stampati e conosciuti a discapito di altri. Di fatto, la canonizzazione, che influenza enormemente la reperibilità di un testo, aumenta il proprio potere con lo sviluppo del sistema educativo, che porta alla diffusione di compilazioni antologiche in cui

works of literature are taken out of their historical context and the whole genealogy of influence and rewriting of which they are part is silently obliterated. As a result, what has survived this process appears to be timeless, and what is timeless should, obviously, not be questioned.

La conservatività del sistema è osservabile anche nella capacità di assorbire le opere dissidenti rispetto alla poetica dominante, canonizzandole: accettare un'innovazione significa anche renderla innocua.

Rispetto al caso trattato, la questione del canone può essere considerata sui due versanti *target-oriented* e *source-oriented*: nel primo caso ci si riferisce al canone letterario francese e all'eventuale posizionamento di Lope de Vega al suo interno, nel secondo alla posizione di Lope nel canone spagnolo e al canone lopesco, relativo alla produzione drammatica di Lope de Vega e alla sua ricezione in Spagna, confrontandolo con le selezioni testuali dei *rewriters*.

Riguardo alla prima questione, si può osservare che Lope è presente nel canone letterario della Francia seicentesca come autore fra i più importanti, un classico moderno, accostato ai classici dell'antichità, e che è al tempo stesso il massimo rappresentante della letteratura spagnola agli occhi dei francesi. Quindi si può affermare che Lope in quest'epoca è un autore canonico (*canonic*); ma è anche un modello letterario (*canonical*), se si osserva il riuso della sua produzione drammatica e poetica in Francia. Contemporaneamente, dagli anni Trenta, Lope de Vega si converte in un antimodello per i classicisti, pur rimanendo all'interno del canone degli autori moderni *irrégulières*. La formazione di una nuova poetica impone il proprio canone, escludendo autori che non lo seguono: così, durante gli anni intermedi del *turning point*, Lope de Vega si trova a essere al tempo stesso *canonical* e antimodello, e così la *Comedia*.

Con la *Querelle des Anciens et de Modernes* si genera un canone moderno francese in cui non trova posto Lope de Vega, mentre gli *Anciens* si rifanno ai modelli dell'antichità e ad autori moderni che li rispettino. La *Comedia* rimane periferica, legata a un fascino esotico già presente, *in nuce*, nel suo successo seicentesco.

L'opposizione tra *Anciens* e *Modernes* viene gradualmente superata nel corso del Settecento, in concomitanza con una maggiore apertura alle tradizioni drammatiche straniere. Negli *anciens* comincia ad agire il fascino del primitivismo omerico, associato agli albori di tradizioni drammatiche autoctone come quella inglese e spagnola, mitizzate nell'idea di un'innocente barbarie. I *Modernes* avvertono la necessità di una riforma teatrale che attinga alle libertà del teatro inglese e spagnolo. In questo clima favorevole all'entrata del théâtre étranger come *canonic* e *canonical text* si predilige il modello shakespeariano, per vari motivi su cui ci si soffermerà, tra i quali lo spostamento canonico di Lope de Vega nel sistema spagnolo. Nella Spagna settecentesca i classicisti tendono a considerare Lope come corruttore del teatro spagnolo e ad attribuire il valore di età aurea al Cinquecento. Di questo spostamento

canonico, come si vedrà, sono informati i francesi, che al tempo stesso osservano con stupore la costante ammirazione degli inglesi per Shakespeare.

Infine, all'interno della produzione drammatica di Lope de Vega si attuano degli spostamenti canonici corrispondenti alla fortuna, sul palcoscenico o sulla pagina scritta, di alcune sue *comedias* rispetto ad altre. Come si rapporta il canone lopesco con la selezione dei *rewriters*? La risposta a questo interrogativo vorrebbe essere uno dei futuri sviluppi di questa ricerca. Sarà possibile ora avanzare qualche ipotesi relativamente alle scelte dei traduttori, in cui bisognerà tenere conto delle condizioni materiali (il possesso di un volume, ad esempio), del gusto personale, di criteri estetici e ideologici legati alla delineazione di un'immagine della *Comedia*, delle scelte dei precedenti traduttori e autori di adattamenti, della presenza di traduzioni anteriori da usare come strumenti di lavoro.

II

GÉNIE SANS RÈGLES. *LOPE DE VEGA NEL SEICENTO* *FRANCESE*

«en Francia ni varón ni mujer deja de aprender la lengua castellana»
Miguel de Cervantes⁴¹

1. I rapporti franco-spagnoli: costruzione ed evoluzione dell'immagine dell'ennemi

«Un siècle d'embrassades méfiantes et de rodomontades» (Cioranescu 1983: 33):⁴² così scorre tortuosamente il Seicento nelle complesse e cangianti relazioni politiche tra Francia e Spagna, implicate in uno scontro egemonico che finirà per esaurire le forze di entrambe le potenze. Periodi di pace si alternano a lunghe ostilità, ai trattati si aggiungono tentativi di risolvere la rivalità con alleanze matrimoniali, ma non si abbandona la via dei sotterfugi per indebolire il nemico intervenendo nella politica interna.

Una prima epoca è caratterizzata dal perdurare dell'egemonia spagnola, fino agli anni Venti, cui segue un trentennio di ostilità, coincidente con la guerra dei Trent'anni, che sfocia nell'aperto conflitto dal 1635, quando la Francia dichiara guerra alla Spagna; il progressivo declino della monarchia spagnola è annunciato dalla pace di Westfalia (1648), confermato dal trattato dei Pirenei (1659)⁴³ e perdurante fino a fine secolo, quando la morte dell'ultimo Asburgo di Spagna, Carlo II, scatena la guerra di successione.

⁴¹ Cervantes [1617] 2002: III, 567.

⁴² L'espressione «Rodomontades», che designa «l'attitude d'un fanfaron, une prétention ridicule et injustifiée, et par métonymie (une, des rodomontades), les paroles d'un fanfaron», proviene dall'uso antonomastico di Rodomonte (Rodomont), personaggio dell'*Orlando innamorato* (*Roland amoureux*) di Boiardo e dell'*Orlando furioso* (*Roland furieux*) dell'Ariosto. L'uso di entrambe le espressioni si attesta già da fine Cinquecento (*Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2004). Ebbe un certo successo il volume di un autore ad oggi pressoché sconosciuto, le *Rodomontades espagnoles* di Nicolas Badouin, in cui si narrano «les vanteries d'un soldat qui'on suppose être un Espagnol, et qui adresse des menaces terrifiantes à un ennemi invisible» (Cioranescu 1937: 339).

⁴³ Saint-Évremond (Théry: 231-244) dedica un'epistola all'avvenimento, indirizzata al marchese de Créqui, con una serie di critiche a Mazzarino che gli costarono l'esilio: «L'ancienne réputation des Espagnols lui [à Mazarin] couvrait leur misère présente, ne pouvant s'imaginer qu'une nation si redoutable autrefois pût être si proche de sa ruine. L'Espagne, l'Italie, l'Allemagne, les Pays-Bas, qui n'étaient presque plus que des noms, lui donnaient toujours une grande idée de leur viellie puissance; il ne considéra pas assez l'état ou nous étions, pour considerer

Il secolo si apre sotto la pace di Vervins (1598), ultimo atto del regno di Filippo II, che firma con Enrico IV di Francia un accordo «que ponía fin a la intervención española en las guerras civiles francesas y regulaba la cesión de los Países Bajos a favor de los Archidukes Alberto e Isabel Clara Euguénia» (García García 1996: 3). In quello stesso anno saliva al trono il giovane Filippo III coadiuvato dal *valido* duca di Lerma, generando entusiastiche aspettative di rinnovamento, ma dovendosi presto scontrare con problemi finanziari e organizzativi dell'immenso regno.⁴⁴ La politica di moderazione del duca di Lerma era dettata dall'incipiente crisi della monarchia spagnola, che faticava a mantenere i territori conquistati. Tuttavia i francesi continuavano ad avvertire con timore la grandezza del vicino, il cui prestigio politico era ancora forte in quel ventennio denominato *Pax Hispanica* (1598-1621), che ha inizio con la pace di Vervins e s'interrompe nel 1621, agli albori del regno di Filippo IV, con lo scadere della tregua di Anversa tra la Spagna e le Province Unite:

L'Espagne, dans l'opinion commune, balance le pouvoir naissant de la France et sa déchéance ne se manifeste qu'aux yeux exercés de ceux qui ont le maniement de la chose publique; le peuple, la grande masse de la nation ne la sent pas autant. On craint moins l'Espagnol, sans doute, mais on le jalouse encore, on le raille (Morel-Fatio 1888: 32).

In quest'epoca si rafforza la satira anti-spagnola, che dileggia la fanfaronaggine del *señor español*. Nel tardo Cinquecento un ammirato Pierre de Bourdeuil lodava le inclinazioni marziali degli spagnoli e raccoglieva in un volume le loro *Rodomontades* (*apud* Morel-Fatio 1888), esordendo:

Il faut un peu parler des rodomontades Espagnoles car certes elles surpassent toutes les autres de quelque nation que se sort dantan qu'il faut confesser la nation Espagnolle brave, bravaiche et valeureuse et fort prompte d'esprit et de belles paroles proferes à l'improviste.

Il valore degli spagnoli è dimostrato dall'aneddoto, il primo della raccolta, riguardante il capitano Vega Grenadin, che difende l'onore dei propri soldati reduci dal combattimento, dichiarando che essi meriterebbero gli onori trionfali degli antichi consoli e imperatori romani.

È diverso il tono di altri due volumi di *rodomontades* pubblicati nella prima metà del Seicento, le *Rodomontadas castellanias, recopiladas de los comentarios de los muy*

trop celui où nos ennemis avaient été». Dal brano si evince una chiara percezione del declino della Spagna e dell'ascesa della Francia.

⁴⁴ «en realidad, lo que se pretendía era dar una renovadora vitalidad a esta gigantesca monarquía, que debía compaginar sus aspiraciones universales, sus carencias en la administración de tan vastos territorios [...] y su dinámica política exterior con una restauración financiera y económica [...]. La respuesta de Lerma a la debilitada situación de la hacienda real fue el mantenimiento de una política de moderación» (García García 1996: 185-186).

espantosos, terribles y invencibles Capitanes, Matamoros, Crocodillo y Rajabroqueles (1607), e le *Recueilles de diverses auteurs, et notamment du Capitane Bombardon, compagnon du soldat François. Mises en espagnol et françois pour le contentement du lecteur* (1627), entrambi in francese e spagnolo. La braveria degli spagnoli è ora derisa nella metafora di un ridicolo pasto di moschetti e pistole sulla griglia:

Anda, yd à mi cocinero y dezidle que mete en el açador dozena y media de tiros de artilleria lardados con troços de picas y alabardas que yo he rompido en tantos exercitos como en este Mundo he vencidos y dos otras dozenas de mosquetes y pistolas sobre la grilla: verneis a cenar conmigo que es la vianda que acostumbro comer (*apud* Bardon 1931: 3).

Fa parte della satira antispagnola anche la *leyenda negra* del capitano spagnolo (Franchetti 2011), già descritto negli *Emblesmes sur les actions, perfections et moeurs du Seigneur espagnol. Traduit du castillan* (1608): diavolo a casa, lupo a tavola, porco in camera, pavone in strada, volpe con le donne, leone in caserma, lepre al combattimento, agnello da prigioniero.

Anche la stampa periodica costituisce una preziosa testimonianza dell'interesse francese per l'*ennemi*. Agli albori del Seicento si sviluppa in Francia, così come in altri paesi europei, la pubblicazione di riviste d'attualità, di vario tipo e formato, dedicate in parte alla cronaca ufficiale di avvenimenti politici e militari, in parte all'aneddotica sensazionalistica. Questa primitiva produzione giornalistica del primo quarto di secolo mostra le opinioni di vari settori *lettrés* della società parigina sugli avvenimenti di attualità: non c'è da stupirsi, dunque, se la Spagna e gli spagnoli sono argomenti trattati con frequenza (Fernandez-Gaillat 2001: 129-141). La politica spagnola occupa buona parte dei primi due tomi della prima rivista francese, il «*Mercure françois*»,⁴⁵ pubblicati nel 1611 e nel 1615: dalle cronache emerge «l'image [...] d'un pays limitrophe opportuniste dont la politique changeante appelle encore et toujours à la méfiance» (Fernandez-Gaillat 2001: 129-137). Le critiche sono comunque moderate: il secondo tomo, «*placé tout entière sous le signe de l'Espagne*» (Fernandez-Gaillat 2001: 134) per la coincidenza cronologica degli accordi matrimoniali franco-spagnoli, mostra opinioni favorevoli alla prospettiva di pacificazione.

All'approssimarsi del primo ventennio del secolo la politica europea è scossa dall'avvento della Guerra dei Trent'anni, che vedrà Francia e Spagna, rispettivamente guidate e personificate dal *conde duque* di Olivares e dal cardinale Richelieu, su opposti

⁴⁵ Il nome della rivista, come nel caso della più tarda «*Mercure Galant*» (fondata nel 1672), è ispirato al grande successo francese dei *Ragguagli del Parnaso* di Boccacini (Fumaroli 2008: 63).

schieramenti.⁴⁶ Dal 1631 si comincia a pubblicare la «Gazette» di Théophraste Renaudot, la prima rivista settimanale con regolarità nella tiratura. Come osserva Franchetti (2011: 134), i numeri della rivista pubblicati durante la guerra franco-spagnola

diffondono ovviamente solo rassicuranti immagini di spagnoli-lepre: spagnoli che, alla semplice vista dei preparativi delle truppe francesi abbandonano castelli e paesi già conquistati per ritirarsi “in gran confusione e disordini” (luglio 1635); spagnoli che riescono a conquistare una bicocca solo grazie all’“expédient étrange [...] de mettre de cavalerie à leur troupes, avec ordre de les chasser et tuer par derrière, s’ils n’allaient en avant” (agosto 1635).

Volto a lenire le rivalità tra le due potenze, lo stratagemma dei matrimoni interdinastici ricorre nel 1615, con il duplice matrimonio tra l’infanta Anna d’Austria e Luigi XIII e tra Elisabetta di Borbone e Filippo IV; nella seconda metà del secolo (1660), a seguito del trattato dei Pirenei e già durante il declino della monarchia spagnola, Maria Teresa d’Austria sposa Luigi XIV e Maria Luisa d’Orléans, nata in Francia ma di origine parzialmente asburgica, essendo nipote di Anna e Luigi XIII, è data in sposa all’ultimo Asburgo di Spagna, Carlo II, nel 1679.

Il matrimonio tra Anna e Luigi XIII, frutto dell’operato diplomatico del duca di Lerma, è all’origine del rafforzamento dei contatti culturali tra Francia e Spagna:

Les mariages espagnols, inaugurant les règnes de Louis XIII et Louis XIV, ont spectaculièrement mis en scène le concours de la France et de l’Espagne au sein d’une commune culture. Manifestation d’une profonde convergence et passage de relais, les cérémonies matrimoniales ont joué le rôle de révélateur et d’accélérateur de la circulation des idéaux partagés (Schaub 2003: 338).

Lo stesso Lope de Vega s’ispira presumibilmente all’uso del mito di Perseo nei festeggiamenti parigini per la composizione della tragicommedia *La fábula de Perseo* (Béhar 2009 e 2012). L’importanza dell’avvenimento e le aspettative di pacificazione emergono con evidenza nelle pagine di Carlos García, medico aragonese a Parigi tra il 1613 e il 1618, che nel trattatello *L’opposition et la conjonction des deux grandes luminaires du monde, oeuvre plaisante et curieuse, où l’on traite de l’heureuse alliance de la France et de l’Espagne, et de l’antipathie des Espagnols et des François*, scritto in castigliano e in francese, approfitta dell’occasione per riflettere sul rapporto tra i due paesi rivali.⁴⁷ L’autore si affanna a lodare

⁴⁶ «la rivalidad entre Richelieu y Olivares personificaba la de Francia y la casa de Austria, y cualquier contrariedad sufrida por una u otra era susceptible de ser presentada como un fracaso de su gobierno» (Elliot 1984: 10).

⁴⁷ Il libriccino è dedicato al capitano Ivan Davalos y Zambrana, arruolato nel Consiglio Reale di Guerra nelle Fiandre e tenente di Cambray. I titoli dei capitoli rivelano un procedere sillogistico con cui García cerca di risolvere, almeno in sede teorica, l’opposizione tra due nazioni, un’opposizione vista come necessaria complementarietà delle due nazioni più nobili: «Como la paz y unión son atributos de Dios y perfeccion de la Naturaleza, Cap. I. Como la enemistad y discordia son monstruos de la naturaleza y hijos ilegítimos del

entrambi gli stati, affermando la propria imparzialità e l'equivalenza nella grandezza di Francia e Spagna; tuttavia la scelta del termine «antipatia» nel titolo dell'opera renderà questo libello, agli occhi dei francesi, un catalogo delle stravaganze spagnole e la conferma di un'avversione innata e inevitabile. E forse fu proprio questa ricezione, lontana dalle intenzioni di García, a provocare l'inatteso successo del libello, ristampato sei volte con il titolo originale, e altre sette con un titolo che si limitava a menzionare l'antipatia, usato da altri autori di *pamphlet* antispannoli, e ristampato secoli dopo durante le guerre napoleoniche. Tra coloro che s'ispirarono all'*Antipathia* spicca La Mothe Le Vayer, autore, sotto lo pseudonimo di Fabricio Campolini, del *Discours de la contrariété d'humeurs qui se trouve entre certains nations et singulièrement entre le françoise et l'espagnole, traduit de l'italien de Fabricio Campolini, Veronois* (1636).

L'*heureuse alliance* non arresta l'*antipathie*, ma permette ai francesi di acquisire maggiore familiarità con l'*ennemi*, con la sua lingua e la sua cultura, soprattutto nell'ambito della *noblesse*. I rapporti tra Francia e Spagna, comunque, non si limitavano all'*entourage* delle regine in terra straniera e alla nobiltà di corte, ma investivano tutti gli strati sociali: lunghe tregue portavano gli eserciti a instaurare relazioni quasi cortesi, gli scambi di merci e la ricerca di lavoro muovevano masse di uomini da un luogo all'altro. I francesi in Spagna erano piuttosto numerosi:⁴⁸ dediti a umili occupazioni che gli spagnoli trascuravano per l'oro facile delle Americhe, o arruolati nelle armate del re di Spagna, o rifugiati politici, soprattutto durante la Fronda, e infine emissari e ambasciatori. In Francia esistevano comunità spagnole, concentrate nelle città che commerciavano con le Americhe: Rouen, St. Malo, Nantes.⁴⁹

demonio, Cap. II. Como es grande la monstruosidad de perseguir su semejante, Cap. III. De la nobleza del hombre, Cap. IV. De la nobleza y valor de nacion Francesa y Española, Cap. V. De la nobleza y valor de los Franceses, Cap. VI. De la nobleza y valor de los Españoles, Cap. VII. Como siendo la nacion Francesa y Española principio de las otras naciones han de ser naturalmente contrarias, Cap. VIII. Como el demonio invidioso de la nobleza y perfeccion destas dos naciones convirtió la natural contrariedad en mortal antipathia, Cap. IX. De algunas cosas que sucedieron al Autor tocantes la enemistad y odio de entrambas naciones, Cap. X. De la antipathia del cuerpo y alma de los franceses y Españoles, Cap. XI. De la contrariedad en el vestir, Cap. XII. De la contrariedad en comer y beber, Cap. XIII. De la contrariedad en el andar, Cap. XIV. De la contrariedad en el hablar, Cap. XV. De los males que se siguen de la dicha Antipathia, Cap. XVI. De la causa y fundamento de la dicha Antipathia, Cap. XVII. Como la conjuncion destes dos luminares viene del cielo, Cap. XVIII. De la maravillosa traza que tuvo Dios para hazer esta divina conjuncion, Cap. XIX. Como en toda la genealogia de Adam no podía hallarse quien mereciere ser Esposa de nuestro gran Luys, si sola la serenissima Infanta de España y Christianisima Reyna de Francia, Cap. XX».

⁴⁸ La consistente presenza dei francesi in Spagna è documentata anche dalla letteratura, dove spesso compare il personaggio del francese: si pensi a *Los cigarrales de Toledo* di Tirso de Molina o a *El rufián dichoso* di Cervantes.

⁴⁹ Schaub (2003: 111), sulla base dei Cioranescu, riscontra fino all'ultimo quarto di secolo una «double dissymétrie dans les échanges hispano-français au XVIIIe siècle. D'une part, la France reçoit bien plus de textes espagnols, sous la form d'importation directe, d'éditions en espagnol réalisées en France, de traductions et d'adaptations – belles infidèles modernes –, que l'inverse. D'autre part, le nombre de sujets du roi de France qui s'installent temporairement ou définitivement en Espagne est, jusqu'au preuve du contraire, bien plus important que celui des espagnols établis en France. Tandis que l'Espagne envoie des livres, la France exporte des hommes».

Le celebrazioni dei matrimoni interdinastici, così come missioni diplomatiche, commercio, esilio, o mera curiosità, portano una variegata serie di viaggiatori a calpestare il suolo iberico, dando vita a quello che può essere definito un filone letterario per la sua fecondità nella Francia seicentesca: il *voyage à l'Espagne*. Più che una testimonianza della Spagna dell'epoca, si tratta della ripetizione di stereotipi culturali, che sedimentano un'immagine perdurante di una terra esotica e peculiarmente opposta alla Francia, che genera un misto di curiosità, ammirazione e repulsione.

Nel pieno delle ostilità tra Francia e Spagna, ma anche nel fulgore della moda de *lo español* preparata dai contatti durante la *Pax Hispanica*,⁵⁰ il teatro spagnolo si diffonde a Parigi attraverso le *adaptations* o *imitations* ad opera di drammaturghi come Jean de Rotrou, Molière, Pierre Corneille, Thomas Corneille, Antoine Le Métel d'Ouille e Boisrobert. Il fenomeno del teatro francese *à l'espagnole*, tipico di questo secolo, è piuttosto eterogeneo, come bene documenta la *Bibliographie critique* di Manuel Losada Goya (1999): dalla vera e propria *adaptation*, in cui si mantiene uno stretto rapporto con il testo originale, a *pièces* vagamente ispirate alla trama di una o più *comedias*, a qualche scena, o a situazioni genericamente spagnole, per arrivare a casi in cui il contatto con una fonte spagnola si limita al titolo.

Il successo del teatro *à l'espagnole* contribuisce in Francia alla nascita di un'attività teatrale intesa come svago collettivo delle classi agiate, superando lo iato tra teatro colto, destinato alla corte e all'accademia, e farsa popolare (Martinenche 1900). Il «dangereux voisinage de la farce» (Colette Scherer 1983: 18) è probabilmente all'origine del lungo rifiuto in Francia per il genere della *comédie*: tra 1579 e 1588 la commedia veniva osteggiata da *actes regaux* e nei cinque volumi di *Théâtre* del prolifico drammaturgo Alexandre Hardy, pubblicati tra 1624 e 1628, vengono escluse le commedie. Lo sviluppo della *comédie* avviene tra 1630-1640, periodo di «veritable révolution» (Martin 1969: 290) nelle condizioni della rappresentazione drammatica, con l'arrivo di due *troupes* rivali, quella di Bellerose e quella di Mondory, nei due teatri dell'Hôtel de Bourgogne e del Marais; con un progressivo avvicinamento dell'*élite* sociale e del mondo dei potenti - in primis, Richelieu - al teatro. Questa importante epoca «de transition aussi rapide que décisive» (Scherer 1975: XI) coincide con la moda degli adattamenti dal teatro spagnolo, nei quali progressivamente la *comédie* s'impone sulla *tragi-comédie*: la scelta di modelli estranei alla tradizione permette ai

⁵⁰ «La première moitié du XVII^e siècle est l'époque des affrontements les plus durs, de la rivalité hargneuse et de l'absence de compréhension et en même temps de l'émulation, donc du désir ou du besoin de profiter de tout ce qui à cette époque apparaît comme proprement espagnol» (Cioranescu 1983: 71). Gli scambi culturali tra Francia e Spagna furono più intensi proprio durante questo periodo: «sans aucun doute la période 1610-1620 fut beaucoup plus riche que la décennie 1650-1660» (Peligry 1975: 170).

commediografi francesi di allontanarsi dalla *farce* e d'incoraggiare l'accettazione sociale del genere comico.

Non solo: la *Comedia* partecipa indirettamente alla svolta classicista del teatro francese, con una duplice modalità di reazione e di sviluppo omologo. Se da un lato gli autori del pre-classicismo si servirono della *comedia* come modello per numerose *tragi-comédie* e si avvicinarono ai principi edonistici del teatro lopesco nella difesa della propria libertà dalle *règles*, dall'altro lato i difensori del classicismo affermarono quell'estetica scagliandosi contro la tradizione drammatica spagnola.

In altre parole, la libertà del teatro spagnolo fomentò le polemiche tra i fautori e detrattori del teatro *regulière* (Martinenche 1900, Huszar 1907), come mostra il caso emblematico della *Querelle du Cid* (1637): anche se il ruolo della *comedia* nella formazione dell'estetica classicista venne messo in discussione da René Bray (1927), dando rilievo all'eredità italiana, sia nel classicismo, sia tra gli *irrégulières*.

Al tempo stesso la definizione generica della *comedia* in Spagna, in cui si riconoscono i due principali filoni della *comedia urbana* e della *comedia palaciega* (Casalduero 1961: 198)⁵¹ pare riflettersi sul dualismo del teatro francese: una *tragi-comédie* romanzesca e una *comédie* d'impronta realistico-urbana che si afferma proprio durante il periodo delle *adaptations*. In Spagna si usava il generalistico termine di *comedia* per definire distinti tipi di spettacoli; come osserva Antoine Adam (1948-1956: I, 335),

entre la comédie imitée de l'Espagne et la tragi-comédie telle que la concevaient les Français, les ressemblances étaient nombreuses. On ne s'étonnera donc pas que certaines *comedias* aient pris, dans leur adaptation française, le nom de tragi-comédie, et même, puisque la tragédie et la tragi-comédie en venaient à se confondre, que Rotrou ait appelé tragédies deux adaptations de comédies espagnoles.

La distinzione terminologica adottata dai francesi rivela una sensibilità verso le sfumature generiche nei prototesti. Infatti l'adesione alla *drammaturgie du quotidien* o alla *drammaturgie de l'imaginaire* (Colette Scherer 1983) caratterizza le consapevoli scelte degli autori di adattamenti:

si es cierto que los adaptadores orientan su búsqueda de modelos hacia determinados tipo de situaciones, no eligiendo al azar, y tampoco imitando la comedia barroca en todas sus vertientes, también es cierto que estas dos tendencias, la tragicómica y la otra, donde domina el enredo, se pueden encontrar en la comedia española en que se inspiran los dramaturgos franceses. Esto significa [...] que la progresiva concreción del gusto clásico en el teatro francés no es del todo ajena a la dramaturgia de la comedia española y a su historia, que se enfoca demasiado a menudo como una estética donde reina la anarquía (Couderc 1998: 270-271).

⁵¹ «Aquél está enraizado en la sociedad, éste en la fantasía. La acción ideal del uno va acompañada de elementos y datos costumbristas, que casi desaparecen en la acción igualmente ideal del otro, la cual se mueve en un mundo poético».

Buoni conoscitori della *comedia nueva*, urbana e palatina, i seicenteschi autori di adattamenti coglievano e utilizzavano le convenzioni generiche e strutturali dei prototesti, come ha dimostrato Christophe Couderc (1997, 2006).

Con la cristallizzazione dei precetti classicisti, che s'impongono proprio durante il cinquantennio della voga delle *adaptations*, si diffonde la percezione dell'anarchia e della libertà estrema del teatro spagnolo. Un'idea che rimarrà nei secoli e che si assocerà a una distanza culturale sempre maggiore rispetto a questa formula teatrale.

La formazione del *topos* del genio senza regole, una *creación del Fénix* (García Santo-Tomás 2000) che mi propongo d'indagare uscendo dai confini della Spagna, comincia in questo cinquantennio di *adaptations* con cui si apre la fama di Lope in Francia, disegnando percorsi contraddittori e incerti che andranno progressivamente plasmandosi nel corso dei due secoli successivi.

2. *La moda de lo español: il voyage en Espagne, lo studio della lingua e le traduzioni letterarie nel secolo XVII*

La moda del teatro *à l'espagnol* in Francia è preparata da un certo interesse verso la cultura spagnola, oggetto di *curiositas* e pregiudizi, di ammirazione e disprezzo: un atteggiamento contraddittorio e confuso che rispecchia i rapporti politici tra i due stati.

2.1. «*Au beau mentir qui vient de loin*». *Il Voyage en Espagne e alcuni incontri con la Comedia*

La cronaca di viaggio è un genere fortunato nel Seicento e il filone del *voyage en Espagne* conta un cospicuo numero di esemplari, dal momento che «parmi les pays visités, l'Espagne recueillit souvent la préférence» (Jansen 1948: 173). Le impressioni personali si mescolano a descrizioni stereotipate, pittoresche, basate sulle conoscenze libresche degli autori, a loro volta fruitori di libri di viaggio.⁵² La prassi di avvalorare la testimonianza del viaggiatore attraverso l'uso di fonti,⁵³ finalizzata ad assumere credibilità presso il lettore, ridimensiona l'utilità documentaria di questi scritti, che sono però utili a comprendere l'immagine della Spagna e degli spagnoli, caratterizzata da tratti pittoreschi e da critiche più o meno aspre alla terra e agli abitanti.

Lo specimen del *voyage en Espagne* risale alla seconda metà del Quattrocento (1468), quando Robert Gauguin, storiografo regio e bibliotecario di Carlo VIII e Luigi XII, scrive da Burgos un'epistola all'amico François Ferrebut in cui confronta le due nazioni sotto vari aspetti: «pour la première fois se fait jour, d'un écrit, ce sentiment de rivalité qui inspire toute la littérature de l'âge suivant» (Morel-Fatio 1888: 16). La Spagna è descritta come terra arida e poco produttiva, vengono criticati gli alberghi per viaggiatori e la rozzezza degli usi degli abitanti, compresa la poca attenzione alle arti e all'istruzione.

Gli stereotipi inaugurati da Gauguin hanno grande fortuna nelle cronache di viaggio seicentesche,⁵⁴ che si avvalgono di una *théorie des climats* «a servizio di una ideologia nazionale» (Fink 1998: 131), come mostra il saggio di La Mothe le Vayer sulle *Causes de la*

⁵² «les voyageurs qui pensent publier leurs impressions répètent ce qu'ils savaient déjà avant de partir et décrivent ce qu'ils ont lu autant que ce qu'ils ont vu» (Cioranescu 1983: 57).

⁵³ «Le lecteur d'alors n'avait-il pas de bonnes raisons d'accorder sa confiance à celui qui avait pris soin de se documenter largement avant de rédiger son ouvrage?» (Jansen 1948: 183).

⁵⁴ Rimando a Cioranescu (1983) e Jansen (1948).

diversité des humeurs des nations,⁵⁵ che conclude la dissertazione definendo il francese «un Espagnol renversé», in virtù di una contrapposizione climatica e umana.

Dopo il Trattato dei Pirenei (1659), al termine della guerra franco-spagnola, s'intensificano i viaggi in Spagna e le relative cronache, caratterizzate da senso di superiorità e ironia, ma anche di rispetto nei confronti di una potenza in declino:

On a cependant, pour l'Espagne, le respect courtois que merite un grand infortune, pour l'Espagnol, l'estime que l'on gard à des vaillants adversaires dont on veut maintenant se faire des amis. On est curieux de la poésie des auteurs d'outre-Pyrénées, des vivants surtout: de Gracian à Escobar, de Calderón à Lope de Vega (Jansen 1948: 173).

Al seguito del maresciallo di Gramont, inviato in Spagna da Luigi XIV per chiedere la mano dell'infanta Maria Teresa, troviamo l'abate François Bertaut de Freauville, autore di un *Journal du voyage en Espagne* (Paris, 1669) che ispirerà, trent'anni più tardi, la famosa cronaca di Madame d'Alnouy. Bertaut era di origini spagnole e conosceva il castigliano; la sua relazione si basa su un lavoro preparatorio condotto in Francia su fonti libresche, arricchito con le impressioni raccolte *in loco*, con testimonianze orali e con la lettura di libri nelle biblioteche spagnole cui poteva accedere grazie allo *status* politico. L'opera di Bertaut si differenzia dagli altri *voyages* per una certa esigenza d'imparzialità e per la dovizia di documentazione, agevolata dalla posizione ricoperta durante il viaggio e dalla conoscenza linguistica. La moderazione di Bertaut cede il passo al superbo rifiuto proprio nelle testimonianze riguardanti il teatro spagnolo, quando narra l'incontro con Calderón⁵⁶ e descrive le rappresentazioni cui aveva potuto assistere a Madrid:

⁵⁵ «Que si nous considérons de même la différence assiette de la France et de l'Espagne, séparées naturellement par de si hautes montagnes que sont le Pyrénées; la première, à l'orient et au nord; la seconde, au couchant et au midi, en leur regard réciproque; l'Espagne chaude et sèche, la France froide et arrosée de tant de rivières; l'Espagne rarement battue des vents, et cela règlement selon les saisons, la France perpétuellement agité par eux; l'Espagne su peu mouillé des eaux du ciel, la France si sujette aux pluies en tout temps; et que nous aillons ainsi remarquant toutes les diversités de l'une et de l'autre province, nous ne nous étonnerons par ensuite que des pays si différents produisent des hommes de tempérament dissemblable, qui cause para après cette répugnance d'esprit que nous voyons entre eux. Aussi tous ceux qui ont parlé des moeurs de ces deux nations ont toujours représenté la française aussi changeante que son aire, et aussi légère que les vents qui y dominant; l'autre aussi constante que son ciel et ses saisons; les Françaises froids et humides comme leur terre, d'ou vient leur blancheur; les Espagnols chauds et secs comme la leur, ce qui les rend basanés; les Français d'ailleurs gais, francs, hospitaliers, libéraux, religieux, sans cérémonie, bons cavaliers, mais volages, pleins de boutades, causeurs, médisants de leurs compatriotes chez les étrangers, ne pouvant souffrir la faim ni les autres incommodités de la guerre, combattant plus des forces du corps que de l'esprit, et avec plus de férocité que d'artifice et de conseil; les Espagnols, tout au rebours, mélancoliques, dissimulés, inhospitaliers, avarés, superstitieux, importuns en civilités; mais constants, posés, taciturnes, se prisant les unes les autre hors de leurs pays, bons à l'infanterie, endurant la faim, la soif, et toutes les fatigues de la guerre, exécutant plus de la tête que de la main, et faisant plus par ruses et par stratagèmes qu'à force ouverte. [...] Qui ne dira, faisant réflexion sur toutes ces antithèse [...], qu'un Français ne peut être mieux défini qu'en disant qu'il est un Espagnol renversé?» (*apud* Thery 1851: I, 178).

⁵⁶ «À sa conversation, je vis bien qu'il ne savait pas grand'chose, quoqu'il soit déjà tout blanc. Nous disputâmes un peu sur les règles de l'art dramatique, qu'ils ne connaissent point en ce pays-là et dont il se moquent» (*apud*

ce désir d'impartialité, que l'on hésite à reconnaître chez bon nombre des Français qui visitent l'Espagne au XVIIe siècle, n'empêche pas Bertaut de succomber parfois à *l'insuperbire delle nazioni*. Ses idées sur le théâtre espagnol trahissent l'opinion avantageuse que le siècle classique se faisait de la scène française (Jansen 1948: 185).

Tra le cronache di viaggio spicca la *Rélation du voyage d'Espagne* di Madame d'Aulnoy (1691), scritta in forma epistolare, la più celebre dell'epoca e destinata a successo duraturo, anche se è discussa l'autenticità del viaggio in Spagna ed è certo l'uso di fonti documentarie da parte dell'autrice. Il ritratto del teatro spagnolo di Madame d'Aulnoy verrà usato variamente da traduttori e critici.⁵⁷ L'autrice (lettera del 24 febbraio 1679) descrive una *comedia de santos*, in cui osserva una semplicità nel *decorado*, la divisione in tre atti, la presenza del *gracioso*, di cui non apprezza l'umorismo e la partecipazione del pubblico, per concludere che la maggioranza delle commedie sono «trés-ridicules».

Nella lettera alla cugina del 29 marzo 1679 (t. II. 246) la contessa d'Aulnoy racconta della visita alla villa di don Augustín Pacheco, anziano e ricco caballero, amante della bellezza e della cultura. Il colto ospite di Madame d'Aulnoy descrive Lope come il riformatore morale del teatro spagnolo, che dopo l'intervento del *Fénix* diventò un teatro edificante, quando prima era esaltazione del vizio. Anche la figura del *criado* rappresenta l'ingenuità castellana, un humour diremmo oggi *naïf*, che non ha nulla contro le *bienséances*, contrariamente a quanto invece sostenevano in Francia gli oppositori alla figura del *valet comique* nel teatro spagnolo. Nella descrizione della *comedia de santos* Madame d'Aulnoy si era già dedicata a descrivere la *Comedia* con le obiezioni tipiche dei *lettrés* francesi, riguardanti soprattutto la comicità grossolana del *gracioso* e la costante infrazione al *decoro*. La francese, per tranquillizzare l'ospite, si limita a criticare l'accostamento di sacro e profano nella *comedia* cui aveva potuto assistere.

Bray 1949: 30). Bertaut era ovviamente consapevole della fama di Calderón, descritto come il maggior poeta e *bel esprit* spagnolo dell'epoca. Ciò non gli impedisce di descriverlo come ignorante.

⁵⁷ Nel 1810 l'autore del *Plutarque des jeunes demoiselles, ou abrégé des vies des femmes illustres de tous le pays avec des leçons explicatives de leurs actions et de leurs ouvrages* (Paris, Gérard, 1810: 153-158) riporta due estratti dalla *voyage en Espagne* di madame d'Aulnoy come unici esempi del suo «style et imagination», e commentando la descrizione dello spettacolo teatrale, rileva che «Depuis l'époque où madame d'Aulnoy a écrit cette narration, le théâtre espagnol s'est un peu perfectionné; mais il est encore bien loin d'avoir fait les progrès du nôtre». Anche George Ticknor (1870 II: 482 e 292), commentando la tendenza del teatro spagnolo a coprire di patina ispanica anche soggetti esotici, tratti dall'antichità greco-romana o dalla mitologia,⁵⁷ cita la descrizione del costume del diavolo «vetù comme un gentilhomme castillane» riportata da madame d'Aulnoy; descrivendo il sottogenere delle *Comedias de Santos*, sottolinea la «persuasion où était le public, que ces drames [le *Comedias de Santos*] étaient réellement et véritablement religieux» e cita il ricordo del pubblico prostrato al cospetto dell'attore che impersonava il santo. Nel 1900 il traduttore Clemente Rochel (*Chefs-d'oeuvres du théâtre espagnol ancien et moderne*) si affida ancora al resoconto della *Relation*.

2.2. Lo studio della lingua spagnola

I matrimoni interdinastici, che incoraggiarono il movimento d'illustri viaggiatori nelle terre iberiche e le redazioni di *voyages en Espagne*, accrebbero anche l'interesse da parte dei ceti colti per l'apprendimento della lingua spagnola che, già diffuso nella Francia del secolo XVI,⁵⁸ registra un incremento nel secolo successivo:

A égalité avec l'italien ou peut-être même mieux placé, moins exigé que le latin et le grec dans les études régulières, l'espagnol fait partie d'une sorte de quadrivium linguistique, dont la moitié ancienne est considérée indispensable pour les études humanistes, et la partie moderne fournit la preuve de la bonne éducation et les instruments de contact utiles dans la vie social (Cioranescu 1983: 124).

L'aristocrazia che gravitava attorno alla corte francese avvertiva l'esigenza d'imparare lo spagnolo parlato dalle regine e dall'*entourage* di corte emigrato a Parigi; presto anche la borghesia desiderosa di prestigio sociale imitò la *noblesse* (Collet Sedola, 1991: 40): la padronanza dello spagnolo arrivò a essere annoverata tra i requisiti dell'*honnête homme*, assieme all'italiano, nel diffusissimo trattato di Nicolas Faret, *L'honneste homme ou l'art de plaire à la Cour* (1630).⁵⁹

Si trattava, comunque, di una conoscenza spesso superficiale, finalizzata all'ostentazione in ambiti sociali altolocati, più che all'erudizione privata. Del resto la qualità dell'insegnamento non era elevata, essendo impartito da professori improvvisati (militari, medici, cortigiani, avventurieri) che erano anche autori di manuali e traduttori di testi da proporre agli allievi.

Nella schiera d'insegnanti, grammatici e traduttori spicca César Oudin, segretario regio, autore della fortunata *Grammaire et observation de la langue espagnol recueillies et mises en françois* (1597), del *Tesoro de las dos lenguas española y francesa*, «le seul dictionnaire effectivement utilisé par le public de langue française au dix-septième siècle» (Collet Sedola, 1991: 40) e primo traduttore della prima parte del *Don Quijote* (1614) per

⁵⁸ Nicolas Colin, nella dedica apposta alla traduzione della *Diana* di Montemayor (1578: 1), dichiara di aver appreso lo spagnolo per esigenze lavorative, dovendo leggere dispacci in italiano e in spagnolo: «Monseigneur, aussi tost que j'eue l'honneur d'estre reçu au service de seu Monseigneur le Cardinal vostre Oncle, je vis bien qu'il m'estoit besoing pour ne manquer à mon estat, prendre la congnoissance des langues, esquelles pour le service de sa Maiesté il recevoit souvent plusieurs despeches. Et comme l'Italienne ne me fut pas de grande difficulté, estant lors au païs, ie pris tant de plaisir à l'Espaignolle, que je n'eue pas aussi guere de peine à la comprendre, frequentant ordinairement avec ceux de la nation, dont y avoit bonne compagnie en celle où nous estions».

⁵⁹ «l'une des plus particulières études d'un homme de la Cour doit estre l'intelligence des langues : Et s'il trouve les mortes trop difficiles, et les vivantes en trop grand nombre, que pour le moins il entende et parle l'Italienne et l'Espaignolle, parce qu'outre qu'elles reviennent mieux à la nostre, elles ont plus de cour que pas une des autres dans l'Europe, et mesme parmy les Infidelles» (Faret, 1665: 41-42).

ordine del re, considerato «le plus important parmi les hispanisants et grammairiens français de son siècle» (Collet Sedola, 1991: 45) per l'influenza postuma dei suoi scritti nel Seicento. Nella *Grammaire*, di cui si pubblicarono ben diciotto edizioni durante il Seicento, nonché una traduzione in latino (1607) e una in inglese (1622), l'autore giustifica la propria scelta di trasmettere la lingua dell'*ennemi*, essendo pubblicata l'opera un anno prima della pace di Vervins:

Je ne doute point que quelques-uns ne se scandalisent, voyant que c'est vouloir enseigner la langue de nos ennemis ; mais je les prie de croire que je n'ay iamais pensé la faire valoir d'avantage par ce moyen, ains a esté mon seul but de faire entendre les livres qui se trouvent en icelle, afin qu'en lisant les Histoires de la conquête des Indes, on voye les cruautéz que les Espagnols y ont exercées ; qu'ils considèrent aussi que les plus grands capitaines sont louez par les historiens pour avoir sçeu plusieurs sortes de langues, et que c'est en effect le moyen de découvrir les menées de son ennemy de l'entendre parler (*apud* Zuili 2006).

2.3. La traduzione di letteratura spagnola

Nel corso del Cinquecento la letteratura spagnola si era diffusa in Francia attraverso traduzioni (pensiamo, ad esempio, alla *Celestina* di Fernando de Rojas, pubblicata in Spagna nel 1499 e tradotta nel 1527⁶⁰; al primo libro dell'*Amadís de Gaula*, tradotto nel 1540;⁶¹ alla *Diana* di Montemayor, tradotta nel 1578⁶²), destinate a incrementarsi nel secolo successivo.

Nei primi trent'anni del Seicento la prosa spagnola si diffonde in Francia attraverso numerose traduzioni letterarie:⁶³ spiccano il romanzo picaresco (*Guzmán de Alfarache*,

⁶⁰ *Celestine en laquelle est traicté des déceptions des serviteurs envers leurs maistres et des macquerelles envers , translaté d'italien en françois*, par Galliot du Pré, Paris, Galliot du Pré 1527; due anni dopo esce una traduzione dallo spagnolo di Claude Nourny.

⁶¹ *Le premier livre de Amadis de Gaule: qui traicte de maintes adventures d'armes et d'amours, qu'eurent plusieurs chevaliers et dames, tant du royaume de la Grand Bretagne, que d'autres pays. Traduit nouvellement d'espagnol en françois par le seigneur des Essars, Nicolas de Herberay*, Paris, D. Janot, 1540. Il volume si apre con alcune dediche e un Prologo del traduttore, in cui, oltre a esaltare la purezza stilistica della versione francese del testo, si rivendica la paternità dell'*Amadís*, sulle cui origini ancora si dibatte, alla Francia. Michel le Clerc seigneur de Maisons scrive *aux lecteurs*, riferendosi alla qualità della traduzione di des Essars: «Et soit certain qu'Espagne en cet affaire, / Coignostra bien que France a l'avantage / au bien parler autant comme au bien faire»; così Anthoine Macault, *Secrétaire et Vallet de Chambre du Roi*: «qui des branchuz Essars / du parler Espagnol, en essartant, deffriche / Nostre Amadis de Gaule: et le rend par ses artz / en son premier Francoys, doulx, aorné, propre et riche»; e infine des Essars dichiara di aver tradotto quest'opera «pource qu'il est tout certain qu'il fut premier mis en notre language Francoyse, estant Amadis Gaulois, et non Espagnol».

⁶² *Les sept livres de la Diane de George de Montemayor [...] traduits d'Espagnol en François*, Reims, Jean de Foigny, 1578. L'opera è tradotta da Nicolas Colin.

⁶³ Basti osservare questo inventario (Arredondo 1986: 91-92), non esaustivo, in cui si escludono le opere devozionali e le numerose versioni dell'*Amadís*: «1600, *Guzmán de Alfarache*, por G. Chappuys; 1601, *Lazarillo de Tormes*, por Vital d'Audiguier; 1603, *Diana*, por G. Pavillon; 1609, *Historia de Marcela y Grisóstomo, desgajada del Quijote*; 1611, *Diana*, por Pavillon; 1613, *Diana*, por Pavillon; 1614, *El peregrino en su patria*, por d'Aguier; 1614, *El Quijote*, primera parte, por C. Oudin; 1614, *Novelas ejemplares*, por d'Audiguier y Rosset; 1615, *Lazarillo de Tormes*, por M.P.B.P.; *Cárcel de Amor*; 1616, *El Quijote*, primera parte, por C. Oudin; 1618, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, por d'Audiguier; 1618, *El Quijote*, segunda parte, por F. Rosset; 1618, *Novelas ejemplares*, por d'Audiguier y Rosset; 1618, *Los trabajos de Pérsiles y Segismunda*, por d'Audiguier; 1619, *Guzmán de Alfarache*, primera parte, por Chapelain; 1620, *Guzmán de Alfarache*, segunda

Lazarillo de Tormes, *Vida del escudero Marcos de Obregón*), pastorale (*Diana*), bizantino (*El peregrino en su patria*) o sentimentale (*Cárcel de Amor*, la cui prima traduzione viene pubblicata nel 1501) e il capolavoro di Cervantes, di cui si apprezzavano anche le novelle.⁶⁴

Queste traduzioni, di pochi anni posteriori alla *princeps* in lingua originale e appropriate nella selezione di opere centrali nel sistema d'origine, documentano l'esistenza di un flusso di informazioni costante e aggiornato. Eppure, se confrontato con la presenza di libri italiani, il commercio di letteratura spagnola in Francia è poco sviluppato, manca «courant commercial», la domanda supera l'offerta e «dans les catalogues des fonds de livres dont disposaient les libraires parisiens, la part réservée aux titres espagnols est minime, sinon inexistante»: una buona parte degli antichi libri spagnoli presenti nella Bibliothèque Nationale de France proviene dalla biblioteca personale di Gaston d'Orléans (Cioranescu, 1983: 140-143).⁶⁵ Henri-Jean Martin nota infatti come la circolazione di opere spagnole presso i librai parigini fosse irregolare e indiretta, mediata attraverso Rouen e viziata dall'intermediazione di librai poco consci dell'interesse che a Parigi suscitava la letteratura spagnola:

Sans doute de telles publications apparaissaient-elles souvent aux libraires français qui se rendaient dans ces villes [...] d'une trop faible valeur marchande pour qu'il leur apparaisse intéressant d'en faire le trafic régulier. Si l'on ajoute que [...] les libraires du Palais semblent n'avoir entretenu avec l'Espagne que des rapports indirects, par Rouen surtout, on conçoit qu'ils aient parfois pu se trouver mal informés des dernières nouveautés. (Martin 1969: 279).

Se la circolazione delle novità spagnole soffriva la debolezza del mercato, anche le condizioni materiali dei traduttori erano sottoposte a instabilità, discredito e rovesci di fortuna determinati dalla necessità di ricorrere alla protezione ufficiale del *patronage*. Le dediche apposte ai volumi mostrano, da parte dei traduttori come di tutti i letterati dell'epoca, il tentativo di riparare sotto la rassicurante influenza del potere e di ricevere retribuzioni per il lavoro svolto; ma i registri della *Chambre des Comtes* mostrano che «les bénéficiaires appartenants au monde des lettres furent en general peu nombreux et mal recompensés»

parte, por Chapelain; 1620, *Lazarillo de Tormes*, por M.P.B.P.; 1620, *Novelas ejemplares*, por d'Audiguier y Rosset; 1621, *Novelas morales útiles por sus documentos*, por I. Baudouin; 1621, *Guzmán de Alfarache*, primera parte, por Chapelain; 1622, *El Quijote*, segunda parte, por F. Rosset; 1623, *Lazarillo de Tormes*, por M.P.B.P.; *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, por d'Audiguier; 1624, *La Arcadia*, por Lancelot; 1624, *Diana*, por A. Remy; 1625, *Novelas ejemplares*, por d'Audiguier y Rosset; 1625, *Diana*, por A. Remy; 1625, *El Quijote*, segunda parte, por F. Rosset; 1626, *Los trabajos de Pérsiles y Segismunda*, por d'Audiguier; 1626, *Los sueños*, por De la Geneste; 1628, *Los trabajos de Pérsiles y Segismunda*, por d'Audiguier; 1628, *Lazarillo de Tormes*, por B.P.; 1630, *Guzmán de Alfarache*, primera y segunda parte, por Chapelain».

⁶⁴ Queste ebbero grande successo in Francia, dove furono recepite come «autorité en matière de langue», per quanto riguardava l'uso della lingua spagnola; inoltre di alcune si fecero adattamenti teatrali (Hainsworth 1930: 63-65).

⁶⁵ André Mareschal, drammaturgo *irrégulière* e autore dell'importante préface alla *Généreuse Allemande* (1631), fu probabilmente bibliotecario di Gaston d'Orléans (Baby 2010: 11).

(Péligry 1975: 168). La ricompensa dei librai era frequentemente costituita da un certo numero di esemplari dell'opera e spesso scrittori e traduttori vendevano il *privilège*,⁶⁶ ma raramente ottenevano somme considerevoli:

Les traducteurs qui purent en définitive traduire des oeuvres espagnoles sans être pressés par des soucis d'argent furent ceux dont les ressources ne dépendaient pas entièrement de cet exercice: les détenteurs d'un office, d'une prébende ou d'une charge rémunérée dans la maison du roi – historiographes par exemple – ou encore les représentants d'une profession qui permettait de vivre tout en laissant quelque loisir (Péligry 1975: 169).

Non bastano le ristrettezze economiche a rendere quella del traduttore seicentesco una professione impervia: il riconoscimento professionale è pressoché nullo, come lamenta Charles Vion d'Alibray, che nell'*Avis au lecteur* dell'*Examen des esprits* di Juan Huarte (1645) definisce la traduzione «un travail ingrat où il y a tant de deshonneur à faillir et si peu de gloire à reussir» (*apud* Péligry 1975: 166).

Un ventenne Jean Chapelain, futuro arbitro del gusto del *Grand Siècle*, esordisce nel mondo letterario con un'anonima traduzione del romanzo picaresco *Guzmán de Alfarache* di Mateo Alemán: *Le gueux, ou la vie de Guzman d'Alfarache, Image de la vie humaine*, 1619, di cui si contano ben dieci edizioni durante il secolo. I destinatari dell'*épître* dedicatoria non vengono chiamati per nome, ma sappiamo che il giovane fu esortato a tradurre il libro spagnolo dal Marques de La Trousse, essendo educatore dei figli del nobile, per i quali realizzò la traduzione (Colomer 1991: 604). Dalla dedica emerge che Chapelain lavorò su

⁶⁶ Il *privilège du roi* (1508) è l'«autorization d'imprimer donnée par le gouvernement royal», un «droit exclusif [...] accordé temporairement au solliciteur pour l'impression et la diffusion de l'ouvrage qu'il a demandé la permission d'imprimer» (Martin 1969: 444). Assume una forma definitiva nel 1563 e si basa sul controllo di ogni nuovo testo da parte del *Chancelier*, che autorizza la stampa e concede un monopolio temporaneo a colui che sollecita il *privilège*, normalmente l'autore o l'editore. La concessione del *privilège* comporta il controllo regio su tutto ciò che veniva pubblicato in Francia: «Le système des privileges assure à la Royauté un moyen de contrôle au moins théorique sur tout ce qui se publie», Martin 1969: 440. La durata del *privilège*, per un libro nuovo, era normalmente da cinque a dieci anni, a seconda dell'importanza o dei costi dell'opera. Di conseguenza gli autori non potevano chiedere grosse somme agli editori: «si bien que l'une des conséquences – et non des moindres – du système est de rendre les auteurs plus dépendants, aujourd'hui des Grands, et demain du Pouvoir». Nella storia del *privilège* è necessario distinguere due momenti: gli anni 1598-1630 e il periodo di Richelieu, 1630-1643. Nei primi anni del secolo il sistema non è capillare e non prevede una vera e propria forma di censura: gli *approveurs* non erano nominati dal re, non si esercitava controllo su libri provenienti dalle provincie o dall'estero, e in ogni caso alcuni libri vedevano la luce in assenza di *privilège*. La seconda fase è caratterizzata da un maggior intervento del potere: dal 1636 Richelieu e il cancelliere Séguier operano una riorganizzazione del sistema dei *privilèges* che avrà i maggiori effetti trent'anni dopo. Da un lato viene fomentato il monopolio, favorendo alcuni librai parigini di fiducia, al fine di sostenerli di fronte alla crisi iniziata del commercio librario iniziata nel 1630, in corrispondenza della Guerra dei Trent'anni. Aumentano i controlli e la censura politico-morale, soprattutto in corrispondenza dell'opposizione contro atei e libertini, come documenta il caso emblematico di Théophile de Viau (*Parnasse satyrique*). Si cerca inoltre di acquisire il controllo della designazione degli *approveurs*, come testimonia questo passo di una lettera di Mersenne a Descartes, in cui emerge il ruolo di controllo esercitato dall'*Académie* per i testi letterari: «Jamais [...] on ne fut plus exact qu'à présent pour l'examen des livres, car Monsieur le Chancelier a des agents affidés pour juger ce qui est pour la théologie, d'autre pour la politique, l'Académie de Paris por les pièces tant en vers qu'en prose et des mathématiciens pour le reste» (*apud* Martin 1969: 443).

commissione⁶⁷ e addirittura contro la propria volontà⁶⁸ a un'opera da cui non attendeva alcun prestigio⁶⁹. Sebbene le riserve di Chapelain rientrino nei topici della modestia e «hay que pensar, más bien, que Chapelain supo advertir la novedad de un genero que España iba a exportar a toda Europa, en el apogeo de su prestigio cultural y hegemonía política» (Colomer 1991: 605),⁷⁰ queste affermazioni sono indubbiamente legate allo scarso prestigio della traduzione, come dichiara Chapelain ([1619]1633: I, iii) nell'*incipit* dell'introduzione *Au lecteur*:

Traduire est une chose vile, et la traduction en ceux qui la professent presuppose une bassesse de courage et un revalement [*ravalement*] d'esprit. Les genereux en desdaignent l'exercice, et rarement a-t'on veu d'esprit né à de grandes choses, l'embrasser que par passe-temps, non plus que d'ouvrage traduit, avoir ou longue ou fameuse vie. La docte Antiquité ne s'en servoit comme point, où chaque Livre se lisoit en sa langue, et des ces tant de cens milles volumes dont le sçavant Ptolemée avoit formé sa bibliotheque, il n'est memoire que d'un Dares Phrigius, et d'un Dictis Cretensis, de qui les monumens ayent passé en autre langage à la posterité. Les Phænomenes d'Arate estoient un coup d'essay de l'enfance de Ciceron qu'il n'estimoit rien luy-mesme; et ce que l'on voit des Argonautes de Valere Flacque, n'est traduction que de sujet et de disposition, de paroles non. La Comedie ny la Tragedie n'ont passé de Grece à Rome qu'avec cette liberté, et les Idilles y passans se la sont toujours donné. De toutes les versions maintenant dont nostre aage regrattier fourmille, le Plutarque seul a valu son original; il ne s'en voit point d'autre qui ait donné du nom à son Autheur peu ou prou [...].⁷¹

Non si può raggiungere la gloria letteraria attraverso la traduzione, attività vile e destinata a spiriti poco coraggiosi. L'esempio della *docte Antiquité* avvalora il dispregio: gli antichi leggevano i testi in lingua originale e la traduzione era raramente praticata. Gli esempi apportati mostrano, da un lato, un Cicerone che non dava alcun valore alla propria traduzione dei *Phaenomena* di Arato, dall'altro, l'uso di tradurre liberamente, sfruttando il *sujet* e la *disposition*. È il caso degli *Argonautica* di Valerio Flacco e dell'appropriazione latina del teatro e dell'idillio greci. Queste ultime osservazioni mostrano come si attribuisca un valore positivo all'*imitatio*, che durante il Seicento, soprattutto con l'ascesa del classicismo, trova nuovo fulgore – ma è costretta spesso a servirsi dell'ancillare traduzione:

⁶⁷ «Messieurs, voicy le Guzman de ma plume comme vous l'avez désiré. Je ne vous prie point d'en excuser les deffauts, car vous vous y estes obligez le tour que vous m'obligeastes à cette entreprise» (Chapelain [1619]1633: I, 1).

⁶⁸ «contre mon propre sens» (Chapelain [1619]1633: I, i).

⁶⁹ «ny mon opinion ny la verité me permettent pas de croire que cet ouvrage, quelque bien fait qu'il pust estre, soit pour me donner jamais aucune veritable estime» (Chapelain [1619]1633: I, i).

⁷⁰ Non è dello stesso parere Liliane Picciola, la quale afferma: «Il s'agit en fait d'un hispanisant qui déteste ce qu'il traduit et ce qu'il lit (seul Quevedo parvient à lui arracher quelques compliments) et ne voit qu'artifice dans la littérature espagnole; il l'affirme inculte, tandis qu'à ses yeux la littérature italienne renfermerait à elle seule toute la civilization. En 1662, il n'a encore jamais lu *El arte nuevo de hacer comedias* [...], mais ne se gêne pas pour dédaigner systématiquement toute son oeuvre. Les seuls espagnols qui l'intéressent sont les défenseurs d'Aristote et Horace, comme Pinciano» (Picciola 2002: 28).

⁷¹ *Les oeuvres morales et philosophiques de Plutarque* di Amyot (1618) era unanimemente considerato l'esempio eccellente di traduzione francese: l'anonimo autore della *Deffense du Cid* (sui cui ci soffermerà più avanti) dichiara che Amyot migliorò Plutarco, così come Corneille migliorò Guillén de Castro.

In their attempt to find models, writers turned to ancient masters, seeing in imitation a means of instruction. Translation of the classics increased considerably in France between 1625 and 1660, the great age of French classicism and of the flowering of French theatre based on the Aristotelian unities (Bassnett 2002: 65).

Infatti lo scarso riconoscimento economico e professionale dei traduttori non è legato a una marginalità del fenomeno: al contrario, le traduzioni hanno un particolare rilievo nella diffusione della letteratura spagnola in Francia. Su 515 edizioni di testi letterari spagnoli censite da Péligré tra 1598 e 1661, ben 320 sono traduzioni al francese, costituendo il 62,1% del totale (Péligré 1975: 163). Si traduce su richiesta dell'editore o per volontà del traduttore stesso, ma in entrambi i casi si segue il gusto del pubblico, che pur non conoscendo il castigliano ricercava opere scritte all'altro lato dei Pirenei. Talvolta i traduttori dimostrano una malcelata insofferenza, se non ostilità, nei confronti del testo, dell'autore, o dell'intera letteratura e nazione spagnola, in accordo con un'ambivalente posizione della cultura francese verso la Spagna che rispecchia, secondo Schaub (2003: 338), un'istanza politica primaria di *translatio imperii* dalla Spagna alla Francia:

Le roi de France, dans un royaume ramené à l'unité ecclésiastique des croyants, serait providentiellement appelé à se substituer à celui d'Espagne, pour obtenir celle de toute chrétienté. Dans cette mesure, la lutte contre l'hérésie en dedans et contre la catholicité espagnole au-dehors ne souffre aucune contradiction.

[...]

Le traitement réservé à Espagne dans les ouvrages des écrivains français du XVIIe siècle illustre la complexité du phénomène. Sans doute, une littérature hispanophobe, dont la publication est scandée par les affrontements majeurs entre les deux royaumes, a-t-elle fleuri dans la France du XVIIe siècle. Cependant, jusqu'au cœur des argumentaires hostiles, sous la plume d'hommes qui se sont prêtés à l'exercice de l'«anti-espagnol» pamphlétaire, il est possible de mettre en évidence les signes d'une profonde admiration pour Espagne.

2.4. *La teoria della traduzione in Francia tra Cinquecento e Seicento: da Etienne Dolet al declino delle Belles infidèles*

Etienne Dolet è il primo teorico della traduzione francese, autore del famoso trattato *La manière de bien traduire d'une langue en autre* (1540), un'opera che marca «l'entrée de la traduction dans la littérature» (Zuber 1968: 22). La *Manière* rispondeva a un'esigenza viva in Francia già nel Cinquecento: regolare l'arte della traduzione, una necessità avvertita soprattutto dai lettori eruditi di opere storiche, didattiche, tecniche; mentre per la poesia e per le opere d'invenzione «des adaptations suffiront très longtemps encore» (Zuber 1968: 21). Come rilevò George Steiner (1979: 236), una prima fase nella storia degli studi sulla traduzione è caratterizzata da un «immediate empirical focus». L'approccio di Dolet è

empirico, poggiando sull'attività di traduttore, una professione che paga con la condanna a morte per accuse di ateismo legate a un brano tradotto dell'*Assioco*.

La *manière* fa parte di un trattato sulla lingua francese, l'incompiuto *Orateur français*, finalizzato alla normalizzazione ortografica e grammaticale, così come alla riflessione sullo stile: Dolet aveva compreso il ruolo fondamentale della letteratura tradotta nell'arricchimento del vocabolario di una lingua in formazione, così come nella diffusione di nuove conoscenze presso uno strato più ampio di lettori. Il trattatello si apre con una dedica al Monsieur de Langes in cui l'autore giustifica l'uso del francese, al fine di partecipare al cammino di formazione di una lingua francese letteraria, requisito indispensabile affinché «les étrangers ne nous appellerons plus barbares» (Dolet 1540: 5). La breve opera si compone dell'enunciazione di cinque precetti,⁷² in cui si richiede al traduttore una comprensione perfetta del senso e della materia dell'ipotesto, una competenza linguistica in entrambe le lingue che includa le locuzioni e le sfumature più sottili, un metodo traduttivo che non si limiti alla traduzione *verbum pro verbo*, che «procède de pauvreté, et deffault d'esprit» (Dolet 1540: 15). Nelle traduzioni dalle lingue classiche nei volgari, lingue non ancora «reduictes en art», Dolet consiglia un approccio *target-oriented*, in cui si cerchi di utilizzare il potenziale linguistico della lingua d'arrivo. L'ultima regola riguarda l'accuratezza stilistica, in modo da rendere la traduzione stessa un'opera letteraria, anticipando l'idea che domina le *belles infidèles*.

Pur essendo un convinto assertore dell'*imitatio* della prosa ciceroniana, Dolet vuole difendere la formazione del francese dalla pesante eredità classica: per questo è contrario all'abuso dei latinismi nelle versioni francesi dal latino, conscio dell'influsso delle traduzioni nella formazione della lingua letteraria. Lo stesso titolo dell'opera testimonia il pensiero dell'autore, che accoglie il neologismo *traduire*, sostituito nel 1539 (nell'anno precedente la

⁷² Dolet si rifà alle cinque regole di Bruni per la traduzione dal greco al latino, applicandole alla traduzione del volgare. Bassnett (2002: 61) riassume la teoria di Dolet: «(1) The translator must fully understand the sense and meaning of the original author, although he is at liberty to clarify obscurities. (2) The translator should have a perfect knowledge of both SL and TL. (3) The translator should avoid word-for-word renderings. (4) The translator should use forms of speech in common use. (5) The translator should choose and order words appropriately to produce the correct tone». Bassnett (2002: 61) osserva inoltre come Dolet attribuisca al traduttore un ruolo che supera la mera competenza linguistica: «Dolet's principles, ranked as they are in a precise order, stress the importance of *understanding the SL text* as a primary requisite. The translator is far more than a competent linguist, and translation involves both a *scholarly and sensitive appraisal* of the SL text and an awareness of the place the translation is intended to occupy in the TL system». La studiosa rileva un legame tra l'idea della libertà del traduttore-esegeta e la riscoperta del platonismo nella cultura umanistica: «The Platonic doctrine of the divine inspiration of poetry clearly had repercussions for the translator, in that it was deemed possible for the 'spirit' or 'tone' of the original to be recreated in another cultural context. The translator, therefore, is seeking to bring about a 'transmigration' of the original text, which he approaches on both a technical and metaphysical level, as a skilled equal with duties and responsibilities both to the original author and the audience» (Bassnett 2002: 61).

pubblicazione della *Manière*) al latineggiante *translater* dal lessicografo Robert Estienne (Balliu 1995: 12). Dolet propone dunque un modello di traduzione *target-oriented*, (Balliu 1995: 11): una strategia che con diverse sfumature caratterizzerà l'attività traduttiva in Francia, dalle *Belles Infidèles* all'Ottocento. Tuttavia, la dignificazione dell'attività traduttiva impulsata da Dolet si estinguerà di lì a pochi anni, con un ritorno alla deprofessionalizzazione della traduzione, inferiore e ancillare all'*imitatio* all'epoca della *Pléiade*.

Due anni dopo la morte di Dolet, Joachim du Bellay (1522-1560) pubblica l'operam-manifesto del gruppo della *Pléiade*, la *Défense et illustration de la langue française* (1549), in cui riflette sul ruolo dell'*imitatio* e della traduzione nella creazione di un francese letterario. Du Bellay afferma l'esigenza di rinnovare la lingua letteraria attraverso l'imitazione di modelli classici antichi, sulla scia della tradizione italiana. A tal fine non sono sufficienti le traduzioni, come sostiene nel capitolo intitolato, appunto, «*Que les Traductions ne sont suffisantes pour donner perfection à la Langue Françoisse*». Per la ricchezza dell'*inventio*, infatti, è necessaria una conoscenza approfondita acquisibile solo attraverso la lettura di testi in lingua originale; ma l'*elocutio* si allontana ancora più dalla traduzione, che non è in grado di restituire lo stile e gli ornamenti del discorso, tanto nel caso di traduzioni dalle lingue classiche, quanto in quelle dai volgari. Il lavoro del traduttore, «*autrement fort utile pour instruire les ignorans des langues etrangeres en la cognoissance des choses, n'est suffisante pour donner à la nostre ceste perfection, et comme font les peintres à leur tableaux, ceste derniere main que nous désirons*» (Du Bellay [1549]1839: 75): così gli antichi traducevano per interesse e conoscenza personale, e non perché derivasse loro alcuna gloria da questa attività, o per migliorare la propria lingua. Secondo Roger Zuber (1968), Du Bellay privilegia la libertà letteraria, una sorta di aristocratica reazione a un accesso troppo facile al mestiere di scrittore, legata a un platonismo latente che genera un'idea sacralizzata del poeta e un concetto di *imitatio* come assorbimento e rielaborazione di modelli. Per la superiorità quasi divina della poesia sulla prosa,⁷³ la traduzione poetica diventa quasi oltraggiosa, come dichiara esplicitamente nel capitolo *Des mauvais traducteurs et de ne traduire les poëtes*, in

⁷³ Secondo Zuber fu proprio la concezione di superiorità della poesia sulla prosa, «*cette dépréciation générale de la prose*», il male «*dont le genre de la traduction fut le plus long à se remettre*» (Zuber 1968: 24): fino ai primi anni del Seicento si osserva in Francia una diminuzione delle traduzioni e una caduta di prestigio dei traduttori (a parte gli illustri casi di Amyot, Louis Le Roy, Blaise de Vigenère), che «*ont cessé de former un milieu*» (Zuber 1968: 23). La preminenza della poesia sulla prosa sarebbe causa del declino dell'attività traduttiva per la necessità pressante di ornare il discorso, che porta i traduttori coevi a preoccuparsi per la qualità delle proprie traduzioni.

cui esorta a non praticare la traduzione poetica, essendo questa inutile e addirittura perniciosa ai fini del consolidamento della lingua letteraria.⁷⁴

La polemica sul ruolo della traduzione e dell'*imitatio* nel francese letterario giungerà fino alla *Querelle des Anciens et des Modernes*, cristallizzandosi nei due opposti schieramenti di chi difende una tradizione letteraria autonoma e indipendente dall'eredità classica, e chi invece a quel lascito si appoggia. L'*imitatio*, messa in discussione proprio dalla *Querelle*, è comunque accettata e diffusa fino alla fine del Seicento. La traduzione, invece, non gode di una stabile fortuna: viene dignificata da Dolet, che offre un trattato rivolto ai professionisti del mestiere ritenendo la traduzione uno strumento di arricchimento della lingua, mentre Du Bellay considera la traduzione una pratica servile e addirittura dannosa per la lingua, soprattutto poetica, al contrario dell'*imitatio*; questo disprezzo per la traduzione in favore dell'*imitatio* porterà a una sorta di sovrapposizione dell'imitazione sulla pratica traduttiva, il cui apice sono le cosiddette *Belles Infidèles*: solo pochi anni prima di questa moda, Chapelain osservava, con significativa confusione tra *imitatio* e traduzione, che una buona traduzione usa solo il soggetto, non le parole. Partendo da un rifiuto della traduzione «verbum pro verbo» e dal prestigio dell'imitazione, la cultura francese potenzia progressivamente un meccanismo di sovrapposizione al *sourcetext*. Come rileva Hendrick Van Gorp (1985: 139) riguardo alle traduzioni della novela picaresca,

Around 1620 the translations become noticeably freer and move to an “acceptable” or target-oriented type of equivalence, reflecting the growing self-confidence and assertiveness of French culture at the time. The translators apply French cultural and social norms and take their bearings from the leading writers of their own country. Although at first the greater freedom manifests itself at the level of language and style only, soon the development of the story is adapted to current target norms too. The initial situation undergoes little change, but the plot is accommodated in such a way that amorous adventures overshadow social criticism and the protagonist's material needs. Conspicuous are the changes made to the endings of a number of novels. In line with the fashion in ‘regular’ novels of the period, translations are given a “happy ending” incompatible with the element of disillusion and the typical “open ending” of the original *novela picaresca*.

Il termine «*belles infidèles*» sottende la dicotomia tra bellezza e fedeltà, per cui l'originalità del traduttore è condizione di base per un risultato esteticamente soddisfacente:

This divorce based on seemingly irreconcilable differences precludes any compromise between beauty and fidelity while stressing the importance of decision-making. Although the concept of “original” is lurking beneath the surface, priority is given to originality and creativity, for it is believed that a writer can develop his skills and beautify domestic literature through adaptational translation (Lhermitte 2004).

⁷⁴ «Celuy donques qui voudra faire oeuvre digne de prix en son vulgaire, laisse ce labour de traduyre, principalement les poëtes, à ceux qui de chose labourieuse et peu profitable, j'ose dire encor' inutile, voyre pernicieuse à l'accroissement de leur langue, emportent à bon drocit plus de molestie que de gloire» (Du Bellay [1549]1839: 89).

In un'epoca in cui la traduzione viene a coincidere con l'imitazione, si sviluppa la produzione di adattamenti teatrali, molti dei quali tratti dalla *Comedia* e dal teatro di Lope. La coincidenza cronologica tra la moda del teatro *à l'espagnole* e l'auge delle *Belles infidèles* non è casuale, dal momento che i due fenomeni muovono da un principio condiviso: il prestigio del concetto d'imitazione, che investe la traduzione.

Con l'avvento della *Querelle des Anciens et des Modernes* a fine secolo, si profila il conflitto tra i difensori dell'*imitatio* dei classici e i moderni fautori dell'originalità di un arte legata al proprio tempo. La modernità del teatro di Lope, inaccettabile per gli *Anciens* difensori delle regole classiciste, non rientra nemmeno nella sfera dei *Modernes*, intenti a celebrare la superiorità della letterature francese e ad arrestare la pratica dell'imitazione.

3. Lope de Vega nelle traduzioni francesi del Seicento

Dell'amplissima produzione letteraria non drammatica di Lope de Vega nel Seicento francese si conoscono solo due traduzioni, se si eccettuano alcuni sonetti tradotti o imitati all'interno di altre raccolte poetiche.⁷⁵

Il romanzo bizantino *El peregrino en su patria* è la prima sua opera tradotta in francese (*Les diverses fortunes de Panfile et Nise*, 1614);⁷⁶ venne tradotta a dieci anni di distanza dalla *princeps* da Vital d'Audiguier, (1569-1624), *romancier* e poeta appartenente al *cercle* della colta regina Margherita,⁷⁷ all'epoca «un véritable pionnier sans formation professionnelle» (Vogler 1964: 80):

Bien que cette traduction soit son coup d'essai en la matière, ce polygraphe énergique, qui s'était déjà montré poète, moraliste, romancier, éditeur et même modernisateur de la prose d'Amyot au cours des dix années précédentes, fait preuve dans sa traduction d'une superbe confiance en ses capacités d'hyspaniste (Vogler, 1964 : 74).

Nelle pagine della *Préface* d'Audiguier espone le proprie opinioni su Lope e sulla letteratura spagnola, «avec une franchise assez agressive» (Vogler 1964 : 74). Pur muovendo da un elogio nei confronti del *Fénix*, il traduttore ammette che la traduzione non sarà fedele all'originale, volendo egli evitare di proporre al pubblico francese i difetti riscontrati nel testo, quali l'eccesso di citazioni e il *mélange* di generi. Riguardo all'ostentazione di *auctoritates* da parte di Lope, d'Audiguier osserva polemicamente:

Mais qu'il fait encore le Poete au milieu d'une Histoire, l'Orateur au milieu d'un Poeme, et le Docteur et le Theologien par tout. Il ne fut jamais un si grand discoureur au mond, pour monstrier qu'il n'ignore rien (*apud* Vogler 1964 : 73).

⁷⁵ Romeo Arbour (1977), nel *Répertoire chronologique* (1585-1615) segnala: Vital d'Audiguier, *Les diverses fortunes de Panfile et de Nise* (Toussaint du Bray, 1614, 1615); Vega Carpio (Lope de), *Les Delices de la vie Pastorale de l'Arcadie* (Lyon, Pierre Rigaud, 1622 e 1624).

⁷⁶ Il Catalogue Collectif de France registra nove esemplari dell'opera, corrispondenti a tre diverse edizioni:
- *Les diverses fortunes de Panfile et Nise [...] tirées du Pelerin en son pays de Lope de Vega par Pierre d'Audiguier*, 1614, in -8°: Bibliothèque d'Étude et du Patrimoine de Grenoble (1), Bibliothèque Nationale de France (2);
- *Les diverses fortunes de Panfile et Nise où sont contenues plusieurs amoureuses et veritables histoires tirées du Pelerin en son pays de Lope de Vega*, Paris, Du Bray, 1615, in -8°: Bibliothèque Nationale de France (1), Bibliothèque Méjanes di Aix-en-Provence (1), Bibliothèque de Dijon (1), Bibliothèque de Montauban (1);
- *Fortunes diverses de Panfile et Nise*, Du Bray, 1625, in -8°: Bibliothèque Inguimbertaine di Carpentras (2).

⁷⁷ Un gruppo d'intelletuali caratterizzato da un «platonisme mondain» che «trouvait une forme particulièrement heureuse dans la poésie pastorale» e che «restait fidèle à la tradition de la poésie amoureuse qui avait été à la mode sous Henri III» (Adam 1948: 19-23).

Viene criticato anche l'uso delle digressioni, «si hors de propos et si prolixes qu'ils contiennent plus que le corps de son ouvrage et en divisent tellement le sens qu'ils en font perdre la suite», tra cui gli *autos sacramentales* inseriti nell'opera. La scrittura di Lope, comunque, è rappresentativa dello stile degli spagnoli, che d'Audiguier giudica severamente:

Car generalmente tous les Espagnols sont vains et leurs discours *impropres en leurs parrolles, insolens en leurs figures, extravagans en leurs Conceptions, ennuyeux en leurs reddites, et si barbares en tous leurs escrits*, que c'est presque un *Galimathias perpetuel* dont il est bien malaisé de se desmeler [...]. *Il faut garder leur ordre, et leurs inventions qui sont bonnes*: mais notre façon d'ecrire est plus nette et plus religieuse, non seulement que la leur, mais que d'autre Nation qui soit en Europe (*apud* Vogler 1964 : 76).

Le critiche all'*elocutio* risparmiano invece l'*inventio* e la *dispositio*, che «sont bonnes»: un parere che condivideranno, alcuni anni dopo, i drammaturghi dediti al teatro *à l'espagnole*.

Anche l'accostamento di sacro e profano nel *Peregrino* è considerato un tratto tipico degli scrittori spagnoli; il giudizio di d'Audiguier, ribadito da Camus, sarà una costante nelle critiche al teatro spagnolo. Hainsworth (1939) riporta alcuni esempi: Armand de Bourbon-Conti, nel *Traité de la comédie* (1669) osserva che gli spagnoli, oltre a comporre «intrigues scandaleuses», vi aggiungono «l'application des choses saintes à des usages ridicules» (Conti 1669: 14); Madame d'Aulnoy, nella sua *Rélation du voyage à l'Espagne*, cita una *Vie de S. Antoine* in tre atti intervallata da farse in cui «parossoit celui qui nomment *El Gracioso*, c'est à dire *le Bouffon*».

I giudizi espressi nel paratesto coincidono con la strategia traduttiva che annunciano e anticipano. Vital d'Audiguier sopprime più della metà del testo originale, elimina i quattro *autos* e «le récit de la passion inconvenante qu'éprouve la chaste Finée pour sa future belle-soeur Nise, déguisée en homme» (Vogler, 1964: 75), conserva solo una delle trentatré poesie inserite nel romanzo e sostituisce un sonetto con una poesia scritta *ex novo*. Vengono inoltre ridotte le citazioni e le digressioni, così come vengono semplificati il linguaggio figurato e l'*enumeratio*. In altri casi il testo originale viene ampliato al fine di renderlo più chiaro per il lettore francese, attraverso aggiunte esplicative; verso la fine del romanzo gli ampliamenti, più numerosi, sono finalizzati a raccontare minuziosamente la storia d'amore che sfocia in un matrimonio, evento improvviso nel testo originale: in questo caso il traduttore adatta il testo a criteri di *vraisemblance*, ma forse anche alla tendenza francese a *parler d'amour* che Saint-Évremond (1677[1705]: 91) noterà qualche anno più tardi («Ce qu'on appelle aimer en France n'est proprement que *parler d'amour, et mêler aux sentiments de l'Ambition, la vanité des Galanteries*») e che emerge in molti adattamenti di *comedias*, dove l'intensità dell'ipotesto è spesso diluita in dialoghi galanti tra i due *amoureux*. Le modifiche non

riguardano solo questioni di stile, poetica e decoro, ma anche il messaggio politico nazionalista, fortemente ridotto, così come i riferimenti agli effetti benefici dell'Inquisizione; mentre, non a caso, un passaggio riguardante Francis Drake, nemico e minaccia per la Spagna dell'epoca, viene tradotto pedissequamente. Nonostante alcune discrepanze rispetto al prototesto siano motivate da *misunderstanding*, si ravvisa negli interventi di d'Audiguier una precisa strategia:

un effort [...] pour mieux dégager les péripéties du roman, pour supprimer des commentaires et des parenthèses superflus aussi bien que des adjectifs dépourvus d'une véritable utilité descriptive [...]. L'élimination de ces digressions permet de saisir la structure du roman proprement dit [...] et le mouvement incessant (Vogler 1969: 81).

Nel 1615 viene pubblicata la traduzione delle *Novelas ejemplares* di Cervantes, un lavoro a quattro mani di d'Audiguier e François de Rosset che conobbe otto edizioni fino al 1678. Anche in questo caso la *Préface* di d'Audiguier è fortemente critica nei confronti della prosa spagnola, che dichiara di aver migliorato con una strategia traduttiva esplicitamente sbilanciata verso il contesto d'arrivo.⁷⁸ E ancora, nell'*Avis au lecteur* apposto alla traduzione di *Vida del escudero* di Vicente Espinel, d'Audiguier sembra addirittura molestato dall'interesse dei lettori francesi per la letteratura spagnola, a causa del quale è costretto a tradurre queste opere,⁷⁹ così come nella *Préface* al *Traité de la Conversion de la Magdelaine* (1619), «la meilleure piece que j'aye jamais traduite des Espagnols, et la dernière aussi que j'espere jamais de traduire».⁸⁰ Péligry,⁸¹ così come Vogler, rilevano in d'Audiguier una certa «ispanofobia», la cui portata e veracità oggi è difficile misurare. È necessario, infatti, mettere in relazione le affermazioni di Audiguier con il contesto politico, considerando la necessità di giustificare il proprio operato di mediatore culturale del nemico: si pensi alle giustificazioni di César Oudin per aver tradotto la *langue del ennemi* in un'opera pubblicata durante la guerra

⁷⁸ Ceux qui estiment tant leurs livres, ou bien ils sont du naturel des François qui font plus de cas des estrangers que d'eux mesme, ou bien ils n'y prennent pas garde: Ny moi mesme ne m'en estois pas encore advisé, jusques à ce que la traduction que j'en ay voulu faire m'y a fait regarder de plus pres. C'a esté la cause que *je n'ay point traduit cestuy cy mot à mot, comme ceux qui pour acquerir la reputation d'entendre bien l'Espagnol, font voir qu'ils n'entendent rien en leur propre langue*. Je ne me suis point aussi dispensé de sortir de l'intention de l'Auther, et pense avoir dit ce qu'il a voulu dire. Tellement *qu'ayant gardé la nayfveté de ces conceptions, et embelly son language; Je crois te donner ceste version plus nette, et par consequent meilleure que l'original* (D'Audiguier, *Préface*, apud Vogler 1964: 29; corsivi miei).

⁷⁹ «S'ils [les lecteurs] n'estoient pas si curieux de voir les livres Espagnols, il ne se trouveroit point des gens qui me priassent de les tourner en François, et je me contenterois bien de les lire en leur propre langue» (*Avis au lecteur* in Vicente Espinel, *Les Relations de Marc d'Obregon*, Paris, 1618).

⁸⁰ «Je te donne icy à mon advis la meilleure piece que j'aye jamais traduite des Espagnols, et la dernière aussi que j'espere jamais de traduire. Elle est pleine de sçavoir, de devotion, et de curiosité, mais digérée à l'Espagnole, c'est à dire mal» (apud Vogler 1964:31).

⁸¹ «D'Audiguier nous offre donc l'étrange spectacle d'un esprit plutôt hispanophobe dans une période pourtant très favorable à la penetration du livre espagnol. Telle était l'emprise de la mode sur cet écrivain, condamné à traduir de mauvais gré des ouvrages espagnoles de pieté ou de divertissement» (Péligry 1975: 166).

franco-spagnola, prima della pace di Vervins, o alla biblioteca di Chapelain, che a partire dal 1633 registra una contrazione nell'acquisto di libri spagnoli, così come il proprietario si converte nel principale nemico di una letteratura che aveva tradotto e insegnato.⁸² L'attività di traduttore di Audiguier comincia nel 1614, con la traduzione del *Peregrino*: la *Pax Hispanica* si sarebbe conclusa nel 1621 e la guerra dei Trent'anni avrebbe avuto inizio nel 1618, ma i francesi avvertivano già dalla fine del secolo precedente il pericolo di trovarsi circondati dalla dominazione asburgica.

Il disprezzo ostentato da Audiguier in veste di mediatore culturale contrasta con un dato sorprendente. Come poeta questi potrebbe quasi definirsi un emulo del *fénix*, almeno per quanto riguarda un sonetto di certa fortuna, *Faire l'amour alors qu'il me défait*, a mio parere ispirato al celeberrimo *Esto es amor* di Lope de Vega, datato tra 1596 e 1599-1600.⁸³ Il sonetto è inserito all'interno di un volume di poesie cui dà il titolo, *La défaite d'amour et autres oeuvres poétiques de V.D.S. de la Ménor*, pubblicato nel 1606, in linea con la moda della poesia amorosa e sentimentale presso i cortigiani della regina Margherita (Adam 1948: 22). Entrambi i sonetti trattano le contraddizioni dell'amore attraverso un analogo uso dell'antitesi in cui ricorre l'*enumeratio* d'infiniti riflessivi, a rappresentare l'ostinata ricerca, da parte dell'innamorato, di un dolore irrinunciabile. Sono soprattutto le terzine del sonetto di Lope a fornire un modello, così come la chiusa gnomica, «esto es amor», proposta anche da Audiguier: «c'est en deux mots la défaite d'amour».

⁸² Nella biblioteca di Chapelain, profondo conoscitore della lingua spagnola, appaiono numerose opere di Lope de Vega: *El arte nuevo*, la *Hierusalem conquistada*, la *Hermosura de Angelica*, la *Dragontea*, l'*Arcadia*, *El peregrino en su patria*, *Los pastores de Belén*, *Soliloquios amorosos*, *El Fénix de España* (Hainsworth 1931: 212). Egli stesso menziona polemicamente le prime quattro opere nelle *lettres* a Balzac, sostenendo di non essere riuscito a terminarne la lettura.

⁸³ Come rileva Felipe Pedraza, «Montesinos ubicó este soneto entre las letanías amorosas dedicadas a Lucinda, y Jörder lo sitúa hacia 1599-1600; pero una versión conservada en el Ms. 4.117 de la Biblioteca Nacional alude a Celia, lo que nos lleva a una época anterior. Si, como quiere MacGrady, identificamos a Celia con Antonia Trillo, el soneto debió de componerse en torno a 1596» (Lope de Vega 1993: 462).

<i>Faire l'amour alors qu'il me défait</i>	<i>Soneto CXXVI</i>
<p>Faire l'amour alors qu'il me défait, Et tout défait, l'amour même défaire, Le défaisant, le rendre plus parfait, Le parfaissant, l'éprouver plus contraire.</p> <p>Se délecter aux plaies qu'il me fait, Chanter l'honneur de mon fier adversaire ; Et de cent maux endurés en effet Ne rapporter qu'un bien imaginaire.</p> <p>Cacher son mal de crainte de le voir, Crier merci de faire son devoir, En même temps se louer et se plaindre,</p> <p>Se détester et se faire la cour Se mépriser et soi-même se craindre, C'est en deux mots la défaite d'amour.</p>	<p>Desmayarse, atreverse, estar furioso, áspero, tierno, liberal, esquivo, alentado, mortal, difunto, vivo, leal, traidor, cobarde y animoso:</p> <p>no hallar fuera del bien centro y reposo, mostrarse alegre, triste, humilde, altivo, enojado, valiente, fugitivo, satisfecho, ofendido, receloso:</p> <p>huir el rostro al claro desengaño, beber veneno por licor suave, olvidar el provecho, amar el daño;</p> <p>creer que el cielo en un infierno cabe; dar la vida y el alma a un desengaño; esto es amor; quien lo probó lo sabe.</p> <p>(Lope de Vega 1998: 285)</p>

Il *Peregrino* di d'Audiguier (1614) e l'*Arcadia* di Nicolas Lancelot (*Les délices de la vie pastorale de l'Arcadie*, 1622)⁸⁴ rimarranno per tutto il secolo gli unici testi di Lope tradotti in francese. Come osserva Hainsworth (1931: 204), Lancelot «se montre bien plus respectueux que d'Audiguier envers son original [...]. Il s'attache, avec patience, à reproduire soit en vers soit en prose les nombreuses poésies éparpillées dans l'*Arcadia*». Anche nella traduzione di Lancelot, comunque, si operano dei tagli, come avverte l'editore Pierre Rigaud nell'*avant-propos*: Lancelot «a tres-prudemment modéré les superfluités, que l'on peut avoir remarquées en l'*Arcadie*, aussi bien qu'en la plupart des autres Livres de Lopé, qui interrompent souvent la suytte nécessaire et le droit fil de sont suget» (Lancelot 1622: s.n.). Gli interventi, più moderati rispetto a quelli di d'Audiguier, riguardano l'omissione di alcuni lacerti poetici, di una lista di poeti spagnoli, di un indice de «las cosas más notables», di parte di una lista di uomini celebri.

Le osservazioni dei traduttori di Lope sullo stile degli spagnoli e la strategia traduttiva tesa a ridurre digressioni, citazioni, aggettivazione e metafore corrispondono alla percezione che i linguisti francesi avevano della lingua spagnola, termine di confronto privilegiato nelle

⁸⁴ Il *Catalogue Collectif de France* registra sette esemplari in tre edizioni:

- *Les délices de la vie pastorale de l'Arcadie (en 5 livres), traduction de Lope de Vega, fameux auteur, mis en françois par L.S.L.*, Lyon, Rigaud, 1622: Bibliothèque Nationale de France (3), Bibliothèque de Dijon (1).

- *Les délices de la vie pastorale de l'Arcadie (en 5 livres), mis en françois par L.S.L.*, Lyon, Rigaud, 1623: Bibliothèque Méjanes, Aix-en-Provence (1).

- *Les délices de la vie pastorale de l'Arcadie (en 5 livres), traduction de Lope de Vega, fameux auteur, mis en françois par L.S.L.*, Lyon, Rigaud et Associez, 1624: Bibliothèque de Lyon (1).

diatribe linguistiche del secolo. Lo stile è percepito come connaturato alla lingua, intesa come derivazione di un *esprit* nazionale in formazione:

Tanto en Francia como en España, se impone relativamente pronto –en cuanto impera un sentimiento nacional vinculado a la lengua [...]– la crítica, a menudo despiadada, de la lengua ajena y la exaltación de la propia; ello, tanto en lo que se refiere a la pronunciación y el "acento", como a la enseñanza de uno y otro idioma, a los que se los defectos o las virtudes que se les suponen a los pueblos que los hablan (Gonzalo Santos - Pérez Velasco 2006).

Membro dell'Académie française, Claude Favre de Vaugelas pubblica nel 1647 delle importanti *Remarques sur la langue françoise*; nella *Préface* descrive le peculiarità del francese:

Il n'y a jamais eu de langue, où l'on ait écrit plus purement et plus nettement qu'en la nostre, qui soit plus ennemie des equivoques et de toute sorte d'obscurités, plus grave et plus douce tout ensemble, plus propre pour toutes sortes de stiles, plus chaste en ses locutions, plus judicieuse en ses figures, qui aime plus l'elegance et l'ornement, mais qui craigne plus l'affectation. Il eust fait voir, comme elle sçait temperer ses hardiesses avec la pudeur et la retenue qu'il faut avoir, pour ne pas donner dans ces figures monstrueuses, où donnent aujourd'huy nos voisins degenerans de l'eloquence de leurs Pere. En fin il eust fait voir, qu'il n'y en a point qui observe plus le nombre et la cadence dans ses periodes, que la nostre; en quoy consiste la veritable marque de la perfection des langues (Vaugelas 1647: s.n. Corsivi miei).

Il rifiuto dell'oscurità e dell'eccesso retorico caratterizzano la misurata eleganza di una lingua che si definisce contrastivamente rispetto alle «figure mostruose dei nostri vicini», ovvero rispetto alla lingua spagnola,⁸⁵ che incarna quegli eccessi da cui i linguisti francesi vogliono differenziarsi.

A fine secolo il gesuita Dominique Bouhours, continuando l'opera di Vaugelas, esalta la superiorità della lingua francese nel trattato in forma di dialogo *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671);⁸⁶ non si tratta solo di una questione linguistica, ma anche politica e

⁸⁵ Ma anche italiana. Come osserva Mercedes Blanco (1988), Boleau avvertì le *pointes* come caratteristiche dello stile italiano, mentre Fenélon e Bouhours consideravano l'*agudeza* un espediente stilistico tipicamente spagnolo.

⁸⁶ «La briéveté luy plaist [à la langue françoise]; et c'est pour cela qu'elle ne peut supporter les periodes qui sont trop longues, les epithetes qui ne sont point necessaires, les pur synonymes qui n'ajoutent rien au sens, et qui ne servent qu'à remplir le nombre. En quoy elle me semble plus exacte que la langue Latine mesme, qui ne hait pas les synonymes, ni les longues periodes: et en cela elle est aussi bien differente de la langue Grecque, qui outre les synonymes et les longues periodes, a tant d'epithetes inutiles, et tant de particules superflus. [...] Car le langage suit d'ordinaire la disposition des esprits; et chaque nation a toujors parlé selon son genie. Les Grecs, qui estoient gens polis et voluptueux, avoient un langage délicat, et plein de douceur. Les Romains, qui n'aspiroient q'à la gloire, et sembloient n'estre nez que pour gouverner, avoient un langage noble, et auguste; ce qui a fait dire à un Pere de l'Eglise, que la langue Latine est une langue fiere et imperieuse, qui commande plutôt, qu'elle ne persuade. Le langage des Espagnols se sent de leur gravité, et de cet air superbe, qui est commun à toute la nation. Les Allemans ont une langue rude et grossiere; les Italiens en ont une molle et effeminée, selon le tempérament et les mœurs de leur païs. Il faut donc que les François, qui sont naturellement brusques, et qui ont beaucoup de vivacité et de feu, ayent un langage court et animé, qui n'ait rien de languissant. Aussi nos Ancestres, qui estoient plus prompts que les Romain, accourcissent presque tous les mots qu'ils prirent de la langue Latine» (Bouhours 1671: 87-88; enfasi mia).

nazionalistica,⁸⁷ dal momento che l'idioma è vincolato al *génie national*. Brevità ed esattezza elevano la lingua francese sulle altre, soprattutto sulla spagnola, dai caratteri opposti, così come i due popoli sono contraddistinti da un'innata idiosincrasia. Se d'Audiguier vede l'*elocutio* degli spagnoli come conseguenza del carattere nazionale, Bouhours è ancora più radicale nell'allargare i medesimi giudizi alla lingua, che concepisce indistintamente dallo stile e dal temperamento nazionale. Il legame tra linguistica e nazionalismo è alla base della costruzione di un'immagine di sé e dell'Altro ben radicata, creata anche grazie alla mediazione culturale dei primi traduttori del Seicento, e a sua volta influente sulle strategie traduttive dei secoli successivi, con una *mise en abîme* autoreferenziale difficile da interrompere.

Come si è visto, durante il Seicento si traducono solo due opere lopesche, il *Peregrino* e l'*Arcadia*, cui si aggiungono gli adattamenti teatrali; ciò non impedisce ai francesi colti di accedere ad altre sue opere in lingua originale, come mostra la circolazione delle *rimas*, testimoniata da presenze nelle biblioteche francesi e da diversi *emprunt* e traduzioni da sonetti di Lope nell'opera di Voiture, Scarron e altri poeti.⁸⁸ Si tratta di citazioni o traduzioni segnalate, altre volte di prestiti o plagi,⁸⁹ come quello che ci è sembrato d'individuare nel celebre sonetto di Audiguier.

Un caso di citazione, imprecisa e sprovvista del nome di Lope, si riscontra nel *Discours sur la vérité des songes* di Charles Cotin (*Oeuvres galantes en prose et en vers de Monsieur Cotin*, Paris, E. Loyson et P. Le Petit, 1663), dedicato a una Madame D.C.: il poeta dichiara all'amante che non tutti i sogni sono vani, citando alcuni versi del sonetto di Lope *Blando sueño amoroso, dulce sueño*,⁹⁰ con alcune modifiche al testo originale (Hainsworth 1939: 362-362; Losada Goya 1999: 464-465):

Je m'en rapporte à cet amant espagnol qui les [*les songes*] invoquait à son secours, comme je les invoques souvent durant votre absence: «Ven suenno, ven rebuelto en aura mansa / A entretener mi mal, à suspenderme / Pues en tus bracos su rigor amansa / Que un triste, quando suenna que descansa / Por lo menos descansa mientras duerme.

⁸⁷ «L'hostilité de tels secteurs de la société, par exemple d'un Père Bouhours, à l'égard de l'Italie (et de l'Espagne), a une fonction "politique"» (Dotoli 2001: 18).

⁸⁸ Alcuni versi raccolti nella miscellanea lopesca *La Philomena* (1621) sono estratti e trascritti in un anonimo manoscritto seicentesco, forse attribuibile a d'Audiguier, rinvenuto da Hainsworth (1631: 209) nella biblioteca di Sainte-Geneviève. Segnalo il dato, sebbene ipotetico e non pertinente al sonetto di Lope in questione, appartenente a un'altra raccolta.

⁸⁹ Si segnalano qui a titolo esemplificativo alcuni dei casi menzionati da Losada Goya (1999). La varietà delle raccolte lopesche da cui provengono gli emprunts dimostra, secondo Hainsworth (1931) che l'opera poetica di Lope de Vega circolava integralmente in Francia.

⁹⁰ Lope de Vega, *La batalla del honor*, in *El Fénix de España Lope de Vega Carpio [...]. Sexta parte de sus comedias*, Madrid, Viuda de A. Martín 1615.

Si riscontra inoltre un esempio di traduzione nella raccolta poetica di Urbain Chevreau (1656: 83), ove l'autore inserisce tra le proprie poesie una traduzione dichiarata: un «sonnet, traduit de l'Espagnol de Lope de Vega».

La prassi di Scarron, è invece prossima al plagio: come segnala il contemporaneo Gilles Ménage (*Anti-Baillet*, 1688), due sonetti di Scarron sarebbero «heureusement imités» o «traduits» (in due passi distinti l'autore usa alternativamente le due espressioni) da due sonetti contenuti nelle *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, (1634)⁹¹: «heureusement», appunto, perché l'imitazione, in tutte le sue sfumature, possiede le virtù della creazione artistica, «traduits» perché Ménage, autore della fortunata formula *belles infidèles*,⁹² assimila l'imitazione alla traduzione, senza una demarcazione tra i due fenomeni.

⁹¹ *Caen de un monte a un valle, entre pizarras* (*Un mont tout hérissé de rochers et de pins*); *Claudio, después del rey y los tapices* (*Le roi s'en est allé, son eminence aussi*). Losada Goya (1999) integra queste antiche segnalazioni citando altri componimenti di Scarron variamente ispirati alla poesia di Lope.

⁹² «Lorsque la version de Lucien de M. d'Ablancourt parut, bien de gens se plainquirent de ce qu'elle n'étoit pas fidèle. Pour moi je l'appellai la belle infidele, qui étoit le nome que j'avois donné étant jeune à une des mes maîtresses» (Ménage 1693: 306).

4. Lope nel sec. XVII. Alcuni giudizi dei letterati francesi sul Fénix

Già nel 1604, nel prologo a *El peregrino en su patria*, Lope e Vega si rivolge agli estimatori francesi, lamentando la diffusione di edizioni non autorizzate dall'autore, come la stampa lusitana delle *Seis comedias* (1603):⁹³

Mas ¿quién teme tales enemigos? Ya para mí lo son los que con mi nombre imprimen ajenas obras. Agora han salido algunas comedias que, impresas en Castilla, dicen que en Lisboa, y así quiero advertir a los que leen mis escritos con afición (que algunos hay, si no en mi patria, en Italia, Francia y en las Indias, donde no se atrevió a pasar la envidia) que no crean que aquéllas son mis comedias, aunque tengan mi nombre [...]. Y adviertan los extranjeros, de camino, que las comedias en España no guardan el arte y que yo las proseguí en el estado en que las hallé, sin atreverme a guardar los preceptos, porque con aquel rigor de ninguna manera fueran oídas de los españoles (Lope de Vega [1604]1973: 57-63).

Pochi anni dopo, nell'*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* ([1609]2011: 335), difendendo la propria libertà dai precetti teatrali, menziona un ipotetico giudizio degli accademici italiani e francesi nel famoso v. 366, «me llamen ignorante Italia y Francia», forse riferendosi all'uso della precettistica italiana e francese da parte dei suoi detrattori spagnoli. Nel prologo alla *Parte XV*, lamentandosi della pubblicazione delle proprie commedie adulterate e senza la sua autorizzazione Lope dichiara che i suoi libri sono diffusi in Italia e in Francia, riferendosi nello specifico alla sua produzione non teatrale, che considerava più prestigiosa rispetto alle commedie: «porque teniendo ingenio, y letras para los libros que corren suyos por Italia, y Francia, tiene las comedias por flores del campo de su Vega que sin cultura nacen» (Lope de Vega 1621: s.n.).

I riferimenti a ipotetici lettori francesi, sempre associati a quelli italiani, indicano una consapevolezza dell'effettiva circolazione culturale fra i tre paesi, anche se, come attesta Hainsworth (1931), all'epoca del *Peregrino* il nome di Lope non è ancora menzionato in Francia, dove bisognerà attendere il 1610-1611, quando l'anglista Jean Loiseau de Tourval (1578-1631), in una dissertazione manoscritta sul romanzo pastorale (che sappiamo ancora piuttosto in voga nella Francia dell'epoca, mentre in Spagna già declinava), dopo aver citato Sannazaro, encomia l'*Arcadia* di Lope, che verrà tradotta nel decennio successivo.

In quegli stessi anni il matrimonio dell'infanta con il re di Francia portava illustri viaggiatori in Spagna, dove talvolta avevano modo di conoscere personalmente il *Fénix*. Nel

⁹³ *Seis comedias de Lope de Vega Carpio, y de otros autores, cuios nombres son éstos* [...]. Lisboa, Crasbeeck, 1603. Il volume contiene solo due commedie di Lope.

1612 Jean De Ligendes, probabilmente lo stesso poeta che Lope cita nel *Laurel de Apolo*, accompagnando in Spagna l'ambasciatore Henri de Lorraine, duca di Mayenne, a chiedere la mano di Anna d'Austria, conosce personalmente il *Fénix*. Nella lettera alla sorella del duca (L'Escorial, 2 ottobre 1612), oltre a riportare due sonetti lopeschi scritti in occasione dell'alleanza franco-spagnola, lascia un giudizio pieno di ammirazione: «Je vous envoye le sonnet de Lope de Vega qui à mon gré et selon sa réputation est le meilleur esprit et l'homme qui parle le mieux que j'aye vu en toute l'Espagne» (*apud* Hainsworth 1631: 200). Forse anche Voiture conobbe Lope durante un soggiorno a Madrid, come dichiara Pinchesne (Voiture, *Lettres*, 1660), anche se Cioranescu (1983) non presta credito a questa testimonianza.

François de Rosset (1571-1619), citato nel *Laurel de Apolo* come «Roseto», è poeta, prosatore e traduttore di letteratura spagnola e italiana.⁹⁴ Rientra tra i numerosi continuatori dell'*Orlando furioso* con una *Suite de l'Arioste*⁹⁵ che accompagna una traduzione in prosa del poema. Alla morte di Orlando dedica

il suo XII e ultimo canto, seguendo lo schema e i temi narrativi tradizionali della leggenda. La particolarità più rilevante qui è senza dubbio la presenza di Bernardo del Carpio, l'eroe a cui la tradizione epica spagnola attribuisce la gloria di aver ucciso di sua mano l'invasore francese Orlando. Si capisce che il Rosset vede le cose in modo alquanto diverso e che tutti i suoi sforzi sono diretti a ridicolizzare quel prestigio di Bernardo, per mantenere intatto quello di Francia. Necessità avvertita in modo tanto più imperioso che l'eroe spagnolo aveva trovato anche lui un poeta per cantarlo, a cui il Rosset non risparmiava certo le invettive (Bastiaensen 1983: 42-43).

Rosset si riferisce a un innominato «impudent poëte des espiciers et des fruictieres d'Espagne, qui fait tuer Roland par un bouffon du roy Marsille, nommé Bernard de Carpi, ou Bernard de la Carpe» (Rosset 1614: 39), identificabile con Lope de Vega per il riferimento ironico a una vantata discendenza dall'eroe spagnolo:⁹⁶

Ce bouffon [*Bernardo del Carpio*] estoit fils d'un pescheur de Barcelonne, et Lanfuse qui le prit pour laquay, luy imposa le surnom de Carpe, à cause du mestier que faisoit son pere. C'est ce grand Chevalier de qui se dit issu le poëte des harangeres d'Espagne, et à qu'il a fait tuer le valeureux conte Roland, croyant de faire despit à la France» (*apud* Bastiaenses 1983: 44-45).

⁹⁴ Tradusse diverse opere di Cervantes: le prime sei *Novelas ejemplares* (*Nouvelles exemplaires*, 1614-1615), la seconda parte del *Don Quijote* (*Seconde partie de l'histoire de l'ingenieux et redoutable chevalier, Dom Quichot de la Manche*, 1618), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (*Les travaux de Persiles et Sigismonde*, 1618).

⁹⁵ *Le divin Arioste ou Roland le Furieux, traduit nouvellement en françois par F. de Rosset. Ensemble la suite de ceste histoire continuée jusques à la mort du Paladin Roland conforme à l'intention de l'auteur, le tout enrichi de figures et dédié à la grande Marie de Médicis reine de France et de Navarre*, Paris, Foüet, 1614 (Cioranescu 1938: II, 239).

⁹⁶ Note velleità nobiliari portarono Lope a crearsi un emblema e un motto ispirati alla pretesa discendenza da Bernardo del Carpio («De Bernardo es el blasón, / las desdichas mías son», recita il frontespizio dell'*Arcadia*) e ridicolizzati in un sonetto di Góngora.

Lope de Vega, infatti, narrava l'uccisione di Orlando da parte di Bernardo nel «drama histórico de hechos particulares» (Oleza 2013) *El casamiento en la muerte*,⁹⁷ datato da Luigi Giuliani al 1595: «la elección del tema de la comedia por parte de Lope podría explicarse muy bien en el contexto del clima antifrancés provocado por la declaración de guerra de Enrique IV a España (17 de enero de 1595)» (Lope de Vega 1997: II, 1151-1552). Lope si poneva in continuità con la tradizione epica spagnola, recuperando la scena dello scontro a mani nude tra Bernardo, vittorioso, e Orlando, morente, dalla *Segunda parte del Orlando* di Nicolás de Espinosa (1555); la tradizione è famosa in Spagna, citata anche nel *Don Quijote*. Rosset definisce Lope «poeta delle pescivendole di Spagna», riferendosi alla discendenza da Bernardo del Carpio, «fils d'un pescheur de Barcelone», e probabilmente ricordando il commento dell'amico Vital d'Audiguier nella traduzione del *Peregrino* pubblicata solo un anno prima: «le Tavernier, exaltant la bonté de son vin, l'Harangere de ses poissons et la Revendeuse de ses fruits, ont accoustumé de dir qu'ils sont de Lope, pour tesmoigner qu'ils sont extremement bons» (*apud* Hainswort 1931: 202-2o3).

Ci si è già soffermati sui giudizi stilistici dei traduttori ed editori del *Peregrino en su patria* e dell'*Arcadia* nelle versioni francesi. Le critiche degli autori dei paratesti di entrambe le traduzioni si concentrano sulla tendenza alla digressione, alla «superfluité», che viene puntualmente ridotta nel testo d'arrivo. Considerata dai francesi come caratteristica dell'eloquenza spagnola, la digressione assume nella prosa di Lope de Vega un rilievo importante, essendo legata alla presenza del narratore-autore,

que adquire una presencia abrumadora en todos los géneros poéticos en que escribió el Fénix: en la lírica amorosa, describe en detalle los sentimientos que el amor le despierta; en la lírica religiosa, traza su itinerario íntimo desde el pecado a la conversión; en los diversos modos de poesía narrativa (épica, caballeresca, mitológica, etc.), interrumpe la trama con desconcertante frecuencia para hablar de sus amores o de sus opiniones sobre los temas que trata; en la epístola en verso, detalla minuciosamente los más íntimos detalles familiares de la vida personal del autor (Sánchez-Jiménez 2006: 1).

Il traduttore del *Peregrino*, Vital d'Audiguier, si rivela un giudice più severo rispetto a Lancelot, scagliandosi contro l'ostentazione di *auctoritates* e il miscuglio di sacro e profano, ma non trascura di dar valore alla propria traduzione richiamandosi all'eccezionale fama di Lope in Spagna: è egli, infatti, il primo francese a menzionare, nella prefazione alla traduzione del *Peregrino en su Patria* (1614), l'espressione proverbiale «es de Lope»:⁹⁸

⁹⁷ *El casamiento en la muerte*, ed. Luigi Giuliani, in *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Lérida, Milenio, II, pp. 1149-1263.

⁹⁸ Pinchène (Voiture, *Lettres*, 1660), nipote e biografo di Voiture, racconta che Voiture, recatosi a Madrid nel 1632 per conto di Gaston d'Orléans, avrebbe scritto dei versi in spagnolo e che un suo sonetto sarebbe stato scambiato dagli spagnoli per una poesia di Lope. Come osserva Cioranescu, «sans doute Pinchesne ignorait-il l'expression Es de Lope, que l'on appliquait à n'importe quel objet dont on voulait vanter la perfection»

L'Autheur est aujourd'hui des plus célèbres qui soient en Espagne, et si renommé parmi ceux de sa nation que quand ils veulent encherir sur l'excellence de quelque chose ils se contentent de dire qu'elle est de Lope.

Jean-Pierre Camus nel 1622 scrive alcune righe a proposito del *Peregrino*, esibendo un parere non lontano da quello del traduttore d'Audiguier. Così come quest'ultimo criticava la superfluità e la stravaganza dell'*elocutio* spagnola, Camus si rammarica che la «belle plume» di Lope de Vega «ne se soit occupé d'un meilleur sujet» e dichiara che il libro contiene «beaucoup de choses, non seulement vuides de verité, mais d'apparence, et non seulement vaines mais folastres, avec une grande contention d'esprit» (*apud* Hainsworth 1931: 205). Ciò non gli impedisce d'includere l'opera, assieme all'*Arcadia* e a diciotto volumi di commedie, in una sorta di biblioteca ideale, di una certa dame de Guyenne, descritta nel romanzo *Petronille* (1626): forse influì il viaggio in Spagna, compiuto nel 1624, che gli permise di conoscere il teatro spagnolo e forse, secondo un aneddoto riportato da Bouhours, l'incontro con lo stesso Lope, cui avrebbe chiesto il significato di un suo sonetto: questi, «ayant leu et relu plusieurs fois son sonnet, avoua sincerement qu'il ne l'entendoit pas lui mesme» (*apud* Hainsworth 1931: 206). Camus giudica il teatro spagnolo più casto di quello italiano, ma al contempo critica la mescolanza di sacro e profano. In una testimonianza delle *comedias* cui aveva potuto assistere in Spagna sottolinea la gravità e la verosimiglianza della *Comedia*, lontana dalla farsa:

En Espagne, comme le naturel est plus grave, les representans, qu'ils appellent, y sont plus modeste set plus serieux; et outre qu'ils ignorent ce que c'est que Farce, ils ne representent pour ordinaire que des histoires veritables, ou des finte qui approchent de la verité, comme on peut voir par tant de riches pieces que Lope de Vega Carpio, les plus fertile et le plus estimé de tous les esprits espagnols, a donnees au public.

Il giudizio di Camus differisce notevolmente dai pareri dei critici della seconda metà del Seicento e del Settecento. Se egli riscontra nelle commedie di Lope gravità e verosimiglianza, quelli, al contrario, lamentavano inverosimiglianza e comicità grossolana. Evidentemente in Camus opera un diverso termine di confronto: la farsa popolare e la commedia ispirata al teatro rinascimentale italiano; mentre nella seconda metà del Seicento e nel Settecento la *comedia* si confronta con il teatro classico francese.

Infatti, a partire dagli anni Trenta del secolo, nell'incipiente fervore delle *querelles* tra *régulières* e *irrégulières*, i giudizi su Lope si concentrano maggiormente sul suo teatro.

(Cioranescu 1983: 62); forse Pinchène si basa sulla *Pompe funèbre de Voiture* di Sarasin, epitaffio satirico che ingenuamente aggiunge all'edizione delle opere di Voiture senza comprendere le vere intenzioni di Sarazin: il corteo funebre degli spagnoli elogia un componimento spagnolo di Voiture attraverso l'espressione «Es de Lope».

Talvolta gli autori di adattamenti talvolta si servono della fama del *Fénix* per dare lustro al teatro *à l'espagnole*: è il caso di Rotrou, che nel 1635 definisce il proprio adattamento *La Bague del oubli* una «pure traduction du fameux auteur Lope de Vega» (Scherer 1975: I, 723). In quello stesso anno le *Visions admirables du Pelerin de Parnasse*, attribuite a Charles Sorel, ritraggono lo stesso Lope lamentandosi per le *adaptations* con cui i francesi, poveri d'inventiva, si stavano servendo delle sue opere:

Je leur reprocheray publiquement leur ignorance, et ne les quitteray jamais qu'ils ne m'ayent fait raison de l'affront qu'ils me font tous les jours de disguiser mes oeuvres, comme si l'idiome castellan estoit aussi odieux que peut l'estre l'habit. Et encore qu'ils passent tous pour poëtes relevez, si ont-ils la veine si sterile qu'ils ne sçauroient dresser une Comedie qu'ils n'ayent pris le patron sur quelqu'une des miennes (Sorel 1635: 34-35)

Le *Visions* anticipano di poco la morte di Lope de Vega, che spira a Madrid il 27 agosto 1635. La notizia non pare avere considerevole risonanza in Francia. Nella *Fama póstuma* è presente un sonetto in francese, intitolato *Sur le tombeau de Monsieur Lopeau du Vega Carpio* (Hainsworth, 1631), firmato da un'oscura Madame Argenis. Tra le varie poetesse che firmano epitaffi nell'opera, «unas parecen reales y otras voces fingidas [...]». Los herederos intelectuales de Lope, como vemos, cuidaron hasta el último detalle esta representación final de sua fama en vida, en la cual las mujeres poetas eran *le dernier cri d'entonces*» (Baranda 238): “madona Fenice” (y quizás también "madame Argenis") parece a todas luces un pseudónimo, detrás del cual es difícil adivinar quien pueda ocultarse» (Di Pastena 2001: xxxvii-xxxviii). Il nome «Argenis» coincide con il titolo di un poema di John Barclay tradotto da José Pellicer de Ossau Salas y Tovar, rivale di Lope de Vega per il mecenatismo regio: «La enconada enemistad entre Pellicer y el creador de la Comedia Nueva sólo habría de zanjarse con la muerte de este último, ya que el culto aragonés olvidaría entonces los ataques del dramaturgo e incluso llegaría a honrar la memoria de Lope con un panegírico funeral en prosa titulado *Urna sacra*» (DBE, XL: 533), contenuto nella *Fama póstuma*, dove sono presenti anche due epitaffi firmati da Antonio Pellicer de Tovar (l'epigramma *Aguila generosa que en el cielo*) e da Hipólito Pellicer de Tovar (l'epigramma *Sacra, esplendida, excelsa, inclita pyra*), rispettivamente fratello e primogenito di José Pellicer. Per motivi anagrafici è probabile che l'epigramma di Hipólito sia opera del padre (Di Pastena 2001: 240 n.) e forse si può ipotizzare che lo stesso José de Pellicer sia l'autore del sonetto firmato *madame Argenis*. Tra le poetesse straniere raccolte nella *Fama póstuma* vi sono l'italiana madona Fenice e la portoghese *senhora Elisa*: anche queste due figure sembrano frutto di finzione e curiosamente coincidono con i nomi di due amanti di José, che «entre 1628 y 1631 cortejaba a una dama que recibía el nombre poético de Fenisa» e «después de ella sus homenajes poéticos se enderezaron a Elisa» (Oliver 1995: 54). Di fatto,

l'epigramma di Hipólito, il sonetto di *madame* Argenis e quello di madona Fenice sono collocati in consecuzione (CI, CII, CIII), seguiti quasi subito dal sonetto di *senhora* Elisa (CVI). L'apocrifia non era certo sconosciuta a un falsario come Pellicer, ma rimane da interrogarsi sulle sue effettive competenze linguistiche dal momento che i sonetti delle tre dame sono redatti in francese, italiano e portoghese; la mano pare essere spagnola, come mostrano ispanismi e imperfezioni linguistiche.⁹⁹ Pur non potendo dire nulla di sicuro sulla paternità di questi sonetti, pare plausibile ipotizzare che si trattasse di finzioni poetiche e che in concreto il sonetto di *madame* Argenis non possa dir nulla sulle reazioni francesi alla morte di Lope, per le quali bisognerà attendere uno studio più approfondito.

Stupisce infatti l'assenza di riferimenti alla morte di Lope, se si eccettua la tardiva menzione del sieur de Rampalle, nell'adattamento francese di un libretto italiano, *L'hoggi di, ovvero il mondo non peggiore né più calamitoso del passato* di Secondo Lancellotti (1623), intitolato *L'Erreur combattue, discours académique, où il est courieusement prouvé que le monde ne va pas de mal en pis* (1641) e considerato da Fumaroli (2013: 120) «el primer manifesto de los Modernos franceses», un'opera in linea con i propositi di Richelieu, in cui si smentisce la teoria della decadenza del presente. Rammaricandosi per le sorti dei letterati, Rampalle ricorda che persino Lope de Vega, «l'un des plus fameux escrivains de toute l'Espagne», morì in povertà. L'appellativo «famoso» accompagna spesso le menzioni dei francesi, che quantomeno riconoscono la fama dell'autore in Spagna, forse influenzati dalla dicitura «famoso» apposta al suo nome in edizioni delle sue opere (si pensi all'edizione della prima parte di Bernardo Grassa: *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio*), o alla formula ricorrente delle *sueitas*, «*comedia famosa*».

La circolazione del nome e delle opere di Lope in Europa è un dato innegabile, ma le testimonianze raccolte dagli studiosi rimangono aneddotiche, sconnesse e limitate al positivistico elenco di fulminee citazioni o giudizi sbrigativi e basati su luoghi comuni. Alcuni dati sono particolarmente rilevanti, come questa testimonianza di un non identificato T.F.R., che in una lettera apposta a *La Cydippe* (1633), pastorale di De Baussais, la encomia accostandola ai classici greci e latini, agli autori del Rinascimento e con loro a Lope: «Considerez les meilleurs écrits d'Euripide, de Sénèque, du Tasse, de Guarini, de Lope de

⁹⁹ Segnalo in corsivo alcuni errori, che sembrano provenire da una penna spagnola, nel sonetto francese (CII) e in quello italiano (CIII).

CII: Sur le tombeau *de* messieur Lopeau du Vega Carpio *pour* madame Argenis. Epitaphe francois. «en peu *de* espace» (v.1); «l'e avois creu iusqué ici» (v. 5); «le coeur *de* Parnasse» (v. 8); «tous ces biens *son* enclos» (v. 12). Significativamente la tarda edizione B (Madrid, Antonio Sancha, 1779) corregge due evidenti errori della *princeps* con la forma francese corretta: «*pour* madame Argenis → *par* madame Argenis» e «*de* Parnasse → *du* Parnasse».

CIII: *In la* morte e sepoltura di Monsignor fra' Lope di Vega Carpio *de* madona Fenice. *Inscrizione* italica. «*de* una *legiaddra* rosa» (v. 4), «mare che *se* *une*, cielo *que* si copre» (v. 14).

Vega, vous ne verrez point de vers si doux» (*apud* Hainsworth 1939: 353). In quello stesso anno Guez de Balzac, in una lettera a Madame de Fos, elogiando la bravura di Voiture, accosta Lope a Petrarca: «L'auteur [*Voiture*] a fait un [*sonnet*] en Espagnol, qui a passé à la Cour d'Espagne pour estre de Lope de Vega, et un autre en Italien que Marino croyoit avoir leû dans le Rime de Petrarca».¹⁰⁰

Durante la *querelle* dei *Suppositi*, provocata dalla disparità di giudizio tra Chapelain, ammiratore della commedia di Ariosto (*I suppositi*, 1509), e Voiture, detrattore, una lettera di Chapelain a Guez de Balzac (30 aprile 1639) rivela gli stridenti (a suo giudizio) gusti di Voiture, ammiratore degli *Anciens* e di Lope de Vega:

J'ai oublié à vous dire que le même homme qui juge si bien Lope de Vega juge aussi admirablement Térence et lui rend l'honneur qui lui est dû, ce qui vous doit passer pour un prodige plus grand encore que l'autre puisqu'il faut avoir deux sortes d'esprits dans un même corps pour faire estime en même temps de deux choses si opposées.

Pochi anni dopo, in due lettere a Chapelain del 1639 e del 1640, lo stesso Guez de Balzac confronta la poesia spagnola e la poesia italiana a vantaggio della seconda,¹⁰¹ criticando in particolare i componimenti di Lope de Vega, e si dichiara annoiato dal teatro spagnolo.

Il commento di Guez de Balzac sul teatro spagnolo non è un caso isolato in quegli anni: se a inizio secolo i francesi sono più interessati dall'autore dell'*Arcadia* e del *Peregrino* e i riferimenti alle *comedias* provengono per lo più da coloro che avevano potuto assistervi in Spagna, a partire dagli anni Trenta i richiami a Lope si concentrano sulla figura del drammaturgo e in particolare dell'autore dell'*Arte nuevo*, per le cui menzioni rimando al paragrafo specifico sulla ricezione del trattatello in Francia.

Verso fine secolo, ormai esauriti la moda de *lo espagnol* e il fenomeno degli adattamenti, si ha un effimero ritorno d'interesse, «une récrudescence passagère du goût espagnol» (Morel-Fatio 1888: 49) con l'arrivo a Parigi dell'*infanta* Maria Teresa, figlia di Filippo IV, nel 1660. Poco dopo il matrimonio interdinastico viene pubblicata la *Nouvelle méthode espagnole* di Claude Lancelot, un manuale dedicato alla nuova regina in cui l'autore auspica che «le mélange qui se fera à la Cour des deux Nations donnera moyen aux Français de s'instruire plus parfaitement dans la délicatesse d'une Langue si utile et si accomplie» (Lancelot 1681: s.n.).

Anche Chapelain in quegli anni svolse un ruolo di mediazione culturale, intrattenendo una corrispondenza con Carel de Sainte-Garde inviato in ambasciata a Madrid, in cui l'ispanista

¹⁰⁰ L'aneddoto verrà riportato, forse ironicamente, nella *Pompe funèbre* de Voiture di Sarrasin (1649).

¹⁰¹ René Bray (1945) riporta varie opinioni dei letterati francesi seicenteschi sulla letteratura italiana, caratterizzati da profonda ammirazione, diversamente dai commenti alla letteratura spagnola.

istruiva il politico sulla cultura spagnola, ricevendo in cambio libri e informazioni bibliografiche: le lettere contengono molteplici riferimenti a Lope de Vega e in particolare all'*Arte nuevo*.

Questo breve *excursus* sulle opinioni degli spagnoli in Francia, che propongo in forma più estesa nell'appendice antologica, non si allontana dalla prassi dell'enumerazione di riferimenti puntuali, nonostante il tentativo di riunire i risultati di numerosi saggi e di trarre qualche considerazione sistematica. Il risultato è un'idea solo abbozzata della fama di Lope in Francia, una fama innegabile, ma che non si associa a una diffusa conoscenza dell'opera del *Fénix*. Le traduzioni dell'*Arcadia* e del *Peregrino*, citate, ristampate, e oggi possedute in numerosi esemplari dalle biblioteche francesi, ebbero un certo successo. Si può inoltre osservare che agli occhi dei francesi Lope è il capostipite del canone spagnolo, assumendo quasi un ruolo antonomastico: per la critica anti-spagnola, infatti, egli è «le représentant plus autorisé, c'est-à-dire la tête de Turc la plus indiquée» (Cioranescu 1983: 257). Ma i francesi riconoscono anche la sua fama fuori dalla Spagna e lo inseriscono in un Parnaso letterario formato dalla tradizione greco-latina e da quella italiana – prima che il canone degli *Anciens* escluda i poeti moderni, soprattutto se lontani dalla tradizione classica.

5. Ricezione e uso dell'Arte nuevo nella Francia seicentesca

Certamente le circostanze storiche e la propaganda politica dovettero condizionare le opinioni dei francesi sulla letteratura spagnola. Tuttavia, secondo Cioranescu, la permanenza di questi giudizi nei secoli porta a ridimensionare il peso dell'anti-ispianismo nell'atteggiamento di scrittori e critici. Più importante, secondo lo studioso, è la formazione accademica e classicista imperante e condizionante in Francia per molti secoli, fin dal Cinquecento, per la quale i critici francesi «concepiscono la letteratura come un'obbedienza»:

Les Espagnols surprennent et scandalisent parce qu'ils prétendent avoir inventé une nouvelle rhétorique, indépendamment de la tradition antique: la littérature espagnole aura toujours, pour les Français, l'odeur de fagot que l'on trouve à l'*Arte nuevo* de Lope de Vega. Les critiques français, nourris du lait de l'antiquité, conçoivent la littérature comme une obédience (Cioranescu 1983: 163).

Oltre che al peso della tradizione antica mediata dagli italiani, Bray rimanda le istanze normative in ambito artistico al *rationalisme classique*, che «se relève déjà chez les critiques italiens de la Renaissance» (Bray 1945: 115) e che avrà il suo autentico sviluppo nella Francia seicentesca, indipendentemente dalla filosofia cartesiana. Lo studioso individuava un primo accenno alla ragione nell'arte già nel 1610, in un brano dell'*Académie de l'Art poétique* di Pierre de Deimier:

La raison est si étroitement nécessaire en la poésie que sans elle toutes les autres qualités seraient toujours vides de bonté. Toutefois il se trouvera quelques-uns qui s'imagineront quelque raison à m'opposer, qu'il est permis au poète de dire tout et que bien que les discours d'un poème soient en quelque façon contraires à la raison, que néanmoins ils sont recevables, parce que le poète se peut servir de toutes sortes d'opinions pour embellir son sujet. Mais je répondrai là-dessus [...] qu'en ce terme de tout, on doit entendre toute chose honnête et raisonnable (Deimier 1610: 489).

La ragione non si oppone all'*inventio*, all'immaginazione, come suggerisce Bray, ma all'oraziana «quidlibet audendi potestas», «au caprice, à la libre fantaisie, à l'extravagance [...]. Raison est ici synonyme de vérité» (Hardy 1929: 165), e la *vérité* coincide con la mimesi aristotelica, declinata sotto la forma della *vraisemblance* - una verosimiglianza intesa, però, diversamente da come la intendeva Lope de Vega, che pure la difendeva come principio artistico.¹⁰² La *vraisemblance* dei classicisti è infatti subordinata alla ragione (Couderc 2009:

¹⁰² «Para Lope, Naharro y Bibbiena, el afán de renovación con respecto a la comedia romana pasa por su alteración, así como la implementación de su nueva propuesta teatral. Esta propuesta se justifica por el gusto de lo nuevo, así como mediante una relectura del concepto de mimesis que, a diferencia del de Robortello

115) e non alla mutabilità della vita: «le Poëte, et l'Historien, ne doivent pas suivre la mesme route: et [...] il vaut mieux que le premier, traicte un sujet vraysemblable, qui ne soit pas vray, qu'un vray, qui ne soit pas vraysemblable», scrive Scudéry nelle *Observations sur le Cid* (1637).¹⁰³ Al contrario gli *irrégulières* giustificano la commistione di tragedia e commedia con l'unione delle due componenti nella vita umana: dal *vrai*, dunque, si origina il *vraisemblable*, e il teatro rispecchia i casi incredibili della vita - una *varietas* cui prende spunto anche l'arte drammatica di Lope per quel mostruoso Minotauro che è «lo trágico y lo cómico mezclado».

El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo per tutto il Seicento si lesse in castigliano, dal momento che la prima traduzione nota (*La nouvelle pratique du théâtre*), a opera dell'abbé Jean-Antoine de Charnes, appare solo nel 1704, all'interno di un volume miscelaneo intitolato *Pièces fugitives d'histoire et de littérature anciennes et modernes* (Paris, Du Perrier), «une recueil de diverses pièces rares et curieuses, dont la plupart périraient dans l'oubli, si je n'avais pris soin de les en tirer et de les communiquer aux savants» (*apud* Profeti 2009: 295). Come dichiara de Charnes, l'*Arte nuevo* è nel 1704 un'opera dimenticata in Francia: non così nel Seicento. Vari esemplari della terza edizione delle *Rimas* di Lope (Madrid, A. Martín, 1609), che includeva il trattatello, sono presenti nella Bibliothèque Mazarine e nella Bibliothèque Nationale de France, che possiede anche alcune copie dell'edizione del 1612 (Barcelona, S. de Cormellas) e della *suelta* del 1623 (Huesca, Pedro Bluson): «deberíamos suponer que el texto del *Arte nuevo* era bastante accesible y que fue leído con cierta facilidad por lo menos en los círculos cultos (Couderc 2009: 114).

Quale fu il ruolo del trattatello lopesco nel teatro francese *régulière* e *irrégulière*? La questione è complessa e sfocia in un problema più ampio, riguardante il ruolo del teatro spagnolo nello sviluppo del classicismo francese. Martinenche (1900) considerava l'imporsi dell'estetica classicista come «mouvement de réaction» contro le libertà del teatro spagnolo diffuso per mezzo degli adattamenti; Bray (1945: 32) invece negava drasticamente l'apporto della letteratura e precettistica spagnola tra i *régulières*, tanto per l'ostentato disprezzo dei

(Robortello 105), no es una imitación poética que sigue unas acciones predeterminadas por la tradición, sino que es la misma tradición (o bien las costumbres del ser humano) las que cambian, y con ellas la propia comedia. Como argumenta Lope en los versos 123 y 124 apoyándose en la cita comúnmente atribuida a Cicerón, la comedia es “espejo de las costumbres”, y por tanto, está sometida al devenir del tiempo». Questa stessa idea era stata «punto central a finales del siglo XVI en la defensa de la tragicomedia que propuso Battista Guarini» (Albalá Pelegrin 2013: 5).

¹⁰³ Al contrario Mareschal, nella *Préface* alla tragicommedia *La généreuse Allemande* (1631) dichiara l'incompatibilità della propria «histoire véritable» con le «règles»: «je traite dans ces vers une histoire aussi véritable qu'elle est belle et glorieuse, et n'ai pas voulu laisser à la conscience seule des témoins, qui vivent encore et la savent, la plus agréable partie des effets que la sévérité des règles m'eût obligé de couper» (Mareschal 1631: s.n.).

francesi nei confronti della letteratura spagnola, quanto per l'intrinseca irregolarità della precettistica spagnola, tarda, variabile e adattata a una tradizione autoctona già sviluppata.¹⁰⁴:

L'Espagne a-t-elle eu de l'influence sur la formation de la doctrine classique? Certes non. La littérature espagnole était essentiellement irrégulière. Comment aurait-elle inspiré une littérature régulière?

Lo studioso sottolineava l'importanza dei teorici del Rinascimento italiano e non ammetteva la partecipazione dei classicisti spagnoli, a loro volta impregnati delle teorie drammatiche dei trattatisti italiani, alla nascita dell'estetica teatrale *régulière*: ma non si soffermava sull'importante concetto di «reaction». La formazione dell'estetica classicista, infatti, avvenne anche attraverso forti polemiche come la *Querelle du Cid*, in cui la *comedia* e il trattato di Lope cominciavano a costituirsi come antimodello. È Scudéry, nelle *Observations sur le Cid*, a fornire la prima citazione francese dell'*Arte Nuevo*, osservando che gli spagnoli non sono esempio da seguire e che l'errore principale di Corneille sta proprio nella scelta del *sujet*. Lo scontro con l'alterità è spesso un motore di autodefinizione, soprattutto quando nella questione letteraria s'introducono istanze politico-nazionaliste: in questo senso si può affermare che i fautori del classicismo si avvalsero della tradizione drammatica spagnola per difendere un teatro che si definiva quasi in opposizione a quella.

Ma in Francia c'erano anche uomini di teatro contrari alla rigida precettistica in formazione e sostenitori d'idee vicine a quelle espresse da Lope nell'*Arte nuevo*. Discutendo le teorie di Martinenche e di Huszar, Bray nega anche un contatto tra la *comedia nueva* e questi drammaturghi *irréguliers*, difensori della tragicommedia:

Peut-on croire que les adversaires français de la doctrine classique aient trouvé en Espagne quelques-uns de leurs arguments? Peut-on croire qu'un Lope de Vega ait fourni [...] quelques raisons à Ogier et à ceux qui, autour de 1630, ont lutté comme lui contre l'instauration d'une règle? Cela même n'est pas sûr. Car ces indépendants ont pu trouver les mêmes arguments chez les Italiens, mieux connus (Bray 1945: 32).

Ogier, nella *Préface* alla tragicommedia *Tyr et Sidon* in cui assume la difesa del genere, guarderebbe, secondo Bray, al *Compendio della poesia tragicomica* di Guarini, non all'*Arte nuevo*. Le tangenze 'ideologiche' nei tre manifesti poetici rendono però difficile stabilire meccanismi di filiazione. Lo stesso Lope dichiara di conoscere la precettistica di derivazione

¹⁰⁴ «S'inspirant des Italiens, auxquels ils empruntent les résultats de controverses longues et passionnés, ces humanistes essaient d'ajuster les lois classiques à des œuvres essentiellement nationales»; lo studioso inoltre negava valore programmatico e innovatore all'*Arte nuevo*, dove «on se contente de suivre la voie que les applaudissements des spectateurs indiquent avec persistance»; concludeva, riferendosi tanto ai precettisti come a Lope, che «ce ne sont point ces poétiques bâtardes qui pourront donner de les leçons aux Français en quête de maîtres» (Bray 1945: 29).

italiana, riferendosi più volte al *De Comœdia* di Robortello,¹⁰⁵ che ai suoi occhi s'identifica con la rigida ortodossia aristotelica; al contrario non cita esplicitamente *Il Compendio* di Guarini, l'ampio trattato in prosa pubblicato dieci anni prima dell'*Arte nuevo* in occasione della polemica sul *Pastor fido* che ebbe ampia diffusione e di cui il *Fénix* dovette essere al corrente. Anche se contigui cronologicamente e vicini nella difesa di un teatro irregolare, i due trattati non potrebbero essere più diversi: Guarini offre un ampio trattato che suona in più punti a dissertazione filosofica, con argomentazioni ordinate e sillogistiche, ed esempi o termini spesso tratti da opere di Aristotele; Lope invece propone un'epistola metrica che pare scritta velocemente, aperta da un'imprecisa *pars historica* che dà adito a una seconda sezione in cui viene l'autore descrive la nuova arte drammatica; invece d'incedere per dimostrazioni, Lope seduce gli accademici, cui si rivolge con un'ironica svalutazione della formula teatrale che propone, una *comedia nueva* che differisce sostanzialmente dalla pastorale di Guarini. E se il secondo è autore di un'unica tragicommedia, di enorme diffusione, Lope invece è il «monstruo de la Naturaleza» (secondo un fortunato epiteto che Cervantes forgiò con ironico disprezzo) che compose più di trecento *comedias*. Eppure un filo rosso unisce questi due geni così distanti tra loro: il rifiuto della precettistica normativista pone Lope in linea di continuità con la

tratadística histórico-descriptiva de la comedia, corriente que tuvo gran influencia en Europa y de la que son representativos opúsculos como los de Angelo Poliziano (1454-1494), Leone de Sommi (ca. 1525- ca. 1590) o Battista Guarini (1538-1612) (Albalá Pelegrin 2013: 6).

Una linea seguita anche da Ogier e dai difensori della *tragi-comédie*, a una certa distanza cronologica da italiani e spagnoli, ma con lo stesso interesse per l'ibridismo e per un concetto di verosimiglianza opposto a quello dei classicisti. Le argomentazioni di Guarini, Lope e Ogier sono spesso coincidenti: eppure, se i tre non disdegnano il richiamo ai classici greci e latini,¹⁰⁶ le novità provenienti da altre tradizioni drammatiche non interessano ai fini della dimostrazione. Così Lope¹⁰⁷ non cita Guarini, Ogier non cita Lope ma ammette che

¹⁰⁵ El tono de burla y lo que se ha venido denominando ambigüedad del *Arte* responden a un posicionamiento contra la misma ideología que esta detrás de los preceptos inflexibles. De ahí que Lope determine también su propia estrategia retórica e identifique a Robortello con la ortodoxia aristotélica; y que además, tomando prestada su terminología, identifique en diversos pasajes del texto a los *preceptos y al arte* con el conjunto de reglas que se encuentran en el *De Comoedia* (Albalá Pelegrin 2013: 3).

¹⁰⁶ Anche se Guarini privilegia la *Poetica* di Aristotele, mentre Lope attinge al *De Comoedia* di Robortello e a Elio Donato.

¹⁰⁷ Lope de Vega iscrive la propria opera nella tradizione spagnola della *comedia nueva*, di cui si considera continuatore e non capostipite (Weiger 1981) e quindi esclude dai suoi modelli la tragicommedia di Guarini,

«l'invention des tragi-comédies, [...] a été introduite par les Italiens», alludendo implicitamente al *Pastor fido*. È arduo stabilire con certezza un percorso d'influenze letterario-normative, di fronte a idee che circolavano ampiamente come quelle sulla tragicommedia. Mi limiterò, in questa sede, a riflettere sui punti di tangenza e di distacco con l'*Arte nuevo* di teorici e drammaturghi francesi, lasciando sospeso ogni giudizio sull'esistenza di un *emprunt* e ricordando, con Marco Lombardi, che

Nel secolo della prudenza, della cautela, della reticenza, della litote e della parafrasi, i 'modelli moderni', quelli esemplificati [...] oltre che dagli spagnoli anche dagli italiani, tra cui Tasso, Guarini e Bonarelli, sono ampiamente oggetto d'interesse e d'imitazione, ma non vengono direttamente citati a causa di un processo di rimozione» (Lombardi 2011: 305).

5. 1. «*Indépendants*» e drammaturghi: Ogier, Mareschal, Corneille, Molière

La difesa della *tragi-comédie* da parte dei pre-classicisti, osserva Couderc, avvenne «au nom de principes qui ne sont pas sans rappeler les positions qu'exprime Lope de Vega dans son *Arte Nuevo* de hacer comedias» (Couderc 1997: 25). Il *Manifeste* dell'ibridismo teatrale appare in Francia nel 1628: si tratta della *préface* di François Ogier (1597-1670) alla tragicommedia di Jean de Schélandre, *Tyr et Sydon* (1628), riscrittura dell'omonima tragedia del 1608, che il medesimo autore aveva pubblicato con lo pseudonimo di Daniel d'Ancheres. Ogier difende l'irregolarità e la mescolanza di tragico e comico in nome di due principi: la verosimiglianza e il gusto del pubblico. Il teatro, concepito edonisticamente come svago collettivo, richiede varietà di avvenimenti all'interno di una *pièce*:¹⁰⁸ questi possono essere racchiusi nello spazio di ventiquattr'ore solo a scapito della verosimiglianza e della *bienséance*:¹⁰⁹ «Cela offense le judicieux spectateur qui désire une distance, ou vraie, ou imaginaire entre ces actions-là» (Ogier 1628: s.n.). Ogier aggiunge alcuni esempi d'irregolarità nell'unità di tempo nel teatro greco e latino, osservando che «les anciens et les plus excellents maîtres du métier, n'ont pas toujours observé cette règle». La tendenza degli

mentre non si perita di attribuire le innovazioni della comedia nueva a suoi predecessori, con la deliberata esclusione di Juan de la Cueva (Romero-Navarro 1933).

¹⁰⁸ «Au fond, Ogier comme Laudun, comme tous les adversaire des unités, ne peut se résigner à modifier sa conception de sujet dramatique. Le drame, à ses yeux, est une succession d'actions. Dès lors il a beau jeu à montrer que ces actions demandent plus d'un jour et qu'en ramenant la vraisemblance dans la représentation, on la chasse de l'action. Les unités ne vaincront que lorsqu'on aura rompu avec cette conception dramatique, lorsque le drame se fera psychologique, et en se débarrassant de l'encombrement des incidents, gagnera en simplicité et par suite en brièveté. Le point de départ, c'est la tragi-comédie de Hardy, le point d'arrivée la tragédie de Racine; la pastorale servira d'acheminement, la tragédie cornélienne de première étape» (Bray 1945: 264).

¹⁰⁹ La poésie, et particulièrement celle qui est composée pour le théâtre, n'est faite que pour le plaisir et le divertissement, et ce plaisir ne peut procéder que de la variété des événements qui s'y représentent, lesquels ne pouvant pas se rencontrer facilement dans le cours d'une journée [...].

antichi a non distanziarsi dal modello deriva, peraltro, da costrizioni esterne, quali la valenza rituale delle prime tragedie e l'interesse per compiacere giudici e pubblico.

La restaurazione del teatro classico dopo un'epoca di barbarie in cui questo era confinato al di fuori della letteratura alta è minata, secondo Ogier (1628: s.n.), da un «ardeur trop violente de vouloir imiter les Anciens», a causa del quale i primi drammaturghi francesi non sono arrivati né alla gloria né all'eccellenza degli Antichi. Gli imitatori degli *Anciens*, infatti, non si preoccupano delle peculiarità di ogni civiltà nel gusto e nella percezione estetica, che si esplicano tanto nei canoni di bellezza fisica, quanto in quelli di bellezza artistica:

le goût des nations est différent aussi bien aux objets de l'esprit, qu'en ceux du corps, et que tout ainsi que les Mores, et sans aller si loin, les Espagnols, se figurent et se plaisent à une espèce de beauté toute différente de celle que nous estimons en France, et qu'ils désirent en leurs maîtresses une autre proportion de membres et d'autres traits de visage que ceux que nous y recherchons [...] de même il ne faut point douter que les esprits des peuples n'aient des inclinations bien différentes les uns des autres, et des sentiments tous dissemblables pour la beauté des choses spirituelles telles qu'est la poésie (Ogier 1628: s.n.).

Questo principio di variabilità del teatro a seconda dei tempi, un'idea di derivazione aristotelica,¹¹⁰ dovrebbe ispirare, secondo Ogier, un'imitazione ragionata, che lasciasse spazio «au génie de notre pays et au goût de notre langue», alla «commodité des comédiens, pour faciliter leur action» e infine «à l'imbécillité et à l'humeur des spectateurs» (anche rispetto a questi ultimi due punti, Ogier si rifà a una sentenza di Aristotele).

Anche gli Antichi, secondo Ogier, si preoccupavano dell'*humeur* del pubblico quando inserivano satire negli intermezzi delle tragedie,¹¹¹ allo scopo d'interrompere la monotonia del tono. Con questo esempio si apre la difesa della caratteristica principale della tragicommedia: l'ibridismo, giustificato dalla motivazione estetica del gusto per la varietà, così come dalla verosimiglianza, essendo la vita stessa una mescolanza di tragico e di comico.¹¹²

Nell'accostamento di tragico e comico, sottolinea Ogier, non si deve generare una mescolanza indistinta, ma mantenere il rispetto dei due generi, facendo parlare ogni personaggio come conviene e discernendo il coturno della tragedia dal socco della commedia:

¹¹⁰ Già Angelo Ingegneri, nell'ambito della polemica sul *Pastor fido* (*Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, 1598), aveva sottolineato l'idea aristotelica della variabilità nel tempo di commedia e tragedia.

¹¹¹ Gli esempi della tragedia di Euripide e del dramma satirico come antenati della tragicommedia verranno giudicati inopportuni da Mareschal nella *Préface* della *Genereuse Allemande*, che ritiene la tragicommedia un genere moderno.

¹¹² «Car de dire qu'il est malséant de faire paraître en une même pièce les mêmes personnes traitant tantôt d'affaires sérieuses, importantes et tragiques, et incontinent après de choses communes, vaines, et comiques, c'est ignorer la condition de la vie des hommes, de qui les jours et les heures sont bien souvent entrecoupées de ris et de larmes, de contentement et d'affliction, selon qu'ils sont agités de la bonne ou de la mauvaise fortune» (Ogier 1628: s.n.).

il reste seulement de la traiter comme il appartient, de faire parler chaque personnage selon le sujet et la bienséance, et de savoir descendre à propos du cothurne de la tragédie (car il est ici permis d'user de ces termes) à l'escarpin de la comédie, comme fait notre auteur. Personne n'ignore combien le style qu'on emploie en de si différentes matières, doit être différent : l'un haut, élevé, superbe ; l'autre médiocre et moins grave (Ogier 1628: s.n.).

Il terzo punto nella difesa della tragicommedia di Ogier riguarda la peculiarità stilistica del verso teatrale, derivante dalla necessità di esprimere azioni ed emozioni; rispetto al sonetto e alla canzone, questa versificazione apparirà meno delicata, più rude, ma non potrà essere valutata con lo stesso metro di giudizio usato per un componimento:

il y a bien de la différence d'une chanson et d'un sonnet, à la description d'une bataille, ou de la furie d'un esprit transporté de quelque passion violente : et qu'ici il est nécessaire d'employer des façons de parler toutes autres que là, et des mots qui peut-être ne seraient pas tolérables ailleurs (Ogier 1628: s.n.)

Non sappiamo se Ogier conoscesse direttamente l'*Arte Nuevo* di Lope; le argomentazioni della *Préface* riprendono alcuni temi fondamentali dei difensori della tragicommedia e si ritrovano, con distinte sfumature, tanto nel nutrito *Compendio* di Guarini, quanto nell'*Arte nuevo del Fénix*.

La difesa dell'infrazione all'unità di tempo è preceduta, in Lope, dalla difesa dell'accostamento di tragico e comico, e viene giustificata per tre ragioni: perché la tragicommedia già implica una rottura con le regole aristoteliche nella sua principale caratteristica;¹¹³ per l'assurdità della regola, basata su un giorno artificiale;¹¹⁴ e infine per il gusto del pubblico spagnolo.¹¹⁵ Sono argomentazioni esplicitate in pochi versi, mentre Ogier vi si diffonde a lungo, rimarcando l'infrazione alla regola negli antichi e la sua inconciliabilità con la *vraisemblance*, appoggiandosi quindi a osservazioni che Lope non contempla. Quest'ultimo però fornisce delle indicazioni riguardo all'unità di tempo, che concepisce in modo più rigido di Ogier: è necessario che l'azione duri il meno possibile e che ogni atto non superi la durata di una giornata.¹¹⁶ Guarini, invece, rispetta nel *Pastor fido* l'unità di tempo: le infrazioni all'unità nella sua opera riguardano la commistione di tragedia e commedia e la

¹¹³ «No hay que advertir que pase en el periodo / de un sol, aunque es consejo de Aristóteles, / porque ya le perdimos el respeto / cuando mezclamos la sentencia trágica / a la humildad de la bajeza cómica» (vv. 188-192 Lope de Vega [1609]2011: 314-315)

¹¹⁴ «¡Oh, cuántos deste tiempo se hacen cruces / de ver que han de pasar años en cosa / que un día artificial tuvo de término, / que aun no quisieron darle el matemático!» (vv. 201-204; Lope de Vega [1609]2011: 316).

¹¹⁵ «Porque, considerando que la cólera / de un español sentado no se templa / si no le representan en dos horas / hasta el Final Juicio desde el Génesis, / yo hallo que si allí se ha de dar gusto, / con lo que se consigue es lo más justo» (vv. 205-210 Lope de Vega [1609]2011: 317).

¹¹⁶ «El sujeto elegido escriba en prosa, / y en tres actos de tiempo le reparta, / procurando, si puede, en cada uno / no interrumpir el término del día» (vv. 211-214. Lope de Vega [1609]2011).

presenza di più soggetti, difese rispettivamente attraverso il concetto di genere misto e di commedia innestata.

L'assunto fondamentale del fine edonistico del teatro, che si collega all'importanza data al gusto del pubblico e all'evoluzione delle estetiche nel tempo, è uno degli argomenti principali trattati nell'*Arte nuevo*. Lope paragona la commedia antica a quella moderna nella varietà interna del genere,¹¹⁷ ma afferma la supremazia del pubblico sul poeta attraverso un procedimento ironico, che apparentemente svaluta il gusto del pubblico e sottolinea la soggezione del poeta a quest'ultimo, quando al tempo stesso sta affermando una formula teatrale innovativa. Guarini identifica il fine della tragicommedia con il «levare il fastidio e l'abborrimento che oggi ha il mondo delle semplici e ordinarie commedie, di temperarle con quella tragica gravità, che non sia repugnante al fine architettonico di purgar la mestizia» (Guarini [1602]1866: 422). Se il fine strumentale della tragicommedia è misto, nel suo imitare casi gravi e piacevoli, il fine architettonico è unico, «riducendosi il misto delle qualità sotto un soggetto solo di liberar gli ascoltanti dalla malinconia» ([1602]1866: 422-423). L'assunto dell'*humeur du public* difeso da Ogier pare avvicinarsi maggiormente al gusto del vulgo di Lope, piuttosto che alla catarsi comica di Guarini.

La difesa del *mélange du tragique et comique* basata sulla verosimiglianza, non essendo la vita monocorde, è un noto argomento dell'*Arte nuevo* di Lope, che cita Serafino Aquilano («E per tal variar natura è bella»),¹¹⁸ anche se, come nota Fernando Lázaro Carreter (1987: 225), «el deleite de su público es la razón última de lo que se apresura a encubrir con la paráfrasis del famoso verso de Serafino Aquilano». Anche Guarini difende la commistione di casi gravi e piacevoli, ma ricorda che questa unione mira all'esclusione del terribile: «Può dunque stare, non dico l'allegrezza e 'l dolore, ma la pietà col riso in una favola stessa. E così tutta la forma di questa contraddizione si verrebbe a ridurre ad una sola differenza, cioè il terribile, la quale non può mai stare se non in favola tragica, né seco mai alcuna comica mescolarsi». A differenza di Lope, Guarini tende a mitigare i due opposti e invece di paragonare il risultato a una creatura mostruosa come il Minotauro, si affida agli esempi aristotelici di specie miste presenti nella natura: il «mostro», ovvero accompagnare con il riso fatti tragici, «nel poema tragicomico non si riprende» ed è infatti l'idea di 'misura' e di rifiuto dell'eccesso a nobilitare la tragicommedia rispetto agli altri generi, poiché «non lascia traboccar gli ascoltanti nella soverchia né malinconia tragica né dissoluzione comica». Guarini non accenna alla presenza

¹¹⁷ «Hubo comedias paliatas, mimos, / togatas, atelanas, tabernarias, / que también eran como agora varias» (vv. 114-118; Lope de Vega [1609]2011: 305).

¹¹⁸ «Lo trágico y lo cómico mezclado, / y Terencio con Séneca, aunque sea / como otro Minotauro de Pasife, / harán grave una parte, otra ridícula, / que aquesta variedad deleita mucho; / buen ejemplo nos da naturaleza / que por tal variedad tiene belleza» (vv. 174-180; Lope de Vega [1609]2011: 312-313).

del tragicomico nei fatti della vita umana, come Lope e Ogier: sembra dunque che l'idea di tragicomico descritta dal francese si avvicini maggiormente al concetto esplicitato da Lope.

Anche la modalità della commistione di tragico e comico descritta da Ogier sembra riproporre la formula lopesca, nel momento in cui si afferma la necessità di rispettare le *bienséances*, facendo parlare ogni personaggio in modo adeguato e utilizzando uno stile diverso a seconda della qualità della materia, tragica o comica. Lope, nell'*Arte nuevo*, dedica un buon numero di versi a consigliare di adeguare lo stile alla materia e al personaggio (vv. 246-294; Lope de Vega [1609]2011: 321-328). Maggiore è la preoccupazione di Guarini nel definire la tragicommedia, concepita come un genere misto in cui «nella quale il tragico e 'l comico, non come intere forme, ma come qualità del poema tragico e comico si ritrova»([1602]1866: 384): non è infatti «una storia tragica viziata con le bassezze della commedia, o favola comica, contaminata con le morti della tragedia» (Guarini [1602]1899: 370); dalla tragedia «prende le persone grandi e non l'azione, la favola verisimile ma non vera, gli affetti mossi ma rintuzzati, i diletto non la mestizia, il pericolo non la morte»; dalla commedia «il riso non dissoluto, le piacevolezze modeste, il nodo finto, il rivolgimento felice, e sopra tutto l'ordine comico» (Guarini [1602]1866: 386-387). L'unione dei due generi, comunque, è possibile solo rispettandone le peculiarità, quando le due parti «sono condite col lor decoro e con le qualità del costume che lor convengono» (Guarini [1602]1866: 387).

Per quanto riguarda la difesa della peculiarità stilistica della tragicommedia, che usa un verso meno delicato rispetto a quello poetico per istanze di espressività, Ogier apporta argomentazioni diffuse in Francia presso drammaturghi come Hardy. Anche Lope, nell'*Arte nuevo*, sottolinea la necessità di uno stile piano, che imiti il parlato e che escluda il concettismo quando i personaggi trattano «cosas domésticas» (vv. 246-249; Lope de Vega [1609]2011: 321-322); «sentencias y conceptos» s'introducono quando il personaggio persuade, consiglia o dissuade (vv. 251-256; Lope de Vega [1609]2011: 322). Il teatro di Lope si caratterizza per un pluristilismo che si accompagna alla ricchezza metrica: a momenti di grande intensità lirica come i sonetti recitati nei soliloqui si accompagnano altre forme metriche che connotano uno stile piano o basso. Secondo Guarini, lo stile della tragicommedia, come la favola, dev'essere misto, cioè magnifico e polito, e rifuggire dunque tanto dal sublime e dal dimesso, «ma moderando la gravità della sentenza con que'modi che la sogliono fare umile, e sostenendo altresì l'umiltà d'alcuna persona o soggetto, di ch'egli tratti, con un poco di quella nobiltà di favella ch'è propria della magnifica, va facendo una idea, secondo la soggetta materia, né tanto grande che sormonti alla tragica, né tanto umile che s'accosti alla comica» (Guarini [1602]1866: 428-429).

Infine, i tre testi abbondano di riferimenti al teatro antico: Ogier tende a sottolineare la presenza d'infrazioni all'unità di tempo e di elementi tragicomici già nella tragedia greca, osservando come l'adesione alla tradizione derivasse dall'origine rituale della tragedia e da esigenze di pubblico. Guarini ricorda che anche la commistione di personaggi alti e bassi ricorre nella tragedia greca («Qual tragedia fu mai che non avesse molto più servi, e altre persone di questa fatta, che personaggi di grande affare? Chi scioglie nell'Edipo di Sofocle quel bellissimo nodo?», Guarini [1602]1866: 375) e che nella commedia di Aristofane si mescolavano «uomini e Dei, cittadini e villani, e fin le bestie e le nuvole» (Guarini [1602]1866: 375). Anche la commistione di casi gravi e piacevoli, ricorda Guarini, si riscontra in Euripide, in Plauto, in Terenzio. Lope oppone agli esempi della tradizione («arte») la prassi contemporanea («las [comedias] que agora / están en posesión»),¹¹⁹ ma legittima la presenza di re nella commedia con l'esempio della presenza di Giove nell'*Anfitrión* di Plauto.¹²⁰

Il limite di questa pratica comune, con cui le novità vengono legittimate dall'illustre esempio degli *Anciens*, viene segnalato già, due anni dopo la *préface* di Ogier, nella *préface* di Isnard alla commedia pastorale régulière *La Filis de Scire* (Paris, François Targa, 1631), ispirata alla *Filli di Sciro* (1607) di Guidubaldo Bonarelli della Rovere. L'autore della pastorale, destinatario della *Préface*, conosciuto come Pichou e morto prematuramente, l'anno prima era stato il primo drammaturgo francese a comporre un adattamento del *Don Quijote*, *Les Folies de Cardenio* (Paris, François Targa, 1630), che viene elogiato da Isnard (Isnard 1631: s.n.) per la «dextérité qu'il [Pichou] a eue d'accommoder agréablement à notre théâtre

¹¹⁹ «Si pedís arte, yo os suplico, ingenios, / que leáis al doctísimo utinense / Robortelio y veréis *Sobre Aristóteles* / (y, aparte, en lo que escribe *De comoedia*), cuanto por muchos libros hay difuso, / que todo lo de agora está confuso. Si pedís parecer de las que agora / están en posesión, y que es forzoso / que el vulgo con sus leyes establezca / la vil quimera deste monstruo cómico, / diré el que tengo [...]» (vv. 141-151; Lope de Vega [1609]2011: 308-310).

¹²⁰ «Esto es volver a la comedia antigua / donde vemos que Plauto puso dioses, / como en su *Anfitrión* lo muestra Júpiter» (vv. 165-167; Lope de Vega [1609]2011: 311-312). Lope ricorre costantemente alla citazione erudita dalle opere dell'antichità per difendere il proprio teatro. Nella dedica dell'*Arcadia*, dichiara di aver composto sia commedie, sia opere appartenenti a generi più elevati, ma al tempo stesso osserva che tale distinzione non fosse valida presso gli antichi («De estas [comedias] he escrito muchas; que con genio particular me dediqué a este género de letras desde mis tiernos años; aunque para dar satisfacción de otras mayores en diversos libros, llamé las musas a más sublime estilo, puesto que en la Antigüedad no fuera necesario, pues ni el heróico era lírico, ni el epigramático, trágico»): l'osservazione «conllevaría una equiparación del teatro con otros géneros más prestigiosos en su época» (García Reidy 2013:271). Un paratesto importante è costituito dal prologo e dalle dediche della *Trecena parte* (1620), in cui l'aneddoto erudito viene usato per difendere il genere comico, anche se al tempo stesso l'autore dissocia il proprio teatro dall'uso degli Antichi: «Tras examinar cómo los grandes eruditos han ensalzado la comedia cómica, Lope de Vega procede a refutar las críticas de las que ha sido objeto, en especial las de los aristotélicos autores de la Spongia. Esta vez su argumento desdeña la erudición: los ataques contra la comedia carecen de valor porque se fundamentan en lo que Lope denomina "los Padres de la antigüedad" pero la comedia española no se remonta más allá de Lope de Rueda: "Otros se les oponen con razones frías, y válense de las que algunos Padres de la antigüedad escriben dellas, como si fueran de aquel tiempo las de España, no siendo más antiguas que Rueda, a quien oyeron muchos que hoy viven» (Tropé 2015: 164-165).

un sujet si farouche et si confus que celui qui lui sert de catastrophe, et d'habiller à notre mode le fantôme d'un Espagnol». L'adattamento teatrale, secondo Isnard, deve seguire i precetti aristotelici che si stanno imponendo nel teatro francese; fu egli stesso a consigliare a Pichou di comporre un adattamento della *Filli di Sciro* a partire da una traduzione in prosa, «et pour lui en faire concevoir une plus parfaite idée, je lui conseillai de l'accommoder à notre mode pour convaincre d'erreur ceux qui réprovent les règles qui s'y trouvent justement observées, et qui les prennent pour des péchés contre la bienséance de notre théâtre» (Isnard 1631: s.n.). Ai difensori della tragicommedia irregolare, in particolare Ogier, che giustificano l'infrazione all'unità di tempo con l'esempio di Terenzio e di Sofocle, Isnard risponde che «c'est une question de droit, et non pas de fait»: è la ragione, non la prassi, il fondamento delle regole, come scriveranno anche Chapelain e d'Aubignac (*Pratique du théâtre*, [1657]2001: 66): «les règles du Théâtre ne sont pas fondées en autorité, mais en raison».

Alla *préface* di Ogier seguì quella di Mareschal alla tragicommedia in due giornate *La Gèneuse Allemande* (1631: s.n.):¹²¹ in questo paratesto «plus encore que dans celle de *Tyr et Sidon*, la tragi-comédie, désormais reconnue, affirme son originalité et son indépendance» (Guichemerre 1981: 24). Mareschal, infatti, rifiuta l'ascendenza antica della tragicommedia proposta da Ogier, presentandola come novità moderna. L'autore esordisce dichiarando apertamente il rifiuto per le *règles* senza alcun pentimento («je ne sçaurois me repentir d'un peché que je treuve raisonnable, et n'ay pas voulu me retraindre à ces estroites bornes ni du lieu, ni du temps, ni de l'action; qui sont les trois poincts principaux que regardent les règles des Anciens»), motivato com'è dal rispetto della verità della storia (tratta infatti gli amori di due personaggi realmente esistiti), dalla forza e dalla modernità del *sujet* («je n'ay qu'à dire que c'est une Histoire de ce siecle [...]; que nous avons un Peuple, des Esprits et des façons contraires; que mon Aristandre est François moderne»). Mareschal ribadisce il fine edonistico del teatro («le Theatre n'est destiné qu'au plaisir») nel rifiuto dell'*horreur* tragico, adatto a un «goût âpre, et contraire aux délicatesses de nos peuples d'aujourd'uy» (i francesi e gli italiani) per un «agréable passage de la douleur au plaisir», ovvero la tragicommedia, di cui cita a esempio proprio il *Pastor fido*.

L'accostamento dei trattati sembra suggerire una maggiore vicinanza ideale di Ogier con Lope de Vega piuttosto che con Guarini, pur in assenza di precisi rimandi testuali;

¹²¹ Mareschal, André, *La Gèneuse Allemande, ou le Triomphe d'Amour. Tragi-comédie mise en deux journées par Le sieur Mareschal. Où sous noms empruntés et parmi d'agréables et diverses feintes est représentée l'histoire de feu Monsieur et Madame de Circy. Seconde Journée*, Paris, Pierre Rocolet, 1631. Si cita da questa edizione, che non numera le pagine in corrispondenza della *préface*.

Mareschal, invece, s'ispira chiaramente al *Compendio* di Guarini in alcuni passi della *Préface*. Non sembra possibile provare con certezza la conoscenza del trattato di Lope in questi difensori della tragicommedia, così come in Corneille, anche se alcuni studi hanno rintracciato delle importanti coincidenze di quest'ultimo con il pensiero di Lope.

L'*Avis au lecteur* della *Veuve* (1633) è un breve ma importante paratesto programmatico in cui Corneille dichiara i principi della propria arte drammatica, molto probabilmente ispirandosi all'esempio dell'*Arte Nuevo* (Lasserre: 1992). In apertura il giovane drammaturgo afferma che la *comédie* «n'est qu'un portrait de nos actions et de nos discours» e che perciò «son ornement n'est pas dans l'éclat des vers»; l'aderenza del linguaggio alla realtà e il rifiuto degli eccessi poetici connotano anche la formula drammatica di Lope:

No traya la Escritura, ni el lenguaje
ofenda con vocablos exquisitos,
porque, si ha de imitar a los que hablan,
no ha de ser por Pancayas, por Metauros,
hipogrifos, semones y centauros.
(Lope de Vega [1609]2011: vv. 264-278)

Inoltre, l'esaltazione dell'arte dell'equivoco («Le plus beau de leurs entretiens est en équivoques, et en propositions dont ils te laissent les conséquences à tirer; si tu en pénètres bien le sens, l'artifice ne t'en déplaira point») potrebbe richiamarsi al «hablar equívoco» (v. 323; Lope de Vega [1609]2011: 330) difeso da Lope come tecnica amata dal pubblico. Nell'*Arte nuevo* Lope dichiara di aver composto 483 *comedias*, di cui «fuera de seis, las demás todas / pecaron contra el arte gravemente» (vv. 370-371; Lope de Vega [1609]2011: 336): quelle sei *comedias* regolari, mai rinvenute, sono frutto di una finzione destinata a burlarsi degli accademici, in linea con l'ironia che connota questo testo. Così come Lope, ma senza alcuna simulazione, Corneille divide la propria produzione drammatica tra commedie regolari e commedie irregolari, dichiarando di aver composto metà delle proprie sei opere rispettando l'unità di tempo:

Ce n'est pas que je méprise l'antiquité; mais comme on épouse malaisément des beautés si vieilles, j'ai cru lui rendre assez de respects de lui partager mes ouvrages; et de six pièces de théâtre qui me sont échappées, en ayant réduit trois dans la contrainte qu'elle nous a prescrite, je n'ai point fait de conscience d'allonger un peu les vingt et quatre heures aux trois autres (Corneille 1961[1634]: I, 154).

Anche la corrispondenza tra divisione in scene e giornate, consigliata da Lope («y en tres actos de tiempo le reparta / procurando, si puede, en cada uno / no interrumpir el término del día», vv. 212-214; Lope de Vega [1609]2011: 318) viene proposta da Corneille, che

dispose in cinque atti le cinque giornate delle proprie *comédies* («J'ai donc cherché quelque milieu pour la règle du temps, et je me suis persuadé que la comédie étant disposée en cinq actes, cinq jours consécutifs n'y seraient point mal employés», Corneille 1961[1634]: I, 154).

Nel 1638 Corneille fu bersaglio delle polemiche scatenate dal suo *Cid*; tra le accuse, quella di scrivere per i gusti del pubblico e non secondo i precetti. Scudéry accostava Corneille a Lope de Vega nel voler «plaire au peuple»: un'accusa a cui Corneille, fortemente colpito dalla *querelle*,¹²² risponderà per molti anni nei suoi scritti, riconfermando il principio edonistico del proprio teatro, in linea di continuità con Lope, che presta il *sujet* (reale e apocrifo) a *Le Menteur* e a *La Suite du Menteur*.

Nell'*Epître* della *Suite du Menteur* (1643) Corneille «rencontre plus nettement encore l'Arte Nuevo de Lope» (Losada Goya 1999: 459). L'autore esordisce dichiarando di aver «preso in prestito» (*emprunt*) o «rubato» (*larcin*) la commedia dall'originale di Lope:

Je vous avais bien dit que *le Menteur* ne seroit pas le dernier emprunt ou larcin que je ferois chez les Espagnols: en voici une Suite qui est encore tirée du même original, et dont Lope a traité le sujet sous le titre de *Amar sin saber à quien*» (Corneille [1643]1961: II, 229).

Lamenta il minore successo rispetto alla precedente commedia (*Le menteur*, tratta da *La verdad sospechosa*, che si credeva di Lope pur essendo di Juan Ruiz de Alarcón), nonostante il soggetto di quest'ultima offra dei migliori esempi da seguire rispetto alla precedente e il personaggio di Dorante si comporti più onestamente:

Si j'étais de ceux qui tiennent que la poésie a pour but de profiter aussi bien que de plaire, je tâcherais de vous persuader que celle-ci est beaucoup meilleure que l'autre, à cause que Dorante y paraît beaucoup plus honnête homme, et donne des exemples de vertu à suivre; au lieu qu'en l'autre, il ne donne que des imperfections à éviter; *mais pour moi, qui tiens avec Aristote et Horace, que notre art n'a pour but que le divertissement*, j'avoue qu'il est ici bien moins à estimer qu'en la première comédie, puisque, avec ses mauvaises habitudes, il a perdu presque toutes ses grâces. Vous me direz que je suis bien injurieux au métier qui me fait connaître, d'en ravalier le but si bas que de le réduire à plaire au peuple, et que je suis bien hardi tout ensemble de prendre pour garants de mon opinion les deux maîtres dont ceux du parti contraire se fortifient. A cela, je vous dirai que ceux-là mêmes qui mettent si haut le but de l'art sont injurieux à l'artisan, dont ils ravalent d'autant plus le mérite, qu'ils pensent relever la dignité de sa profession; parce que, s'il est obligé de prendre soin de l'utile, il évite seulement une faute quand il s'en acquitte, et n'est digne d'aucun louange. (Corneille [1645]1961: II, 228).

Nell'*Examen d'Andromède* Corneille dichiara di ricercare la varietà delle forme per soddisfare il pubblico:

¹²² Come rivela Chapelain nella lettera a Balzac del 15 gennaio 1639: «Corneille est ici depuis trois jours et d'abord m'est venu faire un éclaircissement sur le livre de l'Académie par ou plutôt contre *Le Cid*, m'accusant et non sains raison d'en être le principal auteur. Il ne fait plus rien... Je l'ai, autant que j'ai pu, réchauffé et encouragé à se venger et de Scudéry et de sa protectrice en faisant quelque nouveau *Cid* qui attire encore les suffrages de tout le monde et qui montre que l'art n'est pas ce qui fait la beauté. Mais il n'y a pas moyen de l'y résoudre et il ne parle plus que de règles et de choses qu'il eût pu répondre aux Académiciens» (*apud* Picciola 2002: 28 n.).

Je demeure d'accord que c'est quelque espèce de fard; mais puisqu'il embellit notre ouvrage, et nous aide à mieux atteindre le but de notre art, qui est de plaire, pourquoi devons-nous renoncer à cet avantage? Les anciens se servaient sans scrupule, et même dans les choses extérieures, de tout ce qui le pouvait faire arriver (Corneille [1651]1961: II, 539).

Corneille non dichiara di rifiutare le regole, pur non considerandole essenziali alla riuscita di un'opera teatrale; con un atteggiamento pragmatico simile a quello dimostrato da Lope, «il tient à contenter les savants aussi bien que le peuple [...]. Il professe qu'il ne suffit pas d'avoir étudié Aristote pour réussir au théâtre. Il faut d'abord plaire au public» (Bray 1945: 109).

L'École des femmes di Molière provoca una *querelle*, denominata appunto *Querelle de l'École des femmes*: Molière risponde agli attacchi con una commedia in un atto, la *Critique de l'École des femmes* (1663). Le idee espresse da Molière nella *Critique* risentono probabilmente del *Discours du poème dramatique* di Corneille, che era stato da poco pubblicato; ma nelle argomentazioni di un personaggio, Dorante, sono stati rintracciati dei punti di contatto con l'*Arte Nuevo*.

Dorante, difendendo *l'École des femmes*, si allinea alla teoria del principio edonistico del teatro (Huszar 1907: 130), in termini ancora più espliciti rispetto all'ironia usata da Lope, dichiarando la coincidenza tra l'infrazione alle *règles* e il diletto del pubblico:

URANIE: J'ai remarqué une chose de ces messieurs-là: c'est que ceux qui parlent le plus des règles, et qui les savent mieux que les autres, font des comédies que personne ne trouve belles.

DORANTE: Et c'est ce qui marque, Madame, comme on doit s'arrêter peu à leur disputes embarrassés. Car enfin, si les pièces qui sont selon les règles ne plaisent pas et que celles qui plaisent ne soient pas selon les règles, il faudrait de nécessité que les règles eussent été mal faites. Moquons-nous donc de cette chicane où veulent assujétir le goût du public, et ne consultons dans une comédie que l'effet qu'elle fait sur nous. Laissons-nous aller de bonne foi aux choses qui nous prennent par les entrailles, et ne cherchons point de raisonnements pour nous empêcher d'avoir du plaisir (Molière [1663]1971: 663).

Nella scena VI il medesimo Dorante dichiara di conoscere piuttosto bene le *règles* con uno stilema che ricorda da vicino i versi di Lope (Couderc 2009: 122): «Je soutiens qu'elle ne pèche contre aucune des règles dont vous parlez. Je les ai lues, *Dieu merci*, autant qu'un autre». ¹²³ Le commedie di Molière rispettano generalmente le unità, «mais - et c'est là son originalité - il prétend se passer d'Aristote et de tous les érudits pour apprendre ces règles: son bon sens lui suffit pour les lui dicter» (Bray 1945: 110).

¹²³ «No porque yo ignorase los preceptos, / gracias a Dios, que ya, tirón gramático, / pasé los libros que trataban desto / antes que hubiese visto al sol diez veces / discurrir desde el Aries a los Peces» (vv. 17-21; Lope de Vega [1609]2011: 290-291).

Charles Robinet prende le difese di Molière con un *Panegyrique de l'École des femmes* in cui Losada Goya (1999: 462) ravvisa un rimando a Lope de Vega:

Vous me faites rire avec vos règles, et, si je voulais parcourir tous nos dramatiques, je vous en ferais bien voir de plus défectueux [*que Molière*]; mais je n'estime pas moins pour cela. Je voudrais bien savoir à quoi servent des règles qui ne sont connues que de ceux qui ont lu Aristote, et qui ne contribuent point au plaisir que tout un peuple attend de la comédie, puis qu'on voit que toutes les pièces les plus régulières sont celles qui en produisent bien souvent les moins. Aussi ai-je à vous dire que notre Aristote a pu se tromper dans ses observations, et qu'on peut être aussi hardi qu'un auteur espagnol qui s'en est moqué.

Il principio edonistico, rivendicato da Ogier, da Corneille e da Molière, è un leitmotiv della Francia classicista, che discute della relazione tra *règle* e *plaire*. Racine dichiara, nella préface a *Bérénice*, che «la principale règle est de plaire et de toucher: toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première»; Boileau, nell'*Art poétique* (v. 103), consiglia: «N'offrez rien au lecteur que ce qui peut lui plaire». Anche i *réguliers*, dunque, affermano l'importanza del *delectare*, cercando una difficile conciliazione teorica con il primato delle *règles*. Chapelain, nei *Sentimens de l'Académie françoise sur la tragi-comédie du Cid*, (1638) aveva stabilito una relazione univoca tra *règles* e piacere artistico. Il conflitto sembrava così risolto in modo apodittico, con un'idea rassicurante che tornerà, molti anni dopo, nelle riflessioni di Rapin, che arriverà ad affermare: «Ce qui est irrégulière ne plaît jamais».

5.2. Dai regolieri agli Anciens: Scudéry, Chapelain, La Mesnadière, Rapin, Ménage

Se gli autori di *tragi-comédies* e il giovane Corneille, seguito da Molière, condividono le idee di Lope sul teatro, ma non lo citano mai apertamente negli scritti in cui difendono l'infrazione alle regole, al contrario i teorici classicisti si scagliano contro Lope e il suo *Arte Nuevo*, talvolta usandolo come arma d'attacco contro altri autori francesi. La prima testimonianza diretta del trattatello lopesco è contenuta nella *Preuve des passages alleguez dans les Observations sur Le Cid* di Scudéry (1637), in cui vengono inseriti, con diversi errori di trascrizione, trenta versi (vv. 15-17 e 22-48), quelli in cui Lope spiega le ragioni per cui non si cura delle *règles*. Scudéry stabilisce un parallelismo tra Lope e Corneille, insistendo su quanto sia «pericoloso» imitare il teatro degli spagnoli:

Comme j'ay commencé par de l'Italien, je veux finir par de l'Espagnol, tiré d'un discours de Lopes de Vega [*sic*] intitulé *Arte nuevo de hazer Comedias*, dans lequel ce grand homme fait bien voir luy-mesme, en parlant contre luy-mesme, combien il est dangereux, de suivre ceux de sa Nation, en ce genre de poésie (*apud* Gasté 1970: 222-223).

I giudizi contro l'*Arte nuevo* dei *réguliers* nella *Querelles des règles* degli anni Trenta e degli *Anciens* nella *Querelle des Anciens et des Modernes*, che comincia a fine secolo, si raggruppano su alcuni punti nevralgici del discorso lopesco, ripetendo quasi sempre le stesse argomentazioni contrarie, con alcune variazioni.

Chapelain, che nel 1659 scriveva a Lancelot di aver visto «quelques lambeaux d'un art poétique en petits vers composé par Lope de Vega» (Chapelain 1880-1883, II: 57), dimostra negli anni successivi un'«animosité croissante» (Losada Goya 1999: 457) verso il trattatello di Lope, che in una lettera del 1662 a Carel de Sainte-Garde giudica «*una arte poética en petits vers où il tombe d'accord qu'il a peché contre toutes les règles dans ses comédies*» (Chapelain 1880-1883: 204), aggiungendo in una lettera dello stesso anno al medesimo destinatario che, ad eccezione di quattro o cinque autori, il resto degli spagnoli «ne sait rien [...]». *Beaucoup moins ce phénix pretend dont vous me parlez et qui s'est jeté à toutes sortes de poésies, et qui a réussi en toutes également mal, ce qu'il confesse presque lui-même dans cet Arte Nuevo*» (Chapelain 1880-1883: 255). L'insistenza sui «petits vers», quando invece l'*Arte Nuevo* è scritto in endecasillabi sciolti, si accompagna all'interesse per il presunto *mea culpa* di Lope de Vega, sedicente barbaro per non rispettare i precetti dell'arte drammatica, che però dichiara di conoscere.¹²⁴ I giudizi di Chapelain si basavano sulla lettura del frammento di Scudéry,¹²⁵ finché nel 1663 ha accesso al volume, procuratogli da Carel Sainte-Garde, che viene ringraziato in una lettera in cui l'ispanista commenta più distesamente il trattato, anche se «se centra en los mismos versos de siempre y recurre a la misma argumentación» (Couderc 2009: 119). Chapelain insiste sull'argomentazione della «penitence publique» di Lope, quando invece l'autore concludeva il trattatello confermando con forza le proprie idee sulla *comedia*: «Oye atento y del arte no disputes / que en la comedia se hallará de modo / que oyéndola se pueda saber todo». La concezione edonistica del teatro, finalizzato a *delectare*, viene ridotta dal francese a un'ammissione dell'ignoranza dei propri compatrioti da parte del *Fénix*; inoltre Chapelain afferma di non credere che Lope conoscesse i precetti, nonostante questi lo dichiarasse nell'*Arte Nuevo*: l'ignoranza di Lope, da Chapelain in poi, rimarrà un topos dei detrattori del *Fénix*.

Per quanto riguarda la conoscenza delle *règles*, l'immagine di Lope de Vega presso i francesi si rifrange in due direzioni, tra coloro che, come Chapelain, lo considerano un

¹²⁴ «No porque yo ignorase los preceptos, / gracias a Dios, que ya, tirón gramático, / pasé los libros que trataban desto / antes que hubiese visto al sol diez veces / discurrir desde el Aries a los Peces» (vv. 17-21; Lope de Vega [1609]2011: 290-291).

¹²⁵ «J'en ay vu quelques tirades d'imprimées dans une contestation poétique entre Corneille et Scudéri sur *Le Cid*, où l'auteur s'excusoit de l'irrégularité de ses comédies par le goust de la Cour et du peuple, disant qu'il les avoient faites ainsi parce qu'ils ne les eussent pas autrement payées» (Chapelain 1880-1883: II, 237).

barbaro ignorante dei precetti, e altri per i quali invece è un genio sregolato, che volontariamente ignora le regole per il proprio tornaconto.

Quest'ultima idea, inaugurata da Scudéry, si ritrova nella *Poétique* (1639) di Jules de La Mesnadière. L'autore riflette sui rapporti tra i poeti e il pubblico, riportando l'esempio di Lope, intelligente conoscitore dei precetti dell'arte drammatica, volontariamente trascurati per piacere al popolo. La Mesnadière cita il passo riportato da Scudéry, con un errore congiuntivo che porta a ipotizzare che avesse a disposizione solo quel frammento (Couderc 2009: 118).

La stessa idea di un rifiuto volontario delle *règles* da parte del *Fénix* emergerà all'epoca della *Querelle des Anciens et des Modernes* nelle pagine di Gilles Ménage, nell'*Anti-Baillet, ou Critique du livre de M. Baillet intitulé «Jugements des savants»* (1688), dove, dopo aver criticato alcuni errori commessi da Baillet sulla vita e l'opera di Lope, conclude che Lope de Vega conoscesse i precetti, menzionando una *comedia* in cui li avrebbe applicati.

René Rapin, autore delle *Réflexions sur la poétique de ces temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (1674), è invece sostenitore dell'ignoranza dei precetti da parte degli spagnoli e considera Lope l'unico fondatore di una *nouvelle méthode de poétique* dopo quella di Aristotele, anche se, ovviamente, si tratta di un giudizio negativo. La critica all'infrazione ai precetti aristotelici, in linea con il dogmatismo di Rapin, si affianca all'appellativo *génie*, con un giudizio solo apparentemente contraddittorio: «C'est un génie vast et grand, mais qui ne peut s'assujettir aux règles» (Rapin]1970: 95), scrive Rapin a proposito della *Jerusalém conquistada* di Lope, forse parafrasando, con inserzione di avversativa, quanto lo stesso Lope aveva detto di sé nel prologo alla *Parte XVI* (1621: s.n.):¹²⁶ «los ingenios grandes no están sujetos a preceptos».

La genialità va di pari passo con l'autonomia dai precetti e, come passo successivo, con la creazione di una poetica autonoma. Le idee di Rapin, con segno inverso, ricorrono a fine Seicento presso gli spagnoli: «Los antiguos ignoraron el arte de escribir comedias; el primero que la inventó fue Lope de Vega y ya todos le siguen», scriverà nel 1690 (*Ortografía castellana*) José Alcázar, sulla scia di Juan Caramuel (*Primus calamus*, 1663), per cui «Optimus magister comoedias fuit Lupus» (*apud Álvarez Sellers* 1997: 316-326). Il paradosso contenuto nel titolo scelto per il trattatello, in cui si accosta il concetto di «arte», legato all'immutabilità dei precetti, all'idea del nuovo e dell'attuale, fomentò forse «el mito de las orígenes» per cui «el que prefirió presentarse a sí mismo como un continuador decisivo

¹²⁶ *Decimasexta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio procurador fiscal de la Camara Apostolica*, Madrid, viuda de A. Martín, 1622.

se había convertido ya, gracias a su deslumbrante aureola, en el forjador *ex nihilo* de una tradición» (Pontón 2011: 288).

La prima significativa menzione del concetto di *génie*¹²⁷ appare in Francia nel *Pantagruel* di François Rabelais (1532),¹²⁸ in una sorta di latino macaronico, mischiato al francese, di un pedante limosino, studente all'università di Parigi. L'episodio si richiama comicamente alla questione della purezza della lingua nella Francia cinquecentesca e *génie* assume qui connotazione evidentemente ridicola, dietro cui Jean-Alexandre Perras (2012) scorge il duplice significato di *génie* individuale¹²⁹ e *génie de la langue française*.¹³⁰ L'uso parodico di *génie* nel *Pantagruel* dimostra, comunque, che la parola non è ancora entrata nella lingua francese. Du Bellay, nella *Deffense et illustration de la langue Françoysse*, intende il *Genius* (mantenendo la parola latina) come «un ensemble de caractéristiques indicibles, que les auteurs de l'Antiquité insufflent dans leurs écrits, et qui n'est transmissible que par le biais d'une imitation innutritive, témoignant à la fois d'une bonne nature, d'une maîtrise parfaite de l'art et d'un usage consommé des bonnes lettres» (Perras 2012: 84).

Nel Seicento la parola si colloca al centro della riflessione sulla poesia: *génie* e *règles* sono due elementi opposti ma necessari per il poeta ideale. Il classicismo non nega l'importanza della prima caratteristica, come ha osservato Bray (1945: 87): «Lorsqu'il ne définit pas ce mystérieux génie, le XVIIe siècle n'en conteste jamais ni l'existence, ni la nécessité». Bray (1945: 87-90) fornisce una serie di riferimenti al *génie* negli scritti seicenteschi,¹³¹ da cui si

¹²⁷ Jean Dubois, Henri Mitterand, Albert Dauzat, *Dictionnaire étymologique & historique du français*, Paris, Larousse, 1993 [1964] ; Alain Rey dir., et. al., *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, [1992] ; Paul Imbs, *Trésor de la langue française : dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1798-1960)*, Paris, Éditions du CNRS, 1971-1994.

¹²⁸ «mon génie n'est point apte nate à ce que dict ce flagitiose nebulon pour escorier la cuticule de nostre vernacule Gallicque ; mais vice versemment je gnave opere, et par veles et rames je me enite de le locupleter de la redundance latinicome» (Rabelais [1532]1997: VI, 89).

¹²⁹ «Quel est donc ce « génie » ? Il est la médiation légitimatrice qui permet à une singularité de faire intervenir de l'innovation dans le cours de l'usage. Il y a médiation parce qu'une seule « nature » singulière ne peut faire le poids contre une communauté. Il faut donc déjouer le principe selon lequel toutes les natures se valent. Telle est la fonction médiatrice du « génie », qui sert de support à une aptitude particulière, à une spécialisation qui introduit une distinction entre les natures. Si mon « génie » est « apte nate », c'est que ma nature me désigne de façon particulière pour accomplir telle opération, et m'investit d'une autorité qui me différencie de la communauté à laquelle j'appartiens. Cette aptitude est un pouvoir d'innovation, qui constitue une usurpation des droits partagés par l'ensemble des usagers du langage au profit de la raison d'un seul» (35-36).

¹³⁰ «ce que l'écolier cherche à amplifier, ce n'est pas la langue de son « potaiger », son limousin natal (et naïf, dirait-on alors) mais plutôt une langue savante, élitiste, au-delà des distinctions régionales : la vernacule gallique ne se conçoit, comme langue vernaculaire, que dans sa relation à la langue latine, sans tenir compte de la diversité de ce qu'on appellera plus tard les dialectes, et qui sont tous alors autant de langues françaises : le picard, le breton, le limousin, le provençal et le parisien. Enrichir la langue française, c'est privilégier l'un de ces dialectes, le parisien, la langue de cour, la langue du pouvoir (autant administratif, législatif, politique que culturel), qui se centralise précisément à cette époque en Île-de-France» (52).

¹³¹ Demier definisce la poesia «un don de nature perfectionné de l'art»; Mairet, nella *préface* alla *Silvanire*, definisce il poeta «celui-là qui doué d'une excellence d'esprit et poussé d'une fureur divine, explique en beaux vers des pensées qui semblent ne pouvoir pas être reproduites du seul esprit humain»; Chapelain scrive a Balzac che «l'art n'est pas ce qui faut la beauté»; quest'ultimo risponde che «il est certain que le génie et le jugement

evinces l'importanza della riflessione sul genio poetico, un concetto non univoco. Infatti, René Rapin, che usa la parola *génie* per definire Lope de Vega, preparando le *Réflexions* s'interroga sul significato di *génie*, chiedendo a Bussy-Rabutin se il genio del «est dans l'imagination ou dans le jugement»; Bussy, pur attribuendo importanza all'immaginazione, dichiara prioritario il *judgement*: «Il me semble qu'un poète ne saurait avoir trop d'imagination, mais aussi qu'il ne saurait avoir trop de jugement; il faut, s'il se peut, que cela soit égal; mais s'il y avait de la différence, je voudrais que le jugement dominât» (apud Bray 1945: 89-90). Nelle *Réflexions* (1674: 2-3) Rapin userà la risposta di Bussy:

Il faut être un génie extraordinaire, un grand naturel, un esprit juste, fertile, penetrant, solide, universel, une intelligence droit et pure, une imagination nette et agreable. Cette élévation de génie qui ne dépend ny de l'art, ny de l'étude, et qui est un don purement du Ciel, doit estre soûtenuë d'un grand sens et d'une grande vivacité [...]. Mais comme le jugement sans génie est froid et languissant, le génie sans jugement est extravagant et aveuglé [...]. Arioste a trop de feu, Dante n'en a pas assez.

Un esempio di puro *génie*, secondo Rapin, è Honorat de Bueil de Racan, uno dei principali sostenitori della libertà nell'arte; nel 1635 era entrato nell'*Académie* con un famoso discorso *Contre les sciences*, in cui sosteneva il primato della natura sull'artificio, e cui s'ispirerà, un secolo più tardi, lo stesso Rousseau.

Se nel Cinquecento francese era invalsa l'idea che il *génie* potesse esistere senza l'*art*, nel Seicento il rapporto tra i due elementi si rovescia, o almeno si mette in discussione la priorità del *furor* poetico. Alexandre Hardy, drammaturgo *irrégulière*, scrive nel 1626, nella *préface* alla raccolta delle sue opere teatrali: «Quiconque s'imagine que la simple inclination dépourvue de science, puisse faire un bon poète, il a le jugement de travers» (Hardy 1626: III, 5). Secondo Chapelain, «L'art seul est ce qui peut porter les productions humaines à leur perfection» e, come scrive trent'anni dopo in un'altra *Lettre*, «Ce qui a infecté la moderne poésie a été l'ignorance de l'art» (apud Bray 1945: 93). Nella *Guerre des auteurs* di Guéret un'allegoria mostra bene il pensiero seicentesco francese sul primato dell'*art* sul *génie*:

C'est une chose, interrompit Apollon, que l'on ne se met point assez dans l'esprit, qu'il est impossible de faire de bons vers sans moi; et d'ailleurs on se persuade que je suis obligé de servir à point nommé tous ceux qui m'invoquent, comme s'il ne fallait que me donner un coup de sifflet pour devenir poète [...]. J'entends que ceux qui se mêlent de poésie épique, s'y préparent de bonne heure, qu'ils sachent par coeur leur poétique d'Aristote, d'Horace et de Scaliger, qu'ils se soient rendus familiers d'Homère et de Virgile, et qu'ils ne m'appellent que pour me montrer un beau dessein et me demander des forces pour l'exécuter. Alors, je les assisterai de tout mon pouvoir, je leur fournirai de l'enthousiasme et dans peu de temps je les délivrerai de ce grand oeuvre (apud Bray 1983: 93-94).

sont les deux parties essentielles du poète»; La Mesnadière, nella *préface* al proprio volume di *Poésies* (1656), considera il *génie* come caratteristica specifica del poeta: «S'il y a chose au monde qui demande du génie, ce sont les vers».

La parola *art* sottende un insieme di conoscenze tecniche e teoriche con cui portare il genio sulla giusta direzione; implica lo sforzo perseverante contro la facile vena spontanea.

Il genio spontaneo che molti francesi riconoscevano in Lope de Vega, più per fama che per conoscenza diretta, era un requisito insufficiente al Parnaso letterario. Non c'è quindi alcun atteggiamento contraddittorio su chi chiama il *Fénix* «*génie*» per poi criticarne aspramente l'assenza di regole, trattandosi di due termini in opposizione fra loro, insufficienti se separati, che si congiungono armoniosamente nell'ideale del *poète*.

6. *La Comedia a corte e l'evoluzione della società parigina negli anni 1615-1629*

Se il prestigio della cultura spagnola e l'interesse per gli autori castigliani si origina in Francia già durante il Cinquecento e nei primi anni del Seicento, in ambito teatrale l'influsso della Spagna è più tardo, essendo il teatro francese cinquecentesco ispirato a modelli classici (Seneca per la tragedia, Plauto e Terenzio per la commedia) mediati dal Rinascimento italiano, di cui inoltre si seguiva la precettistica. Martinenche notava una sovrapposizione temporale, collocabile agli inizi del Seicento, tra l'interferenza del teatro rinascimentale italiano e la nascente moda de *lo español* in Francia,¹³² proponendo un criterio di distinzione della tipicità italiana, rispetto alla commedia, basato sulla leggerezza del sentimento, più vicino a un desiderio voluttuoso e carnale che alla «peinture à la fois plus romanesque et plus pathétique de la passion» (Martinenche 1900: 35) riscontrata nei testi italiani ispirati al teatro spagnolo:

chaque fois qu'une comédie [...] ne met en lumière qu'un amour facile et léger, qu'une héroïne et un héros prêts à toutes les ruses pour jouir de leur savoureuse perversité et des raffinements de leur désir, nous ne tromperons guère en disant [...]: Originale ou traduite, cette oeuvre a vu le jour, sous sa première forme, au-delà des Alpes, dans la voluptueuse Italie (Martinenche 1900: 35).

La moda del teatro *à l'espagnole* caratterizza la scena francese per un quarantennio, dal 1629 al 1660. A fattori determinanti, quali il prestigio letterario e culturale spagnolo e il costante contatto con la Francia, si aggiungono eventi puntuali, ma non trascurabili, come l'arrivo a Parigi di due *infantas*: Anna Maurizia d'Austria, nel 1615, sposa di Luigi XIII e Maria Teresa d'Austria¹³³ nel 1660, sposa di Luigi XIV.¹³⁴ Entrambe ostaggi in terra nemica, non rinunciano a godere di qualche *comedia*, rappresentata a corte da compagnie di attori spagnoli.

¹³² «Les influences de l'Italie et de l'Espagne se mêlent assez étroitement au debut du XVIIe siècle» (Martinenche 1900: 26).

¹³³ «La jeune Marie-Thérèse ne savait ne savait rien de la France ni de beaucoup d'autres choses, et la langue du pays lui était aussi familière que l'arabe. Comme sa tante Anne d'Autriche, elle arrivait entourée d'une cour espagnole; dans l'appartement dit des Bains, au Louvre, elle pouvait contempler les portraits de la double série des rois de France et d'Espagne, ses aïeux. Sa femme de chambre, la Molina, lui mijotait des plats espagnols, chaque fois que le roi ne prenait pas son repas avec la reine; et de temps en temps troupe espagnole représentait pour elle quelque *comedia*» (Cioranescu 1983: 28).

¹³⁴ Luigi XIV «introduisit à la cour, sous l'influence de sa mère, l'étiquette espagnole, le rituel courtois et tout le changement des moeurs qui en découle» (Cioranescu 1983: 101).

Anna d'Austria si reca in Francia nel 1615 con largo seguito di cortigiani e incoraggia le rappresentazioni di *comedias* a corte,¹³⁵ favorendo l'arrivo di compagnie teatrali spagnole, che propongono rappresentazioni anche al di fuori dell'ambiente cortigiano, nel teatro de la Foire de Saint-Germain. L'accoglienza del pubblico è piuttosto tiepida, per due ragioni: da un lato, la scarsa conoscenza del castigliano, riservato all'*élite* sociale; dall'altro, la posizione periferica del teatro nella Francia d'inizio secolo, ancora carente di una cultura teatrale collettiva.

Quindici anni dopo il primo matrimonio interdinastico appaiono i primi adattamenti di *comedias*, una formula di successo che ha un ruolo fondamentale nella nascita di un teatro nazionale in Francia. Tra 1630 e 1640 il teatro francese rinasce, si rinnova, si connette al potere, stabilisce un legame con una società in trasformazione. È una società sempre più intellettualizzata:

Les guerres ne cessent pas, mais la centralization de l'administration exige un personnel plus nombreux et plus cultivé que naguère. L'homme d'épée gardera longtemps encore son prestige, mais l'homme de plume se fait une place, souvent fort importante, dans le gouvernement de la France, à côté de lui. L'évolution de Scudéry est un signe de temps: cet homme d'épée se met à écrire pour le théâtre (Colette Scherer 1983: 21).

La presenza stabile del re e la centralizzazione amministrativa sono all'origine dell'insediamento a Parigi di una classe dirigente legata alla Corte nel proprio sostentamento ma anche nello stile di vita: ampi gruppi sociali che molto probabilmente costituivano il principale pubblico del teatro di Marais e dell'Hôtel de Bourgogne.¹³⁶ Vi era anzitutto la nobiltà di Corte, che s'insediava per lunghi periodi a Parigi al fine di ottenere privilegi dal re; vi era poi il personale fisso della Corte: la *Maison civile*, composta da circa 1500 *grands officiers*, e la *Maison militaire*, che raccoglieva 6000 o 7000 soldati e ufficiali, per la maggioranza provenienti dalla nobiltà. Gli organi amministrativi statali, regionali e municipali concentravano nella capitale centinaia di *officiers*, cioè detentori di un incarico pubblico (*office*) irrevocabile e trasmissibile agli eredi, come una proprietà privata (Mousnier 1971: 7-10). La classe degli *officiers*, che affermava la propria superiorità sulla *noblesse* «por changer le principe de la société et faire considérer comme le plus digne, non le service des armes, mais le service civil de l'Etat» (Mousnier 1965: 38) rimane potente durante il regno di Luigi

¹³⁵ Non ho rinvenuto informazioni su queste rappresentazioni, a parte qualche riferimento riscontrato da Cioranescu (1983): François de Malherbe racconta del «mal de tête» degli spettatori usciti da una rappresentazione nel 1613 e pare che una dama di corte avesse chiesto alla colta Mademoiselle de Neufvic di segnalare quando si dovesse ridere (Tallemant de Reaux 1980: 879)

¹³⁶ Come nota Colette Scherer (1983: 31), «Les documents contemporaines sur la composition réelle du public du théâtre au XVIIe siècle sont très rares et difficiles à interpreter». Piuttosto che dedurre dal contenuto delle pièce la natura del pubblico, la studiosa preferisce «se demander d'abord quel était le public possible, en fonction de la situation historique du temps».

XIII, iniziando a indebolirsi sotto Luigi XIV. *Gentilhommes de plume et d'encre*, molti *officiers* erano possessori di biblioteche personali, nei cui cataloghi tuttavia non sono presenti opere teatrali (Mousnier 1965: 99-100; è possibile comunque ipotizzare che l'assenza delle *pièce* nei cataloghi derivi dalla scelta di coloro che li redigevano di registrare solo le opere più importanti, di grande formato): ciò non permette di escludere l'ipotesi che fossero questi uomini acculturati i principali destinatari del teatro francese nel XVII secolo. È del resto significativa la trasformazione di numerose sale per il *jeux de paume* (pallacorda), frequentatissime dalla nobiltà d'*épée* durante il secolo precedente, in teatri; inoltre è proprio nei quartieri abitati da nobili e *officiers* dove sorge il teatro di Marais, mentre l'Hôtel de Bourgogne, pur trovandosi nel meno rinomato quartiere Des Halles, sorge in una zona residenziale. Colette Scherer esclude l'opposizione tra i due teatri, il primo destinato a un pubblico altolocato e il secondo frequentato da un pubblico popolare, se non forse all'epoca dell'apertura del Marais, «au temps de la première comédie cornélienne qui s'adressait d'abord par son idéologie aux couches les plus hautes de la population parisienne alors que les farceurs encore vivants de l'Hôtel de Bourgogne attireraient davantage les gens plus simples» (Colette Scherer 1983:39). È più probabile, secondo la studiosa, che il pubblico di nobili e *officiers* passasse da un teatro all'altro; si trattava di un pubblico elitario, non essendo provata la presenza di classi popolari, dal momento che le *pièce* teatrali rappresentate richiedevano un certo grado d'istruzione presso gli uditori e il prezzo delle *places* richiedeva una certa agiatezza:

on pourrait penser que le public du théâtre du temps est surtout composé par les familiers du roi, les nobles, les militaires, qui l'entourent, le personnel gouvernemental et administratif du royaume et de Paris, les magistrats et hommes de loi, en général le officier royaux de niveau plus ou moins élevé [...]. Si les laquais et les «gens de livrées» étaient là aussi, c'est davantage par obligation de service que par goût personnel (Colette Scherer 1983: 45).

Verso il 1630, proprio agli albori dell'epoca delle *adaptations*, la commedia francese sperimenta un progressivo mutamento di gusto, da *pièces* legate alla comicità grossolana e licenziosa della *farce*, verso testi più raffinati, che rispettano l'ideale delle *bienséances*. Questo cambiamento non corrisponderebbe comunque alla sostituzione di un pubblico popolare a un pubblico elitario, ma all'evoluzione del gusto di un uditorio sempre appartenente ai ceti più abbienti, seppur diventato più numeroso e più raffinato (Lough 1979: 43). Lo stesso Rotrou, nella *dédicace* alla *Bague del oubli*, sottolinea questo cambiamento di estetica:

puisqu'enfin la comédie est en un point où les plus honnêtes récréations ne lui peuvent plus causer d'envie, où elle se peut vanter d'être la passion de toute la France et le divertissement même de votre Majesté, je ne trouve plus de honte à paraître et je me fais gloire d'avoir aidé à la rendre belle comme elle est (Rotrou 1635).

La politica teatrale di Richelieu influì sulla creazione di un teatro moderno francese, che nella ricerca di una formula teatrale propria si servì di modelli importati dall'esterno. Richelieu, unendo la passione personale per l'arte drammatica a una lucida consapevolezza dell'importanza del teatro come strumento politico e di affermazione nazionale, inaugurò nel 1641 il Théâtre du Palais-Cardinal presso la propria dimora e promosse l'apertura di teatri pubblici permanenti: l'Hôtel de Bourgogne¹³⁷ e l'Hôtel du Marais. In quello stesso anno, nell'*Acte royal* del 16 aprile, il re Luigi XIII dichiarava il proprio appoggio ai commedianti, nell'ottica di un teatro utile per distrarre i cittadini dai funesti eventi politici. L'influsso di Richelieu cambia radicalmente l'atteggiamento di Luigi XIII: da un personale interesse per un teatro racchiuso nell'ambiente cortigiano, il re arriva a esercitare un ruolo attivo sul teatro pubblico. Il cardinale esercita in proprio un'azione di *patronage*: stipendia commediografi come Rotrou, Pierre Corneille, Boisrobert e crea il gruppo dei *Cinq Auteurs*.

Il rapporto dei commediografi con il potere è comunque in evoluzione. Se Rotrou subì fortemente l'influsso dei potenti mecenati cui dedicava le proprie opere, Corneille lavora con una certa autonomia, anche perché l'interesse di Richelieu e dei potenti, almeno durante gli anni Trenta, è ancora legato alla pastorale e alla tragicommedia tradizionale:

Si les goûts de ces Grands, de leur entourage, de celui du Cardinal de Richelieu ainsi que des salons reçoivent ceux du public de l'Hôtel de Bourgogne surtout, amoureux de la pastorale et de la tragi-comédie traditionnelles, ce n'est pas un hasard puisque ces grands seigneurs lancent la mode et impriment à une partie du théâtre de leur temps leur propres conceptions dramatiques et leur idéologie. Ce n'est certes pas eux qui encouragent la nouvelle comédie corneilienne et son auteur (Colette Scherer 1983: 24).

Salons come l'Hôtel du Rambouillet, in cui si va formando il gusto per la *Preciosité*, non hanno una relazione diretta con la *comédie*, essendo ambiti legati alla pastorale. Tuttavia esercitano un ruolo indiretto nella creazione di un *milieu* ricettivo al nuovo teatro, grazie all'importanza assunta in quei circoli dalla figura femminile, come presenza concreta e ideale drammatico. Nel diffusissimo *Honneste homme* di Faret (1630, pubblicato dieci volte durante il decennio), bibbia e specchio di questa società ingentilita, si afferma il rispetto per le donne

¹³⁷ Costruito nel 1548, l'Hôtel de Bourgogne fu l'unico teatro parigino permanente fino al 1634, quando fu inaugurato il teatro di Marais, che però era originariamente una sala di *jeu de paume*: l'Hôtel, come lo chiamavano familiarmente i parigini, era invece l'unico teatro destinato all'uso fin dall'origine e la sua durata, per l'epoca, fu eccezionale: rimase in funzione fino al 1783. Nessun teatro ospitò la stessa troupe così a lungo come l'Hôtel de Bourgogne, che fu il teatro della famosa Troupe Royale dal 1629 al 1680 (Pasquier 2006: 47).

e l'amore per la letteratura. La pastorale, la tragicommedia e il romanzo sono i generi in cui si esprime al meglio l'ideale di *bienséance*: la castità del linguaggio, la purezza del sentimento, la delicatezza della figura femminile.

La *comédie* degli anni Trenta assorbe questi ideali, distanziandosi da situazioni immorali o licenziose che la caratterizzavano a inizio secolo, come riferimenti sessuali espliciti e matrimoni riparatori: in questo modo si allontana dalla farsa e può aspirare a un pubblico più vasto e più raffinato. L'assorbimento delle *bienséances* da parte della *comédie* ha effetto anche nelle strategie degli adattatori, che modificano il testo spagnolo dove questo infrange la *bienséance*, oppure lo avvicinano a caratteristiche tipiche della tragicommedia pastorale.

7. La moda degli adattamenti (1629-1660)

Segna l'inizio dell'epoca degli adattamenti la data emblematica del 1628-1629,¹³⁸ in cui viene rappresentata¹³⁹ *La Bague de l'oubli* di Jean de Rotrou, ispirata alla commedia lopesca *La sortija del olvido*.¹⁴⁰

Rotrou, che forse aveva assistito alle rappresentazioni teatrali di *comedias* a corte (Arthur-Ludwing Stiefel 1906: 201), comporrà altre dieci commedie ispirate al teatro spagnolo aureo, in particolare a opere di Lope de Vega: «Rotrou [...] parecía haber encontrado la 'receta' que le permitía llenar el vacío ante el que se encontraba el género de la comedia al resurgir la moda del teatro, y esto satisfaciendo el gusto del público de su época» (Höfer y Tuñon, 2008: 172). Eppure *La sortija del olvido* è una commedia di magia, ambientata in un contesto esotico, uno *specimen* poco comune nel teatro aureo e scevro da elementi di ispanicità. Perché la scelta di Rotrou ricade su questo testo? Il francese aveva probabilmente a disposizione l'intero volume della Parte XII, che conteneva, oltre alla *Sortija*, altri *sujets* ben più rappresentativi della *comedia nueva*.

Studiando il teatro francese tra 1630 e 1640, Colette Scherer (1983) osserva una duplice tendenza nella commedia dell'epoca, ancora lontana dalla comicità, cui giungerà solo più tardi (tra 1635 e 1640) attraverso il ritorno ai tipi tradizionali: una *dramaturgie de*

¹³⁸ Nella prefazione all'edizione della commedia, l'autore ricorda che passarono sei anni dalla prima rappresentazione: se si considera la data del privilegio dell'edizione (3 luglio 1634), la rappresentazione si colloca nel 1628; mentre se si considera la data di stampa (18 gennaio 1635) la rappresentazione risale al 1629.

¹³⁹ «representada primero en el palacio del Louvre ante el joven rey Luis XIII a quien la dedicò y luego en el castillo de Saint-Germain ante la reina Ana de Austria, obtuvo bastante éxito ante el público del Hotel de Borgoña» (del Valle Abad 1946: 89-90).

¹⁴⁰ *Dozena parte de las commedia de Lope de Vega Carpio*, Madrid, 1619.

l'imaginaire, il cui più illustre rappresentante è Rotrou e una *dramaturgie du quotidien*, impulsata da Corneille, «l'auteur qui a mieux perçu la possibilité d'un accord entre la société du temps et une nouvelle esthétique théâtrale» (Colette Scherer 1983: 49). Pur in assenza di riferimenti all'ipotesto lopesco, lo studio di Colette Scherer mi sembra utile per spiegare la scelta di Rotrou, ascrivibile a una predilezione per la *dramaturgie de l'imaginaire*, che guida la scelta di *comedias palatinas* come ipotesti e la composizione di tragicommedie con espedienti narrativi romanzeschi e ambientazione esotica.

A differenza di Rotrou, che esordisce nella carriera drammatico con un adattamento, Pierre Corneille è già un drammaturgo affermato quando sceglie d'ispirarsi al teatro spagnolo, e in particolare al mito del Cid desunto da poche righe della *Historia de España* di Mariana e da *Las mocedades del Cid* di Guillén de Castro. Con il grande successo della tragicommedia *Le Cid* (1637)¹⁴¹ si scatena la famosa *Querelle du Cid*, vasta polemica con molteplici ripercussioni: dal punto di vista della poetica classicista, costituisce la prima affermazione delle *règles* attraverso le critiche all'opera di Corneille e al suo ipotesto; dal punto di vista del *patronage*, mostra il potere dell'*Académie* sull'indipendenza del drammaturgo e sul principio edonistico del teatro; dal punto di vista della ricezione lopesca, è la prima occasione in cui si cita *l'Arte nuevo* e si va forgiando il topico dell'ignoranza degli autori comici spagnoli; dal punto di vista del rapporto tra *imitatio* e traduzione, «pose le problème de la traduction assimilée à ce que nous appellerions aujourd'hui un plagiat» (Civardi 2002: 17).

L'accusa di plagio risulta di particolare interesse se la si colloca nell'ambito di un teatro caratterizzato dall'*emprunt*, considerando che lo stesso accusatore, Mairet, si era ispirato al teatro spagnolo. Eppure, nel sunto che Furetière offre della *Querelle* nella *Nouvelle allégorique ou histoire des derniers troubles arrivés au royaume de l'éloquence* (1658), il plagio diventa l'unica accusa rivolta a Corneille:

Durant la guerre du Cid, il fut fait plusieurs observations et libelles, où on reproche à monsieur Corneille qu'il avoit dérobé 64 vers d'un auteur qui avoit auparavant fait la même pièce en Espagnol, et qui n'étoient pas des meilleurs.

Effettivamente l'accusa di plagio ricorre dall'inizio alla fine della *querelle*, così come la difesa di Corneille investe la dignificazione della traduzione. L'autore della *Deffense du Cid*, Jean-Pierre Camus, dichiara che tradurre è più difficile di comporre e che una buona traduzione può migliorare il testo originale, rifacendosi al canonico esempio del Plutarco di

¹⁴¹ Poche settimane prima della messa in scena l'esercito spagnolo delle Fiandre, guidato da Jean de Werth, si era ritirato da Corbie, a 160 km da Parigi: «La victoire leur avait échappé; mais ils allaient triompher à Paris quelques semine plus tard, sur une autre scène, avec *Le Cid*» (Cioranescu 1983: 21).

Amyot. Nella difesa di Camus interviene anche la componente nazionalistica alla base del concetto di «appropriation» che caratterizza il teatro *à l'espagnole*: «Nous voyons donc se dessiner l'idée d'un certain patrimoine dramatique. Le modèle politique ou juridique se retrouve dans l'idée d'un conquête qui n'est pas réservée seulement aux militaires» (Civardi 2002: 23). Anche chi, come Sorel (*Judgement du Cid*), rifiuta di dare uno status di traduzione o invenzione all'opera di Corneille non manca di rilevare l'esistenza di una questione teorica, ma si appella al principio edonistico del teatro, tipica argomentazione degli *irréguliers*: «il m'importe fort peu si s'est traduction ou invention; enfin je déclare que c'est en gros une pièce fort agréable».

Scudéry, invece, nelle anonime *Observations sur le Cid*, considera dispregiativamente Corneille un «traducteur», colpevole della scelta di un *sujet* dal teatro spagnolo. L'ipotesto presenta infrazioni alle *règles*, alla *vraisemblance* e alla *bienséance*: con le *Observations di Scudéry* e gli altri testi provenienti dall'*Académie* nell'ambito della *querelle* si vanno forgiando i precetti classicisti sulla critica di un ipotesto spagnolo.

A seguito dell'apologia di Corneille, Scudéry risponde con la *Preuve des passages allégués dans les Observations sur le Cid*, concludendo con una citazione di alcuni versi dell'*Arte nuevo* in cui Lope, secondo l'interpretazione di Scudéry, parlerebbe contro se stesso, mostrando quanto sia pericoloso seguire il modello del teatro spagnolo.

Corneille torna al teatro *à l'espagnole* solo alcuni anni dopo il *Cid*, nel 1644, quando vengono rappresentate *Le menteur* e *La suite du Menteur* all'Hôtel de Bourgogne. Se l'insistenza di Rotrou sulle *adaptations* si deve al contingente successo di quella formula teatrale, Corneille¹⁴² sceglie con maggiore consapevolezza critica il teatro spagnolo come modello eccellente di commedia, e in particolare si affida alla guida di Lope de Vega, creduto allora autore della *Verdad sospechosa*, l'opera di Juan Ruiz de Alarcón cui s'ispira il *Menteur*, e autore di *Amar sin saber a quién*, la *comedia* imitata nella *Suite du Menteur*.

estima [...] que necesita un guía que le sirva de modelo, al igual que anteriormente Séneca le había servido de orientación. Lope de Vega, considerado como experto en la materia de la comedia, le parece un orientador digno de ser seguido al componer estas comedias de su pluma [...]. Corneille hace constar que escogió el modelo por necesidad, para llegar a una perfección que él mismo se imponía (Höfer y Tuñón 2008: 173).

¹⁴² Corneille, inizialmente autore comico, era passato alla tragedia ispirandosi a Seneca (*Médée*, 1634). Così scrive nell'*Épître* all'edizione de *Le Menteur*: «Il est vrai que, comme alors que je ne m'hasardai à la quitter [*la comédie*], je n'osai me fier à mes seuls forces, et que, por m'élever à la dignité du tragique, je pris l'appui du grand Sénèque, à qui j'empruntai tout ce qu'il avait donné de rare à sa *Médée*; ainsi, quand je me suis résolu de repasser du héroïque au naïf, je n'ai osé descendre de si haut sans m'assurer d'un guide, et je me suis laissé conduire au fameux Lope de Vega, de peur de m'égarer dans les détours de tant d'intrigues que fait notre *Menteur*» (Corneille [1643]1961: 145).

Lope de Vega, dunque, si conferma ai suoi occhi come l'autore di *comedias* più rinomato di Spagna. Rispetto al modello, però, Corneille si concede maggiore libertà che nelle imitazioni di Guillén de Castro e di Seneca, come egli stesso afferma nelle pagine *Au lecteur* anteposte al testo del *Menteur*:

Bien que cette comédie et celle qui la suit soient toutes deux de l'invention de Lope de Vega, je ne vous les donne point dans le même ordre que je vous ai donné *Le Cid* et *Pompée*, dont en l'un vous avez vu les vers espagnols, et en l'autre les latins, que j'ai traduits ou imités de Guilhem de Castro et de Lucain. Ce n'est pas que je n'aie ici emprunté beaucoup de choses de cet admirable original, mais comme j'ai entièrement dépaysé les sujets pour les habiller à la française, vous trouveriez si peu de rapport entre l'Espagnol et le Français, qu'au lieu de satisfaction vous n'en recevriez que de l'importunité.

La *première vague* degli adattamenti (1629-1653) si divide in due fasi (Couderc 2006): dal 1629 fino al 1640 domina la tragicommedia, mentre successivamente s'impone il gusto per la commedia. Le due tendenze convivono, anche se la seconda finisce per prevalere:

Il s'agit essentiellement d'un théâtre comique, composé à parts égales de transpositions fidèles de comedias de cape et d'épée, d'une part, et de comedias romanesques, de l'autre, correspondants aux deux "subgroups" de la comédie d'intrigue espagnole, "el urbano y el palaciego" (Couderc 1997: 16).

Una data importante nella seconda tappa dominata dalla commedia è la messa in scena de *L'Esprit follet* di d'Ouville (1639), adattamento della *Dama duende* di Calderón, che «donnait le coup d'envoi à ce que l'on appela par la suite la "comédie à l'espagnole": des pieces inspirées de comedias, empreintes de mouvements et de gaieté, à l'action souvent dominée par le quiproquo, la méprise ou le déguisement d'un, voire de plus personnages» (Dumas 2002b: 17). Il successo della *pièce* impulsò un gusto per la *comedia* che durò finché «le goût français condamnait ces entretiens de valets et de bouffons avec des princes et des souverains» (Thomas Corneille, *apud* Adam 1951-1952: 336): infatti, «dans la société qui se reconstituait après la Fronde, et qui par conséquent restaurait le sens des hiérarchies, le goût du public ne tolérait plus des conversations mi-tragiques mi-bouffonnes entre les gens de la classe supérieure et leurs valets» (Adam, 1951-1952: 179), per quanto il *valet* si distinguesse dal *gracioso* lopesco, avendo tratti moralizzanti e meno ridicoli. La Restaurazione ha dunque un peso considerevole nell'abbandono di un teatro caratterizzato da una certa disinvoltura nell'infrangere le *bienséances* e da un importante ruolo del *criado*, che si burla del padrone ma ne è anche consigliere (Adam, 1970: 102). In quest'epoca l'influsso di Lope de Vega si riduce in favore di Calderón, che diventa il principale modello del teatro *à l'espagnole*: la moda segue l'avvicendamento dei due autori in Spagna, mostrando come il sistema d'arrivo sia ricettivo rispetto a questi mutamenti con uno scarto di pochi anni.

8. *Lope de Vega agli albori della Querelle des Anciens et des Modernes*

«Hay que reconocer que no deja de darse cierto interno sistema en todas estas actitudes, por lo menos en los escritores de mente más clara. Los que defienden el neologismo, los que gustan de una mayor libertad de géneros y estilos, los que aman la originalidad, los apasionados de la lengua vulgar, los que se muestran impregnados de nuevo sentimiento de patriotismo [...], son, ordinariamente [...] los mantenedores de un criterio de preferencia de los modernos sobre los antiguos, los que se interesan por la posteridad y aún esperan que el futuro será mejor (José Antonio Maravall).

«Un temps de querelles» (Viala 2013), la prima modernità è un'epoca caratterizzata da importanti dispute letterarie con valore fondativo di nuove poetiche e di nuove definizioni generiche.¹⁴³ Si è già avuto modo di osservare l'importanza della *querelle des règles*¹⁴⁴ e della *querelle du Cid* nella formazione del teatro classicista francese, e si è visto che in entrambe le *querelles* Lope de Vega occupa una posizione di antimodello.

La *Querelle des règles* degli anni Trenta del Seicento anticipa alcuni temi fondamentali della *Querelle des Anciens et des Modernes*, che ha inizio nella seconda metà del secolo. I due dibattiti condividono la fondamentale opposizione tra i sostenitori dell'*auctoritas* degli Antichi e del prestigio dell'*imitatio* e i fautori di un'arte indipendente dagli schemi del passato e frutto del proprio tempo. Il principio della *raison* dei *régulières* e degli *Anciens*, fondato sull'osservazione di precetti ereditata dal passato, si scontra con la cartesiana *raison* dei *Modernes*, che rifiutano l'*imitatio*, in favore di un'arte proveniente dall'individualità di un artista legato al proprio tempo storico. In questo slittamento ideologico e poetico si apprezza l'influsso di Descartes, come percepiva Menéndez Pelayo ([1882-1889]2012: 727):

Espíritus insurrectos iniciaron de un modo desordenado, pero con singular tenacidad, la guerra contra los modelos clásicos, formulando principios muy análogos a los que han sido en nuestro siglo la bandera del más intransigente romanticismo. Así estalló la famosa cuestión de los antiguos y de los modernos, que duró más que noventa años, y que produjo una montaña de libros. El origen cartesiano de este motín es indudable. Descartes había hecho gala de despreciar la historia y las lenguas clásicas, afirmando que un sabio tenía tan poca obligación de conocer el griego y el latín como el dialecto de la Baja Bretaña, o el de los grisones. Él fue de los primeros que echaron a volar la idea, tantas veces reproducida por Perrault y sus seguidores, de que nosotros somos los verdaderos antiguos, puesto que el mundo es hoy más viejo y posee mayor experiencia.

¹⁴³ Per una lista integrale delle *querelles* nell'età moderna rimando alla base dati del *projet AGON*.

¹⁴⁴ Si definisce *Querelle des règles* il dibattito sui precetti classicisti degli anni Trenta tra *régulières* e *irrégulières*, scandito da *préfaces*, opere e trattatelli. La *querelle* si apre con la *préface a Tyr et Sidon* (1628) di Ogier, in cui si difende la tragicommedia irregolare dai primi attacchi dei classicisti. Nel 1630 interviene Jean Chapelain e Mairet pubblica la *Sylvanire*, tragicommedia che rispetta le unità. Si rimanda allo studio di Forestier (1993) e alla raccolta di *préfaces* di Dotoli (1996).

Nella *Querelle des règles*, gli stessi *irrégulières* riportavano esempi tratti dal teatro antico per giustificare il rifiuto del normativismo teatrale; nella *Querelle des Anciens et des Modernes* il dibattito investe l'intera visione del mondo, assumendo risvolti epistemologici.

Il punto di svolta è, infatti, un mutato rapporto tra presente e passato, che si delinea precocemente, come nota Fumaroli (2008), nell'*Erreur combattue. Discours academique, où il est curieusement prouvé que le monde ne va point de mal en pis* del Sieur de Rampalle (1641). *L'Erreur combattue*, ispirato all'*Hoggi di ovvero il mondo non peggiore ne più calamitoso del passato* di Secundo Lancellotti (1623) può essere considerato il primo testo dei *Modernes*: in linea con la propaganda politica di Richelieu, è dedicato Pierre de Séguier, fedelissimo del cardinale, e pubblicato da Augustin Courbé, editore ufficiale di molti accademici. Rampalle, come già Lancellotti, mette in discussione il mito dell'età dell'oro, sostenendo l'idea che il presente non ha nulla da invidiare all'antichità. A Rampalle rispondeva, un anno, dopo, François de Grenaille, opponendosi alla moda e allo spirito di corte (*La mode, ou Caractère de la vie, de la conversation, de la solitude, des compliments, des habits, de la religion et du style du temps*, 1642).

Rampalle confronta il proprio secolo con il passato, negando la tesi della decadenza ed evidenziando i miglioramenti. Ad esempio, «le mespris de gens de lettres et de vertu» è «bien moindre en ce siecle qu'aux precedents», con alcune eccezioni tra cui quella di Lope de Vega:

Mais de peur que vous ne croyez les estrangers plus raisonnables que nous, sçachés que tout temps la Vertu n'a pas esté mieux reconnuë dans les Etats voisins. Et s'il est vray ce qu'on dit de Lopes de Vega, l'un des plus fameux Escrivains de toute l'Espagne, que pour tous biens il ne pût laisser à sa fille que trois cens Comedies da sa façon; je vous laisse iuger de la fortune des autres par la mediocrité de la sienne (Rampalle 1641: 29).

La lamentela per la corruzione del presente e lo sguardo nostalgico verso il passato è un motivo ricorrente «dans la revolution continuelle de tous les siècles» (Rampalle 1641: 2); non c'è un passato ideale, ma ogni secolo ha «un different Genie» (Rampalle 1641: 6) e si alternano momenti di splendore e di barbarie: «Le monde a esté quelquefois rempli d'espris excellens et sublimes [...]: Puis tout à coup comme si la Nature s'estoit lassé, à peine l'Histoire remarque un habile homme dans le siecle suivant» (Rampalle 1641: 7). In quest'ottica di fasi alterne nella storia, Rampalle identifica il proprio secolo come un'epoca di splendore, ma non esclude la possibilità di un futuro ritorno alla «barbarie»:

Il y a trois ou quatre cents ans que la Barbarie estoit presque répandüe par tout, & par une revolution heureuse les belles Lettre, qui pour lors estoient comme ensevelies, refleurissent en notre siecle. Du temps de nos Ayeulx l'ignorance estoit la profession de la Noblesse; Aujourd'hoy les plus grands reconnoissent que la Science est un des principaux ornements de leur qualité. Peut-estre qu'une longue guerre, la corruption d'un air infect, et pestilent, ou quelqu'autre mortalité (Rampalle 1641: 9).

La difesa del presente non si colloca, dunque in una prospettiva ottimistica di progresso: al contrario, si ravvisa sullo sfondo dell'*Error combattue* la *vanitas vanitatum* dell'Ecclesiaste, che viene anche citato esplicitamente.¹⁴⁵

Rampalle attaccava il mito dell'Età dell'Oro, ma senza opporre a una visione ciclica della storia l'idea protoilluministica del progresso, come invece fanno i *Modernes*. Le origini del tempo orizzontale meccanico e umano, slegato dal tempo ciclico naturale e cosmico, appartengono al cristianesimo occidentale, all'ideale di presente espresso nelle *Confessiones* di Sant'Agostino:

la ciencia, transposición laica de la disciplina cristiana de meditación metódica, abre en la dimensión horizontal la misma posibilidad acumuladora y ascensional que el cristiano agustiniano encuentra en la dimensión vertical [...]. Es en el siglo XVII, y muy en especial en París, donde se opera esta inversión del tiempo agustiniano en tiempo propiamente moderno, propicio a la moda y a la ciencia. El agente, en gran parte involuntario, de este pasaje es el rey, su administración, su corte (Fumaroli 2013: 268).

Il concetto di presente della modernità laica è analogo ma opposto all'idea agostiniana di un presente mistico e contemplativo, che rifugge la vanità dell'*hic et nunc*. Una conciliazione tra le due distinte idee di presente del cristianesimo e della moderna laicità è offerta dalla scienza, che dà spessore all'effimero presente attraverso la promessa di un futuro migliore, delle *magnifiche sorti e progressive*, e che rappresenta, secondo i Moderni, un fattore di superiorità rispetto al passato.

La ricorrente opposizione tra Antichi e Moderni nel corso della storia viene infatti mutata profondamente dalla *Querelle des Anciens et des Modernes*, che portò, nei termini di Jauss ([1970]2000), a un «cambiamento storico della coscienza della modernità». Jauss delinea il percorso con cui al tempo lineare cristiano si oppone progressivamente il tempo ciclico che caratterizza il Rinascimento, attraverso la contrapposizione tra luce e oscurità, tra età dell'oro e fasi di decadenza, identificando nella *Querelle* una rottura «del conjuro del ideal de perfección humanístico», che «tuvo como consecuencia la destrucción de la imagen clásica y

¹⁴⁵ «Quand le plus sage des hommes a dit, qu'il n'y a rien de nouveau sous le Soleil, il vouloit faire connoistre que par une manifeste vicissitude les choses souffrent un continuel changement, et que tandis que le monde entier roule d'un train inalterable, tantost elles empirent, et tantost elles deviennent meilleures: estant veritable qu'en divers âges les Sciences et les Vertus ont eu leur accroissemnt, et leur decadance» (Rampalle 1641: 9-10). La vana alternanza tra splendore e decadenza non investe solo le cose umane, ma investe l'intera visione del cosmo: «Si l'on a veu des Isles absorbées par l'Ocean en quelques endroits, la Nature les a replacees en d'autres; et comme il y a des terres à present infecondes qui estoient fertiles autrefois, on en a trouvee ailleurs qui ont passé de la sterelité dans l'abondance» (Rampalle 1641: 5). Rampalle si rivolge a un interlocutore, Timandro, per convincerlo che il presente non è peggiore del passato, negando l'età dell'oro; a un altro Timandro, fiducioso nelle sorti progressive dell'umanità, si rivolgerà, due secoli dopo Rampalle, Eleandro nel *Dialogo* di Leopardi (*Operette morali*, 1827), negando la «perfezione dell'uomo», con accenni alla *vanitas vanitatum* («il concetto della vanità delle cose umane mi riempie continuamente l'animo»; Leopardi [1827]2008: 493-512).

universalista del mundo y del hombre», con l'idea di progresso elaborata dal metodo scientifico e dalla filosofia moderna (Jauss [1970]2000: 28). I Moderni, considerati precursori dell'Illuminismo, non erano però coscienti di essere i pionieri di una nuova epoca, ma si sentivano appartenenti a un'epoca di vecchiaia dell'umanità, dopo la maturità del Rinascimento. Perrault, nel *Parallèle des Anciens et des modernes* (1687), scardina i termini dell'antica diatriba tra antichi e moderni, dichiarando che «c'est nous qui sommes les anciens»; ma non contempla l'idea dell'infinito progresso umano:

Perrault, que aún citará varias veces la frase *veritas temporis filia* y la aplicará al campo de las costumbres y de las artes, no vincula con ella una conciencia de la progresividad de la historia que comprende la época moderna como un nuevo comienzo y como una tarea sin final. Después de aducir el argumento de que los *modernes* son los viejos en el sentido verdadero de la palabra, interpreta la frase mediante las edades de la vida del hombre universal, no sitúa el presente, como cabría esperar, en el *âge parfait*, sino en la vejez, y no vacila en declarar, en otro pasaje, que la evolución de la humanidad, después del punto culminante del siècle de Louis XIV, podría muy bien volver a descender [...]. La nueva conciencia de esta modernidad, que en el siglo del progreso científico se rebela contra la tendencia de los *anciens* a considerar la Antigüedad como su comienzo normativo y, por consiguiente, contra la idea de perfección que tiene de sí mismo el clasicismo francés, se encuentra aquí todavía en el dilema de comprender el propio presente como una época tardía de la humanidad, y por otra parte, ver la historia, a la luz de la razón crítica, avanzando sin cesar en la época del progreso (Jauss[1970]2000: 29-30).

Quel dilemma si originava da un ormai problematico confronto tra antico e moderno, poiché il tempo lineare e progressivo non sembrava applicabile a tutte le sfere del sapere umano. Jauss ([1970]2000: 31) riassume le fasi della *Querelle*, che portarono a una nuova coscienza della modernità: dapprima i *Modernes* opposero alla distanza dell'Antichità, incomparabile con il presente secondo gli *Anciens*, l'argomentazione egualitaria e il principio universale di *bon goût* classicista; gli *Anciens* risposero evidenziando le differenze e le peculiarità di ogni epoca; si sviluppò dunque il concetto di *beau relatif*, che aprì la strada alla disgregazione delle norme estetiche classiciste:

El descubrimiento de la diversidad entre lo antiguo y lo moderno en el terreno de las bellas artes es el trascendental resultado de la *Querelle* que en Francia cambió la orientación histórica hacia la dimensión del tiempo irrepitable y con ello introdujo la Ilustración. Desde las diferencias entre el arte antiguo y el moderno, pasando por las diferentes costumbres del tiempo antiguo y nuevo, la mirada se abrió más y más hacia la peculiaridad histórica de las diversas épocas (Jauss [1970]2000: 31).

Il *beau relatif*, che portò alla comprensione storica dell'antichità, portò a una risemantizzazione del presente, inteso nella sua unicità come «siècle éclairé» già a fine Seicento (Pierre Bayle, *Nouvelle de la République des Lettres*, 1685). Durante il regno di Louis XIV l'esaltazione del presente è legata all'idea di *Translatio imperii et studii ad*

Francos, un'idea risalente ai tempi di Carlomagno ora tornata in voga, archetipo fondamentale nello sviluppo della coscienza nazionale francese (Fumaroli 2013); in seguito, invece, «los límites de la extensión temporal de *siècle* rebasaron el ámbito del *siècle de Louis XIV* y coincidieron finalmente con el comienzo y el fin del nuevo siglo, al que se atribuyó una misión histórica propia frente al pasado *beau siècle*» (Jauss [1970]33). Jauss sottolinea la differenza tra il *siècle de Louis XIV*, che si autoproclama punto culminante cui potrebbe succedere un declino, e il Settecento *éclairé*, in cui sorge la preoccupazione per una futura valutazione da parte dei posteri, che secondo un'ideale di progresso, saranno ancora più illuminati.

Nella *self-image* del regno di Louis XIV interviene infatti una retorica nazionalistica e politica:

Para comprender el sentido radical que dan a la palabra *moderno* hay que recordar no sólo el sentimiento de superioridad cristiana que los teólogos de la Edad Media tenían sobre la ciencia pagana [...], sino también los esfuerzos propiamente franceses para negar toda deuda de Francia con la Antigüedad grecorromana [...]. Los Modernos bajo Luis XIV son, por tanto, los herederos de una doble tradición cristiana y monárquica de polémica contra la Antigüedad grecorromana. Llevan a sus últimas consecuencias la tesis de una *translatio imperii et studii ad Francos*. «El imperio y las palabras» son ahora atribuidos a los francos, pero en ruptura con el error grecolatino y pagano. Éste ha ocultado demasiado tiempo la tradición religiosa y lingüística gala, que, desde el Diluvio, tenía vocación por el cristianismo. (Fumaroli 2013: 250).

La modernità francese si definisce in opposizione al Rinascimento italiano. Parlare di modernità, quindi, significa affermare la superiorità della Francia sull'Italia, con l'intenzione di porre fine a un'antica disputa, emersa nella contesa del papato tra Avignone e Roma, cui presero parte figure illustri come Petrarca e Nicolas d'Oresme.¹⁴⁶ La difesa del primato culturale italiano e francese si serve di due distinti e opposti concetti: da un lato, il Rinascimento, inteso come ritorno di un passato in una concezione ciclica del tempo; dall'altro, la *Translatio*, il passaggio della sovranità ideale dagli Antichi ai Francesi, detentori della modernità cristiana e quindi di valori distinti rispetto a greci e latini. Il genio gallo trae le sue origini dal medioevo francese, che non ha alcun debito con l'antichità.

La *querelle* investe, dunque, molteplici problemi interconnessi, attinenti al sistema culturale francese: la presenza di un nuovo pubblico di *honnêtes gens*, che vuole leggere i classici attraverso *belles infidèles*; il controllo politico sull'arte, con l'*Académie* e con la retorica dello splendore del regno di Luigi XIV; la questione della lingua, nel superamento del francese sul latino.

¹⁴⁶ Nella *Senile IX*, 1 a Urbano V Petrarca si scaglia contro Nicolas d'Oresme confutando l'orazione di quest'ultimo in cui si affermava la superiorità della Francia sull'Italia, di Avignone su Roma.

Lo sguardo dei *Modernes* coincide con il punto di vista di un nuovo pubblico di *honnêtes gens*, lo stesso cui si era rivolto Descartes nel *Discours de la méthode* (1637) e più tardi Fontenelle nel suo compendio divulgativo di fisica cartesiana (*Conversation sur la pluralité des mondes*, 1687), lo stesso che si recava al Hôtel de Bourgogne e al Marais ad assistere a *comédies*. Fumaroli parla di «colpo di stato cartesiano» riferendosi all'uso del francese e al rivolgersi a questo pubblico incompetente, non accademico, antesignano di quella che un giorno verrà chiamata 'opinione pubblica':

La cuestión es saber si la opinión pública contemporánea, sin memoria, es o no más idónea para decidir acerca de las cosas del espíritu que este Senado de sabios, en diálogo con las autoridades antiguas y que hasta ahora (bajo el nombre de Concilio Universal, de Universidad, de curia romana o de República de las Letras) había sido investido de este poder espiritual. Más allá de la imitación de los modelos antiguos, y la poetica de la alabanza más acorde con la grandeza del rey, la querrela francesa, que tiene sus homologos en todas las capitales europeas, afecta a un problema esencial: ¿cuál es la exigencia de verdad en la última instancia? La aprobación de los contemporáneos, inspirados por su común pertenencia a un mismo momento temporal, el tiempo presente, sin memoria, pero buen conocedor de las nuevas técnicas de análisis y de la autoridad de la moda? ¿O bien la aprobación por los mejores espíritus de todos los tiempos, las autoridades, que prefiguran la de la posteridad? [...] ¿Es preferible el imperio de la moda o el diálogo con unos maestros probados? [...] La elección no deja de tener unas implicaciones políticas mayores. Pues la referencia del elogio a unos modelos clásicos somete implícitamente la conciencia del príncipe al tribunal de la Historia y de la Literatura, que intimida y disciplina su libertad [...]. El despotismo político es la otra cara del imperio de la moda, que encuentra un aval en los éxitos del método científico nuevo (Fumaroli 2013: 241).

La superiorità del latino come lingua scientifica non era ancora stata messa in discussione in Europa; in Francia, già dai tempi del latinista Etienne Dolet, si auspicava una traduzione sbilanciata verso la lingua d'arrivo; e la *Pléiade* aspirava a un'ancora lontana supremazia del francese, che si avvera solo all'epoca di Richelieu, attraverso lo strumento dell'*Académie*, fondata nel 1637. Con la nascita del Delfino (1661) la questione della lingua trova nuovamente centralità: il futuro Luigi XV dovrà essere educato in francese o in latino?¹⁴⁷ Il dibattito dà luogo alla pubblicazione di alcune opere apologetiche della lingua e cultura francese, *Les avantages de la langue françoise sur la langue latine* (1667), *Charlemagne, poème héroïque* (1664) di Louis Le Laboureur e l'epopea *Clovis* di Desmarets (1673): «Un peuple a pour un temps et l'empire et les mots», recita un alessandrino del *Clovis* ove è evidente il richiamo alla *Translatio*.

L'umanista Etienne Dolet, nella *Manière de bien traduire*, scriveva che le traduzioni non devono servirsi di latinismi, ma avvicinarsi il più possibile alla lingua francese. Alle origini di una visione dell'Altro così sbilanciata verso il contesto d'arrivo si trova dunque l'antica aspirazione alla *Translatio imperii et studii*, che si sviluppa in un particolare rapporto

¹⁴⁷ Il problema si pone ancora nel 1670 con la costruzione dell'arco di trionfo di porta di Saint-Antoine, nella polemica delle iscrizioni, che secondo alcuni andrebbero scritte in latino, secondo altri in francese. Nella disputa interviene l'erudito latinista ed ellenista François Charpentier, difendendo l'uso del francese contro il Collège de Clermont e pubblicando nel 1683 un trattato *De l'excellence de la langue françoise*.

con i classici, distinto da quello umanistico-rinascimentale italiano, che pervive nella visione degli *Anciens*, eredi del Rinascimento italiano nella scelta di modelli dell'Antichità e nel rifiuto del passato medievale:

El momento clásico coincide con la fase ascendente de un ciclo histórico; sus mejores mentes han encontrado en él un apoyo para elevarse hasta formas duraderas. Y ello porque, a los ojos de los Antiguos, el espíritu inmerso en el tiempo, pero que aspira a la eternidad, no tiene tarea más urgente que la de anclarse en lo que le es congenial y fraternal, es decir, los clásicos de la Antigüedad griega y romana [...]. Con ellos, gracias a al trato asiduo, la imitación, la emulación, encuentra un punto de apoyo para levantar a su propia época tambaleante y para liberarse de la inercia (Fumaroli 2013: 256).

Nella concezione ciclica del tempo propria degli *Anciens*, si alternano periodi di splendore a periodi di decadenza, si avvicendano età dell'oro, d'argento, di ferro e di piombo. I modelli degli *Anciens* costituiscono un canone ideale giustificato dalla fama, non dalla mera appartenenza cronologica. Boileau ammette di preferire alcuni autori moderni a mediocri antichi:

Il ne faut pas s'imaginer que, dans ce nombre d'écrivains approuvés de tous les siècles, je veuille ici comprendre ces auteurs, à la vérité anciens, mais qui ne se sont acquis qu'une médiocre estime [...], mais à qui on peut, à mon avis, justement préférer beaucoup d'écrivains modernes (Boileau [1694-1710]1813: II, 295)

Il mito dell'età dell'oro è infatti slegato da considerazioni temporali e può applicarsi a un ideale Parnaso poetico, come ha osservato Alberto Blecuca:

Al ser el término *Siglo de Oro* un concepto a la vez temporal y valorativo, se comprende que su aplicación a un determinado periodo varíe en cuanto cambien los valores de una sociedad (Blecuca 2004: 32).

Così si può ravvisare anche nel *Grand Siècle* la creazione di un'età aurea, ma autonoma e indipendente dal passato: forse anche in virtù di questa autonomia il secolo d'oro francese gode di una maggiore stabilità nel tempo, rispetto agli slittamenti temporali del *Siglo de Oro* spagnolo, che si ridefinisce più volte in relazione a un mutevole rapporto col passato.

In Spagna si arriva solo tardivamente all'attuale concezione di *Siglo de Oro*, con la *Historia del la literatura española* di George Ticknor (1849), in cui si evidenzia il contrasto tra un secolo d'oro letterario e l'oscurità della condizione politica:

Vemos a la Inquisición en el apogeo de su omnipotencia y a un drama libre e inmoral en el pináculo de su inmoralidad; a Felipe II y a sus dos sucesores gobernando a España con el más severo y suspicaz despotismo, mientras que Quevedo escribía sus graciosas y punzantes sátiras y Cervantes su agradable e ingenioso Don Quijote. La España en general y principalmente los discretos y agudos escritores que forman el siglo de oro de su literatura pudieron muy bien vivir alegres y satisfechos, por no comprender las trabas puestas al pensamiento, o porque no sintieron al pronto los efectos de la restricción moral que los encadenaba y oprimía (Ticknor 1851-1858: III, 367).

La peculiarità del caso spagnolo è legata alla problematica ricezione del Barocco nel Settecento e nell'Ottocento agli spostamenti canonici operati dal classicismo spagnolo opera spostamenti canonici. Lope de Vega, campione del teatro barocco e irregolare, anticlassicista, viene non a caso escluso cronologicamente e tipologicamente dal *nuevo clasicismo español*, che cerca il passato ideale in fasi anteriori alla «corruzione» seicentesca della letteratura spagnola.

Prima della *Querelle des Anciens et de Moderne*, Lope è un drammaturgo *moderne*. Come scriveva Chapelain a Guez de Balzac a proposito di Voiture (30 aprile 1639) essere ammiratore degli *Anciens* e di Lope de Vega era percepita come un'incongruenza:

J'ai oublié à vous dire que le même homme qui juge si bien Lope de Vega juge aussi admirablement Térence et lui rend l'honneur qui lui est dû, ce qui vous doit passer pour un prodige plus grand encore que l'autre puisqu'il faut avoir *deux sortes d'esprits dans un même corps pour faire estime en même temps de deux choses si opposées* (Chapelain 1880: 418; enfasi mia).

L'apprezzamento di Terenzio e di Lope de Vega è associato a un atteggiamento ossimorico. Chapelain scrive due anni dopo la *Querelle du Cid*, in cui Lope de Vega era un antimodello per i *régulières*, mentre gli *irrégulières*, non citandolo esplicitamente, condividevano i suoi principi drammatici. André Mareschal, nella *préface* alla *Généreuse Allemande*, presentava la propria opera come un dramma ispirato al tempo presente: «Je n'ay qu'à dire que c'est une *Histoire de ce siecle* [...]; que nous avons un Peuple, des Esprits et des façons contraires; que mon Aristandre est *François moderne*» (Mareschal 1631). Ma la modernità di Mareschal, così come quella di Lope, sono distanti all'inquadramento classicista dei *Modernes* nell'*Académie*.

Nella *Querelle des Anciens et des Modernes*, dunque, Lope de Vega risulta estraneo e vicino a entrambi gli schieramenti. Vicino agli *Anciens* per l'autoritratto di poeta investito dal *furor*, in linea con una tradizione classica da cui attinge, ma al tempo stesso irrimediabilmente moderno nella rappresentazione di un'arte ispirata e indirizzata al presente. Moderno, ma ovviamente non *Moderne*: emblema di un mondo ormai lontano, di una potenza in declino rispetto alla *translatio imperii* acquisita dalla Francia di *Louis le Grand*. L'ambiguità dell'*Arte nuevo* e in generale dell'autorappresentazione che Lope offre ai contemporanei e ai posteri, fautore di una nuova arte drammatica e al tempo stesso erede di una tradizione, tra l'ostentazione di erudizione e la vicinanza al gusto del *vulgo*, sembra riflettersi in una ricezione problematica, che genera atteggiamenti confusi e contraddittori e che contribuisce al rapido declino settecentesco.

8.2. Lope de Vega e il teatro spagnolo nella Querelle des Anciens et des Modernes

Analizzando l'impatto dell'*Arte nuevo* nella Francia seicentesca si è avuto modo di osservare come il trattatello venisse citato nelle poetiche dei classicisti. Nella *Querelle des règles* sorge una biforcazione dell'immagine di Lope, riguardante la conoscenza o l'ignoranza dei precetti teatrali da parte dell'autore spagnolo. Scudéry (1637) sosteneva che Lope, conoscitore dei precetti degli antichi, disprezzasse egli stesso la propria formula teatrale («ce grand homme [Lope] fait bien voir luy-mesme, en parlant contre luy-mesme, combien il est dangereux de suivre ceux de sa nation en ce genre de poésie»; Gasté 1898: 222), mentre trent'anni più tardi Chapelain (1663) dipingeva un Lope ignorante dei precetti e ingenuamente convinto della qualità del teatro spagnolo («qu'il ignorait tous les principes de l'art du théâtre et qu'il y avait suivi l'usage de ceux de son pays, le croyant bon»), non prestando fede alle affermazioni dello spagnolo, che nell'*Arte nuevo* si proclama conoscitore di precetti che infrange volutamente («No porque yo ignorase los preceptos, / gracias a Dios, que ya, tirón gramático, / pasé los libros que trataban desto / antes que hubiese visto al sol diez veces / discurrir desde el Aries a los Peces», vv. 17-21; Lope de Vega [1609]2011: 290-291). Romera Navarro (1935: 16) s'interrogava sulla necessità di un autore colto come Lope di ribadire in quei versi del trattatello la conoscenza dei precetti:

Ningún contemporáneo podía poner en duda la cultura literaria del Fénix. Más que defenderse a sí mismo, pretendía probablemente defender a sus discípulos, porque la acusación de desconocimiento de los preceptos les fué lanzada al rostro repetidamente.

Le circostanze contingenti di difesa di una prassi teatrale non escludono un posizionamento teorico. Come osservò Juan Manuel Rozas (1976: 11), Lope fu «uno de los primeros europeos que se planteó, en la boca de la modernidad, la querella – traduzcamos en su honor – de los antiguos y modernos». Affascinato dal passato letterario spagnolo, ma al tempo stesso fautore di una moderna idea di progresso, Lope si colloca come un novatore nell'orizzonte d'attesa dei propri contemporanei spagnoli, «no como un debelador de los modelos antiguos, sino como la figura de un tiempo nuevo que venía a dar expresión a nuevos perfeccionamientos» (Maravall 1966: 505). La creazione di un *Arte nuevo* sostanzia la dialettica tra passato e presente nella scelta della modernità. Come rileva Gonzalo Pontón (2011: 288), il successo di un

teatro forjado al margen de las normas classicistas se tradujo en un discurso que polarizó el pasado y el presente, que aisló y confrontó un modelo de creación venerable pero inadecuado para los tiempos actuales y otro nacido al arrimo del deseo del público moderno pero necesitado de una legitimidad que le permitiera sostener el parangón con griegos y romanos.

In questa versione spagnola della *Querelle* la linea dei precettisti era incarnata da Francisco Cascales (1563-1642), che nelle *Tablas Poéticas* (1617[1975]: 194) criticava la mescolanza di tragico e comico nelle *comedias* contemporanee, in cui si trovano «pesadumbres, revoluciones, agravios, desagravios, bofetadas, desmentimientos, desafíos, cuchilladas y muertes, que aunque las haya en el contexto de la fábula, como no concluyan con ellas, son tenidas por comedias», mentre invece «ni son comedias ni sombra dellas. Son unos hermafroditos, unos monstruos de la poesia. Ninguna de essas fábulas tiene materia cómica, aunque más acabase en alegría». L'immagine dell'ermafrodito compare anche nel *Compendio* di Guarini ([1602]1866: 371-372) dove viene spiegata la differenza stabilita da Aristotele tra misto e composto:

In quello, le parti perdono la lor forma, e fanno una terza cosa molto diversa; in questo, ciascuna si conserva quella medesima ch'era prima, né s'altera, né si muta, ma si compone, s'accoppia [...]. Il primo si può paragonare al favoloso Ermafrodito, il quale d'uomo e di donna formava un terzo partecipante dell'una e dell'altra natura [...]. Il secondo è simile ad uomo che s'abbracci con donna, si ché dopo gli abbracciamenti ciascuno torni nell'esser suo.

L'Ermafrodito è simulacro della tragicommedia difesa da Guarini, genere misto, che invece Cascales, recuperando la stessa immagine, considera «mostro della poesia»: «Ni son comedias ni sombras dellas. Son unos hermafroditos, unos monstruos de la poesía» (Cascales [1617]1975: 194). Nel dialogo *Tablas poéticas* di Cascales, Castalio dichiara che i poeti spagnoli non errano perché «faltos de entendimiento»:

PIERIO: ¿Pues tan faltos son de entendimiento los poetas de España, que no aciertan a hazer una buena comedia?

CASTALIO: ¿Faltos de entendimiento? *Absit*. Antes, en caudal de entendimiento se aventajan a las demás naciones. Pero los poetas estrangeros (digo), los que son de algún nombre, estudian el arte poética y saben por ella los preceptos y observaciones que se guardan en la épica, en la trágica, en la cómica, en la lírica y en otra poesías menores. Y de aquí vienen a no errar ellos, y a conocer tan facilmente nuestras faltas (Cascales [1617]1975: 194).

Il problema non è l'ingegno, nel quale, anzi, gli spagnoli superano le altre nazioni; l'errore risiede nell'ignoranza dei precetti. Anche in questo caso Cascales usa un'immagine significativa: quella del «caudal», la fonte, con cui identifica l'innato ingegno spagnolo, così come faranno alcuni traduttori francesi settecenteschi.

L'opposizione tra *entendimiento* e *preceptos* corrisponde a quella tra *génie* e *règles*, tanto presente nelle riflessioni degli autori francesi del Seicento. Anche Lope si posiziona rispetto a questa dicotomia nel decennio che precede la *Querelle des règles*. Romera Navarro

(1935: 17) tracciò con abile concisione l'evoluzione dell'atteggiamento di Lope verso la precettistica teatrale e i suoi difensori. Nel prologo del *Peregrino en su patria* (1604) «se había excusado ante los extranjeros por no seguir en sus comedias las reglas del arte antiguo», nell'*Arte nuevo* (1609) «despunta una velada ironía al hablar de los preceptos» e nel prologo della *Trecena parte* (1620), «viendo sin duda que la mayoría de los preceptistas y literatos contraponen al arte antiguo la superioridad del arte nuevo, Lope se siente más dueño de sí, y como ve que nadie, o casi nadie, estima profanación quebrantar las reglas, no vacila en atacarlas».¹⁴⁸ Nella dedica a una delle commedie della *Trecena parte*, *Santiago el Verde*, «Lope pone a Elisio de Medinilla como ejemplo de poeta inspirado, poseído por una furia divina que infunde su creación» (Tropé 2015: 167), utilizzando una citazione tratta dal *De oratore* di Cicerone:

Que el poeta tenga infusión celestial necesariamente, no lo enseñó poco Cicerón, trayendo por testigos a Platón y a Demócrito: *Saepe audiui Poetam bonum neminem sine inflammatione animorum existere posse & sine quodam afflatu quasi furoris*. Hacer violencia a la naturaleza es tiranía del apetito, codicia de la fama y vanagloria del gusto. (Lope de Vega [1620]2014: II, 353).

L'idea del divino furore poetico, dell'ispirazione spontanea del genio è applicata da Lope all'immagine di sé che nei suoi scritti lascia ai contemporanei e ai posteri, come ha rilevato Sánchez Jiménez (2006: 2), analizzando

el papel activo de Lope en la creación y difusión de su propio mito o mitos: el mito del genio vital y pasional, capaz de increíbles extremos de amor y arrepentimiento; el mito del genio prolífico, irreflexivo e inspirado, 'Fénix de los ingenios', autor de innumerables obras en prosa y poesía, y capaz de improvisar fácilmente una comedia en 'horas venticuatro', o incluso en una mañana; el mito del poeta humilde, que recoge en su obra la sencillez de su pueblo y defiende la pureza de la lengua nacional contra los excesos de los cultos; el mito del poeta español y castellano por antonomasia, que sabe destilar en sus escritos la esencia de la nación, etc. Los lectores modernos reconocerán fácilmente estos tópicos, algunos de los cuales poseen resonancias claramente románticas. Sin embargo, estas ideas no provienen del siglo XIX, sino que surgen originalmente del modo en que Lope se describe a sí mismo.

Con un meccanismo di *self-fashioning*,¹⁴⁹ Lope costruisce diversi *alter-ego* poetici, contribuendo alla creazione di varie maschere, tra cui quella del genio fecondo, ispirato e irriflessivo. Sánchez Jiménez (2006: 10) nota che l'applicazione del concetto di *self-fashioning* al caso di Lope de Vega non va intesa nei termini di opposizione a un «threatening

¹⁴⁸ Nel *Prólogo* alla *Trecena Parte* l'autore sottolinea l'incompatibilità tra le assurde argomentazioni («razones frías») degli Antichi e la moderna tradizione della *comedia nueva*, che fa risalire a Lope de Rueda (1500-1565): «Otros se les oponen con razones frías, y válense de las que algunos Padres de la antigüedad escriben de ellas, como si fueran de aquel tiempo las de España, no siendo más antiguas que Rueda, a quien oyeron muchos que hoy viven» (Lope de Vega [1620]2014: I, 43).

¹⁴⁹ Così Stephen Greenblatt definì la creazione d'identità nella poeti del barocco e del rinascimento: «In the sixteenth century there appears to be an increased self-consciousness about the fashioning of human identity as a manipulable, artful process» (Greenblatt [1980]2005: 2).

Other», ma di appartenenza a una tradizione di prestigio:

no es necesario buscar una entidad a la que oponerse para manifestar individualidad, como ocurre a partir del romanticismo, puesto que lo que se buscaba en el Siglo de Oro no era exactamente la individualidad tal y como la entendemos hoy en día, sino más bien la pertenencia a una tradición prestigiosa,

una tradizione di *auctoritas* con cui Lope si pone in continuità, per essere legittimato come poeta.¹⁵⁰ La «autofiguración» di Lope de Vega è intesa da Alejandro García Reidy (2013: 15-16) come «conciencia autorial en tensión, entre el orgullo de la obra creada para el mercado literario y el ansia por pertenecer a una idealizada concepción aristotélica de la literatura, plasmada a través de la búsqueda del mecenazgo nobiliario y regio».

L'appellativo con cui Cervantes definì Lope, «monstruo de la naturaleza», fa riferimento all'incredibile quantità di opere prodotte dall'autore. D'altra parte, lo stesso autore fomentò la propria fama trasformando il proprio nome in *senhal*, attraverso l'anfibologia:

Pocas veces la agudeza nominal ha sido tan fructífera como en el caso de Lope: Lope-Lobo, Félix-Feliz y Fénix, en su ancha vega, vital y poética, por no hablar del Carpio, por el que falsificó las diecinueve torres de su escudo con el lema «de Bernardo es el blasón, las desdichas mías son», al frente de la *Arcadia* (Egido, 2000: 11).

L'idea dell'estrema fertilità creativa di Lope, che appartiene a tutto il Seicento spagnolo, è infatti suscitata dallo stesso autore nella *fértil vega*,¹⁵¹ il campo fecondo, con cui peraltro allude alla propria ispanicità: una «vega pròlifica y alabada hasta el cansancio» (Egido 2000: 13). Negli epitaffi raccolti nella *Fama póstuma* ricorre l'elogio della fertilità creativa attraverso le immagini della «vega generosa» (*El Phénix Mantuano* di Antonio de León), del «peregrino ingenio» e «sol fecundo» (*Epitaphio en la muerte de frey Lope Félix de Vega Carpio* di Barnabé Salazar y Salcedo), del «desigual exceso» (Joseph de Valdiveso), e nell'*Oración fúnebre* di Phelipe Godínez i versi di Lope sono paragonati all'acqua di fonte:

Qué fáciles, qué espontáneos eran sus versos! Ellos se nacían, ellos se daban sin la afanada cultura de aquellos números, donde casi siempre el concepto está quejoso del consonante, sin olor de una voz indigna, sin sabor de palabra ociosa, manaban, corrían, y deleytaban como el agua eran naturales (*apud* Sánchez Jiménez 2006: 94).

Ma l'eccessiva fertilità include un lato oscuro, quello della rapidità, dell'assenza di cura, della scarsa qualità del lavoro letterario. Così l'elogio che Diego de Saavedra Fajardo (*Juicio*

¹⁵⁰ La stessa tendenza al biografismo nella poesia di Lope de Vega è in linea con la poesia virgiliana, stilnovistica e petrarchesca, rispetto alle quali l'interpretazione biografica era un metodo critico usuale. Il *tòpos* dell'amore che «ditta dentro», d'ascendenza dantesca, ritorna nelle terzine del sonetto LXVI delle *Rimas*, *A Lupercio Leonardo*: «El mismo amor me abrasa y atormenta, / y de razón y libertad me priva. / ¿Por qué os quejáis del alma que le cuenta? / ¿Que no escriba decís, o que no viva? / Haced vos con mi amor que yo no sienta, / que yo haré con mi pluma que no escriba».

¹⁵¹ Menzionata nei *Preliminares* di varie opere, come *Isidro* (1599) e *La hermosura de Angélica* (1602).

de artes y ciencia, 1655) tesse alla fecondità di Lope contiene una sottile critica:

Lope de Vega es una ilustre vega del Parnaso, tan fecundo, que la elección se confundió en su fertilidad, y la naturaleza enamorada de su misma abundancia, despreció las sequedades y estrecheces del arte (*apud* Sánchez Jiménez 2006: 83).

La *elección*, l'attenta selezione che caratterizza la composizione poetica, si confonde nell'impeto della creatività incontrollata, il *furor* poetico, un concetto ampiamente recuperato nel Cinquecento europeo nel quadro dell'opposizione tra platonici e aristotelici¹⁵² e di grande fortuna nel *Siglo de Oro* spagnolo.

Come rileva Sánchez Jiménez (2006) con dovizia di esempi, Lope recepisce la tradizione del *furor*, usandola per descrivere se stesso come genio letterario. Nel *Laurel de Apolo*, opera tarda in cui l'autore cerca di collocarsi come poeta preminente all'interno della letteratura spagnola, egli si descrive usando la parola «genio» associata a «fortuna», alludendo dunque a una dote innata: «efectos de mi genio y mi fortuna, / que me enseñasteis versos en la cuna» (silva IV, vv. 259-260). Nella dedica all'*Historia de Tobías* (1620) l'autore si rifà a Ovidio, di cui traduce liberamente un famoso passo in cui il poeta latino presenta se stesso come genio di facile ispirazione (*Quod temptabam scribere versus erat*) e dichiara «que se me ofrecían casi atropellados pensamientos, y como dijo Ovidio: "Venían a mis versos / Acomodados números / De propia voluntad, que no forzados, / Hallándose la pluma / Dicho cuanto quería"». Nell'*Andrómeda*, favola mitologica inserita nella *Filomena* (1621), il poeta usa il mito di Castalia per sottolineare la preminenza della «natura» sull'«arte», dell'ispirazione poetica sullo *studium*, aggiungendo, ma solo in seconda battuta, che l'arte è comunque necessaria alla natura, in linea con la conciliazione fra i due termini operata nella trattatistica cinquecentesca:

Despidase de ser jamás poeta
Quien no bebiere aquí, por más que el arte
Le esfuerce, le envanezca y le prometa,
que el natural es la primera parte;
bien es verdad que le ha de estar sujeta,
y no pensare que ha de vivir aparte:
que si arte y natural juntos no escriben,

¹⁵² «Nella trattatistica cinquecentesca è difficile trovare uno scritto di poetica che non alluda, almeno cursoriamente, al tema del furore poetico. Se, in generale, i fautori di questa concezione appartengono al versante platonico, non mancano autori, come Lorenzo Giacomini e Girolamo Frachetta, che assorbono il *furor* nel quadro di poetiche di matrice sostanzialmente aristotelica. Ma gli esiti più interessanti in questa prospettiva si raggiungono nel versante platonico, con Francesco Patrizi che, esaltando la poesia divinamente ispirata delle origini, giunge addirittura a negare il principio aristotelico della *mimesis*, messo in discussione anche nel dialogo *De gli eroici furori* di Bruno, che può considerarsi in definitiva una sorta di trattato sull'entusiasmo» (Bruni 2008: 3).

sin ojos andan y sin alma viven.

All' *Isidro*, biografia poetica del santo scritta per incarico, Lope affida un' autorappresentazione di sé come poeta divinamente ispirato; la sublime descrizione della Terra Santa, infatti, richiede l'afflato di Apollo (V, 31-35):

Por esto no es sin provecho,
describirla, pues se ofrece
ocasión que lo merece,
si Apolo me anima el pecho,
y en mé su espíritu crece.¹⁵³

L'opposizione tra *furor* platonico e *mimesis* aristotelica presente negli scritti dell'umanesimo platonizzante italiano si trova anche nella trattatistica francese tra Cinquecento e Seicento, nei termini, già segnalati sulla scorta di Bray (1927), di *génie* e *règles*. Lope, dichiarando la «infusión celestial» come principio della creazione poetica e proponendo un'arte drammatica libera dai precetti si colloca nella linea del *furor-génie-entendimiento*. Una linea già osteggiata da Traiano Boccalini nella prima centuria dei *Ragguagli di Parnaso* (Venezia, 1612) in cui Apollo lamenta che le Muse ispirino

il nobilissimo furor poetico in certi ignoranti, che, per non durar faica nell'acquistar co' sudori de' perpetui studi la perfezione dell'arte poetica, pubblicavano al mondo poemi infelici, ne' quali molto perdeva di riputazione quella poesia ch'è la delizia delle belle lettere.

Pur affermando la necessità dello «studio», Boccalini, antesignano dei *Modernes* secondo Fumaroli (2008: 74), privilegia ancora il «furor poetico» sulla «cognizion dell'arte e della dottrina»; ma nella seconda metà del Seicento vari fattori contribuiscono al progressivo declino della preminenza del *furor*, osteggiato dagli ambienti controriformistici, dall'estetica dell'artificio e dal razionalismo cartesiano (Bruni 2007). Verso fine secolo la dicotomia s'inserisce nella *Querelle des Anciens et des Modernes*: la centralità del concetto di *génie* legato al *furor* o entusiasmo è condivisa dai due bandi, che però lo intendono in modo opposto, tanto che si può parlare di un *génie des anciens* e un *génie des modernes* (Perras 2013), il primo associato all'eredità degli antichi, il secondo alla capacità creativa individuale.

Boileau ([1674]1815: 1) apre significativamente *L'Art poétique* (I, 1-10) dichiarando l'origine divina del genio poetico, contrapposto all'*amour de rimer*:

C'est en vain qu'au Parnasse un téméraire auteur

¹⁵³ In altri luoghi dell'opera rifiuta la fonte pagana in favore di quella divina: «Cese el agua cristalina, / no sirva la Cabalina, / ya para mojar los labios, / que para hacerlos más sabios, / hay otra fuente divina» (VIII, 6-10).

pense de l'art des vers atteindre la hauteur:
s'il ne sent point du ciel l'influence secrète,
si son astre en naissant ne l'a formé poète,
dans son génie étroit il est toujours captif;
pour lui Phébus est sourd et Pégase est rétif.
O vous donc, qui, brûlant d'une ardeur périlleuse,
courez du bel esprit la carrière épineuse,
n'allez pas sur des vers sans fruit vous consumer,
ni prendre pour génie un amour de rimer [...].

L'*influence secrète* è ciò che permette al vero poeta di entrare nel Parnaso letterario dei classici, e lo distingue dal temerario e dilettante autore di versi che ha perso il contatto con la fonte eterna della poesia.

La scelta di diffondere il *Trattato del Sublime* dello Pseudo Longino nell'importante traduzione francese (*Traité du Sublime*, 1674) è significativa nell'affermazione di un principio poetico legato all'*élévation d'esprit* e al *pathétique*, due qualità innate nel genio del poeta, ma necessariamente accompagnate da *art* e *règles*.¹⁵⁴ Il sacro furore di Apollo può provenire dall'*enthousiasmòs* di altri, per mezzo dell'imitazione degli autori del passato, da non intendersi come furto («larcin»), bensì come bell'idea («belle idée») formata sul Sublime di opere altrui:

ces grandes beautés que nous remarquons dans les ouvrages des Anciens, sont comme autant de sources sacrées d'où il s'élève des vapeurs heureuses qui se répandent dans l'âme de leurs imitateurs, et animent les esprits même naturellement les moins échauffés : si bien que dans ce moment ils sont comme ravis et emportés de l'enthousiasme d'autrui.

Charles Perrault, principale rappresentante dei *Modernes*, è autore dell'epistola in versi *Le génie. Epistre à monsieur Fontenelle*, composta tra 1686 e 1687 e pubblicata nel 1688, in cui viene descritta l'origine divina e innata del genio: «un merveilleux sçavoir qu'on ne peut enseigner, / une sainte fureur, une sage manie» (Perrault [1692-1697]1979: 88). Al contrario di Boileau, cui allude polemicamente, Perrault nega la possibilità per il genio di abbeverarsi alle fonti della classicità: «En vain quelques Auteurs dont la muse sterile / n'eût jamais rien chanté sans Homère et Virgile, / prétendent qu'en nos jours on se doit contenter / de voir les Anciens et de les imiter» (Perrault [1692-1697]1979: 88).

L'opposizione tra presente e passato, tra *génie ancien* e *génie moderne*, tra l'ape

¹⁵⁴ «quoique la nature ne se montre jamais plus libre que dans les discours sublimes et pathétiques, il est pourtant aisé de reconnaître qu'elle ne se laisse pas conduire au hasard, et qu'elle n'est pas absolument ennemie de l'art et des règles. J'avoue que dans toutes nos productions il la faut toujours supposer comme la base, le principe et le premier fondement. Mais aussi il est certain que notre esprit a besoin d'une méthode pour lui enseigner à ne dire que ce qu'il faut, et à le dire en son lieu ; et que cette méthode peut beaucoup contribuer à nous acquérir la parfaite habitude du Sublime» (Boileau 1809: II, 373).

virgiliana e il ragno di Swift è già presente in molti testi anteriori alla *Querelle des Anciens et des Modernes*. Lo splendore del presente viene identificato da Perrault e dai Moderni con la Francia di Luigi XIV, erede della *Translatio imperii et studii*, mentre precedentemente la modernità non era appannaggio esclusivo dei francesi, come mostrano i riferimenti alla letteratura italiana di Rampalle. L'impronta nazionalistica dell'elogio alla modernità esclude gli italiani e gli spagnoli dal canone dei *Modernes*. Di contro alla vulgata immagine di un Boileau rigido e rigoroso censore e *arbiter* del gusto, si profila il legame dei Moderni con il potere, ossia con Richelieu e il successore Colbert. Intellettuali come Desmarets servirono fedelmente Richelieu nella difesa della contemporaneità e nell'attacco agli *Anciens*, persino con accuse di paganesimo, mentre per Boileau e Racine gli Antichi erano garanti della difesa della libertà da un pensiero unico. «Il n'y a peut-être rien qui élève davantage l'âme des grands hommes que la liberté», recita un passo del *Traité du Sublime* nella traduzione diffusa da Boileau, dove si mette in relazione la «decadence des esprits» con l'assenza di «gouvernement populaire», dimostrazione eccellente di come il pensiero degli Antichi sia d'aiuto nell'interpretazione del presente e nell'affermazione del principio di libertà. Si tratta di una libertà politica ed estetica, enfatizzata da Larry Norman (2011: 6) come «Longinian revolt against perceived Cartesianism»:

The defense of the ancients, then, must be seen in the wider context of a broad defense of a certain autonomy for poetry, of its licence to break with the reigning cult of reason (Norman 2011: 4).

Di contro alle teorie della decadenza del presente rispetto a un mito dell'età dell'oro, l'esaltazione del secolo di Luigi XIV da parte dei Moderni si configura in senso politico come approvazione della monarchia assoluta e in senso letterario come riconoscimento della preminenza di una modernità tutta francese.

Le polemiche su imitazione e genio interne alla *Querelle* non guardano all'argomento di nostro interesse, Lope e il teatro spagnolo, ma si rivolgono ovviamente all'*auctoritas* classica. D'altra parte la *querelle du génie* è di certa importanza nel porre al centro dell'attenzione il concetto di *génie* legato all'entusiasmo poetico, che verrà rivalutato nei due secoli successivi. Un concetto in linea con quello che aveva in mente Lope, erede della tradizione cinquecentesca del *furor* poetico. Estraneo all'individualismo moderno e intento a legittimarsi nell'ambito di una prassi teatrale autoctona anteriore, Lope de Vega comunque afferma l'indipendenza dai precetti degli antichi, anticipando posizioni che entreranno in gioco in ambito europeo solo a fine Seicento. Si può, quindi, considerare il *Fénix* un antesignano dei *Modernes* per la sua dichiarata indipendenza dall'*auctoritas* degli antichi, senza

l'esagerazione patriottica che portò i *Modernes* a osteggiare la mitologia.

Con queste premesse sarà lecito interrogarsi su un'eventuale ricezione della sua figura e del suo teatro nell'ambito della *Querelle*, cercando riferimenti nelle opere pubblicate in quegli anni, senza pretese di esaustività.

8.2.1 Lope e gli Anciens

È ben noto il giudizio di Boileau, campione della causa degli *Anciens*, su un innominato Lope de Vega, nella parte dedicata al teatro del terzo canto dell'*Art poétique* (1674), ai vv. 39-42. Boileau ([1674]1815: 18) critica l'infrazione all'unità di tempo, riecheggiando il commento che Cervantes affida alle parole del *cura* nel *Don Quijote*:

Un rimeur, sans péril, delà les Pyrénées,
Sur la scène, en un jour, renferme des années:
Là, souvent le héros d'un spectacle grossier,
Enfant au premier acte, est barbon au dernier.
Mais nous que la raison à ses règles engage,
Nous voulons qu'avec art l'action se ménage ;
Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli,
Tienne jusqu'à la fin le Théâtre rempli.

Forse Boileau alludeva anche a un verso de *Le Cid* di Corneille: «à vaincre sans péril, on triomphe sans gloire». ¹⁵⁵ Lope vince «senza pericolo» (e trionfa senza gloria) perché in Spagna è accettato uno spettacolo grossolano in cui s'infrangono le unità aristoteliche. Al «delà les Pyrénées» si contrappone il «nous», rafforzato dall'avversativa, e la prima parola che lo segue è la cruciale e ricorrente «raison», che coincide con il gusto e il buon senso suffragati dalla tradizione antica (Fumaroli 2008). Questi versi rappresentano l'unico indiretto riferimento dell'*Art poétique* a Lope de Vega. La centralità del *Fénix* come avversario paradigmatico è confermata paradossalmente dal silenzio nella perifrasi con cui si evita di nominarlo, dando per scontato la comprensione da parte del pubblico di *honnêtes gens* cui si rivolge il testo divulgativo di Boileau. È quindi possibile che la figura di Lope si nasconda anche in altri punti dell'opera, dietro critiche come quella contro la fecondità poetica, impeto di torrente, cui Boileau ([1674]1815: 6) privilegia le placide acque di un ruscello (1, 167-172):

J'aime mieux un ruisseau qui, sur la molle arène,
Dans un pré plein de fleurs lentement se promène,

¹⁵⁵ Nei versi immediatamente successivi Boileau si richiama al concetto aristotelico di *vraisemblance* già espresso da Scudéry nella *Querelle du Cid* («Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable / Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable»).

Qu'un torrent débordé qui, d'un cours orageux,
Roule, plein de gravier, sur un terrain fangeux.
Hâtez-vous lentement, et, sans perdre courage,
Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage.

Con lo stesso sospetto silenzio Boileau elimina dalla storia del teatro il dramma inglese e spagnolo, come osserverà stupito un editore ottocentesco dell'*Art poétique*, che si riterrà in dovere di colmare le lacune dell'autore attraverso una *notice* fortemente ispirata ai giudizi di Voltaire:

Les Anglois et les Espagnols avoient un théâtre, lorsque les Français n'avoient encore que des tréteaux, et Sakespéare (Guillaume) et Lopes de Vega [*sic*] étoient contemporains. Le premier créa le théâtre anglois, et développa toutes les richesses d'une imagination poétique, mais livrée à tous les écarts et à tous les caprices d'un esprit peu cultivé. [...] Les Espagnols avoient un théâtre, lorsque les autres nations étoient encore plongées dans la barbarie; mais dans la suite, leurs auteurs dramatiques demeurèrent à une grande distance de ceux de la France et l'Angleterre. Lopes de Vega est d'ailleurs regardé comme celui des poètes espagnols qui a le plus contribué à illustrer le théâtre de leur nation. Il est auteur de dix-huit cents comédies, ce qui n'étonnera pas, si l'on remarque quelle est la nature et la forme de ces pièces, qui se réduisent, pour la plupart, à des anecdotes historiques, ou à des tableaux que le poète met en scène en dialogue, sans trop s'embarasser des principes consacrés par Aristote, et reçus comme lois chez les peuples dont le goût est plus éclairé. *Hardi avoit cette facilité espagnole*, et faisoit une comédie en trois jours; mais quand on lit une de ces comédies, on n'est pas étonné qu'il en ait fait plus de six cents.

Dans les comédies espagnoles, ou même dans les tragédies, les scènes les plus sérieuses sont en outre entremêlées de bouffonneries, et un prince, dans une situation touchante est souvent interrompu par les plus impertinentes plaisanteries de son valet. Malgré la superstition, les objets religieux sont même tournés en ridicule, et un valet dit, par exemple, *ite, comedia est*, lorsque la pièce est finie. (Boileau 1804: 95; enfasi mia).

Lope de Vega viene accostato a Shakespeare, riconoscendo in entrambi il ruolo di fondatori del teatro moderno. Ma la fecondità del *Fénix* è associata all'incuria di commedie considerate meri aneddoti storici o *tableaux* in cui non vengono osservati i precetti aristotelici. Il pre-classicista Alexandre Hardy viene accostato a Lope nella «*facilité espagnole*», una fecondità proverbiale, di cui si vanta lo stesso Hardy nella finzione della *Guerre des auteurs anciens et modernes* di Guéret (1671) («il me semble que deux mille Vers sont bientôt faits, et l'on sçait que bien souvent ils ne me coutoient que vingt-quatre heures»). L'autore delle note all'edizione ottocentesca dell'*Art poétique*, commentando il passo in cui Boileau allude all'infrazione all'unità di tempo da parte di Lope, si richiama all'*Arte nuevo*, mostrando un'interpretazione non dissimile da quella vigente nella Francia seicentesca, forse appresa dalla versione voltairiana di alcuni versi del trattatello.¹⁵⁶

Nello stesso anno in cui Boileau pubblicava l'*Art poétique*, uscivano le *Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (1674) di René Rapin, gesuita erudito appartenente al bando degli *Anciens* e, con Boileau, al circolo

¹⁵⁶ «Allusion à Lope de Vega, qui ne s'est pas astreint à l'unité de temps dans plusieurs de ses pièces, afin, comme il en avertit lui-même, de s'accomoder au goût et à l'ignorance des femmes et des courtisans de son siècle» (Boileau 1804: 113).

d'intellettuali riunito attorno al mecenate Lamoignon. L'autore negava nell'*Avvertissement* che le proprie *reflexions* costituissero il progetto di una nuova poetica, affermando di appoggiarsi unicamente ad Aristotele:

cette ouvrage n'est point un nouveau plan de Poétique: parce que celuy d'Aristote est le seul auquel il faut s'attacher [...]. En effet, la Poétique n'est à proprement parler, que la nature mise en methode, et le bons sens reduit en principes: on ne va à la perfection que par ces regles: et on s'égaré dès qu'on ne le suit pas. Dans quelles fautes ne sont pas tombés la pluspart des Poëte Espagnols et Italiens pour les avoir ignorées? (Rapin 1674: s.n.)

La *Poetica* di Aristotele, prosegue Rapin, è l'unica «poétique, jusques au siecle passé», quando con l'arrivo degli scritti del filosofo da Costantinopoli «il s'éleva alors une foule de Commentateurs».

Enfin, Lope de Vega est le seul qui s'est avisé, sur la bonne fortune de sa vielle reputation, de hazarder une nouvelle méthode de poétique qu'il appelle *el arte nuevo*, toute différente de celle d'Aristote pour justifier l'ordonnance de ses comedies, que les savants de son pays critiquaient sans cesse. Ce qui lui réussit si mal, qu'on ne jugea pas même ce traité digne d'être mis dans le recueil de ses Ouvrages.¹⁵⁷ Parce qu'il n'avait pas suivi Aristote en cette poétique, qui est le seul qu'on doit suivre (Rapin 1674: s.n.).

Dai tempi di Aristotele, Rapin considera Lope de Vega l'unico autore ad aver osato proporre una nuova poetica, incoraggiato dalla fama e con il fine strumentale di giustificare «l'ordonnance» delle proprie commedie presso i letterati del proprio paese. Sbaglia il francese a considerare il trattato di Lope un insuccesso e a credere che non sia stato inserito nelle opere dell'autore (viene infatti pubblicato con le *Rimas*), ma testimonia adeguatamente lo scandalo provocato da una poetica che incredibilmente trent'anni dopo, all'epoca della prima traduzione francese, sarà considerata un testo dimenticato: il vuoto tra Aristotele e Lope de Vega, colmato dai soli commentatori dello Stagirita, è sintomo dell'importanza assunta dal *Fénix*, anche se come esempio negativo.

L'erudito Adrien Baillet (1649-1706) pubblica nel 1685-86 due volumi dei *Jugements des savants sur les principaux ouvrages des Auteurs*, un vasto catalogo bibliografico basato sull'enorme biblioteca di Lamoignon, che riuniva attorno a sé un'accademia di *Anciens* (*Académie Lamoignon*). Si tratta di un'opera unica in Francia nel suo genere per quell'epoca, «pour ceux qui s'intéressent aux problèmes de la réception [...] une mine d'or» (Carlin 2004):¹⁵⁸ infatti Baillet non si limita a fornire informazioni su Lope de Vega tratte dalla *Bibliotheca Hispana Nova* di Nicolás Antonio,¹⁵⁹ ma riporta anche commenti di scrittori

¹⁵⁷ Sembra dunque che Rapin avesse letto l'*Arte nuevo* in una suelta (Couderc 2009: 121).

¹⁵⁸ Le informazioni fornite da Baillet sono alla base del saggio di Hainsworth sulla fortuna di Lope in Francia.

¹⁵⁹ Confronta la scelta degli scrittori con la *Præfatio* di Nicolás Antonio, che cita tra i più grandi autori di prosa e verso: fray Luis de Granada, don Diego Hurtado de Mendoza, fray Luis de León, fray Hernando del Castillo, Hernán Pérez de Oliva, Florián de Ocampo, Jerónimo Zurita, Ambrosio de Morales, fray José de Sigüenza,

francesi, René Rapin (di cui si avvale moltissimo in tutti i *Jugements*), Voiture e Guez de Balzac. Lope è inserito tra i poeti moderni in una nutrita sezione di tre pagine, che nell'economia dell'opera costituisce un'attenzione considerevole, riservata ai maggiori poeti moderni.

Il nome latinizzato «Lupus» così come buona parte delle informazioni presenti nell'articolo di Baillet provengono dalla *Bibliotheca Hispana Nova*, nella Praefatio e nella voce riguardante Lope de Vega (I, 74-75). Baillet insiste su tre argomenti: la fecondità di Lope, la natura spontanea del suo genio, la libertà dalle regole. Arriva a calcolare il numero di fogli scritti dall'autore, basandosi sull'affermazione che non passasse giorno senza che questi avesse scritto cinque fogli.

Gilles Ménage (1613-1692) risponde con l'*Anti-Baillet, ou Critique du livre de M. Baillet intitulé «Jugements des savants»* (1688). L'opera è divisa in vari capitoli, ciascuna dedicato a contrattaccare i giudizi critici di Baillet, mostrandone la fallacia. Il settimo, *Ignorance de Mr. Baillet dans la Langue Latine. Faute de Jugement de Mr. Baillet* è interamente dedicato a smentire le osservazioni di questi su Lope de Vega.

Ménage considera erroneamente il sottotitolo *Cuando Lope quiere, quiere* una prova della composizione di commedie regolari da parte di Lope. Si tratta invece del sottotitolo alla tragedia *El castigo sin venganza*¹⁶⁰ apposto all'edizione lusitana posteriore alla *suelta* del 1634 (*Doze comedias de las mas grandiosas que asta aora han salido de los mejores, y mas insignes poetas*, 1647), «que revela el reconocimiento de la importancia de esta obra en la producción dramática del Fénix por parte de algunos de los agentes implicados en esta edición» (García Reidy 2009: 69). Nulla si sa sulla paternità del misterioso sottotitolo, che Ménage considera apposto deliberatamente da Lope per dimostrare che anch'egli, se vuole, è in grado di scrivere una commedia (Ménage crede che il sottotitolo si riferisca a una *comédie*) regolare. Invece *El castigo sin venganza* è una tragedia «escrita al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina, huyendo de las sombras, nuncios y coros, porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres», come dichiara lo stesso autore nel *Prólogo* all'edizione del 1634, ponendosi chiaramente in contrapposizione rispetto agli antichi, nella consapevolezza di partecipare alla creazione di una formula drammatica tipicamente spagnola.

Antonio Fuenmayor, Bartolomé Leonardo de Argensola, Juan de Mariana, Miguel de Cervantes, Antonio Pérez, Pedro Mejía, Esteban de Salazar, Francisco de Quevedo, Martín de Roa, Lope Félix de Vega, Diego de Saavedra Fajardo, José Pellicer.

¹⁶⁰ Forse la confusione tra il *Castigo* e *El guante de doña Blanca* deriva dall'edizione delle due opere nella miscellanea postuma *La Vega del Parnaso* (1637), contenente otto *comedias*.

L'idea di una modernità che si crea come canone per essere imitato dai posteri è espressa da uno dei due personaggi del dialogo sulla *Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (Paris, 1687) di Dominique Bouhours. Eudoxe, l'*ancien*, «a le goût très-bon, et rien ne lui plaît dans les ouvrages ingénieux qui ne soit raisonnable et naturel. Il aime fort les anciens, sur-tout les auteurs du siècle d'Auguste, qui selon lui est le siècle du bon sens. Cicéron, Virgile, Tite-Live, Horace, sont ses héros», mentre il *moderne* Philante «tout ce qui est fleuri, tout ce qui brille, le charme. Les Grecs et les Romains ne valent pas à son gré les Espagnols et les Italiens. Il admire entr'autres, Lope de Vegue et le Tasse» (p. 2). Nel Parnaso poetico moderno di Philante Lope de Vega occupa un luogo privilegiato, essendo il primo poeta citato, accanto al Tasso. Per il moderno è sufficiente «suivre son génie, pour bien parler et pour bien écrire», mentre per Eudoxe «le génie seul ne va pas loin». Gli stessi antichi innovavano, creavano spontaneamente: e così i moderni «ne pensent guère moins finement que les anciens sur la créance de la postérité» (p. 175). L'opera è ricca di citazioni tratte da poeti spagnoli, e soprattutto da opere di Lope de Vega, che il moderno Philante accosta agli esempi classici di Eudoxe. Questi infine ha la meglio su Philante, che ammette il proprio errore di gusto, per essersi lasciato affascinare da eloquenza sottile e brillante, «une éloquence vicieuse et corrompue, toute jeune et toute badine, qui ne garde nulle bienséance dans les paroles, ni dans les pensées; qui s'emporte et s'enfle à l'excès [...]; qui confond le sublime avec l'outré; le beau avec le fleuri, et qui, sous prétexte d'avoir un air libre, s'égaie jusqu'à la folie» (pp. 415-416). Eudoxe conclude sottolineando la necessità di leggere dei buoni libri, prima d'iniziare a comporre: «tels que sont les ouvrages du siècle d'Auguste, et les pièces modernes qui approchent de ces excellens originaux».

8.2.2. Lope e i Modernes

Il genere delle «Guerres de l'Eloquence», le affascinanti rappresentazioni allegoriche di guerre letterarie, offre importanti informazioni sui conflitti tra poetiche nella costituzione di un canone. Anni prima dello scoppio della *Querelle*, Furetière presagiva nella *Nouvelle allegorique* (1658) la divisione del mondo letterario in due schieramenti, pedanti e mondani. Il *Royaume d'Eloquence*, governato dalla principessa *Rhétorique* con l'appoggio del primo ministro *Bon Sens* e dei quaranta baroni di *Académie*, viene invaso da *Galimatias*, principe di *Pédanterie*. Come rileva Neus Rotger Cerdà (*La querella de la novela*, 2014: 225-230), la *Nouvelle allégorique*, scritta per raccogliere consensi nell'*Académie*

ensalza y hace suyos los principios de arbitraje y perfeccionamiento que encarnaba la institución, llevando a

escena la preoccupación por delimitar espacios de orden en medio de la violenta algarabía en que parecía haberse convertido el Parnaso [...]. La insistencia fureteriana en la delimitación –y censura– de la práctica literaria, evidente en el trabajo de los barones de *Académie* y en los términos mismos en que se libra la batalla, revela en este sentido los esfuerzos por imponer, en nombre del buen sentido, una jerarquía de géneros y autoridades, así como cierta «pureza» estilística y nacional: en tiempos de paz tanto como en tiempos de guerra, el objetivo es defender la razón francesa de la barbarie extranjera. [...] El resultado, a pesar de la clara victoria de las tropas de *Bon Sens* en el campo de batalla, es sólo parciamente favorable a princesa, que no recupera del todo su antigua soberanía y cede terreno ante el nuevo y mayoritario gusto galante representado por su rival. El final de la *Nouvelle allégorique* da cuenta, así, de las nuevas relaciones de autoridad y de influencia literarias que afectaban en aquel entonces a la vida cultural francesa, en un juego de fuerzas que admitía más de una interpretación.

Dietro un velo d'ironia e ambiguità, l'opera di Furetière mostra l'avanzamento dei generi galanti e mondani, provocando la reazione di Charles Sorel con la *Relation véritable de ce qui s'est passé au royaume de Sophie, depuis les troubles excités par la Rhétorique et l'Eloquence* (1659), in cui dichiara la principessa *Rhétorique* «une Trompeuse et une Charlatane», «Fille de l'Inconstance, de la Mode et de l'Usage» (Sorel 1659: 94-85) per essere giunta a un accordo con *Galimatias*, danneggiando il regno di *Sophie*, la «vraye sagesse». Si profila in questi due autori l'opposizione tra l'antico parnaso e la moda, risolta in modo distinto, ma in entrambi i casi con la riflessione riguarda l'ambito letterario francese, riflettendo dispute interne legate al magistero letterario dell'*Académie*.

Nel 1671, con la *Guerre des auteurs Anciens et des Modernes* di Gabriel Guéret, la guerra letteraria si profila nei termini di «antichi» e «moderni». Parlare di «moderni» significa riferirsi a un Parnaso francese che implica delle selezioni canoniche e dei conflitti interni. Con la facile vena poetica, l'uso del verso e la priorità data al gusto del pubblico, il drammaturgo Alexandre Hardy si descrive in opposizione rispetto a quelli che egli stesso chiama «*Poètes modernes*»:

Vous ne trouverez pas mauvais [...] que je parle maintenant de nôtre Théâtre, car c'est assez aujourd'huy la mode de passer du sermon à la Comedie. Puis se retournant vers Apollon, je ne connoy plus rien, dit-il, à la Scene, il semble qu'on prenne plaisir d'en bannir les Vers, et de mettre tout en Prose; il y en a même qui s'efforcent de la reduire è trois actes; et si vous n'y donnez ordre j'ay grand peur qu'on ny apporte encore des changements plus fâcheux; je ne comprend pas, continua-t-il, d'où peut venir ce relâchement, il me semble que deux mille Vers sont bientost faits, et l'on sçait que bien souvent ils ne me coutoient que vingt-quatre heures; en trois jours je faisois une Comedie, les Comediens l'apprenoient et le public la voyoit; je ne le faisois point languir comme l'on fait maintenant, et la difference que je trouve entre ces Poètes Modernes et moi, c'est qu'on representoit d'abord mes pieces sans les promettre, et que l'on promet quelquefois les leur sans les joüer. De plus, ajoûta-t-il, les Comediens annoncent toutes sortes des Comedies indifferament comme des chefs-d'œuvres, ils s'érigent en Iuges de ce qu'ils ne connoissent pas, et si on les en veut croire, le dernier Ouvrage d'un Poète est toujours ce qu'il a fait de meilleur. Ils devoient à mon avis attendre que le Public en eust dit son sentiment; c'est assez qu'ils ayent à répondre de leur action? (Guéret 1671: 161-163).

Se gli *Anciens* contrappongono il teatro antico alla modernità del teatro spagnolo e inglese, che criticano per le infrazioni alla precettistica, un *moderne* come Guéret contrappone l'arcaico Hardy ai contemporanei.

Risulta di grande interesse l'accostamento tra il più famoso commediografo pre-classicista e Lope de Vega: escludendo il confronto tra le due drammaturgie e la genialità lopesca non riconosciuta nel francese, ma osservando la figura letteraria, la fama e il ruolo ricoperto nelle rispettive tradizioni drammatiche, Hardy viene recepito come una sorta di *alter ego* francese di Lope.¹⁶¹ Così come Lope, Hardy, autore *à gages* per quasi tutta la vita, si era preoccupato di pubblicare le proprie opere teatrali, ottenendo il *privilège* nel 1622. Le motivazioni dell'impresa editoriale non erano dissimili da quelle che portarono Lope a pubblicare le *Partes*: da un lato, le false attribuzioni al suo famoso nome di opere scritte da drammaturghi sconosciuti; dall'altro, il riconoscimento di un nuovo pubblico di lettori e di un teatro inteso come opera letteraria:

un coup de force difficile et audacieux. Faire imprimer ses œuvres complètes, c'est tenter la combinaison sinon inédite, du moins singulière, d'une double publication : il s'adressera désormais à la fois au public de théâtre, cette collectivité remuante, et au lecteur solitaire, cette cellule de pensée incontrôlable. Il sera à la fois écrivain de scène et « poète » au sens plein, comme les auteurs, en très petit nombre, qui ont publié à cette date leur théâtre complet (Parmentier 2011: 1).

Hardy riuscì a pubblicare solo alcuni volumi: buona parte della sua vastissima produzione drammaturgica, composta di 600 *pièces* (secondo le testimonianze dell'autore), venne perduta e l'autore cadde rapidamente nell'oblio. Così come la *senectute* di Lope, quella di Hardy è movimentata da rivalità con una nuova generazione di drammaturghi. La tardiva pubblicazione del *Théâtre* di Hardy fu all'origine di una *querelle* per gli attacchi che il *vieux auteur*, dalla *préface Au lecteur* del primo tomo (1624), rivolgeva agli oppositori moderni, «comparant tels censeurs à ceux qui sans jouer, contrôlent et remarquent hardiment les fautes commises sur le jeu, mais qui ne jouent jamais, ou faute d'argent, ou crainte de perdre» (Hardy 1624: s.n.). Hardy oppone la pratica teatrale ai giudizi di chi non fa teatro, così come Lope nell'*Arte nuevo*,¹⁶² ma fino al 1628 la questione non tocca ancora la sfera dei precetti teatrali, bensì quella della lingua poetica: «à l'insistance des poètes de nouvelle école sur l'élégance de l'*elocutio*, une définition de la poésie par la grandeur de l'*inventio* poétique.

¹⁶¹ L'immagine di poeta ispirato, innovatore, nazionale (ma senza genio) è ancora presente nella critica ottocentesca: «Après cinquante ans de torpeur, ce peuple voit tout à coup surgir un homme jeune et actif, intelligent, d'une fécondité de composition surnaturelle, un poète doué d'assez de bon sens et de talent pour comprendre les goûts de son public et satisfaire à son avidité par des spectacles nouveaux et variés, un élève du "Prince des Poètes", animé du souffle de "Pathelin" - est-il étonnant que cette foule, reconnaissant le dieu qu'elle attendait, l'adore et lui élève des autels pendant trente ans? Ce poète national et classique tout à la fois, le premier, qui, par le nombre et la variété de ses productions, par le naturel de son langage, fit disparaître à tout jamais les imitateurs serviles de l'antiquité: cet homme qui, malgré son manque de génie, on peut même dire d'imagination, domine seul la scène française pendant l'espace de trente années, c'est Alexandre Hardy, le vrai fondateur du théâtre français» (Émile Lombard, *Étude sur Alexandre Hardy*, apud Deierkaulf-Holsboer 1947: 380).

¹⁶² «Fácil parece este sujeto, y fácil / fuera para cualquiera de vosotros, / que ha escrito menos de ellas, y más sabe / del arte de escribirlas y de todo» (vv. 11-14).

On retrouve là les arguments bien connus de la vaste querelle qui, à travers tout le XVII^e siècle, oppose les droits singuliers du poète à l'usage de cour» (Parmentier 2015: 8).

A differenza dei predecessori, François de Callières include nella sua *Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les Anciens et les Modernes* (1688) anche autori moderni italiani e spagnoli, in alleanza con i francesi (che comunque detengono la supremazia) nell'ambito di questa *guerre littéraire* ispirata nella *querelle des anciens et de modernes*. L'opera si colloca negli anni roventi della querelle, rispetto alla quale Callières assume un «troisième Parti, composé de ce qui crurent que les Anciens ont excellé en certaines Ouvrages, au dessus des Moderne, et qu'il avait aussi des Modernes qui avaient surpassé les Anciens en d'autres» (Callières 1688: 3). In assenza di un grande autore di poesia epica, i francesi scelgono come «Généralissime le grand Corneille, qui est reconnu pour le prince des Poètes Dramatiques parmi les Modernes» (Callières 1688: 49), che a sua volta fatica a trovare degli ufficiali degni del compito tra i drammaturghi francesi moderni, con proteste di Rotrou, e sceglierà quindi Brébeuf e Malherbe. Gli spagnoli sono d'accordo con gli italiani nel nominare Tasso come generale dei poeti epici, mentre Lope de Vega è a capo dei poeti drammatici, «tant pour la beauté de ses pensées et la fécondité de son génie, que pour la hayne irréconciliable qu'il a contre les anciens et contre toute leurs règles» (Callières 1688: 69), lamentandosi peraltro per la posizione d'inferiorità rispetto al saccheggiatore delle sue opere, il *généralissime* Corneille.¹⁶³ Come rileva Claudine Nédelec (2011: 196), in Callières emerge una coscienza moderna dell'eredità letteraria che rende impossibile una netta contrapposizione tra antichi e moderni:

non seulement les «héritiers» ont restructuré leur héritage, au point de la dénaturer, mais ils l'ont fait fructifier au point de devenir à leur tour des «fondateurs»: même si Balzac (comme toujours) fait quelque peu dans l'enflure, il a raison de préciser que cette guerre «va apprendre à la Postérité quels sont les modèles qu'elle doit imiter).

Secondo Callières anche gli imitatori degli *Anciens* sono dei moderni, poiché hanno superato i propri modelli adattandoli alla lingua e alla cultura francese, diventando, a loro volta, dei modelli per la posterità, come mostra l'elogio di Terenzio a Molière: «vous nous avez souvent surpassé en joignant à quelques-unes de nos idées les admirables peintures que vous avez faites des mœurs de votre temps; [...] la copie a souvent surpassé l'original» (Callières 1688: 124-125). In questo caso, dunque, Lope rientra nel canone dei moderni, un nuovo nucleo di classici che si pone a sua volta come modello.

¹⁶³ «Lope de Vega voyoit avec beaucoup de peine Corneille dans un rang plus élevé que luy, son humeur Espagnol luy faisoit souffrir impatiemment cette gloire d'un François, et il disoit pour la diminuer que Corneille s'étoit enrichi de ses dépoüilles, et avoit volé plusieurs des plus beaux endroits de ses pieces, mais le Tasse pria Lopé d'oublier ses larcins en faveur de la cause commune» (Callières 1688: 71).

8.2.3. *La Querelle el declino della fama di Lope*

La creazione di nuova arte drammatica dopo Aristotele scandalizza gli *anciens*, per i quali Lope è indubabilmente relegato tra i poeti moderni. L'immagine di genio spontaneo e fecondo è opposta al concetto di *génie ancien*, un creatore che sorge da un Parnaso letterario in cui sono ammessi anche alcuni moderni, ma solo quando imitano la perfezione degli antichi. La fertilità è associata al disordine e all'incuria, così come il rifiuto dei precetti degli antichi è inaccettabile.

Tra i *Modernes* di fine Seicento la posizione del *Fénix* è meno definita.

Il Parnaso dei *Modernes*, che vuole sostituirsi a quello degli *anciens*, è popolato dagli autori francesi, rispetto ai quali la *Comedia* si configura come antimodello.¹⁶⁴

In certi casi il canone dei poeti moderni è aperto anche a poeti non francesi, tra cui Lope, come suggeriscono Callières e Fontenelle. Ma la sua posizione non è prioritaria: è stato superato dalla prestigiosa tradizione drammatica francese, ormai imposta come modello universale.

La sua figura è vicina, per molti versi, a quella di Hardy, creatore di moltissime commedie, fertile e spontaneo, *irrégulière*. All'epoca della *Querelle des Anciens et des Modernes*, il sistema francese ha creato in una tradizione drammatica di prestigio universale, al di sopra delle altre nazioni; Hardy rappresenta un passato caratterizzata da irregolarità e incuria, con il corollario della fertilità. Lope si colloca idealmente e concretamente nell'area occupata da Hardy: un territorio periferico di creazione teatrale incontrollata, osservato attraverso il filtro dell'idea di progresso dei *Modernes*.

Nel pre-classicismo francese Lope costituiva un modello, non solo teorico (come si è visto non è citato dagli *irréguliers*, anche se questi condividono i principi del suo teatro), ma anche pratico, offrendo un modello di *comédie* di grande successo. Con gli inizi della *Querelle des Anciens et de Modernes* il *Fénix* non è collocabile in nessuno dei due schieramenti: è questo, forse, il momento cruciale del declino della sua fama in Francia.

¹⁶⁴ Per una riflessione sul meccanismo di progressivo rifiuto del Barocco in corrispondenza con la creazione di un gusto francese rimando a Blanco 1998.

III

Lope de Vega nel teatro *à l'espagnole*

La *Bibliographie critique* compilata da Losada Goya segnala trenta opere variamente ispirate a *commedia* di Lope: 4 *comédies* e 6 *tragi-comédies* nel decennio 1630-1640, in cui Rotrou apre e domina la nascente moda degli adattamenti in cui primeggiano le tragicommedie; 2 *tragédies*, 7 *comédies*, 1 *farce* e 4 *tragi-comédies* (due delle quali denominate «*heroico-comédies*») tra il 1640 e il 1660, l'epoca in cui il teatro spagnolo ispira soprattutto commedie di d'Ouille, Corneille e Boisrobert; 9 *comédies* dal 1660 fino a fine secolo, in un periodo di decadenza della moda, in cui predominano attribuzioni di *emprunt* lopeschi da commedie di Molière.

Nella stessa *Bibliographie* Calderón raggiunge 31 attribuzioni e diventa principale fonte d'ispirazione dei francesi nella seconda metà del secolo: l'avvicinarsi dei due drammaturghi negli adattamenti riflette la situazione spagnola, dove la fama di Calderón offusca progressivamente quella di Lope. Il repertorio del polisistema d'arrivo sembra adeguarsi ai mutamenti di gusto nel polistema di partenza. I due giganti del teatro spagnolo rimangono gli autori con maggior successo presso i drammaturghi francesi, seguiti da Tirso de Molina, Rojas Zorrilla, Ruiz de Alarcón; Cervantes è riconosciuto soprattutto per il *Don Quijote* e le *Novelas ejemplares*, da cui i francesi traggono diversi adattamenti teatrali.¹⁶⁵

È necessario maneggiare con cautela i dati desunti dalla *Bibliographie Critique* di Losada Goya, in quanto il riconoscimento di una fonte lopesca è spesso frutto della critica posteriore: in pochi casi gli autori francesi dichiarano esplicitamente di aver adattato un testo di Lope, nella *préface* o nell'*épître* dedicatoria che poco frequentemente apre edizioni estemporanee di *pièce* teatrali recentemente messe in scena.

Nella dedica *Au lecteur* Rotrou (Scherer 1975: I, 723) dichiara *La Bague del oubli* «une pure traduction de l'auteur espagnol de Vega»; Corneille, nell'*Epître* della *Suite du Menteur* (Corneille 1840: I433), esordisce: «Je vous avais bien dit que le Menteur ne seroit pas le dernier emprunt, ou larcin que ie ferois chez les Espagnols; en voici une Suite qui est encor

¹⁶⁵ La *Bibliographie critique* di Losada Goya segnala 15 opere di Tirso de Molina, 9 di Rojas Zorrilla, 2 di Ruiz de Alarcón e 25 adattamenti dal *Don Quijote*, dalle *Novelas ejemplares* e da alcune opere teatrali di Cervantes.

tirée du mesme Original, et dont Lope a traité le sujet sous le tiltre de *Amar sin saber a quien*»; infine Boisrobert, nell'*Avis au lecteur* de *La folle gageure* (1663: s.n.), inizia: «Quoyque la gloire de l'invention soit deuë au fameux Autheur Espagnol d'où j'ay tiré le sujet de cette Comedie, je pretens toutefois, si elle mérite quelque loüange, que j'y dois prendre quelque part [...]. S'il te plaist, Lecteur, te donner la peine de lire cette Comedie dans l'Espagnol, sous le titre qui luy est donné, *du plus grand impossible*, tu m'advoüeras que ie n'ai pas fait un petit effort de l'avoir en quinze jours si proprement habillée à la Françoisé».

Negli altri casi considerati l'autore tace la presenza di un ipotesto, che comunque non sempre è chiaramente riconoscibile. Alcune attribuzioni sono malsicure: perché poggiano su elementi tipici della *comedia* non riconducibili a un'opera concreta, o perché la scelta di un titolo ispirato a una *comedia* di Lope non corrisponde alla trama del testo francese, o perché sono troppo pochi gli elementi comuni per parlare di *adaptation*, quando si tratta genericamente di sporadico *emprunt*. La fama di Lope spinse la critica otto-novecentesca alla frenesia della ricerca della fonte, soprattutto nei casi di opere canoniche: la bibliografia di Losada Goya, basata su un approccio critico, pone numerosi interrogativi al riguardo. Nel tentativo di enumerare un *corpus* di adattamenti a partire dalle entrate segnalate nella *Bibliographie*, mi è sembrato utile, quindi, operare una selezione basata sulla relazione tra prototesto e metatesto.

La riflessione sul *corpus* scelto dai drammaturghi francesi può fornire informazioni sul giudizio estetico di questi professionisti della scena. Buoni conoscitori del teatro spagnolo, i drammaturghi francesi selezionano gli ipotesti con una certa consapevolezza estetica e tipologica.

Non solo¹⁶⁶ l'alta qualità degli ipotesti selezionati dimostrava una sensibilità estetica derivante da una conoscenza estesa di quella *source inépuisable* che era la *Comedia*, ma si recepitava e applicava anche distinzione generica tra *comedia urbana* e *comedia palaciega*, che si rifletteva, nel contesto d'arrivo, nei sottogeneri della *comédie* e della *tragi-comédie*.

In una prima fase, fino al 1640, la preferenza per commedie palatine, con ambientazione esotica in una dimensione scevra da riferimenti alla realtà presente, è un riflesso dell'auge della tragicommedia in Francia: «son succès est tel que les pastorales lui empruntent motifs et situations, et que plusieurs comédies s'intitulent tragi-comédies» (Guichemerre 1981: 25). Nei dieci adattamenti lopeschi appartenenti al decennio 1630-1630, si riscontrano sei

¹⁶⁶ «En contra de lo que a veces se ha dicho, la mayoría de las comedias que son adaptadas en Francia son de muy buena, y, a veces, altísima calidad [...] los profesionales franceses de la farándula estaban por lo visto muy al tanto de la realidad de la producción (publicada) dramática en España, en todo caso más que los historiadores de la literatura que después de varios siglos se interesan por este repertorio» (Couderc 2006: 52-53).

tragicommedie; ma anche alcune *comédies* presentano caratteristiche tipiche dell'estetica della tragicommedia: si pensi alla *Villana de Getafe*, *comedia urbana* adattata al contesto francese con l'eloquente titolo *Diane*, che rimanda alla *Diana* di Montemayor. Questo romanzo pastorale di grande fortuna francese ed europea¹⁶⁷ offre a Rotrou il modello narrativo della *cadena de amantes*, la «chaine amoureuse» che altera la trama dell'ipotesto (Couderc 2006). L'impianto di risorse narrative tipiche dell'estetica pastorale in una *comedia urbana* avvicina il testo d'arrivo a un'estetica influenzata dalla tragicommedia pastorale. Osteggiata dai *régulières*, la *tragi-comédie* declina verso gli anni Quaranta, con un parallelismo nelle scelte degli autori di adattamenti, che propendono sempre più per *comedias urbanas*: un teatro ispirato alla realtà presente, proprio come le coeve *comédies* in cui Corneille raccontava la società parigina: *La galerie du Palais* (1633) e *La place royale* (1634). Il teatro spagnolo, nella sua varietà, offre diversi modelli a quello francese, che coglie quanto di meglio si adatta all'estetica vigente.

Presenterò nelle pagine che seguono una breve analisi di alcune caratteristiche del *rewriting*, cercando di elaborare una tassonomia delle strategie degli autori di adattamenti. Il fenomeno del teatro *à l'espagnole* è stato ampiamente studiato, dapprima con un approccio di critica delle fonti (Martinence 1900, Huszar 1903), più recentemente con studi sulle strutture drammatiche e sulle funzioni dei personaggi (Couderc 2006), sul trattamento della comicità (Picciola 2002). Non si cerca di aggiungere informazioni una ricca bibliografia, di cui ci si avvale senza pretese di esaustività: lo scopo dell'analisi che propongo è creare uno strumento di comparazione con le traduzioni successive, prioritario oggetto di questo studio, attraverso la delineazione di una tassonomia delle strategie degli autori di adattamenti. Per agevolare la lettura propongo anche una breve presentazione degli autori, focalizzata nel loro interesse verso la *comedia*, e dei testi considerati. Nel caso di Rotrou, nonostante il *corpus* selezionato consideri sette opere, per i limiti imposti da questo lavoro, si è deciso di analizzarne solo una: la scelta ricade su *La bague del oubli*, importante perché è il primo adattamento francese di una *Comedia*.

¹⁶⁷ Rimando al saggio di Eugenia Fosalba (1994) sulla ricezione europea della *Diana*.

1. Gli autori di adattamenti lopeschi e le loro strategie: verso la definizione di una tassonomia

1.1. Jean de Rotrou

Nella produzione teatrale di Jean de Rotrou la *comedia* ha un peso considerevole: le dodici opere ispirate al teatro spagnolo costituiscono un terzo delle *pièces* conosciute composte dal drammaturgo; inoltre, tra le varie fonti usate dall'ecclettico Rotrou, tra cui spiccano Plauto, Seneca e il teatro italiano, «la littérature espagnole tient la place la plus importante» (Birkemeir 2007: 20). Per queste ragioni Rotrou può essere considerato «le plus important des adaptateurs de sujets espagnols de son époque» (Birkemeier 2007: 2): solo Corneille gli si avvicina componendo undici adattamenti di teatro spagnolo, ma in un'epoca più tarda. Infatti Rotrou è un pioniere del teatro *à l'espagnole*, essendo il primo autore a proporre un adattamento da una *comedia*, secondo le conoscenze attuali. Si tratta della *Bague de l'oubli*, ispirata alla *La sortija del olvido* di Lope de Vega. Il *Fénix* occupa un posto privilegiato nelle scelte di Rotrou: sette su dodici adattamenti di Rotrou sono ispirati a *comedias* lopesche.

La carriera di Rotrou comincia nel 1624 con lo svantaggioso status di autore *à gages* della Troupe Royale all'Hôtel de Bourgogne: stipendiato dalla compagnia, non vantava alcun diritto di pubblicazione sulle proprie opere. Tipica di drammaturghi della precedente generazione come Hardy, la posizione di autore *à gages* era ormai inaccettabile per un drammaturgo di successo nel Seicento, a testimonianza dell'ascesa sociale di questo mestiere. Così nel 1634 Rotrou riesce a conquistare l'indipendenza dalla compagnia, di cui diventa collaboratore, anticipando in misura moderata la libertà professata da Corneille.

Rotrou è un drammaturgo precoce e prolifico, inserito da Richelieu nel gruppo dei *Cinq auteurs* (1635) assieme a Pierre Corneille, Claude de L'Estoile, François Le Metel de Boisrobert e Guillaume Colletet.¹⁶⁸ Una certa fama presso i contemporanei è seguita da una scarsa fortuna nei secoli successivi: da un lato, la morte precoce interrompe la fase di maturità dell'autore, iniziata negli anni Quaranta; dall'altro, Rotrou è associato al «pre-classicisme»; inoltre, presso la critica ottocentesca, la pratica degli adattamenti venne considerata come sintomo di scarsa originalità e Rotrou «relégué par la critique du XIXe siècle au rang de «pâle imitateur»» (Borqui 1999: 8). Infine, alcune caratteristiche del teatro di Rotrou si riveleranno

¹⁶⁸ Nelle intenzioni di Richelieu i *Cinq auteurs* avrebbero dovuto scrivere commedie su commissione del cardinale; vennero scritte solo tre commedie e il gruppo si sciolse nel 1637 (Birkemeier 2007: 10).

presto lontane dagli sviluppi del teatro francese: la ricerca universo d'irrealtà, di evanescenti mondi esotici, mentre la formula comica che Corneille porterà al successo rispecchierà il mondo reale della buona società parigina, così come la scelta della tragicommedia quale genere privilegiato. Queste due caratteristiche si rispecchiano nella scelta di ipotesti lopeschi operata da Rotrou. Consideriamo, in proposito, solo gli adattamenti *stricto sensu*, senza dimenticare che il francese sperimenta altre modalità compositive, come la contaminazione di più *comedias* e la libera creazione di un soggetto *à l'espagnole* non riconducibile nello specifico ad alcuna *pieza*, se non nel titolo (*La Belle Alphrède* e la tarda *Don Lope de Cardone*).

Nei sette adattamenti lopeschi si contano quattro tragicommedie, due commedie e una tragedia. La predominanza di tragicommedie riflette la preminenza di questo genere nella produzione di Rotrou e nell'epoca in cui scrive. La tragicommedia, che condivide con il dramma pastorale tematiche ed espedienti narrativi, conosce negli anni Trenta l'ultima fase di sopravvivenza, con un declino dei due sottogeneri contrarrestato dagli adattamenti di due libri dell'*Astrée* pubblicati nel 1627. Tra 1629 e 1638 vengono rappresentate all'Hôtel de Bourgogne sette pièces di Rotrou, di cui cinque tragicommedie e due pastorali; l'ultima, *Florimonde* (1635) è anche l'ultima tragicommedia pastorale dell'epoca.

La scelta degli ipotesti lopeschi è indicativa della ricerca di una dimensione irreali, e lontana rispetto allo spettatore: non è un caso se Rotrou tende a scegliere *comedias palatinas* come modelli, mantendo l'ambientazione esotica e indefinita anche e attraverso la *relocation*.

1.1.2. *La bague del oubli*

Può sembrare azzardata la scelta di dedicare questa *pièce*, il primo adattamento francese dalla *comedia* e la seconda commedia del giovane drammaturgo, a Luigi XIII. Oltre all'entusiasmo di un affermato Rotrou, appena liberato dalle catene dello status di autore *à gages* e reclutato da Richelieu tra i *Cinq Auteurs*, si può scorgere la compiaciuta intuizione dell'ascesa della *comédie*:¹⁶⁹

Puisqu'enfin la comédie est en un point où les plus honnêtes récréations ne lui peuvent plus causer d'envie, où elle se peut vanter d'être la passion de toute la France et le divertissement même de votre Majesté, je ne trouve plus de honte à paraître, et je fais gloire d'avoir aidé à la rendre belle comme elle est (Scherer 1975: I, 731).

La dignità assunta dalla *comédie* è legata alla moralità dei costumi rappresentati, a una Musa purificata, che «j'ai tant travaillé à la rendre capable de vous plaire, je l'ai rendue si modeste et j'ai pris tant de peine à polir ses mœurs, que si elle n'est belle, au moins elle est sage, et que d'une profane j'en ai fait une religieuse» (Scherer 1975: I, 731). Rotrou non fa alcun riferimento, nella dedica, alla fonte della propria *Muse*, ma nell'*Avis au lecteur* definisce la commedia una «pure traduction de l'auteur espagnol de Vega», aggiungendo, secondo il *topos* della modestia: «si quelque chose t'y plaît donnes-en la gloire à ce grand esprit, et les défauts que tu y trouveras, que l'âge où j'étais quand je l'entrepris te les fasse excuser» (Scherer 1975: I, 732). Rotrou, infatti, aveva composto e messo in scena *La Bague del oubli* a soli vent'anni, e aveva potuto stamparla solo sei anni dopo, essendo ormai un drammaturgo affermato.

Nell'*Avis*, una delle rare prefazioni di Rotrou, non si fa menzione ad alcun tipo d'intervento sul testo di Lope, anche se il termine «traduction», come si è potuto osservare nei precedenti paragrafi, aveva un valore piuttosto ambiguo ed era usato anche per definire un adattamento; l'accostamento dell'aggettivo «pure», così come la professione di modestia, parrebbe comunque evidenziare l'intenzione dell'autore di sfruttare a proprio vantaggio la fama del *Fénix*.

La sortija del olvido, composta tra il 1610 e il 1615, è pubblicata nella *Decimosegunda parte de las comedias de Lope de Vega* (Madrid, Viuda de A. Martín, 1619).

¹⁶⁹ «Elle [*La bague del oubli*] marque une renaissance du genre de la comédie, après une longue éclipse. Pendant tout le début du XVIIe siècle, l'expression littéraire du comique était étouffée entre d'une part la farce, [...], et d'autre part la tragi-comédie» (Scherer 1975: I, 1300-1301).

La scelta di questa *pièce* come primo adattamento di teatro *à l'espagnole* è motivata, come già osservato, dall'ambientazione esotica e irrealista; inoltre la centralità della follia nella trama rispecchia una moda di quegli anni, legata alla tragicommedia pastorale, che «était déjà peuplée de fous [...]». Les *Folies de Cardénio* sont parmi les pièces à succès de ces années 1629-1630 de grand crû théâtral, qui voient toute une avant-garde de jeunes auteurs faire sa trouée» (Rousset 1953: 55).

Pur dichiarando *La bague del oubli* una «traduction del auteur espagnol de Vega», Rotrou apporta una serie di modifiche sostanziali al testo di partenza, conservando la trama e le *dramatis personae*, ma addolcendo il finale:

si en la obra de Lope de Vega el rey castigaba a los amantes traidores separándolos y enviando a la infanta Arminda a un convento y a Adriano al exilio, en la *Bague de l'oubli* los personajes correspondientes también serán exiliados, pero juntos, como marido y mujer, atenuando así la severidad del castigo (Höfer y Tuñon 2008: 170-171).

Inoltre, si osservano differenze stilistiche: «Rotrou no tradujo todas las referencias mitológicas que contenía la comedia española y suprimió numerosos pasajes líricos que formaban parte de la comedia de Lope», per esempio i monologhi di Adriano nella prima e seconda *jornada* (Höfer y Tuñon 2008: 170-171).

[*Distribuzione della materia drammatica*] Rotrou si attiene alla struttura dell'ipotesto, con una distribuzione in cinque atti che rispetta la scansione del testo di Lope. Il primo atto racchiude in forma ridotta la prima giornata, mentre la seconda si distribuisce nel secondo e nel terzo atto, così come la terza nel quarto e nel quinto.

[*Relocation*] La corte d'Ungheria viene sostituita da Rotrou con Palermo e Menandre è re di Sicilia. Nella prima scena vengono aggiunti vaghi riferimenti a un ambiente bucolico, evidentemente convenzionali e strumentali al dialogo tra i due *amoureux*.

[*Adattamenti alle unità*] Rotrou sceglie una *comedia palatina*, caratterizzata dall'ambientazione in una corte esotica, in un ambito immaginario e lontano, ma racchiuso spazialmente in un palazzo, senza le immaginose peripezie della tragicommedia. Grazie all'emprunt di una *comedia palatina* può quindi mantenere il distanziamento dalla realtà tipica della tragicommedia, ma al tempo stesso rispettare l'unità di luogo, come mostra la soppressione di una scena *en plein air* nell'ipotesto, ambientata in un prato nei dintorni del castello: l'interesse per il teatro *régulière* andrà crescendo durante il percorso artistico di

Rotrou. Questi non guarda invece all'unità di tempo: l'azione ha una durata imprecisata tra terzo e quarto atto sembra esserci un intervallo di qualche settimana.

[*Bienséances: la figura di Menandre, il re*] Nel testo di Lope la giustizia regale si abbatte su Arminda e Adriano, gli autori dell'inganno dell'anello incantato ai danni del sovrano. Questi, convinto dal dunque Sinisbaldo, sostituisce alla pena di morte l'esilio di Adriano e l'entrata in un convento di Arminda. L'esercizio di potere del sovrano rinsavito si riflette anche sull'atto d'imposizione con cui ottiene la mano di Lisarda, giocando sulla superiorità della propria posizione rispetto al conte Arnaldo. È diverso il comportamento del sovrano di Rotrou, che chiede perdono al duca e a Lisarda, per averla desiderata come amante (una «conversion à la moralité assez miraculeuse», Scherer 1975: 1306) e perdonare la sorella e l'amante.

[*Deresponsabilizzazione dei personaggi*] La maggiore moralità della figura regale si accompagna a un processo di «deresponsabilizzazione» dei personaggi. Adriano, nella *Sortija*, cerca di convincere Arminda a eliminare il fratello Menandro per usurparne il trono, e di fronte all'opposizione della donna, la accusa di non amarlo (vv. 23-29):

Mucho siento que me digas
que, amando, temor te dan.
Del amor dijo Platón
que era en extremo atrevido,
porque el temor no ha tenido
con amor jurisdicción.
Tú temes, luego ¿no amas?

Nella *pièce* di Rotrou, invece, Léandre dichiara fin da subito di non avere alcuna intenzione di eliminare il re:

Quoi qu'importe sa mort à nos jeunes amours,
toujours ma passion a respecté ses jours;
jamais d'un tel dessein ce coeur ne fut coupable,
de ces extrémité Léandre est incapable.
(Scherer 1975: I, 735)

[*Lieto fine*] Il perdono del re non è solo legato a questioni di *bienséance* e di legittimazione del potere regale, ma anche a una ricerca del *dénouement sentimental*: un'esigenza estetica, in relazione con il gusto ancora vivo per la tragicommedia, in cui le peripezie degli amanti si concludono con il lieto fine, il trionfo dell'amore.

[*Rottura della bienséance e disfraz*] L'incantesimo dell'anello permette una rottura del decoro nel personaggio del re, la cui follia, che genera comicità, è legata al temporaneo stato di perdita della coscienza. L'elemento magico funge da *disfraz*, permettendo una libertà nel comportamento del re, per cui si osservano nella *pièce* due tipi di follia:

une, officielle et feinte, émanant du bouffon du roi, se cantonne dans les limites d'une prévisible décence ; l'autre, qui reste liée à l'intrusion de la magie, affecte surtout la figure du monarque, voué provisoirement au statut de personnage scandaleux (Dumas 2002a: 323).

[*Influsso della tragicommedia pastorale*] Entrambe le opere si aprono con un dialogo tra i due amanti, Arminda/Léonor e Adriano/Léandre. Nel testo di Rotrou è notevole l'aggiunta della descrizione verbale di un paesaggio bucolico che fa da specchio ai sentimenti d'amore. Léonor menziona un albero, una rocca, dei fiori e una fonte.¹⁷⁰ Inoltre, Rotrou accresce la componente sentimentale nell'incontro tra i due amanti, che nel testo di Lope sono più che altro impegnati a decidere come risolvere la situazione causata dalla presenza di Menandro, ovvero, il matrimonio di Arminda con un altro pretendente.

[*Riduzione del ruolo del gracioso*] Nella seconda scena del primo atto della *Bague del Oubli* sono presenti gli stessi personaggi della corrispondente scena nella commedia di Lope: il re e due *criados/valets*, uno dei quali è il buffone del re (Lirano/Fabrice). Il secondo *criado* Camilo/Filène nel testo di Lope ha un ruolo marginale rispetto a Lirano, mentre in quello di Rotrou diviene una presenza muta. Il *bouffon* Fabrice, invece, sostiene un dialogo con il re beffandosi della debolezza amorosa del monarca e vantandosi, comicamente, della propria insensibilità all'amore. Nel testo di Lope la scena tra re e *gracioso* si apre con una discussione comica tra i due *criados*, prosegue con l'inverosimile e ridicolo racconto di una lotta con un leone, si chiude con un'inopportuna canzone a Lisarda su richiesta del re, inopportuna perché il *gracioso* ne sceglie una che ha per argomento la gelosia. Si riduce dunque la comicità del gracioso, portandola sulla sfera del dialogo con il re, da cui risulta la rozzezza sentimentale del *valet*, immune ai sentimenti amorosi di cui è invece vittima il sovrano.

¹⁷⁰ «Cet arbre et ce rocher sont amoureux ou sourds, / Et je crois qu'à t'ouïr ces fleurs et ces fontaines / Ont quelque souvenir de leurs premières peines» Scherer 1975), Léandre menziona un garofano e Eco «Cet oeillet se penchant semble vous rendre hommage, / Et n'être plus charmé de son propre visage; / Écho ne l'aime plus, et le laisse en repos» Scherer 1975: I, 733.

[*Commistione di tragico e comico*] Rotrou mantiene la componente tragicomica del testo di Lope: «La présence de personnages de haut rang, le péril d'exécution menaçant le duc, père de Liliane, la pathologie et les dangers affectant le roi apparentent l'ensemble à une tragi-comédie» (Dumas 2002a: 323).

1.2. Antoine Le Metel D'Ouville

Antoine Le Metel d'Ouville, ingegnere, idrografo e geografo, nacque nel 1578 o nel 1580, a Rouen o a Caen. Tra le poche notizie biografiche anteriori alla pubblicazione della sua prima commedia (*Le trahison d'Arbiran*, 1637) sappiamo che visse in Spagna per sette anni, probabilmente tra 1615 e 1622: tempo sufficiente per un apprendimento approfondito della lingua, come conferma il giudizio del fratello Boisrobert, che lo considera «l'homme de toute la France qui parloit le mieux Espagnol» (*apud* Cioranescu 1983: 150). Al soggiorno spagnolo seguì un periodo di quattordici anni trascorsi a Roma. Nella produzione teatrale, attività parallela a una travagliata vita lavorativa, d'Ouville fa tesoro del patrimonio culturale dei due paesi adottivi, ma predilige il teatro spagnolo. Tra 1638 e 1650 compone dieci *pièces*, di cui otto commedie e due tragicommedie: *Le Trahison d'Arbiran* (1638), *L'Esprit folet* (1642), *Les Fausses Véritez* (1643), *L'Absent chez soy* (1643), *La Dame suivante* (1646), *Jodelet astrologue* (1646), *Aymer sans sçavoir qui* (1646), *Les Morts vivants* (1646), *La Coiffeuse à la mode* (1647), *Les Soupçons sur les apparences* (1650). Di queste, solo due sono ispirate al teatro italiano: la tragicommedia *Les Morts vivants* imita i *Morti vivi* di Sforza d'Oddi, mentre *Aymer sans sçavoir qui* miscela elementi spagnoli con l'*Hortensio* di Piccolomini. Delle rimanenti otto opere, tre sono ispirate a Calderón e presumibilmente altre tre a Lope, anche se solo due sono vere e proprie imitazioni di una *comedia del Fénix*. Gli adattamenti di d'Ouville, che segue il cammino di Rotrou imponendo la moda del teatro *à l'espagnole*, presentano caratteristiche comuni: domina la scelta di *comedias urbanas* e nel rapporto con l'ipotesto «elles reduisent les apartés, éliminent les descriptions, abrègent les tirades. Elles s'imposent l'observation des règles avec beaucoup plus de rigueur que les comédies des dix années précédents» (Adam 1948: 563).

1.2.1. *L'absent chez soi*

Non vi sono notizie certe riguardanti la messa in scena dell'*Absent chez soi*, non citato nel *Mémoire de Mahelot*, a differenza di altre sue opere di cui si descrivono le rappresentazioni all'Hôtel de Bourgogne (*L'Esprit folet*, *Les Fausses Véritez*, *Les Trahisons d'Arbiran*, *La Dame suivante*, *Jodelet astrologue*, *La Coiffeuse à la mode*). Probabilmente l'opera venne

rappresentata un anno prima della stampa, che non presenta alcuna dedica né prefazione.

Si tratta di un adattamento «presque traduit d'une pièce de Lope» (Adam 1948: 563), *El ausente en el lugar (Parte IX, 1617)*:¹⁷¹ viene mantenuto il *plot* essenziale della commedia lopesca e la successione delle scene, con alcune variazioni. La principale è forse costituita dal ruolo del padre di Elize. Nella commedia di Lope il nobile decaduto Aurelio vuole ostacolare il matrimonio della figlia con Carlos, a causa della povertà del *galán*: a tal fine la costringe a sposarsi con Feliciano, con cui la sorprende mentre si finge assente. In realtà Feliciano si trovava con Elisa per portarle i saluti da parte della propria dama, Laurencia. Nell'adattamento il movente economico viene sostituito dall'equivoco: Polémas, padre di Elize, nel tentativo di sorprendere la figlia con l'innamorato, si finge assente; nel frattempo giunge Clitandre, amante di Diane, per portare a Elize i saluti dell'amica: Polémas crede che sia lui l'amante della figlia e cerca di costringerlo al matrimonio.

[*Relocation*] Si tratta di una commedia urbana, ambientata in un contesto reale e contemporaneo. La Madrid di Lope viene trasferita nella Parigi di d'Ouville. I luoghi permangono invariati, fatta eccezione per la scena iniziale, che coglie Elisa e Laurencia all'uscita da una chiesa nell'opera di Lope, Elize e Diane all'uscita da un ballo.

[*Distribuzione della materia drammatica*] A livello strutturale la commedia, divisa in tre *actos*, viene ripartita in cinque *journalées*, mantenendo la successione delle scene nell'ipotesto.

[*Adattamenti alle unità*] D'Ouville si dimostra attento ai precetti classicisti. Il testo di Lope si sviluppa in tre giorni, mentre l'adattamento viene portato a ventiquattr'ore. L'azione viene concentrata,¹⁷² eliminando due personaggi, Maese Juan e Marquina,¹⁷³ rispettivamente scudiere e servo delle due *damas*, dal ruolo marginale, e sopprimendo la trama parallela del matrimonio tra i due *criados* Fisberto e Sabina.

[*Bienséance*] Altri interventi di riduzione della trama, seppure hanno l'effetto di concentrare l'azione, sono osservabili sotto altri punti di vista legati a esigenze di poetica e di

¹⁷¹ Abraham Madroñal (ed.), *El ausente en el lugar*, in Alberto Blecua, Guillermo Serés, *Comedias de Lope de Vega*, Parte IX, 1. Si cita da questa edizione.

¹⁷² «Le dramaturge a vraisemblablement voulu concentrer la pièce sur son intrigue en la débarrassant de tout ce qui ne la concerne pas directement» (Fournial 2003-2004: 8).

¹⁷³ «Chez Lope, ils se bornent à accompagner leurs maîtresses et les suivantes, rien ne les rattache à l'intrigue si ce n'est qu'ils sont les valets des personnages principaux» (Fournial 2003-2004: 8).

decoro. Pensiamo, ad esempio, all'episodio dell'inganno di Laurencia per vedere Carlos. La dama, su consiglio della criada, chiede al *galán* di incontrarla per predirle il futuro; in realtà vuole concordare un matrimonio per vendicarsi di Elisa e Feliciano. Nell'adattamento (IV, 1) l'accordo tra Clorimant e Diane avviene nell'*entracte* e lo spettatore non viene informato sulla modalità dell'incontro.¹⁷⁴

[*Riferimenti alla realtà*] riferimenti alla vita quotidiana presenti nella commedia vengono eliminati: si pensi alla descrizione, da parte di Esteban, delle donne che vivono nella via di Elisa, alla conversazione riguardante la musica durante il matrimonio, ai discorsi di Elisa e Laurencia sulla bellezza delle loro mani e di Feliciano e Fisberto sulle proprie condizioni materiali.

[*Comicità e ruolo del gracioso*] Si osserva una riduzione dell'elemento comico, che si concretizza nel mutamento del ruolo del *gracioso*. D'Ouville rinuncia al discorso di Esteban sul matrimonio, alle sue burle nei confronti del padrone (per aver chiamato «caballeriza» una «estala»; per aver rifiutato la lettera di Elisa), al vanto per aver spaventato Feliciano (III, 3). I *valets* di d'Ouville sono consiglieri, caratterizzati più da buon senso che da comicità e da codardia. Ad esempio, il *valet* Ormin giudica il proprio padrone per l'infedeltà alla dama cui era promesso: «Vous vous mariez donc ? d'où vous naist cette envie ? Pourrez-vous à Diane ainsi manquer de foy ?» (II, 3, v. 544-545); al contrario Fisberto spinge Feliciano a sposare Elisa: «Yo pienso que te engañan; que si dices Que no quieres casarte, han de matarte. Si quieres defenderte, mete mano; Quizá saldrémos, aunque no haya puerta» (I, 11).

[*Disfraz e decoro esterno*] Il rispetto della *bienséance* esterna mal si concilia, in Francia, con il *disfraz* di un nobile in *criado*. Feliciano si presenta al cospetto di Elisa travestito da *criado*, Carlos e Laurencia si recano al matrimonio di Elisa e Feliciano travestiti. Ciò non avviene nell'adattamento.

[*Sonetti e introspezione psicologica*] D'Ouville riduce i monologhi, in cui invece Lope

¹⁷⁴ «La scène où, sur les conseils de sa servante, Laurencia fait venir Carlos pour qu'il lui prédise son avenir afin qu'il ait l'idée de l'épouser pour se venger d'Elisa et de Feliciano, n'apparaît pas chez d'Ouville. À la scène 1 de l'acte IV, Clorimant est déjà chez Diane, l'action se poursuit pendant l'entracte car les deux jeunes gens ont déjà pris la décision de se marier mais le spectateur ignore comment cela s'est passé» (Fournial 2003-2004: 9).

concentra l'indagine psicologica del personaggio. Il sonetto di Elisa (III, 6)¹⁷⁵ non viene tradotto, il dialogo tra Laurencia e la criada (I, 14) viene fortemente ridotto: Diane si limita a esprimere la propria gelosia.

[«*Deresponsabilizació*» dei personaggi e passività femminile] Nel ruolo del padre, Polémas (Aurelio nella commedia di Lope) si osserva una «deresponsabilización» e l'eliminazione del movente utilitaristico: se Aurelio rappresenta un ostacolo all'amore tra Elisa e Carlos in quanto vuole imporre alla figlia un matrimonio economicamente vantaggioso, Polémas è vittima di un equivoco. Vuole sorprendere la figlia con l'amante per fare in modo che si sposi, ma arriva proprio quando Elize sta parlando con il *galán* di Diane. Couderc (1997) rileva anche un cambiamento nel personaggio femminile, che assume un ruolo passivo. Elisa, costretta dal fratello e dal padre a rinunciare al proprio amante per sposarne un altro, si oppone alla volontà maschile: «la acción [...] consistía en ver desarrollarse la iniciativa de la hermana como una reacción contra las voluntades masculinas» (Couderc 1997: 279). Nell'imitazione di d'Ouville invece, la dama dichiara all'amante che può disporre solo del proprio cuore, mentre il corpo è soggetto alle decisioni del padre: «je n'en puis disposer, / ils ne sont point à moi, mon père en est le maître» (*apud* Couderc 1997: 279).

¹⁷⁵ «¿Qué propio es en amor, como lo cantan, / Ir y quedarse, y con quedar partirse ! / ¡Oh cuántos pensamientos quieren irse, / Que al primer paso del partir se espantan ! / Los piés con el agravio se adelantan/A la tierna piedad del despedirse; / Mas suele amor al mismo agravio asirse, / Y sentarse donde ellos se levantan. / Si amor es un colérico accidente, / No puede hacer efetos de cobarde; / Que es fuego, es ira, es furia, es rayo ardiente. / Mal huye quien de amor se abrasa y arde ; / Que como amor se precia de valiente, / Vuelve la espalda a su enemigo tarde».

1.3. Pierre Corneille

Corneille guarda al teatro spagnolo e in particolare a Lope de Vega con interesse e partecipazione, mostrando quella che Liliane Picciola definisce «une sérénité remarquable à son époque» (Picciola 2002: 29), l'atteggiamento di un uomo di teatro meno interessato alle questioni teoriche su cui si fondava il giudizio negativo dei classicisti su Lope e la *Comedia*. Il principio del gusto del pubblico è ribadito più volte, soprattutto in seguito alle critiche ricevute per il *Cid*: «les objections de principe que beaucoup nourrissaient à l'égard du théâtre espagnol parce qu'il le jugeaient facile et populaire, ne valaient guère pour Corneille» (Picciola 2002: 29). L'infrazione alla *bienséance* di cui venne accusato riguardo al personaggio di Chimène porta a riflettere sulla libertà morale con cui operava Corneille, rispetto a Rotrou:

[*Corneille*] n'était pas davantage sensible aux reproches d'immoralité qu'on adressait aux comedias et dont on perçoit la violence dans les attaques dont Chimène fait l'object; alors q'un Rotrou, publiant *Les Occasions perdues* à la même époque, se croit obligé de souligner que sa comédie est beaucoup plus conforme à la morale que la *Ocasion Perdida* de Lope de Vega, Corneille ne semble pas avoir ressenti le moindre malaise en composant une Chimène bien proche de la Ximena de Guillén de Castro (Picciola 2002: 29).

Corneille, pur condividendo molti principi basilari della *Comedia*, era anche critico nei confronti di certe caratteristiche, come la comicità del *Gracioso*. Basti citare un passo dell'*Examen de La Suite du Menteur* (1660) in cui Corneille dichiara di preferire la comicità misurata del padrone a quella sguaiata del servo:

L'original espagnol est de Lope de Vègue sans contredit et a ce défaut que ce n'est que le valet qui fait rire, au lieu qu'en l'autre [*Le Menteur*, tratto da *La verdad sospechosa*] les principaux agréments sont dans la bouche du maître. L'on a pu voir par les divers succès quelle différence il y a entre les railleries spirituelles d'un honnête homme de bonne humeur et les bouffonneries froides d'un plaisant à gages (Corneille 1840: I, 463).

1.3.1. *La Suite du Menteur* (1645)

Amar sin saber a quién, databile al 1620-1622, venne pubblicata nel 1630, nella *Parte XXII de las comedias del Fénix de España*, Lope de Vega Carpio. Si tratta di una miscellanea non controllata dall'autore, che invece pubblicò una *Parte XXII* cinque anni dopo (*Veintidós parte perfeta de las comedias del Fénix de España Frey Lope Félix de Vega Carpio*, Madrid, Viuda de Juan González, a costa de Domingo de Palacio y Villegas y Pedro Verges, 1635).¹⁷⁶ Secondo Couderc (2011), Corneille aveva a disposizione l'edizione apocrifa, contenente opere di altri autori falsamente attribuite a Lope:¹⁷⁷ tra queste è presente l'ipotesto del precedente adattamento di Corneille, *La verdad sospechosa* di Ruiz de Alarcón, utilizzata per *Le menteur* e creduta dal francese opera di Lope. Lo stesso volume apocrifo venne probabilmente consultato da d'Ouville, che trasse *Le soupçons sur les apparences* da *En los indicios la culpa*:

C'est là la confirmation que ce volume de 1630, dont les bibliographes considèrent qu'il est rare et difficile à trouver, circulait quand autant Corneille que d'Ouville s'inspiraient de *comedias* espagnoles pour leurs propres œuvres dramatiques; en revanche, et de façon complémentaire, aucune autre des *comedias* de Lope de Vega qui sont publiées dans le volume de 1635 n'a, à ma connaissance, été adaptée par un dramaturge français au XVIIIe siècle (Couderc 2011: 140).

Dopo il successo ottenuto con *Le menteur*, Corneille cerca, nel medesimo volume che verosimilmente aveva a disposizione, una commedia che potesse allacciarsi al finale della precedente, per comporre una *suite*, alla maniera degli spagnoli, come nel caso di Guillén de Castro, che fa seguire *Las mocedades del Cid* da *Las Hazañas del Cid*. In questo adattamento, dunque, gli interventi sull'ipotesto non sono finalizzati solamente all'*acceptability* da parte del pubblico francese, ma in buona parte sono motivati dalla necessità di stabilire una *liaison* tematica con un'opera distinta. Il principale motivo comune tra le due opere è la menzogna, come suggeriscono i titoli: ma nella *Suite* il personaggio è più virtuoso, come sottolinea lo stesso autore nell'*Avis au lecteur* e come rileva Dumas (2004: 230), notando il «paradoxe d'un Menteur qui ne ment plus, sinon par amour ou par noblesse»: così come il don Juan di Lope, Dorante de *La suite* mente non accusando Cléandre del crimine commesso per cui egli

¹⁷⁶ L'edizione contiene: *Quien todo lo quiere*, *No son todo ruiseñores*, *Amar, servir y esperar*, *Vida de San Pedro Nolasco*, *La primera información*, *Nadie se conoce*, *La mayor victoria*, *Amar sin saber a quien*, *Amor, pleito y desafío*, *El labrador venturoso*, *Los trabajos de Jacob*, *La carbonera*.

¹⁷⁷ *Nunca mucho costó poco* (h. 1-21), probabilmente apocrifa; *Di mentira, sacarás verdad* (h. 22-46) di Matías de los Reyes; *La carbonera* (h. 47-66), presente anche nell'edizione curata da Lope (1635); *La amistad y la obligación* (h. 67-88) di Pérez de Montalbán; *La verdad sospechosa* (h. 88v-110) di Ruiz de Alarcón; *Quien bien ama tarde olvida* (h. 110v-134), probabilmente apocrifa; *Amar sin saber a quién* (h. 135-157) presente anche nell'edizione del 1635; *El Marqués de las Nabas* (h. 157v-175), autentica (si conserva l'autografo) ma mai pubblicata da Lope; *Lo que ha de ser* (h. 175-194), pubblicata nella postuma parte XXV; *La lealtad en el agravio* (h. 195-217) probabilmente apocrifa; *En los indicios la culpa* (h. 217v-239); *La intención castigada* (h. 239v-255), probabilmente apocrifa.

stesso è ingiustamente in prigione e non rivelando a Philippe il suo amore per Climène, sapendo che anche il primo è innamorato della dama. La scelta della fonte lopesca è anche legata all'importante ruolo del *gracioso* Limón, «puisque Corneille écrit le rôle en pensant à son interprète, le fameux Julien Bedeau dit Jodelet, à qui probablement revenait une part du succès du *Menteur*» (Couderc 2011: 142). Corneille rispetta la trama dell'ipotesto, ma modifica l'ordine delle scene e il ruolo del *gracioso*. La commedia viene rappresentata al Théâtre du Marais nel 1645.

[*Relocation*] *Amar sin saber a quién* si apre con una scena fuori Toledo, nei pressi del Castillo de San Cervantes, dove don Juan, che viene da Sevilla, è testimone dell'uccisione di don Pedro, di cui viene ingiustamente accusato; il resto della commedia è ambientato a Toledo. Corneille trasporta l'ambientazione a Lyon, eliminando la prima scena fuori città: Dorante si trova già in prigione e l'antefatto viene narrato. In questo modo Corneille allaccia il finale del *Menteur* all'inizio della *Suite*.

[*Adattamenti alle unità*] Corneille omette il personaggio di Lisena ai fini dell'unità d'azione; riduce l'azione a ventiquattr'ore e l'ambientazione a due luoghi di Lyon: la prigione e l'entrata della casa della *dama* (Lancaster 1932: 449).

[*Il ruolo del gracioso*] Come rileva Couderc (2011), un'importante differenza tra il testo di Lope e quello di Corneille risiede nel ruolo del *gracioso* Limón e in quello del *valet* Cliton. Il primo risalta per l'eloquenza comica mantenendo un fascino di *bellacón hombrón*, di *pícaro*, che finirà per conquistare la *criada* Inés; mentre il secondo non riuscirà nell'intento, essendo la sua persona abbassata al ridicolo più assoluto, probabilmente per la necessità concreta di adattare il personaggio all'attore-personaggio Jodelet: «Grand, maigre, laid, les yeux petits et vifs, les sourcils épais, la bouche grande, le nez long et concave, il n'avait qu'à se montrer pour exciter le rire» (Lyonnet 1902-1908), anche grazie alla voce nasale. Picciola (2002: 123) si sofferma invece sulle somiglianze con il *gracioso* lopesco, rilevando che «Corneille paraît avoir parfaitement restitué à Cliton la fonction dévolué aux *graciosos* dans la comedia lopesca», ovvero la funzione di «accompagnement musical» del *galán*.

[*Riferimenti al contesto culturale spagnolo*] La polemica gongorina fa capolino in questo testo nelle parole di Limón, che presenta se stesso come personaggio schietto e virile in opposizione a «un homme effeminé et potentiellement hérétique (musulman ou morisque),

maniant un langage choisi, sa propre personne, franche, ouverte, virile (« bellacón hombrón ») ce qui finit par séduire Inés» (Couderc 2011: 143). Anche nel *Menteur* un riferimento alla realtà socio-politica spagnola viene sostituito con un richiamo al contesto francese: «el protagonista principal en vez de hablar de sus conquistas en las Indias, como lo hacía su personaje correspondiente en la obra de Alarcón, relata su participación en las batallas durante las guerras contra Alemania» (Höfer y Tuñon 2008: 174).

1.4. Boisrobert

François Le Métel abbé de Boisrobert, fratello di d'Ouville, è già un affermato drammaturgo quando inizia a comporre *pièces* ispirandosi a modelli spagnoli. Nato a Caen in una data sconosciuta, tra 1589 e 1592 (essendosi i genitori trasferiti da Rouen), esercitò l'avvocatura nella stessa città; nel 1616, forse per la denuncia di una donna da cui avrebbe avuto figli illegittimi, si trasferì a Parigi, dove il cardinale Du Perron lo introdusse nell'*entourage* di Maria de' Medici, attraverso la quale conobbe Armand de Richelieu, allora vescovo di Luçon. Nel 1627 viaggiò in Spagna, accompagnando il conte di Fontgibault nel pellegrinaggio a Montserrat; in un successivo viaggio a Roma (1630) conobbe il papa Urbano VIII, che lo introdusse alla carriera ecclesiastica, per la quale Boisrobert, dissoluto e irriverente fino alla morte, non ebbe mai vocazione. Favorito di Richelieu, ricoprì vari incarichi grazie all'amicizia con il cardinale: fu ministro della cultura, fece parte del gruppo dei *Cinq Auteurs* e fu fondatore dell'Accadémie Française – fu proprio Boisrobert a ideare l'istituzionalizzazione del cenacolo informale tra letterati (Goudeau, Voiture, Giry, Habert, l'abbé des Roches, Serizay, Chapelain, Malleville, Desmarets de Saint-Sorlin) che si riuniva ogni settimana. Nella *Querelle du Cid* Boisrobert venne obbligato a prendere una posizione contro l'ammirato Corneille.¹⁷⁸ Boisrobert arrivò a mettere in scena una parodia del *Cid*, ma fu poi anche il pacificatore della polemica con lo scritto *Lettre à Mairet*. Godette di successo durante la vita, compensando la propria fortuna con grande generosità verso amici e letterati, per i quali intercedeva verso i potenti che era in grado di ingraziarsi grazie alla *verve* che lo contraddistinse; fu però dimenticato dai posteri, se non per giudizi negativi come quello di Voltaire, il quale, riguardo alle opere di Boisrobert, disse che «Elles ne réussent guère qu'auprès de son patron» (Hippeau 1858: 142), riferendosi a Richelieu.

1.4.1. *La folle gageure ou Les divertissements de la Comtesse de Pembroc*

Sette delle dodici opere rappresentate tra 1649 e 1652 sono di origine spagnola: s'ispira a Tirso de Molina, Villegas, Rojas, Calderón e Lope. L'unica comedia lopesca adattata da Boisrobert è *El mayor imposible* (Parte), che ispira *La folle gageure*, dedicata al *Monsieur*,

¹⁷⁸ Così infatti disse a Corneille: «Comment pourrais-je avoir mal parlé de vos vers sur le théâtre, lui repond-il, les ayant trouvés admirables dans le temps que vous les barbouillez en ma présence?» (Magne, 1909: 533).

fratello del re, pubblicata nel 1653 e messa in scena per la prima volta nel 1652 (Magne 1909: 363), probabilmente, con la *Jalouse d'elle-mesme*, «the most successful of his author's play» (Lancaster 1929-42: IV, I, 64).

Nell'*Avis au lecteur*, Boisrobert riconosce di essersi ispirato alla commedia *El mayor imposible* e segnala i cambiamenti apportati all'originale:

Quoique la gloire de l'invention soit due au fameux auteur espagnol d'où j'ai tiré le sujet de cette comédie, je prétends toutefois, si elle mérite quelque louange, que j'y dois prendre quelque part, puisque non seulement *je n'ai retranché toutes les choses importunes superflues*, qui faisaient peine à l'esprit, mais que je pense encore en avoir rectifié quelques plusieurs autres qui faisaient autant de peine au jugement. S'il te plait, lecteur, te donner la peine de lire cette comédie dans l'espagnol, sous le titre qui lui est donné, du Plus grande impossible, tu m'avouerais que je n'ai pas fait un petit effort de l'avoir en quinze jours si proprement habillé à la française, et le frippier ne te paraîtra peut-être pas moins adroit que le tailleur. J'ai mis la scène à Londres qui était à Naples, et j'ai cru qu'il serait mieux séant de gager et de railler en liberté devant de la comtesse de Pembroc, qui entendait raillerie et qui avait réputation d'aimer la galanterie et les belles choses, que devant une grande reine à qui on devait plus de respect, et qui ne devait pas permettre tant de familiarité.

[*Adattamenti alle unità*] Boisrobert riduce l'azione a ventiquattr'ore, seguendo il precetto dell'unità di tempo, «mais la vraisemblance en suffre» (Losada Goya 1999: 485).

[*Relocation*] L'ambientazione londinese, legata alla scelta del personaggio della contessa, mantiene comunque l'effetto di esotismo rispetto al pubblico.

[*Bienséance*] Sostituisce la regina di Napoli con la comtesse de Pembroc, la poetessa e traduttrice countess of Pembroke, forse su suggestione della lettura dell'*Arcadia* di Philip Sidney (Losada Goya 1999: 485).

2. *Il travestimento alla francese. Tassonomia di una strategia di acceptability*

«La réécriture reste en effet une aventure individuelle» (Couderc 1997: 19): ma le evidenti ricorrenze nelle strategie dei drammaturghi, se sistematizzate, permettono l'elaborazione di una tassonomia, che servirà come strumento d'analisi all'ora di studiare le traduzioni, vagliando di volta in volta la vicinanza o la lontananza da un modello di appropriazione culturale ancora estraneo all'idea della mediazione culturale.

Si è riflettuto, in sede teorica, sull'opportunità di definire questi adattamenti come *appropriations*, sulla scorta dell'elaborazione del concetto da parte di Sanders (2006) e in virtù dell'idea di *imitatio* come creazione artistica; si è poi osservato, analizzando il contesto culturale francese, l'atteggiamento dei traduttori e dei letterati francesi verso la letteratura dell'*ennemi*. Poetica e ideologia convergono in una ricezione della letteratura spagnola come bottino di guerra, associandosi, nel caso della *Comedia*, all'assenza di traduzioni teatrali *for the page*.

La destinazione scenica degli adattamenti costituisce infatti un importante fattore di *manipulation*, dal momento che il teatro deve piacere al pubblico, e dunque adattarsi al contesto d'arrivo; il patrimonio teatrale spagnolo è considerato un repertorio di *sujets*, un pozzo cui attingere, sfruttando la moda de *lo español*, adattata all'orizzonte d'attesa del pubblico parigino.

A partire da un'analisi sommaria delle strategie degli autori di adattamenti, mi sembra possibile ipotizzare e delineare una tassonomia dei loro interventi:

1. *Metrica*
2. *Relocation*
3. *Distribuzione in cinque atti*
4. *Adeguamento alle unità di tempo, di luogo e d'azione*
5. *«Deresponsabilizzazione» dei personaggi*
6. *Bienséance e decoro: il «disfraz»*
7. *Bienséance e comicità: trattamento del ruolo del gracioso*
8. *Riduzione di metafore e riferimenti mitologici*
9. *Esclusione della realtà sociopolitica e «realia»*
10. *Ricerca del lieto fine*

La definizione di una tassonomia degli interventi degli autori di adattamenti serve come strumento analitico nell'analisi delle traduzioni *for the page*, che si distanziano gradualmente dall'appropriazione culturale per avvicinarsi alla mediazione. Il comportamento dei *rewriters*, infatti, subisce delle variazioni nel passaggio dalla riscrittura *for the stage* al *rewriting for the page*, ma certi *constraints* tipici dell'adattamento rimangono attivi anche nelle traduzioni settecentesche.

Il momento cruciale nel passaggio tra una strategia di appropriazione legata alla *performability* e una traduzione *for the page* caratterizzata dall'interesse per l'*information value* del *source-text*, può essere identificato in un volume di traduzioni dallo *status* ambiguo.

Il romanziere e drammaturgo Alain-René Lesage nel 1700 esordisce nel mondo letterario con *Le théâtre espagnol ou les meilleures Comédies des plus fameux auteurs espagnols, traduites en français* (Paris, Moureau; La Haye, Meindert Uytwerf), un volumetto anonimo contenente una *préface* e le traduzioni di due comedias, una delle quali di Lope (*Guardar y guardarse, Parte XXIV*, 1641):¹⁷⁹

LE / TRAITRE PUNI, COMÉDIE, / DE / DON FRANCISCO DE ROJAS, / *Intitulée*, / La Traicion busca el castigo. / *La trahison cherche le châtiment.*

DON FELIX / DE / MENDOCE. / COMEDIE / DE LOPE DE VEGA CARPIO. / *Intitulée*, Guardar y Guardarse, *garder et se garder.*

La *préface*, come dichiara l'anonimo traduttore, è finalizzata a chiarire al lettore lo scopo di queste due traduzioni *for the page*, destinate a «encourager nos Auteurs à s'attacher plus qu'ils ne font à l'intrigue de leurs Poëmes; par là ils rendront plus vif le plaisir que nous prenons aux spectacles». Attraverso quello che si propone come il primo di una serie di volumetti di traduzioni di *comedias*, Lesage vuole intervenire sull'orizzonte d'attesa del pubblico, abituarlo alla ricchezza delle trame spagnole per aprire un varco a un teatro francese simile a quello spagnolo nella ricchezza dell'intreccio.

A questo volumetto però non seguiranno altre uscite; una delle due traduzioni, *Le traitre puni*, verrà adattato con il titolo *La trahison punie* (1707) da Dancourt. Lo stesso Lesage provvede a mettere sulla scena il teatro spagnolo con l'adattamento in prosa di *Peor está que estaba* di Calderón, *Don Cesar Ursin, comédie en cinq actes*, «représentée au mois de mars de 1707, à Paris, sous le titre de Don César Ursin» (Lesage 1821: XI, 247).

Ci si è brevemente soffermati su Lesage per introdurlo ora come termine di confronto, rispetto agli autori di adattamenti e ai successivi traduttori, tracciando l'evolversi di una

¹⁷⁹ E. Cotarelo et al. (eds), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española [nueva edicion]* (Con prólogos de E.Cotarelo y Mori y otros, 13 vols.). Madrid, RAE, 1916-1930. XII.

direzione nel *continuum* tra le due strategie. La traduzione di Lesage associa alcune caratteristiche dell'adattamento ad altre, proprie delle traduzioni *for the page*: divide la commedia in cinque atti e interviene per adeguarla alle unità di tempo e di luogo come gli autori di traduzioni *for the stage*, però conserva l'ambientazione del *source-text* e traduce in prosa, come faranno i traduttori *for the page*. I contenuti della *préface* anticipano una caratteristica propria dei paratesti *for the page*, presentandosi questo testo come un abbozzo di confronto critico tra il teatro francese e quello spagnolo, rivolto a un destinatario definito talvolta «Public», talvolta «Lecteur».

Si analizzeranno, ora, alcuni punti della tassonomia, osservando il comportamento dei *rewriters for the stage*, di Lesage, e dei *rewriters for the page*, ovvero Du Perron de Castera e Linguet. A questi ultimi dedicheremo due capitoli specifici osservando da vicino come agiscono l'estetica degli adattamenti, l'*aim* della traduzione, e nuovi *constraints* ideologici ed estetici sulle loro strategie.

3.1. Dal verso alla prosa

La polimetria della commedia lopesca è una peculiarità stilistica difficilmente traducibile. A fine Cinquecento Nicolas Colin, traduttore della *Diana* di Montemayor, sottolineava la difficoltà della traduzione poetica, osservando come la propria traduzione del prosimetro vacillasse proprio in corrispondenza delle *chansons*:

excuseront facilement beaucoup de pieces mal taillées et cousues, pour la difficulté qui s'est trouvée de faire d'un court manteau à l'Espagnolle une robe à la Françoisse principalement pour le regard des chansons, qui ne sont si bien mesurées, rimées ny adoucies à cause des estroites loix de la Fidele Traduction (Colin 1578: s.n.).

La metrica è poco compatibile con le leggi della *fidèle traduction*. Al contrario, una traduzione sbilanciata verso il contesto d'arrivo permette al traduttore di dotare di valore poetico la propria versione, che si presenta come un'opera autonoma: è possibile allontanarsi dall'ipotesto con soluzioni stilistiche e metriche fortemente innovative, adattate al contesto d'arrivo. Ancora più se si tratta di adattamenti teatrali, in cui la relazione con l'ipotesto è sottomessa alla pratica scenica, che non può prescindere dal gusto del pubblico e dall'estetica vigente. Così in Italia, come documenta Fausta Antonucci (2009: 75), gli autori di adattamenti prediligono la prosa, coerentemente con una corrispondenza tra genere e forma cristallizzata già dal Cinquecento: prosa per le commedie, endecasillabi sciolti per le tragedie, mescolanza di endecasillabi e settenari per le pastorali. Un'annosa polemica tra italiani e spagnoli contrapponeva la scelta di verso e prosa nella commedia, come mostra questo frammento

dello *Zibaldone* di Stefanelo Botarga risalente al 1574-1580 (Ojeda 2007: 197-199):

Ci biasmano questi rabbiosi allani de la invidia perché non rapresentiamo in verso [...] Parlino a di noi, adonque, gli invidiosi ciò che vogliono, [...] ché noi non vogliamo rapresentar le commedie nostre se non in prosa e vogliamo vestirla naturalmente e non artificiosamente [...]: e vogliamo con ragione difender la comedia, perché dal verso non sia oscuratta, intrigatta, forzatta et interrotta, ma vogliamo che compatisca in prosa sciolta, chiara, coerente, piacevole et unita [...] Vogliamo accompagnare l'altezza de' sublimi concetti con la dolcezza e coppia dello vocaboli più comuni e con l'armonia delle parolle più usatte [...], che tutto ciò il verso non può fare, perché va mendicando tesiture, incatenacioni, desinencie, vocaboli e concepti inesplicabili e densi ne i qualli gli ignoranti si perdono, i dotti studiandoli restano dubiosi, gli rapresentanti si invilupano e gli ascoltanti si infastidiscono.

Botarga probabilmente si rivolgeva agli spagnoli, apportando l'argomentazione della chiarezza e maggior facilità della prosa per il pubblico e per gli attori: un'anonima *loa* di fine secolo (1585-90) sembra rispondergli, dichiarando che «el ingenio castellano / no se contenta con tan poco estudio» e «lo amargo de la prosa lo disfrazo / con dulces, variados versos graves» (*apud* Antonucci-Arata 1995: 68). La polimetria dei versi *variados* si affermerà definitivamente «gracias sobre todo al genio de Lope y a su extraordinaria habilidad versificadora» (Antonucci 2009: 78); nell'*Arte nuevo* l'autore teorizza l'uso semantico della *variatio* metrica:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando;
las décimas son buenas para quejas,
el soneto está bien en los que aguardan,
las relaciones piden los romances
aunque en otavas lucen por extremo;
y para las de amor las redondillas.

Nel teatro francese, già dal Cinquecento, dominava il verso: nella commedia si usava l'*octosyllabe* per la sua somiglianza al parlato, mentre la tragedia sperimentava una variazione metrica maggiore, usando anche l'alessandrino. Questo verso di dodici sillabe, con alternanza di rime maschili e femminili, s'imporrà definitivamente nel Seicento come metro universale del teatro. Gli autori di adattamenti rinunciavano alla polimetria delle *comedias* di Lope, appiattita sotto il «rouleau compresseur de l'alexandrin» (Couderc 2006: 329).

Lesage, nel *Théâtre espagnol*, usa la prosa per entrambe le traduzioni. Sarà Dancourt a versificare *Le traître puni*: «la mit en vers, et la donna au Théâtre-François, sous le titre de *la Trahison punie*» (Lesage 1821: XI, 1). Mentre *Don Felix de Mendoce*, traduzione lopesca, «n'a jamais été représentée sur notre théâtre» (Lesage 1821: XI, 95). Anche l'adattamento calderoniano di Lesage, messo in scena lo stesso anno di quello di Dancourt (1707), è in prosa. Il ricorso alla prosa permarrà presso i traduttori *for the page*: Du Perron de Castera

(1738), Linguet (1770) e La Beaumelle-Esménard (1822). La scelta della prosa può essere messa in relazione con l'*aim* delle traduzioni destinate alla lettura, che privilegiano la componente diegetica del testo di partenza, cercando di trasmetterne l'*informational value* in un grado sempre maggiore, attraverso l'inserzione di note esplicative del traduttore (a partire da Linguet) riguardanti l'*universe of discourse* della *comedia* tradotta.

3.2. Relocation

Nei cambiamenti di ambientazione si possono riscontrare delle regolarità di comportamento, determinate da un obiettivo condiviso dai francesi: proporre al pubblico parigino lo stesso effetto che il prototesto aveva sul pubblico spagnolo, nei termini di prossimità o di lontananza ideali, che si associano rispettivamente alla *drammaturgie du quotidien* e alla *drammaturgie dell'immaginaire* (Colette Scherer 1983), due opposte caratterizzazioni che rimandano alla biforcazione generica tra *comedia urbana* e *palaciega*, in Francia tra *comédie* e *tragi-comédie*. Queste distinte connotazioni generiche rientrano tra le informazioni trasmesse dall'ambientazione. Come osserva Bed Gunter (2008: 108), l'ambientazione (*location*), può possedere una serie di connotazioni, chiare per il ricettore del sistema d'origine, che vanno perse quando si mette in scena l'opera in altri tempi o luoghi:

Location acts as a dramaturgical powerhouse because location generates context – the context the performers and spectator need in order to manufacture meaning. Relocation makes interpretations come alive, because relocation (even when practiced accidentally) refreshes, recharges, foregrounds and reanimate context.

Un esempio di ambientazione carica di connotazioni è Napoli, in cui sono ambientate *comedias* come *El Perro del hortelano*, che

in the Early seventeenth century was emblematic of Spain's expensive, exhausting struggle to hold on to an overextended empire; notoriously insubordinate, it played to perfection the role of territory whose very name ("new polis") challenged the concept of a permanent political order (Gunter 2008: 110-111).

La *relocation* di Gunter di fatto coincide con un metodo diffuso preso gli autori di adattamenti francesi seicenteschi, il famoso «Habiller à la française». Rispetto al *corpus* analizzato, si possono distinguere due casi di *relocation*:

a) Ambientazione esotica/indefinita

La Sortija del olvido è ambientata in Ungheria; tuttavia, osserva Enrique López Martínez, «tanto aquí como en otras obras de las que él mismo llama "la comedia de Hungría" el país

magiar solamente sirve como un trasfondo exótico de la acción, como una forma de revestir el desarrollo dramático de un cierto sentido legendario» (Lope de Vega 2013: 221). *La Bague del oubli* è invece ambientata a Palermo, alla corte del re Menandre, ma anche in questo caso l'autore usa la città siciliana come luogo esotico, senza riferirsi a personaggi o fatti storici.

Laura perseguida è ambientata in un palazzo reale e in un castello di un luogo indeterminato: anche in questo caso all'ambientazione palatina si associa un mondo vago e irreali. Rotrou, nell'adattamento *Laure persecutée*, ambientato alla corte del re d'Ungheria, recupera l'uso immaginario ed esotico dell'Ungheria nella *La sortija del Olvido*.

La ocasión perdida è ambientata in Bretagna e nel regno di León: pur trattandosi di luoghi specifici che rimandano a un passato medievale, questa commedia palatina è ancora una volta appartenente a una cornice d'irrealità ed esotismo. Anche in questo caso Rotrou percepisce l'effetto che l'ipotesto doveva produrre nel pubblico e lo ripropone nelle *Occasions perdues*, sostituendo la Bretagna con il regno di Napoli e León con la Sicilia, «pour conserver cet éloignement. Pour le public parisien, la Bretagne n'aurait guère paru exotique, alors que Naples et la Sicile devaient produire le même dépaysement que la Bretagne pour un public espagnol» (Birkemeier 2007).

b) Ambientazione urbana

La *comedia urbana* spagnola è prevalentemente ambientata a Madrid, o in qualche altra città della Spagna (Toledo in *Amar sin saber a quién*), in un'epoca contemporanea allo spettatore; rappresenta un mondo reale e quotidiano. La scelta di adattare una commedia urbana spagnola implica lo spostamento dell'azione a Parigi, al fine di ricreare lo stesso effetto di vicinanza nello spettatore francese. Non solo: la tendenza a creare *adaptations* ambientate a Parigi s'inquadra in una linea di sviluppo più generale nel teatro francese. La centralizzazione del potere regio a Parigi, che nel XVII secolo è la città più popolosa d'Europa (Mousnier 1965: 22-23), ha conseguenze sul mondo culturale: è nella capitale, infatti, che nel Seicento si trovano gli unici due teatri permanenti di tutta la Francia; è qui che si sposta progressivamente il mondo dell'editoria, anteriormente distribuito in altre città d'importanza commerciale, come Rouen; è a Parigi che si forma quella classe media di *officiers* che sarà il pubblico del nuovo teatro francese. Questi cambiamenti hanno degli effetti anche sulla produzione letteraria. Come osserva Colette Scherer,

L'Astrée avait été le poème d'une civilisation rurale; lue dans toute la France, elle avait apporté aux Parisiens les parfums d'une campagne rêvée. Mais les aventures de Céladon ne sont guère compatibles avec la vie parisienne où les contraintes sociales sont importantes. Les libertés des héros de d'Urfé s'adaptent mal aux problèmes, essentiellement familiaux, de la vie bourgeoise ou noble de Paris. Les druides du Forez se perdent dans un passé

poétique et font place à des évocations pittoresques du Paris de tous les jours (Scherer 1983: 29).

La studiosa cita, come esempi di questa *veine nouvelle*, *La Galerie du Palais* (1633) e la *Place Royale* (1634) di Corneille, due commedie in cui la presenza della città, e in particolare del quartiere di Marais, si fa sentire fortemente. Il contesto urbano è funzionale alla rappresentazione di personaggi reali, in cui il pubblico può riconoscersi, ed è legato dunque all'entrata del mondo reale nella *comédie*, dai dettagli sulla vita quotidiana al modo di vivere i sentimenti:

Tout ces petits détails sur la vie des jeunes filles donnent à leurs aventures amoureuses un ton, un charme, une familiarité, une justesse qu'elles n'avaient pas chez Rotrou où elles se déroulaient dans l'indifférencié et le vide. Chez Rotrou l'amour, dans un temps et un espace qu'il réplit à lui seul, prend un caractère dramatique qui n'existe pas ici. Dans la Galerie du Palais [...] l'amour est un jeu, un passe-temps agréable, inessentiel, qui occupe des heures mais dont on peut, quand on le décide soudain, à la rigueur se passer (Colette Scherer 1983: 118).

È appunto Corneille, che esordisce nel 1630 con *Mélite* (pubblicata nel 1633), il campione di questo nuovo teatro in cui «l'interêt repose sur les évolutions sentimentales vraisemblables et finement rétracées de jeunes gens de la bonne société» (Scherer 1983: 49). Il contesto di riferimento è infatti legato alla vita della classe dirigente cui Corneille si rivolge, come mostrano le caratteristiche ricorrenti di un teatro incentrato sull'amore, in cui il *dénouement* è costituito dal matrimonio e in cui poco a poco entrano questioni economiche.¹⁸⁰ Nella tendenza ad aderire all'universo della realtà dimostrata dal teatro francese, una *dramaturgie du quotidien* complementare alla *dramaturgie de l'imaginaire*, probabilmente la *comedia urbana* offrì un modello.

Nelle due traduzioni di Lesage viene invece mantiene l'ambientazione delle due *comedias*: nel caso di *Le traître puni* «Valence», e nella traduzione lopesca *Don Felix de Mendocce* «Saragoce, dans un Salon du Palais, qui communique aux appartemens du Comte et d'Elvire». Nella *comedia* di Lope (*Guardar y guardarse*) le prime scene sono ambientate in due luoghi distinti da Zaragoza: la campagna fuori città e il palazzo del re di Castiglia. Lesage elimina queste scene per avvicinarsi all'unità di luogo, intesa come ambientazione in luoghi diversi della stessa città, e quasi immaginando una scenografia teatrale di ambienti comunicanti. Volendo mantenere la percezione dell'alterità del testo spagnolo, Lesage propone delle traduzioni non *habillées à la française* come gli adattamenti, ma al contrario in cui sia percepibile l'ambientazione e il carattere straniero dell'opera, come specifica nella

¹⁸⁰ Nella letteratura di *colportage*, fruita da classi popolari che non spesso avevano mezzi per sposarsi, la tematica amorosa è pressochè esclusa in favore di riferimenti alla vita pratica (Scherer 1983: 46-47; Bolleme 1971: 165).

préface. Si tratta di un importante cambiamento che segna il principio di una traduzione teatrale associata all'idea di mediazione culturale. La *relocation* rimane una risorsa propria degli adattamenti for the stage, mentre Du Perron de Castera, Linguet, La Beaumelle e Esménard non opereranno alcun intervento sull'ambientazione delle *comedias* tradotte.

3.3. Distribuzione in cinque atti

Tra le peculiarità della *Comedia* è fondamentale la divisione in tre *actos*, o *jornadas*: una scelta discrepante dalla prassi greco-romana, cui invece si rifà il teatro francese. La divisione in cinque atti è una caratteristica irrinunciabile del teatro classico francese, come si evince da questo passo di d'Aubignac: «il faut savoir que tous les poètes sont demeurés d'accord que les pièces de théâtre régulièrement ne doivent avoir ni plus ni moins que cinq actes» (*Pratique du théâtre*: III, 215). La regola, che si accompagna a un numero di versi abbastanza stabile, tra 1500 e 2000, è rispettata maggiormente nel caso della tragedia:

Le nombre des actes est en effet le deuxième élément qui va nous permettre, après la longueur, de définir la forma de la pièce classique. Ce nombre est de cinq dans l'immense majorité des cas [...]. En effet, les exceptions à cette règle sont, dans la tragédie du moins, en nombre infime et ne portent que sur des pièces insignifiantes (Scherer 1973: 197).

La struttura della commedia è invece più flessibile: esistono *pièce* di tre o quattro atti (soprattutto quelle di Molière), ma «la grande majorité des comédies sont en cinq actes», poiché la commedia «emprunt chaque fois qu'elle peut la coupe du “gran genre”, la tragédie» (Scherer 1973: 197). Il prestigio di un genere al centro del polisistema influisce sulle caratteristiche di un genere relativamente periferico come la commedia, che tende a cristallizzarsi nelle norme fisse della tragedia. Gli adattamenti dal teatro spagnolo seguono questo percorso di normalizzazione, adeguandosi progressivamente alle *règles*. Ma la divisione in cinque atti si riscontra già dal primo adattamenti, *La Bague del oubli*, e nel *corpus* qui analizzato non presenta eccezioni.

I francesi ovviano alla disparità strutturale attraverso una distribuzione che rispecchia le pause dell'ipotesto. Catherine Dumas (2007: 46), analizzando tre commedie di Rotrou (*La bague del oubli*, *Les occasions perdues*, *Laure persecutée*), riscontra una ripresa dell'architettura dei testi di partenza, con cui il drammaturgo sembra voler recuperare l'effetto delle clausole delle tre giornate, lasciandone intatta la giacitura:

Cette reprise de l'architecture des comedias permet parfois une identité d'effets : les actes centraux des pièces françaises s'achèvent ainsi sur des "points d'orgue" comparables à ceux qui clôturent la première ou la seconde journées des comedias.

Lesage si attiene ancora alla divisione in cinque atti, come concessione al gusto francese, mostrandosi sotto questo aspetto ancora vicino alla strategia degli autori di adattamenti. A partire da Du Perron de Castera i traduttori rispettano la divisione tripartita del testo di partenza, con la denominazione di «journées» (Linguet, La Beaumelle, Esménard) o «actes» (Du Perron de Castera): queste traduzioni *for the page* non necessitano di adeguarsi alla pratica teatrale del contesto d'arrivo, essendo destinate alla lettura.

3.4 Adeguamento alle unità di tempo, di luogo e d'azione

Il rispetto della poetica che gli italiani avevano tratto dall'interpretazione di Aristotele non era sentito come un obbligo da Lope de Vega, che nell'*Arte nuevo*, pur affermando la propria conoscenza di Plauto e Terenzio (ma in realtà cita Robortello ed Elio Donato), dichiara di rinunciare ai precetti in favore del gusto del pubblico.¹⁸¹

In Francia l'aristotelismo era emblema ed esternazione di un'esigenza di razionalità imperante nell'ambiente culturale e legata anche a fattori extra-letterari, come «le besoin de paix au sortir d'une longue période de troubles politiques, la volonté de quelques artisans d'un État autoritaire, dont la continuité des desseins devait assurer le succès, l'institution d'une Académie, organe de l'autorité dans le royaume des lettres» (Bray 1945: 113), alla presenza di importanti attori culturali come Richelieu e Chapelain, «véritable artisan des règles classiques» (Bray 1945: 113).

Il teatro è uno dei principali ambiti letterari su cui opera il classicismo, imponendo una serie di *règles* mutuata dalla precettistica umanistico-rinascimentale italiana. Parallelamente all'imporsi delle unità pseudo-aristoteliche e dei principi di *vraisemblance* e *bienséance*, gli autori *di adattamenti* si mostrano sempre più affini al teatro *régulière*, intervenendo sugli ipotesti con modifiche strutturali finalizzate all'adesione ai precetti.

Il dibattito tra *régulières* e *irrégulières* si snoda, a partire soprattutto dal 1630, nelle numerose *préfaces* che accompagnano le edizioni di *pièces* teatrali.¹⁸²

¹⁸¹ Non ci si addentra nella questione del «néo-aristotélisme *sui generis*» della *Comedia nueva*, analizzato da Marc Vitse (1990: 171-228), sulla scorta di Rinaldo Froldi (1973).

¹⁸² Il dibattito è trattato, tra altri, da René Bray (1945) e da Giovanni Dotoli (*Temps de préfaces*, 1996: 17-46).

Chapelain dimostra di conoscere la regola dell'unità di tempo già dal 1623, segnalandola nella préface all'*Adonis* con il termine di «jour naturel» che dimostrerebbe, secondo Bray, una filiazione dalla precettistica italiana. La *préface* di Ogier, in cui si difende l'ampiezza temporale della tragicommedia, strutturata in varie *journées* («Naturellement il ne pouvait être question d'unité de jour avec deux journées de cinq actes chacune», Bray 1945: 263) mostra come il precetto dell'unità di tempo si stia imponendo presso i letterati, anche se drammaturghi come Corneille nel 1630 ancora la ignorano: così ammetterà quest'ultimo nel 1660, nell'*Examen de Méliete*, analisi critica della prima sua commedia, in cui mette in relazione la propria ignoranza all'esempio di Hardy e «de quelques Modernes», tra i quali non è difficile scorgere lo stesso Lope:

Cette pièce fut mon coup d'essai, et elle n'a garde d'être dans les règles, puisque je ne savais pas alors qu'il y en eût. Je n'avais pour guide qu'un peu de sens commun, avec les exemples de feu M. Hardy, dont la veine était plus féconde que polie, et de quelques Modernes, qui commençaient à se produire, et n'étaient pas plus réguliers que lui (Corneille 1840: I, 36).

Nel 1630 prende avvio la *querelle des règles*: Mairet (1628-162) con la messa in scena della *Sylvanire* offre la prima testimonianza pratica di adesione alle unità; Chapelain diffonde la *Lettre sur les 24 heures*, in cui l'unità di tempo viene difesa con l'argomentazione della *vraisemblance* e con l'*auctoritas* degli antichi.

Nel 1631 appare l'importante e originale *préface* alla tragicommedia *La Généreuse Allemande*, di André Mareschal, drammaturgo dell'Hôtel de Bourgogne, in cui l'autore dichiara di non seguire le unità per preservare la verità del racconto¹⁸³ e in cui descrive la tragicommedia come genere moderno, inventato dagli italiani. Qualche mese dopo Georges de Scudéry segue Mareschal nella *préface* alla prima sua *pièce*, *Ligdamon et Lidias*, affermando di conoscere i precetti, ma di rifiutarli volontariamente.¹⁸⁴ In quello stesso anno gli irrégulieres affermano la dottrina classicista in una serie di *manifestes*: la *Préface en forme de Discours poétique* di Mairet, apposta all'edizione della tragicommedia *Sylvanire*, in cui vengono riprese le argomentazioni di Chapelain, ammettendo però che le opere regolari sono carenti di «beaux effets» e rilevando l'avversione dell'*Hôtel de Bourgogne* per il teatro

¹⁸³ «je traite dans ces vers une histoire aussi véritable qu'elle est belle et glorieuse, et n'ai pas voulu laisser à la conscience seule des témoins, qui vivent encore et la savent, la plus agréable partie des effets que la sévérité des règles m'eût obligé de couper» (Mareschal 1631: s.n.).

¹⁸⁴ «Je ne suis pas si peu versé dans les règles des anciens poètes grecs et latins, et dans celles des modernes espagnols et italiens, que je ne sache bien qu'elles obligent celui qui compose un poème épique à le réduire au terme d'un an, et le dramatique en un jour naturel de vingt-quatre heures, et dans l'unité d'action et de lieu ; mais j'ai voulu me dispenser de ces bornes trop étroites, faisant changer aussi souvent de face à mon théâtre que les acteurs y changent de lieux ; chose qui selon mon sentiment a plus d'éclat que la vieille comédie» (Scudéry 1631: pagina).

régulière; la *préface* di Isnard alla *Filis de Scire* di Pichou, in cui vengono discusse le argomentazioni *irrégulières* basate sul teatro antico, attraverso il fondamento delle *règles* sulla ragione e non sulla pratica¹⁸⁵ e la *préface* di Jean Ogier de Gombauld all'*Amaranthe*.

Nel 1632 io mondo teatrale francese è diviso in due opposti schieramenti:

d'un côté les meilleurs poètes, les critiques, les lettrés [...]; de l'autre la masse du public, les auteurs qui se plient à ses goûts, les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne. D'un côté l'autorité des anciens, les exemples italiens, le sentiment qu'on crée une nouvelle poésie; de l'autre la grossièreté d'un public qui aime les aventures et les décors variés, les intérêts des comédiens qui ne peuvent consentir à laisser au magasin un système décoratif suranné (Bray 1945: 268)

A partire dal 1632 anche drammaturghi *irrégulières* iniziano a comporre commedie e tragicommedie in cui si rispettano più o meno moderatamente le unità, come nel caso della *Veuve* di Corneille, pubblicata quell'anno con un avvertimento *Au lecteur* in cui il drammaturgo dichiara di osservare un *milieu* tra severità e libertà nell'unità di tempo, articolando la commedia in cinque giornate, corrispondenti ognuna a un atto:

Pour l'ordre de la pièce, je ne l'ai mis ni dans la sévérité des règles, ni dans la liberté qui n'est que trop ordinaire sur le théâtre français : l'une est trop rarement capable de beaux effets, et on les trouve à trop bon marché dans l'autre, qui prend quelquefois tout un siècle pour la durée de son action, et toute la terre habitable pour le lieu de la scène. Cela sent un peu trop son abandon, messéant à toute sorte de poème, et particulièrement aux dramatiques, qui ont toujours été les plus régulières. J'ai donc cherché quelque milieu pour la règle du temps, et me suis persuadé que la comédie étant disposée en cinq actes, cinq jours consécutifs n'y seraient point mal employés. Ce n'est pas que je méprise l'antiquité ; mais comme on épouse malaisément des beautés si vieilles, j'ai cru lui rendre assez de respect de lui partager mes ouvrages ; et de six pièces de théâtre qui me sont échappées, en ayant réduit trois dans la contrainte qu'elle nous a prescrite, je n'ai point fait de conscience d'allonger un peu les vingt et quatre heures aux trois autres. Pour l'unité de lieu et d'action, ce sont deux règles que j'observe inviolablement ; mais j'interprète la dernière à ma mode ; et la première, tantôt je la resserre à la seule grandeur du théâtre, et tantôt je l'étends jusqu'à toute une ville, comme en cette pièce (Corneille 1840: I, 63).

La giustificazione di Corneille è indicativa dell'importanza ormai assunta dalle *règles*, anche se in quegli anni si mettono in scena diverse *pièces* irregolari. Con *Le Cid* (1636) si scatena la famosa *querelle* che porterà ad una conoscenza generalizzata dei precetti da parte dei letterati e del pubblico. Nel 1638 d'Ouville, nel *Prologue* della tragicommedia *Les trahisons d'Arbiran*, dichiara di conoscere le regole della poesia drammatica e di non rispettarle per incompatibilità con il *sujet*:

quoy que l'Auteur sçache fort bien toutes les règles du Poème Dramatique; il ne s'est point voulu assujétir à la rigoureuse Loy de l'Antiquité, qui estoit de restreindre le sujet d'une Piece dans l'espace de vingtquatre heures: parce qu'il est presque impossible que quantité d'incidents, comme sont ceux que vous allez voir représenter en

¹⁸⁵ «c'est une question de droit et non pas de fait: l'on ne dispute pas toujours si les Anciens ont gardé les règles ponctuellement, mais bien si le précepte et l'exemple dont ils ont autorisées nous y doivent obliger et soumettre» (Isnard 1631: s.n.).

cette Piece, se soient faits en si peu de temps [...]. L'Authour ne s'est non plus soucié d'observer l'unité de lieu, ce qu'il trouve pourtant fort à propos de faire, quand le sujet s'y recontre, mais il n'approuve pas de se gesner beaucoup pour cela, principalement quand la distance n'est pas de consideration (d'Ouville 1638: s.n.).

D'Ouville dichiara apertamente di non preoccuparsi per l'unità di luogo nel caso in cui la distanza tra un luogo e l'altro non sia eccessiva: ammette di ambientare l'opera in due città diverse, ma non troppo distanti tra loro, come Napoli e Salerno.

I primi riferimenti all'unità di luogo in questo dibattito risalgono alla *préface* di Mareschal (1631) e ai manifesti dei *régulières* apparsi nel 1631. La polemica sull'unità di luogo s'identifica inizialmente problema del *décor*: Mairet dichiara che nella *Sylvanire* «on ne change jamais de la scène» (*apud* Bray 1945: 276) e progressivamente verrà abbandonato il passaggio degli attori da una scena all'altra: «Mais on admettra encore longtemps qu'un même décor représente sur une même scène des lieux qui réellement ne se touchent pas» (Bray 1945: 276). Rotrou non osserva l'unità di tempo nella *Bague del oubli*, nemmeno nelle *Occasion perdues*, ma solo più tardi, nella *Diane* (1635), forse perché l'opera gli fu commissionata, e con regolarità a partire da *Laure persecutée* (1637): a tal fine elimina parte della terza giornata della commedia lopesca, che si svolgevano un anno dopo le prime due giornate. Boisrobert, nella *Folle gageure*, riduce l'azione a ventiquattr'ore.

L'adeguamento della *Comedia* all'estetica classicista negli adattamenti francesi viene rifiutato da Lesage nella *préface* al *Théâtre espagnol* (1700). Affermando che l'anima della composizione teatrale risiede nella trama e che sotto questo aspetto il teatro spagnolo è migliore di quello francese, Lesage dichiara una sostanziale anche se implicita superiorità della *comedia*. La bellezza di trame interessanti e vive, ricche di colpi di scena, non è conosciuta dai francesi, se non nelle imitazioni dal teatro spagnolo: Lesage vuole trasportare questo gusto per l'intreccio nel teatro francese autoctono e a tal fine vuole plasmare il gusto del pubblico attraverso la traduzione. A tal fine, sarebbe controproducente *habiller à la française* una *comedia*: a differenza dei precedenti autori di adattamenti, interessati a incontrare il successo del pubblico, Lesage mira a intervenire sull'orizzonte d'attesa: questo aim implica mantenere le caratteristiche proprie del source-text, pur con qualche concessione al contesto d'arrivo. Per quanto riguarda le unità, Lesage dichiara di osservare «un milieu entre les libertés de leur Theatre, et la severité du nôtre». Lesage vuole evitare di semplificare l'intreccio per rispettare le due unità, poiché è proprio la trama l'aspetto che più gli interessa mantenere. Dichiara una certa compatibilità tra la ricchezza del *sujet* e l'unità di tempo, magari estesa a due giorni; mentre è sostenitore dell'inconciliabilità con l'unità di luogo: «Pour l'unité de lieu, il est impossible de la garder, sans ôter le merveilleux, et sans tronquer les intrigues». La scelta di ambientare la scena in luoghi diversi ma limitandosi a un'unica città ha

valore conciliatorio, ma non impedisce una riflessione di portata più generale: «Quand l'action interesse, on suit les Acteurs sans s'en appercevoir». L'*intérêt* della trama rapisce lo spettatore e garantisce l'illusione teatrale anche in presenza di cambiamenti di luogo: Lesage nega implicitamente il legame tra unità di luogo e *vraisemblance*, anticipando posizioni come quella di La Motte, che nel 1730 teorizza l'*unité d'intérêt*, con cui sostituisce le tre unità, difendendo appunto la complessità dell'intreccio e appellandosi a un certo tipo di *merveilleux*, identificabile con la sorpresa e con il colpo di scena, non dissimile da quello difeso da Lesage.

Le prime scene della *comedia* di Lope *Guardar y Guardarse* presentano diversi spostamenti di luogo, dalla campagna aragonese a Toledo, per poi arrivare a Zaragoza, dove è ambientato il resto dell'opera. Sopprimendo le prime nove scene nella traduzione, intitolata *Don Felix de Mendoce*, Lesage ripristina l'unità di luogo e si avvicina all'unità di tempo (Gaignard 2014).

Con Du Perron de Castera, Linguet, La Beaumelle e Esménard gli interventi riguardanti le unità si collocano al di fuori del testo tradotto, in sede paratestuale.

Du Perron de Castera (1738b: I, i) rileva e critica l'infrazione alle unità nell'*incipit* della *préface* agli *Extraits* («Les Espagnols se sont affranchis de la règle des trois Unités») e più volte nelle *réflexions* che accompagnano i testi.

Linguet, invece, nell'*Avvertissement* al *Théâtre Espagnol* mette in discussione la severità dei francesi rispetto all'unità di tempo: «Je ne sais si no ne les apprécions un peu trop, d'après nos principes et usages» (Linguet 1770: I, xxii). Il tono prudente dell'interrogativo, in contrasto con lo stile polemico di questo traduttore e scrittore, mostra che anche gli spiriti più accesi temevano di affrontare in modo esplicito il tema delle *unités*, anche quando in disaccordo. La divisione in tre *jornadas*, che Linguet desume dalle *sueftas* che utilizza come ipotesti, costituisce una spiegazione e un'attenuante all'infrazione dell'unità di tempo. Così come nel teatro francese non c'è corrispondenza tra tempo della scena (due ore) e tempo della narrazione (ventiquattr'ore), si potrà ammettere che la struttura in tre *jornadas* ammetta un contenuto di otto o quindici giorni. Il nesso logico di questo falso sillogismo risiede nel superamento dei limiti che una tradizione si autoimpone («pourquoi ne seroit pas permis aux Espagnols de reculer aussi un peu les bornes qu'ils se sont prescrites [...]?»): Linguet apre la strada a un principio di libertà.

La Beaumelle, nella *Notice sur le Chien du jardinier* (La Beaumelle, Esménard 1822: I, 131-132), dopo aver spiegato il significato del titolo della *comedia* e la dimensione

immaginaria del *sujet*, ambientato in una Napoli dai contorni sfumati,¹⁸⁶ descrive l'opera da un punto di vista ancora classicista:

L'unité d'action est entière; quoique le nombre des personnages soit assez considérable, il n'y en a aucun d'inutile. L'intérêt croît jusqu'à la fin. Peut-être eût-il mieux valu que Lope de Vega, moins occupé de peindre les situations, eût, ce qui ne lui aurait pas été difficile, rendu plus vraisemblables les événements qui les amènent. L'unité de lieu est passablement respectée; tout se passe à Naples, et même dans un seul quartier de cette ville. Dans chaque journée, l'action ne dure qu'à peu près le temps nécessaire à la représentation; mais il y a un intervalle d'un mois au moins entre la première journée et la seconde; et il s'écoule aussi plusieurs jours entre la seconde et la dernière.

3.5 La deresponsabilizzazione dei personaggi

In molti adattamenti francesi il potere decisionale dei personaggi principali viene ridotto alla sola passione amorosa, eliminando moventi di tipo sociale o utilitaristico, spesso attraverso l'*escamotage* di delegare la responsabilità a una figura dal ruolo paterno, in grado di imporre il proprio volere a innocenti *galanes* e *damas*. In queste scelte si può talvolta ravvisare l'influsso del dramma pastorale, che in Francia ai primi del Seicento era ancora in voga; l'estetica pastorale portava a prediligere il sentimentalismo e l'ambientazione bucolica, escludendo i riferimenti alla vita reale. Couderc (1997) usa il termine «deresponsabilización» per indicare questa strategia di riscrittura:

Esta falta de responsabilidad responde obviamente a una inflexión del tono de la acción. La orientación no es, o no es todavía, la de la comicidad, pero se advierte que los franceses buscan en lo posible descartar todo alcance social, toda tensión que no explique finalmente por un impulso amoroso sólo merecedor de indulgencia. De ahí que los personajes que normalmente están involucrados en el enredo se encuentren aislados en una especie de burbuja de puro sentimentalismo (Couderc 1997: 276).

La *deresponsabilización* è spesso associata a *pièces* con chiara influenza pastorale, come la *Diane* (messa in scena nel 1632 e pubblicata nel 1635), dove il modello lopesco, *La villana de Getafe* (Parte XIV, 1620),¹⁸⁷ viene contaminato con la *Diana* di Montemayor. Nella *Villana* don Félix, *galán* opportunista e avido in cerca di un «negocio de casamiento» (v. 532), non è disposto a sposarsi con la *villana* Inés, né ricca, né nobile; nella *Diane* di Rotrou, invece, il padre, personaggio aggiunto da Rotrou, impone al figlio un matrimonio con una

¹⁸⁶ Il traduttore sembra intuire lo statud 'ibrido' di questa *comedia*, che associa alcune caratteristiche della *comedia urbana* ad altre della *comedia palatina*.

¹⁸⁷ E. Cotarelo et al. (eds.), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española [nueva edición]*, Madrid, RAE, 1916-1930, X.

sposa facoltosa. Nella *Villana* il *galán* è mosso da esigenze socioeconomiche, che vengono trasferite da Rotrou nella sfera d'azione di un personaggio esterno alla coppia di amanti.

Nell'adattamento de *El ausente en su lugar* di Lope, *L'absent chez soi* di d'Ouville (1643) «los actos de los protagonistas están desprovistos de gravedad, lo que significa que no acarrearán una modificación de la situación: las decisiones que toman los personajes no influyen realmente en la progresión dramática» (Couderc 1997: 276). In questo caso la stessa figura paterna viene 'deresponsabilizzata': nel testo di partenza il padre di Elisa costituisce un ostacolo al matrimonio con Carlos per la povertà del *galán*, nell'adattamento il matrimonio è impedito da un malinteso. D'Ouville sopprime la realtà esterna, il movente economico, riducendo il potere decisionale dei personaggi.

Si riscontra un'analogia tendenza nelle traduzioni di Du Perron de Castera e di Linguet. In questi casi la 'deresponsabilizzazione' è legata a esigenze di *bienséance*, ponendo limiti alla libertà e alla licenza dei personaggi attraverso l'intervento di un terzo personaggio. Negli *Extraits de Les plaisanteries de Matico (Los donaires de Matico)*, Du Perron de Castera propone un nuovo finale, in cui sostituisce l'azione dei personaggi con l'espedito dell'agnizione. La principessa Juana, delusa dall'amato Rugero che crede promesso alla figlia del conte di Barcellona, sposta le proprie attenzioni su Belardo: questo cambiamento, che in Lope provoca il *desenlace* con il matrimonio finale tra Belardo e Juana, è percepito come un'infrazione alla *bienséance*.¹⁸⁸ Nel *plan d'adaptation* di Du Perron de Castera, si scopre che Rugero è figlio del conte di Barcelona: l'agnizione impedisce il sospetto di Juana e la sua azione sul *plot*, che si conclude con un finale circolare, ripristinando la coppia iniziale Juana/Rugero.

Linguet, eliminando il terzo atto dalla sua traduzione *Les vapeurs (Los melindres de Belisa)* propone un *desenlace* caratterizzato dall'intervento di Tiberio, zio di Belise, che interviene sul *plot* al fine di «saveur sa sœur et son neveu de leurs extravagances»: anche in questo caso la *deresponsabilización* è associata alla *bienséance*.

3.6 *Bienséance e decoro: il disfraz*

Il *decoro* è inteso nella *Comedia* come comportamento adeguato al ruolo sociale di un personaggio: il nobile e il servo rispondono a determinate convenzioni sociali, che non possono infrangere. Nonostante la concezione *estamentaria* di società stratificata che

¹⁸⁸ Juana infrange sia la *bienséance externe*, ovvero il codice morale socialmente accettato, sia la *bienséance interne*, ovvero il comportamento prescritto per una principessa. Potremmo dire, con Lefevre, che infrange il *cultural script* legato sotto vari aspetti al suo personaggio.

veicolata dalla *Comedia*, si attuano numerose infrazioni al *decoro*. Il *criado* interagisce con il padrone con certa libertà, deridendolo, attuando come consigliere, addirittura intervenendo attivamente sul *plot*. Spesso inoltre ci si avvale di un espediente drammaturgico finalizzato anche alla rottura del decoro, il *disfraz*, travestimento di un signore da servo o di un servo da signore, che permette di infrangere le convenzioni sociali.

In Francia il concetto di *bienséance* non si limita alla coerenza con lo status sociale, ma si estende a una generalizzata esigenza di pudore, di morigeratezza. La *bienséance* matura in seno a una società ingentilita, che ama la pastorale, la tragicommedia, il *roman*, in cui la donna diventa oggetto d'adorazione e i sentimenti vengono purificati. Si tratta dunque di una questione di *goût* del pubblico, come osservò René Bray,

Les bienséances externes n'imposent pas seulement au poète les conceptions historiques du public, mais aussi son goût. En leur nom on interdit d'exposer des sentiments deshonnêtes aussi bien que des moeurs barbares [...]. On évite le bas, le bouffon, le grossier et l'impudique (Bray 1968: 227-228).

Un gusto cui la *comédie* non può che adattarsi, se vuole sopravvivere e distanziarsi definitivamente dalla farsa, il genere comico imperante nel secolo precedente, il *dangereux voisinage* che aveva causato un lungo disprezzo della commedia da parte dei francesi.

L'evoluzione della *comédie* dimostra una progressiva adozione del gusto per la *bienséance*: la purezza dei sentimenti, l'esclusione dei riferimenti sessuali, gli espedienti del romanzo e della pastorale:

Pourvue de ces ambitions toutes neuves, la comédie d'après 1630 va chercher ses inspirations dans ces genres qui, eux aussi, auront été «purifiés» par les exigeantes bienséances: la pastorale, la tragi-comédie, le roman. Il s'agissait de toucher le public parisien sans l'effaroucher (Scherer 1983: 29).

L'adattamento dal teatro spagnolo, che veicola un concetto di *decoro* piuttosto differente rispetto a quello spagnolo, mostra strategie di adozione della *bienséance*. Ad esempio, nel *Mayor imposible* di Lope de Vega la regina è protagonista, mentre nell'adattamento di Boisrobert lo stesso ruolo viene ricoperto dalla contessa di Pembroc, in quanto «mieux séant» (più adatto) che a una regina.

Nelle traduzioni di Du Perron de Castera e di Linguet l'esigenza di *bienséance* opera come *constraint*: lo si è osservato a proposito della 'deresponsabilización' e lo si può osservare anche a proposito dell'inutilità dell'espediente del *disfraz*, ritenuto insufficiente a legittimare la condotta libera del personaggio, e anzi giudicato offensivo per la dignità del personaggio, essendo un travestimento che abbassa il ruolo sociale.

3.7 La ricerca del lieto fine

Parallelamente alla deresponsabilizzazione dei personaggi si osserva negli adattamenti una ricerca del lieto fine, quando l'ipotesto non prevede la soddisfazione per tutti i personaggi. Nella *Bague del oubli* Rotrou attenua la punizione dei due amanti che causano l'inganno ai danni del re, permettendo un esilio congiunto al posto della crudele separazione. Nella *Diane* interviene un'agnizione a permettere il matrimonio tra Diane e Lysimant, mentre nell'ipotesto (*La villana de Getafe*) questo avviene grazie all'azione della protagonista femminile, la villana Inés, il cui ruolo nell'adattamento viene ridotto («deresponsabilización»).

La ricerca del lieto fine risponde a esigenze di gusto del pubblico e alla poetica classicista che s'impone durante l'epoca degli adattamenti. Anche le tragicommedie prevedono il lieto fine, secondo la *Poétique* di La Mesnadière (1639), in cui la commedia è definita «une aventure de théâtre où les malheurs sont effacés par quelque bon événement», e in seguito anche nella *Pratique du Théâtre* (1657) di d'Aubignac:

dès lors qu'on a dit *Tragi-Comédie*, on découvre quelle en sera la Catastrophe ; si bien que tous les Incidents, qui troublent l'espérance et les desseins des principaux Personnages, ne touchent point le Spectateur, prévenu de la connaissance qu'il a du succès contraire à leur crainte et à leur douleur.

Il lieto fine si crea anche con espedienti come l'agnizione, concessi grazie al concetto di «vraisemblance extraordinaire», autorizzata da Chapelain: «la vraisemblance extraordinaire se résume au résultat surprenant d'une coïncidence ménagée entre deux faits ordinaires» (Pasquier 1992: 631).

Secondo Couderc l'evoluzione circolare della trama, che riprenderebbe la «structure fermée» della pastorale, ricorre in tutti gli adattamenti francesi della *Comedia* e ha a che fare con la necessità di creare un *desenredo* soddisfacente, basato su un concetto di giustizia poetica differente rispetto a quello che domina la *Comedia*:

es una acción inmóvil que casi excluye el dinamismo, porque prevalece la necesidad de dejar contentos a todos, mientras que al contrario, como lo decía al aludir a la estructura pentagonal de las *dramatis personæ*, el enredo de la comedia española no tiene que dejar satisfechos a todos los personajes, y es la significación, algo amarga, de muchos desenlaces (Couderc 1998: 278).

I traduttori settecenteschi rimangono talvolta insoddisfatti dal finale di qualche *comedia* e decidono di proporre un nuovo epilogo, caratterizzato dal ritorno alle condizioni iniziali e dall'intervento di figure patriarcali a ridurre il margine di autonomia (e dunque la responsabilità) dei personaggi. Du Perron de Castera, nell'*extrait Les plasainteries de Matico*, propone un *plan d'adaptation* modificando il finale con il ricongiungimento della coppia di

amanti iniziale. Nel caso della traduzione *Les vapeurs* di Linguet, la proposta di un nuovo epilogo interviene solo sulle modalità del *desenlace*, più rispettoso delle *bienséances*.

IV

«*NOS MUSAS COLIMUS SEVERIORES*». LOPE DE VEGA NEL SETTECENTO FRANCESE

Peut-être l'Espagne aura-t'elle son tour. Il ne lui faut por cela, qu'établir avec la France un commerce littéraire. Je suis persuadé que par ce moyen elle fera connoître, estimer et rechercher ses productions (Vaquette d'Hermilly, 1754).

1. *Interferenze culturali tra Spagna e Francia nel Secolo dei Lumi: una «mise en abîme»*

Dopo il trattato di Utrecht, l'alleanza politica tra Francia e Spagna, supportata da altri patti (1733, 1743 e 1759), dura fino alla Rivoluzione (1798), ma l'equilibrio tra le due parti è sbilanciato a favore della Francia, potenza centrale nel panorama europeo, modello culturale e fucina ideologica. Gli equilibri politici si riflettono sul prestigio letterario, anche se quest'ultimo non genera reazioni univoche nel sistema su cui esercita influenza. Si pensi alla letteratura spagnola nella Francia seicentesca, modello e antimodello al tempo stesso: un ruolo paragonabile a quello che ora ricopre la cultura francese in Spagna, attivando lo stesso tipo di reazioni contraddittorie, che si concretizzano, in questo caso, in due fronti opposti, associati a posizioni politiche.

Il classicismo spagnolo opera uno spostamento canonico nel Parnaso letterario, privilegiando gli autori cinquecenteschi e attribuendo a Lope de Vega il ruolo di corruttore del teatro spagnolo. La *Poética* di Luzán svolge un ruolo importante nel delineare il canone del *nuevo clasicismo español*, e al tempo stesso si pone come testo di confine tra i due sistemi letterari, francese e spagnolo, rispetto ai quali si trova in un rapporto quasi osmotico: per questo motivo si è scelto di dedicare alcune pagine a un approfondimento della posizione di Lope de Vega nelle due edizioni della *Poética*.

In Francia il declino della fama del *fénix* è già in atto a inizio secolo, legato all'esclusione dal canone degli *anciens* e dei *modernes*; durante il Settecento, agli albori del recupero delle tradizioni teatrali moderne europee, il giudizio dei classicisti spagnoli ha probabilmente un

peso nella mancata assunzione di Lope de Vega a modello anti-classicista: basti osservare che la fortuna francese di Shakespeare è anche fondata sulla perdurante fama del drammaturgo in Inghilterra.¹⁸⁹

La ricerca di notizie sulla letteratura spagnola da parte di scrittori e giornalisti francesi è spesso frustrata da una carenza d'informazione colmata da pochi testi, come la *préface* di Du Perron de Castera, traduttore di scarsa fama, che però a lungo influenza la ricezione di Lope e della *Comedia*, essendo fino a Linguet l'unico mediatore del teatro spagnolo nel settecento francese. Le traduzioni di Du Perron de Castera e di Linguet non vengono adattate per il teatro, come invece auspicano i traduttori, e non godono della fortuna delle traduzioni del teatro shakespeariano di La Place, adattato da Ducis, e di Le Tourneur, che costituisce un modello di traduzione non più adattata ai canoni classicisti come le anteriori, arricchita da un *Discours des Préfaces* anticlassicista che s'inserisce nel novero dei testi del teatro romantico. La traduzione del teatro spagnolo di Linguet arriva poco prima dello Shakespeare di Le Tourneur, ma è ancora caratterizzata da criteri di adattamento al classicismo per la precocità dei tempi e per l'inesperienza di un giovane voltairiano come Linguet: pubblicata nel 1770, viene in realtà preparata verso il 1764, a ridosso del viaggio in Spagna del traduttore. Questi si rammaricherà anni dopo del metodo traduttivo poco coraggioso, forse rendendosi conto dell'occasione persa per essere al centro di polemiche e accrescere la propria fama, come era avvenuto a Le Tourneur con Shakespeare. La centralità della figura di Shakespeare giunge in Francia in un'epoca favorevole all'accoglimento di modelli stranieri. Se Lope era stato l'antimodello dei classicisti seicenteschi, Shakespeare è al centro della questione teatrale settecentesca e diviene più tardi il vessillo dei romantici.

¹⁸⁹ Come dichiarava La Place nella *préface* al *Théâtre Anglois*: «Il faut donc convenir, qu'un Poëte dont le nom subsiste encore avec éclat dans son pays, doit avoir eu des talens supérieurs» (La Place 1746: xi).

2. *Spostamenti canonici nel «nuevo clasicismo español»: Lope e la Poética di Luzán*

La Spagna, che durante buona parte del secolo precedente era stata la più importante potenza europea, ora si trova in una posizione periferica, politicamente e culturalmente: il modello francese è all'origine di una spaccatura tra *dos Españas*, tra i cosiddetti *afrancesados*, vicini ai Borboni e alla poetica neoclassica, e i tradizionalisti spagnoli, difensori della cultura patria, identificata nel Barocco. Il neoclassicismo spagnolo è stato a lungo identificato con un'esterofilia filofrancese giudicata negativamente dalla critica romantica, come notò Russel Sebold ([1970]1989: 79):

Creo que nadie podrá objetar a un movimiento literario las influencias extranjeras que sobre él hayan podido actuar. Desde el punto de vista más aceptado por la erudición tradicional, la historia de los movimientos literarios europeos casi no es más que la de un repetido intercambio de influencias. En nuestro caso, lo grave es que las obras de consulta no se limitan a presentar lo que haya de francés en el neoclasicismo español como influencia; al contrario, lo presentan como siniestra e ineluctable causa. Las etiquetas que los historiadores de la literatura ponen a lo neoclásico español no suelen apartarse mucho de fórmulas como «seudoclásico a la francesa» [...] que aún puede leerse en los manuales en variantes como «seudoclasicismo afrancesado».

L'innequivocabile influsso francese non implicava un rifiuto della cultura nazionale, bensì uno spostamento canonico: si rintracciava lo splendore letterario della Spagna nella letteratura cinquecentesca, legata a un ideale di purezza snaturato dal Barocco.

È esemplare in questo senso la *Poética* di Ignacio de Luzán (1702-1754), pubblicata nella sua prima edizione nel 1737, la principale poetica neoclassica spagnola prodotta nel secolo dei Lumi. Recepita in epoca romantica¹⁹⁰ come tentativo di «mettre à la place de la littérature nationale une littérature étrangère» (Sismondi 1813: IV, 224), fu sì prodotto di contatti con una dimensione letteraria europea, avendo il suo autore studiato a Milano, a Catania e a Napoli,¹⁹¹ ma non si pose come negazione dell'eredità culturale nazionale. Anzi,

¹⁹⁰ I giudizi romantici sul neoclassicismo inteso come esterofilia francese si avvalsero, in Spagna, del famoso termine *afrancesado* «como mero sinónimo de *clásico* o *seudoclásico*, sin intención directa de subrayar afectaciones lingüísticas ni deslealtades políticas» (Sebold 1964), ma si indicando una tendenza a dare maggior peso all'arte piuttosto che al genio, una tendenza a scegliere soggetti mitologici piuttosto che cristiani.

¹⁹¹ Tra le fonti esplicitamente citate da Luzán, Sebold ([1970]1989: 105) segnala una preminenza di Aristotele e Orazio sui francesi, negando l'idea di «aristolismo afrancesado» legata a questo autore: «Luzán cita o parafrasea a Aristóteles ciento noventa y una veces; a Horacio, sesenta y ocho veces; a los españoles Cascales y González de Salas, diecisiete y trece veces, respectivamente, y a Boileau, sólo seis veces -lo repito-, a Boileau sólo seis veces. Paradójicamente, Boileau aparece mencionado siete veces en las cinco páginas que el autor de una de las más conocidas historias modernas de la literatura española dedica a la *Poética* de Luzán. En toda la

con il neoclassicismo spagnolo si mise in rilievo per la prima volta in Spagna il debito del teatro classico francese con la *Comedia*:

Incluso cuando acuden a modelos franceses, no por eso creen los neoclásicos amenazada la identidad de la literatura nacional. Al contrario, sienten robustecida la personalidad de las letras patrias y encuentran afirmada su propia conciencia de hispanidad al darse cuenta de que doscientos años antes España fue árbitro y fuente del gusto literario de toda Europa, señaladamente de Francia. Es sabido que los críticos dieciochescos fueron los primeros en subrayar la enorme deuda del teatro clásico francés con el español. Mas, por si fuera poco, los neoclásicos españoles creen descubrir en el pasado literario nacional los orígenes del tan célebre *esprit* y sencillez de la literatura clásica francesa (Sebold [1970]1989: 81).

Le origini spagnole del classicismo francese implicavano dunque un recupero delle radici culturali autoctone nel momento stesso in cui ci si poneva in linea con i dettami della cultura dominante in Europa:

El estudio del estilo clásico francés suple la falta de un lazo vivo con la antigua gloria literaria nacional: estudiando el estilo francés no se hace más que recoger el fruto de una semilla hispánica trasplantada a otro terreno y cultivada allí con el más delicado esmero, mientras que en España misma se agostaba esa planta durante la horrible sequía del ultrabarroco de los últimos años del siglo XVIII y los primeros del XVIII (Sebold [1970]1989: 82).

Cassando le etichette di *seudoclassicismo* o di *afrancesado*, forgiate nell'ambito della polemica con i romantici, il neoclassicismo spagnolo è inteso da Sebold nei termini di «nuevo clasicismo español», in quanto implica un recupero della *antigua gloria literaria* spagnola, rivolta alla poesia del Cinquecento e simboleggiata dal modello di Garcilaso. L'apertura europea, dunque, non impediva la riflessione e la canonizzazione della letteratura spagnola, anche se con uno spostamento del canone a un'epoca anteriore alla *comedia nueva*.

Un'operazione di questo genere ha conseguenze sulla ricezione del teatro di Lope de Vega nel contesto d'origine. Il testo di Luzán, che apre la strada al neoclassicismo spagnolo e al modello poetico cinquecentista, ebbe grande fortuna in Spagna, anche in forma indiretta,¹⁹² e suscitò interesse in Francia, come si può evincere dalla testimonianza dei manoscritti *Apuntes para la historia de la poesia* di Llaguno, per cui «la poética de Luzán ha sido justamente alabada aquí y en Francia (1748 y 1755)» (*apud* Luzán [1789]1977: 57), alludendo alla recensione sul «Journal de Trévoux» datata 1748, relativa alla prima edizione. Luzán

Poética de Luzán sólo hay unas ochenta citas de autoridades francesas en total, lo cual quiere decir que sólo Aristóteles está citado con una frecuencia más de dos veces mayor que todos los teóricos franceses de la poética».

¹⁹² Come rileva Sebold (Luzán [1789]1977); le idee di Luzán circolavano ampiamente anche attraverso il *Compendio del arte poético* di Burriel (1757).

rientra tra le fonti utilizzate da La Beaumelle per la redazione dei paratesti alla prima traduzione ottocentesca, gli *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol* (1822).¹⁹³

Llaguno, curatore della seconda edizione della *Poética*, venne anche considerato responsabile delle varianti, che Sebold, sulla base della corrispondenza tra Llaguno e il figlio di Luzán e di diverse prove, testimonianze e studi, attribuì invece all'autore stesso. Miguel y Canuto (1994) rileva l'importanza data in entrambe le edizioni a Lope de Vega, anche se non mette in evidenza in forma sistematica le differenze nei giudizi tra un'edizione e l'altra. Pur non rientrando in modo specifico nel problema della ricezione francese di Lope, un'analisi dei giudizi su Lope nell'opera di Luzán può risultare utile, in quanto la *Poética* si configura come un testo in stretta relazione con il panorama francese, da cui riceve *input* e su cui esercita un certo influsso.

Rispetto al terzo libro della *Poética*, *De la tragedia y comedia y otras poesías dramáticas*, l'edizione del 1789 è caratterizzata dall'aggiunta dei primi due capitoli: *De la poesía dramática española, su principio, progresos y estado actual* e *Sobre las reglas que se supone hay para nuestra poesía dramática*.

Nel primo capitolo Luzán distingue due tipi di poesia drammatica: «una popular, libre, sin sujeción a las reglas de los antiguos, que nació, echó raíces, creció y se propagó increíblemente entre nosotros; y otra que se puede llamar erudita, porque sólo tuvo aceptación entre hombres instruidos» (Luzán [1789]1977: 392). Sottolinea dunque l'indipendenza del teatro popolare dall'antichità, ipotizzando «que empezó al mismo tiempo que la lengua y con el propio impulso que entre los griegos». Nel breve *excursus* sulla nascita di questa tradizione teatrale autoctona e indipendente dalle regole, in cui si nominano Juan de la Cueva, Cristóbal Virués e Cervantes, l'approdo a Lope de Vega risalta per i toni con cui viene presentato e per lo spazio dedicato: «compareció el gran Lope de Vega, y los anubló a todos», esordisce Luzán, proseguendo con qualche dato biografico e giungendo al rammarcato e molto voltairiano giudizio su una genialità soggiogata dalle condizioni storiche di barbarie («était digne de corriger son siècle», ma «fut subjugué par son siècle», scriveva Voltaire, 1876-1900: XXV, 153):

La extensión, variedad y amenidad de su ingenio, la asombrosa facilidad, o por mejor decir, el flujo irrestañable con que produjo tantas obras de especies tan diversas y la copia y suavidad de su versificación le colocan en la clase de los hombres extraordinarios; pero fue una desgracia que alcanzase una edad en que aún no había hecho grandes progresos la buena crítica, esto es, el arte de juzgar rectamente de las obras de entendimiento y de la imaginación; y así un hombre que nació para la gloria de España, abusando de sus mismas

¹⁹³ «Luzan affirme que le père de Lope exerçait une profession humble. Il n'explique point laquelle, ce qui est indifférent dans un pays où il n'y a que celles de boucher, de bourreau et de crieur public» (La Beaumelle, Esménard 1822: I, v).

cualidades superiores, lejos de cumplir su destino, contribuyó infinito a que otros grandes ingenios que vinieron después y le quisieron imitar, tampoco cumpliesen el suyo; porque Lope no es un modelo para imitado, sino un inmenso depósito de donde saldrá rico de preciosidades poéticas quien entre a elegir con discernimento y gusto (Luzán [1789]1977: 400).

Luzán nega a Lope il ruolo di *inventor* o *establecedor* della *comedia*, che proviene dalla farsa, un «principio deforme» i cui difetti vennero peggiorati dal drammaturgo, «con cierta ciencia de que lo hacía mal», aggiunge il critico parafrasando poi alcuni versi dell'*Arte nuevo*. L'incredibile fecondità poetica viene spiegata attraverso la trascuratezza derivante dall'inosservanza delle regole:

¿Cómo pudo ser esto por más fecundidad que tuviese? No parándose a elegir asuntos propios para imitados en la representación; tomando a veces por argumento la vida de un hombre, y por escena el universo todo; trastornando y desfigurando la historia, sin respetar los hechos más notorios, con la mezcla de fábulas absurdas y con atribuir a reyes, príncipes, héroes y damas ilustres caracteres, costumbres y acciones vergonzosas o ridículas; haciendo hablar a los interlocutores según primero le ocurría; a las mujeres ordinarias, criados y patanes como filósofos escolásticos, vertiendo erudición trivial y lugares comunes, defecto que comprehende a todas sus obras, y a los reyes y personajes como fanfarrones o gente de plaza, sin dignidad ni decoro alguno (Luzán [1789]1977: 401).

La fecondità è dunque in relazione con una difettosa selezione degli argomenti, da cui deriva l'infrazione alle unità di tempo e di luogo. Così come non si detiene nell'*inventio*, Lope nemmeno presta attenzione al decoro dei personaggi, che non si comportano conformemente al proprio *estamento*. Alla critica segue un breve elogio ad alcune scene «de gran interés, que pueden ser modelo de naturalidad y buen estilo», presenti in qualche opera di Lope, ma si tratta solo, come ebbe a dire Voltaire di Shakespeare, di qualche scintilla di genio: «drama entero no hallo ninguno medianamente arreglado y escrito con decoro» (Luzán [1789]1977: 402), e non si sa nulla delle sei commedie regolari che Lope dichiara di aver composto nell'*Arte nuevo*. Secondo Luzán, Lope mostra un atteggiamento contraddittorio riguardo ai precetti teatrali, alternando l'affettazione di disinteresse per le critiche dei precettisti («afectava dársele muy poco de estas censuras, atribuyéndolas a envidia») a una malcelata inquietudine di fondo, manifesta nella mescolanza di difesa e attacco dell'irregolarità che trova espressione in alcuni prologhi e nell'*Arte nuevo*; soprattutto il precettista si scaglia contro i riferimenti al mal gusto popolare, con cui il *Fénix* giustifica ironicamente il proprio teatro. Eppure, nella sua distinzione tra i «due» teatri spagnoli, popolare ed erudito, Luzán sembra basarsi su un principio almeno in parte ricettivo, dipendente dall'ambito socio-culturale cui il teatro si ascrive e quindi conforme al gusto del vulgo cui Lope addita nell'*Arte nuevo*: c'è un teatro *for the stage*, destinato a «atrer el vulgo y sacarle el dinero» (Luzán [1789]1977: 412) e un teatro *for the page*, destinato alla lettura da

parte di circoli colti. Paradossalmente, la poesia drammatica ispirata alle regole degli antichi è considerata «nueva» e «moderna»: «no porque sean nuevas las reglas de Aristóteles y Horacio, sino porque la introducción de estas en España fue posterior a aquellos dramas imperfectos». Non si tratta, a mio parere, del mero «malabarismo conceptual» (Sánchez Laílla 2010: 77) di un *ancien*: si può scorgere in molte varianti della seconda edizione un inquadramento della letteratura spagnola su distinte basi storico-filosofiche, con un distanziamento dagli *anciens* Nasarre e Montiano y Luyando.

La regolamentazione del teatro è considerata un passo successivo rispetto agli inizi di una tradizione drammatica: nel secondo capitolo dell'edizione del 1789 Luzán osserva che anche nel teatro greco e latino, così come in quello francese e italiano, i primi drammaturghi erano «groseros y libres antes que artificiosos» (Luzán [1789]1977: 413). La riflessione porta a uno slittamento spagnolo dell'opposizione tra *Anciens* e *Modernes* (per Luzán «moderno») corrisponde ad *Ancien*: l'ambiguità sembra confermare l'ipotesi che ho avanzato riguardo alla posizione di Lope de Vega nella *Querelle des anciens et de modernes*, osservando che il drammaturgo spagnolo non rientra in nessuno dei due poli, e riconducendo questa mancata coincidenza al declino della fama francese del *Fénix*. Il mancato posizionamento nella *Querelle* porta Luzán a un'iniziale rifiuto della tradizione drammatica spagnola; mentre nella seconda edizione della *Poética* si osserva un'avvenuta riflessione cui consegue una definizione canonica: Lope rappresenta una tradizione drammatica agli albori, mentre il neoclassicismo ispirato agli *Anciens* appartiene a una fase di perfezionamento dell'arte, connaturata a tutte le culture e civiltà. Si può ravvisare, in questo risolutorio posizionamento del teatro barocco sull'asse storico, il concetto vichiano di «corsi e ricorsi storici», secondo il quale ogni cultura è caratterizzata da un movimento che dalla semplicità porta a un maggior grado di artificio.¹⁹⁴ La *comedia nueva* appartiene dunque a una fase primigenia della cultura spagnola; l'*Arte nuevo* di Lope, che viene interamente riportato in questo secondo capitolo,¹⁹⁵ non può quindi essere considerato una poetica alternativa a quella aristotelica, ma solo il tentativo, non riuscito, di giustificare uno *status quo* viziato dalla giovane età dell'autore e del teatro spagnolo (vichiana anche la corrispondenza tra vita umana e stadi di una cultura):

Se ve con evidencia que este autor, habiendo empezado a escribir comedias muy joven [...] y a tiempo que el teatro español estaba dominado por la ignorancia vulgar, sin reglas ni concierto, siguió el camino que halló ya trillado; y que después con la edad y con el estudio y conocimiento de buenos libros abrió los ojos, y notó los

¹⁹⁴ Il contatto di Luzán con Vico, sul versante biografico e su quello intellettuale, è una questione dibattuta (Sevilla Fernández 1991: 11-16).

¹⁹⁵ «Se ha hecho muy raro», scrive Luzán nel 1738, ma Llaguna aggiunge in nota alla seconda edizione (1798) che «ya no es raro, sino muy común», grazie a una ristampa del 1776-1779.

absurdos de sus comedias y de las ajenas [...], se contentó con publicar y confesar las irregularidades, alegando al mismo tiempo algunas débiles excusas a su favor (Luzán [1789]1977: 424).

La riflessione sullo stadio, diremmo, «infantile» del teatro spagnolo conduce il Luzán della seconda edizione della *Poética* alla palinodia: non è vero, come aveva affermato anni addietro, che Lope fu il corruttore del teatro spagnolo, perché «¿cómo pudo Lope corromper ni desarreglar lo que nunca estuvo ordenado ni arreglado?» (Luzán [1789]1977: 424).

L'idea di una fase primigenia, «barbara» del teatro spagnolo è veicolata anche dal voltairiano accostamento Shakespeare-Lope de Vega, entrambi considerati creatori di una tradizione drammatica *ex novo*, originale e autoctona. In Voltaire, l'idea di fondo è in parte contraddetta dal ritratto esacerbato di un Lope teoricamente classicista ma nella pratica costretto ad adattarsi al gusto popolare, e dalla progressiva convinzione voltairiana delle origini spagnole del teatro inglese, essendo la *comedia* paragonata a un'epidemia europea. Però l'idea di una «barbarie» originaria, superata da un processo di civilisation, e il parallelismo del teatro greco,¹⁹⁶ costituiscono a mio parere un interessante punto di contatto ideologico tra i due autori. La concezione voltairiana della «barbarie» originaria nell'arte drammatica è evidentemente connessa a una «visión del pasado como carga que lastra los avances del esfuerzo histórico, en vez de como edad de oro utópica» e sottende un'idea di progresso inteso non tanto come «perfeccionamiento gradual de la humanidad», ma come «aproximación gradual de esta misma humanidad a los ideales de la razón y la civilización de su tiempo» (Roldán 2005: 57). Luzán non solo ammirava Voltaire, ma contribuì alla diffusione della sua opera in Spagna (Lafarga 1978: 132), citandolo nelle *Memorias literarias de París* (1751), frutto degli anni trascorsi a Parigi come segretario dell'ambasciata spagnola.

Luzán si rifà anche al *Prólogo* di Blas Nasarre, secondo Jesús Cañas Murillo (1991: 30): «La *Poética* de Luzán en su versión de 1789 hace también uso del escrito del bibliotecario. En concreto, en el capítulo primero del libro tercero [...], se observan noticias coincidentes en ambos textos», a partire dal titolo «origen, progreso y decadencia del teatro español», uno dei nodi argomentativi che si propone anche il prologo di Blas Nasarre.

Nel testo di Luzán appaiono informazioni già presenti nel *Prólogo*, ma l'elaborazione concettuale che presiede alla *Poética* diverge fondamentalmente da quella di Nasarre. Questi

¹⁹⁶ Nella *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne* (1749): «Les inventeurs ont toujours la première place dans la mémoire des hommes ; mais quelque respect qu'on ait pour ces premiers génies, cela n'empêche pas que ceux qui les ont suivis ne fassent souvent beaucoup plus de plaisir. On respecte Homère, mais on lit le Tasse ; on trouve dans lui beaucoup de beautés qu'Homère n'a point connues. On admire Sophocle ; mais combien de nos bons auteurs tragiques ont-ils de traits de maîtres que Sophocle eût fait gloire d'imiter, s'il fût venu après eux ! Les Grecs auraient appris de nos grands modernes à faire des expositions plus adroites, à lier les scènes les unes aux autres par cet art imperceptible qui ne laisse jamais le théâtre vide, et qui fait venir et sortir avec raison les personnages. C'est à quoi les anciens ont souvent manqué, et c'est en quoi le Trissino les a malheureusement imités». Il testo è citato da Montiano y Luyando (1750: 40).

nega l'origine «barbara» del teatro spagnolo, rilevando, al contrario, un'illustre filiazione libresca:

los cómicos griegos sacaron de Homero sus comedias, [...] los romanos copiaron en su lengua las comedias de los griegos, [...] los proenzales las tomaron de los romanos, [...] los italianos tradujeron a los proenzales, y a ellos y a estos los españoles, y a las tres naciones y a las cinco los franceses [...]. Descubriríase así otro origen, no supersticioso ni bárbaro, sino culto y palaciano, de nuestras comedias y representaciones (Blas Nasarre [1749]1991: 63).

Gli autori colti «escribieron diálogos que llamaron comedias, pero muy largos e incapaces de representarse», tra cui *La Celestina*. Escludendo questi testi destinati alla lettura, le origini del teatro spagnolo nella corrente del *buen gusto* si devono a Lope de Rueda, Castillejo, Torres Naharro e agli autori di poetiche aristoteliche come Juan de la Encina, Pinciano e Cascales. Il placido *buen gusto* degli albori del teatro spagnolo venne sconvolto dal «desordenado y caliente genio del corruptor del tatro, corruptor acompañado del río suave y blando de su dicción, de su fecundidad lozana y viciosa, pero fecundidad portentosa e increíble y sin comparación en nungún siglo, nación ni idioma [...]. Las comedias eran ya adultas y perfectas, y él las volvió a las mantillas» (Blas Nasarre [1749]1991: 63).

Contrariamente a Nasarre, Luzán nega la responsabilità di Lope come corruttore del teatro spagnolo (con un'importante palinodia rispetto all'edizione del 1738, in cui forse si può scorgere un volontario distanziamento da Blas Nasarre) e afferma l'origine «barbara» di questa tradizione drammatica, con l'esclusione del teatro colto destinato alla lettura.

La centralità ricoperta da Lope de Vega in questi due capitoli aggiunti nel 1789 non è osservabile nell'edizione del 1738, in cui i riferimenti al *Fénix*, tanto negativi quanto positivi, non risaltano per abbondanza rispetto a quelli dedicati ad altri drammaturghi spagnoli. I capitoli sulla tragedia, sulla *fabula* e sulla *fabula* drammatica, con cui originariamente si apriva la *Poética* di Luzán, sono interamente dedicati agli *Anciens* e ad Aristotele.

Il primo riferimento a Lope riguarda l'unità d'azione, inosservata in molti poemi epici spagnoli, tra cui «La *Dragontea* de Lope de Vega Carpio y muchas de nuestras comedias, como *La hija del aire* de Calderón» (Luzán [1738]1970: 459), ma anche la *Jerusalén* dello stesso Lope; nella seconda edizione Luzán aggiunge un elogio frettoloso a quei poemi: li esclude ancora dalla categoria di «epopeya», ma li considera «estimables por su estilo, por sus imagenes y por otras buenas calidades poéticas» (Luzán [1738]1970: 467). Esempio d'infrazione all'unità di tempo è una *comedia* di Calderón (*Los empeños de seis horas*) per contenere allusioni dirette, da parte dei personaggi, al trascorrere del tempo. Luzán ritiene che sia possibile allargare il tempo dell'azione, basta solo che si eviti di riferirlo esplicitamente al pubblico: «podrá el poeta alargar su fábula algo más de las cuatro o seis horas establecidas,

sin que el auditorio repare esta diferencia de tiempo» (Luzán [1738]1970: 464). Per quanto riguarda l'unità di luogo, Luzán rimanda a un'altra occasione «innumerables ejemplos que pudiera alegar de nuestros cómicos españoles, que han contravenido a la unidad de lugar con mucha culpa de su descuido y no poco desdoro del parnaso español» (Luzán [1738]1970: 464-465). Parlando di «fábula simple e impleja, y de la agnición y peripécia», Luzán fa riferimento a Corneille, esemplifica l'*episodio* con Euripide e con Calderón (*¿Cuál es mayor perfección, hermosura o discreción?*) e riguardo all'*enredo y solución* osserva che «nuestros cómicos españoles, y particularmente Calderón, se han desempeñado con bastante acierto y felicidad del enredo y solución de sus comedias» (Luzán [1738]1970: 487). Riguardo alle *pasiones trágicas* e alla catarsi, Luzán afferma la somma utilità morale delle buone tragedie, «en las cuales podría todo género de personas aprendeher insensiblemente la moderación de sus pasiones y deseos, logrando en el teatro una oculta enseñanza y una deleitosa escuela de moral»; perciò si duole dell'assenza di tragedie in Spagna:

Por lo que se me hace más sensible el descuido de nuestros ingenios españoles, que no se han ejercitado en esta especie de poesía tan provechosa cuando en Italia, en Francia y en Inglaterra ha sido tan conocida esta utilidad y tan comprobada con tanto número de excelentes tragedias, que los poetas de aquellas naciones han escrito en los siglos pasados y en el presente” (Luzán [1738]1970: 492);

nell'edizione del 1789 attenua la negazione, scrivendo che gli spagnoli «se han ejercitado poco» nella tragedia, eliminando il riferimento concreto a Francia e Inghilterra, sostituito da «otras naciones».

La prima, ampia critica rivolta al teatro di Lope si trova nel capitolo *De las costumbres* (Luzán 1738[1977]: 500), a proposito del carattere (*bondad, conveniencia y decoro, semejanza, igualdad*): i drammaturghi spagnoli, pur dedicando molta attenzione alla *fábula*, «han descuidado de las costumbres». Luzán critica la predominanza tematica di *amor e honor* nella *Comedia* spagnola, negli eccessi dei comportamenti di *galanes* e *damas* in preda a «falso valor y desordenada pasión», che ispirano nel pubblico «erradas máximas de moral», esemplificando in particolare con *comedias* di Lope (Calderón «anduvo más remirado») in cui non si rispetta il decoro, esterno ed interno: nel *Príncipe perfecto* ravvisa un'idea di principe «baja e indigna»; nel *Amigo hasta la muerte* vengono infrante le regole dell'amicizia e della ragione; *El arenal de Sevilla* e *El acero de Madrid* costituiscono due esempi di comportamento femminile contrario alla morale, rispetto ai quali Luzán cita un passo del *Traité de la comédie et des spectacles, selon la tradition de l'église* (1669) di Armand de Bourbon Conti dedicato in particolare alla condotta dei personaggi femminili nella *comédie*, vizio che avvelena le *hônnetes femmes* del pubblico.

Il giudizio morale sul comportamento femminile aveva caratterizzato la *Querelle du Cid* e la condotta di Chimene ormai assumeva un valore emblematico d'infrazione alla *bienséance*, come attesta il *Traité*: «Mais en vérité, y-a-t-il personne de tous ceux qui sont les plus zélés défenseurs d'une si mauvaise cause [*l'honnêteté de la comédie*], qui voulut que sa femme ou sa fille fût honnête comme Chimene, et comme toutes les plus vertueuses princesses du théâtre?» (Conti 1669: 31). Le critiche di Conti si rivolgono alla commedia francese, ma l'emblematica infrazione al decoro esterno costituita dall'amore di Chimene per l'omicida del padre è un elemento della fabula proveniente dall'ipotesto, cioè dalla fonte spagnola, come ben ricordava Scudéry nelle *Observations*: l'errore di Corneille ricade proprio sulla scelta dell'ipotesto e l'immoralità di Chimene rimane esemplificativa dell'importazione di un vizio dalla cultura spagnola.

La censura morale di Luzán è frutto di una trasformazione ideologica che «se remonta más allá de las meras coordenadas estéticas y conecta con una idea de un pasatiempo educativo, de un discurso de poder institucionalizado» (García Santo-Tomás 2000: 188). García Santo-Tomás rileva una variazione dell'idea di *decoro* in Spagna. Nel Seicento il *decoro* è un concetto ampio e flessibile:

la comedia áurea [...] goza del "privilegio" del escándalo, y tanto en el plano literario como en el meramente sociológico el horizonte de expectativas de la audiencia barroca se ve forzado a continuas audacias, al tiempo que se le acostumbra a un espectáculo cada vez más complejo. Es sabido que la vigilancia del decoro es estricta en la moral barroca, y poetas, *autores* de comedias e incluso actores son miembros de un código extinto pero de gran importancia en su momento; un código que suponía, además, el instrumento vertebrador de un horizonte de expectativas que indudablemente cambiaba según el momento y que evidenciaba la inadecuación de distintos planos en juego (García Santo-Tomás 2000: 76-77).

Nel secolo dei Lumi, invece, interviene una maggiore rigidità estetico-morale che è stata ricondotta a istanze filosofiche:

Los horizontes de expectativas neoclásicos, que se intentarán manipular desde arriba [...] provocarán que la noción de decoro, primaria en el siglo XVIII, se traslade hacia el concepto del "buen gusto", a veces derivado del *nescio quid* (el no sé qué del famoso ensayo feijoniano de 1733) y en conexión con la idea kantiana de la belleza como cualidad inherente (García Santo-Tomás 2000: 78).

Nel *decoro* inteso come *bon goût* si nota soprattutto la presenza di una censura morale che ha a che fare con la *vérité* classicista del Seicento francese - corrispettivo, secondo Fumaroli (2008), del *bon goût* del secolo successivo- e con i giudizi morali sul teatro, condivisi in Francia tanto dai moralisti cattolici quanto dai materialisti *philosophes*.

È lo stesso Luzán a fornire la pista francese del concetto di *decoro*, nuovamente inteso in termini ben più rigidi, additando il *Traité* di Conti nella riflessione sulla condotta del

personaggio femminile nella *Comedia*. Una critica, questa, che è presente anche negli attacchi a due *damas* delle traduzioni di Du Perron de Castera e di Linguet: *Los donaires de Matico* e *Los melindres de Belisa* costituiscono due casi di comportamento femminile distante dalle *bienséances*. Matico/Juana e Belisa vengono aspramente criticate dai rispettivi traduttori, per gli eccessi comici e passionali, che infrangono il *decoro externo*, ma anche per i mutamenti repentini, che infrangono anche il precetto dell'*igualdad*, ovvero il *decoro interno*.

Affrontando il problema della *sentencia y locución de la tragedia*, Luzán s'interroga sulla preferibilità della prosa o del verso nella tragedia e nella commedia, mostrando due opzioni distinte tra la prima e la seconda edizione. Nella prima edizione dichiara che la tragedia «ha de ser en verso», mentre per la commedia ammette la libertà di scelta, essendocene «no pocas de buenos autores escritas en prosa», tra cui quelle di Molière e «la *Dorotea* de Lope de Vega Carpio, escrita a imitación de la *Eufrosina*, las comedias de Lope de Rueda y otras» (Luzán [1738]1970: 510). Nella seconda edizione Luzán preferisce il verso, tanto nella tragedia quanto nella commedia, basandosi sulla tradizione spagnola. Pur ammettendo che «otras naciones hayan admitido y frecuentado el uso de la prosa en la dramática», Luzán considera il verso come caratteristica della tradizione drammatica spagnola, «principio fijo, confirmado con la práctica». Così come nella questione della tragedia, interviene nel nuovo giudizio una riflessione sulla differenza tra opere teatrali *for the page* e *for the stage*: «Nosotros tuvimos también comedias en prosa, si se puede da este nombre a las de Lope de Rueda, sin contar la *Celestina*, la *Florinea*, la *Feliciana*, la *Dorotea* de Lope y otras que no se escribieron para ser representadas» (Luzán [1738]1970: 511-512).

Nel seguente capitolo, *Del aparato teatral y de la música*, Luzán consiglia di limitare il numero dei personaggi «a ocho u diez personas», menzionando Lope come esempio negativo per eccesso: «Todas las comedias de Lope de Vega pecan de ordinario en el número excesivo de personas» (Luzán [1738]1970: 514).

Riguardo alla divisione in atti e scene, Luzán ricorda che «se usó entre los latinos y [...] han seguido los modernos, con la diferencia que unos los dividen en cinco actos, otros en tres. Y esta última división es la que universalmente se sigue en España, donde a los actos se les da el nombre de jornadas de algún tiempo a esta parte» (Luzán [1738]1970: 518). Luzán ammette libertà nel numero di atti, cinque o tre, così come nel numero di scene, ricordando che «en España no está puesto en uso el distinguir estas salidas y entradas con el nombre de escenas, como han hecho las demás naciones» (Luzán [1738]1970: 519). Distinguendo il *prólogo manifiesto* dal *prólogo separado*, Luzán osserva che «nuestras loas vienen a ser una especie de prólogos separados» e rimanda agli antichi per i prologhi occulti, «los más

artificiosos y los mejores» (Luzán [1738]1970: 520), per l'uso dei quali loda Calderón; giustifica i soliloqui con il fine strumentale d'informare il pubblico dei pensieri del personaggio, senza sciogliere il «dulce encanto»: pur non menzionando i sonetti delle commedie di Lope, si può dedurre che Luzán potesse concordare con il trattamento dei sonetti lopeschi da parte dei traduttori francesi, che li riducono a brevi riflessioni se necessari alla comprensione dell'opera, o li eliminano qualora non lo siano.

Trattando *de la Comedia*, Luzán stabilisce i confini generici tra commedia e tragedia con rigidità classicista e critiche all'ibridismo del teatro spagnolo. Riguardo allo *status* dei personaggi principali, «nuestros cómicos no han observado esta condición de personas, pues sin reparo alguno han introducido en sus comedias príncipes, reyes, emperadores y otras personas semejantes [...]. En la comedia *Obras son amores* de Lope de Vega Carpio, provoca risa el ver como un rey de Hungría admite a su presencia al escudero y aun al cochero de una dama particular, y se entretiene con ellos en muy familiar conversación» (Luzán [1738]1970: 528-529). Nemmeno l'*escamotage* della *heroico-comédie* proposto da Corneille vale a «sanear este abuso contrario a la naturaleza y a las reglas de la misma comedia». L'ibridismo, sia nello *status* dei personaggi, sia nello sviluppo della trama, non è accettato:

trastocar y confundir estas dos diversas especies de dramas es dar a entender que se ignoran sus principios, su institución, sus diversos fines y efectos [...]. Por lo que a muchas de nuestras comedias, o se les ha de mudar este nombre en el de tragedias, pues por sus asuntos y por sus personajes lo requieren, o se ha de confesar que sus autores ignoraron esta distinción (Luzán [1738]1970: 530).

Luzán predica anche la «llaneza de estilo»: «debese [...] moderar en la comedia no tanto el discurso [...] quanto el ingenio y la fantasía, las figuras retóricas con exceso arriesgadas y, finalmente, todo lo que sepa a cuidado y artificio excesivo», citando l'esempio negativo di *Agradecer y no amar* di Calderón.

L'argomento dev'essere comico, provocare il riso; non è accettata da Luzán la mescolanza di un argomento grave con i contrappunti di comicità del *gracioso*: «no juzgo del todo acertado el rumbo que han seguido otros cómicos españoles que ordinariamente hacen serio, y aún a veces trágico, todo el principal asunto de sus comedias, y fían lo jocoso de ellas de un criado del primer galán, que por eso tiene el nombre de gracioso» (Luzán [1738]1970: 533). Distingue due specie di *gracioso*, *noble* e *vulgar*: «la una es ingeniosamente aguda y noblemente festiva; la otra suele rozarse de equívocos indecentes y en frialdades propias de la plebe», la prima specie è rappresentata da Terenzio e Calderón, la seconda da Plauto e

Moreto. Lope non trova posto in questo accostamento binario ed emblematico tra i due grandi comici latini e i loro successori spagnoli.

Dopo la trattazione generale della commedia, in cui già trovano posto numerosi riferimenti alla *Comedia*, Luzán si occupa nello specifico del teatro spagnolo, che nella seconda edizione definirà *antiguo*, nel capitolo successivo, *De los defectos más comunes de nuestras comedias*, al fine di «ver en cuántos bajíos puede dar la ignorancia de los preceptos del arte; y finalmente, se acabará de entender que el solo ingenio y la naturaleza sola no bastan, sin el estudio y el arte, para formar un perfecto poeta» (Luzán [1738]1970: 537). Luzán ripropone la dicotomia classicista tra *génie e règles* dei francesi di metà Seicento, ma si preoccupa di giustificare preventivamente le critiche con una *excusatio*, per cui la sua opera è utile a difendere il teatro spagnolo dai «baldones de los extranjeros», attraverso l'autocritica. Segue una *captatio benevolentiae* costituita da un preliminare elogio a Lope e a Calderón, seguiti da Solís, Moreto, Zamora, Bances Candamo, Cañizares:

en todos comúnmente hallo rara ingeniosidad, singular agudeza y discreción [...]; y añado que en particular alabaré siempre en Lope de Vega la natural facilidad de su estilo y la suma destreza con que en muchas de sus comedias se ven pintadas las costumbres y el carácter de algunas personas (Luzán [1738]1970: 538).

Mentre di Calderón loda l'eleganza stilistica e la capacità di mantenere sospeso il pubblico (l'*intérêt*). Al rapido elogio segue una sistematica trattazione degli errori più comuni nei drammaturghi spagnoli.

Il primo tipo di errori riguarda la poesia in generale: «las imagenes desproporcionadas, las metáforas extravagantes, la hinchazón del estilo, la bajeza, la frialdad, la sutileza excesiva», già caratteristiche dello stile poetico spagnolo, «mucho menos se podrán sufrir en una comedia o tragedia, donde todo eso es más improprio y más inverisímil» (Luzán [1738]1970: 539). Al proposito cita una *frialdad* di Calderón, una metafora stravagante (tratta da *El amigo hasta la muerte*) e un *concepto* (tratto dalla *Dorotea*) di Lope.

Il secondo tipo di errori riguarda, nello specifico, la poesia drammatica: «no ser verisímil la fábula, no tener las tres unidades de acción, de tiempo y de lugar, ser las costumbres dañosas al auditorio o pintadas contra lo natural y verisímil, hacer hablar las personas con conceptos improprios y con locución afectada» (Luzán [1738]1970: 540).

Tre commedie di Lope fungono da esempio d'infrazioni alla verosimiglianza: *El perro del hortelano*, perché Diana non si accorge della sua passione per Teodoro; *Los ramilletes de Madrid*, perché «un caballero conocido se atreve a servir, disfrazado de jardinero, en Madrid, en casa de una señora principal» (Luzán [1738]1970: 541); *Servir a señor discreto*. Se nel primo caso l'inverosimiglianza ha a che fare con il decoro interno del personaggio, negli altri

due casi (ma anche nelle altre commedie citate, *Todo es enredo amor* e *La dama corregidor*) motivo d'inverosimiglianza è l'inganno attraverso il *disfraz*. Non accettato come espediente di rottura del decoro esterno, poiché infrange la verosimiglianza, il travestimento non è sufficiente a mantenere l'illusione teatrale: «¿En cuál de estos casos se divisa algún rastro de verosimilitud?, ¿Cuál de ellos puede ser espejo de la vida humana?» (Luzán [1738]1970: 541). L'accento sul *disfraz* è anche una delle principali preoccupazioni dei traduttori francesi di Lope: Du Perron de Castera e Linguet non accettano le infrazioni al decoro esterno in personaggi nobili travestiti da schiavi.

Anche riguardo alle infrazioni alle tre unità viene menzionato per primo Lope: la commedia *La locura por la honra* «contiene tres acciones, que pueden ser asuntos para tres comedias» (Luzán [1738]1970: 543), ma Luzán ammette che si tratti di un caso poco comune nel teatro spagnolo, rispetto al «defecto» delle unità di tempo e di luogo. Riguardo alla prima, menziona il famoso giudizio di Boileau, ma non si sofferma sull'ipotetica e indiretta allusione a Lope («rimeur sans péril»), bensì sull'altrettanto indiretta allusione a un filone di *comedias* riguardanti la leggenda di Bernardo del Carpio, filone inaugurato da Juan de la Cueva e seguito da Lope e da Álvaro Cubillo de Aragón. È improbabile che Boileau si burlasse anche del *Conde de Saldaña* di Cubillo de Aragón, come sembra suggerire un'allusione di Luzán; però l'identificazione dell'*enfant* e del *barbon* con Bernardo del Carpio trova fondamento anche su questioni esterne alla poetica teatrale: Bernardo è l'eroe che la Spagna oppone al *Roland* francese, e i due eroi contrapposti costituiscono quasi una rappresentazione allegorica delle due monarchie in conflitto. A sua volta Lope s'identifica come discendente di Bernardo del Carpio, oltre a dedicare due commedie alla leggenda. In Francia François de Rosset (*La suite de l'Arioste*, 1614[1643]: 95) parla con molestia di un uso nazionalista e auto-propagandistico di Bernardo da parte di Lope: «C'est ce grand Chevalier de qui se dit issu le poët des harangeres d'Espagne et qu'il a fait tuer le valeureux conte Roland, croyont de faire despit à France». La critica, che forse arriva a Boileau, porta a ipotizzare che l'identificazione di Lope e Bernardo circolasse in Francia più di quanto si possa credere, partecipando al meccanismo di creazione di un antimodello anche sul piano politico.

Nell'ultimo capitolo Luzán tratta i generi di poesia drammatica che esulano dalla tragedia e dalla commedia. Riferisce l'uso plautino del termine «tragicomoedia», ma ne rimarca il carattere giocoso, non ammettendo diritto di esistenza a un genere che riconosce essere molto praticato in Spagna:

No faltan poetas que han dado a sus dramas el título de tragicomedias; y algunos creen que se deben llamar así todos aquellos dramas que participan de tragedia y comedias, ya por la mezcla de sucesos serios y alegres, ya por

la diversa condición de las personas ilustres y plebeyas. Y en este sentido la mayor parte de nuestras comedias serían tragicomedias. Pero si hemos de atender a los fundamentos y razones con que discurren los entendidos y los más eruditos en el arte poética, la tragicomedia es un nuevo monstruo no conocido de los antiguos (Luzán [1738]1977: 547).

In questa prima edizione della *Poética*, Luzán sottolinea la differenza tra il nuovo *monstruo cómico* e il teatro degli antichi. Nei capitoli aggiunti alla seconda edizione, l'autore rileva l'assenza di regole in tutte le drammaturgi delle origini: nel teatro greco e latino, così come in quello francese e italiano, i primi drammaturghi erano «groseros y libres antes que artificiosos» (Luzán [1789]1977: 413). Al tempo stesso, come già osservato, dichiara che Lope de Vega non fu il corruttore del teatro spagnolo, come aveva osservato Nasarre, perché la tradizione drammatica popolare, destinata alla messa in scena, non conosceva regole. Questi cambiamenti riflettono una distinta *Weltanschauung*. Luzán muove da un punto di vista prossimo agli *Anciens*, condiviso con Nasarre: da un'età dell'oro del teatro spagnolo, con Lope «corruttore» si entra in una fase di decadenza, cui seguirà un'ulteriore rinascita, individuabile nel classicismo spagnolo settecentesco. Nella seconda edizione della *Poética*, Luzán accoglie un punto di vista distinto: l'idea di una barbarie originaria di tutte le tradizioni drammatiche nascenti, cui segue un progresso. Così la tradizione drammatica classicista è considerata nuova e, non a caso, *moderna*, mentre il teatro descritto da Lope nell'*Arte nuevo* è *antiguo*.

3. Lope e i «philosophes»

La militanza intellettuale è molto accentuata in questo secolo aperto dalla *Querelle des Anciens et Modernes*, in cui il giornalismo assume importanza sempre maggiore, così come l'*engagement* politico dei letterati. Queste condizioni si riscontrano nella Spagna monarchica, in cui si osservano oscillazioni nel gusto associate alle tendenze del potere: così l'ascesa di un re borbonico porterà alla moda della letteratura francese e al rifiuto del Barocco spagnolo. Anche nella Francia prerivoluzionaria l'immaginario barocco spagnolo assume una connotazione politica: «Il ne faut guère de doute que les hommes des Lumières, notamment les Encyclopédistes, avaient toutes les raisons de se détourner de l'héritage hispanique», rileva Schaub (2003: 110), richiamandosi però anche a casi contraddittori come quello dell'*ambivalent* Voltaire.

François-Marie Arouet rappresenta infatti l'estremo settecentesco di una posizione dicotomica diffusa in ambito seicentesco e ben rappresentata da Chapelain. Un atteggiamento che si apprezza anche rivolgendo lo sguardo all'ambito di nostro interesse. Nelle *Remarques à la Suite du Menteur*, Voltaire commenta la commedia di Corneille tenendo conto dell'ipotesto di Lope, a cui attribuisce sia i caratteri di *haut comédie*, ravvisati nell'atteggiamento della dama nei confronti del prigioniero di cui s'innamora, sia in quelli di *bas comédie* del *gracioso*. Le situazioni di bassa comicità vanno escluse dalla commedia, secondo un ideale di commedia di carattere con messaggio moralizzante. Marco Lombardi (2000: 137) riscontra, nelle pieghe di questo e altri paratatesti di Voltaire, un progetto di riforma teatrale in abbozzo, mai compiuto sulla scena, la «possibilità di esistenza, sviluppo e fortuna di un *Arte nuevo* sulla scena parigina in cui si assommino, si coniughino o ancor meglio si fondano in un composto, la conoscenza delle norme e le esigenze di scrittura drammaturgica e di ricezione continuamente rinnovate», in ottica di auto-appropriazione dell'immagine voltairiana di Lope come autore che conosce le regole ma non le applica: «Voltaire non potrebbe fare [...] come il geniale odio-amato spagnolo, cioè conoscere le regole, talvolta applicarle, e nel contempo prendere più o meno lunghe distanze da esse?» (Lombardi 2000: 137). I vaghi termini di questo abbozzo di rinnovamento rientrerebbero, secondo Lombardi, nell'ideale di *haute comédie*,

il termine che usa più spesso per sottolineare con emozione e partecipazione questi momenti tragicomici in Lope de Vega come in altri scrittori ispanici [...]. Quindi, il rinnovamento della Commedia che egli auspica non passerebbe tanto attraverso il drammaturgo francese eticamente e stilisticamente più "classico" [Molière] quanto tramite gli spagnoli del seicento che [...] incarnano quella necessità di mutamento della concezione di comico sentita da certi teorici e da certo pubblico bisogno di veder rappresentare, e di provare, degli "affetti" nobili e sublimi, sentimenti dei quali non sono affatto privi [...] i personaggi di "bassa" estrazione (Lombardi 2000: 130).

Quell'esigenza venne veicolata, durante il secolo, da testi teorici come le *Réflexions sur la tragédie* di Houdar de la Motte (1730), l' *Essai sur le genre dramatique sérieux* di Beaumarchais (1767) e *Du théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique* di Mercier (1773), dove si difendeva un'idea di commedia non scevra da una componente seria e toccante. Voltaire non partecipa direttamente a questa linea di rinnovamento della commedia e di fatto nella sua idea di *haute comédie* viene rilevata l'oscillazione tra «la nozione di un comico serio [...] oppure il concetto o la sensazione di un vero e proprio genere, raggiunta fusione di tragico e comico» (Lombardi 2000: 133). In ogni caso, Lombardi riscontra, in queste pagine voltairiane, la «ricerca di una nobilitazione del comico del quale vorrebbe però salvaguardare la dimensione plautina, guariniana e lopesco-corneliana» (Lombardi 2000: 140), una nobilitazione intesa in senso morale, in accordo con la moralità del teatro caldeggiata dai *philosophes*. L'interessante lettura non è corredata da precisi riferimenti testuali e non è questa la sede per percorrere l'enorme labirinto delle *préfaces* voltairiane. Mi limiterò a proporre una scelta di riferimenti a Lope, alla *comedia* e alla precettistica teatrale, procedendo nell'ordine cronologico della pubblicazione.

Nella *préface* alla seconda edizione dell'*Œdipe* (1730) Voltaire si scaglia contro Houdar de la Motte, difendendo il rispetto delle tre unità che i francesi, per primi, hanno imposto a un teatro anteriormente svincolato da ogni regola:

Les Français sont les premiers d'entre les nations modernes qui ont fait revivre ces sages règles du théâtre: les autres peuples ont été long-temps sans vouloir recevoir un joug qui paraissait si sévère; mais, comme ce joug était juste, et que la raison triomphe enfin de tout, ils s'y sont soumis avec le temps. [...] Toutes les nations commencent à regarder comme barbares les temps où cette pratique était ignorée des plus grands génies, tels que don Lope de Véga et Shakespeare; elles avouent même l'obligation qu'elles nous ont de les avoir retirées de cette barbarie (Voltaire [1730]1835: 76).

I tempi in cui operavano due grandi geni come Lope de Vega e Shakespeare,¹⁹⁷ associati ed elevati a sommi rappresentanti di due tradizioni drammatiche, erano dominati dalla barbarie dell'ignoranza dei precetti.

¹⁹⁷ Come si vedrà, Voltaire menziona Lope quasi sempre accanto a Shakespeare. La lettura voltairiana di Shakespeare è affine alla visione del teatro di Calderón e di Lope: il *philosophe* s'interroga sui motivi di tale somiglianza. La famosa questione «Voltaire e Shakespeare» ha sempre destato molto interesse: non è possibile in questa sede affrontare l'ampia mole bibliografica sull'argomento. Un'analisi esaustiva della visione

La difesa dell'unità d'azione, dalla quale conseguono le altre due unità, si basa su un principio ricettivo, legato alla naturale capacità umana:

c'est que l'esprit humain ne peut embrasser plusieurs objets à la fois; c'est que l'intérêt qui se partage s'anéantit bientôt; c'est que nous sommes choqués de voir, même dans un tableau, deux événements: c'est qu'enfin la nature seule nous a indiqué ce précepte, qui doit être invariable comme elle (Voltaire [1730]1835: 76).

Il rispetto delle regole non è dettato dall'autorità aristotelica, ma da un principio naturale invariabile, da cui consegue una bellezza associata a una classicista semplicità, come quella di un edificio costruito seguendo le regole della «belle architecture», una «noble simplicité» superiore alla «multitude des événements». Seppur in ovvia continuità con il classicismo introdotto dalla *querelle des règles*, il pensiero qui esposto da Voltaire è ormai svincolato dall'idea di una *auctoritas*, come premette esplicitamente l'autore: «il est juste de défendre ces anciennes lois, non pas parce qu'elles sont anciennes, mais parce qu'elles sont bonnes et nécessaires» (Voltaire 1730[1835]: 76). Nell'ambito della *Querelle des Anciens et des Modernes*, Fontenelle era stato uno degli artefici del superamento della teoria della degenerazione attraverso l'idea della costanza della natura:

Alla normatività e alla fascinazione primordiale dell'antico si contrappone l'autoreferenzialità del moderno, fondata nell'idea di una ragione e ormai anche di una natura costantemente uguali, in grado di fornire il metro sovrastorico della superiorità del moderno. La natura e le facoltà umane sono infatti assunte quali costanti, non soggette a deperimento (Caianiello 2005: 17)

La modernità francese si fa erede dell'antichità greco-romana, ma in un rapporto di superiorità rispetto al mondo antico. Seguire i principi aristotelici non significa più appellarsi all'autorità e alla perfezione degli antichi, ma ubbidire a un'architettura mentale basata sull'osservazione della natura e dunque di valore imperituro.

La rivalutazione dell'empirismo filosofico aristotelico presso i *philosophes* è forse connessa alla vigenza dei precetti dello Stagiritita anche in campo letterario, con una rigidità assiomatica per cui l'empirismo di una poetica descrittiva come quella aristotelica viene assunto a dogma immutabile, così come presso i razionalisti, ma su nuove basi. Si riconosce, quindi, in linea teorica, l'origine empirica dei precetti, ma al tempo stesso questi sono resi immutabili dalla loro perfetta e naturale misura, in accordo con la natura umana.

voltairiana di Lope dovrebbe comunque tenere in considerazione le riflessioni dell'autore su Shakespeare, per comprendere lo sviluppo del rapporto osmotico Shakespeare-Lope nella visione critica di Voltaire. Di certo Shakespeare arriva prima di Lope e la conoscenza è diretta e ben più profonda. Lope invece giunge mediato dalla traduzione di Du Perron de Castera (1738), e probabilmente soltanto verso il 1760, nell'ambito di un approfondimento sul teatro spagnolo finalizzato ai commenti su Corneille.

A fine secolo Jean-François de la Harpe recupererà ancora una volta il modello della *Poetica* di Aristotele, ma riconoscendone esplicitamente l'origine empirica. È così che La Harpe apre le *Lycée* (1799), ricordando, nello stesso *incipit* dell'*Introduction*, che i modelli vengono prima dei precetti:

Les modèles en tout genre ont devancé les préceptes. Le génie a considéré la nature, et l'a embellie en l'imitant. Des esprits observateurs ont considéré le génie, et ont dévoilé par l'analyse le secret de ses merveilles. En voyant ce qu'on avait fait, ils ont dit aux autres hommes: Voilà ce qu'il faut faire. Ainsi la poésie et l'éloquence ont précédé la poétique et la rhétorique: Euripide et Sophocle avaient fait leurs chefs-d'œuvre, et la Grèce comptait près de deux cents écrivains dramatiques, lorsque Aristote traçait les règles de la tragédie (La Harpe 1799: 9).

Il superamento del razionalismo nell'empirismo dei *philosophes* costringe a superare la visione dogmatica della *Poetica* di Aristotele, considerata correttamente come testo descrittivo. Volendo mantenerne la vigenza e la forza, è necessario fondarla su un criterio immutabile: la natura, intesa come misura del fenomeno artistico. In ambito teatrale la misura si collega al criterio ricettivo della capacità dell'uditorio di assorbire solo un'azione unitaria e limitata nel tempo, con un numero limitato di personaggi: così Voltaire (1730) dichiarava il fondamento dell'unità d'azione sulla capacità dello spirito umano, seguito a fine secolo da De La Harpe, che citava Lope de Vega come esempio di drammaturgia «al di fuori della natura umana» per l'eccesso di avvenimenti in una *pièce*:

Qui peut douter, par exemple, que les pièces de Lope de Vega et de Shakespeare, qui contiennent tant d'événemens que la meilleure mémoire pourrait à peine s'en rendre compte après la représentation; qui peut douter que de pareilles pièces ne soient hors de la mesure convenable, et qu'en violant le précepte d'Aristote on n'ait blessé le bon sens? Car enfin nous ne sommes susceptibles que d'un certain degré d'attention, d'une certaine durée d'amusement, d'instruction, de plaisir. Le goût consist donc à saisir cette mesure juste et nécessaire (La Harpe 1799: 75).

La misura, come principio estetico-ricettivo connaturato alle capacità innate dell'essere umano, è menzionata anche nella *Poética* di Luzán (considerato il corrispettivo spagnolo di De La Harpe), già dalla prima edizione, ma non riguardo all'unità d'azione,¹⁹⁸ bensì riguardo all'eccesso nel numero di personaggi nelle commedie lopesche: «Aún es mucho mayor hierro el cargar de tanto número de personas el drama que sea imposible que el auditorio se acuerde de sus nombres ni de sus genios y fines» Luzán ([1738]1970: 514).

Houdar de la Motte, bersaglio della polemica nella *préface* di Voltaire, non riteneva necessarie le tre unità, teorizzando l'*unité d'intérêt* nel *Discours sur la tragédie* pubblicato nello stesso anno della *préface* di Voltaire (che peraltro riceve *approbation* da La Motte, nonostante le differenti opinioni):

¹⁹⁸ Sull'unità d'azione Luzán dà al teatro spagnolo un giudizio abbastanza positivo.

Si son discours théorique manifeste l’empreinte de Corneille dans la conception ouvertement hédoniste du spectacle tragique, l’impératif d’un pathétique continu où la détermination régressive des « acheminements vraisemblables » le statut du *merveilleux* et son rapport obligé avec le vraisemblable se trouvent notablement modifiés par sa dramaturgie. Par *merveilleux*, il convient évidemment d’entendre non pas le surnaturel mythologique – c’était pour des raisons évidentes le sens restreint du terme chez La Motte dans la querelle d’Homère – mais « la surprise, quand les choses naissent les unes des autres contre notre attente » (Grosperin 2004: 679)

Al contrario di Voltaire, La Motte non considerava un pregio la semplicità del *sujet*: la molteplicità negli avvenimenti favorisce la curiosità e la sorpresa dello spettatore. La varietà, per avere effetto sullo spettatore, dev’essere organizzata secondo il principio regolatore dell’*unité d’intérêt*. L’immediata necessità del *pathos* generatore di un continuo *intérêt* si sovrappone alle esigenze architettoniche, la microstruttura domina sulla macrostruttura, l’istante sull’insieme. Ma l’*intérêt* di La Motte è legato anche alla moralità dei personaggi, limati dagli eccessi e avvicinati all’uomo comune: «il s’agit de borner ce que les caractères peuvent avoir d’odieux ou de vil. L’esthétique de l’*intérêt* révèle alors un idéalisme singulièrement normatif [...]. Les caractères sont ici appréhendés isolément du point de vue moral, hors d’une structure poétique [...] son esthétique oscille notablement entre un pragmatisme hédoniste et une espèce d’embourgeoisement de la tragédie» (Grosperin 2004: 690). Si tratta di un meraviglioso moderno, legato alla sorpresa più che alla forza tragica dei personaggi, che vengono appianati per esigenze morali.

Nel 1734 Voltaire, reduce dal periodo trascorso in Inghilterra (1727-1730), pubblica om Francia le *Lettres écrites de Londres sur les Anglois*, o *Lettres philosophiques*, composte tra 1726 e 1730, in cui all’analisi della società inglese si unisce l’attacco all’*Ancien Régime*. Nella *Dix-huitième lettre sur la tragédie* si occupa di Shakespeare, menzionato ancora a fianco di Lope de Vega. L’argomento inglese delle lettere esclude una trattazione specifica del teatro spagnolo, ma alcune osservazioni riguardanti Shakespeare possono essere colte di riflesso per individuare la posizione di Lope nelle idee drammaturgiche di Voltaire. La lettera è centrata sulla questione cronologica: così come nella già citata prefazione a *Œdipe*, si rimarca la precocità del teatro inglese e di quello spagnolo rispetto a quello francese. I tempi di Shakespeare e Lope, nella *préface à Œdipe* definiti come epoche di «barbarie», nella *Lettre* sono associati alle caratteristiche del genio fecondo e ignorante dei precetti:

Les Anglais avaient déjà un théâtre, aussi bien que les Espagnols, quand les Français n’avaient que des tréteaux. Shakespeare, qui passait pour le Corneille des Anglais, fleurissait à peu près dans le temps de Lope de Véga. Il créa le théâtre. Il avait un génie plein de force et de fécondité, de naturel et de sublime, sans la moindre étincelle de bon goût et sans la moindre connaissance des règles. Ja vais vous dire un chose hasardée, mais vraie: c’est que le mérite de cet Auteur a perdu le théâtre anglais (Voltaire [1733]1969: 104).

La grandezza di Shakespeare ha condizionato le sorti della drammaturgia inglese, ma le licenze consentite a questo *ancien* non possono essere concesse ai *modernes*: le idee «bizarres et gigantesques» di Shakespeare acquisiscono il carattere di «sublime» perché coperte dalla patina di un'antichità «de deux cents ans» (Voltaire [1733]1969: 104).

L'idea di un'irregolarità frutto del tempo sembra è legata alla «coscienza della modernità» descritta da Jauss (1970), che muove dal rovesciamento dell'opposizione tra antichi e moderni operata da Perrault (1687), per cui alla saggezza dell'antico si sostituisce l'infantile ingenuità; in Perrault ancora non era presente l'idea di un interminato progresso, che porta a relativizzare le estetiche e storicizzare il passato letterario:

El descubrimiento de la diversidad entre lo antiguo y lo moderno en el terreno de las bellas artes es el trascendental resultado de la *Querelle* que en Francia cambió la orientación histórica hacia la dimensión del tiempo irrepitible y con ello introdujo la Ilustración. Desde las diferencias entre el arte antiguo y el moderno, pasando por las diferentes costumbres del tiempo antiguo y el nuevo, la mirada se abría más y más hacia la peculiaridad histórica de las diversas épocas (Jauss 1970: 31).

Voltaire sembra condividere la visione di una modernità caratterizzata da maggiori conoscenze, indulgente con l'ignoranza dei tempi anteriori: «Le temps, qui seul fait la réputation des hommes, rend à la fin leurs défauts respectables». Ma conclude la *Lettre* attribuendo quel tipo di genialità sregolata al «génie poétique des Anglais», che nasce selvatico e non può essere controllato: «J'ai vu des pièces nouvelles fort sages, mais froides. Il semble que les Anglais n'aient été faits jusqu'ici que pour produire des beautés irrégulières» (Voltaire [1733]1969: 109). Ciò che prima era stato definito come un carattere dei tempi, viene poi attribuito a un immutabile *génie* nazionale.

Nell'*Essai sur mœurs* (1756), trattando la situazione politica e sociale spagnola tra Filippo II e Carlo II, Voltaire lascia il ritratto della decadenza, di un impero coloniale mal gestito da monarchi e *validos* incapaci, di una Spagna spopolata e progressivamente indebolita, dominata dall'Inquisizione e da una religione superstiziosa che ostacolano lo sviluppo scientifico e filosofico, poco avvezza alle comodità e grossolana nell'architettura e nella pittura, arretrata in una condizione femminile prossima alla schiavitù. In questo quadro desolante spicca un'unica nota di merito: la grandezza degli spagnoli nelle «arts du génie», ovvero il teatro, la storia, il romanzo, la finzione ingegnosa, la morale, contrapposte alla debolezza della filosofia e della matematica, annientate dal potere della religione. Il teatro spagnolo viene messo in relazione d'affinità e vicinanza con il teatro inglese, ma si avanza l'idea di un'antiorità della *comedia* sul dramma elisabettiano. Si sottolinea la sua funzione di «modello» per il teatro inglese, ma anche la forte presenza di *emprunt* spagnoli agli albori della tradizione drammatica francese:

Les Espagnols, depuis le temps de Philippe II jusqu'à Philippe IV, se signalèrent dans les arts de génie. Leur théâtre, tout imparfait qu'il était, l'emportait sur celui des autres nations; il servit de modèle à celui d'Angleterre; et lorsque ensuite la tragédie commença à paraître en France avec quelque éclat, elle emprunta beaucoup de la scène espagnole (Voltaire [1756]1834: III, 401)

Nel marzo 1761, in polemica risposta a due articoli del «Journal encyclopédique» contenenti un *parallèle* tra Shakespeare e Corneille e tra Otwai e Racine, Voltaire pubblica il pamphlet *Appel à toutes les nations de l'Europe des jugements d'un écrivain anglais ou Manifeste au sujet de honneurs du pavillon entre les théâtres de Londres et de Paris*. Nuovamente l'argomento principale è il teatro inglese e Shakespeare: nei due articoli cui risponde, tradotti dall'inglese, si sosteneva la superiorità di Shakespeare e di Otwai rispetto ai due drammaturghi francesi. Voltaire si appella al giudizio delle altre nazioni (come farà ancora qualche anno più tardi), perfettamente cosciente del predominio culturale francese, della vigenza canonica del *bon goût* classicista: «Il n'y a point d'homme de lettres, soit Russe, soit Italien, soit Allemand, ou Espagnol, point de Suisse ou de Hollandais qui ne connaisse, par exemple, *Cinna* ou *Phedre*; et très-peu connaissent les Œuvres de Shakespeare et d'Otwai» (Voltaire [1761]1876-1900: XXV, 134). Ma la constatazione della fama del teatro francese in Europa non è sufficiente: è necessario analizzare attentamente le opere. Voltaire propone quindi un dettagliato riassunto di *Hamlet*, concluso da un duplice interrogativo: «comment tant de merveilles se sont accumulées dans une seule tête? [...] comment on a pu élever son âme jusqu'à voir ces pièces avec transport, et comment elles sont encore suivies dans un siècle qui a produit le *Caton* d'Addison?» (Voltaire [1761]1876-1900: XV, 139-140). Da un lato, lo stupore per la creazione del *divin Shakespeare*, dall'altro la perplessità di fronte all'ammirazione ancora tributata dai contemporanei. La questione della creatività di Shakespeare è risolta con la constatazione dell'*emprunt* dalla storia romana; mentre la questione della ricezione viene risolta con una riflessione sul *gusto del vulgo* che ricorda da vicino la lettura voltairiana dell'*Arte nuevo*, probabilmente databile a questi stessi anni:

Les porteurs de chaise, les matelots, les fiacres, les courtauds de boutique, les bouchers, les clerks même, aiment beaucoup les spectacles; donnez-leur des combats de coqs, ou de taureaux, ou de gladiateurs, des enterrements, des duels, des gibets, des sortilèges, des revenants, ils y courent en foule; et il y a plus d'un seigneur aussi curieux que le peuple. Les bourgeois de Londres trouvèrent dans les tragédies de Shakespeare tout ce qui peut plaire à des curieux. Les gens de la cour furent obligés de suivre le torrent : comment ne pas admirer ce que la plus saine partie de la ville admirait? Il n'y eut rien de mieux pendant cent cinquante ans ; l'admiration se fortifia, et devint une idolâtrie. Quelques traits de génie, quelques vers heureux, pleins de naturel et de force, et qu'on retient par cœur, malgré qu'on en ait, ont demandé grâce pour le reste, et bientôt toute la pièce a fait fortune, à l'aide de quelques beautés de détail (Voltaire [1761] 1876-1900: XXV, 141).

Voltaire riconosce a Shakespeare qualche bellezza, e si arroga il merito di aver per primo introdotto la sua opera in Francia, riportando la versione del monologo di *Hamlet* scritta in gioventù, cui aggiunge una traduzione letterale finalizzata a rendere il pubblico edotto della «diversité des goûts des nations». Conclude con una panoramica sui *divers changements arrivés à l'art tragique*, muovendo dalle origini sacre della tragedia, giungendo al recupero rinascimentale italiano del teatro classico, per poi interrogarsi sulle sorti del teatro negli altri paesi europei. Lo stato di «barbarie» in cui si trovava tutta l'Europa con la sola eccezione dell'Italia condizionò nel caso spagnolo la qualità della produzione drammatica di Lope. Questi, secondo Voltaire, sarebbe stato in grado di «correggere il proprio secolo», ma fu invece «soggiogato» dagli infausti tempi in cui visse, dall'obbligo di *delectare*:

Tandis que le *Pastor fido* enchantait l'Europe, qu'on en récitait partout des scènes entières, qu'on le traduisait dans toutes les langues, en quel état étaient ailleurs les belles-lettres et les théâtres? Ils étaient dans l'état où nous étions tous, dans la barbarie. Les Espagnols avaient encore leurs *autos sacramentales*, c'est-à-dire leurs actes sacramentaux. Lope de Vega, qui était digne de corriger son siècle, fut subjugué par son siècle. Il dit lui-même qu'il est obligé, pour plaire, d'enfermer sous la clef les bons auteurs anciens, de peur qu'ils ne lui reprochent ses sottises. Dans l'une de ses meilleures pièces, intitulée *Don Raymond*, ce don Raymond, fils d'un roi de Navarre, est déguisé en paysan; l'infante de Léon, sa maîtresse, est déguisée en bûcheron; un prince de Léon, en pèlerin; une partie de la scène est chez un aubergiste (Voltaire. [1761] 1876-1900: XXV, 153).

Viene citato, senza alcun riferimento esplicito, un famoso passo dell'*Arte nuevo*¹⁹⁹ con cui si vuole dimostrare che Lope stesso era costretto ad allontanarsi dai buoni precetti degli antichi, che egli stesso approvava, ma che nella pratica non poteva seguire costretto com'era dal giudizio del pubblico contemporaneo. Si tratta di un importante cambiamento nelle idee voltairiane rispetto a Lope de Vega: nel 1734 il francese accomunava Lope a Shakespeare nell'assenza di una «moindre connaissance des règles». Tra il 1738 e il 1761 Voltaire molto probabilmente legge la traduzione degli *Extraits* di Du Perron de Castera e il suo mutato giudizio di Lope si basa, a mio parere, sul prologo di quel traduttore, che come vedremo è uno dei francesi meglio informati, per l'epoca, sul teatro spagnolo, influenzando fortemente (più di quanto si potrebbe immaginare dall'oblio in cui cadde la sua oscura figura) la ricezione francese ed europea del teatro lopesco.

Voltaire menziona una *comedia* di Lope intitolata *Don Raymon*: si tratta di *Los donaires de Matico*, la prima commedia contenuta negli *Extraits* di Du Perron de Castera. L'errore nel titolo, evidentemente dovuto alla citazione per reminiscenza, è anche una prova della fonte usata da Voltaire: «Don Raymon» è infatti il nome scelto dal traduttore per il personaggio del

¹⁹⁹ «y cuando he de escribir una comedia, / encierro los preceptos con seis llaves; saco a Terencio y Plauto de mi estudio, / para que no me den voces, que suele / dar gridos la verdad en libros mudos» (vv. 40-44; Lope de Vega [1609]2011: 293).

Conde de Barcelona. Voltaire definisce questa precoce commedia di Lope «l'une de ses meilleures pièces», mostrando quindi una conoscenza superficiale del opera lopesca, limitata probabilmente a quanto aveva potuto attingere dal volume di Du Perron de Castera. Il prologo degli *Extraits* fornisce anche il riferimento all'*Arte nuevo* inserito nel frammento voltairiano: «Il dit lui-même qu'il est obligé, pour plaire, d'enfermer sous la clef les bons auteurs anciens, de peur qu'ils ne lui reprochent ses sottises», scrive Voltaire, senza fornire ulteriori informazioni sulla provenienza dell'informazione. Du Perron de Castera (1738a: I, 1) sosteneva la consapevolezza degli autori spagnoli, costretti dal gusto del pubblico ad infrangere i precetti, citando un passo dell'*Arte nuevo*:

Nous devons cependant rendre justice à plusieurs fameux Ecrivains d'Espagne; ils ont senti que cette grande liberté n'est qu'un désordre, un excès bizarre, qui blesse la vrai-semblance et la nature ; mais l'envie de plaire l'a toujours emporté, et les règles ont été sacrifiées au goût public. Lopès de Véga dit la-dessus dans son Art du Théâtre.

«Qu'il avoit d'abord commencé par s'attacher aux préceptes d'Aristote; mais qu'esuite voyant triompher des Pieces qui n'étoient que des monstres spécieux, et que ce travail frivole étoit honoré de l'approbation des Dames et du vulgaire, il avoit cédé au torrent de la mode; c'est pourquoi, ajoute-t-il plaisamment, lorsque je veux faire une Comedie, je renferme les préceptes sous la clef, et je chasse Terence et Plaute de mon cabinet pour n'être pas importuné de leurs raisons, le bon sens parle dans leurs Livres, j'y trouverois à tous momens la critique de mon Ouvrage». [*Arte Nue. de haz. Com.*]

Negli anni immediatamente successivi la relazione di Voltaire con la *Comedia* si approfondisce. Nel 1762 intrattiene una corrispondenza con l'erudito spagnolo Gregorio Mayans y Siscar, a cui si rivolge per ottenere una copia della commedia di Calderón *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*. Voltaire sta preparando per l'editore Cramer l'edizione del teatro di Corneille, che vedrà la luce nel 1764, e vuole dimostrare che l'*Héraclius* è tratto da quella commedia di Calderón, e non viceversa.²⁰⁰ Mayans conferma a Voltaire l'assenza di fonti francesi nel teatro spagnolo, però lo informa sulle origini italiane di molti *sujetos*. Voltaire è stupito dalla provenienza libresca, e per di più da una letteratura prestigiosa come quella italiana, di molto teatro spagnolo. L'informazione contrasta con l'idea voltairiana di *Comedia* intesa come drammaturgia autoctona, spontanea, frutto del genio nazionale, scevra da influenze colte, «barbara»: un'idea che aveva elegantemente espresso nella precedente missiva a Mayans (1 aprile 1762) in cui paragonava la «barbaram Calderonis tragediam» a una mina d'oro, «fodinam e qua Cornelius paululum auri extraxit quod deinde miscuit cum aliis suis metallis non sine fango», concludendo perentoriamente che «Nullum hispanum au(c)torem video qui de aliis gentibus aliquid imitari dignatus sit» (*apud* Mestre Sanchis

²⁰⁰ «L'erudizione moderna avrebbe invece collocato l'*Héraclius* spagnolo in data successiva all'"Imitazione" che ne avrebbe fatto Corneille, ribaltando così il problema dell'originale e della copia o rielaborazione» (Lombardi 2000: 121).

2003: 277). Smentito dunque da Mayans sull'ingenua autenticità del barbaro teatro spagnolo, Voltaire ammette il proprio stupore nella risposta del 15 giugno 1762:

Je ne savais pas que vos auteurs eussent jamais rien pris, même des Italiens; je les croyais autochtones en fait de littérature; mais je sais bien qu'ils n'ont jamais rien pris de nous, et que nous avons beaucoup pris d'eux.

[...]

Je ne sais pas pourquoi vous êtes donné la peine de transcrire les vers de Lope de Vega [...]. Non seulement je savais ces vers, mais je les ai traduits en vers français, et je les fais imprimer au-devant de *La Famosa Comedia*, que j'ai traduite aussi (apud Mestre Sanchis 2003: 278).

Secondo la ricostruzione di Antonio Mestre Sanchis, l'antecedente missiva di Mayans a Voltaire risalirebbe alla lettera del 14 febbraio 1762, in cui lo spagnolo

contaba sus gestiones para conseguir las obras españolas en que hubiera podido inspirarse Corneille y manifestaba sus criterios neoclásicos, su juicio sobre el teatro español y los temas que hubieran podido suscitar el interés e imitación de los dramaturgos galos [...]. Debió tardar más tiempo del esperado en llegar a su destino. Por eso, sin conocer las palabras de don Gregorio, Voltaire le escribí por su cuenta el 1 de abril de 1762 [...]. Mayans recibió esta carta, y en el fondo mayansiano del Archivo Serrano Morales se conserva, pero no contestó. Su respuesta anticipada había sido enviada a Voltaire el 14 de febrero anterior (Mestre Sanchis 2003: 277-279).

La lettera di Mayans del 14 febbraio contiene una dotta analisi delle influenze letterarie spagnole in Francia, ma non contiene la trascrizione dei versi di Lope de Vega, cui allude Voltaire nella lettera del 15 giugno: solo si menziona il titolo di uno dei sonetti lopeschi imitati da Voiture (*Un soneto me manda hacer Violante*). Voltaire, invece, alludeva alla trascrizione da parte del suo corrispondente di alcuni versi dell'*Arte nuevo*: dichiara di aver tradotto e fatto stampare quegli stessi versi di Lope «au-devant de *La Famosa Comedia*, que j'ai traduite aussi». Nella *préface* alla traduzione calderoniana, intitolata *L'Héraclius espagnol* e pubblicata nell'edizione del *Théâtre* di Corneille, compare infatti la famosa versione voltairiana di alcuni versi del trattatello lopesco. Mi sembra il caso d'ipotizzare, quindi, la presenza di una lettera perduta di Mayans, inviata tra il 14 febbraio e il 15 giugno 1762, in cui l'erudito spagnolo trascrive almeno una parte dell'*Arte nuevo*.

I successivi interventi di Voltaire su Lope de Vega e la *comedia* s'inquadrano nei tre tomi delle *Commentaires sur le théâtre de Pierre Corneille, et autres morceaux intéressants*, Genève, Cramer, 1764, preparate negli anni della corrispondenza con Mayans. Muoviamo appunto dalla *Dissertation du Traducteur sur l'Héraclius de Calderón*, il saggio anteposto alla traduzione della *comedia* di Calderón in cui Voltaire si propone di dimostrare la derivazione dell'*Héraclius* di Corneille. Poco importa a Voltaire la testimonianza di Mayans sull'origine libresca di molte commedie spagnole: il *philosophe* ribadisce in questo saggio l'idea della «barbarie» e dell'ignoranza dei drammaturghi spagnoli, già esposta nell'epistolario, ma con termini peggiorativi rispetto alla cortesia usata nei confronti di

Mayans. «Mina d'oro» nell'epistola latina a Mayans, l'ingenua barbarie di Calderón è ora convertita in un mucchio di letame da cui un Corneille quasi alchimista avrebbe tratto dell'oro: «Il est bien naturel que Corneille ait tiré un peu d'or du fumier de Calderón». Nella lettera del 17 aprile Voltaire definiva Calderón «la nature pure; rien ne ressemble plus à Shakespeare» (*apud* Mestre Sanchis 2003: 287); nella *Dissertation* lo descrive come «la nature abandoné à elle même», osservando dei tratti comuni con Shakespeare, ma anche un'importante differenza nella scelta di un soggetto non verosimile, non fondato sulla storia:

La grand différence entre l'*Héraclius* de Calderon et le *Jules César* de Shakespeare, c'est que l'*Héraclius* espagnol est un roman moins vraisemblable que tous les contes des *Milles et une nuits*, fondé sur l'ignorance la plus crasse de l'histoire, et rempli de tout ce que l'imagination effrénée peut concevoir de plus absurde. La pièce de Shakespeare, au contraire, est un tableau vivant de l'histoire romaine (Voltaire [1764]1835: II, 22).

Voltaire apre qui una questione che sarà di grande importanza nell'Ottocento, il rapporto tra teatro e storia, rispetto al quale Shakespeare riveste il ruolo fondamentale di campione del dramma storico, mentre Lope è attore secondario nella rivalutazione romantica delle drammaturgie nazionali, nell'ambito del sistema schlegeliano, poi definito da Manzoni «sistema storico». Già Voltaire insisteva comunque, pur sottolineando le differenze, sull'associare il teatro inglese a quello spagnolo. In questa *Dissertation* si scaglia contro l'infrazione ai precetti aristotelici, comune a entrambe le tradizioni drammatiche:

On fait quelquefois une objection spécieuse en faveur des irrégularités des théâtres espagnol et anglais: des peuples pleins d'esprit se plaisent, dit-on, à ces ouvrages: comment peuvent-ils avoir tort? Pour répondre à cette objection tant rebattue, écoutons Lope de Vega lui-même, génie égal, pour le moins, à Shakespeare. Voici comme il parle à peu près dans son épître en vers, intitulée, *Nouvel Art de faire des comédies en ce temps*.

Les Vandales, les Goths, dans leurs écrits bizarres
Dédaignèrent le goût des Grecs et des Romans:
Nos aïeux ont marché dans ces nouveaux chemins;
Nos aïeux étaient des barbares.

L'abus règne, l'art tombe, et la raison s'enfuit.
Qui veut écrire avec décence,
Avec art, avec goût, n'en recueille aucun fruit:
Il vit dans le mépris, et meurt dans l'indigence.

Je me vois obligé de servir l'ignorance:
J'enferme sous quatre verrous
Sophocle, Euripide et Térence.
J'écris en insensé; mais j'écris pour des fous.

Le public est mon maître, il faut bien le servir;
Il faut, pour son argent, lui donner ce qu'il aime.
J'écris pour lui, non pour moi-même,
Et cherche des succès dont je n'ai qu'à rougir.

Il avoue ensuite qu'en France, en Italie, on regardait comme des barbares les auteurs qui travaillaient dans le goût qu'il se reproche; et il ajoute qu'au moment qu'il écrit cette épître, il en est à sa quatre cent quatre-vingt-troisième pièce de théâtre: il alla depuis jusqu'à plus de mille. Il est sûr qu'un homme qui a fait mille comédies n'en a pas fait une bonne (Voltaire [1764]1835: II, 23).

L'argomentazione del fine edonistico del teatro, con cui gli *irrégulières* seicenteschi difendevano l'indipendenza dalle regole, viene smentita proprio attraverso la citazione, abilmente parafrasata, dell'*Arte nuevo* di Lope, trasformato in una difesa del teatro *regulière* contro la degenerazione del gusto popolare. Alla base dell'interpretazione voltairiana dell'*Arte nuevo* è presente il prologo degli *Extraits* di Du Perron de Castera, che difendeva Lope come *irrégulière* suo malgrado.

A differenza di Lope e Shakespeare, che seguirono passivamente il cattivo gusto del secolo, Molière, «au lieu de s'asservir au détestable goût de son siècle, il le força à prendre le sien» (Voltaire [1764]1835: II, 23). Ma chi sono i giudici del buono e del cattivo gusto, s'interroga l'autore del *Temple du goût*? La soluzione alla spinosa questione non è associata, stranamente, ai concetti astratti di «natura», «verosimiglianza», «ragione». Voltaire si appella all'Europa, come già dieci anni prima confrontando Shakespeare e Corneille nell'*Appel à toutes les nations*: se *Cinna* di Corneille e *Athalie* di Racine vengono applaudite in Europa, significa che si tratta di buone tragedie; mentre un teatro che rimane rinchiuso negli angusti confini nazionali apparterrà al *mal goût*. Emergono il tentativo di delineare un gusto europeo, un'estetica universalmente accettata; ma, al tempo stesso, s'intuisce la percezione del ruolo della cultura dominante sui principi estetici. Così, colui che afferma che «Il y a certainement un bon et mauvais goût» implicitamente decreta la dipendenza di ogni *bon goût* dalla caducità di condizioni estemporanee.

Shakespeare e Lope sono associati anche in un'altra traduzione contenuta nei *Commentaires*, il *Jules César*. Nelle *Remarques* Voltaire s'interroga sull'origine della somiglianza tra queste due tradizioni drammatiche che condividono genio, ignoranza, grandezza e bassezza, mescolanza di tragico e comico: un accostamento che sarà all'origine del dramma romantico postulato da Schlegel. Da dove nasce questo comune *goût étrange*, considerato che «rien n'est plus opposé d'ailleurs que le génie anglais, et le génie espagnol» (Voltaire 1764: I, 337)? Voltaire individua quattro caratteristiche comuni, su cui fonda la somiglianza: la presupposta 'chiusura' alle influenze esterne di due teatri profondamente autoctoni; il cosiddetto «fond d'intérêt», la capacità, insomma, di tenere sospeso il pubblico, opposta all'*ennui* della raffinatezza classicista; la naturalezza dei personaggi, vicini all'uomo comune, un *naturel* «souvent bas, grossier et barbare» (Voltaire 1764: I, 338), con

esagerazioni comiche mescolate a tratti sublimi; la spettacolarità che «parla agli occhi» di un pubblico ignorante.

Trent'anni dopo aver negato l'esistenza dell'*unité d'intérêt* teorizzata da La Motte, identificandola con l'unità d'azione, Voltaire ribadisce la forza di quel coinvolgimento sul piano timico che l'aveva colpito assistendo a una rappresentazione shakespeariana. Nella *préface* a *Œdipe* (1730) il giovane Voltaire negava l'esistenza dell'*unité d'intérêt* teorizzata da La Motte, identificandola con l'unità d'azione; mentre nel commento a *Jules César*, l'idea dell'*intérêt* si configura analogamente come la presa sullo spettatore, un concetto volatile che Voltaire riesce a esemplificare solo attraverso le sensazioni del vissuto autobiografico:

J'ai vû jouer le César de Shakespear, et j'avoue que dès la première scène, quand j'entendis le tribun reprocher à la populace de Rome son ingratitude envers de Pompée, je commençai à être intéressé, à être ému. Je ne vis ensuite aucun conjuré sur la scène qui ne me donnât de la curiosité; et, je sentis que la pièce m'atachait malgré tant de disparates ridicules (Voltaire 1664: I, 338)

I verbi di percezione annientano l'eloquenza del *philosophe*, sovrastando qualsiasi tentativo descrittivo di un contraddittorio *je ne sais quoi*, intensamente partecipato «nonostante tanti spropositi». Il conflitto tra canone classicista e ricezione del teatro inglese apre una crepa sul *temple du goût*. L'attrazione per Shakespeare esiste sul piano emotivo: per essere verbalizzata, necessita dell'ambito semantico della «barbarie», dell'ancestrale, terreno su cui Voltaire colloca, di riflesso, anche il teatro spagnolo. Una profonda oscurità non solo storica, ma anche psicologica e introspettiva, un indeterminato «fond» teatrale e mentale.

La forza dell'*intérêt* porta alla proposta drammatica costituita dalla mediazione tra gli eccessi della «barbarie» e quelli della «raffinatezza»:

J'ai toujours pensé qu'un heureux et adroit mélange de l'action qui règne sur le théâtre de Londres et Madrid avec la sagesse, l'élégance, la noblesse, la décence du nôtre, pourrait produire quelque chose de parfait (Voltaire 1664: I, 340).

I commenti a Corneille costituiscono dunque un parallelo tra teatro classicista e tradizione anglo-spagnola con implicazioni sull'avvenire del teatro francese, su cui scorge la possibilità del rinnovamento basato sul rafforzamento dell'*intérêt*. È questa la caratteristica che Voltaire ammira maggiormente nella drammaturgia spagnola e inglese, capaci di coinvolgere e rapire lo spettatore grazie alla ricchezza del *sujet*. Non è diversa l'opinione di Voltaire rispetto a quella di Du Perron De Castera: secondo il traduttore, il teatro spagnolo può apportare ai francesi «d'excellens sujets»: basta adottarne «l'invention», operando su questa un lavoro di semplificazione e selezione, riducendo le peripezie e della trama e gli

eccessi comici. A sua volta, il traduttore Linguet (1770) si appoggerà probabilmente al progetto drammatico abbozzato di Voltaire. A causa del «*rafinement du goût, ou, si l'on veut, sa dépravation*» la scena francese non può più limitarsi alla semplicità: c'è bisogno di «*mouvemens*», di «*actions intriguées*», di «*affecter les yeux et l'esprit*» (Linguet 1770: I, xiv). Du Perron de Castera, Voltaire e Linguet sembrano dunque concordare sui termini di un possibile rinnovamento del teatro francese tramite la *Comedia*, consistente soprattutto nell'arricchire la trama provocando l'*intérêt*. Il tentativo, ipotizzato da Lombardi (1999) rispetto a Voltaire, di conciliare tragedia e commedia in un «nuovo comico [...] sulla strada del tragicomico», si ravvisa nell'introduzione delle peripezie dei *sujets* tragicomici spagnoli, non, ovviamente, nell'assunzione della «bassa» comicità, sempre e insistentemente criticata da Voltaire, così come da Du Perron de Castera e da Linguet.

L'interesse per il presente e il futuro del teatro caratterizza anche il lemma *Art dramatique* pubblicato sulle *Questions sur l'encyclopédie* (1770). Voltaire prescinde dalla storia del teatro antico, già eccessivamente trattata: preferisce prendere le mosse dalla «*tragédie moderne*», di origine italiana, così come la commedia, ripresa in Italia «*quand toutes les autres nations de l'Europe croupissaient dans l'ignorance absolue de tous les arts aimables, quand tout était barbare*». Durante il Quattrocento e il Cinquecento i francesi non avevano che «*des misérables farces*», mentre gli spagnoli, per quanto ingegnosi, «*ont conservé jusqu'à nos jours cette détestable coutume d'introduire les plus basses bouffonneries dans les sujets le plus sérieux*» (Voltaire [1770]1835: VII, 175). È bastato un solo esempio, prosegue Voltaire, a corrompere un'intera nazione: e sappiamo, alla luce degli scritti anteriori, che il cattivo esempio, cui s'ispira tutto il teatro spagnolo, è Lope de Vega. Voltaire parla al passato dell'Italia e della Francia, mentre, passando alla Spagna, usa il presente, a sottolineare una situazione immutata nel teatro spagnolo, che ha «conservato» l'originario e «detestabile» ibridismo tragicomico.

Il paragrafo dedicato al teatro spagnolo, il primo trattato, si apre con una critica agli *Autos sacramentales*, che ancora si rappresentano a Madrid. L'autore espone ironicamente la trama della *Devoción de la misa* di Calderón, osservando che «*partout ailleurs, un tel spectacle aurait été une profanation que l'inquisition aurait cruellement punie; mais en Espagne c'était une édification*» (Voltaire [1770]1835: VII, 176). Riferisce che queste opere terminano con «*Ite, comedia est*», ed enumera tragicommedie e tragedie d'argomento religioso. In un abisso di grossolanità insipide ci sono però «*traits de génie*» e «*fracas de théâtre qui peut amuser*».

Riguardo alla tragedia, Voltaire riscontra «la même irrégularité, la même indécence, la même extravagance» degli *autos sacramentales* e rimarca la presenza di «un ou deux bouffons dans les pièces dont le sujet est plus tragique» (Voltaire [1770]1835: VII, 176). Lope de Vega venne prima di Calderón, ma si adeguò a una situazione già stabilita, con un pubblico ignorante già abituato al «faux merveilleux», come dimostrano i versi dell'*Arte nuevo*, di cui viene riportata la stessa versione scritta per la *Dissertation sur l'Héraclius espagnol*. Rispetto alla *Dissertation* Voltaire non aggiunge alcuna informazione rilevante sul teatro spagnolo, ma modifica il punto di vista sul teatro francese. Chiudendo la *Dissertation*, Voltaire celebrava il «bon gout» della tradizione drammatica francese, dominante in Europa; mentre il paragrafo spagnolo dell'*Art dramatique* termina con una forte critica al teatro francese pre-classicista di Hardy e Garnier, caratterizzato da un «vice radical beaucoup plus grand» del mal gusto spagnolo: «l'ennui» (Voltaire [1770]1835: VII, 177).

Nella *Lettre à l'Académie* (1776) Voltaire critica la moda inglese in Francia e al tempo stesso esibisce il proprio ruolo di precursore, di precoce mediatore della cultura inglese. Il bersaglio della polemica è infatti la traduzione di Shakespeare che Le Tourneur, forte dell'appoggio di Louis XVI (Gury 1990) aveva cominciato a pubblicare in quello stesso anno, introducendola con il fondamentale *Discours des préfaces*, in cui difendeva l'uso di un linguaggio piano per personaggi storici, l'infrazione alle regole («Si ce grand homme étoit né dans Athènes [...] est-il certain qu'Aristote n'eut encore voulu adopter d'autres principes, que ceux de Sophocle et d'Euripide?»), la mescolanza di tragico e comico. Con questo intervento contro Le Tourneur, Voltaire prende le difese di Marmontel nella polemica con il traduttore, che aveva inserito nel *Discours* riferimenti polemici rivolti contro il membro de l'*Académie* e storiografo regio, sostenuto dai *philosophes*. Al tempo stesso, si arroga il merito dell'incipiente *shakespearomanie*, pur rimarcando la superiorità francese e l'inadeguatezza degli elogi tributati da Le Tourneur a Shakespeare, che ancora una volta viene accostato a Lope de Vega. «Il étoit précisément ce que fut Shakespeare en Angleterre», chiosa Voltaire, sotto l'accostamento di grandezza e stravaganza che fanno di Lope un genio ancipite, che sa essere al tempo stesso «digne modèle de Corneille» e «travaillant pour les petites-maisons et s'abandonant à la folie plus brutale» (Voltaire 1776: 30). Il vocabolario della pazzia (manicomio, follia brutale) associato a Lope è un esempio calzante per l'interpretazione freudiana del rapporto tra Barocco e Illumismo proposta da Francesco Orlando (1996, 1997) e proseguita, guardando a Voltaire, da Lombardi (1999, 2000), così come il lessico della malattia, considerando il teatro lopesco come «contagion» che «infectait» l'Europa, compresa l'Inghilterra. L'ultimo intervento dell'ottantenne Voltaire, a due anni dalla morte, ribadisce

instancabilmente il giudizio maturato durante la vita, ricordando ancora una volta il *mea culpa* dell'*Arte nuevo*, ma aggiunge la nozione dell'influenza spagnola (e in concreto lopesca) sul teatro inglese (ovvero, sul genio shakespeariano): un'idea che viene ripresa da Jean-François Marmontel (1723-1799) nel *Discours sur le système de la Poésie Dramatique, son origine et ses progrès*, che introduce gli *Chefs-d'œuvre dramatiques ou Recueil des meilleures Pièces du Théâtre François, tragique, comique et lyrique* (1773).

Marmontel, del resto, si avvale delle riflessioni di Voltaire anche per la redazione del lemma *Comédie* nell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert: così rileva Étienvre (2002), notando anche che gli articoli *Espagne* di Jaucourt e di Masson s'ispirano alla descrizione della Spagna di Voltaire (*Le siècle de Louis XIV*, 1751), così come l'articolo *Inquisition* di Jaucourt s'ispira a *L'esprit des lois* di Montesquieu e all'*Essai sur les mœurs* di Voltaire (1756). Insomma, l'impatto di Voltaire²⁰¹ sugli *Enciclopedisti* fu considerevole, anche a causa della «méconnaissance de la nation voisine» (Étienvre 2002: 176), soprattutto dal punto di vista culturale:

les rédacteurs de l'Encyclopédie se trouvent dans l'obligation de remédier à tant d'ignorance, mais leur tâche n'est pas facile, et de la qualité de la source consulté dépend, naturellement, la pertinence de l'information donnée ou du jugement énoncé [...]. Leur connaissance de la littérature hispanique s'avère trop souvent lacunaire, lointaine et entachée de parti-pris (Étienvre 2002: 176-178).

Dal punto di vista politico sociale, i *philosophes* costruiscono la cosiddetta *leyenda negra*, definita nei termini di Julián Juderías ([1913] 2003: 24) come una visione cospirazionista che generalizza in chiave negativa l'immagine della Spagna in Europa:

las descripciones grotescas que se han hecho siempre del carácter de los españoles como individuos y como colectividad; la negación, o, por lo menos, la ignorancia sistemática de cuanto nos es favorable y honroso en las diversas manifestaciones de la cultura y del arte [...]. La leyenda de la España inquisitorial, ignorante, fanática, incapaz de figura entre los pueblos cultos lo mismo ahora que antes, dispuesta siempre a las represiones violentas; enemiga del progreso y de las inovaciones; o, en otros términos, la leyenda que habiendo empezado a difundirse en el siglo XVI, a raíz de la Reforma, no ha dejado de utilizarse en contra nuestra, desde entonces.

L'immagine associa la *cumulatio* propagandistica di anti-ismpanismo seicentesco ai nuovi sviluppi ideologici dell'Illuminismo, che inevitabilmente assimilavano la Spagna con «la Inquisición,²⁰² el fanatismo eclesiástico, la superstición, la crueldad en las colonias americanas» (Checa Beltrán 2014: 8), come mostrano l'articolo *Espagne* di Jaucourt

²⁰¹ L'impatto di Montesquieu sugli enciclopedisti non è pertinente con queste riflessioni in quanto Montesquieu solo fa riferimento alla letteratura spagnola citando un'unica volta il *Quijote* (Etienvre 2002).

²⁰² È uno dei principali argomenti nella costruzione settecentesca della *leyenda negra*. Vedremo come Linguet, traduttore settecentesco, inserisce riferimenti all'Inquisizione nel paratesto di una traduzione.

nell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert e soprattutto l'articolo *Espagne* di Masson de Morvilliers nell'*Encyclopédie méthodique* di Panckoucke (1782), che ebbe vaste ripercussioni in Spagna, causando un'aspra polemica e un incidente diplomatico, l'*affaire Masson*. Secondo Checa Beltrán (2014), i duri giudizi di Masson erano in parte causati dal processo a Pablo de Olavide (1777), che «significó para muchos franceses la evidencia de que la Inquisición conservaba su poder en España» (Checa Beltrán 2014: 132). Il processo venne messo alla luce in Francia da Linguet, giornalista, avvocato e traduttore del teatro di Lope. Nei suoi «*Annales politiques, civiles et littéraires du dix-huitième siècle*» ([1777-1792]1970: 1777, I, 397-405) Linguet pubblicò una lettera (*Lettre écrite de Madrid, à l'auteur de ces Annales*) in cui un anonimo cittadino madrilenò denunciava l'arresto di Olavide e chiedeva aiuto all'Europa.

Nella nota voce *Comédie* dell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert, Marmontel, ispirandosi agli scritti di Voltaire, presenta un giudizio similmente ancipite, accostando alla critica l'elogio e attribuendo a Lope de Vega «une des premières places parmi les poètes comiques modernes» (Marmontel 1772: X, 411). Così l'eccesso immaginativo che viola ogni regola e la comicità puerile sono il lato contrapposto alla raffinatezza dell'indagine psicologica e alla forza dell'immaginazione. Marmontel ripete la parola «imagination»: alla «licence d'imagination» fuori da ogni regola contrappone il pregio della «force d'imagination» (Marmontel 1772: X, 411). Sullo stesso punto, dunque convergono le critiche e l'apprezzamento: le prime, derivano ovviamente dall'assenza di regole, posto che la commedia, osserva Marmontel, è legata alla *vraisemblance* più di quanto lo sia la tragedia, per cui

les règles y doivent être plus rigoureusement observées. De-là cette unité, cette continuité de caractère, cette aisance, cette simplicité dans le tissu de l'intrigue, ce naturel dans le dialogue, cette vérité dans les sentimens, cet art de cacher l'art même dans l'enchaînement des situations, d'où résulte l'illusion théâtrale (Marmontel 1772: X, 407).

Necessaria all'illusione teatrale, la verosimiglianza si ottiene attraverso il rispetto dei precetti teatrali ed è empiricamente connaturata a un senso di misura legato alle capacità dello spettatore: «Il est vrai que la perspective du théâtre exige un coloris fort et de grandes touches, mais dans de justes proportions, c'est-à-dire telles que l'œil du spectateur les réduise sans peine à la vérité de la nature» (Marmontel 1772: X, 408).

Se la conoscenza di Marmontel su Lope e la *Comedia* proviene sostanzialmente dagli scritti di Voltaire, un altro compilatore dell'*Encyclopédie*, Louis de Jaucourt (1704-1779), mostra una conoscenza ancora più superficiale, arrivando, nell'articolo *Tolède*, ad avvertire il lettore di non confondere «le poète de Tolède [Garcilaso] avec Lopès de Vega, autrement

nommé Lopès-Felix de-Vega Carpio» ed esprimendo un parere essenzialmente negativo ma cosciente dell'enorme fama di cui aveva goduto l'autore: «Quoique ses comédies sont généralement fort médiocres et peu travaillés, on a fait des recueils d'éloges à la gloire de l'auteur» (*apud* Entiènvre 2002: 179)

Nel complesso, gli enciclopedisti hanno una superficiale conoscenza della letteratura spagnola, nell'ambito della quale, comunque, Lope gode di una posizione primaria, al contrario di Calderón o Tirso de Molina, che «en revanche, semblent totalement absents de l'Encyclopédie» (Étienvre 2002: 179), così come Cervantes è il solo autore spagnolo segnalato da Jaucourt nell'ambito del romanzo.

La *leyenda negra* costruita dai *philosophes* non sempre si accompagna a un rifiuto estetico per il teatro barocco, o a un dissidio tra apprezzamento e rifiuto come quello apprezzabile in Voltaire. Nella prima metà del Settecento, prima degli enciclopedisti e qualche anno dopo le *Lettres Anglaises* di Voltaire, Jean-Baptiste Boyer d'Argens (1736), pubblica le *Lettres juives, ou correspondance philosophique, historique et critique entre un Juif voyageur à Paris et ses correspondans en divers endroits*, un romanzo epistolare sul modello delle *Lettres persanes* di Montesquieu (1721), ispirato a un viaggio in Turchia in cui l'autore aveva conosciuto un ebreo spagnolo, rifugiato a Costantinopoli per sfuggire all'Inquisizione. Nei sei volumi ricorrono i topici anti-spagnoli sviluppati nel Seicento, soprattutto la critica alla superstizione religiosa e all'Inquisizione, e si rileva l'assenza di un aggiornamento filosofico nella cultura spagnola, ricca di opere teologiche; Nella *Lettre LVIII* del secondo tomo («Aaron Monseca à Isaac Onis, Caraïte, ancien Rabbin de Constantinople») confronta *Anciens* e *Modernes*, dichiarando da subito la propria contrarietà all'assunzione di un'incondizionata superiorità degli *Anciens*:

Je crois que le Respect outré, que les Hommes portent aux Anciens, produit deux Effets pernicioeux. Ils les accoutuma à ne faire Usage de Leur Esprit, et les mets peu à peu dans l'Impuissance de se servir de leurs Lumieres» (Boyer d'Argens 1736: IV, 309).

Il secondo effetto pernicioso dell'apprezzamento acritico degli *Anciens* è una «Confusion étrange dans les Idées» provocata appunto dalla lettura acritica e interessata dei divulgatori. È invece necessario leggere un'opera «sans Prévention», guidati dalla ragione e non dalla fama dell'autore. Gli *Anciens* sono superiori nel poema epico, ma vengono superati da Corneille e Racine nella tragedia. Riguardo alla commedia, Boyer d'Argens ritiene che i moderni, in primo luogo Lope de Vega, citato prima di Moliere, abbiano lo stesso merito degli antichi:

La Comédie est assez égale, chez les Anciens, et chez les Modernes. Aristophane, Ménandre, Plaute, Térence, peuvent bien aller de pair avec Don Lopez de Vega, Moliere, et quelques bons Auteurs Anglois dans ces Genre. Je crois cependant, que si l'on examinait la Chose avec un Esprit critique et desintéressé, après une mûre Réflexion, on se détermineroit peut-être pour les Modernes (Boyer d'Argens 1736: III, 309).

Nella *Préface* al quarto tomo risponde a una critica della *Bibliothèque Française* (XXII) riguardante i propri giudizi sulla letteratura spagnola: l'autore di quella critica «a pris une Passion aussi romanesque pour la Nation Espagnole, que celle du Héros de la Manche pour son incomparable Dulcinée”» e prende le difese di tutti gli autori spagnoli criticati nelle *Lettres Juives*. Boyer d'Argens ribadisce la propria imparzialità:

J'ai loué Corneille, Racine, Milton, Pope, Petrarque, le Tasse, le Guarini, Dom Lopès de Vega, Cervantes, Crebillon, Voltaire, Rousseau [...]. Ce sont-la tous les bons Auteurs dont j'ai parlé; et je continuerai d'avoir toujours pour leurs Ouvrages une Estime infinie [...]. Je viens aux Poètes Dramatiques, que le Censeur a louez d'une Maniere si ridicule, que s'il avoit voulu les déchirer par une sanglante Satire, il n'auroit pû s'y prendre autrement. Voici les propres Termes dont il se sert. «Les Auteurs Dramatiques Espagnols ont long-temps été le Magazin où les nôtres alloient se fournir. Scarron, Montfleuri, en sont de Preuves». Peut-on rien dire d'aussi fletrissant pour la Gloire des Poètes Espagnol, que de les faire des Inventeurs des plus miserables Farces, et de leur donner pour Discipules et pour Imitateurs les plus vils et les plus mauvais de nos Ecrivains?(Boyer d'Argens 1736: III: vi-viii).

Lope de Vega è incluso tra i classici moderni della letteratura europea, senza riserve, con un apprezzamento poco diffuso in quell'epoca e soprattutto dal punto di vista di un *philosophe* estremamente critico nei confronti della Spagna socio-politica. Nella *Lettre XCI* («Jacob Brito à Aaron Monceca») Boyer d'Argens mostra ancora una certa originalità di giudizio, valutando il teatro di Lope al di sopra dello stato attuale del teatro spagnolo. Nella critica a una tragedia cui avrebbe assistito il mittente a Barcellona, viene contrapposta la qualità del teatro di Lope a quella *pièce* d'argomento religioso (forse un *Auto sacramental*):

Ce n'est pas que les Espagnols n'aient plusieurs bonnes Pieces de Théâtre. Don Lopès de Vega a fait de très excellentes Comédies; mais, le Peuple le goute fort peu (Boyer d'Argens 1736: IV, 11).

L'accento all'infrazione alle unità in una tragedia, cui l'autore fittizio delle missive avrebbe assistito, è una critica solo apparente: il vero bersaglio della polemica è l'argomento sacro della tragedia e la superstiziosa devozione del pubblico; infatti, segue un elogio delle commedie di Lope, in cui non si accenna al problema delle unità. Negli ultimi giorni trascorsi a Madrid (*Lettre CVI*, «Jacob Brito à Aaron Monceca»), il mittente frequenta varie biblioteche private e religiose, da cui trae un saggio sulla letteratura spagnola. «Peu fournies», le biblioteche sono carenti di opere filosofiche moderne, e contengono per lo più opere teologiche, poesie e romanzi. Tra i migliori frutti della letteratura spagnola vengono elogiate le commedie di Lope de Vega, l'unico autore drammatico citato in un'ideale biblioteca delle migliori opere della letteratura spagnola: «Cet auteur a fait de si excellens Comédies que le

grand Corneille assurcit, qu'il auroit donné les deux meilleures de ses Tragédies, pour avoir trouvé le Caractere du Menteur» (Boyer d'Argens 1732: III, 202).

4. *Lope e gli intellettuali «filoispanici»*

Al di fuori di quell'ambito culturale illustrato, ad oggi centrale nella definizione del Settecento francese, emergono posizioni distinte che non a caso provengono da voci estranee, o addirittura contrarie, all'egida dei *philosophes*:

Ello no significa que los autores favorables a España militasen en el campo de la antifilosofía o de la reacción política. En general [...] podrían encuadrarse en el campo del reformismo moderado, algunos fueron masones y compartieron en gran medida el pensamiento religioso y ciertas estructuras del Antiguo Régimen. Pero su cercanía al gobierno y el hecho de no pertenecer a grupos de poder "filosóficos", les alejaron de estos, con quienes algunos mantuvieron sonadas polémicas. Caso aparte es el de las *Mémoires de Trévoux* (1701-1767), periódico jesuita, más conservador, cuyo acercamiento a España se produjo en unos años en que el filosofismo aún no se había impuesto en Francia (Checa Beltrán 2014: 9).

Ridurre la visione della Spagna allo schematismo dell'antinomia tra conservatori e progressisti è limitativo: si rischia di non tenere in considerazione la pluralità di fattori complessi che concorrono alla formazione di un'immaginario nazionale, inteso come «construcción política interesada y compleja» (Checa Beltrán 2014: 11), cui concorre il nazionalismo politico-culturale, il canone estetico nazionale e individuale, l'ideologia, gli interessi, il gusto di ogni scrittore: una congerie di fattori esterni e interni, collettivi e individuali, spontanei e imposti, che creano talvolta atteggiamenti contraddittori, qualora il gusto personale sia in conflitto con la militanza ideologica. Si è visto qualcosa di simile già nel Seicento francese, quando traduttori e letterati come d'Audiguier e Chapelain associavano un evidente interesse per la letteratura spagnola a un dichiarato rifiuto per l'ispanicità. Nel Settecento si attua un meccanismo inverso, per il quali i letterati vicini all'*establishment* si trovano ad ammorbidire la severità dei giudizi antispagnoli, sotto l'influsso dell'alleanza politica tra i due paesi, durata quasi tutto il secolo:

lo más frecuente fue que esos autores galos resolvieron el conflicto sin hacer concesiones en el ámbito ideológico [...]. Por otra parte, cuando la valoración del legado español choca con los méritos del de Francia, los franceses proespañoles suelen suavizar su nacionalismo cultural [...]. Finalmente, los juicios donde está implicado el cánón estético muestran cierto acercamiento al "gusto español" por parte de estos autores franceses, que en el filo de la contradicción intentan conciliar clasicismo y barroquismo (Checa Beltrán 2014: 12).

Bisogna però osservare che la Spagna non è al centro dell'interesse dei francesi. Rispetto al Seicento, la conoscenza della letteratura spagnola in Francia è ora ostacolata dalla posizione periferica della Spagna nel sistema europeo: una situazione che lamentavano anche i contemporanei, come rileva Checa Beltrán portando le testimonianze del corrispondente spagnolo della rivista «L'Espagne litteraire», che nel 1774 osserva che la letteratura e la lingua spagnola non sono più di moda e che «les canaux de communications ont été interceptés» (apud Checa Beltrán 2014: 12), per cause politiche: il dominio della casa di Austria permetteva infatti la diffusione di opere spagnole a Milano, Napoli, Bruxelles, Amberes, Amsterdam.

Le voci favorevoli alla Spagna e alla sua letteratura coincidono con aree di pensiero estranee ai *philosophes*, anche se non necessariamente appartenenti alla corrente degli *antiphilosophes*. Questi intellettuali «en su mayoría fueron reformistas, moderadamente contrarios al Antiguo Régimen, cercanos ideológicamente al pensamiento enciclopedista y militantes, algunos, en la masonería» (Checa Beltrán 2014: 112). Le opinioni positive sulla Spagna si spiegano alla luce di tre fattori: la vicinanza al governo francese, alleato con la Spagna; il fine di diffusione culturale di dette riviste; la polemica distanza dalle opinioni dei *philosophes*. La distanza dai *philosophes*, pur accomunando tutti gli intellettuali filospagnoli, varia da posizioni conservatrici a posizioni moderatamente illuministe e si riscontrano diverse strategie di conciliazione di un ideale estetico classicista con l'elogio della cultura spagnola:

la primera es de silenciar la literatura Barroca de España, centrando sus elogios en los autores clasicistas; la segunda consistió en distanciarse modera o aparentemente de su universalismo estético, acogéndose a un templado relativismo que permitiera encomiar ciertos aspectos del barroquismo español; la tercera admitía – sin entusiasmo – la diferencia española, proponiendo incluso la traducción de sus obras (Checa Beltrán 2014: 146).

Più vicino al conservatorismo politico è il «Journal de Trévoux» o «Mémoire de Trévoux» dei gesuiti, ma la posizione politica cattolico-militante non si estende all'ambito culturale e artistico, rispetto al quale si osserva una certa neutralità e apertura al progresso delle scienze e delle arti, pur in dichiarata opposizione a Voltaire. Infatti si trovano nelle «Mémoires de Trevoux» benevole recensioni a opere di ambito teatrale collocate in una posizione comparatistica e cosmopolita: la traduzione degli *Extraits* di Du Perron de Castera (XXXVIII, 1738), le *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres d'Europe* di Luigi Riccoboni (XL, 1740), la *Bibliothèque Française ou Histoire de la Littérature Française* di Goujet (LXIV, 1746). Ma si tratta pur sempre di una rivista d'impianto classicista, che si trova a dover conciliare un «un pensamiento estético clasicista, universalista, con una actitud amistosa con España» (Checa Beltrán 2014: 152) e quindi conclude la recensione agli *Extraits*

con un elogio del classicismo spagnolo. Le opere dei classicisti spagnoli vengono ovviamente recensite con grandi elogi, soprattutto la *Poética* di Luzán, che «a tout ce qu'il faut pour arrêter ce torrent de mauvais goût en Espagne, et pour faire y renaître le siècle de Sainte Thérèse, de Mariana, de Miguel de Cervantes» (*apud* Checa Beltrán 2014: 148): gli spostamenti canonici proposti dai classicisti spagnoli hanno un certo riscontro presso i francesi informati sul presente stato della letteratura in Spagna. In quello stesso anno esce una recensione al *Discurso sobre la tragedias españolas* di Montiano y Luyando (1750), il cui stile di drammaturgo viene ascritto all'influsso di Luzán, «le maître et le conseil des Espagnols, comme Boileau, Le Bossu et Corneille [...] en France». Nel complesso il «Journal de Trévoix» dedica molta attenzione al teatro italiano e a quello inglese, mentre solo otto articoli riguardano il teatro spagnolo, «représentant ainsi 6,8% des comptes-rendus et nouvelles littéraires consacrés au théâtre étranger» (Gallo 2007: 251).

Le altre riviste filospagnole sono di corrente riformista, con direttori appartenenti alla massoneria, due dei quali in conflitto con i *philosophes*. Checa Beltrán (2014: 118) rileva l'esistenza di una «“red” periodística francesa interesada, entre otros motivos, a dar a conocer en Francia los méritos del legado cultural español», formata dal «Journal Étranger», dall'«Année littéraire» e dall'«Espagne littéraire» e da alcune figure di spicco: François Arnaud, Élie-Catherine Fréron, Nicolas Bricaire de la Dixmerie, Jean-François de Bourgoing.

François Arnaud (1721-1784) fu direttore assieme a Jean Baptiste Suard del «Journal étranger» (1754-1762) dal 1760 al 1762, della «Gazette littéraire de l'Europe» tra 1764 e 1766, della «Gazette de France» e collaborò con il «Journal de Paris» (1777); fu ammesso all'*Académie* nel 1771. Amico dei *philosophes*, durante la direzione della «Gazette littéraire» entrò in collisione con l'arcivescovato di Parigi. È autore della *Lettre sur le théâtre espagnol* pubblicato nel «Journal étranger» (1760), in cui propone un saggio introduttivo sul teatro spagnolo, ottenuto grazie a informazioni tratte dalla *préface* di Du Perron de Castera. Arnaud rileva che la traduzione di Du Perron de Castera avrebbe meritato di proseguire con altri volumi, non «pour la perfection de l'art dramatique» (e qui nega l'interesse del traduttore per un possibile apporto del teatro spagnolo su quello francese), bensì per offrire «des détails curieux et piquans sur l'histoire du goût et même des mœurs» (Arnaud [1760]1804: 232): l'interesse si limita dunque al pittoresco, all'esotico, alla curiosità storica. L'incredibile fecondità di Lope de Vega (e di Hardy, qui come altrove accostato al *Fénix*) è spiegata alla luce di un ipotizzato metodo compositivo scevro dalla selezione argomentale e dalla preoccupazione per le regole, ma basato sulla scelta, nel vasto repertorio di cronache, annali, romanzi e leggende, di una storia che viene portata sulla scena senza subire un processo di

adattamento conforme alle esigenze classiciste. Il saggio include l'estratto di *Los Benavides* (*Parte II*, 1609), dramma storico e genealogico di Lope. Stupisce che un censore così severo, lontano dalle posizioni più aperte alla letteratura spagnola degli ispanisti contemporanei, firmi un *extrait*. Al contrario di traduttori come Du Perron de Castera, Linguet e Vaquette d'Hermilly, che avevano soggiornato nella penisola iberica, dove avevano potuto avere un contatto più o meno diretto con la *Comedia*, non abbiamo notizie di alcun viaggio in Spagna di Arnaud, bibliotecario del conte di Provenza (futuro Luigi XVIII).²⁰³

Élie Catherine Fréron (1718-1776), discepolo di Desfontaines, fu dapprincipio redattore delle «Observations sur les écrits modernes» (1739-1743), poi diresse le «Lettres sur quelques écrits modernes» (dal 1749), dove si scagliava contro i *philosophes* e in particolare contro Voltaire, e «L'Année Littéraire» (1754-1776), di grande durata e fama, con attacchi a Voltaire e agli enciclopedisti; per un breve periodo diresse «Le journal étranger» (1755-1756). Fréron apre la breve esperienza nel «Journal étranger», conclusasi per l'opposizione dei *philosophes* (Balcou 1975: 115-116), con un *avertissement* che muove da una dichiarazione di cosmopolitismo ma si conclude con l'affermazione del *beau universel*. In quello stesso anno pubblica una recensione all'*Orphelin de la Chine* di Voltaire in cui rileva l'infrazione all'unità di tempo e si stupisce che l'autore dell'adattamento sia lo stesso censore delle libertà del teatro di Lope de Vega:

On joue actuellement avec succès sur notre théâtre une tragédie nouvelle de M. de Voltaire, intitulée: l'Orphelin de la Chine. [...] On ne s'attend pas sans doute à trouver dans la pièce Chinoise nos règles de théâtre rigoureusement pratiquées. [...] On trouve précisément ici le défaut que notre Satyrique reproche avec tant de raison à *Lopez de Véga*, fameux poète Espagnol. *Despréaux* avoit en vûe une de ses pièces, dont il dit que le héros, Enfant au premier acte, est barbon au dernier. L'Orphelin Chinois est au berceau dans les trois premiers actes; il a vingt ans au commencement du quatrième («Journal étranger», 1755).

Ironicamente Fréron proietta la critica che Boileau e Voltaire fecero a Lope sulla *pièce* voltairiana, evidenziando la contraddizione in cui cade Voltaire.

Anche l'«L'Année littéraire», che Fréron diresse per tutta la vita, è una rivista di stampo cosmopolita, interessata alle letterature estere. Nel 1771 viene ampiamente recensito il *Théâtre espagnol* (1770) di Linguet, riprendendo alcune idee e nozioni espresse dal traduttore nella *préface*, come la tolleranza all'infrazione dell'unità di tempo e come la questione, già presente in uno scritto attribuibile a Voltaire, riguardante il valore generico del termine «commedia» a indicare un'opera teatrale.

Nicolas Bricaire de la Dixmerie (1731-1791) fu direttore e principale collaboratore de

²⁰³ Il conte di Provenza nel 1770 aveva nominato Linguet *secrétaire du conseil des Finances* (Linguet 1787: 125).

«L'Espagne littéraire» (1774). I suoi articoli furono raccolti nel volume postumo *Lettres sur l'Espagne* (1810). Contrario alla rivoluzione, fu però vicino ai *philosophes* e ammiratore di Voltaire. Le *Lettres* presentano generiche descrizioni della società spagnola con qualche povero accenno alla letteratura, da cui emerge una conoscenza superficiale, almeno per quanto riguarda il tema che qui interessa, trattato in due lettere, *Theâtres de Madrid* (IV), *Sur la littérature espagnole* (XV). La Dixmerie ha ben presente il modello voltairiano delle *Lettres Anglaises*, da cui peraltro trae le poche idee che presenta nelle *Lettres*. Nella *Lettre sur la tragédie* Voltaire scriveva: «Les Anglais avaient déjà un théâtre, aussi bien que les Espagnols, quand les Français n'avaient que des tréteaux» (Voltaire [1733]1969: 104); la priorità cronologica del teatro spagnolo è ribadita negli stessi termini da la Dixmerie: «On sait que les Espagnols avaient un théâtre lorsque nous n'avions encore que des tréteaux» (La Dixmerie 1709: I, 78), «l'Espagne eut des poètes, lorsque nous n'avions que des Troubadours; elle eut un théâtre quand nous en étions aux tréteaux [...]. Lope de Vega, le Calderon, Guissin de Castro [sic], Moretto [sic], etc. ont été mis à contribution par des Français dignes de les accepter» (La Dixmerie 1709: I, 158, 159)). L'autore delle *Lettres* rimarca il declino del teatro spagnolo attuale rispetto a quei «beaux jours», caratterizzati però da una inosservanza dei precetti che comunque accomunava la produzione drammatica inglese, spagnola e francese. Anche in questo caso la Dixmerie segue le idee voltairiane sullo stato di «barbarie» comune all'epoca di Lope, Shakespeare, Hardy e Garnier, anche se interpreta i famosi versi che Boileau rivolgeva sibillinamente a Lope de Vega, come un'accusa verso il teatro inglese: ormai, a fine secolo, è Shakespeare l'esempio d'infrazione ai precetti, sostituendo Lope de Vega che all'epoca di Boileau invece ricopriva questo ruolo.

Jean-François de Bourgoing (1748-1811), diplomatico in Spagna (1777-1786), è autore del *Nouveau voyage en Espagne ou Tableau actuel de la monarchie* (1797). Illuminista, fu ministro in Spagna della Francia rivoluzionaria. Nei *Tableau* presenta una visione critica della Spagna dal punto di vista politico, ma riconosce l'eredità culturale spagnola. Presentando la situazione culturale nella Spagna contemporanea (*Chapitre XII. Mœurs et usages des Espagnols. Leurs danses. Leurs jeux. Leurs plaisirs. Leurs goûts*), Bourgoing rileva l'esterofilia degli spagnoli, rivolta soprattutto al gusto francese, che viene imitato con esiti talvolta ridicoli, e non riguardante solo i vestiti, la cucina, e vari lussi, ma estesa anche all'ambito letterario. Gli spagnoli traducono, dalla letteratura francese e inglese, opere di morale, di arte, di storia, romanzi, libri religiosi. Tutto tranne la poesia, in cui mantengono il *mauvais goût* seicentesco:

Une des grandes causes qui empêcheront la réforme de leur littérature, c'est que les modèles qu'ils admirent encore, et qu'ils s'efforcent d'imiter, sont distingués par ce mauvais goût qui infectait alors toutes les nations d'Europe, auquel nos premiers littérateurs ont payé un ample tribut, mais sur les débris duquel se sont élevés les chefs-d'œuvre du siècle de Louis XIV, qui ont fixé le sort de notre langue d'une manière irrévocable (Bourgoing 1797: II, 332).

Il Seicento spagnolo viene paragonato al Seicento francese, i modelli 'difettuosi' di Ronsard, Marot, Voiture, Balzac e Calderon, Lope, Quevedo:

Depuis leurs Calderon, Lope-de-Vega, Quevedo, Rebolledo, etc. etc. pleins d'une imagination brillante, féconde, mais désordonnée, aucun auteur n'a paru en Espagne doué de ces qualités éblouissantes, et en même-tems de cette sagacité qui en dirige l'emploi. Les lettres, depuis plus d'un siècle, en sont au même point. Ces hommes de génie, spuvent bisarres dans leurs conceptions, sont restés les modèles du beau (de Bourgoing 1797: II, 332-333)

In altri termini, si riconosce la validità del modello lopesco nell'orizzonte d'attesa contemporaneo, ovvero quello che Jauss definì *orizzonte di prima lettura* (percezione estetica primaria) e *orizzonte di seconda lettura* (retrospettivo-esegetico); mentre *l'orizzonte di terza lettura*, la ricezione storica, implica spostamenti canonici e di gusto che portano al progressivo scollamento dell'iniziale unione tra orizzonte dell'autore e orizzonte del lettore. La ricezione francese del teatro di Lope s'intensifica negli anni di formazione del classicismo francese (prima degli anni Trenta del Seicento, infatti, Lope è più conosciuto per l'*Arcadia* e per il *Peregrino*, che come autore drammatico): viene dunque a coincidere con la costituzione di un'estetica definita e opposta a quella rappresentata da Lope, antimodello. Bourgoing dunque non nega la vigenza del modello lopesco nel secolo precedente, ma lo osserva dall'altezza di un superamento, avvenuto in Francia e non in Spagna, che ancora non si adegua in ambito teatrale al *bon goût* classicista. Bourgoing però nega il punto di vista di Boileau nelle critiche al teatro spagnolo, cui dedica un capitolo della sua opera (*XIII, Du théâtre Espagnol. Des Comédies anciennes et modernes. Défense du Théâtre Espagnol et critique du nôtre. Versification Espagnole. Acteurs. Petites pièces modernes. Majos et Gitanos*), elogiando soprattutto le commedie de *capa y espada* e mostrando una predilezione per Calderón.

5. La «querelle» sulla tragedia spagnola

Il concetto di «tragedia» nel caso della produzione lopesca è tutt'oggi problematico: Lope ascrive le proprie opere alle categorie di *comedia*, *tragedia* e *tragicomedia* con una «escasa preocupación por los marbetes de género (Ferrer 2011: 59), che vengono di fatto attenuati dal concetto stesso di tragicommedia descritto nell'*Arte nuevo*, per il quale «toda obra que se integra en el sistema del *Arte nuevo* es por su propia naturaleza tragicómica» (Santos de la Morena 2014: 74). Quindi, anche nel caso di opere definite «tragedias» dallo stesso autore, siamo in presenza di «trágico y cómico mezclado»: ciò non impedisce, comunque, di considerare che «dentro de la comedia existan gradaciones con las que señala él mismo al subtítular a sus piezas con los rótulos de “comedia”, “tragicomedia” o “tragedia”» (Pedraza 1993: 57). Come rileva Antonucci (2011:49),

les dramaturges du Siècle d'or connaissent les préceptes et sont des lecteurs attentif d'Aristote (en particulier Lope de Vega et Calderón). Ils savent construire des comédies pure et des tragédies qui répondent parfaitement au modèle aristotélicien dans sa complexité et sa variété, avec pour seule transgression la présence d'emplois investits d'une fonction comique et, dans certain cas, le choix de personnages sociologiquement bas comme protagonistes.

Delle dieci opere che Lope definisce «tragedie», tre sono di argomento mitologico (*Adonis y Venus*, *La bella Aurora*, *El marido más firme*) e sei di argomento storico-legendario (*El castigo sin venganza*, *La inocente sangre*, *El duque de Viseo*, *La desdichada Estefanía*): nobiltà dell'argomento (*auctoritas* storica o mitologica), protagonisti socialmente elevati (divinità o alta nobiltà) e finale tragico accomunano entrambi i filoni, come ben rileva Santos de la Morena (2014: 77). Il rango dei protagonisti è un fattore distintivo fondamentale, se si considera che *El caballero de Olmedo*, nonostante il finale tragico, viene denominata da Lope *tragicomedia*: «Parece relevante por tanto utilizar el protagonismo de personajes elevados (es decir, nobles y con una responsabilidad pública) para discernir entre tragicomedia y tragedia» (Santos de la Morena 2014: 78).

Non è questa la sede per discutere il problema della classificazione delle commedie di Lope; basti osservare che Francisco Cascales s'interrogava su un'ipotetica ibericità dell'avversione alla tragedia, di cui si rammarica lo stesso Luzán (1789):

PIERIO: Agora se me a venido al pensamiento (no sé si es muy a proposito) cómo en España no se representan tragedias. ¿Es, por ventura, porque tratan de cosas tristes, y somos más inclinados a cosas alegres? (Cascales [1617]1975: 198).

Non solo poche opere teatrali recano la dicitura esplicita di «tragedia», ma anche nel caso in cui il titolo presenti una tragedia, questa si discosta chiaramente dal modello classicista di tragedia, che implica il protagonismo di personaggi di rango elevato ed esclude il contrappunto comico. Come nota Lázaro Carreter (1987: 228), «no es preciso insistir en cuanto contribuyó la figura del donaire a hacer imposible la tragedia»: *imposible*, ovviamente, rispetto al concetto classicista, cui appunto si discostava la tragedia «al estilo español» concepita da Lope nel corso della sua vita e definita tale nel prologo al *Castigo sin venganza*. José Berbel sottolinea che «el fondo de este cuestiones radica en valorar esta especial tragicidad como perteneciente al sistema de la Poética Clasicista o considerarla, por el contrario, como algo ajeno a este sistema» (Berbel 2003: 113). I riferimenti di Lope al «trágico» e al «cómico» non sono da intendersi secondo una nozione di genere:

El Fénix no dice que la "tragedia se mezcla con la "comedia", sino lo "trágico" con lo "cómico". En una genial intuición suya intenta convencer a un público docto y erudito ante el cual lee estos versos que lo "trágico" -lo que nosotros ahora designamos bajo la etiqueta de *tragicidad*- es un conjunto de rasgos discursivos y no una entidad cerrada herméticamente, inamovible (Berbel 2003: 112).

L'ampiezza del concetto di «trágico» intesa da Lope non è compatibile con la definizione generica classicista di «tragedia»; per questo, il traduttore Du Perron de Castera, nel prologo agli *Extraits de plusieurs pièces du Théâtre Espagnol*, dichiarava con sicurezza che nel teatro spagnolo non ci sono tragedie:

Pour des Tragédies, les Espagnols n'en font point ; car on ne sçaroit donner justement ce titre à quelques-uns de leurs Ouvrages, qui le portent sans le mériter ; telles son *la Célestine et l'ingenieuse Helene*, qui ne peuvent passer tout au plus que pour des Romans en dialogues.²⁰⁴ Leurs Pièces comiques prennent le nom de Tragi-Comédies lorsque le sérieux y domine, et que les aventures font craindre une catastrophe funeste (Du Perron de Castera 1738a: I 2).

Du Perron de Castera sembrava fondare le proprie affermazioni sulla definizione generica dichiarata nei titoli dei testi, osservando che *La Celestina* e *La ingeniosa Elena* portano il nome di «tragedia» senza meritargli, perché non sono testi destinati alla messa in scena, ma alla lettura; dall'altro lato ravvisa la base argomentale della dicitura «tragicomedia», attribuita a un tipo di commedia dominato da argomenti seri e peripezie.

²⁰⁴ La considerazione della *Celestina* come «Roman en Dialogue», come dramma destinato alla lettura, è una precoce intuizione da parte di Du Perron de Castera. Luzán, nella *Poética* del 1798, aggiungeva un paragrafo in cui considerava la *Celestina* «novela en acción».

La prima osservazione si basa su dati erronei: com'è noto, *La Celestina* è definita da Fernando de Rojas (*El autor a un su amigo*) come «tragicommedia»; nemmeno le numerose traduzioni francesi presentano la *Celestina* come «tragédie». Allo stesso modo, *La ingeniosa Elena* di Salas Barbadillo, considerata in Spagna come *novela*, è tradotta da Scarron come *nouvelle tragi-comique* (*Les Hypocrites*, 1655), a sua volta adattata da Molière (*Le Tartuffe*), senza escludere una diretta conoscenza da parte di Molière del testo spagnolo (Losada Goya 1999).

Le affermazioni di Du Perron de Castera centravano un punto problematico del dibattito classicista in Spagna:

El triunfo áureo de la tragicomedia había impedido el desarrollo de un verdadero género trágico y es en estas décadas centrales de la centuria, especialmente desde la *Poética de Luzán* a los *Orígenes de la poesía española* (1754) de Velázquez, cuando se impulsa un nuevo modelo teatral desde la teoría y desde la práctica (Aradra Sánchez 2011: 389)

Per un decennio Castera non ricevette risposta da parte degli spagnoli, finché il bibliotecario regio Blas Antonio Nasarre (1689-1751), membro della classicista *Academia del Buen Gusto* di Madrid,²⁰⁵ non decise di replicare anonimamente (Cook [1959]1974: 80-83) nel prologo alle *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra, el autor del Don Quijote divididas en dos tomos, con una Disertación o Prólogo sobre las Comedias de España* (Madrid, 1749). Nasarre associa «una postura patriótica radical [...] con la defensa de las doctrinas neoclásicas» (Miguel y Canuto 1994: 38): la conseguenza è il tentativo di uno spostamento canonico, escludendo forzatamente Lope de Vega, campione del teatro barocco, dal Parnaso spagnolo. Il giudizio negativo degli stranieri sul teatro spagnolo deriva, secondo Nasarre, da una conoscenza limitata ai modelli del *mauvais goût* e dall'ignoranza degli esempi virtuosi:

Los extranjeros, examinando nuestras piezas de teatro, no se dignaron hablar de otras que de las malas, y pasaron a sus lenguas y costumbres las buenas, unos con evidente plagio, y otros con ingenua y agradecida confesión, digna de alabanza particular en Tomás Corneille.

Hablaron de nuestras comedias o sin conocimiento de ellas o fundándose sólo en las de algunos autores, ciertamente famosos, pero que no tenían poder de la nación para representarla y para hacer creer que sus comedias eran las que España tenía por buenas; y debieron, antes de precipitar su critica, haber leído lo que nuestros poetas declamaron contra el abuso y lo que nuestros paisanos escribieron de la poética, y, en especial, de este poema (Nasarre [1749]1992: 58)

²⁰⁵ Gli incontri di questa *tertulia* letteraria privata, una delle tante apparse negli ultimi decenni del Settecento, si celebravano nel palazzo della marchesa di Sarria tra 1749 e 1751, con la partecipazione di Luzán, Nasarre e Montiano (Aradra 2011: 311). Si rimanda al saggio di María Dolores Tortosa Linde (1988) dedicato all'*Academia del buen gusto*.

Viene esplicitamente citato il *Theatre espagnol*, senza nominare l'oscuro traduttore, il cui errore valutativo non consiste nei giudizi negativi alle opere tradotte, condivisi da Nasarre, ma nella selezione del *corpus*:

En el año de 1738 se comenzó a publicar en París et *Teatro Espagnol*, en el cual se hacen extractos y críticas de nuestras comedias. Las comedias extractadas son de las reprehendidas por nuestros buenos autores. No negaremos que son justas las notas y reprehensiones que se ponen que se ponen a estas comedias, pero negaremos que estas comedias, por más aplaudidas que hayan sido del vulgo, sean las que la nación tenga por buenas (Nasarre [1749] 1992: 58-59).

Come già osservato, lo spostamento canonico operato da Nasarre implica la localizzazione del *buen gusto* nelle origini cinquecentesche del teatro spagnolo, cui vengono aggiunti autori contemporanei ai due corruttori del teatro spagnolo, Lope e a Calderón, tra cui Guillén de Castro, Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio de Solís, i quali «guardaron la moderación que pide el estilo del comedia» (Nasarre [1749]1992: 77).

Alberto Blecua ([1978]2004: 117) rammenta che l'attuale delimitazione cronologica del *Siglo de Oro* è frutto della storiografia ottocentesca, mentre il classicismo spagnolo aveva associato la letteratura aurea al Cinquecento:

En España comienza con Feijoo y Mayans, como es sabido, una vuelta a los modelos literarios españoles del siglo XVI o de aquellos autores del XVII que mantenían determinadas actitudes clasicistas [...]. Pero sin duda es Luzán quien marca el auténtico corte estético que se produce en el siglo XVIII.

Il «taglio estetico» di Luzán viene progressivamente ampliato con il ritorno di Lope e Calderón nel canone aureo, fino alla *Historia de la Literatura Española* (1849) di Ticknor, che «señala un hito importantísimo en la historiografía literaria española» (Blecua [1978]2004: 129) nell'identificazione del *Siglo de Oro* con l'epoca di Cervantes, Lope e Quevedo.

L'intervento di Nasarre è dunque coerente con l'impostazione classicista, dal momento che rileva un'età aurea nelle origini del teatro spagnolo, seguita da una progressiva corruzione; oltre che classicista, potremmo definire Nasarre un *ancien*, fautore del mito dell'età dell'oro. A turbare il quadro concettuale, però, s'insinua l'enumerazione di alcuni drammaturghi seicenteschi: Nasarre promette un'antologia di un gruppo di autori spagnoli che «cuando quisieron, guardaron religiosamente los preceptos del arte» (Nasarre [1749]1992: 77), nominando Rojas Zorrilla, de la Hoz, Moreto, Solís. Questi autori, assieme a Guillén de Castro, non si distinguono sostanzialmente da Lope e Calderón, né per l'appartenenza a un'epoca anteriore, né per una pratica teatrale rispettosa dei principi aristotelici. L'inserzione

di drammaturghi contemporanei a Lope e a Calderón all'interno di una costruzione canonica determinata dal mito dell'età dell'oro fosse, forse, coscientemente finalizzata a cassare il corollario di una concezione da *Ancien*, ovvero la decadenza del recente passato e dell'immediato presente del teatro spagnolo. All'*escamotage*, probabilmente, è legata la reticenza di Nasarre, che si limita a menzionare un novero di autori, senza dilungarsi nella descrizione delle opere scritte secondo i precetti. L'esclusione di Lope e Calderón dall'eccellenza drammaturgica spagnola è legata, evidentemente, alla fama dei due autori in quanto modelli del teatro barocco, e dunque antimodelli in chiave classicista. Gli altri autori, sebbene alcuni di loro fossero conosciuti in Francia (in particolare Guillén de Castro per la *Querelle du Cid* e Moreto), non rivestivano il ruolo di emblemi di una tradizione drammatica, ed erano più facilmente utilizzabili come testimoni di un'eccellenza misconosciuta.

Al contrario di Nasarre, Montiano y Luyando presenta una trattazione minuziosa ai limiti della pedanteria, affrontando in modo specifico la questione sollevata da Du Perron de Castera sulla tragedia spagnola.²⁰⁶ Come Nasarre classicista e membro dell'*Academia del buen gusto*, Montiano y Luyando pubblica nel 1750 il *Discurso sobre las tragedias españolas*,²⁰⁷ seguito da un secondo *Discurso* del 1753, entrambi accompagnati da una tragedia regolare scritta dallo stesso autore. Se con le due opere l'autore apre la strada alla tragedia neoclassica spagnola settecentesca, con i *discursos* forgia

el primer intento, que busca ser de carácter científico, de realizar una historia sistemática de las aportaciones que la cultura española en lengua castellana realizó a la creación trágica de corte clasicista a lo largo de los siglos - especialmente desde el siglo XVI-, una creación que respetaría, en todo o en parte significativa, la preceptiva clásica tradicional, según la establecieron los autores grecolatinos -Aristóteles, Horacio-, y la fueron enriqueciendo y completando sus continuadores, desde la antigüedad hasta la propia era de la Ilustración. Esa preceptiva clasicista es también recogida y actualizada por Montiano en sus discursos, siguiendo los pasos de Ignacio de Luzán - compañero suyo de la Academia madrileña del Buen Gusto y su amigo personal (Cañas Murillo 2009: 41)

Il *Discurso* si pone in continuità con il *Prólogo* di Nasarre: «Logró el Theatro Comico Español que le vindicasse de la nota general de poco arreglado aquella ofrecida demonstración [...]. Y quisiera Yo que huviesse un igual docto Defensor de nuestras Tragedias, a lo menos de su ancianidad, numero y circunstancias» (Montiano y Luyando 1750: 4), scrive Montiano y Luyando aprendo il primo *Discurso*, che si configura ancora come

²⁰⁶ Oltre alla *préface* di Du Perron de Castera, Montiano y Luyando cita più volte Voltaire (*Préface à Œdipe*).

²⁰⁷ «es muy probable que [*il Discurso*] fuera leído antes los académicos del *Buen Gusto* como una de sus eruditas conferencias; es más, esta tragedia, *Virginia*, también debió leerse en la Academia, y con el aplauso de sus compañeros, porque no sólo le dedican dos sonetos [...], sino también un escrito en prosa de Luis José Velázquez titulado *Examen de la Virginia, tragedia española*, manuscrito e inédito» (Tortosa Linde 1988: 65).

risposta a Du Perron de Castera, di cui viene citato il passo riguardante l'assenza di tragedie in Spagna, ancora una volta senza nominare l'autore:

En el Theatro Español, que se imprimió en París en el año de 1738 , se afirmó con más ligereza de la que corresponde al asunto juicioso de la Obra, que no hay Tragedias en Castellano; o, por mejor decir, que los Españoles no conocemos estos Poemas (Montiano y Luyando 1750: 6)

A differenza di Nasarre, che non aveva messo in discussione gli errori presenti nelle osservazioni sulla tragedia spagnola di Du Perron de Castera, Montiano emenda la *ligereza*, ascritta a ignoranza: basta consultare la *Bibliotheca Hispana Nova* di Nicolás Antonio per trovare esempi di tragedie, tra le quali non si può peraltro includere quelle menzionate dal francese, «que equivocó hasta el título a *La Celestina*, y a *La Ingeniosa Helena*: pues no se llaman, ni se llamaron nunca, sino *Tragicomedia* la primera [...] y *Novela* la segunda» (Montiano y Luyando 1750: 7).

Montiano riprende l'impianto teorico del predecessore, esaltando le antiche origini della tragedia spagnola e considerando Lope de Vega il corruttore del gusto. Osserva infatti che le prime due tragedie spagnole risalgono a data anteriore al 1533, ad opera di Fernán Pérez de Oliva (*La venganza de Agamenon*, *Hecuba triste*), «aunque sus argumentos son tomados de Sophocles y Euripides» (Montiano 1750: 8). Delle «seis Tragedias del celebrado Fr. Lope Felix de Vega Carpio, que son las que he hallado en veinte y cinco libros de Comedias suyas [...]: *El Duque de Viseo*, *Roma abrasada*, *La Bella Aurora*, *La inocente Sangre* y *El Marido mas firme*» (Montiano y Luyando 1750: 47) vengono sottolineate le infrazioni ai precetti aristotelici. L'irregolarità e l'ibridismo portano Montiano ad affermare che queste tragedie non si distinguono dai mostri tragicomici: «las Tragicomedias de Lope, que son doce, en nada distan de las anteriores [...]: pero como las dio otro nombre (tal vez por haber pensado, que enmendaba ansi, lo que diserian de las antiguas reglas Tragicas) no me determino a emprender su crisis» (Montiano y Luyando 1750: 55-56). I titoli lopeschi sono una sorta di trappola semantica con cui il *Fénix* confonde il lettore, così come nel *Laurel de Apolo* usa l'ambiguità terminologica per suggerire che Virués è l'iniziatore della tragicommedia:

elogia a Virués por Autor de las mejores reglas Cómicas; y esto cuando añade que escribió Tragedias: de modo que se colige que gradúa la mudanza que introduxo Virués por origen de los aciertos Comicos, que se figuró en la mezcla de los preceptos antiguos y la costumbre moderna: a los cuales infiero Yo, que bautizó con el nombre de Tragicomedia (Montiano y Luyando 1750: 68).

Il «credito» di Lope de Vega fu alla base della continuazione di opere «que no son en la realidad Comedias, por las *pesadumbres*, *desagravios*, *desmentimientos*, *desafios*,

cuchilladas, y muertas, de que están sembradas; ni Tragedias, por la graciosidad, y baxeza de las Personas, desalientos de las sentencias, elección vulgar en las expresiones, y fines siempre alegres» (Montiano y Luyando 1750: 69). Ma esistono anche opere con finale tragico, che con pochi ritocchi si avvicinerrebbero al concetto classicista di tragedia; inoltre il pubblico spagnolo è attratto dalla tragedia, come mostra il successo delle rappresentazioni di alcune tragedie (*Los áspides de Cleopatra* di Rojas Zorrilla, *El mayor monstruo los celos*, y *Tetrarca de Jerusalén* di Calderón, *Reinar después de morir* di Luis Vélez de Guevara, *El conde de Sex* di Antonio Coello). Anzi, l'attrazione per soggetti seri e tragici è carattere distintivo degli spagnoli, «siendo nuestra Nacion [...] la que se distingue por su seriedad, y se acredita de clemente, de amiga de las veras» (Montiano y Luyando 1750: 71). Appoggiandosi a una *Disertación* della *Real Academia de Historia* e alla testimonianza di Diego Saavedra Fajardo, Montiano difende la gravità del popolo spagnolo, quell'immagine seicentesca che andava perdendo vigore in favore di una nuova immagine di spagnolo vano, come ha osservato Jesús Torrecilla (2004). La difesa della gravità spagnola è un'argomentazione a supporto di una naturale propensione degli spagnoli alla tragedia, smentendo l'idea che la predilezione per la tragicommedia provenga dal gusto del pubblico spagnolo, come invece aveva decretato, da Scudéry a Voltaire, passando per Du Perron de Castera, buona parte della critica francese leggendo *l'Arte nuevo* di Lope.

Montiano smentisce il legame tra gusto popolare e pratica letteraria alta, ricordando che lo stesso Voltaire, nella *Dissertation sur la tragédie ancienne et nouvelle* (1749), attribuiva al pubblico francese le stesse caratteristiche che i sostenitori dell'assenza di tragedie in Spagna attribuivano agli spagnoli:²⁰⁸ la vanità, l'interesse per il diletto, la superficialità del gusto del popolo non determinano, né in Spagna né in Francia, il gusto di una nazione, forgiato dalla *gens-de-lettre*.

Nega inoltre che il teatro spagnolo sia dominato dalla tragicommedia, come aveva affermato Du Perron de Castera. A tal fine si rifà alla questione terminologica: «baxo el nombre de Comedias se han confundido las Tragedias y Tragi-comedias», per cui molte tragedie spagnole si confondono nel novero delle commedie. Questa argomentazione salva il panorama presente della tragedia spagnola dall'idea di decadenza implicata dallo stato di

²⁰⁸ «Les beautés régulières, nobles, sévères, ne sont pas les plus recherchées par le vulgaire : si on représente une ou deux fois Cinna, on joue trois mois les Fêtes vénitiennes : un poème épique est moins lu que des épigrammes licencieuses : un petit roman sera mieux débité que l'Histoire du président de Thou. Peu de particuliers font travailler de grands peintres ; mais on se dispute des figures estropiées qui viennent de la Chine, et des ornements fragiles. On dore, on vernit des cabinets ; on néglige la noble architecture ; enfin, dans tous les genres, les petits agréments l'emportent sur le vrai mérite» (Voltaire [1749]1835: 22).

corruzione della tragedia rispetto agli antichi fasti in un'ottica da *Ancien* simmetrica rispetto a quella che Nasarre esercitava sulla *comedia*.

Nel secondo *Discurso* (1753) Montiano anticipa le prime tragedie ai primi del Cinquecento, durante «los tiempos felices del Buen Gusto» (Montiano y Luyando 1753: 6), cui seguì una decadenza seicentesca ammessa da diversi autori tra cui Lope de Vega, che «consiguió hacer famosa la confesión de su error» (Montiano y Luyando 1753: 12-13).

Il primo *Discurso* è ricevuto in Francia con certo interesse. Nelle «Mémoire des Trevoux» si recensisce nello stesso anno in cui è pubblicato in Spagna, con un giudizio positivo; troviamo un'altra recensione nel «Mercure de France» del 1751 (mai 1751: V, 129 pagina), con giudizi benevoli:

Don Augustin de Martiano [*sic*], jaloux de l'honneur de sa nation, se propose dans ce Discours de faire voir que c'est contre toute vérité que l'Auteur du *Théâtre Espagnol*, imprimé à Paris en 1738, assure, qu'à proprement parler, les Espagnols n'ont point de Tragédies, et qu'ils n'ont fait que *baptiser* de ce nom quelques misérables pièces, absolument indignes de le porter.

Il fait voir que cet Auteur a formé ce jugement sans connoissance de cause, sur une lecture très-superficielle de quelques Poètes Espagnols, et qu'il lui arrive de donner pour des Tragédies, des pièces même, que les Espagnols ne regardent pas comme telles.

In quello stesso anno appare un'altra recensione sul «Journal des Sçavans» (aprile 1751) e tre anni dopo (1754) entrambi i discorsi e le due tragedie vengono tradotti in francese da Vaquette d'Hermilly, lo stesso traduttore di un *extrait* di Lope de Vega in «Le pour et contre».²⁰⁹

La traduzione di Vaquette d'Hermilly viene recensita sull'«Année littéraire» del 1754, con critiche alla traduzione francese e alla tesi dell'autore: gli esempi di tragedie spagnole apportati da Montiano sono traduzioni da tragedie greche, non tragedie nazionali. Il recensore loda comunque la buona intenzione dell'autore e la composizione di tragedie classiciste, nonostante l'invalidità delle argomentazioni.

Lo stesso Napoli-Signorelli menzionerà la tragedia *Virginia* di Montiano y Luyando come prima tragedia spagnola, conosciuta in Francia per l'annuncio su un giornale (probabilmente si tratta della benevola recensione del «Mercure de France») e per la traduzione di Vaquette d'Hermilly, all'epoca di Napoli-Signorelli irreperibile al punto da dubitarne dell'esistenza:

La gloria di aver prodotta la prima tragedia debbesi al nominato Agostino de Montiano y Luyando. Egli nel 1750 con un discorso istorico sulle tragedie spagnole di tre secoli pubblicò la sua *Virginia*, e tre anni dopo l'*Ataulfo*,

²⁰⁹ *Dissertation sur les tragedies espagnoles, traduites de l'Espagnol de Don Augustin de Montiano y Luyando, Directeur perpétuel de l'Académie Royale Espagnole, pour le roi d'Espagne, etc. Par M. d'Hermilly, Paris, Quillau, 1754.*

non mai recitate nelle Spagne, e conosciute in Francia per essersi fatte enunciare in un giornale. Il sig. *Andres* afferma di esservi di questa Virginia una traduzione francese, di cui a me né in Italia né in Parigi è riuscito di trovar vestigio; e forse avrà egli chiamata traduzione la notizia datane in quel giornale (Napoli-Signorelli 1813: IX, 56-57).

Anche il *Prólogo* di Blas Nasarre riceve giudizi positivi sul «Journal Étranger» del 1756:

Su excelente predisposición por España así como su intención de mantener informados a sus lectores sobre las recientes publicaciones españolas queda patente con la defensa de un libro como el de Nasarre, cuyas tesis rayan en lo absurdo, pero, eso sí, son afines al gusto francés (Checa Beltrán 2014: 57).

L'apprezzamento pressoché acritico per le tesi di Nasarre e di Montiano y Luyando è legato al gusto classicista dei due autori. Non stupirà dunque l'interesse per la *Poética* di Luzán, che si poneva come la solida base del classicismo spagnolo: nel 1748 nelle «Mémoire di Trevoux» appare una recensione estremamente elogiativa della *Poética*, a undici anni di distanza dalla pubblicazione in Spagna della prima edizione.

La prima e unica risposta francese a Nasarre e a Montiano y Luyando da una prospettiva critica e addentrata nel dibattito è più tarda di queste ostentatamente neutrali recensioni: siamo già nel 1770, vent'anni dopo la pubblicazione in Spagna delle due apologie. La *querelle* aperta da un traduttore prosegue sulle pagine della *préface* di Linguet, che argomenta con acribia e fervore avvocatesco il totale disaccordo dalle idee dei due classicisti spagnoli. Così come Du Perron de Castera, Linguet (1770: I, xxv) dichiara di aver tradotto solo commedie perché gli spagnoli non hanno tragedie, «ou du moins [...] il n'est pas possible de les distinguer des Drames, dont le sujet est plus commun» perché convivono personaggi di rango elevato con borghesi e contadini: ai primi spesso vengono attribuite scene divertenti, e ai secondi casi gravi. Linguet discute le argomentazioni della «dissertation exprès» contro le affermazioni di Du Perron de Castera, a partire dagli esempi di tragedie spagnole scelte dal classicista, sconosciute e dimenticate; mentre l'elenco delle tragedie di Lope de Vega, che lo stesso Montiano giudica indegne di questo nome, dimostra un utilizzo del termine «au hasard, sans y attacher d'autre signification que celle qu'emporte ordinairement le mot Drame» (Linguet 1770: I, xxviii-xxix): di conseguenza, non ci si può aspettare che i drammaturghi spagnoli avessero chiara una distinzione generica ignorata da uno dei più grandi autori drammatici nazionali. Il valore del termine «comedia» nel titolo dell'*Arte nuevo de hacer comedias*, così come l'ambiguità terminologica nel *Laurel de Apolo* già segnalata da Montiano y Luyando supportano l'idea di una «méprise ou [...] confusion» dei drammaturghi spagnoli, per i quali «les distinctions établies entre la Comédie et la Tragédie, sont [...] des inventions modernes» (Linguet 1770: I, xxxii). *Moderne*, appunto,

perché appartenenti a uno stadio successivo dell'arte drammatica, più raffinata rispetto alle origini autoctone e barbare, in cui è carente la distinzione generica frutto di un'elaborazione concettuale, secondo un impianto teorico non dissimile da quello con cui Voltaire interpreta il teatro alla luce del suo concetto di filosofia della storia, opposto rispetto al mito dell'età dell'oro professato dai classicisti spagnoli eredi di una costruzione teorica *ancienne*.

L'assenza di tragedie è dunque determinata, secondo la linea Voltaire-Linguet, da un modello teatrale scevro da confini generici imposti da una successiva trattazione teorica. Non si tratta, si badi, di una peculiarità del teatro spagnolo e inglese. Nelle *Anecdotes sur le Cid*, un articolo attribuito a Voltaire e pubblicato sulla «Gazette littéraire» del giugno-agosto 1764, l'uso del termine generico «comédie» viene ascritto anche al Seicento francese:

On peut observer que ces trois Pièces portent pour titre: *Comedia famosa, fameuse Comédie*, ce qui prouve qu'elles furent très-applaudies dans leur temps. Toutes les Pièces de Théâtre étoient alors appellées Comédies. On est étonné que Madame de Sévigné, dans ses Lettres, dise qu'elle est allée à la Comédie d'Andromaque, à la Comédie de Bajazet; elle se conformoit à l'ancien usage. Scuderi, dans sa Critique du Cid dit: le Cid est une Comédie Espagnole (Voltaire 1764a: III, 53).

Linguet conosceva questo articolo di Voltaire e nell'*Examen sur les ouvrages de Voltaire* (1778: 130) riprende la stessa argomentazione, basandosi sulla medesima testimonianza di Madame de Sévigné:

Mde de Sévigné n'appelle jamais les drames de *Corneille* que ses *Comédies*: et alors il avoit produit toutes ses bonnes pièces: elle donne le même nom à celles de *Racine*, après l'*Andromaque*, l'*Iphigénie*, le *Bajazet*. La dénomination de *Tragédie*, encore inconnue, ou du moins très peu usitée en *Espagne*, en *Italie*, est récente même en *France*

Ovviamente in Francia lo sviluppo culturale aveva portato ad abbandonare quell'«ancien usage»: ciò che contraddistingueva il teatro spagnolo, secondo Voltaire e Linguet, era la conservazione delle caratteristiche originarie e barbare.

Nella seconda edizione della *Poética* (1789), Luzán si propone evidentemente di dare una soluzione definitiva a questa *querelle*, aperta ormai da cinquant'anni: Montiano y Luyando e il problema della tragedia in Spagna vengono affrontati nel primo capitolo, aggiunto *ex novo*. Parlando della poesia drammatica erudita, che considera «moderna», anche se ispirata agli antichi, rispetto alla «antigua» tradizione drammatica popolare, Luzán rileva che nel 1515 Pedro de Villegas, nel prologo alla traduzione della *Commedia* di Dante, distingueva tragedia e commedia, ma nella pratica la distinzione non ebbe esito, se si escludono poche tragedie cinquecentesche scritte «para leídas» e quelle menzionate da Montiano y Luyando, mentre

las de Cueva, Virués, Lope de Vega, y otras que he leído, sólo tienen de tragedias el nombre, los asuntos, y el finalizar en muertes y desdichas; pues en su constitución se diferencian poco de los dramas que los mismos autores llamaron comedias. Después de Lope, los poetas que le siguieron en todo el siglo pasado ni aun el nombre de tragedia dieron a ninguna de sus composiciones [...]. Don Agustín de Montiano ha tenido el loable intento de despertar a la nación e inclinarla al buen gusto con sus dos tragedias Virginia y Ataúlfo: y con el mismo fin se han hecho algunas traducciones del francés, como la del Cinna de Corneille por el marqués de San Juan; y con más razón, la del Britannico de Racine, en que don Juan Trigueros se igualó cuanto podía esperarse de la prosa a la pureza y energía del original; y la Atalia por don Eugenio de Llaguno, cuya versificación no desaprobaría el Eurípides de Francia, si se viese trasladado en ella (Luzán [1789]1977: 410).

Il filone «moderno» spagnolo, basato sulle regole degli antichi, ha prodotto tragedie destinate alla lettura; per questo motivo Luzán afferma che in Spagna non si sono rappresentate tragedie degne di tale nome, ma solo le tragicommedie della tradizione «antigua» spagnola:

la [*clase de poesía dramática*] antigua es la que unicamente ha tenido séquito en España; [...] la moderna, esto es, la que se funda en las reglas que nos dejaron Aristóteles y Horacio, no ha sido recibida ni practicada en nuestros teatros, aunque algunos nacionales hayan escrito sobre sus reglas [...]. Cuatro o cinco tragedias que jamás se representaron, aun cuando fuesen perfectas, y otras muchas que solamente lo son en el título, no bastarán para tengamos esta clase de poesía por connaturalizada entre nosotros en ningún tiempo. Ni me inclina a creer otra cosa la noticia o conjetura sacada del Pinciano, de que en los teatros se representaban en su tiempo tragedias; pues sería algunas de aquellas a quienes se daba este nombre sin merecerle (Luzán [1789]1977: 411-412).

Luzán rileva dunque la compresenza di una tradizione teatrale colta e un popolare, una *for the page* e l'altra *for the stage*, superando il dilemma concettuale implicato dalle due opposte linee, Voltaire-Linguet e Nasarre-Montiano.

A fine secolo, quando ormai il teatro spagnolo possiede tragedie classiciste sul modello di quelle di Montiano y Luyando, alcuni francesi recepiscono un'immagine di rinnovamento e modernità nel conservatore contesto spagnolo. Il viaggiatore in Spagna Joseph-François Bourgoing de Villefore, autore del *Tableau de l'Espagne moderne* (1797), pur notando l'assenza di una riforma teatrale, rileva alcune innovazioni positive come l'introduzione della tragedia:

Le théâtre espagnol a cependant éprouvé dans ces dernières années quelques heureux changemens. La véritable tragédie, sans alliage indigne de sa noblesse, y a été long-tems tout-à-fait inconnue. Mais depuis peu de tems on y a représenté quelques-uns de nos chefs-d'œuvre littéralement traduits, comme *Andromaque*, *Zaïre*; et des auteurs modernes ont même risqué des tragédies originales, telles que Rachel, dont l'auteur, don Vicente de la Huerta, est mort depuis peu (Bourgoing 1797: 336).

Bourgoing osserva che vi sono in Spagna dei letterati, conoscitori «d'autre théâtre que le leur», che lottano contro il cattivo gusto autoctono del teatro spagnolo. Irride il tentativo di difesa del teatro spagnolo, da parte di Blas Nasarre (1749), che affermava l'esistenza di commedie regolari in numero maggiore rispetto a «les Français, les Anglais et les Italiens pris

ensemble» (Bourgoing 1797: 338). Menziona anche il *Teatro antiguo español arreglado a los más principales preceptos del arte dramática*, in cui Pascal Rodriguez de Arellano

promet divers drames ou comédies de Calderon, de Lope de Vega, Solis, Moreto, Roxas, Hoz, Tyrso, ou les trois unités sont observées, qui sont purgés du style affecté et hyperbolique, des vaines subtilités, du mélange des personnages héroïques et nobles, avec les personnages grossiers et ridicules, de l'inégalité des caractères, de quelques épisodes peu décents et de quelques quolibets (Bourgoing 1797: 340).

Mentre in Spagna ci si adeguava alla norma, in Francia si avvertiva sempre più l'esigenza di uscire dalle restrizioni classiciste attraverso il ricorso alla criticatissima peculiarità della *Comedia*: il tragicomico.

6. «Tragi-comédie, tragédie bourgeoise, comédie larmoyante»: *ibridismo settecentesco e tentativi di nuove poetiche*

Nei *Discours sur la tragédie* del 1730, Houdar de la Motte sostituisce l'unità d'azione con l'*unité d'intérêt*, «indépendante des trois unités» (La Motte 1754: I, 431), grazie alla quale si poteva rinunciare alle costrizioni dei precetti, ammettendo trame più variate, ma contraddistinte dalla capacità di tenere sospeso lo spettatore.

Nel 1738, in vista della proposta di una riforma teatrale, Luigi Riccoboni (1674-1753) propone un'analisi storica e comparativa dei teatri d'Europa (*Réflexions historiques et critiques sur les differens théâtres de l'Europe*, 1738). Muove dal teatro italiano e spagnolo, associandoli nella priorità cronologica rispetto alle altre tradizioni drammaturgiche europee. Ravvisa nel teatro italiano una continuità rispetto al teatro classico, mentre il teatro spagnolo è il primo teatro moderno europeo a proporsi come tradizione originale e autoctona, allo stesso modo della nascita del teatro greco: «ils peuvent disputer à toutes les autres Nations le renouvellement ou le rétablissement de la véritable Comédie [...] ils peuvent se vanter d'être les premiers qui ont remis leur Comédie dans l'état où nous la voyons depuis long-temps» (Riccoboni 1738: 66). Riccoboni mostra un'approfondita conoscenza del teatro spagnolo: è informato sulle sue origini, sulle circostanze e i luoghi della rappresentazioni e su un certo numero di autori: «on peut mettre au rang de ceux qui ont le plus de reputation Lopes de Vega, Calderon, Mureto, Solis, Salazar, Molina et quelques autres» (Riccoboni 1738: 66). Un'ulteriore caratteristica distintiva del teatro spagnolo è la fecondità dei suoi autori, tra i quali spicca ovviamente Lope:

On voit par les anciens Registres, ou Journaux des Théâtres, que Lopes de Vega Carpio a fai plus de 1500 Pièces, et qu'elles ont été toutes représentées: on n'en trouve (et même avec bien de la peine) que vingt-six volumes contenant trois cens douze Comédies; à l'égard des autres qui sont point parvenues jusqu'à nous, si quelqu'un veut les lui contester, du moins personne ne peut revoquer en doute les 312 qui nous restent, et ce nombre prodigieux suffit pour prouver que le plus fertile génie de tous les Poètes dramatiques ne peut, et ne doit point être comparé à Lopes de Vega du côté de la fertilité et de l'imagination (Riccoboni 1738: 67).

Riccoboni, uomo di teatro e letterato al tempo stesso, si differenzia dai contemporanei francesi non solo per il livello di conoscenza del teatro spagnolo, ma anche per un approccio descrittivo e curioso, con una sospensione di giudizio estetico. È interessato dall'originalità degli *Autos sacramentales*, sempre profondamente criticati in Francia, e non collega

automaticamente l'abbondanza di commedie alla ripetitività. La reiterazione di schemi drammaturgici è dovuta alla forza del gusto nazionale:

Je sçais bien que les Connoisseurs m'objecteront qu'une grande partie de ces Pièces ne consistent qu'en une intrigue fondée sur le point d'honneur, ce que qui fait que [...] il ya beaucoup de ressemblance entr'elles [...]. On pourroit répondre à cette objection que ce genre de composition est dans le goût de la Nation, qu'il est naturel de se conformer dans ces sortes d'Ouvrages aux mœurs de son pays (Riccoboni 1738: 74)

Si tratta di un gusto completamente scevro da influenze esterne, da cui discende un teatro originale e ricco d'inventiva:

l'on reconnoît assez par ceux-mêmes qui les ont imité, combien leurs idées sont singulieres, et avec quelle facilité les Auteurs Espagnols inventent des Sujets, dont ils constituent la Fable conformément au goût de la Nation: car il est très-rare que dans le grand nombre de leurs Comédies, il s'en trouve quelques-unes dont les idées soient prises ailleurs (Riccoboni 1738: 75).

Completamente autoctono così come lo voleva Voltaire, il teatro spagnolo è fonte d'imitazione per il teatro italiano e francese ed è alla base della nascita del teatro francese,²¹⁰ ed è considerato ancora una ricca e valida fonte d'idee per drammaturghi di genio.²¹¹

Riccoboni conosce l'*Arte nuevo*: lo cita a proposito dell'irregolarità del teatro spagnolo, difendendo la conoscenza dei precetti da parte degli autori spagnoli, costretti a piacere al popolo:

Ce n'est point par ignorance que les Espagnols n'ont pas suivis les Règles d'Aristote; Don Lopes de Vega nous dit que Don Lopo de Rueda [sic] les a sévèrement suivies dans ses Pièces, et il ya a plusieurs Comédies et Tragicomédies imprimées, dont les Poètes annoncent aux Lecteurs qu'il se font gloire d'avoir composé leurs Pièces avec toute l'exatitute que demandent les Règles; Vega lui-même, nous dit, que si les Poètes Espagnols ne sont point attachés aux Règles, c'est moins par ignorance que par la nécessité de plaire à la Nation, et sur-tout aux femmes, qui en Espagne, aussi bien qu'ailleurs, donnent la loi au Théâtre et à la Langue. Mais malgré cette négligence des Règles, les gens d'esprit, en trasportant dans un autre Climat les Pièces Espagnoles, peuvent aisement les réduire à l'exatitute nécessaire: [...] ainsi on peut regarder le Théâtre Espagnol comme une source intarissable pour toutes les Nations [...]. On peut donc conclure [...] que quoique le Théâtre Espagnol soit dénué des Règles, il aura néanmoins la gloire d'avoir été et d'être entre le grand maître des Poètes, et le grand modèles des Théâtres de toute l'Europe, soit par la singularité des idées, soit par le nombre prodigieux et la varieté des Sujets de Comédie qui n'appartiennent qu'à lui (Riccoboni 1738: 77).

²¹⁰ «il ya 130 ans que leurs Ouvrages dramatiques [des Italiens] ne sont pour la plûpart que des traductions des Pièce Espagnoles; et on peut dire que les François en ont agi de même dans la naissance de leur Théâtre: ils ont commencé par imiter les Grecs et les Latins, et ensuite ils ont traduit les Espagnols» (Riccoboni 1738: 75).

²¹¹ Riccoboni cita a proposito l'*Ines de Castro* di Houdar de La Motte: «les plus grands Génies ne doivent pas mépriser un fond si riche, dans lequel on trouve des choses si belles, si précieuse; et l'expérience nous fait voir qu'un home d'esprit en peut tirer des idées admirables, s'il est capable de les bien employer» (Riccoboni 1738: 76).

Alla descrizione segue un *parallèle des théâtres* in cui si critica l'immoralità del teatro italiano, mentre si difende «l'amour honnête entre des personnes libres» del teatro spagnolo, considerato «celui que l'on pourroit réduire avec le plus de facilité à une exacte bienséance» (Riccoboni 1738: 147). Il teatro spagnolo si configura come modello di un rinnovamento della scena basato sull'ibridismo tragicomico e incarnato dalla *comédie larmoyante* (*L'Ecole des amis* di De la Chaussée è considerato da Riccoboni il modello di questo nascente tipo di commedia):

Nous voyons naître une espece de représentation théâtrale, dont on peut trouver des modèles dans le Théâtre Espagnol, et quelques-uns dans l'Italien; mais les uns et les autres très-imparfaits. Il est dans le monde des personnes d'un rang trop peu élevé pour en faire les Héros d'une Tragédie, mais aussi dans une situation trop haute pour que l'on puisse les faire descendre à cette espèce de plaisant qu'exige la Comédie [...]. On ne fait que commencer, et ce genre est encore imparfait: car à côté d'une situation qui doit arracher autant de larmes que le Tragique, on est fâché de voir le mauvais plaisant détruire par sa bassesse l'intérêt que l'on venoit de prendre. Mais ce défaut est facile à corriger, et quelque génie brillant portera sans doute ce nouveau genre à sa perfection (Riccoboni 1738: 149).

Anche Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799), nell'*Essai sur le genre dramatique sérieux* (1767), si rifaceva alla *comédie larmoyante*, associata quasi sinonimicamente alla *tragi-comédie* e alla *tragédie bourgeoise*, sostenendo lo sviluppo di un genere teatrale «intermédiaire entre la tragédie héroïque et la comédie plaisante», una nuova Musa che riscuoteva successi e critiche come queste, evocate dall'autore:

qu'est-ce qu'une pièce dans laquelle il n'y a pas le mot pour rire? [...] où cinq mortel actes de prose trainante, sans sel comique, sans maximes, sans caractères, nous tiennent suspendus au fil d'un événement extraordinaire? [...] Faudra-t-il créer une Muse nouvelle pour présider à ce cothurne trivial, à ce comique échassé? Tragi-comédie, tragédie bourgeoise, comédie larmoyante, on ne sait quel nom donner à ces productions monstrueuses. (Beaumarchais 1767[1832]: 1-2)

Il punto focale è ancora l'*intérêt*,²¹² essenza del *genre dramatique sérieux*, contrapposto al *terreur* della tragedia classicista. Quel'ultimo sentimento è ispirato dall'ineluttabilità del destino dell'eroe tragico, dall'enormità dei crimini e delle passioni, lontani dalla natura e dai *mœurs* contemporanei; al contrario, l'*intérêt* scaturisce dal soggetto domestico, vicino alla quotidianità del pubblico. Si collega al tema dell'*intérêt* l'importanza al gusto del pubblico, secondo un concetto distinto dal *delectare* classicista. Beaumarchais riporta le ipotetiche obiezioni di un classicista:

²¹² «Est-il permis d'essayer d'intéresser un peuple au théâtre, et de faire couler ses larmes sur un événement tel qu'en le supposant véritable et passé sur ses yeux entre des citoyens, il ne manquerait jamais de produire cet effet sur lui?»; «Il est de l'essence du genre sérieux d'offrir un intérêt plus pressant, une moralité plus directe que la tragédie héroïque, et plus profonde que la comédie plaisante»; le tragedie degli Antichi «m'inspirent moins d'intérêt que de terreur» (Beaumarchais 1767[1832]: 12-13; enfasi mia).

Le public!... Qu'est-ce encore que le public? Lorsque cet être collectif vient à se dissoudre, que les parties se dispersent, que reste-t-il pour fondement de l'opinion générale, sinon celle de chaque individu, dont les plus éclairés ont sur les autres une influence naturelle [...]?(Beaumarchais 1767[1832]: 3).

La moltitudine si dissolve dopo la rappresentazione teatrale, mentre il giudizio individuale dell'uomo di cultura permane e influenza il gusto. Il *delectare* classicista si associa dunque alla durata della fama di un autore e della sua opera, al contrario il gusto popolare è associato all'effimero.

Louis-Sébastien Mercier (1740-1814) fu drammaturgo, romanziere utopista, ammiratore di Shakespeare e riformatore teatrale: scrisse un saggio contro le regole classiciste, *Du théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique* (1773).

Nel *Nouvel examen de la tragédie française*, Mercier critica il teatro classicista, 'barbaro' giudice del teatro straniero:

Mais les barbares ne seroient-ils pas plutôt ceux qui critiquent un Ecrivain qu'ils n'ont point lui, qu'ils n'entendent pas, et qu'ils ne veulent pas entendre [...], Juges compétens de l'Art et de des effets? C'est néanmoins ce qu'on a fait en France à l'égard de Shakespeare, de Lopès de Vega, de Calderon [...]. Qui a élevé ces barrières entre les Poètes Dramatiques des deux Nations voisines? Il est vrai qu'ils ne se ressemblent en aucune manière: mais cette seule idée auroit dû faire entrevoir qu'il n'appartenoit pas à l'une de décider sur le goût de l'autre. Vainement s'imagineroit-on que la gloire d'un Poète tient à la gloire de la Nation; l'intérêt de la Littérature ne connoît pas le cercle étroit des Royaumes; ses trésors dispersés ne fon-ils pas également la gloire de l'esprit humain; il s'enorgueillit d'Homère comme de Milton, et les hommes de génie épars sur le globe à de grands intervalles, sont tous compatriotes, puisque leurs noms, malgré la distance, des siècles, se trouvent réunis dans nos bouches; il faut donc abandonner cette foible ressource de décrier ce qui n'est pas né parmi nous, dans la crainte de rugir tôt ou tard d'une aveugle partialité qui déshonoreroit à la fin le peuple qu'y si livreroit (Mercier 1778: 136-13).

L'esempio di autore drammatico vittima del nazionalismo letterario francese non è Lope, ma Shakespeare: dopo la precoce mediazione di Voltaire, a seguito di traduzioni e adattamenti, la fama di Shakespeare arriva a costituire il corrispettivo settecentesco di quella che Lope esercitava nel Seicento, con alcune fondamentali differenze.

Mercier ricorda come gli ammiratori di Milton e Shakespeare venissero giudicati «cattivi cittadini e nemici della nazione», rilevando il paradosso per cui è permesso all'*Académie* affermare la superiorità degli *ancien* sui francesi, ma non degli *étrangers*. Emerge nel discorso di Mercier il problema della mancata collocazione del *théâtre étranger* in uno dei due poli della *Querelle des Anciens et des Modernes*: un problema che è all'origine del declino di Lope in Francia, la cui soluzione però guarda a Shakespeare. Coincidono il maggiore interesse per la tragedia come oggetto delle dispute sulle *règles*, una serie di traduzioni (La Place, Le Tourneur) e l'operato di Voltaire (nonostante le successive denigrazioni) con la *nuova coscienza della modernità* scaturita dalla *Querelle*: sarà Shakespeare il futuro beneficiario del recupero del teatro *étranger*. Shakespeare è esempio di genio, fecondità ed espressione della natura, caratteri che in Mercier (1778: 139) assumono un

valore positivo: «avait trop de génie pour eux. Son imagination juste et vraie dans son vôle immense embrasse tous les âges et saisit les hommes de tous les lieux. Ses tableaux offrent la largeur et la manière libre de la resserrer, lorsqu'elle est étendue, lorsqu'elle expose les débats d'une peuple Nature elle-même. Il en a toute la variété et la fécondité».

Mercier (1778: 140) apprezza inoltre l'opera innovatrice di Shakespeare sulla scena inglese: «Il l'a débarrassée de entraves que l'antiquité avait consacrées; il a élargi ses loix en faveur de ceux qui, après lui, entreront dans la carrière»: a Shakespeare «l'Anglois [...] doit sans contredit la supériorité réelle de ses Tragédies sur celles que l'on a fait en France». Si noti come i giudizi di Mercier su Shakespeare coincidono con i tipici giudizi che il Seicento francese applicò a Lope: genio, fecondità, dominio della natura sull'arte, ruolo di innovatore. La differenza è che in questo ambito fine settecentesco quelle che erano critiche diventano elogi.

Lope e Shakespeare vengono usati in qualità di modelli per una riflessione endogena, che la Francia rivolge a se stessa: ma lo spagnolo è l'antimodello del processo di creazione del teatro classicista; l'inglese è invece il modello di quel superamento delle *règles* che prelude al Romanticismo. La Francia è secondo Mercier (1778: 142) colpevole di un errore di autovalutazione, una distorsione che aveva portato a un infondato senso di superiorità, «pour avoir pris incessamment de l'élegance pour du génie, quelques heureux détails pour de l'éloquence, et la timidité la plus monotone, la plus ressemblante à elle-même pour le jet de la Nature et le cri de la vérité».

Mercier progettava la stesura di un *Examen Philosophique de quelques Pièces du Théâtre Français, Allemand, Anglois, Espagnol, avec les observations de plusieurs Ecrivains célèbres sur la nécessité de réformer le système actuel du Théâtre François*. È il 1778, trent'anni prima della riflessione romantica sul teatro: le idee di Mercier e l'ottica comparatistica anticipano le tendenze degli studi successivi. Il saggio non verrà mai pubblicato a causa di circostanze avverse: Mercier, esule in Svizzera, lascia il manoscritto a Neuchâtel e fa ritorno a Parigi, da dove chiede che gli venga inviato: «par malheur, le manuscrit se perdit en route» (Béclard 1903: 171). Comunque, già nell'*Examen* del 1778 troviamo una certa anticipazione del concetto di «sistema storico» della tragedia, nell'importanza data al soggetto storico del dramma:

C'est le sujet qui doit modifier l'action théâtrale, non la Poétique d'Aristote: la resserrer, lorsqu'elle est étendue, lorsqu'elle expose les débats d'une peuple entier; c'est manquer à l'Art, à la vérité, à l'intérêt; c'est sacrifier les plus grandes beautés à des règles qui ne font pas que détruire l'illusion en étouffant l'essor de chaque caractère. Si les Grecs ont obéi aux unités de tems et de lieu, c'est que leurs Fables étoient extrêmement simples, et que, renfermés ordinairement dans deux ou trois familles, ils ne s'agissoit guères que d'événemens

domestiques [...]. Les sujets émanés de l'Histoire Romaine, de l'Histoire d'Angleterre, de l'Histoire de France, n'ont aucun rapport avec la famille d'Atrée" (Mercier 1778: 143).

7. Tra Voltaire e Le Tourneur: il ruolo della traduzione nell'evoluzione pre-romantica

«Avec Voltaire un monde finit, un monde commence avec Le Tourneur», scrivevano Pierre Brunel, Claude Pichois e A.M. Rousseau (1983), parafrasando la celebre *sententia* di Goethe. La traduzione shakesperiana di Le Tourneur, profondamente osteggiata da Voltaire e dall'*Académie*, rappresenta un importante *turning point* nel rapporto francese con la letteratura straniera e nel concetto di traduzione.

A inizio secolo la seconda *Querelle d'Homère*, originatasi dalle traduzioni dell'*Iliade* di Mme Dacier e di La Motte e considerata l'ultimo importante episodio della *Querelle des Anciens et des Modernes*, mostrava l'opposizione di due distinte *self-images* della cultura d'arrivo, la prima derivante dal rispetto incondizionato dell'autorità secondo un'ottica *ancienne*, la seconda scaturita dalla centralità e superiorità culturale francese *moderne*, come rilevò Lefevère:

a culture with a low self-image will welcome translation (and other forms of rewriting) from a culture or cultures it consider superior to itself. The culture of the French Renaissance, for instance, looks up to Homer without reserve. Its attitude persists in the rewritings of Homer – in the guise of both criticism and translation – authored by Madame Dacier [...]. The culture of the French eighteenth century, on the other hand, which thought of itself as having “come of age”, no longer had the same unstinting admiration for the *Iliad*. Renaissance translators would translate Homer among other things also to interiorize the “rules”, that is, the poetics of the epic, and to propagate them. They thought of classical Greek culture as the repository of those rules. By the eighteenth century, though, French culture considered itself superior to classical Greek culture and thought of itself as the true guardian of the poetics of the West. (Lefevère 1992: 88).

Anne Le Fèvre Dacier (1654-1720) pubblicò una traduzione in prosa dell'*Iliade* nel 1711, da cui Anthoine Houdar de La Motte (1672-1731) ricavò un adattamento in versi, con profonde alterazioni al testo omerico, pubblicato nel 1714. L'*Iliade* di Mme Dacier era rivolta a «faire revenir la plupart des gens du monde du préjugé désavantageux que leur ont donné des copies difformes qu'on en a faites» (Dacier 1711: I, iii), mentre quella di La Motte era significativamente preceduta da un *Discours sur Homère* con severe critiche all'opera originale e da un'ode (*L'Ombre d'Homère*) in cui lo stesso Omero autorizzava il traduttore a *choisir*, a trarre il meglio dall'originale. La *Querelle d'Homère*, che durò fino al 1717, scaturì da un testo polemico di Anne Dacier, *Des causes de la corruption du goût* (1714),²¹³ in cui

²¹³ *Des causes de la corruption du goût. Par Madame Dacier*, Paris, Rigaud, 1714.

confutava il *Discours* e criticava l'adattamento di La Motte, il quale a sua volta rispondeva con le *Réflexions sur la critique* (1715).²¹⁴

La posizione di Mme Dacier «est au confluent d'un élément caduc et d'un élément qui vivra» (Hepp 1968: 754): si rifaceva agli omeristi del secolo anteriore, ma al tempo stesso anticipava i cambiamenti che avverranno nella seconda metà del secolo. Nel libello contro La Motte, Mme Dacier si appoggiava sul giudizio su Omero dei più grandi *savants* della storia e sul suo valore di modello per le poetiche da Aristotele a Le Bossu, mentre La Motte invalidava l'approvazione storica considerandola alla stregua un pregiudizio e osservando che l'opinione ufficiale è spesso distinta dall'opinione privata di un letterato: riportava un aneddoto riguardante Boileau, «qui, défenseur officiel de l'orthodoxie homérique, aurait livré en privé une opinion beaucoup plus hétérodoxe» (Cammagré 2010: 148). Queste inconciliabili prospettive, una fondata sulla grandezza del passato, l'altra sull'idea di progresso, si intersecavano in una preoccupazione condivisa: la moralità dell'epopea omerica. Le infrazioni alla *bienséance* erano risolte da Mme Dacier con un'interpretazione allegorica cristiana mutuata da Le Bossu, mentre La Motte interveniva direttamente sul testo, adattandolo al sistema morale del pubblico francese. Tuttavia, la stessa Mme Dacier, che difendeva la fedeltà della propria traduzione, «ne l'a pas moins édulcoré à de nombreuses reprises. Elle a évité par pudeur – elle s'en est d'ailleurs expliquée – les précisions anatomiques sur les blessures. Elle ennoblit autant qu'elle le peut le langage» (Cammagré 2010: 152). Il corpo e la trivialità del linguaggio vengono rimossi con una strategia, dunque, non dissimile da quella che caratterizza la ricezione del teatro aureo spagnolo in Francia. Il concetto di traduzione soggiacente è descritto da Mme Dacier come «une Traduction genereuse et noble, qui en s'attachant fortement aux idées de son original, cherche les beautés de sa langue, et rend ses images sans compter les mots», «non seulement la fidelle copie de son original, mais un second original mesme. Ce qui ne peut estre executé que par un genie solide, noble et fecond» (Dacier 1711: xii).

La necessità di 'depurare' il testo omerico deriva, comunque, da esigenze specifiche della lingua francese, caratterizzata da una povertà rispetto al greco e al latino che era stata già dichiarata da Boileau, da una sorta di rigidità di una lingua «toujour sage, ou plutôt toujours timide», «prisonnière dans ses usages» (Dacier 1714: 339) e dall'impossibilità del pluristilismo, della mescolanza di *bas* e *haut*, che in francese creerebbe un effetto burlesco: «D'où vient donc que ce mélange relève et soutient l'harmonie dans la Langue Grecque, et

²¹⁴ *Réflexions sur la critique*. Par M. de La Motte, de l'Académie Française. Avec plusieurs lettres plusieurs lettres de M. l'Archevêque de Cambrai et de l'Auteur, Paris, Du Puis, 1715.

qu'il la ruine dans la nôtre, cela ne marque-t-il pas l'avantage de la première ?» (Dacier 1714: 345). La *ruine* percepita non deriva ovviamente da caratteristiche intrinseche della lingua francese, ma la tendenza a identificare lo stile con la lingua è già presente nel Seicento: l'avversione classicista al *mélange* stilistico e l'imposizione delle *bienséances* obbligano la purista Mme Dacier a intervenire sul testo omerico. Ma appunto questi interventi vengono spiegati come costrizioni derivanti dai limiti della lingua francese coerentemente con l'ottica *ancienne* in conflitto con le tesi progressiste del *Moderne* La Motte:

Le titre de l'ouvrage de Mme Dacier, *Des causes de la corruption du goût*, sonne comme un démenti aux thèses progressistes des Modernes. Loin de se cantonner dans les quelques pages d'ouverture, la dénonciation de la petitesse des temps présents court en filigrane sur tout le livre [...]. Pour elle, la « délicatesse » des temps modernes est signe de dégénérescence. Le style de *L'Iliade* de La Motte avec ses pointes, ses antithèses, manifeste, dans un temps de décadence, la nécessité d'user d'artifices pour stimuler l'intérêt. (Cammagré 2010: 154).

Mme Dacier accosta Omero alla Bibbia nell'ideale della purezza delle origini, anticipando il mito primitivista che s'imporrà nella seconda metà del secolo, liberato però dalle preoccupazioni «de l'autorité ni de la tradition, pas plus que des règles d'Aristote ou de la nécessité de la bienséance» (Cammagré 2010: 156). Basterà

retrouver une énergie primitive qui tend précisément à rendre caducs les codes classiques. L'alliance de l'héritage classique et de l'éloge de la primitivité poétique a rendu la position théorique de Mme Dacier quasiment intenable, de là le caractère hétéroclite de sa défense d'Homère. Les valeurs modernes et mondaines de La Motte offraient beaucoup plus de cohérence, mais elles cantonnaient la poésie en des exercices d'éloquence aimable où elle ne pouvait que s'exténuer (Cammagré 2010: 156).

Emerge in Mme de Dacier l'inconciliabilità tra il mito primitivista e l'obbligata adesione al classicismo aristotelico, mentre lo spirito moderno di La Motte era foriero di un progressivo scarto rispetto alle costrizioni della *Poetica*. Nel 1730, poco prima di morire, La Motte pubblica quattro *Discours sur la tragédie*²¹⁵ in cui rifiuta le unità aristoteliche in favore dell'*unité d'intérêt*. L'autore partecipava a una condivisa esigenza di riforma teatrale che in sommi capi poggiava sul tragicomico, o meglio sull'inserzione di casi gravi e peripezie nella commedia, per attribuire anche all'uomo comune, al *bourgeois*, quei sentimenti elevati che il classicismo riservava agli eroi e all'alta nobiltà. Così come gli *irrégulières* seicenteschi, La Motte e gli altri fautori dell'*haute comédie* non si rifacevano, almeno esplicitamente, agli esempi del *théâtre étranger* «primitivo» di Lope e Shakespeare. Paradossalmente, è sulla linea del primitivismo *ancien*, cioè di coloro che difendevano i precetti aristotelici e che al tempo stesso appoggiavano il mito dell'età dell'oro, che si prepara il trionfo del *génie* sull'*art*:

²¹⁵ *Les Œuvres de théâtre de M. de La Motte, de l'Académie Française. Avec plusieurs Discours sur la Tragédie*, Paris, Dupuis, 1730.

si risolve in questo modo l'aporia tra la fascinazione per le origini delle arti e le leggi aristoteliche, derivante dall'interpretazione normativa di una poetica descrittiva. Il mito dell'età dell'oro, finalmente liberato dall'inquadramento classicista di matrice rinascimentale, può riconciliarsi, dunque, con il recupero dell'entusiasmo poetico e della genialità. Il *théâtre étranger* di Shakespeare e di Lope si colloca, come bene mostrano i numerosi interventi di Voltaire, nella «barbarie» dei tempi moderni, una fase di libera creazione, di mito autoctono, con evidenti parallelismi rispetto all'antichità greca, all'epos omerico ma anche alle origini della tragedia. A beneficiarsi di questa corrente liberatoria sarà soprattutto Shakespeare: Lope de Vega, il principale antimodello dei classicisti seicenteschi, è ormai in secondo piano rispetto al drammaturgo inglese, che nella seconda metà del Settecento è al centro dell'attenzione. Portato in Francia dalla penna di Voltaire, Shakespeare è oggetto di due famose traduzioni: il *Théâtre Anglois* di La Place e, soprattutto, quello di Le Tourneur.

Aperto significativamente dall'epigrafe ciceroniana «Non verbum reddere verbo», il *Théâtre Anglois* di Antoine de La Place (1746-1749), in otto volumi dedicati soprattutto a Shakespeare, è animato dallo scopo di conciliare la poetica classicista, il *bon goût* francese, con la tragedia Shakespeariana, nel tentativo conciliatore e innovatore di offrire un modello alternativo per il teatro francese contemporaneo:

La Place se donne pour mission de rendre compte de la tragédie anglaise pour son public propre, un public de lecteurs et non encore spectateurs [...], un public qui lit la tragédie au regard des auteurs antiques et modernes: Aristote est convoqué au même titre que Shakespeare, Corneille et Voltaire [...]. Traduire, c'est donc transcrire, rendre compte, mais nécessairement adapter, sous peine de n'être pas compris du lecteur, c'est faire fonctionner le texte shakespearien dans les normes préexistantes du genre tragique français (Biet 2000: 30).

Le differenze di *goût* del teatro inglese non sono considerate ostacoli, anzi, incentivi alla curiosità.²¹⁶ L'interesse per l'esotico si mescola a un principio di bellezza universale condiviso dal genio francese e da quello inglese; se è vero che «le vrai et le beau ne sont qu'un», è anche vero che il principio di bellezza universale «reçoit des modifications infinies, relativement au génie, aux mœurs, aux usages, au gouvernement même des différents pays» (La Place 1946: I, xxi).

Ma l'*aim* della traduzione va al di là del mero apprezzamento impressionistico per il *morceau*. Come nota Christian Biet, La Place postula la conciliazione tra i due sistemi drammatici, uno schiavo delle regole, l'altro in balia della natura e dello spettacolo, per una riforma teatrale con cui si superino gli eccessi dell'*art* e della *nature*. A tal fine La Place crea un «texte moyen, un texte à lire, donné comme second, adapté de l'original et "bien au-

²¹⁶ «Il importe peu que [Shakespeare] ait travaillé dans un goût différent du nôtre: cette raison même ne doit servir qu'à redoubler notre curiosité» (La Place 1746: I, xi)

dessous", dans tous les cas, avoue humblement le traducteur» (Biet 2000: 37). La traduzione traslascia gli elementi giudicati arcaici e barbari, come la violenza e la licenziosità, per cogliere invece la varietà dell'argomento, la forza dei personaggi, l'azione e l'*intérêt*. La numerazione delle scene si rifà al modello francese, la prosa si alterna all'alessandrino, scelto solo per le scene più importanti, più sublimi, più belle, secondo il traduttore. Dalle traduzioni-adattamenti settecenteschi del teatro inglese si origina, dunque

la production d'un genre intermédiaire, alternatif à la tragédie: un texte à lire d'abord, puis un drame tragique à l'anglaise, écrit par des Français et exploitable comme tel, utilisable aux fins de réformer la tragédie en déclin (Biet 2000: 46).

Ducis, infatti, basa il proprio *Hamlet* (1769), in cinque atti e in alessandrini, sulla traduzione di La Place: si tratta, osserva Biet (2000: 46-47), di «une nouvelle forme tragique, intermediaire entre la tragédie et la tragédie larmoyante: un drame sensible, politique et tragique», in cui non compaiono commedianti e becchini, nemmeno Rosencrantz e Guildenstern, si elimina il monologo più celebre, s'instaura il conflitto tra amore e dovere del *Cid*, perché Ofelia è figlia di Claudio, e infine si trasforma la tragedia in tragicommedia a lieto fine.

La tecnica dell'*excerpt* di La Place era legata a una selezione classicista del Bello, con cui il traduttore cercava di depurare il testo secondo l'estetica vigente, senza peraltro nascondere un certo fastidio nei confronti degli «hommes d'aujourd'hui, plus délicats, ou plus paresseux que nos ancêtres», che «rebutent tout ce qui ne leur paroît pas approcher, au moins, de la perfection dont ils se sont formé l'idée» (La Place 1746, I, viii). Il lettore modello²¹⁷ di La Place è un comparatista «un peu Philosophe», curioso e riflessivo nel trarre dall'opera letteraria l'*esprit* di una nazione, e dunque mosso da una sorta di relativismo culturale per cui «un Lecteur qui ne croira pas que l'esprit François doive être nécessairement celui de toutes les nations, sera disposé à trouver du plaisir dans la lecture de Shakespeare» (La Place 1746: xiii).

A un simile tipo di lettore si rivolgeva il «Journal étranger» (1754-1762), finalizzato a far conoscere in Francia il patrimonio letterario mondiale. Nell'editoriale (*Avvertissement de M. Fréron*) del numero del settembre 1755, il nuovo direttore Élie-Catherine Fréron (1718-1776),²¹⁸ succeduto all'Abbé de Prévost, rileva un cambiamento rispetto ai tempi di Louis

²¹⁷ Inteso come «un insieme di *condizioni di felicità*, testualmente stabilite, che devono essere soddisfatte perché il testo sia pienamente attualizzato nel suo contenuto potenziale» (Eco 1979: 62).

²¹⁸ Già redattore delle «Observations sur les écrits modernes» di Desfontaines e fondatore di tre riviste («Lettres de la comtesse de ***», 1745-1749; «Lettres sur quelques écrits du temps», 1749-1754; «Année littéraire», 1754-1776), Fréron venne incaricato nell'agosto 1755 di succedere a Prévost nella direzione del «Journal

XIV, un'apertura della società francese verso il teatro straniero, grazie anche all'opera di due *rewriter* del teatro inglese, Voltaire e La Place:

On se piquoit d'une orgueilleuse ignorance sur les écrits de nos plus proches voisins; et il n'y a guères plus de quarante ans qu'un homme qui se seroit avisé de parler d'une tragédie ou d'une comédie Angloise, se seroit fait siffler dans une société du bon ton.

Mais depuis que M. de Voltaire a transporté dans notre langue des beautés sublimes de la poésie dramatique des Anglois, que M. de la Place nous a fait connoître plus particulièrement leur théâtre, et qu'on a traduit d'excellens livres en tous genres, composés par leurs plumes libres et sçavantes, nous avons vû avec assez de surprise que cette nation égaloit la nôtre en génie, la surpassoit en force, et ne lui cédoit que la délicatesse et le goût.

L'époque de la première notion de la poésie Germanique en France, n'est pas encore si éloignée. Un Allemand faire des vers, et des beaux vers, et des jolis vers! Cela nous paroissoit la chose du monde la plus extraordinaire.

L'Europe doit être aujourd'hui regardée comme une grande république littéraire. Les arts et les sciences sont cultivés, encouragés, récompensés partout. Les Souverains semblent excités de la noble émulation à qui les fera mieux fleurir et fructifier dans ses Etats. L'Italie, l'Espagne, le Portugal, la Suisse, l'Allemagne, la Pologne, l'Angleterre, la Hollande, le Dannemarck, la Norwège, la Suède, la Moscovie, etc: toutes ces regions, si différentes entr'elles par la forme du gouvernement, par le caractère et les mœurs, s'accordent et se réunissent en un point: la culture des lettres (Fréron 1755: 3-5).

Fréron non si limita ad auspicare una nuova *République des lettres* europea. Estende lo sguardo al mondo intero, sottolineando le bellezze del teatro cinese, che conosce grazie alla *Description de la Chine* di du Halde,²¹⁹ e «qui peut-être enrichiroient notre scène Française»; il ruolo del teatro cinese in Asia è paragonato a quello francese in Europa, per diffusione e importanza, e gli si perdonano le irregolarità con un'accondiscendenza che investe di riflesso anche il teatro europeo *ancien*, ovvero quello anteriore al classicismo francese:

Il est vrai que ces drames sont irréguliers; mais on les croit plus raisonnables que tous ceux qui ont paru autrefois chez les Espagnols, les Italiens, les Anglois, et les François. Qui peut nier cependant qu'il n'y ait des choses excellentes dans ces anciennes pièces Européennes? (Fréron 1755: 7).

Nel teatro turco, senza la conoscenza dei precetti aristotelici, si rispetta istintivamente («on eut le bon esprit») l'unità di tempo; in Perù si distingueva la tragedia dalla commedia, basandosi sul rango dei personaggi: «ces peuples sçavoient distinguer le genre noble et sérieux du genre bas et bouffon. Ils ne faisoient point un mélange monstrueux du tragique et du comique, comme on l'a fait en France, même dans ce siècle. Les sujets de leurs tragédies étoient les malheurs des rois et des grands hommes; les sujets de leurs comédies des actions de la vie civile» (Fréron 1755: 9).

étranger». Durò solo un anno, a causa dell'opposizione dei *philosophes* contro il suo mandato (Balcou 1975: 114). Nell'«Année littéraire» si oppose alla letteratura contemporanea, preferendo i modelli seicenteschi, e ai *philosophes*, in particolare a Voltaire. Nel 1775 pubblicherà il *Commentaire sur la Henriade* di La Beaumelle. Ma intanto Voltaire si accaniva contro l'avversario, con diverse satire e una *pièce* teatrale.

²¹⁹ *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'empire de la Chine et de la tartarie chinoise [...]*. Par le P. J.B. Du Halde, de la Compagnie de Jesus, Paris, Le Mercier, 1735.

L'Europa, prosegue Fréron (1755: 10), non è l'esclusiva sede dell'arte e della letteratura: «Nous ne sommes pas le seuls êtres pensans dans l'univers [...], la nature, plus juste et plus égale dans la distribution de ses présens, ne nous a pas fait le don exclusif du génie». La rivista è dunque paragonata a un mercato in cui coesistano diversi popoli: un'immagine di bellezza associata alla varietà: «Il ya dans chaque pays un beau national, fondé sur les langues, sur les mœurs et sur les usages» (Fréron 1755: 11). S'interroga allora Fréron sul rapporto tra le differenze e il Bello, scovando il *beau universel* nella mimesi delle passioni dell'anima, che sono le stesse in tutto il mondo, trasparenti dal costume nazionale che le avvolge: «tous les habitans quelquonques de notre globe rendent aussi bien que nous, quant au fond, les grands mouvement du cœur, l'ambition, la haine, la colère, la vengeance, l'amour» (Fréron 1755: 12).

Fréron riconosce il ruolo cruciale dei traduttori nella formazione di una *Republique Européenne des Lettres*, richiamandosi al timido relativismo culturale di La Place. Ma la percezione di una crescente importanza della traduzione come mediazione culturale non trova adeguato riscontro nella trattazione teorica. Lieven d'Hulst rivela l'assenza della traduzione nell'*Explication détaillé du système de connaissance humaines* dell'*Encyclopédie* (1751), sintomatica della situazione settecentesca in cui

l'idée d'une «théorie de la traduction» explicite et autonome n'eût guère été conforme à l'épistémologie classique. Ce qu'en l'occurrence le XVIIe siècle donne à voir est une réflexion «interdisciplinaire» issue des méthodes latines, et modélisée ensuite par les poétiques naissantes (d'Hulst 1996: 86).

La riflessione cinque-seicentesca sulla traduzione era scaturita in buona parte da latinisti intervenuti nella questione ciceroniana e sottendeva il problematico rapporto tra francese e latino, il ruolo e le modalità dell'*imitatio*, il valore dell'*auctoritas* e la capacità d'innovazione.

Anche nel Settecento il discorso traduttologico si associa al rapporto tra il francese e il latino, un rapporto ora invertito per la politica linguistica d'istituzioni come l'*Académie* e per un nuovo metodo di apprendimento del latino basato su un'analisi contrastiva associata alla traduzione interlineare, inaugurato da César Chesneau Dumarsais (*Exposition d'une méthode raisonné por apprendre la langue latine*, 1722). L'uso della traduzione interlineare come metodo pedagogico «conduit [...] à un déplacement d'intérêt: plusieurs auteur s'attacheront désormais de préférence aux difficultés et propriété de l'expressions en langue-cible» (d'Hulst 1996: 87). Il Settecento francese è caratterizzato da una «pensée traductologique en mouvement», influenzato da distinte teorie, dalla varietà delle pratiche traduttive, dall'azione delle istituzioni politiche e culturali.

L'esercizio pedagogico della versione è associato alla traduzione nell'articolo di Nicolas Beauzée *Traduction, version, grammaire* (1765), che riflette sulla distinzione tecnica tra le due pratiche, la prima «plus littérale, plus attaché aux procédés propres de la langue originale», la seconda «plus occupé du fond des pensées, plus attentive à les presenter sous la forme qui peut convenir dans la langue nouvelle» (*apud* d'Hulst 1990: 42-43), anche se l'*excellente traduction* richiede «un juste milieu entre la licence du commentaire et la servitude de la lettre. Un attachement trop scrupuleux à la lettre détruit l'esprit, et c'est l'esprit qui donne la vie; trop de liberté détruit les traits caractéristiques de l'original, on en fait une copie infidèle» (*apud* d'Hulst 1990: 45). La *notice* di Beauzée sottende un'idea meccanica e pedagogica di traduzione come copia: «le latin, la latinité, même une langue en tant que telle ainsi que son génie, constituent des données immuables auxquelles on a à se plier la traduction autant que la version» (Lambert 1996: 108).

Alla brevità della riflessione di Beauzée suppliscono, nel 1777, i *Suppléments de l'Encyclopédie*, dove Jean-François Marmontel dedica finalmente uno spazio importante alla traduzione, associata ora alle *Belles-Lettres*, come conferma il titolo dell'articolo, *Traduction, Belles-Lettres*:

La démarche suivie a changé: elle est peu portée vers les règles, peu soucieuse de distinguer version et traduction, se proposant plutôt de reconnaître les «tâches» et les «mérites» du traducteur, ses différents publics, ses rapports avec les autres hommes de lettres (D'Hulst 1996: 93).

L'assenza di rimandi alla *notice* di Beauzée, il distinto approccio e l'importanza data alla traduzione nei *Suppléments* portano a ipotizzare una rettifica: «on dirait que l'équipe de l'*Encyclopédie* entend se ressaisir, comme si elle venait de découvrir la traduction» (Lambert 1996: 111). L'inclusione nella categoria delle *Belles-Lettres* e l'interesse per la traduzione letteraria portano Marmontel a escludere la questione descrittiva riguardante la natura della traduzione e a soffermarsi invece sulla comparazione tra due distinte strategie traduttive:

Les uns pensent que c'est une folie que de vouloir assimiler deux langages dont le génie est différent; que le devoir du traducteur est de se mettre à la place de son auteur autant qu'il est possible, de se remplir de son esprit, et de le faire s'exprimer dans la langue adoptive, comme il se fût exprimé lui-même s'il eût écrit dans cette langue. Les autres pensent que ce n'est pas assez; ils veulent retrouver dans la *traduction*, non-seulement le caractère de l'écrivain original, mais le génie de sa langue, et, s'il est permis de le dire, l'air du climat et le goût du terroir (Marmontel 1776-1777: IV, 952).

«Les uns» sono la «gens du monde», il pubblico che chiede traduzioni abbellite secondo il gusto francese, opere utili e piacevoli destinate a «jouissances pures»; i «savants», invece, «demandent la production d'un tel pays, et le monument d'une tel âge» per soddisfare la

propria curiosità intellettuale. I due distinti lettori modello (ma anche lettori empirici) sono all'origine di due opposte strategie traduttive: la *gens du monde* «permet que le traducteur efface les taches de l'original, qu'il le corrige et l'embellisse; mais il lui reproche, comme une négligence, d'y laisser des incorrections»; il *savant*, invece, partendo da una conoscenza del testo e della cultura di partenza, «lui fait un crime de n'avoir pas respecté ces fautes précieuses, qu'ils se rappellent d'avoir vues et qu'il aiment à retrouver» (Marmontel 1776-1777: IV, 952).

Il grado di difficoltà di una traduzione varia a seconda del testo di partenza, dipendendo dalla preminenza della *pensée* («les ouvrages qui ne son que pensés sont aisés à traduire dans totes les langues» (Marmontel 1776-1777: IV, 952) e dallo stile, considerato secondo parametri universali:

Les «style noble, élevé» existerait et par conséquence se traduirait dans toutes les langues, alors que le style délicat, léger, simple, naïf, ou «le familier noble», qui appartient au langage de la société, seraient presque intraduisibles (Lambert 1996: 113).

Nella posizione di Marmontel confluiscono idee comuni alla linea degli enciclopedisti e, in generale, alle idee dei contemporanei:

la foi dans l'universalisme de certaines valeurs, telles celles du style, telles les oppositions entre «noble» et «barbare» ou les hiérarchies qui distingueraient d'une part les Anciens et les Modernes, d'autre part les Français et leur langue des Anglais et des Italiens [...]. Dans la mesure où les hiérarchies entre les langues et les peuples sont étayées par un système de style d'ordre moral, la question de la traduction et des langues met à nu une conception particulière de la culture, de l'histoire et du monde. Particulière, car statique, moralisatrice et francocentrique (Lambert 1996: 115).

In questo impianto ideologico Lambert individua alcuni elementi innovativi: la visione di Marmontel rispecchia un generale *turning point* nel sistema letterario francese, uno spostamento d'interesse verso gli autori moderni italiani e inglesi, in linea con una generale tendenza a un'apertura europea nei *Supplements* rispetto all'*Encyclopédie*, dominata dai richiami all'antichità. Il cambiamento avviene lentamente: gli *Anciens*, conclude lo studioso, domineranno la riflessione traduttologica fino all'Ottocento: «Seuls les traducteurs et théoriciens qui ramènent la traduction aux Anciens sont pris au sérieux. En 1830, après quelques bonne révolutions politiques et culturelles, le monde aura changé quelque peu, mais non de manière spectaculaire» (Lambert 1996: 117).

Si può comunque constatare l'emancipazione del discorso traduttologico dalla teorizzazione pedagogica e normativa, dai confini del mondo erudito. Le *préfaces* dei traduttori, ma anche certe riviste di stampo esterofilo, mostrano

un effort pour dépasser la base étroite des règles, et pour pousser les questions plus vastes ou plus actuelles des rapports entre les langues, du génie de l'auteur et du traducteur, des qualités de la traduction. Ils assimilent souplement les concepts-clefs de la nouvelle esthétique littéraire, le simple, le naturel, le génie, le sublime (D'Hulst 1996: 94).

A fine secolo il trattato di François-Philippe Gourdin, *De la traduction considérée comme moyen d'apprendre une langue, et comme moyen de se former le goût* (1798),²²⁰ propone la tradizionale concezione ancillare della traduzione come «mezzo» per l'apprendimento linguistico, ma al tempo stesso attribuisce ai traduttori un ruolo fondamentale: «Bientôt sur votre plume les Langues modernes deviendront rivales des Langues anciennes» (Gourdin 1798: xlvi). Gourdin è dunque interprete dell'«ambivalence de la pensée traductologique à la fin du siècle: hésitant entre l'adhésion aux formes traditionnelles de la méthode ou du traité, et la séduction d'une pensée plus autonome» (D'Hulst 1996: 96).

Se la teoria traduttologica si evolve lentamente, la pratica traduttiva e la ricezione della letteratura straniera attraversa, negli ultimi decenni del Settecento, un momento di cruciale interesse. Si è già avuto modo di osservare come una serie di riviste si dedichino a incentivare la conoscenza della letteratura straniera; si è visto anche che nel teatro francese si respira un'aria di rinnovamento, con una certa insofferenza per le costrizioni classiciste. Questi fattori, assieme all'incipiente anglomania, convergono nell'importante traduzione del *Théâtre Anglois* di Pierre Le Tourneur. È importante osservare, con Jacques Gury (1990: 14), che la cosiddetta anglomania francese fu preparata dalle notizie del 'culto' shakespeariano in Inghilterra:

À Paris [...] on fut convaincu que toute l'Angleterre communiait dans le culte du Barde de Stratford. Les anglomanes français n'hésitèrent plus à partager la bardolâtrie britannique sans tenir compte des sarcasmes que Voltaire multipliait depuis 1760.

Nel 1770 Le Tourneur, nella *Préface* alla traduzione delle *Œuvres diverses* di Edward Young, dichiara l'intenzione di tradurre Shakespeare in modo distinto rispetto a La Place:

Si j'avois quelque assurance que le goût du public répondit au mien, j'entreprendrais une traduction complète, la plus fidèle qu'il me seroit possible du Théâtre entier de Shakesperare [...]. M. de la Place fut obligé de ne nous faire qu'entrevoir Shakespeare avec ménagement (*apud* Gury 1990: 14).

Due anni dopo le riviste pubblicavano l'annuncio di una traduzione di Shakespeare «fidèle», vicina il più possibile all'«exactitude» e alla «perfection», il cui *aim* sarebbe «montrer à leur

²²⁰ *De la traduction considérée comme moyen d'apprendre une langue, et comme moyen de se former le goût. Par Dom François-Philippe Gourdin*, Rouen, Imprimerie Privilegiée, 1789.

Nation, Shakespeare tel que le voient les Anglois» («Année Littéraire», 1772, IV: 69-70). Nel 1776, con l'appoggio del re di Francia, vede finalmente la luce lo *Shakespeare traduit de l'Anglois*, suscitando reazioni di stupore e perplessità:

Très vite, les deux volumes circulèrent parmi les courtisans, dans les salons, les correspondances, les mentionnèrent, les gazettes les commentèrent. Les réactions furent diverses mais prudentes; elles témoignaient souvent d'une certaine perplexité devant *Othello*, *La Tempête*, *Jules César*, et d'un certain embarras devant ce qu'on appela la Préface (Gury 1990: 25).

La traduzione di Le Torneur, infatti, rompeva una prassi consolidata di accordo tra critici e traduttori, in cui le traduzioni *belles infidèles* avevano collaborato al consolidamento del gusto classicista presso il pubblico (Zuber 1968: 9).

V

TRA SHOCK E FALSIFICAZIONE: LOUIS-ADRIEN DU PERRON DE CASTERA

«Je vous répondrai qu'il est bien aisé de rapporter en prose
les erreurs d'un poète, mais très difficile de traduire ses beaux vers»
(Voltaire)

Quasi quarant'anni dopo l'esperimento di traduzione di Lesage, Louis-Adrien du Perron de Castera pubblica una raccolta di *extraits* dal teatro spagnolo, gli *Extraits de plusieurs pieces du théâtre espagnol ; avec des reflexions, et la traduction des endroits les plus remarquables*, par M. Du Perron de Castera (Paris, Veuve Pissot, 1738): il volume raccoglie brani di commedie preceduti da un'introduzione e seguiti da *reflexions*. Si tratta di una traduzione fortemente manipolata, coerentemente all'*usus* di questo traduttore.

1. Vita e opere

Louis-Adrien Du Perron de Castera (Parigi 1705 o 1707-Varsavia 1752)²²¹ è monaco a Châtillon²²² e al monastero di Santa Maria de Alcobaça in Portogallo, ma nel 1738 è a Parigi e «il n'est plus abbé», come riferisce Françoise de Graffigny a proposito di un grave litigio con Francesco Algarotti, insoddisfatto della traduzione che Du Perron de Castera aveva fatto di una sua opera. «Il avoit de l'esprit, du savoir, et connoissoit beaucoup la littérature étrangere», scrive Louis-Mayeul Chaudon nel *Nouveau Dictionnaire Historique* (1804: 432-433), elencando poi le opere di questo autore di romanzi e commedie, traduttore dall'italiano, dal portoghese, dallo spagnolo, conoscitore del polacco:

Il a traduit en françois le *Newtonianisme des Dames*, 2 vol. in -12; et la *Lusiade du Camoëns*, 3 vol. in -12: ouvrage qui a été éclipsé par la version du même Poëme, donnée en 1776, 2 vol. in -8°, par l'auteur de la tragédie de Warwick. On a encore de du Perron: I. *L'Histoire du Mont Vésuve*, in -12. II. *Leonidas et Sophronie*, in -12. III. *La Pierre Philosophale des Dames*, in -12. IV. *Le Tombeau d'Orcavelle*, in -12. V. *Clitophon et Leucippe*, in

²²¹ Michaud (1843: XI, 595) riporta la data di nascita del 1705, mentre secondo Chaudon (1804: IX, 432) muore a 45 anni.

²²² Come egli stesso dichiara in *Le Tombeau d'Orcavelle*; potrebbe trattarsi del Couvent de Cordeliers de Châtillon-sur-Seine, o dell'Abbaye Notre-Dame de Châtillon.

-12. VI. *Entretiens littéraires et galans*, 2 vol. VII. *Le Théâtre Espagnol*, 1738, in -12, 2 tom. VIII. *Le Phenix* et le *Stratagème de l'Amour*, comédies publiées, l'une en 1731, l'autre en 1739, etc. Son style, sur-tout dans la *Lusiade*, est boursoufflé et incorrect. Il est un peu plus naturel dans les autres ouvrages.

Michaud (1843: XI, 595), nella notizia biografica, presenta un giudizio più severo: «a publié plusieurs romans, des traductions médiocres, et quelques écrits ridicules, qui provoquèrent la satire de l'abbé Desfontaines». La brevità delle voci e le opinioni poco lusinghiere dei biografi non lasciano dubbi sulla scarsa fama di questo oscuro personaggio.

Nelle *Archives de la Bastille* (Ravaisson-Mollien 1881: XII, 190-191) troviamo due testimonianze sulla sua condizione nel 1739, un anno dopo la pubblicazione degli *Extraits*. Le testimonianze sono legate alla polemica tra Voltaire e Pierre-François Guyot Desfontaines (1645-1745): avendo Desfontaines criticato il teatro di Voltaire, questi nel 1738 rispondeva con il libello *Le préservatif*, cui a sua volta Desfontaines rispondeva con *La Voltairomanie*. La *querelle* aveva assunto toni diffamatori: al rifiuto da parte di Voltaire di riappacificarsi con Desfontaines, nel 1739 il marchese d'Argenson e altri potenti personaggi decisero per una risoluzione presso il tribunale davanti a René Hérault, *lieutenant général de la police de Paris* dal 1725 al 1739.²²³ Il 2 aprile 1739 Voltaire scriveva a M. le comte d'Argental una lettera in cui rifiutava l'idea di firmare «un compromis qui me couvrirait de honte»: si trattava di rinnegare *Le préservatif*, il libello satirico contenente una lettera contro Desfontaines, scritto da Voltaire con la firma di de Mouhy – uno stratagemma grazie al quale Voltaire sosteneva di non poter rinnegare un'opera non sua, che solo conteneva una lettera scritta da lui in cui si difendeva dalle accuse di Desfontaines. Du Perron de Castera, amico o almeno conoscente di Voltaire,²²⁴ era tra i firmatari di una *réquête*, un'istanza a Hérault contro la *Voltairomanie* di Desfontaines. Una lettera di Voltaire all'abbé Moussinot del febbraio 1739 mostra che fu lo stesso Voltaire a incitare la *réquête*, promettendo anche dei compensi:²²⁵ forse per questo Desfontaines era interessato alle condizioni economiche di Du Perron de Castera, su cui si concentrano infatti le due testimonianze, che descrivono un uomo sposato, solitario e

²²³ «On voulut faire signer un compromis aux deux adversaires. Voltaire s'y refusa. L'affaire fut enfin portée au tribunal de M. Hérault, lieutenant-général de police, à la sollicitacion du marquis d'Argenson et de plusieurs autres personnages puissants. M. Hérault manda Desfontaines, qui fut obligé de signer, en forme de déclaration, un désaveu, que l'on imprimira dans les papiers publics. Ce désaveu avoit été minuté de la main du marquis d'Argenson» (Lepan 1817: 65).

²²⁴ Nel 1770 Voltaire intercede per un suo nipote in una lettera (XXIII) rivolta al duc de Richelieu, discendente del cardinale e maréchal de France, accennando a ruolo diplomatico dello zio, ma senza dichiarare alcuna conoscenza personale: «Il me semble qu'il avoit un oncle chargé des affaires de France en Pologne; c'est tout ce que je connais de sa famille» (Voltaire 1791: 40). Eppure Françoise de Graffigny, in una lettera inviata da Cirey, lo definiva «l'ami d'ici».

²²⁵ «De votre côté agissez; ameutez les Procopé, les Andri, er même l'indolent Pitaval, les abbé Seran de La Tour, les Duperron de Castera; qu'il signent une nouvelle requête; la première a été inutile; celle-ci est de nécessité absolue. Je vous fais à tous la même prière. Offrez-leur des carrosses, et, avec vôtre adresse et honnété ordinaires, le paiement de tous les faux frais. Trôlez de Mouhy; promettez-lui de l'argent, mais ne lui en donnez pas» (Voltaire 1861: XI, 529).

interamente dedito alla scrittura, da cui presumibilmente trae l'unico magro sostentamento, indebitato:

Dubut à M. Hérault
25 juin 1739

Duperron de Castera est très peu connu dans son quartier. Parmi le peu de gens qui le connaissent, il passe pour un homme qui vit de son bien; il a un laquais et une cuisinière; il est marié et a sa mère avec lui. Si l'on a besoin de plus amples éclaircissement, on pourra les donner, attendu que j'ai saulé une personne avec son laquais, et ils ont pris parole pour boire demain ensemble.

27 juin 1739

Le sieur Castera n'a d'autre état que d'être auteur. Il sort rarement. Il est très à court d'argent, ordinairement doit à tout le monde; il loge chez lui un nommé M. Devinc, qui paraît ne pas déplaire à son épouse. Si l'on a besoin de quelques autres éclaircissements, on est en état de les donner.

Dal 1740 Du Perron de Castera si trova in Polonia, dapprima come precettore del principe Adam Czartoryski, poi, dal 1746, come *chargé d'Affaires*, infine, dal 17 mars 1750, ricopre il ruolo diplomatico di *résident de France* a Varsavia (Marty 50): qui muore prematuramente nel 1752. Come *résident de France* difende Antoni Wisniewski (1718-1774), iniziatore dell'Illuminismo polacco, autore delle *Propositiones philosophicae ex phisica recentiorum* e della prolusione *De la prééminence de la nouvelle philosophie sur l'ancienne* dagli attacchi dei gesuiti e dei domenicani aristotelici, che l'accusavano di eresia (Michaud 1828: LI, 75).

È precoce autore di tre romanzi, *Les aventures de Léonidas et Sophronie. Histoire serieuse et galante* (Paris, Le Febvre, 1722), *La Pierre philosophale des dames, ou les caprices de l'amour et du destin* (1723),²²⁶ *Le théâtre des passions et de la fortune, ou les aventures surprenantes de Rosamidor et de Theoglaphire* (1731)²²⁷. Scrive anche due commedie: una commedia in un atto, *Le Phénix* (1731)²²⁸ e una commedia in tre atti, *Les stratagèmes de l'amour* (1739).²²⁹

Come saggista scrive una *Lettre à M. Louis Riccoboni* (1737),²³⁰ degli *Entretiens littéraires et galans, avec les aventures de don Palmerin et de Thamire* (1738)²³¹ e un *Essai*

²²⁶ *La Pierre philosophale des dames, ou les caprices de l'amour et du destin. Nouvelle historique. Par M. l'Abbé de De Castera*, Paris, Jean Pepingue, 1723. Il romanzo venne tradotto in inglese (*The Lady's Philosopher's Stone, or The Caprices of Love and Destiny: an Historical Novel. Written in Frech by M. L'Abbé de Castera; and now Translated into English*, London, D. Browne and S. Chapman, 1725) e conobbe una seconda edizione nel 1733: *La Pierre philosophale des dames, ou les caprices de l'amour et du destin. Nouvelle historique. Par M. l'Abbé de De Castera. Nouvelle édition. Revê, corrigée, augmentée et enrichie de Figures*, 1733 (2 voll.).

²²⁷ *Le théâtre des passions et de la fortune, ou les aventures surprenantes de Rosamidor et de Theoglaphire. Histoire australe*, Paris, Saugrain, 1731.

²²⁸ *Le Phenix, comédie en un acte, avec un Divertissement, par M. de Castera. Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le mardi 5 novembre 1731*, Paris, Briasson, 1731.

²²⁹ *Les stratagèmes de l'amour, comédie en 3 actes, avec un divertissement, représentée pour la première fois, par les comédiens italiens*, le 8 août 1739, Paris, Moureau, 1739. Con lo stesso titolo un canovaccio di Luigi Riccoboni e un ballet del 1726 (Pierre Charles-Roy, Paris, Ribou, 1726).

²³⁰ *Lettre à M. Louis Riccoboni au sujet de celle qu'il a écrite à M. Muratori, touchant la nouvelle comédie de M. de La Chaussée*, Paris, Veuve Pissot, 1737. Du Perron de Castera replica alla *Lettera del signor Luigi Riccoboni*,

politique sur la Pologne (1764).²³² Il trattato sulla Polonia venne scritto per un incarico politico legato al ruolo di *résident*. I primi due saggi, invece, vengono pubblicati durante il periodo parigino in cui Du Perron de Castera, lasciati gli abiti monastici, lavorò come traduttore e partecipò ad alcune polemiche con letterati del suo tempo.

al signor dottor Muratori, Bibliothecario del Serenissimo Duca di Modena, della Reale Società di Londra, etc. etc. (1737) in cui Luigi Riccoboni difende il nuovo genere della *comédie larmoyante* di La Chaussée, che proprio quell'anno metteva in scena la sua terza commedia, *L'école des amis*.

²³¹ *Entretiens littéraires et galans, avec les aventures de don Palmerin et de Thamire*, Paris, Veuve Pissot, 1738.

²³² *Essai politique sur la Pologne*, Varsovie, Psombka, 1764.

1.2. Gli *Entretiens littéraires et galans* (1738) e la polemica con Desfontaines sulla traduzione dei *Lusiadas*

Gli *Entretiens* sono descritti in una recensione nella *Bibliothèque Française* (Goujet 1738: XXVI, 373) come un'opera letteraria superficiale, caratterizzata dall'alternanza di componimenti e di trattatelli, questi ultimi quasi interamente copiati dal *Méthode pour étudier l'Histoire* dell'Abbé Lenglet;²³³ una prova mediocre di un autore promettente: «est homme d'esprit, et d'une plume très féconde. Il possède bien les Langues vivantes que l'on parle en Europe; et il est en état de nous donner des bonnes Ouvrages».²³⁴

Come si evince dalla *Préface* degli *Entretiens*, uno degli scopi principali dell'opera, un dialogo letterario tra tre personaggi intervallato da un romanzo, era difendere la propria traduzione della *Luisade*: «Deux censeurs m'accusent; l'un d'être trop diffus dans mes traductions poétiques, et l'autre d'avoir prêté au Camoëns un enthousiasme effrené qui ne lui est pas naturel» (Du Perron de Castera 1738b: xi). Pierre-François Guyot de Desfontaines, noto avversario del teatro di Voltaire, e Antoine-François Prévost, partecipavano alla nascita di un *journalisme personnel*, con cui si uscisse dall'imparzialità e dall'anonimato per appropriarsi del diritto di critica in ambito politico e letterario. Nel caso di Du Perron de Castera, si trattava di una questione eminentemente letteraria e, potremmo dire, traduttologica.

Nelle *Observations sur les écrits modernes* (1735, III: 241-264) Desfontaines aveva pubblicato una lunga *lettre* (XLI) riguardante la traduzione della *Jérusalem délivrée* di Jean-Baptiste de Mirabaud (1724), in cui Desfontaines criticava l'eccesso d'interventi del traduttore sull'originale, dichiarando che il prestigio dell'opera di Tasso non permette tali libertà. È possibile riformare l'originale solo nel caso di un «livre sans réputation, plus rempli des

²³³ Nicolas Lenglet du Fresnoy, *Méthode pour étudier l'histoire : Où après avoir établi les principes & l'ordre qu'on doit tenir la lire utilement, on fait les remarques nécessaires pour ne se pas laisser tromper dans sa lecture : avec un catalogue des principaux historiens, & des remarques critiques sur la bonté de leurs ouvrages, & sur le choix des meilleures éditions*, Bruxelles, Aux dépens de la Compagnie, 1714.

²³⁴ «C'est un ouvrage demi-Littéraire et demi-Galant, superficiel dans l'un et dans l'autre, fémé des Rondeaux, d'Epigrammes, de Madrigaux, de Fables, que l'on se n'attend pas à y trouver. Le I. Entretien a pour but de parler de la Langue Française, et on n'en dit presque rien: les autres Entretiens du I. Volume sont un abrégé fort succinct de la Méthode pour étudier l'Histoire, par l'Abbé Lenglet. L'Auteur y a cependant ajouté des Remarques critiques utiles, et des Réflexions assez judicieuses. Presque tout le II. Volume est contre l'Abbé Desfontaines, et l'Abbé Prévost d'Exiles. Le I. sur tout n'y est nullement ménagé. Cette critique se feroit lire, avec plus de plaisir, si elle étoit plus délicatement tournée. L'Auteur au reste, est homme d'esprit, et d'une plume très féconde. Il possède bien les Langues vivantes que l'on parle en Europe; et il est en état de nous donner des bonnes Ouvrages».

défauts que des beautés, un livre qu'il s'agit plutôt d'imiter que de traduire».²³⁵ Come esempio di traduzione poco fedele all'originale viene citata proprio la *Lusiade du Camoens* tradotta da Castera: «si on jugeoit de la *Luziade* par la Traduction françoise qui a paru cette année, on croiroit que cet enthousiasme effrené seroit le caractere de ce Poëme Portugais; mais il est bon que le Public soit informé, que le Poëme n'est point du tout écrit dans ce stile pétillant, qu'il a plu au Traducteur de lui prêter».

Anche quando non tratta direttamente la polemica legata alla traduzione della *Lusiade*, che occupa interamente il secondo tomo dell'opera, Du Perron de Castera polemizza implicitamente con Desfontaines. Nella prima *Conférence Sur la Langue Françoise* si occupa di traduzione poetica e indirettamente si difende dalle accuse di aver mischiato la prosa al verso nella traduzione della *Lusiade*. Gélase, personaggi degli *Entretienes*, propone due traduzioni in versi di un passo di Virgilio, e al confrontarle l'amico Eudoxe osserva che «les traductions litterales en vers sont très-rares, on donne souvent ce titre à des Ouvrages qui ne le méritent pas» (Du Perron de Castera 1738b: I, 14). Desfontaines (1737), in una recensione sulla *Traduction des Œuvres de Virgile* dell'Abbé de la Landelle de S. Remy (1736), apprezzando lo stile misurato e solenne, senza concessioni alla prosa poetica. Egli era favorevole a un concetto di traduzione in prosa inteso come *gravure*, incisione dell'originale, che mantenesse i contorni necessari all'intelligibilità del testo, senza pretendere di ricrearne le bellezze stilistiche. Du Perron de Castera, invece, difende la traduzione poetica, sulla base della differenza tra «une traduction fidèle» e «traduction littérale»: «traduire littéralement, c'est s'assujettir à la lettre mot pour mot; traduite fidèlement, c'est rendre la pensée de l'Auteur dans tout son jour; pour cela *il ne faut rien retrancher, mais il est permis d'ajouter*:

²³⁵ «Il n'appartient point à un Traducteur de réformer son original, à moins que ce ne soit un livre sans réputation, plus rempli des défauts que des beautés, un livre qu'il s'agit plutôt d'imiter que de traduire [...]. Madame Dacier, qui sera toujours le modele des Traducteurs, a-t-elle jamais pris la liberté de retrancher les comparaisons d'Homere? [...] Abreger, amplifier, supprimer, ajouter, ce n'est pas traduire» (Desfontaines 1735: 243-244). In un'altra *lettre* (XL) si esprime sulla traduzione poetica: «La prose peut rendre exactement le fond de la pensée; mais elle n'en peut exprimer ni l'énergie, ni les agréments, qui dépendent de l'arrangement et du choix des mots, de la mesure, de la cadence, de l'harmonie. Une traduction en vers n'est jamais fidele; et ne peut être qu'une imitation[...] Une traduction est en quelque sorte, par rapport à son original, ce qu'une Estampe est par rapport au Tableau dont elle est la copie: elle exprime le sujet et l'ordonnance du Tableau, l'action et les passions des personnages; mais elle ne rend tout cela que foiblement, parce que les tons des couleurs lui manquent. Mais de même qu'on ne laisse pas de faire cas à la Gravure, lorsqu'elle est portée à un certain degré de perfection, nous devons aussi estimer les traductions en Prose des excellens Poëtes, lorsqu'elles sont également fideles et élégantes. Et comme l'Estampe a une avantage sur le Tableau, qui est que le burin entre, pour ainsi dire, dans plus de détail, par rapport à une draperie, à une chevelure, à une dentelle, etc., dont il exprime distinctement les moindres parties, ce que le pinceau ne peut faire; de même aussi on voit quelquefois d'excellens morceaux de Poésie traduits en prose, avec une précision, une clarté, une justesse d'exposition, qui'ils n'ont point dans l'original même. Mais à considerer les Traductions d'une autre côté, c'est-à-dire, par rapport à l'intelligence qu'elles facilitent des endroits espineux qui se trouvent dans les anciens Auteurs, on doit convenir qu'elles sont d'une extreme utilité à ces qui font de ces Auteurs objet d'une délicieuse étude. Une bonne traduction est par elle-même une espèce de commentaire, indépendamment de celui dont elle peut être d'ailleurs accompagnée». (Desfontaines 1735: 117-119).

ceci posé, je soutiens qu'il n'est point de trait qu'on ne puisse traduire fidèlement en Vers» (Du Perron de Castera 1738b: I, 17; enfasi mia).

Tra gli esempi di traduzioni poetiche fedeli e non letterali, accanto a esempi greco-latini, compare anche una traduzione francese delle *redondillas* di Quevedo sul viaggio di Orfeo agli inferi: «Cette traduction [...] est en même temps littéraire et fidèle; il n'est point de la Langue qui réussisse mieux que la nôtre dans ce genre d'écrire; la netteté fait son caractere, et c'est ce qui la rend propre à bien exprimer toutes les pensées des Auteurs» (Du Perron de Castera 1738b: I, 20).

La sesta *conférence, Sur les Critiques de la Traduction du Camoëns*, che apre il secondo tomo, risponde alle critiche alla *Lusiade* di Desfontaines, riguardanti il *mélange* di divinità pagane con la religione cristiana.²³⁶ Il traduttore difende la necessità di mantenere i riferimenti mitologici dell'originale, trattandosi di un'opera prestigiosa rispetto alla quale non ci si può permettere mutilazioni:

l'Auteur Portugaus s'est imaginé que des traits d'Histoire ancienne et de Mythologie embelloient sa narration; étoit-ce au Traducteur à les supprimer? Lorsqu'on traduit un Ouvrage sérieux, qui peut nous développer le goût d'une nation entiere, on ne doit point passer l'éponge sur les fautes de l'Original; cela n'est permis que dans les Romans et dans les Livres de bagatelles (Du Perron de Castera 1738: II, 9).

Desfontaines giudicava ridicolo il racconto da parte di Teti dei miracoli di San Tommaso apostolo: Eudoxe si trova d'accordo e rivela di aver consigliato al traduttore di eliminare quel passo, ma questi decide di mantenerlo,

ç'auroit été une infidelité trop marquée; la traduction est une espece de portrait, dont la ressemblance forme le premier mérite; cachez les défaut de l'Original, vous ne faites point un portrait, c'est tout au plus un joli tableau: *Nous voulons connoître les Auteur étrangers, ainsi l'on doit nous les représenter, non pas tel qu'ils devoient être, mais tels qu'ils sont*; sans cette exactitude nous ne sçaurions juger de leur prix (Du Perron de Castera 1738: II, 21).

Du Perron de Castera, le cui opinioni sono rispecchiate nel personaggio di Eudoxe, è contrario alla soppressione di parti dell'opera estranee al gusto del contesto ricettore: ciò che conta nella traduzione è la *ressemblance*, la *fidélité*, è fare un ritratto dell'originale e non un dipinto, è mostrare gli autori così come sono e non come si vorrebbe che fossero.

Con il fine di mantenere i riferimenti mitologici del testo di Camoens, Du Perron proponeva nelle *remarques* alla traduzione una lettura allegorica delle divinità pagane in chiave cristiana,

²³⁶ La polemica sul *merveilleux* cristiano e pagano, è già presente a fine Seicento nell'ambito della *Querelle des Anciens et des Modernes*.

che difende anche negli *Entretiens* e che lascerà esterefatto il viaggiatore inglese Richard Twiss (1776), autore dei *Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773*:

A French translation (in prose) of the *Lusiad*, was published by Duperon de Castera, in three octavo volumes, with remarks. This is the most despicable translation that has ever disgraced any work, and I shall leave the reader to judge of the demerit of the notes and explanations, by quoting a few of them. «In this poem, Venus represent the Christian religion; Bacchus, the devil; Mercury, the angels, who are the messengers of God, in our religion, as he was the messenger of Jupiter, in that of the pagans». «Mars represent Jesus Christ: the allus in natural enough; Jesus Christ has shed his blood, he has fought for us, and his goodness has furnished us with arms to combat vice; we may, without a crime, call him the god of war» (Twiss 1775: 384).

Anche il biografo Michaud (1843: XI, 596), dedicando quasi tutta la *notice* sul traduttore a commentare la traduzione di Camoens, resa famosa probabilmente dalla polemica con Desfontaines, criticava la lettura allegorica con cui Du Perron de Castera «pretend que Mars est Jésus-Christ, Vénus la Religion, Cupidon l'Esprit-Saint, Bacchus le Démon, etc.».

Eppure l'interpretazione 'sincretistica' era già stata proposta da Manuel de Faria e Sousa, l'editore di una traduzione in prosa spagnola pubblicata nel 1693, che già aveva proposto l'allegoria cristiana per giustificare l'opera di Camoens, nell'ambito delle polemiche sull'uso della mitologia pagana già vive nel Seicento. Molto probabilmente Du Perron de Castera si basa sulla traduzione e sul commento di Faria e Sousa, che riportava anche il testo originale, per comporre la propria *Lusiade* in prosa francese. Il passo citato da Twiss presenta le stesse riflessioni di Faria e Sousa sull'uso delle divinità pagane da parte di Camoens:

También respetò a esto en introducir tres Deidades hechas en una voluntad, en favor deste viaje, que son Iupiter, Marte, i Venus: entendiondose por Iupiter el padre, Autor de todo; por Marte, el Hijo Iesu Christo, que baxando a la tierra dió la mayor batalla; pues tuvo por adversario el infierno: i consiguió la mayor vitoria, pues sacò de su poder el genero humano: i esse proprio officio haze agora aqui venciendo a Baco, que es el demonio [...]. I por esta Venus [...] entiende el Amor, i Espiritu divino (Faria e Sousa 1639: I, 207).

Anche la versione in prosa di de Faria e Sousa si rispecchia fedelmente in quella francese di Du Perron, come mostra un confronto dell'*incipit*:

<p>As Armas, e os Baroes assinalados, / que da Occidental praya Lusitana, / por mares nunca dantes navegados, passaram ainda alem da Taprobana: que em perigos, e guerras esforçados, / mais do que prometia a força humana; / entre gente remota edificaram / novo Reyno, que tanto sublimaram: / E tambem as memorias</p>	<p>«Si el ingenio, i arte me ayudaren a tanto, cantando esparciré por todas partes, las armas, i los varones señalados, que desde la Occidental playa Lusitana, por mares nunca navegados antes, passaron aun allá de la Tapobrana: i que esforçados en peligros i guerras, más de lo que prometia la humana fuerça, edificaron entre gente remota un nuevo Reyno que tanto sublimaron: i también</p>	<p>«Si mon génie et les richesses de l'art répondent à mon courage, je chanterai ces fameux Héros qui traversant des Mers inconnues passerent des bords du Portugal au-delà des côtes de Taprobane; guerriers invincibles, qui par des exploits, que la force humaine ne pouvoit se promettre, fondernt aux extrémities du monde un Royaume nouveau, dont ils ont porté la gloire jusqu'au Cieux: en même temps je ferai retentir tout</p>
---	---	--

<p>gloriosas / daquelles Reys, que forma dilatando / a Fe, o Imperio; e as terras viciosas / de Africa, e de Asia, andaran devastando: / e aquellas que por obras valerosas / se vao da ley da morte libertando; / cantando espharey por toda parte, / se a tannto me ajudar o engenho, e arte. (Camoens [1572] 2005: 7)</p>	<p>cantaré las gloriosas memorias de aquellos Reyes que fueron dilatando la Fè, i el Imperio por la Africa, i Asia, mientras anduvieron devastando sus viciosas tierras: i aquellos Heroes que por valientes acciones se van libertando le la ley de la muerte, i olvido» (Faria e Sousa 1639: I, 139)</p>	<p>l'univers du nom de ces Rois illustres, dont la valeur étonna l'Afrique et l'Asie, qui dans des climats consacrés au vice, dresserent des autels à la vertu, et qui par une longue suite d'actions éclatantes ont affranchi leur mémoire des ombres de la mort» (Du Perron de Castera 1735:</p>
--	--	--

Persino le citazioni poetiche inserite nel commento di Faria e Sousa vengono riportate da Du Perron de Castera, che difende la propria traduzione negli *Entretiens*, riferendosi a due versi di Lope de Vega: «como mirar puede ser / el sol al amanecer, / y quando se enciende no». Du Perron de Castera aveva solo a disposizione il frammento dell'edizione di Faria e Sousa. Mancando il termine della similitudine (la bellezza di Euridice che si copre con un velo, nella commedia mitologica *El marido más firme*),²³⁷ il traduttore interpreta quei versi come un distico laconico che non può esprimersi in francese, se non con una traduzione «un peu plus au large» come quella che propone:²³⁸ «Cela met l'idée de l'Auteur Espagnol dans un bien plus grand jour» (Du Perron de Castera 1738b: II 217).

Altri elementi, come la struttura della divisione in commenti e la presenza di una biografia di Camoens supportano l'ipotesi dell'uso della traduzione spagnola; qualche lettore del manoscritto di Du Perron se n'era accorto, se questi si difende da accuse di plagio nella *préface*, ammettendo di essersi ispirato a commenti di autori stranieri.²³⁹

Nell'ottava *conference, Sur le Pour et Contre*, Du Perron de Castera risponde alle critiche dell'*abbé Prévost*. Questi riteneva che egli avesse deciso di tradurre *Os Lusíadas* influenzato dall'*Essai sur la poésie épique di Voltaire*, composto in inglese come introduzione all'*Henriade* e pubblicato a Parigi nel 1728, con una traduzione di Desfontaines sgradita a Voltaire, che ripubblicò l'*Essai* corretto nel 1732. Forse Prévost non aveva torto: nella *préface* alla *Lusiade*, infatti, Du Perron de Castera menzionava l'opera di Voltaire, evidenziando il proprio disaccordo con i giudizi dell'*Essai* su Camoens, e ribadendo, con un

²³⁷ *El marido más firme, Tragedia famosa*, in *Parte XX*, 1625 (Lope de Vega, *Peribáñez y el comendador de Ocaña, La moza de cántaro, El marido más firme*, ed. José María Diez Borque, Madrid, Editora Nacional, 1975).

²³⁸ «Au point où le soleil commence sa carrière, / On soutient ses rayons naissans; / Mais lorsque vers midi l'éclat de sa lumière / Semble de mille feux embrazer l'hémisphere, / Il brave les regards des yeux les plus perçans» (Du Perron de Castera 1738b: II, 217).

²³⁹ «Quelques personnes qui ont lu mes Notes en manuscrit, m'ont blâmé de n'y avoir presque rien mis de mon crû: Je les prie de considérer, que cette espèce de travail est plutôt le fruit d'une grande lecture, que d'une imagination échauffée [...]; au surplus j'ai rarement emprunté mes citations chez nos François; les Auteurs Etrangers me les ont fournies et j'en ai fait un tissu de raisonnemens, qui m'appartiennent en propre» (Du Perron de Castera 1735: xiv).

certo esibizionismo, la propria stima nei confronti di Voltaire.²⁴⁰ Il nostro traduttore si difende attraverso la voce di Eudoxe, dichiarando di conoscere il poema di Camoens prima che Voltaire ne parlasse:

Pourquoi juger que les Réflexions de M. de Voltaire ont engagé Philomuse à traduire le Camoëns? Philomuse [pseudonimo che du Perron attribuisce a se stesso negli *Entretiens*] sçavoit le Portugais et plusieurs autres Langues dès sa plus tendre jeunesse; il connoissoit la Lusiade avant que M. de Voltaire en eût parlé (Du Perron de Castera 1738b: II, 192)

Gélase, poi, ricorda che non fu Voltaire il primo a parlarne in Francia, ma il «fameux Pere Rapin» e «M. Baillet»: «leur témoignage suffisoit pour exciter la curiosité du public, et pour animer un traducteur». Du Perron de Castera dipinge se stesso come un erudito poliglotta, interessato alla letteratura straniera; gli *Entretiens* mostrano anche una certa vena di polemista, anche se gli manca la *verve* e risulta piuttosto tedioso nella propria apologia e negli attacchi contro gli avversari.

Ci si è soffermati su quest'opera perché tratta una polemica riguardante la traduzione da cui emerge una teoria di Du Perron de Castera, sciorinata attraverso una serie di massime legate alla puntuale difesa dalle accuse. È necessario ribadire il carattere circostanziale, e forse opportunistico, di queste idee; ma risultano, comunque, di certo interesse per comprendere meglio la visione del primo traduttore settecentesco di Lope de Vega in Francia.

In primo luogo, il concetto di «fedeltà» è associato alla trasmissione delle idee dell'autore tradotto («rendre la pensée de l'Auteur dans tout son jour»), anche attraverso interventi aggiuntivi: «il ne faut rien retrancher, mais il est permis d'ajouter». Si concede ampia libertà d'intervento al traduttore ai fini di una completa intellegibilità del *source-text* nel contesto d'arrivo.

La traduzione è infatti intesa nei termini di mediazione culturale: «Nous voulons connoître les Auteurs étrangers, ainsi l'on doit nous les représenter, non pas tel qu'ils devoient être, mais tels qu'ils sont; sans cette exactitude nous ne sçaurions juger de leur prix». Non si deve adattare l'opera al contesto ricettore, eliminando o attenuando le caratteristiche distanti dall'estetica vigente, ma si devono invece mantenere i tratti distintivi dell'opera: «Lorsqu'on traduit un Ouvrage sérieux, qui peut nous développer le goût d'une nation entiere, *on ne doit point passer l'éponge sur les fautes de l'Original*; cela n'est permis que dans les Romans et dans les Livres de bagatelles».

²⁴⁰ «M. de Voltaire dans son *Essai sur le Poëme Epique* a critiqué plusieurs endroits du Camoëns; j'ai taché de lui montrer dans mes Notes, que sa censure tomboit à faux; c'est une dispute littéraire, où je n'apporte ni partialité pour mon Auteur, ni fiel contre celui dont je combats les opinions: j'estime ses talens, je rends justice aux beautés de ses ouvrages, mais cependant il me permettra de lui dire, ce que disoit autrefois Aristote en pareille conjoncture: *Amicus Plato, sed magis amica veritas*» (Du Perron de Castera 1735: xiii-xiv).

La finalità di mediazione culturale è valida principalmente nel caso di un *ouvrage sérieux*, rappresentativo di quel gusto nazionale che le traduzioni devono trasmettere alle altre nazioni. Il prestigio sembra dedursi dal genere letterario, se vengono esclusi i romanzi e i *livres de bagatelles*.²⁴¹

L'applicazione pratica di questi principi modernamente legati a un'idea di traduzione come «mediazione culturale» è problematica. Come mostrare il vero volto di un autore a un contesto d'arrivo condizionato da un'estetica propria? Nel caso della *Lusiade*, Du Perron de Castera s'ispira alla mediazione operata da Faria e Sousa per gli spagnoli: invece di *retrancher*, aggiunge un'interpretazione allegorica. Nel caso di Lope de Vega, come si vedrà, il traduttore applica simili principi: invece di *passer l'éponge* sulle *fautes* della *Comedia*, le evidenzia attraverso commenti che oscillano tra la critica e la giustificazione.

Il modello traduttivo dell'*extrait*, inteso da Lefevre come tecnica di florilegio classicista mirata all'*acceptability*, è utilizzato da Du Perron de Castera come modello strutturale per evidenziare le differenze del testo di partenza, e non per uniformare il teatro spagnolo al gusto classicista. Forse fu proprio questa differenza rispetto ai coevi volumi di *extraits* (il teatro greco di Pierre Brumoy e quello inglese di La Place) una delle ragioni dell'insuccesso della traduzione lopesca di Du Perron de Castera.

²⁴¹ Si noti che il giudizio dispregiativo proviene da un autore di romanzi. Per un approfondimento sulla seicentesca *querelle du roman* si rimanda alla tesi dottorale di Neus Rotger (2014).

2. Du Perron de Castera traduttore

Come traduttore, Du Perron de Castera mostra interessi ampi: spazia da opere famose e già tradotte più volte a curiosità d'erudito, dal romanzo greco al teatro spagnolo, dall'epopea luisitana, al trattato scientifico italiano.

La traduzione di un manoscritto inedito di Julián Iñiguez de Medrano, pubblicata nel 1729 (*Le Tombeau de l'enchanteresse Orcavelle, traduite de l'espagnol de J. Iniguez de Medrane*),²⁴²

no puede considerarse como una traducción directa dal manuscrito de Medrano. En efecto nos encontramos con un texto en el que De Castera se hace el narrador de los acontecimientos sucedidos a Medrano, el cual aparece así en tercera persona (Gallego Barnes 1993: 188)

Il traduttore dichiara di aver trovato l'autografo durante la permanenza presso l'abbazia di Châtillon²⁴³ ed esprime un giudizio sulla veridicità della storia di Orcavella, che considera una *rêverie*.²⁴⁴ La traduzione si apre con la narrazione in terza persona della scoperta, da parte di Iñiguez de Medrano, di un manoscritto in greco contenente una confessione della strega Orcavella. Secondo Gallego Barnes, il fittizio manoscritto potrebbe corrispondere al manoscritto di Iñiguez de Medrano, dotato dal traduttore di una cornice narrativa e probabilmente adulterato con «sensibilidad ya dieciochesca, lamentaciones, pero también afición a los cuentos orientales, a lo exótico», a tal punto da portare lo studioso a ipotizzare che la traduzione di Du Perron de Castera sia «un trasunto de alguna novela corta, de tema trágico que tanto se difundieron en Francia y en España durante el siglo XVII» (Gallego Barnes 1993: 192) o l'imitazione di una novella dell'epoca.

Du Perron de Castera fornisce anche la quinta traduzione francese del romanzo greco di Achille Tazio *Leucippe e Clitofonte* (*Les Amours de Clitophon et de Leucippe, traduites du grec d'Achilles Tatius, avec des notes historiques et critiques* 1733), già tradotto dal 1556.²⁴⁵

²⁴² *Relation de la découverte du tombeau de l'enchanteresse Orcavelle, avec l'histoire tragique de ses amours, traduite de l'espagnol de Jules Iniguez de Médrane par Du Perron de Castera*, Paris, Veuve d'Houry, 1729.

²⁴³ «Celui-ci n'a jamais été imprimé; j'en ai trouvé le manuscrit de la main de Médran même dans l'illustre Abbaye de Châtillon, où dans les intervalles de loisir que me laissoient des études plus sérieuses, je me suis amusé à l'habiller à la française» (apud Gallego Barnes 1993: 187).

²⁴⁴ «Quoique Médrane donne cet ouvrage pour une vérité constante, et qu'il assure que dans la Colchide qu'on nomme à présent la Mingrelie, il a effectivement découvert le Tombeau de la Magicienne Orcavelle, je n'ai pas un assez grand fonds de crédulité pour y ajouter foi» (apud Gallego Barnes 1993: 188).

²⁴⁵ *Propos amoureux, contenant les discours et mariage de Clitophon et de Leucippe. Traduit par Jacques de Rochemore*, Lyon, 1556; *Les amours de Clitophon et de Leucippe, écrits en grec par Achilles Staius, et traduits de la version latine de L. Annibal en langage françois, par Belleforets* (Paris, Jean Boxel, 1568); *Les amours*

La traduzione, che ripropone un testo non più tradotto da un secolo, verrà ristampata nel 1796 e nel 1797, mentre un'altra traduzione libera, firmata Sieur D*** D***, viene pubblicata nel 1734 e nel 1735.

Nel 1735 pubblica *La Lusjade du Camoëns*, una traduzione in prosa che ricevette molte critiche, sia per lo stile, sia per i commenti del traduttore, che molto probabilmente si era avvalso dell'edizione spagnola seicentesca, commentata e tradotta da Faria e Sousa. Nella *préface* il traduttore difende la scelta della prosa poetica, che permette una maggiore adesione al testo originale, mentre invece la traduzione poetica è associata all'imitazione:

Naturellement il paroît qu'on ne devoit traduire les Poëmes qu'en vers, mais les difficultés seroient presque insurmontables; la rime ne nous laisse pas assez maîtres de notre expression; c'est un espece de Tyran, qui s'empare de toutes nos pensées, et qui les rappelle à lui seul en nous faisant perdre de vue celles de l'original: on n'est plus interpret, on devient imitateur [...]. C'est ce qui m'a déterminé à faire ma traduction en prose, mais en prose poëtique et nombreuse, qui conservât les traits hardis et les figures, que le Camoëns employe dans ses Vers (Du Perron de Castera 1735: xi).

Di fronte agli attacchi di Desfontaines alla prosa poetica della *Lusjade*, da Du Perron de Castera giungerà negli *Entretiens* ad ammettere anche la traduzione poetica, ma nella pratica rimane ancorato alla traduzione in prosa, come mostrano gli *Extraits* di Lope de Vega.

Il 1738 è un anno fecondo per Du Perron de Castera, che pubblica gli *Entretiens*, la traduzione lopesca e la traduzione di un trattato divulgativo di Francesco Algarotti, *Il newtonianismo per le dame*;²⁴⁶ ma è anche un anno segnato da aspre polemiche: si difende dalle critiche di Desfontaines e Prévost, partecipa al litigio tra Voltaire e Desfontaines, e litiga con Algarotti, scontento della traduzione che aveva commissionato al Nostro, *Le Newtonianisme pour les dames, traduit de l'italien d'Algarotti* (1738).²⁴⁷ La strategia traduttiva di Du Perron de Castera, che anche in questo caso aggiunge proprie osservazioni al testo,²⁴⁸ non si era mai cimentata con un autore vivente. Algarotti rifiutò la traduzione di Du Perron de Castera, come rivela una lettera Françoise de Graffigny²⁴⁹ all'amico François-Antoine Devaux:

de Clitophon et de Leucippe, traduites du grec d'Achilles Tatius, avec figures en taille douce, par J. Badouin, Paris, Toussaint Quinet, 1635.

²⁴⁶ Francesco Algarotti, *Il newtonianismo per le dame ovvero Dialoghi sopra la luce e i colori*, Napoli, 1737.

²⁴⁷ *Le Newtonianisme pour les dames, ou Entretiens sur la lumiere, sur les couleurs, et sur l'attraction. Traduits de l'italien de M. Algarotti. Par M. Du Perron de Castera traduit de l'italien d'Algarotti*, Paris, Montalant, 1738 (2 voll.). L'anno seguente esce una *Lettre pour répondre a celle d'un italien au sujet des Entretiens sur le Newtonianisme*.

²⁴⁸ Du Perron de Castera understands himself as his nation's guardian of intellectual purity. He positions himself as a mediator between the scientific and cultural achievements of his own country and those of foreign countries, and describes his task as the carrying out of an enlightened censorship (Knellwolf 2001: 115).

²⁴⁹ La lettera fu inviata durante il soggiorno della scrittrice nel castello di Cirey, proprietà di Madame de Châtelet, che vi soggiornava con Voltaire. La convivenza, iniziata nel dicembre 1738, terminò burrascosamente nel marzo 1739, quando Françoise, accusata da Voltaire di aver consegnato a un editore un canto della Pucelle,

M. Algarotti, fâché, outré de la traduction du *Castera*, a voulu faire arrêter les exemplaires; il faut te dire que cette traduction est pleine de notes contre l'auteur, cela fait bien du bruit dans la république des lettres, d'autant que la traduction est faite sous les yeux de M. de Fontenelle, qui est toujours opposé à Algarotti. Enfin le *Castera* a été si furieux des plaintes de son auteur, qu'il veut se battre avec lui; notez qu'il n'est plus abbé, et qu'on croit qu'ils se battront (Graffigny 1810: 130).

Le lamentele di Algarotti derivavano probabilmente dalla prefazione aggiunta dal traduttore, in cui veniva difeso Descartes e attaccate le teorie di Newton: De Graffigny sospetta la complicità di Fontenelle, autore della divulgazione cartesiana *Entretiens sur Pluralité des mondes*. Ma la traduzione di Du Perron de Castera contiene anche degli errori grossolani, a tal punto da provocare ilarità negli illustri lettori di Cirey:

l'abbé de Castera vient de les traduire, mais en vérité très-mal. Nous en avons beaucoup ri, ainsi que de l'auteur, quoqu'il soit l'ami d'ici et qu'il y ait fait une partie de ses *Dialogues*; mais il est si impertinent dans sa préface qu'il faut bien en rire.

Dans un dialogue, il dit que le nommé Galilée était le czar Pierre-le-Grand. Il dit encore de la physique, que les murailles d'une ville étaient bordée d'un champ. Non, on n'y tien pas, il te divertirait beaucoup, à cause du traducteur qui ne dément pas le *Camoens* (Graffigny 18120: 40).

Nella traduzione del trattato di Algarotti du Perron de Castera lavorava quindi su committenza; mentre la precedente traduzione di Camoens probabilmente fu scritta quando ancora era abate, così come quella di Orcavella. *La Lusjade* conteneva una dedica a Louis François de Bourbon, prince de Conti, che nel 1746, su consiglio del comte de la Senettere, dedicatario degli *Entretiens*, lo aiuterà a ottenere il ruolo di *chargé d'affaires* in Polonia nel 1746.

Il volume di *Extraits des plusieurs pièces du théâtre espagnol*, invece, non contiene alcuna dedica e non ci sono indicazioni di committenza. Dietro un titolo che promette diverse opere dal teatro spagnolo si cela la presenza di un ipotesto che il traduttore aveva a disposizione, arricchito con due opere di oscura provenienza, forse scritte dallo stesso Du Perron de Castera, anche se ascritte sotto il falso autoraggio di Lope de Vega. Come tutte le traduzioni di Du Perron de Castera, anche questa verrà fortemente criticata, ma varcherà i confini nazionali. In Spagna susciterà la reazione di Montiano y Luyando e in Inghilterra verrà riportata nelle *Lectures* di Hugh Blair, che a loro volta si diffonderanno in tutta Europa.

si trasferì a Parigi. Le informazioni sul dissidio tra Algarotti e du Perron de Castera vennero fornite a Graffigny dal matematico Pierre-Louis Moreau de Maupertuis. Voltaire venne incaricato da Algarotti di controllare la traduzione di Du Perron, come conferma una lettera di Voltaire del 1738: «Je crois que je verrai demain Wallis et l'Algarotti français. J'avais proposé à M. Algarotti que la traduction se fit sous mes yeux; je vous réponds qu'il eût été content de mon zèle» (Voltaire 1861: XXV, 180).

3. Gli «*Extraits*» e l'ipotesto

La pubblicazione del volume di *Théâtre espagnol* si colloca durante gli anni parigini in cui Castera, lasciato l'abito monastico, è attivo come traduttore professionista, anche se rimane una figura isolata e le sue traduzioni destano critiche presso il letterati dell'epoca. Ho potuto consultare tre esemplari di diverse edizioni, in dodicesimo, pubblicate nello stesso anno 1738, di cui fornisco una descrizione. Si citerà sempre dal secondo esemplare perché raccoglie le dieci traduzioni di Du Perron de Castera.

1. EXTRAITS / DE / PLUSIEURS PIECES / DU / THEATRE ESPAGNOL; AVEC DES REFLEXIONS, / Et la Traduction des endroits / le plus remarquables. / Par M. DU PERRON DE CASTERA / A PARIS, / Chez la Veuve Pissot, Quai de Conti, / à la descente du Pont-Neuf, / à la Croix d'Or / M. DCC. XXXVIII. / *Avec Approbation et Privilige du Roi.*

Il volumetto (164 pp.), con *Approbation* del 7 ottobre 1737 firmata La Serre e *Privilège du roi* del 2 dicembre 1737, stampato dalla Veuve de Gilles Paulus-Du-Mesnil, non reca alcuna dedica né si presenta come parte di una pubblicazione in più tomi. Contiene una breve prefazione di dieci pagine, poi gli estratti di due commedie e due *entremeses*.²⁵⁰

2. THEATRE ESPAGNOL / A PARIS, / Chez la Veuve Pissot, Quai de Conti, / à la descente du Pont-Neuf, / à la Croix d'Or / M. DCC. XXXVIII. / *Avec Approbation et Privilige du Roi.*

Il frontespizio è seguito da una *Table des pieces contenuës dans ce Volume*. L'elenco comprende dieci traduzioni, divise in tre tomi. L'elenco contiene: *Les plaisanteries de Matico*, *Les Castelvins et les Monteses*, *Le pere trompé*, *Le triomphe de la vertu*, *La pauvreté de Reanud de Montauban*, *Les nouveaux mariés d'Hornacuélos [sic]*, *Bamba roi des Gots*, *L'amitié récompensée*, *Urson et Valentin*, *Le Pythagore moderne*. I titoli dell'elenco recano delle varianti rispetto ai titoli delle traduzioni contenute nel volume. Alla *table des matières* segue l'*Approbation* del 13 aprile 1738, firmata dal medesimo La Serre, da cui apprendiamo che il manoscritto consegnato dal traduttore era intitolato *Suite du Théâtre Espagnol* (mentre nella prima edizione il titolo del manoscritto coincideva con quello del volume a stampa), «ouvrage qui, je crois, doit être bien reçu du Public». Il volume è anonimo e non contiene *Privilège du Roi*; è stampato dalla Veuve de Gilles Paulus-Du-Mesnil.

²⁵⁰ *Extraits des plaisanteries de Matico. Comedie de Lopès de Véga* (pp. 11-50); *Extrait des Castelvins et des Monteses. Comedie de Lopès de Véga* (pp. 51-103); *Le Père trompé. Intermede de Lopès de Véga* (pp. 104-123); *Le Triomphe de la vertu / Intermede ou fête de cour de Lopès de Véga* (pp. 124-160).

3. EXTRAITS / DE / PLUSIEURS PIECES / DU / THEATRE ESPAGNOL; AVEC DES REFLEXIONS, / Et la Traduction des endroits / le plus remarquables. / Par M. DU PERRON DE CASTERA / A AMSTERDAM / Chez Wetstein et Smith / M. DCC. XXXVIII.

Il frontespizio è seguito da un indice in cui si elencano le opere contenute nelle prima Brochure e quelle contenute «dans cette seconde Brochure»: *La pauvreté de Renaud de Montauban*, *Les nouveaux mariés d'Hornacuélos [sic]*, *Bamba roi des Gots*. L'ultima pagina reca *Approbation* firmata La Serre, datata 13 gennaio 1738 e indicazione dell'imprimerie de la Veuve Paulus-Du-Mesnil.

Nel complesso, il corpus tradotto comprende dieci pièces: *Extraits des plaisanteries de Matico. Comédie de Lopès de Véga*, (pp. 11-50); *Extrait des Castelvins et des Monteses. Comédie de Lopès de Véga*, (pp. 51-103); *Le Père trompé. Intermede de Lopès de Véga* (pp. 104-123); *Le Triomphe de la vertu. Intermede ou fête de cour de Lopès de Véga* (pp. 124-160); *La Pauvreté de Renaud de Montauban. Comédie de Lopès de Véga* (pp. 1-40); *Extrait des Mariés d'Hornachuelos. Comédie de Lopès de Véga* (pp. 41-87); *Le Roi Bamba* (pp. 88-131); *L'Amitié récompensée. Comédie de Lopès de Véga* (pp. 1-52); *Urson et Valentin. Comédie de Lopès de Véga* (pp. 53-88); *Le Pythagore moderne. Comédie de Lopès de Véga* (pp. 89-168).

Oltre a diverse commedie contenute nella prima *Parte*,²⁵¹ il volume di Du Perron de Castera contiene anche due testi estranei alla tradizione: *Los novios de Hornachuelos*, di Luis Vélez de Guevara, e *Las pobrezas de Reinaldo*, pubblicata nella *Parte XXV*. La presenza di questi due testi porta a identificare l'ipotesto che Du Perron de Castera dovette avere tra le mani: un esemplare della *Parte*, nell'edizione del 1609 (*Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio, recopiladas por Bernardo Grassa, dirigidas a don Gabriel de Nao*, Valladolid, Juan de Bostillo), oggi custodito presso la Bibliothèque Nationale de France (RESP P-YG-63 Tolbiac - Réserve - Magasin). Il catalogo della BNF lo descrive come un «exemplaire incomplet», contenente solo le pagine 225-366 (mancano le pp. 332-333), corrispondenti alle ultime quattro commedie della seconda parte seguite da dodici entremeses: *Melisenda*, *El padre engañado*, *El capeador*, *El doctor simple*, *Pedro Hernández y el corregidor*, *Los alimentos*, *Los negros de Sancto Thomé*, *El indiano*, *La cuna*, *Los ladrones engañados*, *La dama fingida*, *La endemoniada*. In apertura sono rilegate due *sueltas*, corrispondenti ai testi assenti nella parte: *Las pobrezas de Reynaldo* e *Los novios de*

²⁵¹ *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio, recopiladas por Bernardo Grassa* (Zaragoza, Tavanno, 1604), contenente: *Los donaires de Matico*; *Carlos el perseguido*, *El cerco de Santafe*, *Vida y muerte de Bamba*, *La traicion bien acertada*, *El hijo de Reduan*; *Nacimiento de Urson y Valentin*; *El casamiento en la muerte y hechos de Bernardo del Carpio*; *La escolastica zelosa*; *La amistad pagada*; *La comedia del molino*, *El testimonio vengado*, *Loas a las comedias*.

Hornachuelos, comedia famosa de Lope de Vega Carpio. Si tratta della settima edizione della prima parte,

de la que conocemos dos impresiones distintas con la misma portada, en que vuelven a aparecer los entremeses de D [edizione di Valencia contenente, oltre alle *loas* – che si trovano anche nell'edizione di Tavanno – cinque entremeses], más siete nuevos, insertados al final del volumen (Campana, Giuliani, Morras, Pontón 1997: 18).

Il traduttore dichiara in una nota di non poter fornire indicazioni sulla provenienza delle commedie che traduce:

On ne sçauroit pas marquer précisément dans quel Tome se trouvent les Comedies dont on donne les Extraits, parce que les Pieces de Lopès de Véga n'ont point été imprimées en corps d'Ouvrage, mais au hazard et les unes après les autres, ensuite on a fait des Recueils sans distinguer les Volumes par nombre (Du Perron de Castera 1738a: I, 1).

Non è possibile in questa sede analizzare tutte le traduzioni contenute negli *Extraits*; si è scelto di concentrare l'attenzione su *Los donaires de Matico*, da cui Du Perron de Castera ricava gli *Extraits des Plaisanteries de Matico*. Questa traduzione, che apre il volume, è di certo interesse per la particolarità dell'ipotesto, *comedia* giovanile di Lope de Vega con forti infrazioni alle *bienséances*. Si tratteranno gli *Extraits des Plaisanteries de Matico* alla fine del capitolo, in ragione della priorità euristica della contestualizzazione. Aggiungerò, nelle prossime pagine, altri tasselli importanti: un'ipotesi di falsificazione, *Le triomphe de la vertu*, commedia in atto di cui non si conosce l'ipotesto e che Du Perron de Castera potrebbe aver composto di propria mano; una riflessione sul sottogenere traduttivo dell'*excerpt* e sull'uso che ne fa Du Perron de Castera; un approfondimento sulla fortuna sette-ottocentesca degli *Extraits*.

4. «*Le triomphe de la vertu*»

Dei dodici *entremeses* presenti nell'edizione che aveva in possesso, Du Perron de Castera traduce solo *El padre engañado (Le père trompé)*. Il secondo *entremés* inserito nel volume di traduzioni proviene, secondo quanto afferma il traduttore, da un manoscritto proveniente dalla Spagna rinvenuto nell'abbazia di Châtillon. Lo stesso Luis Vélez de Guevara, secondo il traduttore, avrebbe apposto a ogni *pièce* contenuta nel manoscritto il nome dell'autore, attribuendo un certo *Triomphe de la vertu* a Lope de Vega e specificando che altri attribuiscono l'opera a un altro drammaturgo contemporaneo a Lope, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo.²⁵²

L'opera, una commedia in un atto, è d'argomento mitologico: riprende il mito di Ercole e Deianira, muovendo dai prodromi dell'innamoramento tra i due, ostacolato dal padre di Dejanire, Enee, «roi d'Etolie», attraverso gli inganni di Eurysthee, «roi de Mycene, Magicien, ennemi d'Hercule».

Sappiamo che Lope scrisse commedie ad argomento mitologico, usando come fonte Ovidio: ne sono rimaste solo sette. Nella prima lista del *Peregrino* è nominata *La torre de Hércules*, e del resto il mito di Ercole e Deianira è trattato da Ovidio, nelle *Metamorfosi* e nelle *Eroidi*. Per quanto sia possibile l'esistenza di un'altra commedia mitologica di Lope sull'argomento, la forma di commedia un atto porta a dubitare delle informazioni fornite da

²⁵² «*Extrait du Triomphe de la Vertu. Intermede, ou Fête de Cour de Lopès de Véga*

J'ai trouvé il y a quelques années dans l'illustre Abbaye de Châtillon, un Manuscrit où étoit cet Ouvrage avec plusieurs autres de différens Poëtes: J'ignore s'il a jamais été imprimé: ce qu'il y a de vrai, c'est que d'environ quinze cens Comédies qu'on attribue à Lopès de Véga, on n'en voit pas la moitié qui ait passé sous la presse, et qu'on en découvre tous les jours dans les Bibliothèques publiques et particulières, quantité que l'on ne connoissoit point: Ce sont des trésors cachés qui ont échappé à la diligence des Editeurs.

Don Jacques Usson, Religieux d'un mérite infini, avoit apporté ce Manuscrit d'Espagne, où il avoit fait quelque séjour: J'y ai trouvé les noms des Auteurs de chaque Pièce marqués par Louis Velès de Guévara [sic], qui étoit lui-même un Poëte fameux, et dont les Oeuvres ont régné long-tems sur le Théâtre.

Il mettoit sur le compte de Lopès de Vega [sic] la Comédie, ou plutôt l'Intermede dont je vais parler; mais il ajoutoit que d'autres prétendoient faussement que cet Ouvrage étoit de Salas Barbadillo, qui nous a laissé plusieurs Romans et quelques Pièces dramatiques.

Suivant les regles de la saine Critique, on doit préférer l'opinion de Guévara; il étoit connoisseur, et le tems où il florissoit, l'a mis à portée d'apprendre la vérité sur cet article par des témoins oculaires.

Quand même on n'en jugeroit que par le stile de Salas Barbadillo et de Lopès de Véga, il faudroit attribuer l'Ouvrage en question au dernier, puisqu'on y reconnoît partout l'élégance, la force et la beauté de ses Vers; au lieu que Salas Barbadillo n'a jamais rien fait de pareil. Cependant je ne donnerai cet Ouvrage pour un fruit des veilles du fameux Lopès que sur la foi de mon Manuscrit. Si l'on me prouvoit le contraire, j'avouerois sans peine que je me suis trompé; au surplus l'erreur seroit excusable.

Cette Pièce n'est que d'un Acte, mais fort long: Le sujet en est héroïque, il y a des fictions et des sentimens assez nobles: J'ai prix plaisir à mettre les plus beaux endroits en Vers; je souhaiterois pour le contentement des Lecteurs que ma Copie put égaler l'Original» (Du Perron de Castera 1738a: I, 124-126; enfasi mia).

Du Perron de Castera: l'*entremés*, come lo concepisce Lope, ha personaggi popolari, non eroici («siendo una acción y entre plebeya gente, / porque entremés de rey jamás se ha visto», scrive l'autore spagnolo nell'*Arte nuevo*, vv. 72-73; Lope de Vega [1609]2011: 297).

È possibile che *Le triomphe de la vertu* sia un'opera scritta dal traduttore? Alcune caratteristiche di questa traduzione supportano l'ipotesi della falsificazione.

Il riferimento a un manoscritto trovato a Châtillon ricorda la cornice letteraria della traduzione di Iñíguez Medrano.

L'uso del verso è inconsueto nelle traduzioni di Du Perron de Castera, che traduce sempre in prosa, eccetto in due casi, *Le triomphe de la vertu* e *Le Phytagore moderne*, che curiosamente coincidono con le due traduzioni di cui non conosciamo l'ipotesto.

Inoltre, il mito di Ercole e Deianira era stato messo in scena con grandi fasti nell'opera *Ercole amante* (1662),²⁵³ scritta per il matrimonio tra Luigi XIV e Maria Teresa d'Austria. Come la tragedia di Sofocle, l'opera di Francesco Cavalli trattava lo svolgersi finale del mito, diversamente dal *Triomphe de la vertu*, definito «entremes ou fête de cour», che comincia con gli amori osteggiati tra Ercole e Deianira, per concludersi con il matrimonio. La possibile falsificazione include anche i paratesti, in cui giudizi positivi e negativi sottolineano l'ispanicità dell'opera. Nelle *Reflexions* finali il traduttore scrive: «Cette pièce est bizarre, elle a des beautés, elle a des défauts; ses beautés consistent dans la magnificence du spectacle, dans la noblesse des sentimens et la force de la versification» (Du Perron de Castera 1738a: I, 158). Elogia i personaggi, in particolare Hercule, ma s'intrattiene anche sui difetti dell'opera: la lentezza, a causa della presenza di scene inutili, che rallentano l'azione («l'inutilité de plusieurs Scenes, qui jettent sur l'action une langueur insupportable», Du Perron de Castera 1738a: 159), una comicità che sfiora il burlesco («presque tous les divertissemens sont mal amenés; le comique n'y manque pas, et n'est point déplacé dans certains endroits; mais il y en a beaucoup d'autres où ce n'est qu'un burlesque misérable, qui jure contre la noblesse du sujet et contre la raison», Du Perron de Castera 1738a: 159), i cambiamenti della fabula rispetto al mito, con l'introduzione di un Euristeo mago.

²⁵³ *Ercole amante. Tragedia. Representata per le Nozze delle Maestà Christianissime. Hercule amoureux. Tragedie. Representée por les Nopces de leurs Majestez Tres-Chrestiennes*, Paris, Robert Ballard, 1662.

5. L'«*extrait*» come sottogenere traduttivo

Nella *préface* al *Théâtre espagnol*, Linguet spiega la scelta di tradurre commedie intere: non vuole ripetere l'insuccesso della traduzione del predecessore Du Perron de Castera, che aveva optato per la formula degli *extraits* già usata da Pierre Brumoy nel *Théâtre des grecs* (1730) e, più tardi, da La Place nel *Théâtre Anglois* (1746-1749). A differenza degli *extraits* di Du Perron de Castera, le miscellanee di Brumoy e di La Place hanno grande successo in Francia.

Secondo Christian Biet (2000: 31-32), La Place raccoglieva l'invito di Voltaire, diffuso dai commenti su Shakespeare nelle *Lettres Angloises*,

à privilégier le bon grain et à rejeter l'ivraie, en d'autres termes à considérer ce qui est naturel, sublime, fort et fécond, et à ignorer ou condamner ce qui choque la bienséance et la vraisemblance, et ce qui s'oppose trop aux règles [...]. S'il est possible, donc d'entendre Shakespeare, ce ne peut être qu'en morceaux, et sans le traduire mot pour mot [...]. Voilà donc d'où part La Place: d'une habitude du choix, légitimée par un jugement sur le génie universel des peuples, lui-même fondé sur l'idée du génie individuel.

L'*extrait* è frutto di una percezione estetica, un sottogenere traduttivo legato all'apprezzamento parziale di *morceaux* sublimi, scintille di genio nell'oscurità. La Place ha un referente implicito, Voltaire, e un referente esplicito, citato nella *préface*: si tratta del famoso gesuita Pierre Brumoy, traduttore del fortunato *Théâtre des grecs*. Il richiamo a Brumoy sottende una scelta di metodo:

À bien lire Brumoy, on s'aperçoit que le travail d'un traducteur est surtout un travail de présentation, de disposition et de choix. Dans le *Théâtre des grecs* de 1730, tout n'est pas traduit, bien au contraire; l'auteur s'interroge sur l'intérêt de faire connaître telle ou quelle scène, en complète infraction avec les règles tragiques communément admises, et décide de résumer les passages en expliquant sa censure, généralement au nom des bienséances et de la vraisemblance (Biet 2000: 34).

Brumoy presentava il *Théâtre des Grecs*, introdotto da tre saggi introduttivi «pour préparer les esprits, sans vouloir les surprendre», come una selezione:

On verra aisément pourquoi je n'ay traduit en entier aucune pièce d'Eschyle. Ce pere de la Tragédie a été celui des trois que le Temps a le plus maltraité. De plus, son extrême simplicité et ses défauts auroient pu d'abord dégoûter les Lecteurs [...]. Quant aux Tragédie des deux autres Poëtes, je n'ay point choisi exprès les plus belles pour les traduire; mais seulement celles qui m'ont paru avoir le moins des manieres Grecques, si capables de nous choquer (Brumoy 1730: xvi).

Anche La Place, come già Brumoy, mette in relazione la tecnica degli estratti con il gusto *délicat*, il *préjugé* settecentesco, per cui si apprezza solo ciò che si avvicina a un'idea

preformata di perfezione. La traduzione si offre come quintessenza di quanto è nelle corde dell'estetica del pubblico:

On veut des Extraits, et des Précis, qui rassemblent en même temps toute la substance des choses, et la finesse de tous les goûts. On veut jouir sans peine; et l'art révolte, ainsi que la nature, si on les montre trop à découvert (La Place 1746: viii).

L'estratto garantirebbe, secondo La Place, un godimento estetico puro grazie alla selezione del «Bello». La *peine* deriverebbe dalla lettura delle parti più distanti dal *bon goût*, secondo un'idea di ricezione estetica intesa come ricerca della perfezione ideale, come conferma l'auge della locuzione «Belles-Lettres» tra 1720 e 1730, che associa la letteratura a «l'agrément, l'ornement, le plaisir, la beauté» (Caron 1992: 115). La *Littérature*, intesa come «la science des belles lettres» (Dictionnaire de Richelet, 1680), nella seconda metà del Settecento perde il valore strumentale per sovrapporsi, come espressione più neutra, alle *Belles-Lettres*: «la Révolution Française sert de frontière chronologique entre l'ère des Belles-Lettres et l'ère de la Littérature» (Caron 1992: 271) e *De la littérature* di Mme de Staël è un perfetto esempio del cambiamento terminologico ed estetico avvenuto.²⁵⁴

Il sottogenere traduttivo dell'*extrait* era piuttosto diffuso, non solo in Francia, come «mode of rewriting [...] very important in the dissemination of dramatic literature throughout Europe in the second half of eighteenth century» (Lefevre 1996: 275): la sua fortuna coincide cronologicamente con i tentativi d'inserire il teatro shakespeariano nella letteratura e nel repertorio teatrale di altri paesi europei. Lefevre (1996: 275) definisce l'estratto «an abridged version of a work of literature in translation», ma a questa definizione si aggiungono una serie di caratteristiche ricorrenti. Lo studioso, riferendosi a due estratti di Shakespeare in francese (La Place) e in tedesco (Lenz) e a un estratto francese del Faust (Mme de Staël), enumera alcune peculiarità del sottogenere.

²⁵⁴ Un processo analogo avviene in Spagna, dove da fine Settecento il termine «Literatura» assume in sé «elocuencia» e «poesía», ambiti anteriormente separati; muovendo da un significato generico legato al sapere, il termine letteratura si specializza nel campo umanistico, progressivamente separato dalle scienze: «En este proceso de especialización, previo a la utilización de la voz literatura en su sentido moderno, fue habitual su alternancia con los de "letras humanas", "buenas letras" y "bellas letras"» (Aradra Sánchez 2011: 322). L'aggettivo «Humanas» è in qualche modo associato alle opere greco-latine; «Buenas» deriva dal latino rinascimentale *bonae litterae*, termine che «entró en desuso en el ámbito francés en los últimos cuarenta años del siglo XVII, para ser remplazado por el de "bellas letras", mientras que en España ellos sucedió hacia los años noventa. La sustitución del adjetivo *buenas* por *bellas* mostraba un cambio de enfoque, en el que primaba el sentido estético frente al moral. Es sintomático que en España se prolongara el empleo de la primera lexía [...]. La denominación de "bellas letras", de raigambre francesa, supuso el paulatino protagonismo de la belleza como criterio definidor de lo literario» (Aradra Sánchez 2011: 323). Le traduzioni di Blair e di Batteaux, tra altri, consolidano l'uso del sintagma bel sintagma *bellas letras*, che nella seconda metà del secolo viene gradualmente soppiantato dal termine *literatura*.

1. La selezione *target-oriented* che esclude quanto è incompatibile con la cultura d'arrivo: «What is left out, or left in and translated in a way we might call "cautious", is usually thought by the translator to be potentially objectionable in terms of the target literature/culture» (Lefevere 1996: 276).

2. La possibile presenza di due poetiche opposte: «Sometimes [...] the extract also fulfills a function analogous to that of guerilla warfare in the struggle for dominance between two rivals poetics [...]. This is the case when the great majority of the audience is not willing to accept translations that radically challenge the assumptions of the dominant poetics of their day» (Lefevere 1996: 276).

3. La figura del *rewriter* e lo *skopos* della traduzione, ovvero intervenire sull'estetica vigente: «This "Haufen ästhetischer Individuen" want to overthrow the dominant poetics, but do not (yet) have the strength to do so (Lefevere 1996: 276). Senza questo lavoro di selezione e adattamento alla poetica classicista La Place non avrebbero potuto pubblicare o far mettere in scena nella Francia classicista il teatro di Shakespeare: «French were faced with poetological constraints backed by very strong institutional ones» (Lefevere 1996: 279).

4. La destinazione *for the page*: «They [*the rewriters*] have to be content with the fact that their extracts are confined to the page [...] and never reach the stage» (Lefevere 1996: 276).

5. L'uso di una strategia di *choix* e le caratteristiche ricorrenti delle parti escluse dagli *extraits*: «the three producers have set a hierarchy of features for translation which, though not necessarily similar in what it includes, is remarkably similar in what it excludes» (Lefevere 1996: 285). Dal punto di vista stilistico si osserva un meccanismo di semplificazione, per cui si rinuncia al cosiddetto «flowery language» (metafore e ornamenti). Inoltre si elimina ciò che non si accorda con il *bon goût* dell'epoca, oppure, al contrario, si esagera la rappresentazione della rudezza del popolo inglese (così nell'*excerpt* di *Othello* tradotto da La Place) per avvicinarla alla «French image of the English "rabble" as opposed to the English bourgeoisie and nobility of La Place's own time whose tastes had "developed" to a point were come much closer to those of the French» (Lefevere 1996: 288).

La formula dell'*excerpt* si accorda a un particolare tipo di fruizione estetica: la ricerca del Bello e l'esclusione degli elementi contrari all'*agrement*, anche a costo di mutilare la trama e incidere sul coinvolgimento del lettore. Durante il Settecento, dopo la teorizzazione dell'*unité d'intérêt* di Houdar de la Motte, alcuni drammaturghi e critici insistono sull'importanza dell'azione e della trama, più variate nel caso di *pièce* irregolari. Lo stesso Voltaire (1731: ix), nel *Discours sur la tragédie* anteposto al *Brutus*, osserva che «les pièces

les plus irrégulières ont un grand mérite: celui de l'action», mentre al contrario in Francia la «délicatesse excessive nous force quelquefois à mettre en récit ce que nous voudrions exposer aux yeux». All'idea di *Geniessen* platonizzante intesa come ricerca del Bello si andava sostituendo una fruizione estetica associata alla varietà del *sujet* e al coinvolgimento dell'azione. L'*extrait* non è adatto a veicolare questa distinta esigenza: ha sì il vantaggio «de faire connoître plus de Pieces et de n'en traduire que les endroits les plus dignes d'être conservés» (Linguet 1770: xxxviii); ma i tagli «rendent la lecture pénible et bien moins satisfaisante». Il risultato è una «froideur», una «secheresse»: «Quelque beaux qu'ils soient d'ailleurs, ils n'ont plus la même vivacité, le même intérêt» (Linguet 1770: I, xxxix). Non basta la bellezza a dare piacere estetico: si richiede vivacità e *intérêt*, secondo un gusto in evoluzione.

Linguet (1770: I, xiv) sembra riscontrare questo cambiamento di gusto nel pubblico francese. Il movimento s'impone sulla semplicità, si cerca un teatro che parli agli occhi e allo spirito e non più solo al cuore: «Il faut aujourd'hui de grands mouvemens sur la scène. Il faut des actions intriguées; on cherche à affecter les yeux et l'esprit, plus encore que le cœur». Il teatro spagnolo, secondo Linguet, risponde a questa esigenza d'*intérêt* e si offre come una miniera per i drammaturghi francesi. La sua scelta di tradurre opere intere piuttosto che *extraits* non ha un rapporto esplicito con una riflessione sul coinvolgimento dello spettatore, ma è legata a un volontario distanziamento da Du Perron de Castera, che aveva utilizzato il modello di Brumoy e di La Place senza ottenere gli stessi risultati. L'insuccesso di Du Perron de Castera, secondo Linguet, è legato alle caratteristiche proprie della *Comedia*: la varietà dell'intreccio, il *mouvement*, dalla capacità di mantenere desto l'*intérêt*, mal si adatta alla tecnica dello *choix*, che sopprime il coinvolgimento del lettore.

Pur rinunciando all'*extrait*, Linguet si attiene ai principi di Brumoy e di La Place. Du Perron de Castera, invece, utilizzando la struttura dell'*Extrait*, si discosta parzialmente dai principi di selezione classicista che escludeva i *morceaux* estranei al *goût* dei lettori e i testi meno adatti alla cultura d'arrivo: il suo lavoro prescinde da una selezione iniziale e i suoi commenti tendono a evidenziare l'alterità della *Comedia*. La sua traduzione non è *cautious*, ma *choquante*. «On ne doit point passer l'éponge sur les fautes de l'Original», scriveva Du Perron de Castera negli *Entretiens*: la scelta di non occultare i difetti dell'originale non implica in questo caso la condivisione di una poetica estranea e il tentativo di destabilizzare i principi estetici del contesto d'arrivo. Gli *Extraits* di Castera sono infatti costellati di critiche all'inosservanza delle unità e delle *bienséances* nel teatro spagnolo; ma i giudizi evidenziano

le differenze di *gouât*, un'irrimediabile distanza estetica che forse è all'origine dell'insuccesso di questa prima traduzione settecentesca del teatro di Lope.

6. Ricezione e fortuna degli «*Extraits*»

Nonostante l'insuccesso, la traduzione di Du Perron de Castera ebbe comunque certa rinomanza per essere la prima traduzione *for the page* di teatro spagnolo, se si eccettuano le due *comedias* tradotte da Lesage. La *préface* del traduttore, articolata nel confronto tra teatro spagnolo e teatro francese, mostrava una discreta conoscenza della *Comedia*, almeno rispetto alla maggioranza dei letterati dell'epoca. Nonostante l'oscurità di Du Perron de Castera, i suoi giudizi vengono copiati, divulgati e addirittura tradotti: hanno una fortuna critica maggiore degli stessi *Extraits*.

Nel 1755 Claude-Pierre Goujet in un articolo della *Bibliothèque Française* dedicato alle *Traduction de Poètes Espagnols et Portugais*, lamenta la scarsità di traduzioni francesi di opere letterarie spagnole. Menziona la traduzione dell'*Arcadia* di Lope da parte di Lancelot e due traduzioni della *Celestina* (1527-1578): «Le reste du seizième siècle, et tout le dix-septième se sont passés sans que nos Ecrivains se soient mis en peine de nous faire connoître le théâtre Espagnol en traduisant quelques pièces de ce théâtre» (Goujet 1755: 168). Le prime traduzioni, prosegue Goujet, sono le due commedie riunite nel *Theatre Espagnol, ou les meilleurs Comédies des plus fameux Auteurs Espagnols* di Lesage, «titre trop pompeux pour deux seules pièces mais qui annonce, dans doute, que le Traducteur devoit en donner un plus grand nombre», cui si aggiungono altre due traduzioni, raccolte nell'edizione del 1739. Goujet non considera e non menziona i numerosi adattamenti che avevano caratterizzato la scena francese nel Seicento e che effettivamente avevano formato nel pubblico francese un gusto teatrale *à l'espagnole*, anche se *habillé à la française*: paradossalmente, colui che da alcuni è considerato un tardo diffusore della *Comedia* nei tempi in cui la moda spagnola era pressoché estinta, per Goujet è un pioniere. Gli adattamenti vengono percepiti come appropriazioni, come prodotti della letteratura francese, mentre il «titre trop pompeux» di Lesage dichiara un preciso e nuovo *skopos* di trasmissione culturale: «faire connoître les Ecrivains Dramatiques Espagnols, et les obligations qu'il [Lesage] croit que nous leur avons de nous avoir fourni les intrigues de quelques-unes de nos meilleures comédies» (Goujet 1755: 169). I due adattamenti *Le point d'honneur* e *Dom César Ursin*, concepiti per il teatro e pubblicati nella miscellanea postuma del 1739, vengono considerati come traduzioni («ces quatre traductions»), anche se Goujet, che evidentemente era in possesso delle *Œuvres* di Lesage del 1739, inserisce informazioni sulla data della messa in scena; ritiene inoltre che la distribuzione in tre atti de *Le point d'honneur* sia una trovata di Lesage, ignorando che al

contrario per la prima volta un traduttore/adattatore rispetta la tripartizione del teatro spagnolo: «il l'a reduite en trois actes pour la rendre plus vive» (Goujet 1755: 168).

Secondo Goujet Du Perron de Castera intraprende l'impresa degli *Extraits* per supplire alla mancata promessa di Lesage, che aveva fornito solo quattro traduzioni e una scarsa prefazione. Anche la miscellanea in tre volumi di Du Perron de Castera «devoit avoir plus de suite» (Goujet 1755: 170), ma almeno in questa si riscontra una maggiore varietà: «toutes les espèces de comédies Espagnoles; comédies ordinaire, actes sacramentaux, fêtes de Cour» (Goujet 1755: 171). Goujet apprezza il *goût* nella selezione del traduttore, così come le riflessioni critiche che evidenziano pregi e difetti dei testi tradotti:

Les Extraits de M. de Castéra sont faits avec goût; la plûpart des plus beaux endroits des pièces sont même traduits tout entiers, et souvent en vers, genre d'écrire dans lequel on sçait que l'Auteur ne réussissoit pas moins qu'en prose. Chaque extrait est terminé par des réflexions sensées, où l'Auteur fait connoître une partie de ce qu'il a jugé de répréhensible dans chaque pièce, et de ce qu'il croit que l'on peut y louer (Goujet 171).

La *préface* di Du Perron de Castera è sostanzialmente trascritta dal recensore, che lamenta l'impossibilità di un giudizio autonomo su un teatro pressoché sconosciuto per assenza di traduzioni:

Telle est l'idée que M. du Perron de Castera nous donne du théâtre Espagnol: je me suis contenté d'abrèger ce qu'il en dit. Il ne veut pas que l'on conclue de ces oppositions de génie, de ces différences prodigieuses de notre scène et du théâtre Espagnol, que les pièces de celui-ci sont sans mérite [...]. Mais nous avons si peu de leurs pièces traduites en notre langue, qu'il est assez difficile de juger par un si petit nombre du goût et du génie de ces Poètes, sur-tout si l'on vouloit connoître les différens genres de pièces Dramatiques dans lesquels ils ont travaillé (Goujet 1755: 164).

Come ricordava Goujet, l'Abbé Prévost, 1737 («Le pour et contre», XII: 25) aveva promesso di «donner une idée du Théâtre Espagnol», ma si era limitato a pubblicare qualche *extrait* di una commedia senza nemmeno indicarne il titolo. Prévost dichiarava di voler soddisfare le insistenti richieste di un pittoresco spagnolo desideroso di diffondere in Francia una delle migliori *comedias*:

Un Espagnol, à qui ce titre est aussi cher, dit-il lui-même avec l'élévation Castillane, que la qualité de Prince l'est aux enfans des Rois, me presse depuis longtems de contribuer à la gloire de sa Patrie en publiant la Traduction d'une des meilleures Pieces de Théâtre d'Espagne. Je lui ai représenté deux choses: l'une, que ces sortes d'entreprises, qui ne peuvent occuper moins que cinq ou six de mes Feuilles, m'exposent au dégoût d'une infinité de Lecteurs; l'autre, qu'après avoir lû sa Piece, je n'espérois pas qu'elle eût en France autant de succès qu'à Madrid, ni par conséquent que le fruit de ma complaisance répondît tout-à-fait à son attente. J'ignore laquelle des deux raisons a prévalu; mais graces à l'une ou à l'autre, le Public en sera quitte pour quelques Scene, dont je laisse le choix au Traducteur, sans autre condition que de commencer par celle où le sujet de la Piece est assez expliqué pour m'épargner la peine de préparer autrement mes Lecteurs (Prévost 1737: 25-26).

Nonostante le riserve sul testo tradotto, Prévost rileva la necessità di dare un'idea del teatro spagnolo in Francia, essendo poco sviluppato il «commerce des Lettres» tra i due paesi; Corneille e Molière, aggiunge, si sono serviti di *sujets* spagnoli, mentre il fine dell'operazione di Prévost è «produire les Espagnols dans leur naturel» (Prévost 1737: 27). Viene tradotta una *comedia* di Lope, *El perseguido* (Parte I, 1604), e si promettono ulteriori traduzioni.

Era stato Vaquette d'Hermilly (1705-1778), giovane ispanista, a chiedere a Prévost di pubblicare quella sua traduzione, parte di un progettato e mai compiuto volume di *théâtre espagnol* (Labriolle 1965: 393). Vaquette d'Hermilly si era poi dedicato ad altre traduzioni dallo spagnolo, come la *Dissertation sur les tragédies espagnoles* di Montiano y Luyando, pubblicata nel 1754, nella cui *préface* il traduttore esprimeva un profondo rammarico per non aver potuto realizzare il *Théâtre espagnol*:

Dès l'an 1737, j'avois formé le projet de donner un Théâtre Espagnol. Je m'étois persuadé que l'on verroit en France, avec plaisir, les Auteurs originaux, de qui Corneille, Molière et d'autres ont emprunté les sujets de plusieurs de leurs Pièces; mais je fus bien-tôt détrompé. Pour sonder les dispositions du Public, j'engageai M. l'Abbé Prevôt d'insérer dans ses feuilles du Pour et Contre quelques Scènes d'une Pièce de Lope de Vega que j'avois traduite. Cet Ecrivain le fit dans sa cent quarante-neuvième feuille, après avoir pris pour prétexte, d'en avoir été pressé par un Espagnol; mais soit que la manière dont il annonça la Pièce, prévint contre elle, ou que l'on ne pût réellement s'accorder de l'extrême difference qu'on trouva entre elle & nos Poètes Dramatiques, tout le fruit de sa complaisance furent des reproches qu'il essuya de la part de quelques-uns de ses lecteurs, pour lui avoir sacrifié plusieurs pages de sa feuille. Cela l'empêcha, comme il me l'a dit depuis, de remplir la promesse qu'il avoit faite, d'en produire encore dans la feuille suivante quelques lambeaux; et il n'en fallut pas davantage pour m'arrêter.

M. du Perron de Castera, ayant conçu à peu-près le même dessein que moi, fit en 1738 une épreuve qui ne lui réussit pas mieux [...]. Son ouvrage n'ayant pas le succès qu'il s'en étoit promis, il l'interrompit» (Vaquette d'Hermilly 1754: iii-v).

La causa dell'insuccesso di questi due tentativi d'introdurre il teatro spagnolo tradotto in Francia è, secondo Vaquette d'Hermilly, la moda e l'influsso dei gusti femminili sulla letteratura, la cui «légereté et son inconsistance» ha determinato l'interesse per i romanzi, poi per i libri di viaggio. Riguardo al presente, Vaquette d'Hermilly riconosce la moda della letteratura inglese, che incoraggia l'apprezzamento estetico di una letteratura teatrale dissonante rispetto a quella francese:

C'est sans doute à la faveur de ce grand crédit, que le Théâtre Anglois a fait fortune. Loin que la différence entre les Pièces dramatiques Angloises et les nôtres, pour les pensées, pour les caractères, pour la conduite, pour les catastrophes, ait été capable de rebuter, elle a servi à piquer et à soutenir la curiosité (Vaquette d'Hermilly 1754: x).

Vaquette d'Hermilly auspica una 'moda spagnola' in Francia, ma avverte che per raggiungere questo obiettivo è necessario stabilire un «commerce littéraire» tra i due paesi.²⁵⁵

Non è d'accordo con Vaquette d'Hermilly un pungente recensore della *Dissertation* nelle *Nouvelles littéraires* (CXI)²⁵⁶ della «Correspondance littéraire, philosophique et critique» (1747-1755), che invece accusa la scarsa qualità delle traduzioni di Du Perron de Castera:

On pourrait croire que, si cet essai [*le traduzioni di d'Hermilly contenute in «Le pour et contre» dell'abbé Prévost*] ne prit pas, ce ne fut pas la faute du public [...]. Nous avons aussi trois volumes sur le théâtre espagnol, par M. du Perron de Castera, qui ne les continua pas parce qu'ils n'eurent point de succès, et cette mauvaise réussite ne fut point l'effet de la légèreté et de l'inconsistance française, comme le dit M. d'Hermilly, qui paraît avoir de l'humeur contre le public, mais l'inexactitude et le peu de goût que l'on trouva dans les essais de M. de Castera (Grimm [1747-1755]1968: 132).

Il recensore spera in una buona traduzione del teatro spagnolo, difendendo la curiosità dei compatrioti per la letteratura straniera, ma sottolinea la necessità di un criterio selettivo nelle opere da tradurre: «nous n'aurions pas besoin de connaître, par exemple, toutes les pièces de Lopez de Vega [*sic*], qui en a fait plus d'un milier, et par conséquent beaucoup de mauvaises» (Grimm [1747-1755]1968: 133).

La fortuna di una traduzione può essere determinata da una predisposizione del contesto d'arrivo, oppure sono le traduzioni a formare quel contesto, condizionando l'orizzonte d'attesa della cultura d'arrivo? La questione posta da Vaquette d'Hermilly e dal suo recensore può essere affrontata solo attraverso un concetto di *rewriting*²⁵⁷ il più ampio possibile, che includa ogni tipo di mediazione critica, in cui si tenga conto dell'azione culturale del *patronage*,²⁵⁸ attraverso una visione sistemica che ponga i distinti fattori in reciproca relazione.

²⁵⁵ «Peut-être l'Espagne aura-t-elle son tour. Il ne lui faut por cela, qu'établir avec la France un commerce littéraire. Je suis persuadé que par ce moyen elle fera connoître, estimer et rechercher ses productions. On se fera à la manière de penser de ses Habitans. On admirera leur imagination féconde et solide. En conséquence de ce qu'on devra à leur saine critique, on leur passera leurs locutions emphatiques et figurées, dont ils se détacheront peu-à-peu, pour ne plus s'exprimer que d'une manière simple et naturelle, comme font leur voisins. Ce sera pour lors qu'on pourra faire une nouvelle tentative pour un Théâtre Espagnol; et le succès en sera même d'autant plus assuré, que déjà plusieurs Sçavans et amateurs des Lettres le souhaitent, et me le demandent depuis quelque tems» (Vaquette d'Hermilly 1754: xi-xij).

²⁵⁶ Il recensore sottolinea ironicamente l'infondatezza delle tesi di Montiano y Luyando in cui si rivendica una tradizione di teatro regolare in Spagna: «Nous savions bien que les Espagnols avaient été les premiers entre les modernes qui eussent fait des pièces de théâtre; mais nous ne pensions pas qu'ils eussent été les premiers qui ont ramené le goût et les vraies règles du théâtre. Nous nous étions même sans façon approprié cette gloire; mais l'écrivain espagnol nous apprend que nous nous sommes trompés, et qu'avant 1553 il y avait déjà plusieurs tragédies». («Correspondance littéraire, philosophique et critique», II, 1877-1882, 131).

²⁵⁷ Inteso, nei termini proposti da Lefevere (1992: 14-15), come qualsiasi processo per cui «texts are manipulated to suit the constraints that the system imposes on foreign objects which enter it».

²⁵⁸ Lo Shakespeare di Le Tourneur, a differenza di quello di La Place, godeva probabilmente dell'appoggio del giovane Louis XVI: «La Place's Shakespeare had enjoyed no official favour nor even sanction. It had to be produced anonymously and with a putative London imprint, in order to protect a publisher who had not obtained a royal privilège. Le Tourneur's first two volumes came from the press loaded with every honour that supreme authority and high society could bestow. The edition was dedicated, by special permission, to the young Louis XIV, and Voltaire was almost certainly justified in believing that the project had the personal support of the

Le due opposte opinioni, comunque, convergevano su un dato di fatto, riconosciuto anche da Goujet e da Prévost: i lettori francesi del Settecento non conoscevano il teatro spagnolo e la traduzione di Du Perron de Castera era l'unica miscellanea cui potevano attingere. Per questa ragione, nonostante l'oscurità del traduttore, il *mauvais goût* e la mancata selezione di ipotesti accettabili dalla cultura d'arrivo,²⁵⁹ gli *Extraits*, e soprattutto la breve *préface*, godono di una fortuna critica sotterranea e, per certi versi, insospettabile, fino alla traduzione di Linguet.

In Francia Voltaire si affida ai giudizi critici dell'amico o conoscente Du Perron de Castera, appresi dagli *Extraits*: si è avuto modo di osservare come la lettura della *préface* agisca sulla costruzione voltairiana dell'immagine di Lope de Vega.

Gli *Extraits* sono all'origine della *querelle* franco-spagnola sull'esistenza di tragedie in Spagna: dieci anni dopo la pubblicazione della traduzione, Blas Nasarre risponde a Du Perron de Castera con la *Disertación o Prólogo sobre las comedias de España*, inserita, anonima, come introduzione alle *Comedias y entremeses* di Cervantes (1749), seguito da Montiano y Luyando nel *Discurso sobre las tragedias* (1750). Non risulta un'ulteriore risposta di Du Perron de Castera, ma vent'anni dopo Linguet rispolvera la polemica nella prefazione alle traduzioni del *Théâtre espagnol* (1770), difendendo le osservazioni di Du Perron de Castera e criticando Montiano y Luyando.

La *préface* di Castera, inoltre, è ricordata e tradotta da Hugh Blair nelle *Lectures on Rethoric and Belles Lettres (Lecture XLVII; [1793]1798: III, 345)*:

From the account wich M. Perron de Castera, a French writer, gives of them, it would seem, that our Shakespeare is perfectly a regular and methodical author, in comparison of Lopez [sic]. He throuws aside all regard to the three unities, or to any of the established forms of dramatic writing. On play often includes many years, nay, the whole life of a man. The scene, during the first act, is laid in Spain, the next in Italy, and the third in Africa. His plays are mostly of the historical kind, founded on the annals of the country; and they are, generally, a sort of tragic comedies; or a mixture of heroic speeches; serious incidents, war and slaughter, with much ridicule and bufoonery. *Angels and gods, virtues and vices, Christian religion and pagan mythology, are all frequently jumbled together.* In short, they are all plays like no other dramatics compositions; full of the romantic and extravagant. At the same time, it is generally admitted, that in the works of Lopez de Vega, there are frequent marks of genius, and much force of imagination; many well drawn characters; many happy situations; many striking and interesting surprises; and, form the source of his rich invention, the dramatic writers of other countries are said to have frequently drawn their materials. He himself apologizes for the extreme irregularity of his composition, from the prevailing taste of his contrymen, who delighted in a variety of events, in strange and surprising adventures, and a labyrinth of intrigues, much more tahn in a natural and conducted story.

king. Louis had a good knowledge of English, and a deep interest in matters literary and theatrical» (Pemble 2005: 83).

²⁵⁹ Il traduttore attinge a un volume di *Partes* che aveva a disposizione.

La descrizione del teatro di Lope nelle *Lectures* di Blair, diffuse in tutta Europa,²⁶⁰ è sostanzialmente una versione della *préface* di Du Perron de Castera.

Attraverso gli illustri Voltaire e Blair, i giudizi critici di un traduttore senza fama, morto precocemente a Varsavia, si propagano in Europa.

²⁶⁰ Le *Lectures* di Blair vengono tradotte e usate anche in Spagna, dove l'adozione di libri di testo per l'insegnamento si ufficializza nel 1778: «La adopción de tal medida incentivó la producción teórica para las distintas asignaturas y provocó que en muchos casos se tuviera que recurrir a textos foráneos, ante la falta de materiales propios. Así ocurrió con las traducciones de las *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras* de Blair y los *Principio filosóficos de la Literatura* de Batteaux, al final de la centuria» (Aradra Sánchez 2011: 307). Le traduzioni di Blair e di Batteaux sono all'origine del dibattito traduttologico e nazionalistico tra Quintana e Moratín (Aradra 2011: 315).

7. *La préface*

La breve *préface* di Castera è articolata sull'opposizione del teatro spagnolo rispetto a quello francese: l'infrazione alle tre unità, che il teatro francese invece rispetta; la varietà dell'intreccio, pieno di avventure, cui i francesi preferiscono una trama semplice; il tragicomico e in particolare la presenza del *gracioso*; la mescolanza di sacro e profano negli *Autos sacramentales*; l'assenza di tragedie e la gravità delle commedie; l'uso delle *loas* (che chiama *Prologues* o *Réquêtes*); la varietà dei personaggi, sia nella stratificazione sociale, sia nella compresenza di esseri reali e immaginari.

Si tratta di un breve saggio redatto con un'ottica descrittiva, attenta a non indulgere su giudizi taglienti e interessata a presentare al meglio l'opera che si traduce, giustificando le differenze rispetto al gusto francese. Si riportano i versi di Boileau sulle unità di luogo e di tempo, ma non si trascrivono quelli immediatamente precedenti, in cui appare il famoso riferimento a un innominato Lope de Vega («Un rimeur, sans péril, delà les Pyrénées, / Sur la scène en un jour renferme des années: / Là souvent le héros d'un spectacle grossier, / Enfant au premier acte, est barbon au dernier»): quei versi sono ripresi in una sorta di parafrasi che segue la citazione dei versi di Boileau («Cette règle prescrite par le bon goût et par la raison a paru trop gênante aux Espagnols; ils se sont ouvert un champ beaucoup plus libre, souvent une seule de leurs Pièce contient toute la vie d'un homme») in cui si rinuncia completamente al sarcasmo dell'ipotesto con la scelta di termini neutri («toute la vie d'un homme») e con un'accezione quasi positiva («champ beaucoup plus libre»).

Il punto di vista francese viene insolitamente rovesciato: a Madrid la semplicità dei *sujets* francesi non avrebbe successo. Stupisce una riflessione in cui il giudice diventa imputato, che sottende una percezione moderna delle differenze culturali.

Rifacendosi alla linea interpretativa dell'*Arte nuevo* inaugurata da Scudéry e seguita da La Mesnadière, il traduttore sostiene che l'infrazione di Lope alle unità di tempo e di luogo non fosse dovuta all'ignoranza dei precetti, ma alla necessità di piacere al pubblico; tuttavia, a differenza dei predecessori scandalizzati dall'ammissione di non seguire i precetti per piacere al pubblico, Du Perron de Castera giustifica Lope e gli spagnoli, considerandoli conoscitori e apprezzatori delle *règles*, ma costretti a non rispettarle.

La traduzione di alcuni versi dell'*Arte nuevo* è forse mediata dalla *Nouvelle pratique du théâtre* pubblicata nel 1704, la prima traduzione francese del trattatello di Lope, ad opera dell'*abbé* de Charnes.

<p>Arte nuevo, vv. 33-48: «Verdad es que yo he escrito algunas veces / siguiendo el arte que conocen pocos; / mas luego que salir por otra parte / veo los monstruos, de apariencia llenos, / adonde acude el vulgo y las mujeres / que este triste ejercicio canonizan, / a aquel ábito bárbaro me vuelvo; / y cuando he de escribir una comedia / encierro los preceptos con seis llaves; / saco a Terencio y Plauto de mi estudio, / para que no me den voces, que suele / dar gritos la verdad en libros mudos, / y escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron; / porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto» (Lope de Vega [1609]2011: 292-293).</p>	<p>Trad. abbé de Charnes: «J'avoueraï que j'ai travaillé quelquefois selon les règles de l'Art; mais quand j'ai vu des <i>monstres spécieux</i> triompher sur notre théâtre, et que ce <i>triste travail</i> remportait les applaudissement <i>des dames et du vulgaire</i>, je me suis remis à cette <i>manière barbare de composer, renfermant les préceptes sous la clef</i>, toutes les fois que j'ai entrepris d'écrire, et <i>bannissant de mon cabinet Térence et Plaute, pour n'être pas importuné de leur raisons</i>, car la vérité ne laisse pas de crier dans plusieurs bon livres. Je ne fais donc plus mes comédies que selon les règles inventées par ceux qui ont prétendu s'être attiré par les applaudissement du peuple; et n'est-il pas juste de s'accomoder à son goût, et d'écrire comme un ignorant, puisque cela plaît ainsi à ceux qui paient» (<i>apud</i> Profeti 2009: 302-303; enfasi mia).</p>	<p>Trad. Du Perron de Castera: «Qu'il avoit d'abord commencé par s'attacher aux préceptes d'Aristote; mais qu'esuite voyant triompher des Pieces qui n'étoient que des <i>monstres spécieux</i>, et que ce <i>travail frivole</i> étoit honoré de l'approbation <i>des Dames et du vulgaire</i>, il avoit cédé au <i>torrent de la mode</i>; c'est pourquoi, ajoute-t-il plaisamment, lorsque je veux faire une Comedie, <i>je renferme les préceptes sous la clef</i>, et <i>je chasse Terence et Plaute de mon cabinet pour n'être pas importuné de leurs raisons</i>, le bons sens parle dans leurs Livres, j'y trouverois à tous momens la critique de mon Ouvrage» (Du Perron de Castera 1783a: I, 3; enfasi mia).</p>
---	--	---

Du Perron de Castera recupera alcune espressioni di Charnes. Entrambi definiscono le commedie «*monstres spécieux*», senza rilevare esplicitamente nella traduzione il riferimento alle scenografie elaborate, le «*apariencias*»;²⁶¹ ricorre l'«*applaudissement des dames et du vulgaire*» e le «*seis llaves*» diventano «*la clef*». In altri casi si distanzia dalla traduzione per attenuare certe espressioni forti: infatti «*triste travail*» diventa «*travail frivole*» e «*maniere barbare*» diventa «*torrent de la mode*»; probabilmente il traduttore non aveva a disposizione il

²⁶¹ «A partir de la presencia de estos artistas italianos [*gli ingegneri-scenografi Cosimo Lotti e Baccio del Bianco*] en España, las representaciones palaciegas españolas siguen el modelo italiano de exceso en el decorado y en los efectos especiales. El corral en cambio, sigue siendo simple desde el punto de vista de la espectacularidad, aunque, como atestigua Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*, también el público del corral muestra sus preferencias hacia las maquinaciones espectaculares. El autor claramente expresa su actitud negativa hacia este fenomeno» (Salvi 2005: 46). La protesta per le *apariencias* si fa esplicita nel caso della commedia cortigiana *La selva sin amor*, rispetto alla quale Lope dichiara che «Lo menos que en ella hubo fueron mis versos [...]. El bajar de los dioses, y las demás transformaciones requería más discurso que la égloga, que, aunque era el alma, la hermosura de aquel cuerpo hacía que los oídos se rindiesen a los ojos» (*apud* Salvi 2005: 47).

testo di Lope e credeva che gli aggettivi «triste» e «barbare» provenissero dalla penna di Charnes.

L'*explicit* del prologo è dedicato allo *skopos* della traduzione: far conoscere in Francia una produzione drammatica che può essere di grande utilità per le *Belles-Lettres*, servendo come ipotesto, *sujet*, per future commedie. L'immagine della *Comedia* è legata agli adattamenti: la traduzione degli *Extraits* è un mezzo per offrire ai drammaturghi delle nuove idee.

8. «*Les Plaisanteries de Matico*»

Come osserva Marco Presotto nel prologo all'edizione critica, *Los donaires de Matico* «es curiosamente una de las obra tempranas de Lope que más ha sufrido los ataques de la crítica por su carácter de atrevida experimentación de recursos dramáticos al límite de lo decente» (Presotto 1997: 117). In particolare l'uso del *disfraz* per infrangere il *decoro* è la risorsa drammatica principale dell'opera, da cui proviene anche il titolo, in cui si fa riferimento alla comicità («donaires») di una principessa travestita da pastore («Matico»). La composizione della *comedia* si colloca nell'ultimo decennio del Cinquecento, in una fase sperimentale caratterizzata da una maggior libertà tecnica e contenutistica, rispetto alle opere della maturità, come conferma il giudizio di Francisco de Bances Candamo nell'incompiuto *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*:

Los argumentos de Lope, ni son todos decentes ni honestos, ni la locucción de sus primeras comedias es la más castigada en la pureza. Así se hallarán *Los donaires de Matico*, donde está una muger disfrazada, sirviendo de paje a su galán, con bien poca decencia en sus acciones y dichos, y me cansara en vano si trajera exemplares de los argumentos y versos primeros de Lope, mui poco limados y reparados en todo, en aquella primera ruda infancia de su tablado (Bances Candamo 1970: 29-30).

8.1. *Caratteristiche formali*

EXTRAIT / DES PLAISANTERIES / DE MATICO, / *Comédie de Lopès de Véga*

Il traduttore è informato della precocità di questa *comedia* nella carriera drammaturgica di Lope de Vega: «S'il en faut croire quelques Editeurs, nous devons cette Piece à l'enfance de Lopès de Véga, il a travaillé, pour ainsi dire, dès le berceau, et de-là vient que plusieurs de ses Ouvrages ne sont que des fruits prématurés» (Du Perron de Castera 1738a: I, 44).

La traduzione degli estratti è preceduta dalla traduzione della quarta *loa*, contenuta nel medesimo volume di Tavanno,²⁶² che il traduttore presenta come *Prologue* preceduto da un'introduzione in cui riporta le circostanze di una rappresentazione de *Los donaires de*

²⁶² Angelo Tavanno presenta le *loas* nell'edizione come «*loas destas comedias*»: «el demostrativo destas parece insinuar la existencia de una vinculación directa de las loas con las comedias publicadas en el volumen» (Giuliani 1997: 57), ma rimane dubbia l'attribuzione di questi testi, così come la datazione, che Giuliani colloca agli inizi del XVII secolo, «coetáneas de las comedias con las cuales se publicaron».

Matico a Toledo. Un attore chiamato Pedro Cabral²⁶³ avrebbe recitato la *loa* su indicazione dello stesso Lope de Vega, e contro il volere degli altri attori: questi temevano che la comicità di Cabral e della stessa *loa* avrebbe creato scompiglio tra il pubblico, ostacolando la rappresentazione della *comedia*. Riporto l'introduzione di Du Perron de Castera (1738a: 11-12):

Cette Piece fut représentée pour la premiere fois dans Toledé par une Troupe de Comédiens, dont il y en avoit un de boiteux, nommé Pedro Cabral, homme le plus plaisant et le plus bouffon qu'on pût trouver dans toute l'Espagne; il n'avoit qu'à se montrer pour exciter des éclats de rire qui ne finissoient point, et souvent le Spectacle en étoit interrompu.

Par un caprice digne d'un Poëte, Lopès de Véga choisit cet Acteur pour reciter le Prologue: c'est-à-dire que pour recommander le silence au Public il employa l'homme le moins propre à se faire écouter paisiblement: tous les Comédiens s'y opposoient; mais enfin l'idée de l'Auteur prévalut, et le succès en fut tel qu'il se l'étoit imaginé. Voici le discours prononcé par Pedro Cabral.

La fonte di questa informazione è indicata in margine al testo dallo stesso traduttore: «Canon. Tarrag. Dissert. Hist. de Th. Hisp». L'abbreviatura potrebbe indicare il nome del Canónigo Tárrega e una ipotetica *Disertación sobre la Historia del Teatro Español*: non è stato possibile identificare quest'opera nella *Biblioteca Hispana Nova*.

La *loa* narra un assopimento su una scala. Pedro Cabral, il *gracioso* zoppo, racconta di aver sognato di sposare una regina e di essere stato svegliato improvvisamente da una caduta. Quindi avverte gli spettatori: «Vous avez daigné, Messieurs, écouter mon rêve sans m'interrompre, je vous supplie de ne pas prêter moins d'attention à ceux de notre Poëte, et si quelqu'un d'entre vous s'obstine à ne se point taire, je souhaite..... Fremissez, tremblez à cette menace horrible ! Je souhaite que la premier fois qu'il lui arrivera de s'endormir sur une échelle, il fasse le même faut que moi» (Du Perron de Castera 1738a: I, 14-15).

Gli estratti traducono solo alcune scene della *comedia*, mentre il resto della trama viene narrato e commentato.

vv. 714-815 (<i>Acte I, scène XIV</i>)	Primo dialogo tra Sancho e Juana/Matico, in cui si rivela allo spettatore la vera identità dei due personaggi.
vv. 1527-1624 (<i>Acte II, scène IX</i>)	Belardo rivela a Riquelmo la vera identità di Sancho, principe di Navarra.
vv. 1908-2036 (<i>Acte III, scène II</i>)	Incontro e dialogo tra Belardo e Juana/Matico

²⁶³ Non ho trovato alcuna informazione su Pedro Cabral, che non è registrato nel *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT).

vv. 2488-2528 (<i>Acte III, scène XIII</i>)	Juana/Matico rivela a Belardo la sua vera identità e dichiara i suoi sentimenti.
vv. 2676-2735 (<i>Acte III, scène XVI</i>)	Juana e Belardo, sposati, incontrano Sancho, che scopre che Juana lo ha abbandonato, credendolo sposato con la contessa.

La selezione degli estratti mostra una predilezione per le scene di due personaggi; a livello contenutistico si scelgono i dialoghi tra i due amanti e i colpi di scena con la rivelazione dell'identità occultata.

Il traduttore mantiene la divisione in *Actes (Actos)* dell'ipotesto e introduce la numerazione delle scene.

I personaggi (denominati «Acteurs de la piece») corrispondono a quelli del testo di Lope, con l'esclusione di «tres criados», «dos soldados», «un paje»: DON RAYMON, Comte de Barcelonne.²⁶⁴ ROGER, Fils du Roi de Navarre, déguisé en Païsan, sous le nom de Sancho, et amoureux de l'Infante de Léon. DONA JUANA, Infante de Léon, déguisée en Païsan sous le nome de Matico, et Maîtresse de Roger. ROSEMONDE, Fille de Don Raymon. RAMIRE, RIQUELME, Courtisans de Don Raymon. Le Gouverneur de Barcelonne. Un Capitaine des Gardes. Le Comte BELARD DE LEON, déguisé en Pelerin. Un Aubergiste. Sa Servante.

²⁶⁴ Il nome «Don Raymon» è un'aggiunta del traduttore al personaggio di Lope (*conde de Barcelona*); come si è già osservato, il riferimento di Voltaire a una *comedia* chiamata erroneamente *Don Raymon* che corrisponde, nella breve descrizione della trama, a *Los donaires de Matico*, dimostra la lettura di questa traduzione da parte del francese.

9. Analisi tassonomica di «*Les plaisanteries de Matico*»

Si è già osservato che Du Perron de Castera considera il proprio volume di traduzioni un repertorio per drammaturghi a caccia di *sujets*: è questo il fine della sua traduzione, poiché il traduttore è cosciente delle differenze di *génie* che renderebbero inaccettabile il teatro spagnolo presso i francesi. Propone l'uso della fabula («adopter l'invention»), la semplificazione dell'intreccio («simplifier les matieres»), «potare» le avventure («élaguer les aventures»), selezionare le migliori immagini («saisir les images»), comprimere la dispersività spaziale, temporale e dell'azione («presser les mouvements»), eliminare la comicità «quelquefois», ovvero quando eccede i limiti imposti dalla *bienséance* («relever quelquefois le Comique»). La traduzione de *Los donaires de Matico* conferma la presenza di un'estetica legata all'adattamento: le proposte d'intervento si congiungono alle critiche nelle *réflexions* che si alternano agli estratti.

9.1. Infrazione alle unità aristoteliche

Nell'introduzione a questi *extraits* viene ribadito quanto osservato nella *préface*:

Après ce qu'on a remarqué dans l'examen du Théâtre Espagnol en général, il seroit superflu d'attaquer la Comédie précédente sur l'infraction des trois Unités: on ne doit jamais les demander aux Poètes Castillans; mais [...] on peut sans trop de duréte leur faire leur procès lorsqu'ils s'écartent de la nature, de la raison et des bienséances dramatiques (Du Perron de Castera 1738a: I, 44)

Per il traduttore infrangere le unità non è grave quanto infrangere la verosimiglianza e il *decoro*. Le irregolarità del testo spagnolo vengono talvolta accentuate nel processo di *rewriting*. Ad esempio, aggiunge cambi di ambientazione impliciti nella *comedia*: le prime quattro scene sono ambientate «dans une Campagne ou l'on voit des Fôrets et des Monts escarpés» (Du Perron de Castrea 1738a: I, 17) e nelle prime tre scene del terzo atto «la décoration [...] presente aux yeux un desert environné de forêts sombres et de montagnes horribles» (Du Perron de Castera 1738a: 31); Don Raymon non si difende da una verosimile «sierpe», come nella *comedia lopesca*, ma «un Dragon affreux», definito in altri luoghi del riassunto «monstre».

9.2. Perdita di elementi simbolici: «ganado» e «piel de león»

Il conte di Barcelona offre a Sancho, che gli ha salvato la vita, sua figlia in sposa e lo invita a palazzo; questi rifiuta: «que me quiero volver a mi hacienda, / que andan traviesas aquí mis cabras / y temo que algún mal me las ofenda» (vv. 109-111). Nel riassunto di Du Perron de Castera, Sancho dichiara che «un intérêt des plus chers l'y retient» (Du Perron de Castera 1738a: I, 18). Nuovamente, rifiutando di sposare Rosimunda, Sancho dichiara «que el corazón se me arranca / por mi ganado perdido» (vv. 484-485), mentre nel riassunto del francese «son coeur est plein d'un autre objet qui le défend contre les appas des nouveautés les plus flateuses» (Du Perron de Castera 1738a: I, 20). Il simbolo del «ganado», con cui Sancho allude implicitamente alla amata Juana/Matico, viene esplicitato dal traduttore.

Lo stesso avviene con la pelle di leone indossata dai due, che viene resa come «peaux de bêtes sauvages» (Du Perron de Castera 1738a: I, 20). Questa costituisce il legame tra i due amanti, che inizia a rompersi quando Sancho si cambia d'abito, mentre Matico rifiuta: «que he de traerle hize voto / hasta que a mi tierra vuelva, aunque el tiempo le resuelva / en ceniza de muy roto» (vv. 686-689). Il traduttore non coglie l'allusione al voto d'amore: «Les plus belles offres n'éblouissent point Matico, il répond qu'il a juré de ne changer d'habillement que lorsqu'il se verra he heureux dans sa Patrie» (Du Perron de Castera 1738a: I, 20).

9.3. Matico e le infrazioni al decoro

Nelle *reflexions* finali Du Perron de Castera ostenta indignazione per il comportamento di Sancho e Matico, il cui *disfraz* da pastori non è sufficiente a giustificare le infrazioni al decoro: «on est indigné de voir des gens de leur caractere sauter sur un Theatre, comme des Païsans, s'abaisser au badinage le plus froid, faire l'amour à des Servantes d'Auberge, pendant qu'ils ont tous deux des intérêts nobles dont ils devoient s'occuper: ne pourraient-ils pas soutenir leur déguisement sans tomber dans la bassesse?» (Du Perron de Castera 1738a: I, 45).

Il traduttore riassume l'arrivo di Matico a palazzo e il dialogo con il conte, sorvolando sull'attrazione che questi dimostra verso il finto pastore:

<p>(vv. 526-622)</p> <p>[...]</p> <p>CONDE: Señor Matico de perlas, muy buena cara tenéis, y las que della vertéis solo un rey puede cogerlas. Cuando no bastara el veros prenda de hombre semejante, ese donaire es bastante para obligar a quereros. Vení acá, llegaos a mí. [...]</p>	<p>On lui demande d'où il est, et quels sont ses parens; il dit en affectant toujours un stile grossier, que les montagnes de Leon l'ont vu naître, que son sang est plus pur <i>que l'hermine</i>, que son Pere possède d'immenses paturages et des troupeaux nombreux qui sont gouvernés par quantité de Pasteurs soumis à ses ordres. Tout cela est accompagné de plaisanteries qui nous paroîtroient bien singulieres dans la bouche d'une Princesse. (Du Perron de Castera 1738a: I, 21).</p>
--	--

Sancho e Matico rimangono soli, Sancho si toglie l'abito che gli ha imposto il conte per dimostrare a Matico la sua fedeltà, ma arrivano il conte e il capitano: per non essere scoperti i due amanti fingono un gioco. Du Perron de Castera osserva che una scena del genere non sarebbe mai piaciuta al pubblico francese.

<p>(vv. 818-933)</p> <p><i>Aquí hace Sancho que quiere saltar</i> SANCHO: Mas que me atrevo a saltar cuatro pasos adelante. ¿Señalaste bien la raya? MATICO: Sí, que muy bien se divisa. CONDE: (Oíd, que me mueve a risa.) SANCHO: De aquesta vez salto. MATICO: ¡Vaya! CONDE: (¡De risa pierdo el sentido! Él es de juicio falto, que, para dar aquel salto, se ha desnudado el vestido.) [...]</p>	<p>Effectivement Don Raymon paroît avec son Capitaine des Gardes et quelques autres personnes de sa suite; Sancho et Matico pour ne leur donner aucun soupçon, font semblant de s'exercer à qui sautera le mieux, tellement qu'on croit que le premiere ne s'est deshabilité que pour être plus leste et plus agile. Les discours Païsans dont ils affaisonnent leur jeu de Théâtre, forment une Scene burlesque, mais d'un burlesque des plus rampans; notre Parterre n'y répondroit qu'à coup de sifflets. (Du Perron de Castera 1738a: I, 20).</p>
---	---

Appresa la notizia del matrimonio tra Sancho e Rosimunda, Matico fugge dal palazzo. L'incontro con Belardo, antico innamorato della principessa Juana/Matico, al principio della terza giornata, porta a una svolta: Juana/Matico s'innamora di Belardo. Il cambiamento nei

sentimenti non è accettabile per il traduttore, che nelle riflessioni finali dichiara: «rien ne paroît plus insupportable que le changement soudain de Dona Juana» (Du Perron de Castera 1738a: I, 46-47). Il rifiuto per il cambiamento repentino di Juana non ha solo a che fare con la *bienséance*: Du Perron de Castera si richiama esplicitamente a questo constraint («tout cela n'est point dans la belle nature», Du Perron de Castera 1738a: I, 47), ma osserva anche che «ce qui fletrit plus cet endroit de la Piece, c'est le changement d'intérêt», per cui vengono deluse le speranze dello spettatore in un lieto fine con il ricongiungimento della coppia Sancho/Matico: «Tous ces vœux du Spectateur sont trahis» (Du Perron de Castera 1738a: I, 47).

Il traduttore riassume il soliloquio di Juana/Matico che apre la terza *jornada*, in cui la principessa esprime dolore e ira per il matrimonio dell'amato Sancho. Con un duro giudizio morale, Du Perron de Castera interpreta la sofferenza di Juana come sintomo di disinnamoramento, che prelude al prossimo cambiamento d'*intérêt*.

<p>(vv. 1882-1907)</p> <p>MATICO: ¡Buenos quedamos, amor! ¡Buen galardón me habéis dado de mi servicio pasado! Vos pagáis como señor, Tendréis un vasallo menos, que para paga tan ruin yo quedo corrido, al fin, de que hayan sido tan buenos. Vengo huyendo de aquel fiero, de aquel fiero, aquel villano, de aquel monstruo, aquel tirano, aquel hombre, ¡aquel Rugero! Hele nombrado, aunque estaba disimulando su nombre. Rugero es vil, por ser hombre, y decir hombre bastaba. Que aquel traidor se casase sin falta debió ser, que todo fue menester para que yo le olvidase. ¡Ay, Rugero, vida mía! Que dije tirano fiero, mas ¡ay! Que en decir Rugero me lleva a lo que solía.</p>	<p>Matico qui paroît seul, déplore ses infortunes et la trahison de Roger; mais on conçoit déjà par les discours de cette Princesse que sa flamme diminue, et que le dépit et l'indignation disposent son cœur à la haine; <i>en un mot pendant qu'elle accuse son Amant de perfidie, elle devient elle-même volage et perfide, lorsqu'on s'y attendoit le moins.</i> [enfasi mia]</p>
--	---

Viene tradotto il dialogo tra Juana e Belardo, in cui la principessa svela la propria identità, dichiarandogli anche il suo amore e la sua intatta virtù; Du Perron de Castera commenta ironicamente la fiducia accordata da Belardo alla *honra* di Juana e si diffonde sulle vere

ragioni che muovono la *dama* a sposare Belardo: vendicarsi con Sancho e recuperare «quelqu'ombre de bienséance».

<p>(vv. 2513-2604)</p> <p>MATICO: ¿Desconócesme, señor? Yo soy la que tanto amor y lágrimas te costó. Soy doña Juana, señor: que, con Rugero perdida, gasté seis años de vida y seis mil años de honor. Aunque te puedo jurar que el irme fue la deshonra, porque prendas de la honra no le consentí tocar. Puros, honestos abrazos tuvo de mí solamente. Casóse, y tiene al presente mujer que adora en sus brazos. Mátame agora, si quieres. [...]</p>	<p>DONA JUANA</p> <p>C'est vous qui l'avez dit, je n'osois plus me donner un nom que j'ai deshonoré: Oui, Bêlard, je suis cette Princesse infortunée qui vous a couté tant de soupirs et de pleurs; le Ciel m'a bien punie de mon ingratitude, j'aurois dû n'aimer que vous, j'ai préféré votre Rival; cependant j'ose vous jurer que mon seul crime est de l'avoir suivi, j'ai sacrifié ma réputation, mais je n'ai pas sacrifié ma vertu.</p> <p>[<i>Commento del traduttore</i>] Belard tout Espagnol qu'il est, ne se fait aucun scrupule d'en croire la Princesse, leurs accords sont bien-tôt réglés, elle lui donne sa foi, tant apr dépit contre Roger, que pour retourner chez son Pere avec quelqu'ombre de bienséance. (Du Perron de Castera 1738a: I, 40).</p>
--	--

9.4. «Parler d'amour»: i dialoghi amorosi di Du Perron de Castera

Come osservava Saint-Évremond (1677[1705]: 91), «Ce qu'on appelle aimer en France n'est proprement que parler d'amour, et mêler aux sentiments de l'ambition la vanité des galanteries». Nel primo incontro tra Sancho e Matico nel palazzo del conte di Barcellona, il sentimentalismo dei dialoghi viene esaltato dal traduttore attraverso aggiunte di propria mano.

<p>(vv. 714-726)</p> <p>SANCHO: Sí se fueron; ya se han ido; solos quedamos ahora. ¡Ay, doña Juana, ay señora! ¿Tanto os enfada el vestido? ¿Por él no me hebéis de hablar? ¿No me habéis de hablar por él? ¡Mal fuego se encienda en él, aunque me venga a abrazar! O si no, de la alta mano caiga un rayo que me pase, con que cuerpo y alma abraze</p>	<p>«Nous sommes seuls enfin, Madame, et je puis sains contrainte vous renouveler les protestations de mon amour : Est-il possible, ô Ciel ! que cet habit me rende méconnoissable nà vos yeux, je ne le cherchois point, la fortune me l'a donné malgré moi ; <i>trop heureux de vivre avec vous dans un desert, oubliant les grandeurs, et ne songeant qu'à partager vos peines, j'aurois préféré mes rustiques dépouilles au faste de tous les Rois du monde.</i> Funestes ornemens,</p>
---	--

y quede el vestido sano. ¡Dame esos brazos, mi bien!»	puissiez-vous être consumés par la foudre, quand même elle ne devoit pas m'épargner ! <i>Chere Dona Juana, ma chere Princesse !</i> [enfasi mia]
--	---

Il conte chiede a Matico di cambiarsi d'abito per onorare il matrimonio di Sancho con Rosimunda. Matico si dispera in un soliloquio che viene riportato e messo in evidenza da Du Perron de Castera, con varie aggiunte tendenti all'accentuazione del patetismo.

MATICO: Ya voy. (Cielos, ¿qué est a questo? Yo soy muerta. ¡Oh, pobre infanta! ¿Cómo, la muerte me espanta? Ven, muerte, acábame presto; no quiera Dios que yo vea casar al traidor Rugero. Moriré, sí, ya primero que ajena prenda posea. Tengo en el pecho guardada la cédula que me hizo, con que mi honor satisfizo, y de su nombre firmada. Mostrárela, aunque me pesa, no para obligarle, no, que sé que me aborreció después que vio a la Condesa. Rasgaréla ante sus ojos; procuraréme ausentar, dando a la tierra y a la mar con mi muerte mil despojos.	Après les ordres donnés pour le mariage de Sancho, Matico demeure seul sur le Theatre, où il prononce le Monologue suivant. Hé bien, Princesse infortunée! <i>tu vois quels sont les fruits de ton amour: il t'en coute la gloire, il doit encore t'en couter la vie!</i> O mort, tu ne m'étonnes pas, viens promptement terminer mes douleurs! L'ingrat Roger me sacrifie à ma Rivale, il va l'épouser, mes yeux seront-ils les témoins d'un spectacle si funeste? <i>Non, non! couvrons-les plutôt d'une nuit éternelle; mais quoi répandrai-je mon sang dans ce Palais pour honorer leur hymenée? Hélas! ils triompheroient de ma foiblesse et de mon malheur.</i> Partons, allons chercher la fin de nos peines dans quelqu'affreux desert, qui cachera por jamais ma honte et mes dernieres larmes! Elle renvoye à Sancho dans une Lettre la promesse qu'il lui avoit donnée par écrite pour garant de sa fidélité. [enfasi mia]
---	--

9.5. Proposta di un nuovo epilogo

Le riflessioni di Du Perron de Castera insistono sui difetti principale della *pièce*: la rottura del decoro nelle *plaisanteries* dei di Sancho e Matico e il repentino cambiamento

sentimentale di Juana, che infrangendo la *raison* e la *nature* decide di separarsi da Matico e di sposare Belardo. Su quest'ultimo il punto agisce il progetto di adattamento (*plan d'adaptation*) che Du Perron de Castera inserisce nelle riflessioni finali, attribuendolo a «M. de la Mothe» (potrebbe trattarsi di Antoine Houdar de La Motte): quest'ultimo si sarebbe basato sulla traduzione dell'amico Du Perron de Castera.

La proposta di adattamento prevede l'adeguamento all'unità di luogo («la Scene seroit dans une Salle du Palais de Barcelonne») e l'eliminazione delle scene comiche tra i due protagonisti travestiti da pastori («ils ne tomberoient ni l'un ni l'autre dans le burlesque, et n'affecteroient point de jargon Païsan»), affidando la comicità a «quelques Personnages subalternes».

Nel palazzo del conte di Barcelona, Sancho, vestito magnificamente, incontrerebbe Matico in abiti da pastore: di comune accordo deciderebbero di nascondere l'identità senza ricorrere alla bassa comicità. Riquelmo amerebbe Rosimunda, e lei ricambiarebbe, pur amando maggiormente Sancho, «cependant sans témoigner une passion décidé» (Du Perron de Castera 1738a: I, 48-49).

Nel secondo atto il conte e la figlia scoprirebbero che Matico è una donna, ma non verrebbe svelata l'identità principesca né a loro, né allo spettatore, «car je crois que pour soutenir l'attention du Spectateur, il faudroit lui donner cet éclaircissement par degrés, et ne le présenter dans tout son jour jusqu'à la fin» (Du Perron de Castera 1738a: I, 49). Nella *comedia* di Lope lo spettatore è informato del *disfraz* fin dall'inizio; invece secondo Du Perron de Castera (che forse è il vero ideatore di questo *plan d'adaptation*) il pubblico dovrebbe scoprire che si tratta di una principessa solo alla fine: il *disfraz*, invece di essere usato come strumento d'infrazione al *decoro*, è l'espedito per permettere l'agnizione: una doppia agnizione, perché anche Roger (Sancho) si rivela figlio del conte di Barcellona, e dunque fratello di Rosimunda.

La commedia lopesca si conclude con la separazione della coppia di principi travestiti da pastori: Juana/Matico si sposa con Belardo, mentre Sancho con la figlia del conte di Barcelona. Il *plan d'adaptation* prevede invece un finale circolare con cui si ristabiliscano le condizioni iniziali.

Il finale della commedia di Lope è condizionato, peraltro, dall'azione del personaggio femminile, Juana, che decide di sposarsi con Belardo, provocando la decisione da parte di Sancho di sposarsi con la figlia del conte di Barcelona. Nella proposta di adattamento i personaggi vengono «deresponsabilizzati» (altro tratto tipico degli adattamenti seicenteschi): non sono essi a scegliere, ma interviene l'agnizione. Roger (Sancho) risulta essere figlio del

conte di Barcelona: ciò impedisce il matrimonio con la figlia del conte, diventata sua sorella.
Quest'ultima si sposa con Riquelme, permettendo il matrimonio di Sancho con la principessa
travestita da Matico.

VI

Traduzione e ideologia. Linguet e Lope de Vega

Les étrangers sont les véritables appréciateurs du mérite des écrivains. [Linguet]

1. Vita e opere di Linguet

Nel corso della guerra dei Sette anni (1756-1761), Spagna e Francia, entrambe governate da re borbonici, firmano il terzo *Pacto de familia*, un'alleanza in funzione anti-inglese. L'attacco spagnolo al Portogallo, neutrale ma vicino agli interessi della Gran Bretagna, era finalizzato a scatenare una controffensiva britannica, che avrebbe distratto buona parte delle truppe inglesi dall'obiettivo francese.

Il 9 maggio 1762 l'armata franco-spagnola invade il Portogallo: la Francia invia 12.000 uomini a sostegno delle truppe spagnole, capitanati dal maresciallo di Richelieu e dal principe Charles Juste de Beauveau-Craon (1720-1793), grande di Spagna e tenente generale. Il principe di Beauvau era accompagnato da un segretario e aiutante di campo: Simon-Henry-Nicolas Linguet (1736-1792), che aveva ottenuto quell'incarico grazie all'amicizia con d'Alembert (Gardaz 1809: 3-4). L'offensiva ha inizio con qualche successo delle truppe spagnole, che prendono le province di Trás-os-Montes e Alto Douro, la terra di Miranda, i paesi di Braganca e di Chaves, e segue con l'intervento della Gran Bretagna. Dopo poche battaglie la guerra si conclude con la ritirata delle truppe spagnole e un trattato di pace.

Quella missione consente a Linguet di trascorrere del tempo a Madrid, dove ha occasione di assistere a qualche rappresentazione teatrale e d'imparare lo spagnolo.²⁶⁵ Tornato dal viaggio in Spagna, all'età di ventott'anni, Linguet si rassegna ben presto, e non senza delusione, ad abbandonare i sogni letterari, dopo l'allontanamento volontario dai *philosophes*. Si avvia alla professione di avvocato, che porterà avanti fino al 1775. Monselet (1864: 11-12) riporta la lettera a un amico scritta all'epoca della rinuncia al mondo delle *belles-lettres*, in cui Linguet esprime rammarico e avversione all'avvocatura:

²⁶⁵ In quegli anni Linguet viaggia anche in Polonia, in Portogallo e in Olanda (Monselet 1864: 10).

J'étais né dans l'état médiocre où un homme sage doit se renfermer, s'il veut être heureux; une fortune bornée me liait à cet état obscur qui, seul, cache et défend la vertu. Une famille sans reproche, le nom d'un père estimé, quelque lueur de talent m'y assuraient un rang honnête. Il ne tenait qu'à moi d'y vivre; je n'avais à y craindre ni les regrets de l'ambition trompée, ni les chaînes brillantes de l'ambitions satisfaite. J'ai fait la folie de le dédaigner et de le fuir. J'ai osé aller chercher la fortune à la suite des grands. J'ai cru trouver la gloire et la considération dans la carrière littéraire; je me suis promis de la douceur dans le commerce de ceux qui s'appliquent à cultiver leur esprit.

Ces idées étaient flatteuses, et il a fallu du temps pour m'en désabuser. J'ai donné les dix plus belles années de ma vie à la poursuite de ces chimères, et j'ai vu qu'après bien des travaux, tout ce que je pouvais en attendre, c'étaient des sujets de chagrin et de repentir pour le reste de mes jours. Je me suis donc éloigné du théâtre des lettres, où j'ai eu l'imprudence de faire quelque pas, et où le rôle d'acteur produit toujours bien plus d'humiliations que d'applaudissements. Hélas! Depuis mon enfance, je n'avais point eu autre affaire *ni de passion plus vive que la littérature*; et aujourd'hui que la raison m'éclaire sur ses dangers, dans ce moment où elle s'apprête à briser des nœuds qui n'ont encore que trop de force, mon cœur s'effraye du coup qu'elle va lui porter.

Je n'ai jamais estimé le métier d'avocat, et je vais le faire. C'est qu'il faut être quelque chose dans la vie; c'est qu'il y faut gagner de l'argent, et qu'il vaudrait mieux être cuisinier riche que savant pauvre et inconnu (*apud* Monselet 1864: 11-12).

In quel mestiere la sua vocazione polemica trova grande sfogo, ma si crea nemici tra gli altri avvocati, che già dagli esordi non accettavano l'intrusione di un uomo di lettere nel *barreau* (Rabbe: 1826-1836: V, 39):

Il serait difficile d'exprimer l'excès de répugnance avec laquelle les avocats virent cette intrusion dans leurs rangs, d'un homme qui avait déjà de la réputation dans le monde littéraire. Son inscription sur le tableau fut l'objet des plus vives discussions. L'avant enfin obtenu, il ne tarda pas à provoquer, par d'éclatant succès, un redoublement d'animosité de la part de ses peu généreux confrères.

L'opposizione degli avvocati parigini lo portò all'insuccesso di avvocato «sans chause»: tornò così all'attività letteraria, pubblicando opere storiografiche e giuridiche a sfondo polemico, come l'*Histoire des révolutions de l'empire romain* (1766), la *Theorie des loix civiles* (1767) e l'*Histoire impartiale des Jesuites* (1768), e un libello sull'utilità della letteratura, *L'Aveu sincère, ou lettre à une mère sur les danger que court la jeunesse en se livrant à un goût trop vif pour la littérature* (1768). La fama gli apporta successo nella professione: difende il duca d'Anguillon e il conte de Morangiès. In quel periodo di successo cerca di entrare nell'*Académie française*, inviando il fratello da d'Alembert, che rifiuta la richiesta. Linguet, che da allora diventa acerrimo nemico dell'*Académie*, rivolge a d'Alembert una lettera furiosa:

A l'égard de l'Académie, je n'ignore pas que vous et M. Duclos disposez en despotes des places de ce sénat littéraire; je sais à merveille que vous êtes les saints Pierre ce petit paradis: vous n'en ouvrez la porte qu'à ceux qui sont marqués du *signe de la bête* (*apud* Monselet 1864: 16).

Il suo fervore ricorda quello di Voltaire, che ebbe grande influenza su Linguet, autore di un *Examen des ouvrages de Voltaire* (1788). Pare che lo stesso Voltaire dicesse di Linguet: «Il Brûle, mais il éclaire!» (Monselet 1864: 7). La relazione di Linguet con i *philosophes* è complessa: la condivisione basica di molti principi non impedisce l'allontanamento e

l'avversione da parte del bellicoso personaggio. Nel 1764 Linguet aveva espresso pubblicamente il suo disincanto verso i *philosophes* nel *pamphlet Le fanatisme des philosophes*; nella *Théorie des loix civiles*, pur proponendo un modello di riforma legale «which in many ways was a typical product of the Enlightenment», arriva a difendere l'assolutismo monarchico: «Yet a deeply felt pessimism prevented his expecting significant improvement from the kinds of measures acceptables to most *philosophes*, and he came to be a supporter of royal absolutism» (Chisick 2004: 254).

Revocatogli il permesso di pubblicare sul «Journal politique et littéraire» nel 1776, parte per un esilio volontario a Londra, dove fonda le fortunate «Annales politiques, civiles et littéraires du dix-huitième siècle. Ouvrage périodique» (1777-1792). Per la libertà di critica in quell'importante pubblicazione Linguet, tornato in Francia nel 1781, viene arrestato e imprigionato nella Bastiglia per due anni: dall'esperienza trae la fortunata opera *Mémoires de la Bastille*. In seguito si trasferisce a Vienna, invitato da Giuseppe II. Tornato in Francia nel 1798, nel 1791 prende le difese degli schiavi di Santo Domingo presso l'Assemblea nazionale. Sotto il Terrore, nel 1794, viene arrestato e ghigliottinato. In una raccolta di cronache (Monnais 1828-1838: VI, 497-498), nella memoria dedicata alla sua esecuzione, il 27 giugno 1794, viene ricordato come uomo di lettere prestato al mondo della legge: «La littérature prépara cet homme célèbre aux succès du barreau, et ne perdit jamais ses droits sur un talent formé par elle». Colpito dalla *damnatio memoriae*, Linguet in vita era molto famoso in Francia: «Pendant plus de vingt ans, Linguet a tenu la France occupé de ses moindres actions; ses écrits ont eu le privilège de bouleverser le gouvernement même après Rousseau et les encyclopédistes – honneur funeste qui le fit embastiller sous la monarchie et guillotiner sous la République» (Monselet 1864: 7).

2. Linguet traduttore

I quattro volumi dedicati al teatro spagnolo sono l'unica traduzione attribuita a Linguet, che due anni prima, nel 1768, pubblica una critica alla traduzione degli *Annales* Tacito dell'abbé de La Blérierie: le *Lettres sur la nouvelle traduction de Tacite par M.L.D.L.B. Avec un petit Recueil de phrases élégantes, tirées de la même traduction, pour l'usage de ses écoliers*. La pungente ironia contro La Blérierie traspare già dal titolo di questo commento, che, pur essendo principalmente destinato ad attaccare polemicamente il traduttore, non rinuncia a un certo rigore metodologico. Linguet muove dal *source-text* di Tacito, commentando, emendando alcune interpretazioni del testo latino del traduttore (*Lettre II*); passa poi al *target-text*, criticando lo stile del traduttore, che adatta la tragicità di Tacito alla parlata di un borghese, e che al tempo stesso non rispetta l'ideale stilistico di chiarezza della prosa francese, opposto al *galimatias* del linguaggio oscuro e figurato (*Lettre III*):

Vous dites, Monsieur, que la traduction de Tacite, par le célèbre d'Ablancourt, est infidelle jusqu'à la trahison, et belle sans être piquant. Que dira-t-on de la vôtre? Une des beautés, qui peuvent rendre piquant un pareil ouvrage, c'est l'élégance et la pureté du style.

[...]

Vous prêtez à Tacite des expressions d'une familiarité, d'une bonhomie surprenante. Vous faites de l'historien de Tibère un bourgeois tout ronde, qui rend sans façon compte des événements les plus tragiques.

Enfin vous blessez la langue sans moindre scrupule [...]. Il n'y a pas un phrase naturelle, faite uniquement pour rendre des idées claires (Linguet 1668: 77-78).

Nella *Lettre III* passa al problema teorico della traduzione. Qual è la strategia di Blérierie? Linguet si affida a un brano del paratesto, in cui Blérierie si dichiara contrario alle *belles infidèles*, ma si attribuisce certa libertà: «Un traducteur doit, sans contredit, prendre une certaine liberté avec son original; mais d'Ablancourt, qui charma nos ayeux par la rondeur de son style, traite son auteur avec une licence effrénée; il le mutile, le disloque, le décharne, le desseche» (*apud* Linguet 1968: 125). Il traduttore, secondo Blérierie, deve sforzarsi di eguagliare lo stile dell'originale; ma se in alcun punto non è possibile che conservarne il ricordo (Linguet mette enfasi sull'espressione), può rimediare in altri brani dell'opera:

Il faut, dites-vous [...], qu'il [*le traducteur*] s'efforce d'égaliser ses auteurs, et qu'il ne consente à demeurer au-dessous d'eux, qu'après avoir épuisé toutes les ressources imaginables. Il ne doit ni les flatter, ni les enlaidir, ni les amaigrir, ni leur donner un embonpoint qu'ils n'ont pas. S'il a le malheur de les affaiblir dans un endroit, qu'il en *conserve* scrupuleusement le *souvenir*, et que dans un autre il ait soin de leur restituer ce qu'ils ont perdu (Linguet 1668: 105)

Linguet, commentando il brano riportato, si dichiara contrario a quelle che egli stesso definisce «mutilazioni» dell'originale e si prende gioco dell'inguenuità di chi crede che queste possano essere compensate con aggiunte in altri luoghi dell'opera:

Cet auteur qui ne doit dans la traduction être, suivant vous, ni beau, ni laid, ni magre ni gras, vous permettez pourtant qu'on l'affaiblisse, qu'on le mutile s'il le faut, dans certain endroits, pourvu qu'on se souvienne scrupuleusement de ce qu'on lui a ôté, et qu'on lui en rende l'équivalent ailleurs.

[...] Vous vous flattez que les parties déplacées ne perdront rien dans le transport; qu'en ôtant par exemple de la force de Tacite dans le premier livre, où il fait des peintures énergiques, on puet exactement lui en rendre la même quantité dans le sixième, où il n'aura présenté que des idées vagues (Linguet 1668: 106).

Blérierie aveva riconosciuto «naïvement», secondo l'aggettivo usato da Linguet, di aver integrato di propria mano il quinto libro, perduto, degli *Annales*: «Vous avez fait sans façon le petit Tacite [...]. Ce qui est résulté [...] c'est un gros livre tout entier de votre façon, que vous n'avez pas craint d'attribuer à votre auteur», commenta il Nostro con la consueta ironia.

Dietro le *Lettres* si nasconde una polemica personale con il traduttore di Tacito, che aveva criticato l'opera di Linguet sull'impero romano; ma il risultato è comunque una lucida analisi della strategia traduttiva di Blérierie, articolata nei tre nodi fondamentali del *source-text*, del *target-text* e della strategia dichiarata ed eseguita, un'analisi che rivela anche un ideale di traduzione ben lontano dalle *belles infidèles*, in cui non è ammessa l'aggiunta o l'espunzione di brani, ma in cui comunque è necessario prestare la giusta attenzione al risultato nella lingua d'arrivo.

Eppure il Linguet traduttore adotta una strategia non lontana da quella di Blérierie, non tanto nelle aggiunte, quanto piuttosto nelle espunzioni. Vedremo come agisce nei confronti della *comedia Los melindres de Belisa*, eliminando intere scene e metà della terza *jornada*. Dieci anni dopo le *Lettres*, nell'*Examen des ouvrages de Voltaire* (1778), il traduttore ammetterà lucidamente di aver adottato una strategia di *acceptability* nella traduzione delle *comedias*:

J'étois subjugué alors par les principes que quelques traducteurs modernes ont tâché de prévaloir, tels que celui ci, par exemple, qu'il falloit dans les versions s'accomoder au goût des lecteurs et réformer dans le texte tout ce qui s'en éloignot trop (Linguet 1788: 103).

Linguet si richiama esplicitamente alle traduzioni «qui ont fait du théâtre anglais»: infatti, nella *préface* al volume di traduzioni, cita la traduzione di Pierre-Antoine de La Place, che tra 1746 e 1749 aveva pubblicato gli otto volumi del *Théâtre anglois*. Primo traduttore in Francia del teatro inglese, de La Place s'ispirava a criteri di *acceptability*, adattando le proprie

traduzioni *for the page* ai *constraints* «du théâtre classique du XVIIe siècle, fondé sur la Poétique, et du théâtre contemporain, alliance de tragique politique et de pathétique» (Biet 2000: 27), facendo funzionare il testo di Shakespeare «dans les normes préexistantes du genre tragique français» (Biet 2000: 27). Anche lo *skopos* di Linguet coincide con quello di La Place, che è «un texte second, à la disposition des auteurs de son siècle et de sa nation» (Biet 2000: 27).

L'adattamento dell'*Hamlet* di *Ducis* (1769) a partire dal testo di La Place susciterà scalpore e successo in Francia: si profila il ruolo del traduttore come intermediario tra il *source text* e l'adattamento. Già nel 1700 una delle due traduzioni dal teatro spagnolo di Lesage, destinate alla pagina scritta, era stata adattate da altri alla scena. Du Perron de Castera probabilmente auspicava un simile riscontro dei propri *extraits* (1738) quando dichiarava di voler fornire al teatro francese nuovi *sujets*: non ho potuto rinvenire finora un adattamento connesso con le traduzioni fornite da Castera. Linguet viene più tardi di La Place, ribadisce l'utilità del teatro spagnolo per la scena francese e viene ascoltato: a partire da alcune sue traduzioni vengono composti degli adattamenti, o *arrangements*.

Nel 1782 (19 settembre, *Comédie-Française*) l'attore e drammaturgo Jean-Baptiste-Charles-Augustin Canavas, dit Dalainval (1741-1807) mette in scena a L'Aia *Le Sage dans sa retraite, comédie en 5 actes en prose, mêlée d'ariette, traduit de l'Espagnol (de dom Juan de Mathos Fragoso), par M. Linguet, mise au Théâtre Français par M. Dalainval, musique de M. Grétry*. L'adattamento verrà pubblicato l'anno seguente presso l'editore Coustapel (La Haye).

Un caso importante è *L'alcalde de Zalamea*, traduzione di Calderón contenuta nel volume di Linguet, da cui si numerose traduzioni e adattamenti in Europa. Franco Merregalli rileva l'importanza dal punto di vista ideologico di questa fortunata scelta di Linguet, che influenza fortemente la ricezione europea di Calderón:

Es evidente que el éxito de de *El alcalde de Zalamea*, mejor dicho, de su adaptación de Linguet, titulada *Le viol puni*, o de la adaptación de Collot d'Herbois de la adaptación de Linguet, tiene una relación estrecha con la polémica de la burguesía contra la nobleza, en los años que preceden la revolución francesa y durante la misma (Merregalli 1989: 69).

L'adattamento teatrale di Collot d'Herbois (1749-1796), *Il y a bonne justice ou le paysan magistrat*, «d'après la traduction de M. Linguet», viene pubblicato a Parigi nel 1780; abbiamo notizie di due rappresentazioni, in quello stesso anno, a Bordeaux (11 febbraio) e a Maastricht (3 agosto).

Non risultano invece adattamenti delle commedie di Lope tradotte da Linguet, però è possibile applicare le osservazioni di Merregalli sull'importanza ideologica della traduzione

calderoniana anche alle commedie lopesche inserite nel volume, due delle quali sono caratterizzate dal nodo tematico della schiavitù, evidenziato dalle note del traduttore.

3. Giudizi sul teatro spagnolo

L'ammirazione per la *Comedia* traspare già dall'epistola dedicatoria di una tragedia in cinque atti (*Socrate*) che Linguet compone e pubblica a ridosso del viaggio in Spagna, nel 1764. L'epistola, rivolta a Madame la Comtesse d'Humbeque, disattende il classico schema della *captatio benevolentiae* e si rivela una sorta di compendio di storia del teatro, redatto sulle linee dei giudizi voltairiani. Nella *Comedia* e nel teatro inglese, eredi del genio teatrale greco-latino, la genialità sublime si accompagna all'ignoranza:

Quelques étincelles de feu ranimé à grands frais sur les bords du Tibre, volèrent jusques dans l'Espagne, riche alors et triomphante sous Philippe II, et dans l'Angleterre, moins riche, mais plus heureuse sous Élisabeth. Lopès de Véga et Shakespeare développerent chacun dans leur Pays les richesses du génie les plus sublime, avec les absurdité de la plus épaisse ignorance. On s'accoutuma à ne placer sur les Théâtres créés par eux, que des tissus monstrueux d'événemens disparates, d'aventures barbares accumulées les unes sur les autres, sans choix et sans liaison.

Telle est, Madame, la force de l'exemple confirmé par un longue usage, que la scene est encore à peu près au même état chez ces deux nations, quoique les mœurs et le gouvernement s'y ressemblent si peu, quoique l'Inquisition ait fait pousser dans l'une le respect pour le culte jusqu'à l'esclavage, quoique dans l'autre la liberté aille jusqu'à la licence.

Au bruit de ce succès nos ancêtres commencerent à se réveiller. Nous n'avions eu jusques là que les Mystheres et les Confréries de la Passion [...]. On songea alors à se procurer des Spectacles, à l'imitation de nos voisins (Linguet 1764: ix)

Questo teatro «barbaro» fu il modello privilegiato del teatro francese, che rifiutò l'imitazione dei greci, scegliendo la *Comedia* per la vicinanza culturale, per il prestigio della Spagna e della lingua castigliana:

Plusieurs d'entre eux sçavaient le Grec. Des Traductions Latines pouvaient un peu faire connaître aux autres les Tragiques d'Athènes. Ce ne fut cependant ni Sophocle, ni Euripide qu'ils se proposerent d'imiter. Ils préfererent à ces modeles anciens les Auteurs modernes dont Londres et Madrid s'enorgueillissaient. On vit bientôt régner sur notre scene, comme sur les deux autres, les folies les plus barbares.

L'extravagance Espagnole l'emporta pourtant bientôt sur l'extravagance Anglaise. La première étoit plus douce: elle avoit plus de rapport à nos mœurs. La Castille étoit depuis près d'un siècle le Pays des Héros. Ils découvraient le nouveau Monde; ils dominaient dans l'ancien. Ils nous battaient en Italie, en Flandres, sur les Côtes de Portugail. Nos frequentes relations avec eux nous forcerent d'en recevoir ce qu'ils avaient de plus facile à communiquer. Le fruit de tant de sang répandu, de tant de richesses prodiguées contre eux par quatre des nos Rois, fut de transporter en France une maladie qui ne se guérit point avec le quinquina, et leur langue qui nous avait été jusque là inconnue (Linguet 1764: x-xi).

Il teatro francese, da Rotrou a Corneille, recepì lo stile della *Comedia*: la galanteria, l'*agudeza* comica e le metafore ampollöse. La correzione classicista di Racine e Boileau non impedì un persistente gusto della trama complicata e della compresenza di *sujets* paralleli. La moda del teatro *à l'espagnole* è associata all'arretratezza linguistica della Francia:

Ceux de nos premiers écrivains qui voulurent employer cet instrument grossier [*la lingua francese dell'epoca*], furent séduits par le succès de Llopès de Véga, et de ses imitateurs, qui applaudissait une nation si longtemps victorieuse. Nous laissâmes donc à Shakespeare ses potences et ses batailles. *Nous primes des Espagnols je ne sçais quel jargon de galanterie outrée, les pointes ridicules, les métaphores ampoullées.* Toutes les femmes furent des astres brillans, tous les beaux yeux devinrent des étoiles: un amant comparait sa maîtresse à l'aube du matin. La trouvait-il trop froide, il essayait de ranimer sa flamme par le vent de ses soupirs. La voyait-il irrité, il tachait d'étendre la foudre de sa colere par des rivieres de larmes. Depuis Garnier jusqu'à Rotrou toutes nos Pièces sont écrites de ce style. Le grand Corneille lui-même n'en est pas exempt.

Malheureusement à tous ces défauts, dont Racine et Boileau nous ont corrigé, nous en joignîmes un qui nous est resté. Nous adoptâmes, d'après ces mêmes Comiques Espagnols, le gout des intrigues compliquées, des doubles intérêts, des épisodes qui suppléent à la sécheresse d'un Auteur, et lui donnent moyen de remplir ces cinq Actes, que nous nous sommes fait une loi impitoyable d'exiger dans les Tragédies (Linguet 1764: xi-xii; enfasi mia)

Il teatro francese è quindi frutto della commistione del genio sfrenato degli spagnoli e della saggia prudenza dei greci; dai primi eredita i propri difetti, dai secondi misura e naturalezza. Sarebbe stato un teatro migliore, quello francese, se avesse abbandonato il modello spagnolo per avvicinarsi maggiormente a quello classico:

Je ne songe point, Madame, à faire ici une dissertation en règle. Si j'avais ce dessein, j'aurais peut-être bien des choses nouvelles à dire. Je développerais des idées encore plus vraies que singulieres. Nous croyons que notre Théâtre est le véritable héritier de celui d'Athènes; nous nous flatons d'avoir recueilli la Muse de Sophocle, et le consentement apparent de l'Europe contribue encore à affermir cette opinion.

Il me seroit pourtant facile de prouver combien elle est fausse. Je démontrerais sans peine que *notre Melpomène est une bâtarde heureuse, issue du génie effréné des Espagnols, et de la sage circonspection de Grecs.* Elle a sçu réunir, il est vrai, quelques-unes des qualités brillantes le ceux à qui elle doit le jour: elle les a effacés tous deux; mais à quelque degré de gloire qu'elle soi parvenue, je ne crains pas d'avancer qu'elle aurait été plus loin, si, renonçant entièrement aux écarts fatigans de l'un, elle s'était encore plus rapprochée de la marche modeste et naturelle de l'autre (Linguet 1764: xii-xiii).

Sei anni dopo queste riflessioni Linguet pubblicava quattro volumi di traduzioni dedicati ai più famosi autori di *comedias*, il primo dei quali contenente quattro traduzioni di Lope e una di Calderón. La *préface*, accompagnata da un'epistola introduttiva all'*Académie Espagnole*, sottolineava ancora il 'debito' del teatro francese con quello spagnolo, ma osservandolo in termini positivi: «C'est chez vous, Messieurs, c'est dans les bons Auteurs Castillans, que les nôtres ont puisé la premiere idée des beautés qu'ils ont prodiguées sur le théâtre et dans leurs écrits» (Linguet 1770: I, iv-v).

Dieci anni dopo la traduzione Linguet fornisce un commento alle tragedie di Voltaire (*Examen des ouvrages de Voltaire*, 1788),²⁶⁶ di cui loda la «philosophie touchante et majesteuse» e l'esclusione di ogni personaggio «vil, ni lâche, ni absolument odieux» (Linguet 1788: 93). Gli eccessi nelle passioni e nei vizi dei personaggi violano un principio di equilibrio necessario, secondo Linguet, a mantenere l'empatia e l'interesse dello spettatore, con una coincidenza tra fine moralistico ed edonistico del teatro. Nella commedia Linguet

²⁶⁶ L'opera è pubblicata poco dopo la morte di Voltaire, e si propone come omaggio al defunto, profondamente ammirato (e invidiato) da Linguet.

ritiene necessaria l'esclusione dell'umorismo grossolano e dei vizi più odiosi, che turbano la comicità e non risultano istruttivi; anche nella tragedia ritiene necessario rifuggire dall'orrore, preferendo la dolcezza dei sentimenti:

Il ne faut pas y blesser les organes à force de vouloir les ébranler: ce qui doit arriver dans la *Comédie* même si les plaisanteries sont trop grossières, ou les vices trop odieux: et dans la *Tragédie* si l'infortune, et à plus forte raison si la scélératesse des héros y sont poussées jusqu'à devenir trop atroces (Linguet 1788: 94).

L'eccesso annienta l'emozione teatrale, secondo Linguet, che adduce questa tendenza nel teatro francese alle origini dell'arte drammatica: le azioni orribili nella tragedia greca vennero imitate presso i Romani, nella successiva epoca di barbarie «les peuples accablés de leurs infortunes trop réelles ne songeoient pas à se rassembler pour s'attendrir sur des malheurs fictifs» (Linguet 1788: 101); mentre con la riscoperta dei classici greci nel Rinascimento italiano non si generò una nuova tradizione drammatica: «ils imprimèrent Sophocle, Euripide, etc.; ils les restaurèrent; les commentèrent, les traduisirent; mais ils n'apprirent à personne l'art de les imiter» (Linguet 1788: 102). Gli spagnoli invece sono creatori di un teatro assolutamente nuovo:

Mais les Espagnols long-tems ignorés des Grecs, plus long-tems encore esclaves des Romains, s'étoient ouvert une carrière théâtrale intéressante. Cette étrange *Melpomène* étoit aussi nouvelle dans son genre, que l'avoit été celle des Grecs du tems de *Thespis*, et n'en tenoit absolument rien, hors de la singulière disparate d'unir des *Graciosos* bouffons avec des amans désespérés; de faire paroître dans la même scène un *Jodelet* et un *Achille*.

Des sujets ordinaires, les plus souvent tirés de la vie commune; mais des intrigues compliquées, des incidens bizarres, des méprises favorisées par l'usage des voiles (*Mantas*) pour les femmes, et des manteaux (*Capas*) pour les hommes; point de crimes, point de violences, hors celles que peut inspirer un faux esprit de bravoure, et de délicatesse domestique; un mélange de galanterie, et de despotisme envers le sexe, qui faisoit des hommes les esclaves de leurs maîtresses, et les tyrans de leur soeurs; des amours traversés, mais toujours heureux au dénouement; enfin des coups de génie étonnans au milieu d'une barbarie non moins étonnante, voilà ce qui caractérise les théâtres des *Lopez de Vega*, des *Calderons*, des *Moretos*, etc. trop peu connus, trop méprisés, plus ridicules, et plus admirables cent fois qu'il n'est possible de l'imaginer (Linguet 1778: 102).

La novità del teatro spagnolo rispetto alla tradizione drammatica anteriore viene paragonata all'invenzione della tragedia greca da parte di Tespi: una strana musa drammatica il cui principale tratto distintivo rispetto al passato risiede nell'ibridismo del tragicomico. Le altre peculiarità della *comedia* risiedono nella scelta di argomenti per lo più domestici, basati sulla vita ordinaria, ma complicati da una trama bizzarra e densa d'avvenimenti; nell'assenza di crimini e violenze eccessivi; nella relazione tra uomini e donne, in cui al despotismo si accompagna la galanteria; nel lieto fine con cui terminano storie d'amore travagliate. Troppo disprezzati e profondamente ammirabili sono per Linguet gli autori spagnoli, per i quali usa ancora una descrizione molto simile a quella adottata da Voltaire per Shakespeare e Lope: incredibili colpi di genio nel mezzo di una barbarie non meno incredibile.

Linguet sottolinea radicalmente l'influenza di questa drammaturgia così singolare sul teatro francese, negando il ruolo di Richelieu («qui, por le dire en passant, n'y contribua en rien», Linguet 1788: 103) sul rinnovamento apportato dai primi autori francesi, che «prirent sans réserve le théâtre Espagnol pour modèle: il en firent la source unique et commune où ils puisoient tous leurs sujets» (Linguet 1788: 103). L'origine di un influsso culturale di tale importanza deriva dalla diffusione della lingua e della letteratura spagnole in Francia, legata a ben noti fattori politici; Corneille è il principale rappresentante della scuola d'imitatori del teatro spagnolo, ma presto vi si distaccò per attingere alla tragedia greca.

Nell'*Examen* sulle *Comédies de Voltaire* Linguet riflette sui confini tra commedia e tragedia. L'atrocità caratterizza tanto la tragedia quanto la commedia greca: la prima provoca il pianto «par des horreurs scandaleuses», la seconda eccita il riso «par des satires cruelles» (Linguet 1788: 128). Nonostante questa somiglianza di fondo, la separazione generica è così forte che gli autori greci non si dedicavano a entrambi i generi, come invece avviene nel teatro europeo, caratterizzato da un'iniziale commistione generica derivante dall'influsso degli spagnoli e da una più tarda introduzione del concetto classicista di tragedia:

Les *Espagnols* [...] confondirent les deux genres; ou plutôt ils ne connurent ni l'un ni l'autre. Leurs pièces sont aussi éloignées de *Sophocle* que de *Térence*, et d'*Aristophane* que d'*Euripide*. Cependant ils adoptèrent le nom générique de *Comédie* pour tous les dialogues dramatiques: gais, ou lugubres, c'étoit toujours la *Comedia famosa*.

Nos premiers poètes [...], n'ayant été que leurs élèves, ou plutôt leurs copistes, ne donnèrent point d'autre nom à leurs ouvrages, quel qu'en fût le sujet. L'*Oroondate*, l'*Amestris*,²⁶⁷ étoient des *Comédies*, comme les *Visionnaires* ou le *Pédant joué*. Mde de Sévigné n'appelle jamais les drames de *Corneille* que ses *Comédies*: et alors il avoit produit toutes ses bonnes pièces: elle donne le même nom à celles de *Racine*, après l'*Andromaque*, l'*Iphigénie*, le *Bajazet*. La dénomination de *Tragédie*, encore inconnue, ou du moins très peu usitée en *Espagne*, en *Italie*, est récente même en *France* (Linguet 1788: 129-130).²⁶⁸

Le opinioni di Linguet cambiano nel tempo, con un'unica costante: l'insistenza sull'origine spagnola del teatro francese. Per il resto, i giudizi sul teatro classico e sulla *Comedia* subiscono un'evoluzione. Il giovane Linguet auspicava un avvicinamento del teatro francese all'equilibrio del teatro classico, mentre, nell'ultimo saggio su Voltaire, critica gli eccessi dei greci e il loro influsso sul teatro francese. Gli iniziali giudizi sul teatro spagnolo mettono in luce, in chiave negativa, la «barbarie» di una tradizione drammatica che raccoglie l'eredità greco-romana, snaturandola; nell'*Examen*, invece, Linguet riconosce l'autonomia

²⁶⁷ Gli esempi di Linguet non sembrano calzanti: *Amestris* (Tragédie par Mauger. Représenté por la première fois par les Comédiens ordinaires du Roi le 3 juillet 1747) e *Le mariage d'Oroondate et de Statira* (Jean Magnon, 1648) sono rispettivamente definite *tragédie* e *tragicomédie*.

²⁶⁸ Le stesse idee, con la menzione di Madame de Sévigné e di Bajazet, sono presenti in un articolo attribuito a Voltaire, apparso sulla «Gazette littéraire» del giugno-agosto 1764. Si tratta degli *Anectodes sur le Cid*, un'analisi di tre *comedias* dedicate al *Cid*, confrontate con quello di Corneille. Si già trattato questo testo a proposito della *Querelle sulla tragedia spagnola*.

della *Comedia*, la sua novità dirompente; i tratti peculiari non vengono più messi in relazione con il teatro classico e ci si rammarica dell'ingiusto disprezzo subito da ammirevoli autori come Lope e Calderón. L'accettazione e il riconoscimento delle peculiarità della *Comedia* si accompagna a una riflessione sulla traduzione intesa come mezzo di conoscenza delle diversità, che non vanno adattate al contesto d'arrivo, ma mantenute: Linguet critica la propria traduzione del teatro spagnolo, viziata da un tentativo di *franciser* gli originali.

4. Théâtre espagnol (1770)

Nel 1770 Linguet è ancora avvocato: esercita la professione dal 1764 al 1775, ma dal 1766 comincia ad avere successo come autore di trattati storici e politici. La fama delle prime opere incide favorevolmente sulla professione: nel 1770 il celebre Linguet difende il duc d'Anguillon, accusato dal parlamento di Bretagna per abuso di potere durante gli anni in cui era stato *gouverneur* della regione.

La pubblicazione del teatro spagnolo si colloca dunque in un periodo di grande attività sui due fronti che caratterizzano la figura di Linguet, avvocato e uomo di lettere; ma probabilmente la traduzione delle *comedias* contenute nel volume appartiene a una fase anteriore della vita di Linguet.

Nel 1788, in una nota al saggio sulle tragedie di Voltaire (*Examen des ouvrages de Voltaire*), Linguet fornisce alcune informazioni sulle circostanze della traduzione del *Theatre espagnol*, da cui si può dedurre che la traduzione iniziò a ridosso del viaggio in Spagna, quando Linguet era familiarizzato con la lingua e imbevuto di cultura spagnola. Era il 1764, ma il volume viene pubblicato solo sei anni più tardi, o forse perché il lavoro richiese del tempo, forse perché riuscì a pubblicare i quattro tomi solo in quell'epoca di fama letteraria. Nell'*Examen*, elogiando al teatro spagnolo, Linguet esprime rammarico per aver tradotto seguendo i principi di La Place, adattando la *Comedia* al contesto d'arrivo:

Il ya vingt ans, en revenant d'Espagne, familiarisé avec la langue, plein de ce que j'avois vu, j'ai hasardé une traduction de quelques-unes de leurs pieces. Mais j'avoue qu'elle donneroit une idée peu exacte des originaux. J'étois subjugué alors par les principes que quelques traducteurs modernes ont tâché de faire prévaloir, tels que celui ci, par exemple, qu'il falloit dans les versions s'accomoder au goût des lecteurs et réformer dans le texte tout ce qui s'en éloignoit trop.

Ce sont ces maximes qui ont fait de la version du théâtre Anglois, et de plusieurs autres, des ouvrages très-inutiles, parce qu'ils son infidèles. Mon théâtre *Espagnol* est dans le même cas. Il peut donner quelque idée de l'artifice, de la conduite des pièces, de la disposition même, et du goût de la scène; mais aucune du style des auteurs, et du genre de leur poésie dramatique. Je l'ai *Francisé*, et par conséquent gâtée, en quoi j'ai eu grand tort. La réflexion m'a depuis amené a penser avec M. de Voltaire, que, quoi qu'on en puisse dire, une version, pour être instructive et utile, doit être litterale.

Mais elle sera ridicule à cause de la différence des goûts nationaux, et du génie des langues! Eh bien, elle rendra cette différence plus sensible! Pour apprendre aux Européens comment s'habillent, comment parlent, comment vivent des Turcs, des Indiens, des Chinois, faudroit- il les affubler de nos fracs écourtés, les supposer nos entremets, nos liqueurs, les forcer à ne parler qu'en termes de Racine, ou d'Addison?

Mais personne ne la lira! Soit: en ce cas personne ne s'imaginera connoître l'original que ceux qui en entendront le texte; on ne traduira plus, ou du moins on ne déraisonnera plus d'après des traductions: et ce sera certainement un bien pour la litterature (Linguet 1788: 103-104).

Affermando che una traduzione, per essere utile e istruttiva, dev'essere letterale, Linguet cita il nome di Voltaire. Questi, nell'*Appel à toutes les nations* (1761), vantandosi di aver per

primo diffuso Shakespeare in Francia, e al tempo stesso criticando il drammaturgo inglese, riportava la propria traduzione in versi dell'*Hamlet*, scritta trent'anni prima, e una nuova traduzione letterale. Quest'ultima aveva il fine di colpire i lettori, per far loro comprendere la «diversité des goûts des nations» (Voltaire [1761]1876-1900: XXV, 143):

A travers les obscurités de cette traduction scrupuleuse, qui ne peut rendre le mot propre anglais par le propre français, on découvre pourtant très-aisément le génie de la langue anglaise: son naturel, qui ne craint pas les idées les plus basses, ni les plus gigantesques; son énergie, que d'autres nations croiraient dureté; ses hardiesses, que des esprits peu accoutumés aux tours étrangers prendraient pour du galimatias; mais sous ces voiles on découvrira de la vérité, de la profondeur, et je ne sais quoi qui attache, et qui remue beaucoup plus que ne ferait l'élégance: aussi il n'y a presque personne en Angleterre qui ne sache ce monologue par cœur. C'est un diamant brut qui a des taches: si on le polissait, il perdrait de son poids.

La palinodia di Linguet non è forse solo dovuta all'*input* voltairiano: nel 1776 Le Tourneur aveva cominciato a pubblicare il teatro di Shakespeare, con una traduzione che si distanziava dai criteri seguiti da La Place, destando scalpore in Francia e ottenendo grande successo. Per Linguet il *Théâtre espagnol* fu un'occasione perduta: cosa sarebbe successo se, invece di proporre una traduzione classicista, avesse messo i francesi di fronte allo *schock* dell'alterità?

Il *Théâtre Espagnol* si compone di quattro tomi, il primo dei quali contiene quattro commedie di Lope e una di Calderón. Sul frontespizio del primo tomo leggiamo:

THÉÂTRE / ESPAGNOL / Cum flueret lutulentus, erat quod tollere velles. / HORAT. /
TOME PREMIER / A PARIS / Chez DE HANSY, le jeune, Libraire, / rue Saint-Jacques / M.
DCC. LXX. / Avec Approbation, et Privilege du Roi.

Segue un indice intitolato *Pieces Contenues en ce I Volume*:

Epître à l'Académie Espagnole

Avvertissement

La constance à l'épreuve, p. 47. (*La esclava de su galán*),

Le précepteur supposé p. 175. (*El domine Lucas*),

Les vapeurs ou *La fille délicate*, p. 291. (*La dama melindrosa*)

Il ya du mieux, p. 403. (*Mejor está que estaba*)

Il frontespizio reca un'epigrafe oraziana (*Satura* I, 4, 11): «cum flueret lutulentus...». Orazio, maestro di un gusto misurato e figura di riferimento per i classicisti francesi, critica la trascuratezza dello stile del satirico Lucilio, che «scorreva fangoso». La torbidezza è vista da Orazio come eccesso: infatti, leggendo Lucilio, avverte la tentazione di «tollere», ovvero, eliminare, semplificare, sfrondare un albero sovraccarico. Probabilmente la scelta della *sententia* oraziana da parte di Linguet indica il rapporto dei francesi con il teatro spagnolo: togliere l'eccesso, apportare *aurea mediocritas* a una produzione ricca e stravagante, è la strategia del traduttore (che verrà rinnegata dieci anni dopo, come si è visto), ma anche l'apporto che potrebbe dare l'*art* francese a un inesauribile repertorio di *sujets* interessanti.

Affine a opinioni contraddittorie, Linguet da un lato critica gli adattamenti rispetto alle traduzioni di *novelas*, dall'altro auspica un ritorno dei drammaturghi all'*adaptation*.

Le scelte di Linguet, riguardo a Lope, non sono riconducibili, come nel caso di Du Perron de Castera, alla disponibilità di un volume in concreto: infatti, le tre commedie appartengono a tre *Partes* diverse e due di loro appaiono anche *sueftas*. Quali sono i criteri elettivi di Linguet?

Nella *préface* il traduttore dichiara che la scelta è condizionata da un duplice scopo, dare un'idea del teatro spagnolo e fornire delle risorse al teatro francese:

J'ai pris les Pièces qui m'ont paru les plus propres à remplir le but que je m'étois proposé, c'est-à-dire, d'une part, à donner une idée du Théâtre Espagnol, et de l'autre à fournir des ressources au nôtre. Je me suis pour cela attaché aux auteurs les plus connus hors de l'Espagne (Linguet 1770: I, xl).

La scelta ricade, dunque su testi non ancora adattati, almeno per quanto riguarda Lope de Vega (Linguet traduce una commedia di Calderón già adattata da Scarron, proponendo un confronto tra la propria versione e quella, criticata, del drammaturgo francese): in questo modo il traduttore porta alla luce parte di una *miniera* da sfruttare, per i drammaturghi francesi a caccia di nuove trame. La *Disertación* di Nasarre, che Linguet conosce (ma critica), non è in grado di fornire un repertorio canonico: Nasarre, infatti, si limita a citare due soli testi di Lope, entrambi tradotti da Du Perron de Castera: *Ursón y Valentín* e *El rey Bamba*.

Il traduttore afferma di aver assistito a rappresentazioni di *Comedias* in Spagna («J'ai vu, en Espagne, applaudir ces morceaux avec transport», Linguet 1770: I, xxxv): è possibile che Linguet abbia scelto commedie cui aveva potuto assistere durante il proprio soggiorno in Spagna? Consultando la *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII* (Andioc 2008) si può confermare che la *Esclava de su Galán*, forse la commedia di Lope più rappresentata tra 1708 e 1808, venne messa in scena nel *Teatro del Príncipe* il 24 e 25 settembre 1763; *El Dómine Lucas* conta un numero ancora maggiore di rappresentazioni, ma si tratta della versione di José Cañizares, e curiosamente, nel medesimo *Teatro del Príncipe*, venne rappresentata proprio nei giorni antecedenti la succitata *comedia* di Lope, tra il 22 e il 23 settembre 1793. Non abbiamo invece notizie di un'eventuale messa in scena de *Los melindres de Belisa*: la *Cartelera* registra solo una *refundición* ottocentesca. Non aiuta il confronto con le traduzioni di Calderón,²⁶⁹ ben più numerose nel volume di Linguet rispetto a quelle di Lope, ma solo in due casi coincidenti con rappresentazioni coeve all'ipotetico periodo madrileno di Linguet: tra

²⁶⁹ Calderón, *Il ya du mieux (Mejor está que estaba)*; Calderón, *Le viol puni (El alcalde de Zalamea)*; Calderón, *La cloison (El escondido y la tapada)*; Calderón, *Se défier des apparences (Nunca lo peor es cierto)*; Calderón, *La journée difficile (Los empeños de seis horas, di Antonio Coello)*; Calderón, *On ne badine point avec l'amour (No hay burlas con el amor)*.

le numerose rappresentazioni delle famose *Mejor está que estaba* e *El alcalde de Zalamea*, la *Cartelera* registra, rispettivamente, una messa in scena dal 7 settembre 1762, presso il *Teatro del Príncipe*, e una dal 26 settembre 1762, in un luogo ignoto; meno numerose le rappresentazioni di *El escondido y la tapada* e di *No hay burlas con el amor*, di cui non risulta alcuna tra 1762 e 1764; *Nunca lo peor es cierto* e *Los empeños de seis horas* sono invece assenti dalla *Cartelera*. Passando alle tre commedie di Moreto tradotte,²⁷⁰ la *Cartelera* registra coincidenze solo con *No puede ser guardar una mujer*: tra le numerosissime rappresentazioni, una nel *Teatro del príncipe*, dal 4 ottobre 1762 e un'altra, in luogo ignoto, dal 10 novembre 1763. Non ci sono notizie della commedia di Solís,²⁷¹ mentre *El duelo contra su dama*²⁷² venne rappresentata nel *Teatro del Príncipe* dal 26 luglio 1762 e dal 14 gennaio 1764. Infine, *El sabio en su retiro y villano en su rincón* di Matos Fragoso²⁷³ conta numerosissime rappresentazioni, tra cui due nel *Teatro del Príncipe*, l'11 giugno 1762 e il 26 novembre 1763.

Tra i possibili ipotesti è da escludere la collezione di *Comedias escogidas* (1652-1704): rimangono, come alternative, le *Partes* e, dove esistenti, le *suelas*.

La esclava de su galán è inclusa nella *Parte XXV* (1647) ed è pubblicata in una *suelta* del 1670 (Barcelona, Pedro Escuder).

La dama melindrosa è inclusa nella *Parte IX* (1617), con il titolo *Los melindres de Belisa*, mentre il titolo citato da Linguet corrisponde a quello di una *suelta* del 1680: per questo e alla luce di altre considerazioni è probabile che l'ipotesto corrisponda alla *suelta*, e non al testo edito nella parte.

El domine Lucas è pubblicato nella *Parte XVII* (1621). *ArteLope* menziona un unico esemplare di *suelta* che ricava dal catalogo dell'Institut de Teatre de Barcelona (23610), ma potrebbe trattarsi dell'omonima opera di José de Cañizares, di cui esistono numerosi esemplari presso detta biblioteca e presso la Bibliothèque Nationale de France: quest'ultima non possiede alcuna *suelta* della commedia di Lope, mentre conserva diversi esemplari della commedia di Cañizares, pubblicata tra 1740 e 1751. Cañizares s'ispirò alla commedia di Lope nella scelta del titolo, - come nota Napoli-Signorelli (1813: IX, 151), che sottolinea anche la presenza del più recente *Dómine* nei teatri madrileni, a differenza della commedia di Lope:

²⁷⁰ Moreto, *La chose impossible* (*No puede ser guardar una mujer*); Moreto, *La ressemblance* (*El parecido en la corte*); Moreto, *L'occasion fait le larron* (*La ocasión hace el ladrón*).

²⁷¹ Solís, *Le fou incommode* (*Un bobo hace ciento*);

²⁷² Bances Candamo, *Lafidélité difficile* (*El duelo contra su dama*);

²⁷³ Matos Fragoso, *Le sage dans sa retraite* (*El sabio en su retiro y villano en su rincón*, Juan Labrador, refundición di *El villano en su rincón* de Lope).

Il titolo del *Domine Lucas* è tolto da una commedia di Lope de Vega che ebbe luogo nel teatro spagnolo del Linguet. Ma la favola del *Cañizare* è assai più piacevole, ed è la sola che con tal titolo comparisce su quelle scene [si riferisce ai teatri di Madrid a metà Settecento].

Probabilmente Linguet conosceva il testo di *Cañizares*, che era stato elogiato da Luzán nella *Poética* (1977: 407, 538-539):

Por último, don José de Cañizares, contemporáneo nuestro, hizo el domine Lucas y otras comedias de carácter, que le dieron reputación [...]. En El domine Lucas, en El músico por amor y en otras, he visto con particular gusto costumbres bien pintadas y mantenidas hasta el fin, asuntos y estilos propios de comedia, graciosidad en la acción misma y en las personas principales, y no - como comúnmente se ve practicado en las comedias de otros autores - en los dichos de un criado; circunstancias todas muy apreciables y que he buscado en vano en otros cómicos .

Forse la scelta di questa commedia di Lope deriva dall'omonimia con la commedia di *Cañizares*. La parte XVII contiene: *Con su pan se lo coma* ; *Quien más no puede* ; *El soldado amante* ; *Muertos vivos* ; *El primer Rey de Castilla* ; *El Domine Lucas* ; *Lucinda perseguida* ; *El ruyseñor de Seuilla* ; *El sol parado* ; *La madre de la mejor* ; *Iorge Toledano* ; *El hidalgo Abencerrage*. Solo una di queste commedie è ipotesto di un adattamento seicentesco (controlla secolo xviii), *Los muertos vivos* (*Les morts vivants*, comédie du Sieur d'Ouville, 1646). Tutti gli altri testi che Linguet aveva presumibilmente a disposizione, non esistendo alcuna *suelta* della commedia, sono nuovi al pubblico francese.

Riguardo al criterio selettivo di Linguet è quindi possibile avanzare solo delle ipotesi. Durante il viaggio Spagna può aver acquisito alcune *seltas* da cui traduce, può aver visto qualche commedia; è possibile che il non vi sia alcun criterio nella scelta, ma che il traduttore, come nel caso di Du Perron de Castera, si basasse sui testi che aveva a disposizione.

Infine, l'ipotesi di un criterio argomentale è sempre affascinante, anche se va affrontata con cautela. Si può comunque osservare che queste *comedias* di Lope (non ci si addentra negli altri autori tradotti da Linguet, per non diluire ulteriormente il già ampio *corpus* considerato) sono accomunate dalla centralità del tema del *disfraz* nella trama. Il travestimento dei personaggi è doppiamente problematico nella ricezione del teatro barocco da parte di un occhio formato in ambito neoclassicista. Da un lato, il *disfraz* implica un grave problema di verosimiglianza, come notava anche Luzán (Luzán [1738]1970: 541): «¿En cuál de estos casos se divisa algún rastro de verosimilitud?, ¿Cuál de ellos puede ser espejo de la vida humana?». Dall'altro, il *disfraz* comporta infrazioni al *decoro esterno* dei personaggi. Anche se travestito da schiavo, un nobile rimane tale, agli occhi del pubblico che conosce il travestimento.

Il tema del *disfraz*, che in due delle tre commedie tradotte prende le sembianze di

schiavitù (*La esclava de su galán* e *La dama melindrosa*) era interessante, agli occhi di Linguet, anche da un punto di vista socio-politico. Inquisizione e schiavitù erano gli elementi principali della *leyenda negra* costruita dai *philosophes*. Il rilievo dato alle allusioni all'Inquisizione fa sospettare un interesse, nel giovane viaggiatore, per commedie che trattino in un certo modo la schiavitù: Linguet, nelle note al testo, si sofferma a spiegare l'uso di ferrare gli schiavi.

Ideologia e poetica possono portare un traduttore a dover scegliere tra due alternative. L'ideale illuministico di drammaturgia moralizzante, l'estetica dell'armonia e il rifuggire dagli eccessi che Linguet difende nei testi teorici sul teatro, l'ammirazione per il *Théâtre des Grecs* tradotto da Brumoy spingono il traduttore a uno *choix* da cui vengono escluse le scene contrarie al gusto francese. In una di queste la finta schiava Zara viene svestita e quasi frustata dal *gracioso*, tra crudeli burle: viene eliminata e sostituita da un rapido commento una scena interessante da un punto di vista ideologico, che forse Voltaire avrebbe descritto minuziosamente con sprezzante ironia, concludendo con qualche massima sulla «barbarie» degli spagnoli.

Il *Théâtre espagnol* di Linguet è la più recente e ampia traduzione francese di teatro spagnolo disponibile fino al 1822. I testi fondativi del teatro romantico vengono pubblicati nei primi quindici anni dell'Ottocento, prima degli *Chefs-d'œuvre du Théâtre Espagnol* di La Beaumelle e Esménard: la traduzione di Linguet ha un quindi un ruolo importantissimo nella divulgazione del teatro spagnolo in Europa, soprattutto considerando che fungeva da ipotesto per molte traduzioni tedesche, come lamentava A.W. Schlegel ([1814]1865: II, 343):

l'étude de l'espagnol a été de jour en jour plus négligé, et c'est seulement en Allemagne qu'on l'a vue dernièrement se ranimer. On n'a guère en France d'autre idée du théâtre espagnol que celle qu'en donnent les traductions de Linguet. Ces mêmes traductions ont été mises en allemand, et on y a joint quelques pièces tirées immédiatement des originaux, mais qui ne sont pas très supérieures aux autres.

Anche in Italia il *Théâtre Espagnol* di Linguet è utilizzato per traduzioni indirette. La negazione, nella *préface*, del 'debito' del teatro francese con il teatro italiano viene criticata da Napoli-Signorelli (*Storia critica de' teatri antichi e moderni*):

non si capisce perché l'avvocato Linguet abbia avanzato che i Francesi, quanto al teatro, non hanno dall'Italia ricevuto quasi verun favore, e che la prima idea delle bellezze che essi hanno profuso sul teatro e ne' loro scritti, l'abbiano presa da' buoni autori Castigliani (Napoli-Signorelli 1813: 36).

Un censore al volume di traduzioni di Damas-Hinard nella «Revue de Paris» (1843, IV, 5) considera Linguet l'artefice della fortuna europea di Calderón, preferito a Lope de Vega nel

Théâtre Espagnol. Oltre a criticare la strategia traduttiva di Linguet («il taille, il brode, il intervertit, il travestit, il retranche»), il recensore biasima i giudizi sul teatro spagnolo:

Calderon, voila son homme! Quant à Lope de Vega, Linguet professe pour lui une estime au-dessous de la médiocre; il va jusqu'à déclarer, du ton le plus sérieux du monde, qu'il y a, entre Calderon et Lope de Vega, une aussi considérable distance qu'entre Corneille et Mairet, ou qu'entre Racine et Tristan. Chose singulière! Cette opinion insensée est devenue, pour ainsi dire, un mot d'ordre européen.

Linguet contribuì fortemente alla diffusione europea di Calderón, in particolare di *El alcalde de Zalamea*, grazie anche all'adattamento realizzato dallo stesso Linguet e da Collot d'Herbois (Meregalli 1989).

5. «*Les Vapeurs ou La fille délicate*»

Composta presumibilmente tra 1606 e 1610 (León 2007: 1471), *Los melindres de Belisa* si situa «en un punto intermedio entre la comedia urbana (piénsese en *La discreta enamorada*, o *El acero de Madrid*, próximas cronológicamente, y con las cuales guarda cierta relación) y aquellas otras de ambientación exótica, de las que Cervantes es el iniciador (*El trato de Argel*, *Los baños de Argel*)» (León 2007: 1469). Appartiene al periodo di maturità creativa di Lope ed è inclusa nella *Parte IX* delle commedie di Lope de Vega (1617), edita da Alonso Pérez sotto il controllo dello stesso Lope de Vega.

Oltre al testo pubblicato nella nona parte (A), ci è pervenuto un manoscritto autografo del primo atto (B), carente di titolo, e una *suelta* (S) intitolata «*La dama melindrosa / comedia famosa / de Lope de Vega Carpio*», di cui sono noti tre esemplari: la *suelta* «debió tener bastante difusión, pues se hicieron copias manuscritas, como la que se conserva en el Institut del Teatre» (León 2007: 1476) e fu l'ipotesto di un adattamento del 1803 (*La melindrosa, o los esclavos supuestos, de Lope de Vega. Refundida por Cándido María Triguero*). Carente di data, la *suelta* risale forse agli inizi del XVIII secolo, come si deduce dalle varianti linguistiche rispetto agli altri due testimoni, in particolare la resa dei cultismi (Cotarelo y Mori: 1930: XXX); in ogni caso, «su lectura ofrece pocas variantes y no se aparta mucho de A (que es la más próxima) o B» (León 2007: 1473).

È probabile che Linguet tragga la sua traduzione dalla *suelta* per varie ragioni. Il titolo originale riportato nell'intestazione è *La dama melindrosa*, tradotto in francese come *Les Vapeurs ou La fille délicate*; il *Diccionario de Autoridades* definisce *melindres* «la afectada y demasiada delicadeza en las acciones o el modo»: l'aggettivo scelto da Linguet forse risente di questa definizione. Inoltre, la divisione in *journalées* della traduzione rispecchia la tripartizione in *jornadas* della *suelta*, mentre in A e B sono *actos*. La datazione della *suelta*, infine, è relativamente vicina alla data di pubblicazione del volume di traduzioni; la Bibliothèque National de France possiede due esemplari di quell'edizione, presumibilmente pubblicata tra fine Seicento e i primi del Settecento.

Si tratta di una commedia peculiare, caratterizzata dall'uso massiccio di giochi di parole, un malavarismo umoristico spinto al limite: sono i capricci di Belisa, giovane dama vizziata e fantasiosa, capricciosa con i familiari e nella scelta dei pretendenti, che rifiutati per futili motivi:

pecan de ser calvo, tuerto, de barba oscura, manco, de pies grandes y uñas oscuras, vestir hábito de Santiago, tener ojos grandes o los bigotes caídos, ser francés o portugués... Tachas que Belisa esgrime como pretextos para no ceder a la presión familiar y social que pretende inducirle a contraer un matrimonio que ella rechaza (Graciela Fiadino 508).

Un testo del genere presenta delle difficoltà oggettive per il traduttore: Linguet infatti tende a eliminare i bizzarri giochi di parole che caratterizzano i capricci di Belisa. La scelta della *pièce* è dovuta al «fond théâtral»: «ce n'est pas ce caractere qui m'a engagé à traduire la piece: c'est le fond même qui m'en a paru théâtral, au moins dans les deux premieres journées» (p. 299). Nel commento a *Jules César de Shakespeare* (1764), Voltaire rilevava la «mostruosa irregolarità» della tragedia di Shakespeare, associando il *génie* inglese a quello spagnolo nella critica e in un elogio che ricorda quello di Linguet: «il y a un grand fonds d'intérêt dans ces pièces si bizarres et si sauvages» (Voltaire 1764: I, 338). Si è già avuto modo di riflettere sull'ambiguità del nodo semantico voltairiano, inteso come la qualità della trama che attrae l'interesse dello spettatore, coinvolgendolo nell'azione, cui sembra rifarsi l'espressione «fond théâtral» usata da Linguet.

5.1. Caratteristiche formali

LES / VAPEURS, / OU / LA FILLE DELICATE, / En Espagnol, / LA DAMA MELINDROSA, / COMÉDIE / DE LOPES DE VÉGA / CARPIO.

I «vapeurs» sono i «melindres» di Belisa, definita «vapoureuse» nella terza giornata (Linguet 17770: I, 387), mantendendo la comparazione «los melindres viento son...» (v. 2220), e inserendo un riferimento anfibologico agli svenimenti della fanciulla; l'aggettivo «délicate» segue invece la definizione di Autoridades per «melindres».

L'elenco dei personaggi è invariato, nel numero e nei nomi, eccetto Lisarda, tradotto come Isabelle.²⁷⁴ Si mantiene la divisione in *journées* della *suelta*. Alle indicazioni del testo lopesco (Salen, Vanse...) si sostituiscono le *scènes*, seguite dai nomi dei personaggi presenti. Per ogni nuova entrata o uscita di un personaggio si apre una scena distinta. Si aggiungono le seguenti descrizioni d'ambiente o d'azione assenti dal testo di Lope:

I journée. Scene II. Le théâtre représente l'appartement de Belise.

²⁷⁴ TIBERIO, *frere d'Isabelle*. ISABELLE. ELISO. FABIO, *Valet d'Eliso*. BELISE, *fille d'Isabelle*. CELIA. DOM JUAN, *frere de Belise*. FLORA, *Suivante de Belise*. PRUDENTIO. FELISARDO. CARILLO, *Valet de Dom Juan*. Un ALGUASIL. Un NOTAIRE. Des LAQUAIS.

I journée. Scene VI. *Le théâtre représente l'appartement d'Eliso.*

I journée. Scene XIV. *Belise, qui est censé pendant ces monologues avoir causé avec sa mere.*

III journée. Scene X. *Tiberio, voulant suivre Dom Juan*

La prima *Journée* corrisponde perfettamente al primo atto, ma le scene sono caratterizzate da espunzioni e aggiunte, derivanti in parte dalle difficoltà dei giochi di parole presenti nell'opera. La seconda *journée* termina con la richiesta di Belise a Carrillo di mettere una catena («carcan»; nel testo di Lope: «argolla y virote») allo schiavo per evitare che fugga. Vengono escluse le scene finali: il litigio tra Juan e la madre Lisarda, perché il primo vuole sposare la finta schiava Celia e la tentata fuga di Felisardo. La terza *journée* viene interrotta in corrispondenza del v. 2710; il traduttore spiega le ragioni dell'espunzione del finale: «le reste de cette piece n'est plus qu'une suite de disparates révoltants et qu'on ne sauroit traduire». Viene proposto un nuovo epilogo.

La traduzione abbrevia il prototesto attraverso numerose espunzioni, spesso legate a questioni di *bienséance*, come nel caso dell'epilogo, o di difficoltà traduttive, nel caso dei «melindres».

6. La strategia del traduttore: analisi tassonomica²⁷⁵

6.1. I sonetti

(vv. 424-437) <i>Tirano amor, cuya opinión temática</i>	I journée, scene VIII. Eliso, <i>seul</i> . «Voilà une terrible situation pour le pauvre Felisardo; mais nous l'en tirerons: et sa maîtresse, les larmes couloient deses yeux; c'est en effet un étrange accidente pour elle». (Linguet 1770: I, 316)
(vv. 770-784) <i>Ciencia es saber que con ingenio y arte</i>	I journée, scene XVI. Al dialogo tra Carillo e don Juan, di cui viene eliminata la riflessione sull'amore e sulla conoscenza del latino, segue un sonetto di don Juan (vv. 770-784), che viene escluso dal testo.
(2166-2179) <i>Cruel amor, ¿tan fieras sinrazones</i>	Non viene tradotta la parte finale della seconda giornata, a partire dal v. 2084.

6.2. Bienséance e decoro esterno: il traduttore rispetto al «disfraz»

Felisardo uccide un uomo in un duello e si rifugia con Celia a casa di Eliso. In quel momento giunge l'*alguacil* per riscuotere un debito di Eliso con la vedova Lisarda, madre di Belisa. Credendosi perseguitati dalla giustizia, Felisardo e Celia si travestono da schiavi, assumendo i nomi di Pedro e Zara. Ma l'*alguacil* vuole solo riscuotere il debito, e vedendo i due schiavi li prende come pegno, portandoli a casa di Lisarda. Il *disfraz* da schiavi *moriscos* è una forma d'infrazione al decoro di due nobili: un meccanismo tipico della *comedia*, ma non accettato dai traduttori francesi. Si è già avuto modo di osservare il comportamento di Du Perron de Castera nella traduzione di *Los donaires de Matico*, una *comedia* che offriva un ottimo pretesto a riflessioni sul *disfraz*. Ora vediamo tornare il problema con Linguet, che peraltro traduce (non sappiamo se per circostanze fortuite o per cosciente selezione) tre commedie

²⁷⁵ Riporto il testo di Lope de Vega dall'edizione critica di Jorge León (2007), seguendo le lezioni della *suelta S*, riportate in apparato.

lopesche in cui il nobile è travestito da servitore, soprattutto nel caso de *La esclava de su galán* e de *Los melindres de Belisa*.

Felisardo, lamentando il proprio destino, si preoccupa di una possibile irreversibilità della propria nuova condizione di schiavo ed è esterrefatto dalla rapidità del cambiamento estremo nella propria vita. Invece nella traduzione francese il personaggio è più preoccupato dall'«humiliation», dalla rottura del proprio decoro esterno («vendu, enlevé au milieu de Madrid avec Celia, comme le plus vil des animaux»).

<p>(vv. 585-607) <i>Aparte</i> F.: ¡Qué extraño camino de desdicha, aunque ha de ser para más remedio mío! Que en aqueste traje y casa, mientras esta furia pasa, estar guardado confío. <i>Pero ¿cuándo historia alguna de cuantas ha visto el mundo dio capítulo segundo al libro de la Fortuna?</i> (enfasi mia)</p>	<p>F: Quel cruel enchaînement d'infortunes, et qu'il va m'en coûter cher pour me dérober aux poursuites que je dois redouter! Je suis, il est vrai, bien en sûreté contre toutes les recherches; <i>mais à quelle humiliation vais-je en être redevable?</i> Moi, esclave, moi, vendu, enlevé au milieu de Madrid avec Celia, comme le plus vil des animaux! Moi, passer d'un moment à l'autre de la liberté à la servitude, et même d'un premier esclavage à un second! O sort! Voilà de tes jeux. (I, scène XIV; Linguet 1770: I, 324; enfasi mia).</p>
---	--

Questo *constraint* sembra agire fortemente su Linguet. Se nel primo esempio modifica il fondo psicologico della reazione di Felisardo, in altri casi elimina scene in cui la rottura del decoro esterno si fa particolarmente evidente.

Belisa confida a Flora il suo amore per Felisardo/Pedro, con un lungo monologo in cui racconta la propria storia. Esordisce spiegando l'origine del temperamento capriccioso: un'infanzia dorata e un eccesso di superbia per le ricchezze e le doti personali che attraggono schiere di pretendenti (vv. 1104-1151). Segue una *cumulatio* delle stranezze collezionate dalla capricciosa e fobica dama (vv. 1152-1235): non va a messa per paura alle raffigurazioni dell'arcangelo Gabriele e di San Cristoforo, rimane in casa nelle giornate ventose, non attraversa il fiume Manzanares. Questi versi costituiscono il preludio alla trasformazione del personaggio: «el desarrollo de la intriga de la comedia muestra cómo la melindrosa Belisa, que se asustaba ante la mera visión de una estatua y no se animaba a cruzar un puente sobre el Manzanares, se ha transformado bajo el poder de un amor desordenado en una mujer furiosa capaz de emplear toda clase de ardides con tal de lograr su propósito» (Fiadino 2000: 509). Nella traduzione si perde questo momento fondamentale. Linguet accentua lo sdegno della dama verso il proprio sentimento: la riflessione

sulla nobiltà del diamante nel fango («boue») viene subito smentita dalla stessa Belise, che non allude all'interesse di Flora per lo stesso schiavo, come invece fa il personaggio di Lope.

(vv. 1106-1151)

B.: «Escucha,
verás que la causa es mucha
y a mi desventura igual.
En madrid nacida,
Flora, como sabes,
por regalo y gusto
de mis ricos padres,
me crié en sus brazos
con amores tales
que aun hablaba en niña
pudiendo casarme.

[...]

Yo con la locura
de hacienda tan grande,
y quizá engañada
de mi ingenio y talle,
he dado en melindres,
en melindres tales,
que fui de la corte
fábula notable.

(vv. 1152-1238)

Di en decir un tiempo
que tenía de carne
las manos y rostro,
los demás de imagen,
que, cual ves, las visten
sólo por el talle,
sin piernas y cuerpo,
con bultos iguales.
Di en no ir a misa
donde hubiese el ángel
que venciendo pintan
sierpes infernales.

[...]

Un esclavo adoro,
prenda que a mi madre
trujo un alguacil».

B: «Ma fortune, quelque beauté dont on me loue, m'ont renversé l'esprit. Tu m'as vue fiere, dédaigneuse, inconséquente, me livrer aux travers les plus inconséquens, aux bisarreries les plus ridicules: l'esprit, la noblesse, l'opulence, n'ont garanti de mes cruel mépris aucun de ceux qui ont prétendu à ma main. Eh bien, Flora, ce cœur si superbe, cette ame si indomptable, un esclave l'a domptée.

F: Un esclave!

B: J'en meurs de honte: mais il est trop vrai, je brûle, je me consume pour un misérable, qui n'aura pas même assez de délicatesse pour s'appercevoir de son triomphe: pour prix de cette hauteur, qui a révolté tout Madrid, il faut que je meure malheureuse et déshonorée».

(II, scène I; Linguet 1770: 343).

<p>(vv. 1268-1284) F.: ¿Qué podré yo responderte? Corrido mi gusto vi de lo que pasa por ti, que callo por no ofenderte. Pero no puedo negarte que ha sido estraña locura. B.: ¿Deja de ser la hermosura hermosura en cualquier parte? ¿Dejará de ser diamante el que lo nació en la mina, porque esté en la mano indina o porque le cubra el guante? Mas a la cuenta, si a ti lo que a mi te sucedió, no quiero culparte yo para desculparme a mí. Lo que haré será matarme.</p>	<p>F: Je vous avoue que je suis confondue. Les réflexions que je pourrais vous présenter, je vois que vous les avez faites; mais je ne puis m’empêcher de vous redire que voilà un étrange accident. B: Flora, cependant un bel objet cesse-t-il d’être beau parce qu’il est déplacé? Un diamant dans la boue en est-il moins la plus précieuse des pierres? Mais, que dis- je, lâche, veux-je me justifier de ma bassesse? Non, non, il faut périr, il n’y a point d’autre ressource. (II, scène XIX; Linguet 1770: 1, 344).</p>
--	---

Belisa chiede alla madre di marcare Felisardo/Pedro, ma Lisarda, anch’ella innamorata dello schiavo, rifiuta. Per risposta Belisa si dichiara malata, non prima di aver alluso a una preferenza della madre per il fratello («presto tus ojos dirán / si como don Juan nació»), taciuta da Linguet.

<p>(vv. 1438-1450) B.: Si en no darne gusto para en cosa que yo te pida, el aborrecerme a mí por querer tu a don Juan, presto tus ojos dirán si como don Juan nació. Ábreme, Flora, esa cama. Ve presto, llama el barbero: sángreme luego, hoy me muero. ¡Hola! Al físico me llama. Presto verás si hoy acabo vida que tengo por ti, si es mejor perderme a mí que herrar la cara a un esclavo.</p>	<p>B.: Eh bien! puisque vous me refusez cette satisfaction-là, vous allez voir de quoi je suis capable. Je vais me jeter dans mon lit, Madame, et je n’en releverai point. Nous verrons si vous serez plus jalouse de la beauté de votre esclave, que de la vie de votre fille. (II, scène VII; Linguet 1770: 356).</p>
---	---

Il commento di Lisarda alla richiesta di Belisa sottolinea il repentino cambiamento del personaggio, che lo stesso monologo di Belisa, fortemente ridotto da Linguet, aveva messo in evidenza. Anche in questo caso il traduttore toglie importanza al cambiamento di Belisa: traduce infatti «mudanza» con «entêtement» (testardaggine).

<p>(vv. 1452-1460) L.: ¿Hay tan extraña mudanza? ¿Quien de ver dar una voz</p>	<p>Isabelle, <i>seule</i>. Qu’est-ce donc que cet <i>entêtement-là</i>? on n’a jamais rien vu de pareil. Quoi! s’acharner à</p>
--	---

<p>llamaba delito atroz tanto atrevimiento alcanza que quiere herrar el más bello esclavo que el mundo vio? O la condición trocó, o es interesada en ello. ¿Hay tal locura y crueldad?</p>	<p>vouloir déshonorer la plus belle figure d’esclave qui ait jamais existé? Il faut qu’elle y prenne un intérêt secret. Une folie, une cruauté de cette force, ne sont ni naturelles, ni croyables. (II, scène VIII; Linguet 1770: 357. Enfasi mia).</p>
--	--

Nella terza giornata il mutamento di Belisa è ormai palese a tutti, con continui svenimenti e deliri in cui chiama Felisardo. Trovatasi con lo schiavo, si finge svenuta e gli pone in mano un anello, che Felisardo consegna a Celia. Belisa finge di rinvenire e accusa Celia al cospetto di Lisarda di averle rubato l’anello. Carrillo sta per frustare Celia, ma viene interrotto dall’arrivo di Juan che prende le difese della schiava. Linguet espunge questa scena e le successive, considerandole «très-indécentes», «vilanies». Il traduttore rifiuta l’infrazione al decoro costituita dall’umiliazione riservata a un personaggio d’alto rango, attraverso l’obbligo a spogliarsi e la minaccia della frusta. Si tratta inoltre di una scena in cui emerge il tragicomico rifiutato dal teatro francese: Celia sta per essere vittima della crudeltà di Belisa, ma al tempo stesso il *criado* incaricato di frustarla stempera la tensione con una grossolana comicità.

<p>(vv. 2415-2629) [...] C.: Ya vuesa merced está, como ha visto, en mi poder. Ce: Pues bien, ¿qué quieres hacer? C.: Eso agora lo verá. Desnúdese. Ce: ¿Estás en ti? C.: Galga, agradezca que plugo a su dicha que un verdugo tuviese tan noble en mí, y concluya que ha de haber azote y tocino ardiendo. Ce.: ¿Tú eres hombre? C.: Así lo entiendo. Ce: ¿Y sabes que soy mujer? C.: Eso agora lo veremos. Desnude. Ce.: (Tiempo es de hablar.) ¡Felisardo! C.: Eso es cansar los aires haciendo extremos. Ce.: ¡Felisardo, esposo mío! C.: Su esposo está con Mahoma. Acabe.</p>	<p>(12) Je retranche ici plusieurs scenes très indecentes, une entr’autres où Celia est accusée par Belise de l’avoir volée. En consequence on la livre au Laquais Carillo pour la fouetter. Celui-ci est prêt à lui lever les jupes, quand Dom Juan arrive qui le chasse. On ne me fera pas mauvais gré, sans doute, d’avoir purgé la piece de ces vilanies qui la défigurent». (III, scène VIII; Linguet 1770: 396).</p>
---	--

6.3. *Trattamento del ruolo del gracioso*

Non vengono tradotti i versi in cui Carrillo parla dei rimedi d'amore citando Plinio. La conoscenza letteraria da parte di un *criado* infrange il decoro; inoltre la digressione, di gusto tipicamente spagnolo, viene costantemente criticata dai traduttori francesi.

<p>(vv. 697-767)</p> <p>C.: Muchos escriben remedios de amor, poniendo por medios la ausencia por más ligero, a quien se sigue el olvido: otros los libros, la caza, el pleito, el entretenido juego; y todos dando traza de divertir el sentido. Cual con las hechicerías quiere librarse de amor; cual con mayores porfias en otro gusto, señor, pasa sus melancolías. Plinio dijo que se echase un amador – ¡qué molestia! adonde se revolcase una mula, y que una bestia así otra bestia imitase. Mas esto fue por mostrar que era una bestia quien ama, no porque puede quitar de aquella bestia la cama esta enfermedad de amar. Mas yo digo que el pedir es el remedio de amor.</p> <p>J.: ¿Dónde has oído decir eso de Plinio? C.: Señor, hanse dado a traducir tantos hombres que carecen de ingenio, que ya sabemos los tontos lo que encarecen los sabios, y merecemos los nombres que ellos merecen. Yo le tengo traducido, y aún a Horacio y a Lucano.</p> <p>J.: ¿Esos hombres has leído? C.: Pues si están en castellano ¿qué dificultad ha sido? Ya mi alazán latiniza. Allá están. J.: Huélgome al fin, que estos que el mundo eterniza buscan a Horacio en latín, y está en la caballeriza. ¡Qué un lacayo te ha leído, divino Horacio! C.: Yo he sido. Mas en verdad que me espanto de que tú te estimes tanto</p>	<p>D.J.: Les chevaux sont-ils mis? C.: Oui, Monsieur, mais il est tems de dîner. D.J.: Trouverons nous encore des messes? C.: Bon! Sans doute vous en trouverez; il n'est que midi. D.J.: J'étois bien las hier. C.: Gageons qu ce n'étoit pas le chemin qui vous avoit le plus fatigué. D. J.: Tu as raison. C'étoit ce faquin de créancier. Il prend bien son tems pour venir me demander de l'argent. Quand j'entens ce mot, je meurs, j'espire. C: Vous n'êtes pas le seul à votre âge pour qui cette épreuve soit embarrassante. Voulez-vous vous laver le visage? D.J.: Oui: appelle Flora. C.: J'y vais. (I, scène XVIII; Linguet 1770: 330)</p>
---	---

<p>por el latín aprendido; porque de cuantos es vista con la capa y con la espada tu persona latinista, siempre en libros ocupadas, dicen que eres romancista. J.: Luego ¿el ingenio y la ciencia son los bonetes y grados por Sigüenza u por Valencia? C.: En los vulgos engañados consiste la diferencia: espada, luego idiotismo; bonete, luego letrado. J.: ¡Que gracioso silogismo! C.: Ya está en el vulgo asentado. J.: ¡Oh, qué cansado hispanismo! Lipso con capa y espada fama inmortal tiene y goza; persona fue celebrada don Iñigo de Mendoza, que ha dejado a España honrada. Mil ejemplos te trujera con que el vulgo me entendiera, si aquí con el vulgo hablara. C.: ¿Haste de lavar la cara? J.: Llama a Flora. C.: Un poco espera.</p>	
---	--

Juan racconta a Lisarda di aver visto i due schiavi abbracciati, per fare in modo che lei si decida a vendere Felisardo/Pedro. Chiama a testimonianza Carrillo, che describe la scena con comicità licenziosa. Linguet non traduce l'intervento di Carrillo. Di solito Linguet ignora gli *aparte* del testo di Lope, invece in questo caso ne introduce uno: Isabelle non si rivolge direttamente al figlio, come Lisarda, ammonendolo per amare una schiava, ma commenta tra sé la gelosia di Juan.

<p>(vv. 1659-1678) J.: Yo vi que se abrazaban, y Carrillo lo vio. L.: ¡Qué buen testigo! C.: Yo vi cruzar los brazos y tocarse, paloteado en las espaldas tanto que sólo les faltó, como flamencos, el decirse al tocar: «Fróleque, fróleque». Lo que es la paz de Francia fue notable, como suelen tal vez mansas palomas envainarse los picos uno en otro y decirse requiebros en el cuello. L.: Celo deben de ser, don Juan. ¿No tienes mujeres por allá, bellas y libres? Deja esta mora, que en efeto es mora; no trates de vencerla, que es delito que nos puede costar hacienda y honra; que el enojo de Pedro con reñille,</p>	<p>D.J.: Carillo et moi nous les avons vu s'embrasser là tout-à-l'heure très-tendrement. I.: (<i>Bas.</i>) Dom Juan est jaloux, à ce qu'il me semble. (<i>Haut</i>) Allez, mon fils, laissons-là ces vétilles qui ne sont pas faites pour nous occuper. Qu'ils s'aiment, qu'ils s'embrassent, ce sont des miseres auxquelles on peut aisément mettre ordre avec quelques coups de fouet. (I, XVV; Linguet 1770: 370-371).</p>
--	---

con no dejar que suba ni que pase de aquestos corredores, se castiga.	
---	--

6.4. Realia e riferimenti letterari

Lisarda chiama la croce di Santiago (in francese Saint-Jacques de l'Épée) «lagarto de Santiago» per la somiglianza con una lucertola: il traduttore giustifica il gioco di parole con la presenza di una lucertola sul simbolo della croce di Santiago.

<p>(vv. 256-260) L.: Pues dime ¿en qué hallaste falta a don Luis, mozo y galán, cuyos pechos emaltaba un lagarto de Santiago? B.: ¡Calla madre, que me espantas! ¿No dicen que las mujeres a sus maridos abrazan? Con un lagarto en el pecho en mi vida le abrazara. T.: Sobrina, llámase así aquella cruz colorada que es espada y no es lagarto. B.: Bastaba la semejanza para matarme de miedo.</p>	<p>I: Mais, mon enfant , qu'as tu à reprocher au moins à Dom Louis, à ce cavalier si bien fait, qui a la poitrine décorée d'un cordon de S. Jaques. B: Quoi! Ce cordon auquel pend un grand vilain lézard; vous me faites trembler, rien que d'y penser (4) (4) Au bas du cordon de cet ordre est un lézard qui soutient la croix. (Linguet 1770: I, 305-306).</p>
--	---

Nel dialogo tra Fabio e Eliso, si perde lo scherzo anfibologico giocato sull'ambiguità del termine «pellejo», che significa anche «ubriaco». Il traduttore elimina anche le seguenti battute, tra cui: «En Alcorcón pudiera hacer Belisa / un desposado, que es famoso el barro»; plasmare un uomo secondo i propri desideri è forse l'unica possibilità per Belisa di trovare marito.

<p>(vv. 348-350) E.: Un hombre desechó porque tenía un lunar en la cara, y por bermejo a un caballero. F.: Mas razón tenía. E.: ¿Por qué? F.: Por lo que dicen del pellejo.</p>	<p>«Elle a refusé des partis, tantôt parce que le Cavalier avoit un signe sur le visage, tantôt `parce qu'il étoit blond, enfin il n'y a pas d'instant où elle n'apprête à rire par ses bizarreries». (I, scène VII; Linguet 1770: I, 312)</p>
---	---

L' *alguacil* arriva a casa di Celio a riscuotere il debito che ha contratto con Lisarda. Celio tarda ad aprire la porta e incolpa il *criado*. Il riferimento ironico al «estilo cortesano» di Madrid viene eliminato:

<p>(vv. 455-457) A: Muy bien, eso diréis que también es estilo de Madrid. ¿No os acordáis que se os hizo por Lisarda ejecución?</p>	<p>L'Alguazil: Le voici. Vous souvient-il des commandemens de payer qui vous ont été faits de la part de Madame Isabelle? (I, scène IX; Linguet 17770: 317).</p>
--	---

Come pegno per il debito di Celio, vengono presi Felisardo e Celia, creduti schiavi. Il traduttore si rifà a una nota della traduzione de *La esclava de su galán* per spiegare il significato di «herrada»,²⁷⁶ riferito all'uso di marcare gli schiavi sul volto. Come si è già osservato, Linguet sceglie (o si trova per le mani) dei testi con il tema ricorrente della nobiltà *disfrazada* da servitù.

<p>(vv. 561-562) L: Mujer herrada?</p>	<p>Est-elle estampée? (5) (5) On a vu dans la premiere piece de Lopes de Véga ce que signifie ce mot. (I, XII; Linguet 1770: 322)</p>
---	--

Felisardo lamenta la propria sfortuna usando dei riferimenti culturali che non vengono trasferiti dal traduttore (Madrid, il Cid e Hagi Morato, ricchissimo *renegado*).

<p>(vv. 584-605) <i>Aparte</i> F.: ¡Qué extraño camino de desdicha, aunque ha de ser para más remedio mío! Que en aqueste traje y casa, mientras esta furia pasa, estar guardado confío. Pero ¿cuándo historia alguna de cuantas ha visto el mundo dio capítulo segundo al libro de la Fortuna? ¿Hay suceso más gallardo que un hombre que hoy en Madrid era más noble del Cid y más libre que Bernardo</p>	<p>Felisardo, <i>à part</i>. Quel cruel enchaînement d'infortunes, et qu'il va m'en coûter cher pour me dérober aux poursuites que je dois redouter! Je suis, il est vrai, bien en sûreté contre toutes les recherches; mais à quelle humiliation vais-je en être redevable? Moi, esclave, moi, vendu, enlevé au milieu de Madrid avec Celia, comme le plus vil des animaux! Moi, passer d'un moment à l'autre de la liberté à la servitude, et même d'un premier esclavage à un second! O sort! voilà de tes jeux.</p>
--	---

²⁷⁶ «Herrar»: «Poner en la cara a los esclavos una nota o señal para que sean conocidos por tales, y cogidos en caso de hacer fuga. En España se hace con los moros, y se les pone en la frente o en las mejillas una S o un clavo, o un hierro ardiendo» (*Autoridades*).

<p>se vea esclavo y sacado por prenda de ejecución, no con mayor dilación que lo que habemos tardado en vestirnos Celia y yo, sin Morato, sin Jafer, y sin poder responder a estos hombres «sí» y «no».</p>	
---	--

Felisardo, interrogato da Lisarda, la nuova padrona, sulle proprie origini, risponde inventando una storia fondata su fatti storici che il traduttore spiega in nota, mostrando interesse per la *leyenda negra*.

<p>(vv. 634-644) F.: De Granada, aunque en Madrid he nacido, de esclava que hubiera sido reina a no ser desdichada. El hijo de Carlos Quinto, don Juan de Austria, cautivó a mi madre, y nací yo del Alpujarra distinto, donde ella fue natural, y un caballero español limpio y galán como el sol.</p>	<p>F.: De Grenade, quoique je sois né à Madrid d'une esclave qui auroit pu être Reine si elle avoit eu moins de malheur. Ma mere a été prise par Dom Juan d'Autriche, (6) sans cela je serois né dans les Alpucharres où j'avois été conçu, et j'y jouerois d'un rang distingué dans la noblesse du pays.</p> <p>(6) Les maures du Royaume de Grenade s'étoient revoltés. <i>On les avoit mis à la chaîne pour les punir.</i> C'est à ce traitement que Felisardo fait ici allusion. (I, scène XIV; Linguet 1770: I, 326).</p>
---	--

Flora, la criada di Belisa, offre cibo e vino a Felisardo. Il traduttore ravvisa il riferimento malizioso nell'offerta del *tocino*.

<p>(vv. 678-680) Flora: ¿Bebes vino? ¿Comes, di, tocino?</p>	<p>(7) Va , laisse-moi faire ; j'ai les clefs de tout. Bois tu du vin?</p> <p>(7) Elle lui demande s'il mange du cochon. Cette demande en Espagne a quelque sel, sur-tout étant adressée à un esclave supposé More, et par conséquent de race Mahométane. (I, scène XV; Linguet 1770: I, 329).</p>
--	--

Celia, schiava, sta servendo Juan. Questi si fa portare porre il *cuello* dalla schiava, pretesto di manifestarle il suo desiderio. In quel momento arriva Felisardo, che s'ingelosisce. L'esclamazione di Felisardo si richiama al motto della corona di Spagna: «tanto monta cortar como desatar». Probabilmente Linguet non conosce il riferimento. Nel seguito del dialogo

vengono eliminate le allusioni alla falsa identità di Felisardo, che provengono da un noto *villancico* («¿Esclavo soy, pero cuyo?») citato anche nella *Esclava de su galán*.

<p>(vv. 870-893).</p> <p>F.: Bueno es aquesto, por Dios! Si aquí pudiera cortar, tanto montara en los dos cortar como desatar. J.: ¿Quién está allí? F.: Yo, señor. J.: Pues, ¿quién eres? F.: Un esclavo que hoy te sirve por favor de la Fortuna, que alabo por conocer tu valor. Fui de Eliso, y ya soy tuyo; mas ni soy tuyo ni suyo, ni sé a quién he de servir, tanto que puedo decir: <i>Esclavo soy, pero ¿cúyo?</i> Por prenda vine a ty hacienda de una ejecución; mas ya a tanto pasa otra prenda que conmigo en prenda está, que puede ser que te prenda. Mi amo esta esclava amó. Vi que a tu pecho llegó, y no es bien que a ti se junte. Pero, aunque me lo pregunte, <i>eso no lo diré yo.</i></p>	<p>F.: Que vois-je? F: Un esclave que le hasard vous donne, et qui vient vous rendre les hommages. J'étois à Eliso; je suis à vous, ou plutôt son empire sur moi est suspendu pour quelques jours; car n'étant ici que par forme de nantissement, je n'en appartiens pas moins à mon vrai maître. Il aime passionément cette esclave: je la trouve ici tête à tête avec vous, et je ne puis m'empêcher de lui représenter que cela n'est pas bien. (I, scène XIX; Linguet 17770: I, 335)</p>
--	--

6.5 Gli intraducibili «melindres» di Belisa

Al principio della prima giornata il traduttore si trova di fronte al primo dei capricci di Belisa, che non vuole che la *criada* Flora apra le persiane. Come osserva Jorge León, nel testo di Lope «se baraja la polisemia tópica de "niña", infantil, y de los ojos. Del primer significado, el derivado "niñería"» (Lope de Vega [1617]2007: 1581). Linguet traduce «enfantillage», perdendo l'anfibologia. Il seguito del testo, in cui Belisa intreccia un capriccio all'altro, non viene tradotto, fino all'ultimo capriccio, quello del fuso che danneggia le mani di Belisa: «m'a cassé le bras», esagera la Belise di Linguet. Il traduttore pone una nota, in cui cerca di spiegare la natura dei capricci di Belisa, che considera «une folie ridicule et désagréable», che viene mitigata per i lettori francesi.

<p>(vv. 105-166)</p> <p>B.: Flora, aquella celosías los ojos me han afrentado. F.: ¿Cómo? B.: En las niñas me han dado de palos. F.: ¡Qué niñerías! B.: Como los ojos llegué a sus palos, ellos fueron tales que al fin me los dieron, pero luego me vengué. F.: ¿De qué suerte? B.: Del estuche saqué un cuchillo y los di de puñaladas allí. F.: ¡Quién hay que tal gracia escuche! ¿Mataste la celosía? B.: Hice, a lo menos, lugar por donde pude mirar quién por la calle venía. Mas presto vino el castigo, pues en vez del caballero pasó... F.: ¿Quién? B.: Un aceitero. F.: ¿Y mirástele? B.: Eso digo, que le miré y me manchó el vestido. F.: Pues ¿podía, tú detrás de la celosía y él en la calle? B.: ¿Pues no? Mírame bien. F.: ¿De mirar el que va aceite vendiendo te has manchado? B.: Así lo entiendo: vestido me puedes dar, y éste harás luego vender. F.: Mira que muy limpio está. B.: Necia, ¿no te he dicho ya que daño me suele hacer quererme contradecir? ¡Jesús, que fiero accidente! F.: ¿Cómo? B.: Este pulso, esta frente, mira... ¡estoy para morir! ¡Qué terrible calentura! F.: No puenso contradecirte en mi vida, que servirte mi amor y lealtad procura. De rodillas te suplico me perdones. B.: Ya cesó la calentura. F.: ¿Quedó calor alguno? B.: Tantico, pero ya se va aplacando. F.: Tu madre y tu tío. B.: ¡Ay, Dios! ¡A dos me nombras! F.: Los dos te están sirviendo y amando. <i>Van saliendo Tiberio y Lisarda</i> B.: Tráeme luego la labor, no me vean tan ociosa. F.: ¿Quieres las randas? B.: Es cosa cansada, aunque es de primor. Y entre tantos majaderos hay uno que me ha quebrado las manos. ¡Ay, que me han dado, Flora, dolores tan fieros que no los puedo sufrir! F.: Mira que aún no te he traído la almohadilla. B.: ¿No has oído</p>	<p>B.: Le grand jour me creveroit les yeux F.: Bon! Il ne fait pas de Soleil B.: Flora. F.: Madame. B.: Ces jalousies m'ont brisé les prunelles (2). F.: Quel enfantillage! Je n'y ai pas touché seulement. Voulez-vous vous occuper? B.: Oui: donnez-moi de la dentelle. F.: Je vais vous chercher le coussin. B.: Ah! Arrête, arrête, un de ces fuseaux m'a cassé le bras. F.: Vous vous moquez; vous n'y avez seulement pas encore touché. B.: Ah! ne me contredis point; tu sais que cela me rende malade. F.: Tenez, tenez, Madame, voilà de l'occupation qui vous arrive; c'est votre mere avec votre oncle.</p> <p>(2) Le genre de délicatesse, d'extravagance de Belise, n'est point dans la nature. C'est une folie ridicule et désagréable: j'en ai adouci les traits. Elle dit ici, par exemple, qu'elle a poignardé ces jalousies avec ses ciseaux. Parce qu'on soutient que la vue d'un marchand d'huile ne lui a pas taché sa robe, la fièvre lui prend, etc. Cela n'auroit en François aucune espece de grace , et je doute même que cela en ait en Espagnol. Aussi n'est-ce pas ce caractere qui m'a engagé à traduire la piece: c'est le fond même qui m'en a paru théâtral, au moins dans les deux premieres journées. (I, scène II; Linguet 1770: I: 299)</p>
--	--

que no has de contradecir? Tráeme una banda al momento en que descanse la mano.	
---	--

Belisa trova difetti a tutti i pretendenti. Il *letrado* è calvo e il portoghese è barbuto, ma i riferimenti al teschio e al cilicio (come quello al *Quijote*) vengono rimossi: invece del teschio si parla di «zucca», invece del cilicio, di una foresta. È ciò Linguet che definisce «adoucir les traits» delle manie di Belisa. Il riferimento al *Quijote* invece viene eliminato perché implica una reminiscenza attiva nel contesto d'origine.

(vv. 203-210) B.: Cuando yo fuera mujer espiritual y santa, y para vencer la carne, gran enemigo del alma, quisiera una calavera tener de noche en la cama, lindamente me venía un hombre al lado con la calva.	B.: J'aimerois autant coucher avec une citrouille, qu'avec une tête sans cheveux. (I, scène III; Linguet 1770: I, 303)
(vv. 232-236) B.: Aquellas barbas negras, cerdosas y espesas era ponerme en la cara, y aún en la boca, un silicio, y en la lengua una mordaza.	B.: Ne m'en parlez point; on ne sauroit baiser un visage comme celui-là: c'est une forêt que sa barbe; et elle est si noire, si noire....si! (I, scène III; Linguet 1770: I, 305).
(vv.237-238) L.: ¿Y aquel caballero rico de aquel lugar de la Mancha?	I.: Et cet Espagnol si opulent? (I, scène III; Linguet 1770: I, 305).
(vv. 248-251) L.: ¿Y no las tenía blancas [<i>las manos</i>] el caballero francés? B.: No quiero yo ser <i>madama</i> ni llamar <i>mosiur</i> mi esposo.	I.: Prenez donc ce gentilhomme Français: il a les mains blanches, lui. B.: Encore moins, je ne veux pas m'appeller <i>Madame</i> , ni appeller mon mari <i>Monsieur</i> (3). (3) Dans l'Espagnol ces deux mots sont une plaisanterie, <i>Madame</i> et <i>Monsieur</i> que l'on prononce <i>Mosiour</i> . (I, scène III; Linguet 1770: I, 305).
(vv. 510-519) B.: Hombre que a mí, señora, me ha de querer, ¿postizo le ha de traer? Y cuando le traiga así ¿ha de ser tan descuidado	B: Comment! Que m'importe? je ne veux pas que mon mari ait rien de manque, ni de supposé: je veux un homme complet. Vous me donnez-là des bons avis; épouser un manchot! [I, XI; Linguet 1770: 320).

<p>que por hacerse valiente se le caiga, cuando cuente las cuchilladas que ha dado con el puño de la espada, el puño de la camisa?</p>	
--	--

6.6. Riduzione dei riferimenti erotici

L'atto di lavare il viso a Juan viene rivestito di significati erotici: il giovane chiede più acqua per spegnere il fuoco dell'amore, la schiava paragona l'acqua alle sue lacrime, dicendo che potrebbe aggiungerne dai suoi occhi qualora finisse, l'asciugamano per Juan non potrà cancellare dagli occhi l'immagine della bella schiava.

<p>(vv. 799-830) J.: ¡Bella esclava! C.: Desdichada diréis mejor, hasta agora que os sirvo. J.: ¡Qué bien pagada deuda! Echad agua, señora. F.: ¿Tanto la esclava te agrada? J.: ¿Has visto alguna en tu vida más hermosa? Echad más agua, echad más si sois servida, porque se tiemple la fragua de vuestro fuego encendida. ¿Hay tales ojos? C.: Pudieran dar agua, si aquí faltara J.: ¿Qué manos la merecieran? Mas si el alma se lavara, más a proposito fueran. Dame esa toalla, Flora, aunque no podrá limpiar lo que deja impreso agora esclava que puede honrar la más principal señora. Id por el cuello.</p>	<p>D.J.: Qu'elle est jolie! C.: Dites plutôt malheureuse. Il n'y a pas d'autre nom qui me convienne dans l'état où je suis. D.J.: Ma foi, Eliso est bien quitte avec nous. Verses-moi de l'eau, Mademoiselle. F.: Il paroît que l'esclave vous plaît? D.J.: Je n'ai encore de ma vie rien vu de plus beau. Venez, venez, il n'y aura jamais assez d'eau por éteindre les feux que vos charmes font naître... Quels yeux! C.: Mais il n'y a plus d'eau. J: Donne le linge, Flora. Elle est adorable. Va me chercher un col, Flora. (I, scène XVII; Linguet 1770: I, 332)</p>
---	---

La richiesta di una gorgiera si rivela uno stratagemma per restare da solo con Celia. Tra i due s'innescava un dialogo ricco di allusioni alla servitù d'amore, in cui atti concreti acquistano valore metaforico. Durante la vestizione Juan paragona la gorgiera a una catena di ferro che allude alla propria sottomissione alla schiava, con un simbolico rovesciamento dei ruoli. Linguet non traduce il dialogo, caratterizzato, secondo lui, da «choses insipides même en espagnol» (Linguet 1770: 333): «il n'y a d'interessant que la situation». Nel testo francese la schiava non mette la gorgiera al padrone; il *galán* si limita a sperare che la schiava finisca per amare le proprie catene, o che a sua volta le imponga a lui: si mantiene vagamente il richiamo alla servitù d'amore, eliminando la sua concretezza scenica che nel testo di partenza assumeva grazie all'atto della vestizione di Juan.

<p>(vv. 822-869) J. Con gusto de verla estoy. Algo a solas le diré. Nunca esta esclava le vi a Eliso. Sin duda creo que él la guardaba de mí, porque el ajeno deseo debió de juzgar por sí. ¡Oh, cuanto lo habrá sentido, si acaso le tiene amor! ¡Desdicha notable ha sido! <i>Sale Celia con un cuello en un tabaque o salva</i> C.: Aquí está el cuello, señor, J.: Y aquí, señora, el rendido. Ese es cuello ponello podéis por argolla en mí, aunque bastaba un cabello; y éste el cuello que os rendí. C.: ¡Burlaisos? Poneos el cuello. <i>Póngasele</i> J.: No fuera hierro el asiento, pero ya por vos le siento. Hierros en las trenzas hay. C.: Yo pensé que era cambray. J.: Qué engañado pensamiento! C.: Y si vuestros hierros son trenzas, con facilidad podréis romper la prisión. J.: Prisión de la voluntad está en la imaginación. No acierto a atarme la trenza ; ponédmela vos. Llegad, llegad, no tengáis vergüenza. Atadme la libertad, que a ser tan vuestra comienza. Llegad, ataréis el cuello. C.: Porque el serviros obliga lo haré, pues os sirvo en ello. Pero ¿quién habrá que os diga, aunque yo acierte a ponello,</p>	<p>(<i>Flora sort</i>). Elle ne paroissoit point chez Eliso. Il me la cacheoit, sans doute, para la crainte des sentimens que sa vue ne pouvoit manquer d'exciter dans mon cœur. Ah! s'il l'aime, qu'il doit être désespéré de sa perte! (8) Qu'on seroit heureux, charmante Exclave, si l'on pouvoit ou vous faire amer vos fers, ou en recevoir de vous. C.: Vous insultez à ma misere, Monsieur. D.J.: Ne m'en soupçonnez pas. Rien n'égalé mon respect pour vous, et s'il m'étoit permis de me livrer à des sentimens plus vifs, avec quels transports.....</p> <p>(8) Je retranche ici beacoup de choses qui sont insipides même en Espagnol. Il n'y a d'intéressant que la situation. (II, scène XVIII; Linguet 1770: 333).</p>
--	---

<p>si está el cuello bien o mal? Voy por espejo. J.: Eso no, porque no habrá espejo igual como ese rostro en que yo miro tan limpio cristal. Retrátenme vuestras bellas niñas, que bien puedo en ellas decir que en el sol me vi. Atad. C.: ¿No está bien así? J.: A vuestras claras estrellas se lo quiero preguntar.</p>	
--	--

6.7. Traduzione e ideologia: i commenti di Linguet rispetto allo schiavismo e all'Inquisizione

Il ricordo e la persistenza dell'Inquisizione è dei principali elementi della cosiddetta *leyenda negra* spagnola settecentesca, alimentata dalle polemiche nell'ambito dei *philosophes*. Linguet, giornalista impegnato politicamente, si scaglia contro l'Inquisizione nelle «Annales politiques, civiles et littéraires du XVIIIe siècle» (1777-1792), che comincia a pubblicare durante l'esilio volontario in Inghilterra. Nel 1777, con il processo a Olavide, emerge il vivo potere dell'Inquisizione nel secolo dei Lumi. È Linguet il primo in Francia a dare notizia del famoso processo, pubblicando sugli «Annales» una lettera anonima, indirizzata da un cittadino madrilenno «à l'Auteur de ces Annales», in cui viene denunciato l'arresto di Olavide e si chiede aiuto all'Europa.

Allo schiavismo Linguet dedica un ampio capitolo (*Du développement des Loix relativement au pouvoir des maîtres sur leurs esclaves*) nella *Théorie des lois civiles* (1767), dove scrive: «ce mot [*l'esclavage*] emporte la destruction de tous les droits de l'humanité pour l'être auquel il est appliqué» (Linguet 1767[1984]: 439).

Le note apposte alla traduzione, così come alcune scelte del traduttore, mostrano un certo interesse per lo schiavismo e per l'Inquisizione.

Juan e Carrillo scoprono Celia e Felisardo abbracciati; Felisardo si discolpa mentendo: si tratterebbe, secondo le sue parole, di un abbraccio tra cristiani, senza alcuna componente erotica, per gioire della conversione al cristianesimo di Celia. La bugia di Felisardo è oggetto dello scherno di Carrillo, che gioca con l'uso ironico del termine «cristiandad»: Linguet sembra stupito da questo rovesciamento comico del lessico religioso e rileva, in nota, che, evidentemente, l'Inquisizione «entend raillerie».

<p>(vv. 1569-1591) F.: Señor, si piensas que es esto amor, el tuyo lo piensa mal: que porque me dijo aquí que bautizarse quería, lo que a cristiano debía, hice en abrazarla así. Si bajar pudiera el cielo sospecho que la abrazara, pues lo que el cielo intentara disculpa tiene en el suelo. Juan: Vete a la caballeriza, perro. F.: Perdona, señor, ¿ser yo cristiano es error? Carrillo: (La palabra atemoriza.) ¡Hola, Pedro! P.: ¿Que me quieres? C.: Ser cristiano es gran bondad, pero es mucha cristiandad abrazar a las mujeres. Vete, y advierte que aquí las esclavas no se abrazan. F.: ¿Y si amo y lacayo trazan gozarlas ¿úsase? C.: Sí. F.: ¿Sí? Pues espérate un poco. C.: Algo ha de hacer este perro. <i>Vase Felisardo</i></p>	<p>F.: Monsieur, si vous croyez qu'il y ait quelque chose de malhonnête, vous vous trompez bien. Zara me faisoit part de son future baptême, et dans le transport de ma joie je l'embrassois pour lui en faire compliment (9). D.J.: Va-t-en à l'écurie, misérable. F.: Est-ce donc qu'il y a du mal à feliciter les Chrétiens? Carrillo: Ce drôle-là l'entend. Holà, Pedro. F.: Plaît-il? C.: Apprends de moi qu'il est très-bon d'être Chrétien: mais c'est un christianisme trop chaud que celui qui fait ainsi baiser les filles (10). Va-t-en, et songe qu'il faut être plus circonspect auprès des jolies esclaves. F.: Et est-ce l'usage que les maîtres et les valets leur comptent fleurette (11)? C.: Oui, sans doute. F.: Oui! oh bien, attendez un moment. (<i>Il s'en va</i>).</p> <p>(9) On voit par tout ce morceau que l'Inquisition entend raillerie. Je ne rends pas toute la force de l'Espagnol. (10) <i>Ser Christiano es gran bondad! pero es mucha christianidad abrazar à las mugeres.</i> (11) Le texte dit bien autre chose. <i>Gozarlas.</i> (II, scène XII; Linguet 1770: I, 364-365).</p>
--	--

Al principio della terza *jornada*, Eliso è furioso per il trattamento ricevuto da Felisardo nella casa, avendo appreso che lo schiavo è stato «herrado». Linguet interviene sull'esclamazione di Eliso, sostituendo la domanda retorica con la constatazione, il «melindre» con l'«horreur». L'ira

di Eliso non è motivata, come nella *comedia*, dallo *status* del finto schiavo, ma da un implicito principio di giustizia e pietà verso gli uomini.

<p>(vv. 2197-2201) E.: ¡Por Dios, Lisarda, que vino a lindo dueño el esclavo del regalo que tenía! Pues tú sabrás algún día quién es. L.: Su virtud alabo y doy la culpa a Belisa. E.: ¿Es melindre herrar un hombre que si supieras su nombre, aunque su talle te avisa, te movieras a piedad?</p>	<p>E.: En vérité, Madame, ce pauvre esclave a trouvé là une belle condition. Vous en serez vous même quelque jour au désespoir, quand vous saurez qui il est. I.: Mais je vous répète que je n'ai aucune part à cette <i>inhumanité</i>: la faute en est toute entiere à Belise. E.: <i>C'est un horreur en général que d'estamper ainsi un homme, même du commun</i>; mais pour celui-là, si vous saviez son nom, vous en seriez bien autrement émue. (III, scène I; Linguet 1770: I, 386; Enfasi mia).</p>
--	---

6.8. Proposta di un nuovo epilogo

Linguet non traduce l'ultima parte della terza *jornada* (dal v. 2710), proponendo un nuovo epilogo. Belisa si mette d'accordo con Flora, affinché spenga le luci, a un suo segno, in modo da poter dichiarare liberamente il proprio amore allo schiavo. Ma il buio crea l'equivoco e Belisa sbaglia destinatario. Arriva il momento delle nozze tra Lisarda e Felisardo, organizzate da Tiberio per spaventare i figli della vedova; Lisarda, invece, a insaputa di Tiberio, vuole veramente sposare lo schiavo. Ma arriva Prudencio, padre di Celia, e si svelano le identità dei due schiavi. Celia sposa Felisardo, Belisa sposa Eliso.

Linguet propone un finale con l'intervento esterno di Tiberio e la conseguente «deresponsabilizzazione» dei personaggi («sauver sa soeur et son neveu de leurs extravagances»):

Depuis ce moment jusqu'à la fin, le reste de cette piece n'est plus qu'une suite de disparates révoltans et qu'on ne sauroit traduire. Le sujet prêtoit cependant. Il ne falloit que faire instruire Tiberio de la condition de Felisardo et de Celia, l'engager par ce moyen, à se prêter à leur bonheur pour sauver sa soeur et son neveu de leurs extravagances. Il falloit faire aussi concourir Eliso, dont le rôle alors seroit devenu intéressant. C'est ce que n'a point exécuté Lopes de Véga. Il a horriblement négligé la fin de sa piece. Les deux premieres journées sont, à mon avis, les plus intéressantes de son théâtre, et la derniere en est une des plus insipides. On me pardonnera, sans doute, de ne l'avoir pas traduite. Au reste, je répète, que si j'ai donné du Lopes de Véga, c'est uniquement par égard pour sa réputation. Je passe à Calderon qui n'aura pas souvent besoin d'indulgence, et où j'espere que les Lecteurs trouveront, comme moi, un homme aussi supérieur à Lopes de Véga, que Corneille l'est à Mairet, et Racine à Tristan (Linguet 1770: I, 402).

CONCLUSIONI

«Les étrangers sont les véritables appreciateurs du mérite des écrivains», scriveva Linguet nel 1770 (I, xlv), per argomentare la preminenza di Lope e Calderón, rispetto agli altri drammaturghi spagnoli, sulla base del riconoscimento europeo. Nel 1761, nell'*Appel à toutes les nations*, Voltaire chiamava l'Europa a confermare la superiorità del teatro francese su quello inglese, dimostrata dal prestigio incontrastato al di là dei confini francesi. Valeva anche l'opposto: nel 1744, nella *préface* al *Théâtre Anglois*, La Place sosteneva la grandezza di Shakespeare con l'argomentazione della fama perdurante in Inghilterra: «Il faut donc convenir, qu'un Poète dont le nom subsiste encore avec éclat dans son pays, doit avoir eu des talens supérieurs» (La Place 1746: xi).

In queste considerazioni si vede emergere, dietro il nazionalismo culturale, un'idea di *beau relatif*, una «nuova coscienza della modernità» (Jauss 1970), ma si può anche scorgere la complessità delle interferenze letterarie tra polisistemi. Non si sbagliava Linguet, con quella sententia, al suo stile, estrema e quasi paradossale; non sbagliava nemmeno La Place: anzi, preconizzava gli sviluppi della moda shakespeariana in Francia, legata al culto del Bardo in Inghilterra.

Astraendo le affermazioni di Linguet e di La Place dal caso concreto cui erano rivolte, si potrebbe inserirle tra le leggi dell'interferenza letteraria di Even-Zohar (1990): la ricezione nella letteratura d'arrivo condiziona la *self-image* e il canone della letteratura di partenza; al tempo stesso la *self-image* e il canone letterario della letteratura di partenza condizionano la ricezione nella letteratura d'arrivo.

La ricezione di Lope de Vega in Francia è un interessante caso per l'applicazione di teorie polisistemiche, per una serie di condizioni eccezionali, come l'enorme fama del drammaturgo in Spagna, il valore antonomastico di drammaturgo spagnolo in Francia e una problematica ricezione classicista in ambito francese e spagnolo. La creazione spagnola del *Fénix* si rielabora in Francia in un'immagine diversa che viene trasmessa al contesto d'origine.

La formula «Es de Lope», usata in Spagna in forma di elogio nel Seicento, colpisce l'attenzione dei francesi, che la ripetono, quasi increduli, per sottolineare la fama del *Fénix*. L'enorme fecondità, l'ingegno, il furor poetico, caratteristiche primarie del *self-fashioning* lopesco e della diffusione della sua immagine presso i contemporanei in Spagna, costituiscono un altro punto fondamentale della ricezione francese. Infine, Lope è l'autore dell'*Arte nuevo*. «Los antiguos ignoraron el arte de escribir comedias; el primero que la

inventó fue Lope de Vega y ya todos le siguen», scrive nel 1690 José Alcázar (*apud* Álvarez Sellers 1997: 326). L'accostamento paradossale del concetto di «arte», legato all'immutabilità dei precetti, all'idea del nuovo, incoraggiò «el mito de las orígenes» per cui «el que prefirió presentarse a sí mismo como un continuador decisivo se había convertido ya, gracias a su deslumbrante aureola, en el forjador ex nihilo de una tradición» (Pontón 2011: 288). Il mito delle origini legato all'*Arte nuevo* ha lunga fortuna nella ricezione francese di Lope, e non pare azzardato cercarne le origini in Spagna. L'immagine di Lope creata in Spagna ebbe vistosi riverberi in Francia.

Con l'approssimarsi del dibattito sul teatro *régulière* e *irrégulière* in Francia, nelle polemiche aperte dalla *Querelle du Cid* e proseguite nelle numerose *préfaces* degli anni Trenta, il classicismo francese trova in Lope de Vega un antimodello contro cui definire se stesso. Nella *Lettre à M. Chauvet*, Manzoni rileva come i classicisti scegliessero esempi di estrema libertà per affermare teorie estremamente restrittive («c'est de montrer que, sur certains théâtres où la règle n'est pas admise, on a donné souvent à l'action une étendue excessive; c'est de citer avec un mépris triomphant ces tragédies dans lesquelles un personnage, "Enfant au premier acte, est barbon au dernier"»), Manzoni [1823]1981: 80): in quest'ottica si può leggere la ricezione di Lope de Vega presso i *réguliers*. Gli eccessi di cui è ammantata la sua figura sono facili bersagli. Così, l'incredibile fecondità del *Fénix* diviene trascuratezza, e i due termini sono posti in una relazione di causa-effetto. Il mito, forgiato in Spagna, di Lope creatore della *Comedia*, autore di una nuova poetica, è recepito da alcuni classicisti come tale, e rovesciato in termini dispregiativi: secondo René Rapin (1674: s.n.), dai tempi di Aristotele «Lope de Vega est le seul qui s'est avisé, sur la bonne fortune de sa vieille reputation, de hazarder une nouvelle méthode de poétique qu'il appelle el arte nuevo». Lo sguardo scandalizzato di Rapin scorge in Lope una figura mitica e quasi luciferina: *le seul* che ha osato sfidare Aristotele. Altri classicisti, invece, riducono l'*Arte nuevo* a una denigrazione del teatro spagnolo. Il primo a proporre questa seconda via interpretativa è Georges de Scudéry, che usa l'*Arte nuevo* come argomentazione contro Corneille nell'ambito della *Querelle du Cid*: «Ce grand homme [Lope] il fait bien voir lui-même, en parlant contre lui-même, combien est dangereux de suivre ceux de sa nation dans ce genre de poésie» (Gasté 1898: 222). Entrambe le linee interpretative dell'*Arte nuevo* hanno seguito nel Settecento: il «mito delle origini» trova sviluppo nella concezione primitivista di Lope come iniziatore della «barbarie»; l'ammissione d'ignoranza diviene una sorta di giustificazione nei confronti di un drammaturgo costretto a non seguire i precetti per piacere al popolo. Le due immagini convergono nella creazione voltairiana di Lope de Vega. Il mito di un teatro spagnolo

«barbaro» si accordava in Voltaire con un inquadramento letterario associato alla filosofia della storia; ma la *préface* di Du Perron de Castera (1738a: I, 1), dove si citava l'*Arte nuevo* come ammissione di un «excès bizarre» seguito per piacere al popolo, condiziona la lettura voltairiana dell'*Arte nuevo*. Nella famosa versione di un brano del trattatello, Voltaire mostra Lope quasi *régulière*, adirato contro il gusto spagnolo, che è costretto a seguire per piacere al popolo. Lope è l'uomo «qui était digne de corriger son siècle», ma «fut subjugué par son siècle» (Voltaire 1876-1900: XXV, 153).

La rielaborazione francese dell'immagine di Lope de Vega ha un ruolo nell'apprezzamento da parte dei classicisti spagnoli del Settecento? Un caso affrontato in questa ricerca mostra il contatto tra le idee francesi su Lope e la *Comedia* e gli spostamenti canonici operati dal nuovo *clasicismo español*.

Il dibattito sulla tragedia spagnola coinvolge gli intellettuali riuniti attorno alla madrilenica *Academia del Buen Gusto* e due traduttori francesi: Du Perron de Castera e Linguet, che affermavano l'inesistenza di tragedie in Spagna. Lo scritto di Nasarre (1749) in difesa della commedia spagnola nega l'idea di un'originaria «barbarie»: «Descubriríase así otro origen, no supersticioso ni bárbaro, sino culto y palaciano, de nuestras comedias y representaciones» (Blas Nasarre [1749]1991: 63). L'età aurea è seguita dall'epoca del corruttore Lope: il mito delle origini implica l'antecedenza cronologica del teatro spagnolo all'illustre tradizione classicista francese, ma al tempo stesso porta in sé il mito della decadenza, inaccettabile per Nasarre. Forse per questo egli fornisce i nomi di alcuni drammaturghi spagnoli contemporanei a Lope de Vega che «cuando quisieron, guardaron religiosamente los preceptos del arte» (Nasarre [1749]1992: 77). Augustín de Montiano y Luyando, nel *Discurso sobre las tragedias españolas* (1750), segue l'impianto teorico *ancien* del predecessore, esaltando le origini della tragedia spagnola e considerando Lope de Vega, «parcial de la alteración del teatro», ingannatore nella consapevole ambiguità terminologica con cui confuse i limiti dei generi drammatici. La risposta a Montiano y Luyando arriva nel 1770 da Simon-Nicolas-Henry Linguet, nella *préface* al *Théâtre Espagnol*, seconda traduzione settecentesca di *comedias*, dopo quella di Castera. Per il voltairiano Linguet «les distinctions établies entre la Comédie et la Tragédie, sont [...] des inventions modernes» (Linguet 1770: I, xxxii): secondo una visione primitivista delle origini autoctone del teatro spagnolo, il traduttore dichiara l'inconciliabilità con una sistematizzazione generica derivante da un successivo raffinamento *moderne*. La linea di pensiero di Voltaire e di Linguet caratterizza anche l'intervento di Ignacio de Luzán, che nella seconda edizione della *Poética* (1789) si pronuncia sulla questione della tragedia in Spagna. Distanziandosi da Montiano e da

Nasarre con un'importante palinodia rispetto alla prima edizione («¿cómo pudo Lope corromper ni desarrenglar lo que nunca estuvo ordenado ni arreglado?», Luzán [1789]1977: 424), Luzán ammette l'origine «barbara» della tradizione teatrale popolare (con l'esclusione del teatro colto destinato alla lettura), ma ne fa un tratto comune con il teatro greco e latino, francese e italiano, in cui i primi drammaturghi erano «groseros y libres antes que artificiosos» (Luzán [1789]1977: 413). A cinquant'anni di distanza da Du Perron de Castera, Luzán chiude abilmente la *querelle* sulla tragedia, estendendo l'idea di *état de nature* agli albori di prestigiose tradizioni drammatiche classiche e classiciste. L'introduzione di precetti appartiene a uno stadio di *civilisation*, per cui la drammaturgia ispirata alle regole degli antichi è considerata «nueva» e «moderna»: «no porque sean nuevas las reglas de Aristóteles y Horacio, sino porque la introducción de estas en España fue posterior a aquellos dramas imperfectos» (Luzán [1789]1977: 412).

Autore di *dramas imperfectos*, corruttore di uno stato di perfezione del teatro spagnolo secondo Nasarre e Montiano, oppure vittima di un'epoca di «barbarie» secondo Luzán, Lope de Vega non appartiene al nuovo Parnaso spagnolo. Il classicismo identifica il *Siglo de Oro* con il Cinquecento (Blecua [1978]2004), salvando alcuni drammaturghi e autori seicenteschi, tra cui non Lope. Il *Fénix de los ingenios*, presentato e recepito nella Francia seicentesca come capostipite e principale rappresentante della *Comedia*, è ora escluso dal canone nazionale in opere che circolano anche in Francia.

Ma il declino settecentesco della fama di Lope in Francia era ben avviato già a inizio secolo, se si pensa che l'*Arte nuevo* è tradotto in un volume di opere dimenticate (Profeti 2009a), che lo scarno prologo agli *Extraits* di Du Perron de Castera (1738) ha un'insospettabile circolazione dovuta, probabilmente, alla scarsità di opere simili sulla *Comedia* in Francia, e che diversi *letrés* insistono sulla necessità di poter accedere a traduzioni del *théâtre espagnol*.

La presenza di Lope de Vega in Francia è vivace nel *temps de préface* della prima metà del Seicento, quando l'*Arte nuevo* è antimodello dei *régulières*, per esaurirsi nella seconda metà del secolo, agli albori della *Querelle des Anciens et de Modernes*. Estraneo al Parnaso degli *Anciens*, ma assente dal nuovo canone dei *Modernes*, Lope si colloca in un'area esclusa dai due schieramenti, il terreno occupato da Alexandre Hardy, a cui viene accostato per una fecondità poetica assimilata con la trascuratezza.

L'esclusione di Lope de Vega dal canone drammaturgico nazionale da parte dei classicisti spagnoli non rappresenta motivo di stupore per i francesi, che, anzi, elogiano la nuova maniera degli spagnoli in alcune recensioni a Nasarre, Montiano y Luyando e Luzán. In

termini socio-politici, l'immagine della Spagna soffre la *leyenda negra* e un ruolo ormai periferico negli equilibri europei. Questi presupposti non impediscono, però, d'ipotizzare che la *self-image* della Spagna classicista ebbe qualche riflesso sulla ricezione francese della *Comedia* e di Lope. La *leyenda negra*, infatti, non influenza sempre i giudizi sulla sfera letteraria: intellettuali come Boyer d'Argens e Bourgoing, avversi all'Inquisizione e all'eccesso di potere monarchico ed ecclesiastico in Spagna, ammirano Lope de Vega. Inoltre la crescente fama di Shakespeare in Francia, dalle *Lettres Anglaises* di Voltaire alla traduzione di Le Tourneur, si associa a istanze di rinnovamento nel teatro francese, che guardano a quella libertà dalle regole, barbara e autoctona, con crescente attrazione. Se fattori di prestigio politico e culturale accompagnarono l'emersione di Shakespeare in Francia, anche l'apprezzamento degli inglesi per il Bardo è considerato come prova della grandezza di quell'autore.

Le aspirazioni alla libertà dai precetti classicisti in un *moderne* come Houdar de La Motte, l'attrazione per il primitivismo presagita da una tarda *ancienne* come Mme Dacier e il concetto di *beau relatif* nella «nuova coscienza della modernità», preparano il terreno alla riscoperta romantica del teatro spagnolo.

I tortuosi percorsi della fama di Lope in Francia sono disegnati in buona parte dai traduttori, che a loro volta risentono del contesto culturale in cui sono immersi: «on every level of the translation process, it can be shown that, if linguistic considerations enter into conflict with considerations of an ideological and/or poetological nature, the latter tend to win out» (Lefevre 1992: 39). Du Perron de Castera e Linguet partecipano al dibattito sulla tragedia spagnola, influenzano la ricezione francese ed europea di Lope de Vega, ma al tempo stesso sono sottomessi a una serie di *constraints*, attraverso i quali è possibile descrivere le loro strategie traduttive. Come ha mostrato Lefevre (1992) studiando la *querelle d'Homère* tra Mme Dacier e Houdar de La Motte, poetica, ideologia, *self-image* e *cultural script* incidono sulla strategia traduttiva (Lefevre 1992). Per questo motivo si è scelto di dare priorità euristica a una contestualizzazione riguardante le idee letterarie, la prassi traduttiva e la ricezione di Lope in Francia, per poi procedere allo studio descrittivo di una traduzione per ogni volume.

La contestualizzazione degli adattamenti e delle traduzioni di Lope nella storia letteraria francese ha fornito una serie di linee interpretative concomitanti, una dei quali è «la trayectoria del texto teatral en su paso de texto performativo a objeto literario» (Giuliani 2010: 26). L'epoca affrontata in questo lavoro si caratterizza per questo importante *turning point*, che si riflette sulla nascita delle traduzioni teatrali *for the page*, relative al teatro

moderno.

Il rapporto tra le traduzioni teatrali *for the stage* e le traduzioni teatrali *for the page* s'inserisce in un'immaginaria linea di *continuum*: i *rewriting* destinati alla lettura si allontanano progressivamente da una serie di caratteristiche formali e contenutistiche ricorrenti negli adattamenti. Alain-René Lesage si trova in un punto di congiunzione e ambiguità tra le due forme di riscrittura; Du Perron de Castera e Linguet concepiscono la traduzione teatrale come passo intermedio per un futuro adattamento. Elaborando una tassonomia a partire dalle strategie della traduzione *for the stage*, mi sono avvalsa di questa sistematizzazione per descrivere le traduzioni *for the page*, mostrando le relazioni con l'antecedente pratica di *appropriation* (Sanders 2006).

L'ipotesi di un'evoluzione tra le due pratiche di riscrittura si accompagna ad altri *constraints*, derivanti dalla poetica classicista, rispetto ai quali Du Perron de Castera e Linguet operano in modo distinto.

Castera sceglie il sottogenere traduttivo dell'*extrait*, già praticato da Brumoy nella fortunata traduzione del *Théâtre des Grecs*. Come ha mostrato Lefevre (1996), l'*extrait* è una modalità di riscrittura tipica dello *choix classicista*, associata allo *skopos* di agevolare l'entrata di una produzione letteraria estranea e inconciliabile con la poetica vigente. Dopo una preliminare selezione di opere non troppo distanti dal gusto classicista, si opera una seconda scelta dei brani accettabili dai lettori francesi. Negli *extraits* di Castera non è presente una preventiva selezione in chiave classicista delle *pièces* da tradurre; inoltre la scelta dei *morceaux* e il lavoro di commento non sembrano finalizzati a creare un testo «*agréable*», ma, al contrario, evidenziano le differenze di gusto del teatro spagnolo rispetto a quello francese.

Linguet, memore dell'insuccesso del predecessore, evita il modello degli *extraits*, ma s'ispira a Brumoy e a La Place nell'adattare il teatro di Lope al gusto classicista, cassando intere scene qualora non consone alle *bienséances*, nonostante un interesse ideologico per il tema della schiavitù, rappresentato in due delle tre commedie lopesche prescelte. Poetica e ideologia, in questo caso, guidano Linguet su due direzioni opposte: l'infrazione al *decoro* nelle punizioni inferte a una dama travestita da schiava costituiscono anche motivi di riflessione ideologica e di proiezione della *leyenda negra*. Dieci anni dopo la traduzione, nell'*Examen des ouvrages de Voltaire*, Linguet si pente di aver *franchisé* la Comedia. Si rammarica di non aver mostrato il vero volto del teatro spagnolo, forse alla luce del successo dello Shakespeare di Le Tourneur, una volta dimostrato che lo *shock* estetico non provocava necessariamente rifiuto, ma, anzi, interesse e curiosità. Non è cambiato in Linguet solo l'ideale di traduzione, ma anche la considerazione del teatro spagnolo e i presupposti di

poetica: all'epoca immediatamente successiva al viaggio in Spagna, probabilmente lo stesso periodo in cui venivano stese le traduzioni, Linguet giudicava con severità il teatro spagnolo, considerava la Musa francese «une bâtarde heureuse, issue du génie effréné des Espagnols, et de la sage circonspection de Grecs» (Linguet 1764: xii-xiii), sperando in una purificazione del teatro francese dalla pernicioso influenza della Comedia. Nel 1770 sottolinea il debito del teatro francese con quello spagnolo e presenta le traduzioni come una miniera cui potranno attingere drammaturghi francesi per creare trame più complesse, in vista del cambiamento di gusto (o «dépravation du goût») in atto. Nel 1778 considera Lope e Calderón «trop peu connus, trop méprisés, plus ridicules, et plus admirables cent fois qu'il n'est possible de l'imaginer» (Linguet 1778: 102).

Sorge spontaneo chiedersi cosa sarebbe successo se la traduzione di Linguet fosse stata condotta assecondando la «dépravation du goût», e riconoscendo il *beau relatif*: una traduzione più *choquante* avrebbe potuto influire sulla ricezione europea di Lope de Vega?

Bisognerà attendere il secolo successivo a Linguet per la riscoperta del teatro spagnolo in Europa. Tra 1809 e 1815 vengono pubblicati i testi fondamentali della riflessione drammatica romantica; nel 1822 esce il primo tomo degli *Chefs-d'œuvres des Théâtres étrangers*, dedicato a Lope de Vega, cui seguiranno una serie di miscellanee di teatro spagnolo, con paratesti approfonditi e criteri traduttivi più prossimi all'adequacy che all'*acceptability*. Un *turning point* tra due poetiche, un ritorno d'interesse per la Spagna a seguito di eventi bellici, una prassi di traduzione teatrale *for the page* che si sta consolidando e infine l'adesione di La Beaumelle alle idee romantiche sul teatro sono fattori convergenti nella tendenza a comunicare *l'universe of discourse* del testo di partenza, evitando di adattarlo all'orizzonte d'attesa dei lettori, ma cercando di prepararli ad apprezzare il *tableau des mœurs*.

Un ulteriore condizionamento a cui si è cercato di dare una certa importanza è il retroterra biografico e intellettuale del traduttore.

Castera è forse un traduttore-falsario per probabili aggiunte di propria mano nel *corpus* di Lope tradotto, secondo un'ipotesi corroborata dall'*usus* riscontrato in altre sue traduzioni. Al tempo stesso è sostenitore della necessità di mostrare gli autori stranieri nella loro alterità, spiegando e giustificando le differenze rispetto all'estetica e alla *bienséance* («Nous voulons connoître les Auteur étrangers, ainsi l'on doit nous les représenter, non pas tel qu'ils devoient être, mais tels qu'ils sont; sans cette exactitude nous ne sçaurions juger de leur prix», Du Perron de Castera 1738b: II, 21). Anche questa operazione implica una *manipulation*: nella *Lusiade* (1735) il traduttore utilizza l'interpretazione sincretistica di Faria e Sousa per rendere accettabile la presenza di divinità pagane, nel *Théâtre Espagnol* usa un brano dell'*Arte nuevo*

per mostrare come gli stessi autori spagnoli «ont senti que cette grande liberté n'est qu'un désordre, un excès bizarre, qui blesse la vrai-semblance et la nature» (Du Perron de Castera 1738b: I, 2). Forse il passato di *abbé* lo rende sensibile alle questioni di morale: nei commenti a *Les plaisanteries de Matico* si mostra scandalizzato dal comportamento del personaggio femminile Juana/Matico, che durante la comedia cambia *galán*.

Linguet si avvicina al teatro spagnolo per circostanze biografiche: viaggiatore in Spagna durante la guerra dei sette anni, giunge a Madrid, dove ha occasione di assistere a rappresentazioni teatrali. Impegnato politicamente, interessato alle vicende dell'Inquisizione (è forse Linguet il primo giornalista a far conoscere in Francia il processo a Olavide), Linguet non guarda solo agli aspetti estetico-morali della Comedia, ma anche all'*universe of discourse*, una realtà socio-politica ricondotta alla *leyenda negra*.

Gli *Extraits* di Du Perron de Castera e il *Théâtre Espagnol* di Linguet, uniche traduzioni preromantiche francesi del teatro di Lope, si diffondono al di fuori dei confini francesi, condizionando la ricezione europea della Comedia. Even-Zohar (1990: 50) ha descritto la Francia come polisistema refrattario a influenze esterne, in cui la letteratura tradotta assume «an extremely peripheral position» ed è quindi dominata da strategie di *acceptability*, oltre a non esercitare un ruolo innovatore. I dati raccolti in questo studio mostrano come il sistema francese tenda a proiettare la propria poetica sui testi foranei, che vengono osservati da una posizione di superiorità culturale. Ma è emersa, anche, una situazione complessa, non riducibile alle categorie di «rigidità» e «perifericità». La tendenza all'appropriazione culturale implica infatti un rapporto osmotico con il testo di partenza, come mostra il ruolo degli adattamenti nella cristallizzazione del classicismo francese. Lope nel Seicento e Shakespeare nel tardo Settecento sono i riferimenti di una riflessione endogena che la Francia rivolge a se stessa: il primo è assunto come antimodello nel processo di creazione del teatro classicista, il secondo costituisce invece un riferimento per il preludio al superamento romantico delle *règles*. Inoltre si è potuto riscontrare una costante riflessione prototeorica sul *rewriting*, così come la sperimentazione e l'evoluzione di strategie traduttive, l'interesse delle pubblicazioni periodiche per le traduzioni pubblicate e numerose polemiche riguardanti la traduzione.

Le critiche alle teorie di Even-Zohar si sono rivolte all'automatismo delle opposizioni binarie (centro e periferia, canonico e non-canonico) e alla tendenza all'astrazione generalizzante (Wolf 2007: 7). La complessità di un sistema culturale esula da categorie binarie e astratte; ma all'approccio polisistemico va il merito di aver introdotto il funzionalismo dinamico negli studi sulle interferenze letterarie.

Nella tesi che qui si conclude ci si è occupati di studiare la ricezione di Lope de Vega in Francia considerando la creazione ed evoluzione della fama letteraria e le traduzioni di *comedias*. L'approccio polisistemico ha permesso di osservare i due aspetti nella loro reciproca influenza.

Estendere lo sguardo a vastissimi scenari comporta i rischi dell'omissione, dell'errore e della generalizzazione, legati ai limiti di chi scrive e all'obbligata selezione bibliografica e tematica.

La metodologia elaborata per descrivere le traduzioni si è fondata, empiricamente, sul caso concreto, nella convinzione che un metodo descrittivo debba essere al servizio dell'oggetto di studio e vada adeguato alle peculiarità di ogni polisistema. Si è scelto di analizzare due traduzioni, applicando il metodo elaborato e interpretandole attraverso le informazioni raccolte nella contestualizzazione. I due casi studiati nello specifico si propongono come *specimina* di un'analisi che si spera di poter estendere ad altre traduzioni lopesche di Castera e di Linguet.

APPENDICE I. LOPE IN FRANCIA: TESTI E PARATESTI

1. Adattamenti di comedias di Lope in Francia (XVII sec.)

Legenda

a) Adattamento/Appropriazione/Imitazione

↑ L'autore menziona esplicitamente una comedia di Lope come fonte della propria *pièce*, che è un adattamento/appropriazione/imitazione.

* L'autore s'ispira in una comedia di Lope per la stesura della propria *pièce*, che è un adattamento/appropriazione/imitazione, ma non lo dichiara esplicitamente.

b) Contaminazione

↔ Contaminazione di una o più *comedias* di Lope e/o di altri autori.

c) *Pièce à l'espagnole*²⁷⁷

¶ L'autore usa solo il titolo di una comedia di Lope.

** Non si rintraccia la presenza certa di una fonte lopesca, oppure l'apporto di un ipotesto è debole (fonte secondaria).

Primo periodo (1628-1640)

↑ 1628/1629, Hôtel de Bourgogne (privilège : 1635) - Rotrou, *La bague del oubli. Comédie.*

Par le sieur de Rotrou

La sortija del olvido, in *Decimosegunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Viuda de A. Martín, 1619 – composta tra 1610 e 1615.²⁷⁸

* 1632-1633 (privilège : 1635) Rotrou, *Diane, comédie par le Sieur Rotrou*

La villana de Getafe, in *Decimocuarta parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, J. de la Cuesta, 1620 – composta tra 1610 e 1614.

↔ 1631-1632 (priv. 1634) Pierre Corneille, *La veuve, ou le Traître puni (trahi?)*. *Comédie*

²⁷⁷ Couderc usa il termine di «comédie à l'espagnole» per indicare «una comedia regular, que se va a oponer a la tragedia, regular también, pero que paulatinamente deja atrás, en las decada entre 1630 y 1640, la posibilidad de un género mixto, híbrido, como era la tragicomedia» (Couderc 2006: 58). Con la dicitura «*pièce à l'espagnole*» mi riferisco invece a una *pièce* genericamente ispirata a situazioni convenzionali della comedia, in assenza di uno o più definiti ipotesti.

²⁷⁸ Per le date di composizione faccio riferimento a Morley-Bruerton (1968), salvo altra indicazione.

Los amantes sin amor, in *Decimocuarta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, J. de la Cuesta, 1620 – composta tra 1601 e 1603 («Corneille a suffisamment apprécié le sujet de la pièce de Lope pour le reprendre, mais il s'est appliqué à changer ce qui, dans la manière de Lope, ne lui plaisait pas», Losada Goya 1999: 450); *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, in *Decimoprimer parte de las comedias de Lope de Vega* (secondo Lasserre «le déroulement de *La Veuve* est inspiré par la première des trois *jornadas* de la *comedia*», Losada Goya 1999: 487); *El perro del hortelano*, in *Decimoprimer parte de las comedias de Lope de Vega* («il nous semble que les rapprochements faits par Huszar et [...] par François Lasserre sont peu fondés», Losada Goya 1999: 495); *Quien ama, no haga fieros*, in *Decimooctava parte de las comedias de Lope de Vega Carpio* (Lasserre confronta il personaggio di Flora, madre avida che ostacola l'amore della propria figlia, a quello di Chrysante, però secondo Losada Goya il critico «se méprend sur le caractère de Chrysante», Losada Goya 1999: 498).

↔ 1633 (priv. 1635) Rotrou, *L'Heureuse Constance. Tragi-comédie de Rotrou*

El poder vencido y amor premiado en Décima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio- Mirad a quién alabáis, in *Decimosexta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio - composta tra -* : «Rotrou se sert de deux pièces de Lope de Vega [...] l'intrigue provient surtout de la deuxième *comedia*» (Losada Goya 1999: 489).

↔ 1634 (priv. 1635) Beys, *L'Hôpital des fous, tragi-comédie de Beys*

Los locos de Valencia, in *Décimotercera parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Viuda de A. Martín, 1620 – composta tra 1590 e 1595: «Une source pourrait être *L'Hospitale de' pazzi incurabili* de l'italien Tommaso Garzoni, publié à Venise en 1589 et traduit par François Clarier sous le titre *L'Hôpital des fols incurables* [...]», Lancaster «se demande si la source ne serait pas *Los locos de Valencia* de Lope de Vega, pièce publiée en 1620 et dont le manuscrit porte le titre *El hospital de los locos* [...] plusieurs critiques ont [...] affirmé que la source première de cette tragi-comédie était *El peregrino en su patria*» (Losada Goya 1999: 482).

* 1633 (priv. 1635) Rotrou, *Les Occasions perdues. Tragi-comédie de Rotrou*

La occasion perdida, in *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, A. Martín, 1610 – composta tra 1599 e 1603: «Rotrou suit le modèle espagnol pour l'essentiel, mais [...] francise le sujet et les caractères» (Losada Goya 1999: 490).

↔ 1631-1632 (priv. 1637) Rotrou, *Céliane, tragi-comédie de Rotrou*, Paris, Quinet

El peregrino en su patria, Los ramilletes de Madrid – composta nel 1615: «on décèle dans cette tragi-comédie l'influence de plusieurs ouvrages: *La Madonte*, d'Auvray, *Los ramilletes de Madrid*, de Lope de Vega et *El peregrino en su patria*, du même Lope. La principale preuve de l'influence de ce dernier est apporté par les nom des personnages» (Losada Goya 1999: 493).

* 1635-1636 d'Ouville, *Les Trahisons d'Arbiran, tragicomédie*

La inocente Laura, Parte XVI, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1621 – composta tra 1604 e 1608 (Couderc 2007 : 55).

¶ 1636 (priv. 1639) Rotrou, *La Belle Alphrède, comédie de Rotrou*

La Hermosa Alfreda, in *Doce comedias de Lope de Vega [...]. Novena parte*: «Seul le titre en est tiré de la *Hermosa Alfreda* de Lope de Vega» (Scherer 1975: 1307).

** 1638 (priv. 1638) Ouville, *Les Trahisons d'Arbiran, tragi-comédie*

Los embustes de Celauro, en *Doce comedias de Lope de Vega Carpio, Cuarta parte* Madrid, M. Serrano de Vargas, 1614 – composta nel 1600) – «Alexandre Cioranescu [...] affirme que *Los embustes de Celauro* a fourni à d'Ouville la matière de son ouvrage» (Losada Goya 1999).

* 1637 (priv. 1639) Rotrou, *Laure persecutée. Tragi-comédie de Mr de Rotrou*

Laura perseguida, in *Doce comedias de Lope de Vega Carpio, Cuarta parte*, Madrid, M. Serrano de Vargas, 1614 – manoscritto datato 1594.

Secondo periodo (1640-1660)

** Febbraio-marzo 1640 (privilegio: 1641) Pierre Corneille, *Horace, tragédie*

El honrado hermano, in *Decimotava parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, J. González, 1622 – composta tra 1598 e 1600; Tito Livio; Dionigi d'Alicarnasso; «On pourrait dès lors se demander pourquoi Corneille n'a indiqué comme source de son Horace que le récit de Tite-Live [...] c'est parce que la couleur de sa tragédie était purement historique et ne rappelait en rien les peintures romanesques et disparates d'*El honrado hermano*. Quant aux indications qu'il devait à Lope de Vega et qui n'étaient, à vrai dire, que de simples suggestions, les avait suffisamment assimilées pour les faire siennes» (Losada Goya 1999: 477).

1642 Ouville, *L'Absent chez soi. Comédie par Mr d'Ouville*

El ausente en su lugar, in *Doce comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por él mismo, Novena parte*, Madrid, Viuda de A. Martín de Balboa, 1617 – composta tra 1604 e 1612.

↑ 1644-1645 (priv. 1645) Pierre Corneille, *La Suite du Menteur. Comédie*

Amar sin saber a quién, in *Vigesimosegunda parte de las comedias del féniz de España Lope de Vega Carpio. Y las mejores que hasta ahora han salido*, Zaragoza, P. Verges, 1630 – composta tra 1616 e 1623.

¶ 1645 (priv. 1646) Ouville, *Aimer sans savoir qui. Comédie imitée de Lope de Vega en vers du Sieur d'Ouville*

Amar sin saber a quién, in *Vigesimosegunda parte de las comedias del féniz de España Lope de Vega Carpio. Y las mejores que hasta ahora han salido*, Zaragoza, P. Verges, 1630 – composta tra 1616 e 1623; Piccolomini, *Hortensio*, 1560: «seul le titre est inspiré de Lope; la pièce d'Ouville reprend l'Hortensio de Piccolomini» (Cosnier 1973: 29-30).

** 1646 d'Ouville, *Les morts vivants, tragi-comédie du Sieur d'Ouville*

Los muertos vivos, in *Decimosegunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Correa de Montenegro, 1621 – composta tra 1599 e 1602; secondo Puibusque (1843: II, 441) si tratta di un'imitazione della *comedia* di Lope; però Losada Goya osserva che esiste un *entremés* con lo stesso titolo.

** ↔ 1646 Molière, *Le médecin volant*

El acero de Madrid, in *Decimoprimer parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Viuda de A. Martín de Balboa, 1618 – composto tra 1606/1608 e 1611; *Il medico volante*, scenario italiano, «serait comme une espèce de transition entre la pièce espagnole et les farces françaises» (Martinence 1903: 216).

↔ 1645-1646 (privilegio : 1647) Rotrou, *Le Véritable saint Genest. Tragédie de Mr de Rotrou*

Lo fingido verdadero, in *Decimosexta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Viuda de A. Martín, 1621 – composta probabilmente nel 1608: «la source espagnole est évidente» (Losada Goya 1999: 481); Louis Cellot, *Sanctus Adrianus Martyr*, 1630; Désfontaines, *L'Illustre Comédien*.

* 1649 d'Ouville, *Les Soupçons sur les apparences, héroïco-comédie*

En los indicios la culpa, in *Parte XXII de las comedias del Fénix de España, Lope de Vega Carpio, y las mejor que hasta ahora han salido*, Zaragoza, Pedro Verges, 1630 – composta tra 1596 e 1603 (Couderc 2006: 54).

** 1649-1650 (privilège : 1650) Pierre Corneille, *Don Sanche d'Aragon*. «Comédie héroïque»

El perro del hortelano, in *Decimoprimer parte de las comedias de Lope de Vega*: «la relation entre les deux pièces est douteuse» (Losada Goya 1999: 494).

↔ 1649 (priv. 1652) Rotrou, *Dom Lope de Cardone*. *Tragi-comédie et dernier ouvrage de M.*

Rotrou

Lope de Vega, *Don Lope de Cardona*, in *Décima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Viuda de A. Martín de Balboa y J. de l Cuesta, 1618 – composta nel 1611: «nous nous permettons de douter que Rotrou se soit contenté de n'emprunter que le titre: par son sujet et son déroulement la pièce de Rotrou est une adaptación de l'ouvrage espagnol» (Losada Goya 1999: 472). Il caso di Dom Lope de Cardone è dibattuto: in passato la critica negò una relazione con la comedia di Lope, che avrebbe solo fornito il titolo alla tragicommedia di Rotrou. Invece studi più recenti sottolineano la presenza di un contatto più forte: Losada Goya afferma trattarsi di un vero e proprio adattamento, mentre Birkemeier (2007: 70) osserva: «Il faut donner raison à tous ces critiques dans le sens où Rotrou ne suit pas l'intrigue de *Don Lope de Cardona*. Mais il en reprend des éléments en les contaminant avec d'autres sources». Secondo Birkemeier le altre fonti sono: *Venceslas*, *Dom Bernarde de Cabrère*, *Laure persécutée*, *Le Cid*.

** ↔1651 (priv. 1653) Beys, *Le Illustres fous*, *comédie de Beys*

Riscrittura de *L'Hôpital des fous* (1635)

↑ 1652 (priv. 1653) - Boisrobert, *La folle Gageure, ou les Divertissement de la Comtesse de Pembroc*, *comédie*.

El mayor imposible, in *Vigesimoquinta parte, perfecta y verdadera de las comedias del fénix de España*, Zaragoza, Viuda de F. Verges, 1647 – composta nel 1615.

** 1654 Cyrano de Bergerac, *Le Pédant joué*, *comédie, par M. Cyrano Bergerac*

El robo de Elena, in *Fiestas del Santísimo Sacramento. Entremés*: «la pièce espagnole contient comme en germe celle de Cyrano. Rappelons toutefois qu'il s'agit d'un *entremés* [...]. L'action d'*El robo de Elena* se déroule à grand vitesse; trop vite pour qu'y trouvent place les détails qui se rencontrent dans *Le Pédant joué*» (Losada Goya 1999: 502).

**↔ 1656 (priv. 1662) Molière, *Le Dépit amoureux*. *Comédie de J.-B. P. Molière*

El perro del hortelano, in *Decimoprimer parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Viuda de A. Martín de Balboa, 1618 - composta probabilmente nel 1613: «Quoique la pièce de Molière rappelle d'autres pièces italiennes, ce n'est ni au canevas de *Gli sdegni amorosi* [...], ni a la traduction de la pièce par Bracciolini parue sous le titre du *Dédain amoureux* (Paris, M. Guillemot, 1603), que Molière a emprunté cette troisième scène de l'acte IV [...] plusieurs critiques ont cherché dans [...] *El perro del hortelano* le chaînon manquant» Losada Goya 1999: 496.

Terzo periodo (1660-1700)

↔1661 Dorimond, *La Femme industrielle*, *comédie, par M. Dorimond*

La discreta enamorada, in *Tercera parte de las comedias de los mejores ingenios de España*, Madrid, M. Sánchez, 1653 – composta nel 1606-1608: «Il a pris quelques traits à *La discreta enamorada*» Losada Goya

1999: 470; Boccaccio, *Decameron*; Mlle de Scudéry, *La Carte de Tendre*; Plauto, *Mostellaria*; Larivey, *Les Esprits*; Dorimond, *L'École des cocus*.

**↔ 24 junio 1661 (priv. 1661) Molière, *L'École des maris*; comedia.

La discreta enamorada, in *Tercera parte de las comedias de los mejores ingenios de España*, Madrid, M. Sánchez, 1653 – composta tra 1606 e 1608; Larivey, *Les Esprits*; Dorimond, *La femme industrielle*; Boisrobert, *La folle gageure*; Antonio Hurtado de Mendoza, *El marido hace mujer*.

**26 diciembre 1662 (priv. 1663) Molière, *L'École des femmes*; comedia.

La dama boba, in *Doce comedias de Lope de Vega. Novena parte*; «nous doutons qu'il puisse y avoir un emprunt de la part de Molière; la trame et le déroulement des deux pièces nous empêchent cependant d'exclure qu'il ait connu *La dama boba* et qu'il s'en soit inspiré aussi bien pour *L'École des femmes* que pour *Les femmes savantes*» (Losada Goya 1999: 468).

**↔1664, Montfleury, *L'École des jaloux, ou le cocu volontaire*

El argel fingido y renegado de amor, en *El fénix de España Lope de Vega Carpio. Octava parte de sus comedias. Con loas, entremeses y bailes*, Madrid, Viuda de A. Martín, 1617 – composta nel 1599; «la ressemblance est trop mince pour que l'on puisse être affirmatif [...] outre le fait que la source principal est *El celoso hasta la muerte* de Castillo Solórzano, Montfleury a pu se souvenir d'autres scènes de rapt et d'enlèvements: dans l'*Orphise* de Desfontaines ou *Le Pédant joué* de Cyrano de Bergerac» (Losada Goya 1999: 456).

**14 septiembre 1665 (prov. 1666) Molière, *L'Amour médecin*, comédie-ballet en prose

El acero de Madrid, in *Decimoprimer parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Viuda de A. Martín de Balboa, 1618; i punti in comune sono topici: «il est possible que Molière ait eu connaissance plus que de manière accidentelle de ces procédés de théâtre bien intégrés par la *comedia*. Ils constituent notamment l'attirail de la raillerie des médecins»; «Molière se serait-il inspiré [en *Le Pédant joué* de Cyrano de Bergerac] pour le dénouement de *L'Amour médecin*?» (Losada Goya 1999: 447 e 502).

**6 agosto 1666 (priv. 1666) Molière, *Le médecin malgré lui. Comédie*

El acero de Madrid, in *Decimoprimer parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Viuda de A. Martín de Balboa, 1618; «les deux pièces ont eu pour point de départ la même farce italienne, *Arlecchino medico volante*» (Holland 1806: 253).

↔ **1668 Molière, *Le mariage forcé. Comédie par J.-B. P. de Molière*, Paris, Ribou

El sacristán Soguijo [entremés], in *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores, con sus loas y entremeses*, Barcelona, S. de Cormellas, 1612: «ce divertissement écrit "par ordre de Sa Majesté" pour accompagner des entrées de ballet emprunte des éléments un peu partout [...]. L'intéressant [...] c'est que la noce du sacristain n'est, tout comme celle de Sganarelle, qu'un prétexte à danser au son de la musique» (Losada Goya 1999: 503).

**↔ 11 marzo 1672, Théâtre du Palais-Royal (priv. 1672) Molière, *Les Femmes Savantes*. Comedia

La dama boba, en *Doce comedias de Lope de Vega. Novena parte*: «les ressemblances sont étonnantes, pour ce qui est du sujet, de l'intrigue et du caractère des personnages; pourtant, il nous est impossible d'indiquer un seul vers où l'emprunt soit évident» Losada Goya 1999: 468 - *Los melindres de Belisa*, en *Doce comedias de Lope de Vega. Novena parte*: «Huszar affirme que le nom de Bélise vient de Los melindre de Belisa [...]. Le personnage de Molière et celui de Lope [...] se ressemblent presque trait pour trait» Losada Goya 1999: 487.

1692 Fatouville, *La Précaution inutile, comédie en trois actes, mise au théâtre par M. D**, en *Théâtre italien de Gherardi*

El mayor imposible, en *Vigesimocuarta parte de las comedias del fénix de España*: «Cioranescu préfère parler d'une imitation indirecte à travers *La Folle Gageure* de Boisrobert» Losada Goya 1999: 486.

↑ Alain-René Lesage, *Dom Félix de Mendoce* (Id., *Le Théâtre espagnol*, 1700).
5 atti, prosa. Mai rappresentata (de Lérís 1762: 150)

Guardar y guardarse, en *Vigesimocuarta parte perfecta de las comedias del fénix de España*, fray Lope de Vega Carpio, [...] *sacadas de sus verdaderos originales, no adulteradas como las que hasta aquí han salido*, Zaragoza, P. Verges, 1641 – composta tra 1620 e 1625.

2. Traduzioni for the stage e traduzione for the page di comedias di *Lope de Vega in Francia (secc. XVII-XVIII)*

Questo *corpus* è stato riunito, con i criteri esposti nel cap. 1, confrontando una serie di repertori bibliografici: Horn Monval (1961), Arbour (1977), Losada Goya (1999).

<i>Sec. XVII</i>
Opere singole
<p>↑ 1628/1629 (ed. 1635) Jean de Rotrou, <i>La bague del oubly. Comédie. Par le sieur de Rotrou</i>, Paris, Targa, 1635.</p> <p><i>La sortija del olvido</i>, in <i>Decimosegunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio</i>, Madrid, Viuda de A. Martín, 1619 – composta tra 1610 e 1615). Lope de Vega, <i>La sortija del olvido</i>, ed. Enrique López Martínez, in <i>Comedias de Lope de Vega. Parte XII</i>, vol. I, Madrid, Gredos, 2013, pp. 219-264.</p>
<p>* Rotrou, <i>La Diane, comédie par le Sieur Rotrou</i>, Paris, Targa, 1635.</p> <p>(<i>La villana de Getafe</i>, in <i>Decimocuarta parte de las comedias de Lope de Vega</i>, Madrid, J. de la Cuesta, 1620 – composta tra 1610 e 1614). Lope de Vega, <i>La villana de Getafe</i>, ed. José María Diez Borque, Madrid, Orígenes, 1990.</p>
<p>* Rotrou, <i>Les Occasions perdues. Tragi-comédie de Rotrou</i>, Paris, Sommaville et Quinet, 1636.</p> <p>(<i>La occasion perdida</i>, in <i>Segunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio</i>, Madrid, A. Martín, 1610 – composta tra 1599 e 1603). Lope de Vega, <i>La ocason perdida</i>, ed. Enrico di Pastena, in <i>Comedias de Lope de Vega. Parte II</i>, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, I, pp. 245-395.</p>
<p>* Rotrou, <i>Laure persecutée. Tragi-comédie de Mr de Rotrou</i>, Paris, Sommaville et Quinet, 1639.</p> <p>(<i>Laura perseguida</i>, in <i>Doce comedias de Lope de Vega Carpio, Cuarta parte</i>, Madrid, M. Serrano de Vargas, 1614 – manoscritto datato 1594). Lope de Vega, <i>Laura perseguida</i>, ed. Silvia Iriso Ariz, in <i>Comedias de Lope de Vega. Parte IV</i>, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, pp. 37-174.</p>
<p>* d'Ouville, <i>L'Absent chez soi. Comédie par Mr d'Ouville</i>, Paris, Quinet, 1643.</p> <p>(<i>El ausente en el lugar</i>, in <i>Doce comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por él mismo, Novena parte</i>, Madrid, Viuda de A. Martín de Balboa, 1617 – composta 1604 tra 1612). Lope de Vega, <i>El ausente en el lugar</i>, ed. Abraham Madroñal, in <i>Comedias de Lope de Vega. Parte IX</i>, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, I, pp. 417-535.</p>

↑ Corneille, *La Suite du Menteur, comédie*. Rouen, Marry e Paris, Somaville et Courbé, 1645.

(*Amar sin saber a quién*, in *Vigesimosegunda parte de las comedias del fénix de España Lope de Vega Carpio. Y las mejores que hasta ahora han salido*, Zaragoza, P. Verges, 1630 – composta tra 1616 e 1623).

Lope de Vega, *Amar sin saber a quién*, ed. Carmen Bravo Villasante, Salamanca, Anaya, 1967.

↑ Boisrobert, *La folle Gageure, ou les Divertissement de la Comtesse de Pembroc*, Paris, Courbé, 1653.

(*La gran comedia del mayor imposible*, in *Vigesimoquinta parte, perfecta y verdadera de las comedias del fénix de España*, Zaragoza, Viuda de F. Verges, 1647 – composta nel 1615).

Lope de Vega, *El mayor imposible*, ed. John Brooks, University of Arizona Bulletin, Tuscon, 1934.

Miscellanea

Alain René LESAGE, *Théâtre espagnol ou les meilleures comédies des plus fameux auteurs espagnols, traduites en françois*, Paris, Jean Moureau, 1700.

Introduction

Francisco de Rojas Zorilla, *Le traître puni* [*La traición busca el castigo – La trahison cherche le châtiment*];

Lope de Vega, *Don Félix de Mendoce* [*Guardar y guardarse – Garder et se garder*]

[*Guardar y guardarse*, in *Vigesimocuarta parte perfecta de las comedias del fénix de España, fray Lope de Vega Carpio [...] sacadas de sus verdaderos originales, no adulteradas como las que hasta aquí han salido*. Zaragoza: P. Verges: 1641].

Lope de Vega, *Guardar y guardarse*, ed. J.E. Hartzbusch. In *Comedias escogidas de Frey Lope Fénix de Vega Carpio*, Madrid, Atlas, II, pp. 385-403.

Sec. XVIII

Opere singole

Pierre Carlet de Chambalin de MARIVAUX, *Les fausses confidences*, Paris, Prault père, 1738.

(*El perro del hortelano*, in *Decimoprimer parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Viuda de A. Martín de Balboa, 1618 - composta tra 1613 e 1615)

Lope de Vega, *El perro del hortelano*, ed. Paola Laskaris, in *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, Madrid, Gredos, 2012, I, pp. 53-262.

Secondo Horn-Monval (1963) si tratta di un'imitazione del *Perro del hortelano*, «Mais Marivaux ne lui emprunte sans doute pas directement. *Le relais de la Dame amoureuse* par envie de Luigi Riccoboni est vraisemblable» (Duchêne 2000: 26).

*L'Honorata povertà di Rinaldo, puis retranscrite en français sous le titre de Renaud de Montauban [ms.], in Évariste Gherardi, *Le théâtre italien ou Recueil de toutes les scènes françaises qui ont été jouées sur le théâtre italien de l'hostel de Bourgogne*, Paris, 1694.

(*Las pobrezas de Reinaldos*, in *El Fenix de España Lope de Vega Carpio [...] Septima parte de sus comedias*, Madrid, A. Martín, 1617 - composta nel 1599).

Lope de Vega, *Las pobrezas de Reinaldos*, ed. Teresa Barjau, in *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, I, pp. 327-456.

Miscellanea

Louis-Adrien DU PERRON DE CASTERA, *Extraits de plusieurs pièces du Théâtre espagnol avec des reflexions et la traduction des endroits les plus remarquables*, Paris, 1738.

I

Préface

Les plaisanteries de Matico

(*Los donaires de Matico*, in *Las Comedias del Famoso Poeta Lope de Vega Carpio. Recopiladas por Bernardo Grassa, dirigidas a don Gabriel de Nao*, Valladolid, Juan de Bostillo, 1609 - composta nel 1596).

Lope de Vega, *Los donaires de Matico*, ed. Marco Presotto, in *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Lérida, Milenio, I, pp. 115-254.

Les Castelvins et les Monteses

(*Castelvines y Monteses*, in *Vigesimoquinta parte, perfecta y verdadera de las comedias del fénix de España*, Zaragoza, Viuda de F. Verges, 1647 - composta tra 1606 e 1612).

Lope de Vega, *Castelvines y monteses*, ed. D.E. Macarthev, Cambridge, 1976.

Le Père trompé

(*Entremés segundo: del padre engañado*, in *Las Comedias del Famoso Poeta Lope de Vega Carpio. Recopiladas por Bernardo Grassa*, Valencia, G. Leget, 1605).

Lope de Vega, *Entremeses*, ed. Gonzalo Pontón, Agustín Sánchez Aguilar, in *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Lérida, Milenio, III, pp. 1861- 1870.

Le Triomphe de la vertu. Fête de cour

Ipotesto non identificato, probabilmente l'autore è Du Perron de Castera.

II

La Pauvreté de Renaud de Montauban

(*Las pobrezas de Reinaldos*, in *El Fenix de España Lope de Vega Carpio [...] Septima parte de sus comedias*, Madrid, A. Martín, 1617 - composta nel 1599).

Lope de Vega, *Las pobrezas de Reinaldos*, ed. Teresa Barjau, in *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, I, pp. 327-456.

Les Mariés d'Hornachuelos (Los Novios de Hornachuelos, di Luis Vélez de Guevara).

Le Roi Bamba

(*La vida y muerte del rey Bamba*, in *Las Comedias del Famoso Poeta Lope de Vega Carpio. Recopiladas por Bernardo Grassa, dirigidas a don Gabriel de Nao*, Valladolid, Juan de Bostillo,

1609 - composta nel 1597-1598).

Lope de Vega, *Comedia de Bamba*, ed. David Roas, in *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Lérida, Milenio, I, pp. 559-685.

III

L'Amitié récompensée

(*La amistad pagada*, in *Las Comedias del Famoso Poeta Lope de Vega Carpio. Recopiladas por Bernardo Grassa, dirigidas a don Gabriel de Nao*, Valladolid, Juan de Bostillo, 1609 - anteriore al 1604).

Lope de Vega, *La amistad pagada*, ed. Victoria Pineda, in *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Lérida, Milenio, III, pp. 1397-1545.

Urson et Valentin

(*Ursón y Valentin, hijos del rey de Francia*, in *Las Comedias del Famoso Poeta Lope de Vega Carpio. Recopiladas por Bernardo Grassa, dirigidas a don Gabriel de Nao*, Valladolid, Juan de Bostillo, 1609 - composta tra 1588 e 1595).

Lope de Vega, *El nacimiento de Ursón y Valentin, reyes de Francia*, ed. Patrizia Campana y José Ramón Mayol Ferrer, in *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Lérida, Milenio, II, pp. 981-1148.

Le Pythagore moderne

(ipotesto non identificato, probabilmente l'autore è Du Perron de Castera.

Prévost, *Le pour et contre*, IX, p. 341. Vaquette d'Hermilly traduce anonimamente degli extraits di una *comedia* di cui non viene riportato il titolo.

Comedia del perseguido, in *Las Comedias del Famoso Poeta Lope de Vega Carpio. Recopiladas por Bernardo Grassa, dirigidas a don Gabriel de Nao*, Zaragoza, Tavanno, 1604 - anteriore al 1596).

Lope de Vega, *Comedia nueva del perseguido*, ed. Silvia Irizo Ariz, María Morrás, in *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Lérida, Milenio, I, pp. 255-458.

Simon-Nicolas Henri LINGUET, *Théâtre espagnol*, Paris, 1770, IV voll.

I

La constance à l'épreuve

(*La esclava de su galán*, in *Vigesimoquinta parte, perfecta y verdadera de las comedias del fénix de España*, Zaragoza, Viuda de F. Verges, 1647; *Comedia famosa. La esclava de su galán*, Barcelona, 1760- composta tra 1625 e 1630).

Lope de Vega, *La esclava de su galán*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, in *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, RAE, 1916-1930, XII, pp. 135-168.

Le precepteur supposé

(*El domine Lucas*, in *Decimaseptima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Fernando Correa de Montenegro, 1621 - composta tra 1591 e 1595).

Lope de Vega, *El Dómine Lucas*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, in *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, RAE, 1916-1930, XII, pp. 60-95.

Les Vapeurs ou La fille delicate

(*La dama melindrosa*. Comedia famosa de Lope de Vega Carpio, Madrid, 1680; *Doze comedias de Lope de Vega sacadas de sus originales por el mismo* [...], Madrid, Viuda de A. Martín, 1617 - composta tra 1606 e 1608).

Lope de Vega, *Los melindres de Belisa*, ed. Jorge León, in *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, III, pp. 1467-1600.

Calderón, *Il ya du mieux* (*Mejor estoy que estaba*).

3. Testimonianze francesi su Lope de Vega e la Comedia (XVII sec.)

Allí de Francia el célebre Ronsardo,
Bartrás, Pernón, Malherbe, Espín, Roseto
Juan Aurato, Lingendes y el gallardo
Bertrán, Montín, Borgeto.
[Lope de Vega, *El laurel de Apolo*, vv. 216-219]

I riferimenti qui raccolti riuniscono schematicamente i contributi di Morel-Fatio (1888), Hainsworth (1931, 1939), Esquerra (1936b), Cioranescu (1983), Losada Goya (1999), Couderc (2009). Per ogni citazione s'indica l'argomento, il genere o l'opera di Lope cui è riferita l'osservazione, l'autore e l'opera in cui è contenuto il testo.

[Arcadia]

Jean Loiseau de Tourval, dissertazione manoscritta sul romanzo pastorale, 1610.

[Hainsworth 1931: 199-200]

Dopo Sannazaro, cita Lope: «mais celuy qui le seconda, voire et (ne luy en deplaise) selon quelques uns le devança, en son petit miracle d'Arcadie, fut le delicat et ingenieux Lope de Vega, que je ne fay point difficulté de nommer le second, quoy que le tiers, sachant de bonne part qu'il n'avoit onc ouy parler de la vraye seconde quand il fit la sienne, laquelle d'un plus grand saut il fit bondir droit en Espagne. Et vraiment ils avoyent tous deux bien fait quand la belle Marinelle [*allude all'Arcadia felice di Lucrezia Marinella, 1605*], pour la tierce, ou pour mieux dire pour la quatrième [...] la voulut ramener en Italie».

[poesia]

Pierre de Deimier, *L'Académie de l'Art Poétique*, Paris, J. de Bordeaulx, 1610.

[Hainsworth 1939: 360]

Non è necessario essere schiavi della rima difficile, basta che la rima sia *suffisante*, così come negli autori italiani (Guarini e Marino) e spagnoli (Lope de Vega):

«On peut voir tout à fait la verité de ce que je dis dans les oeuvres du cavalier Garini [*sic*] et de Marino, qui sont les deux plus excellens Poëtes dont l'Italie est honoree aujourd'huy, comme aussi pour les Espagnols aux oeuvres de Lopes de la Vega».

[sonetti]

Jean de Ligendes, lettera alla sorella del duce di Mayenne, 1612.

[Hainsworth 1931: 200]

Recatosi a Madrid per accompagnare l'ambasciatore duca di Mayenne in occasione dei fidanzamenti franco-spagnoli, racconta del proprio incontro con Lope e aggiunge due sonetti scritti da quest'ultimo per l'occasione (*A quien la bella Francia ver dessea, Pártese aquella luz del francés suelo*):

«Je vous envoye le sonnet de Lope de Vega qui à mon gré et selon sa réputation es **le meilleur esprit et l'homme qui parle le mieux que j'aye vu en toute l'Espagne**».

Il poeta francese è menzionato da Lope nel *Laurel de Apolo*.

[*El peregrino en su patria* - la fama di Lope in Spagna]

Vital d'Audigier, *Préface a Les diverses fortunes de Panfile et de Nise, ou sont contenuës plusieurs amoureuses et veritables histoires, tirées du Pelerin en son pays de Lope de Vega*, Paris, Toussaint Du Bray, 1614. [traduzione del *Peregrino en su Patria*]

[Hainsworth 1931: 202-203]

È il primo a informare dell'espressione «Es de Lope»:

«L'Auther est aujourd'huy **des plus celebres qui soient en Espagne**, et si renommé parmy ceux de sa nation que quand ils veulent encherir sur l'excellence de quelque chose ils se contentent de dire qu'elle **est de Lope**; et non pas en parlant seulement des livres, mais de quelque chose que ce soit; tellement que par une Metafore, digne à la verité des Espagnols, la bonté de ses œuvres est passee en toutes sortes de denrees, et le Tavernier, exaltant la bonté de son vin, l'Harangere de ses poissons et la Revendeuse de ses fruits, ont accoustumé de dir qu'ils sont de Lope, pour tesmoigner qu'ils sont extremement bons».

Descrive Lope come «un bel esprit, docte, ingenieux et recommandé d'une grande lecture, riche en ses inventions, et dont l'art, **s'esloignant du chemin battu des communs auteurs Espagnols**, a fait une nouvelle trace à sa renommée».

Critica lo sfoggio di erudizione e il miscuglio di sacro e profano (omettendo dalla traduzione gli *autos sacramentales*).

[comedia *El casamiento en la muerte y hechos de Bernardo del Carpio* - discendenza di Lope da Bernardo del Carpio]

François de Rosset, *Suite de l'Arioste in Le Divin Arioste ou Roland le Furieux, traduit nouvellement en françois par F. de Rosset. Ensemble la suite*, Paris, Robert Fouet, 1615.

[Hainsworth 1931: 201]

Nega la tradizione spagnola di Bernardo del Carpio eroe di Roncisvalle, dandogli nella sua *Suite* il ruolo di buffone e chiamandolo Bernard de la Carpe perché figlio di un pescatore di Barcelona. Aggiunge, riferendosi alla comedia di Lope *El casamiento en la muerte y hechos de Bernardo del Carpio*:

«C'est ce grand Chevalier de qui se dit issu le poëte des harangeres d'Espagne et qu'il a fait tuer le valeureux conte Roland, croyant de faire despit à la France».

[*Arcadia*]

Pierre Rigaud, avant-propos in *Les delices de la vie pastorale de l'Arcadie. Traduction de Lope de Vega, fameux auther Espagnol. Mis en François par L.S.L.*, Lyon, Pierre Rigaud et Associez, 1622.

[Hainsworth 1931: 204]

L'editore, «qui écrite probablement sous l'inspiration de Lancelot» (Hainsworth 1931: 204), considera l'*Arcadia* «**un des plus rares livres que les subtils conceptions de Lope de Vega (le Fenix de tous ceux de sa nation qui courtisent les Muses) ayent jamais exposé à nos yeux**, entre les cinque mille et tant feuilles d'impression dont il a eternisé sa memoire par l'Europe». Aggiunge che il traduttore «a tres-prudemment moderé les superfluités que l'on peut avoir remarquées en l'Arcadie, aussi bien qu'en la pluspart des autres livres de Lope, qui interrompent souvent la suyte necessaire et le droit fil de sont discours» (*apud* Hainsworth 1931: 204).

[*Arcadia*]

Nicolas Lancelot, *Dedicace à Roger du Plesseys e Liancourt*, in *Nouvelles de Lancelot. Tirées des plus célèbres auteurs espagnols*, Paris, Pierre Billaine, 1628.

[Hainsworth 1939: 355-356]

Il traduttore allude al buon risultato della propria anteriore traduzione dell'*Arcadia*:
«Il vous plut de me temoigner que vous avez pris quelque plaisir à voire les bergers de l'*Arcadie* de Lope de Vega habillez à la Françoisise de ma façon».

[*El peregrino*]

Jean-Pierre Camus, *L'Authheur à Menandre*, in *La premier parti de l'Alexis*, Paris, Claude Chapelet, 1622.

[Hainsworth 1931: 205]

Commenta il *Peregrino*, condividendo le opinioni di Audiguier e di Sorel:

«Les Espagnols font grand estat d'un certain Pelerin sorty de la belle plume de Lope de Vega; j'ai eu la curiosité de le voir, mais en courant, tout ainsi que les chiens boivent l'eau du Nil, de peur d'estre surpris par les crocodiles; ce que j'ay peu comprendre, c'est que cet homme dit beaucoup de choses, non seulement vuides de verité, mais d'apparence, et non seulement vaines mais folastres, avec une grande contention d'esprit; c'est dommage qu'il ne se soit occupé d'un meilleur sujet».

[*El peregrino*, *La Arcadia*, teatro]

Jean-Pierre Camus, *Petronille*, 1626.

[Hainsworth 1931: 205]

Descrive una sorta di biblioteca ideale in cui sono presenti «le *Pelerin en son Pays* de Lope de Vega, l'*Arcadie* du mesme, et dix-huict volumes de comedies espagnoles du mesme authheur».

[Teatro spagnolo]

Jean-Pierre Camus, *La Cléoreste de monseigneur de Belley, histoire françoise-espagnolle représentant le tableau d'une parfaite amitié*, Lyon, Chard, 1626.

[Hainsworth 1931]

Camus, pur essendo vescovo e al contempo autore di romanzi, è critico nei confronti della mescolanza di sacro e profano nel teatro spagnolo: «se demande si la dévotion des Espagnols ne les porte un peu trop loin, quand, pour honorer la religion, ils représentent des pièces de théâtre» (Hainsworth 1931: 207).

[Teatro]

Jean-Pierre Camus, *Les Leçons exemplaires de M.J.P.C.E. de Belley*, Rouen, Jean Berthelin, 1642 (pp. 395-398).

[Hainsworth 1931]

Camus si reca in Spagna nel 1624. A Madrid ha l'occasione di conoscere il teatro spagnolo, che giudica «plus chaste que le théâtre italien» (Hainsworth 1931: 206).

Nella *Leçon X* confronta la licenziosità delle commedie francesi e italiane con la gravità di quelle spagnole, che non offendono il pudore e non costituiscono un cattivo esempio per il pubblico. Viene menzionata la presenza del *gracioso*, che rompe la serietà di una rappresentazione grave e verosimile attraverso momenti comici, ma sempre nel rispetto dell'onestà dei costumi. Descrive infine gli *Autos sacramentales*, grazie ai quali il popolo viene istruito nella storia sacra senza alcuna profanazione del luogo di rappresentazione, in virtù della modestia e della gravità di queste opere, e arriva a mettere in relazione la prosperità del popolo spagnolo con l'inclinazione religiosa.

Il giudizio di Camus colpisce poiché è opposto alla maggioranza dei giudizi sul teatro spagnolo, descritto sempre come immorale e lontano dalla *vraisemblance* classicamente intesa, criticato per l'intrusione della comicità grossolana del *gracioso*, per la mescolanza di sacro e profano negli *autos sacramentales*.

«Ce n'est pas sans raison qu'en Italie, en France et presque par tout les Historiens ou Comediens sont tenus pour infames, les loix mesmes les les declarent tels pour plusieurs raisons que chacun sçait. Et a dire la verité, les Comedies Italiennes sont remplies de tant de licenses deshonestes qu'elles passent du stile Comique fait pour delecter, pour enseigner et pour corriger par la reprehension et la mocquerie les mauvaises mœurs, dans celuy de la raillerie, de la bouffonnerie, de l'Impudicité et de l'imprudence. Et ces farces execrables dont en France on fait un dessert de cycuë [*ciguë*: *cicuta*] aux representations tragicques et serieuses, meriteroient sans doute une severe punition du Magistrat, parce que les mauvais propos et abominables que l'on y tient ne corrompent pas seulement les bonnes mœurs, et n'apprennent pas seulement au peuple des mots de gueule, des traicts de gausserie et des quolibet faulx et deshonestes: mais le porte à l'Imitation des fripponneries et sottises qu'il void représenter, et qui par ses yeux [...] passent dedans son cœur. En Espagne, comme le naturel est plus grave, les representans qu'ils appellent y sont plus modestes et plus serieux; et outre qu'ils ignorent ce que c'est que Farce, ils ne representent pour l'ordinaire que des histoires veritables, ou des feintes qui approchent de la verité, comme l'on peut voir par tant de riches pieces que Lopé de Vega Carpio, **les plus fertile et le plus estimé de tous les esprits espagnols**, a donnees au public. Et d'avantage le Magistrat à tellement l'œil à ces esbats [*ébats*] que ceux qui disent ou font des actions qui offensent la pudeur où les bonnes mœurs sont severement chastiez, encore que par ioyuseté il y ait toujours quelque personnage destiné à donner du plaisir et à faire rire la compagnie, soit par les poincts et les rencontre de ses mots, soit par ses grimaces, soit par ses sottises et badineries: mais toujours sans prejudice de l'honesteté et de la modestie. Si que les personnes de tout âge, de tout sexe, de toute condition y peuvent librement aller sans crainte de rencontrer aucun scandale. Au contraire ils ont des pieces sacrées et Sainctes qu'ils representent souvent au milieu des Eglises avec des danses et des Musiques si graves et si modestes que la sainteté des lieux n'en reçoit aucune profanation. Si bien que comme les Images des Temples sont comme les livres des simples, aussi les representations leurs servent de lecture et leur apprennent diverses Histoires tant saintes que seculieres, et dont ils tirent beaucoup de lumiere et d'instruction. Et c'est ainsi que ces doctes Religieux qui portent les flambeaux des lettres et de la pieté par toute la terre se servent des Representation dans leurs Colleges [...] pour corriger les mauvaises mœurs et imprimer de bons sentimens de vertu en l'ame des spectateurs. Et c'est de cette sorte que l'on se sert en Espagne de ces spectacles publics autant pour l'instruction que pour le passe-temps du peuple qui est depuis tant d'années en ceste profonde paix, et en ce repos opulent que Dieu promet en l'Escriture à ceux qui l'adoreront en esprit et vérité».

Racconta poi un aneddoto del soggiorno a Madrid, dove venne ospitato dall'ambasciatore di Francia. In occasione di una festa religiosa, Camus viene invitato alla rappresentazione del martirio di Santa Cecilia presso la corte, ma rifiuta ritenendo che «la Cour est une Comedie veritable et la Comedie une Cour feinte, et en l'une et l'autre Scene ce n'est que masque et folie», disprezzando la presenza di ecclesiastici a corte. L'ambasciatore l'indomani racconta all'ospite l'eccezionalità della rappresentazione, più edificante di qualunque sermone: Rosolia, la stessa attrice che interpreta Santa Cecilia, decide di farsi monaca durante lo spettacolo, davanti all'ammirazione e allo stupore di tutti i presenti. Camus usa la parola «conversion»: l'aneddoto ricorda la conversione metateatrale de *Lo fingido verdadero* di Lope de Vega.

[*Arte nuevo - Teatro*]

Jean Chapelain, *Dissertation manuscrite sur la règle des vingt-quatre heures* (1630)

[Hainsworth 1939]

«Condamne, comme contraire à la vraisemblance, l'emploi des vers rimés dans les pièces de théâtre. Les Italiens, dit-il, se servent de la prose ou d'un "vers libre qui ne se fait presque pas sentir", et, **hors le rimeur Lope du Vega, tous les Espagnols, manquans, au reste, à**

toutes les règles du Théâtre, ont eu soin de ne pas pécher contre la vraysemblance en celle-cy, travaillant comme les Italiens dans leurs comedies en prose où en vers non rimé. Nous seuls, *les derniers des Barbares*, sommes encor en cet abus”. Quoique les vers rimés jouent un rôle considerable chez Lope, Chapelain a evidemment tort de croire que son théâtre se distingue essentiellement en ceci du reste du théâtre espagnol, et l'allusion aux pièces espagnoles *en prose* est également inexacte, s'il s'agit de la comedia du XVIIe siècle» [Hainsworth 1939: 356].

[Teatro - Prestigio]

Lettre de T.F.R. à son ami M. de R., in

La Cydippe (1633), pastorale di De Baussais

«Considerez les meilleurs écrits d'Euripide, de Sénèque, du Tasse, de Guarini, de Lope de Vega, vous ne verrez point de vers si doux» (*apud* Hainsworth 1939: 353)

[Fama in Spagna]

Jean-Louis Guez de Balzac, Lettre à Madame de Fos (1633), in Id., *Oeuvres*, Paris, 1665, I, p. 315.

[Hainsworth 1931]

«Balzac avait constaté en 1633 la célébrité de Lope» [Hainsworth 1931: 211]. Nella lettera a Madame du Fos del 4 maggio 1633 trascrive due sonetti, il secondo solo per la metà, e aggiunge, senza citare direttamente il nome dell'autore (che si trova allora in un «païs Ennemi»):

«L'auteur du dernier sonnet en a fait un en Espagnol, qui a passé à la Cour d'Espagne pour estre de Lope de Vega, et un autre en Italien que Marino croyoit avoir leû dans le Rime de Petrarca».

Il secondo sonetto citato è *Quelquefois ma raison para des foibles discours* di Voiture. L'aneddoto narrato da Guez de Balzac coincide con un posteriore racconto di Pinchesne, nipote e biografo di Voiture (1662). Secondo Cioranescu «sans doute Pinchesne ignorait-il l'expression *Es de Lope*, que l'on appliquait à n'importe quel objet dont on voulait vanter la perfection» (Cioranescu 1983: 62).

[Teatro - adattamenti]

Anonimo (Charles Sorel), *Visions admirables du Pelerin du Parnasse ou Divertissement des bonnes compagnies et des esprits curieux. Par un des beaux esprits de ces temps*, Paris, Jean Gesselin, 1635, pp. 31-33.

[Hainsworth 1931]

Nell'opera, forse scritta poco prima della morte di Lope, l'anonimo autore ritrae Lope de Vega nel Parnaso, superbo e orgoglioso fino all'eccesso.

«*Lope de Vega avec deux Comedies vient demander permission de deffier en Parnasse tous les Poëtes François.*

Les Mariniers s'estant retirez, je vis arriver de loing un homme assez maigre, et à ce que je peu juger aux traicts de son visage, il sembloit estre fort chagrin et melancolique au possible. Il estoit vestu de long comme un Ecclesiastique, la soustane separee des manches, une croix de Malte sur une poitrine relevee en bosse, et si tost que j'eus envisagé ses moustaches de près, et j'eus pris garde à sa chaussure, et que j'eus remarqué ponctuellement la gravité du personnage, je jugeay aussi tost qu'il estoit Espagnol. Comme il avoit beaucoup de bagage, les commis de la Doüane voulurent le visiter, pour voir s'il n'ya avoit rien de contre-bas et qui deust peage. On fist reveuë generale de tous ses coffres et masses. Et on trouva qu'elles estoient toutes remplies et farcies de Comedies, ce qui obligea Messieurs les Officiers à luy demander qu'il estoit. Grosses pecores, gros ignorans que vous estes, repondit-il, n'avez vous jamais ouy parler de brave et invincible *Lope de Vega Carpio*, l'unique mignon et cher

favoury des muses du Mançanarez, seroit-il bien possible que la renome que depuis vingt ans en ça, a pris tant de peine de traverser les mers, depuis un pole jusques à l'autre, pour publier aux nations les plus esloignées, la gloire de mon nom, seroit-il dis-je possible, qu'elle se fust tellement oubliée de son devoir, qu'elle n'eust pas esté en France, en faire part à tous ses beaux esprits? Je ne le croy point, tout ce que je puis m'imaginer c'est que vous estes des grosses bestes, qui seriez plus propres à porter la farine au marché qu'aucun autre exercice. Toute l'Eruope admire mes œuvres comme des miracles. Tout le monde m'honore comme un demy Dieu. Il n'y a Dame qui ne se tienne trop heureuse d'avoir un petit coing dans le cabinet de mes bonnes graces; Toute la Castille me chérit et me tient tellement dans l'estime qu'elle m'a mesme honoré du titre de Phœnix d'Espagne. C'est moy qui suis le support et l'appuy de tous ceux qui font profession de gagner leur vie à la faveur d'un theatre. C'est moy qui fournit des Romances à tous les aveugles du païs pour entretenir les faineans: je suis le pere de la Comedie, et je veux bien qu'on sçache que je me puis vanter d'estre le premier Poëte du monde, je le feray paroistre au peril de ma vie par tous les coings et recoings de la terre habitable».

Si scaglia contro i drammaturghi francesi: «Je veux voir ce qu'ils sçavent faire; et quand bien je n'aurois pas assez de valeur et de courage pour leur resister, voicy pour le moins deux mille Comedies qui me serviroit de second. Je leur reprocheray publiquement leur ignorance, et ne les quitteray jamais qu'ils ne m'ayent fait raison de **l'affront qu'ils me font tous les jours de desguiser mes œuvres, comme si l'Idiome Castellan estoit aussi odieux que peut l'estre l'habit.** Et encore qu'ils passent tous pour Poëtes relevez, si **ont-ils la veine si sterile qu'ils ne sçauroient dresser une Comedie qu'ils n'ayent pris le patron sur quelque'une des miennes**».

Ma il viaggio di Lope è inutile, perché Apollo non gli presta attenzione: «Apollo ne fit pas grand conte de luy, parce qu'il y procedoit trop à l'Espagnol, et faisoit voler les rodomontades un peu trop dru. On luy respondit seulement qu'on avoit une extreme compassion de ce qu'il avoit fait tant de frais pour entreprendre un voyage si inutile, dont il ne luy demeuroit autre gloire que la honte qu'il auroit toute sa vie d'y avoit jamais songé. Qu'il y avoit des Poëtes en France capables de luy faire leçon pour le moins dix ans durant: que les esprits François n'estoient point gueux comme il les faisoit, qu'ils ne luy avoient jamais rien emprunté, et qu'ils estoient assez riches pour se passer de leurs voisins. Apollon luy fist donner son passeport, et pour toute satisfaction le congédia avec un compliment de son païs. *Vaya con dios y calle.*

[Morte]

Juan Pérez de Montalbán, *Fama Póstuma*, Madrid, Alonso Pérez de Molntalbán, Librero de su Magestad, 1635.

[Hainsworth 1931]

Riporta un sonetto di una certa Madame Argenis, *Sur le tombeau de Monsieur Lopeau du Vega Carpio*. Probabilmente si tratta di una poetessa fittizia, dietro la quale, a mio parere, potrebbe celarsi la penna di José de Pellicer de Tovar.

[Teatro - adattamenti]

Rotrou, *Préface* a Id., *La Bague del oubli*, Paris, François Targa, 1635.

«je te veux seulement avertir que c'est une **pure traduction del auteur espagnol de Vega**. Si quelque chose t'y plaît, donnes-en la gloire à ce **grand esprit**; et les défauts que tu y trouveras, que l'âge où j'étais quand je l'entrepris te le fasse excuser».

[Arte nuevo - Teatro]

Georges de Scudéry, *La preuve des passages alléguez dans les Observations sur le Cid*, Paris, Au despens de l'auteur, 1637 (Gasté 1970: 219-223).

La *preuve* è aperta da una citazione di Tasso e chiusa da un riferimento a Lope de Vega, di cui vengono riportati i vv. 15-17 e 22-48 dell'*Arte nuevo*:

«Mais comme j'ay commencé par de l'Italien, je veux finir par de l'Espagnol, tiré d'un discours de Lopes de Vega, intitulé *Arte nuevo de hazer Comedias*, dans lequel ce **grand homme** [Lope] il fait bien voir luy-mesme, en **parlant contre luy-mesme**, combien il est dangereux, de suivre ceux de sa Nation, dans ce genre de poésie» (*apud* Gasté 1970: 222-223).

[Fama]

Georges de Scudery, *L'Amant libéral*, 1638

[Cioranescu 1983: 261]

Cita la formula «Es de Lope».

[*Arte nuevo* – Teatro – *gusto del vulgo*]

Hippolyte-Jules Pilet de la Mesnadière, *La poétique*, Paris, Antoine de Sommaville, 1639.

Nel *Discours* introduttivo l'autore critica il poeta drammatico che non si basa sul proprio gusto, ma su quello dell' moltitudine, citando l'esempio di Euripide («le philosophe l'a toujours méprisée, qu'il ne s'est point arrêté à considerer son goût et qu'il n'a jamais estimé qu'elle fût l'objet de ce poème, puisqu'il en fonde les règles contre les sentiments du peuple») e di Lope: «Lope de Vega Carpio, esprit **fort intelligent et seulement condamnable pour n'avoir pas employé les meilleures façons d'écrire dans ses ouvrages de théâtre, encore qu'il les ait touchées dans l'Art qu'il ait composé pour les poètes de sa nation**, ne rend point d'autre raison de sa **vicieuse pratique** et de ses **fautes volontaires**, sinon qu'il **a voulu plaire à la multitude ignorante** presque à toutes ses comédies qu'elle n'aurait point estimées si elles avaient été parfaites et formées selon les règles. “Porque como [sic] las paga, es justo / Hablarle en necio, para darle gusto» (Gasté 1898: 222)

[cita gli stessi versi di Scudery, *Observations sur le Cid*, che è la sua fonte]

[Teatro - Poesia]

Guez de Balzac, *Lettres familiers de M. de Balzac a M. Chapelain*, Amsterdam, Elzevier, 1661 (p. 168 e p. 183).

[Hainsworth 1931]

«Est-il possible qu'avec une goutte de sens commun on puisse preferer les poètes espagnols aux italiens, et prendre les visions d'un certain Lope de Vega pour des raisonnables compositions?» (1639)

Si dichiara annoiato dalle commedie spagnole: «ie vous prie aussi que ie sçache quel est le vostre [*judgement*] de toutes les Comedies Espagnoles; car celles que j'ai veuës, m'ont ennuyé» (1640).

Non c'è traccia della risposta di Chapelain.

[Morte di Lope]

L'Erreur combattue. Discours academique où il est curieusement prouvé que le monde va de mal en pis. Par le Sr. de Rampalle, Paris, Courbé, 1641

[Hainsworth 1931]

Lamentando il triste destino dei letterati, menziona Lope de Vega (forse basandosi su un ricordo confuso della *Fama póstuma*):

«Et s'il est vray, ce qu'on dit de Lopes de Vega, **l'un des plus fameux escrivains de toute l'Espagne**, que pour tous biens il ne put laisser à sa fille que trois-cent comedies de sa façon, je vous laisse juger de la fortune des autres par la mediocrité de la sienne».

[Teatro spagnolo]

Sorel, *La maison des jeux*, Paris, N. de Sercy, 1642.

[Hainsworth 1939]

Hermogène racconta uno spettacolo teatrale visto in Spagna: «Un Prince se presentoit armé de pied en cap pour en combattre un autre qui accusoit une Reyne d'adultere, laquelle devoit estre bruslee si son deffenseur ne demeroit victorieux, et cependant un des valets de ce brave champion s'en venoit après lui avec une marmite dans sa teste, un gril pendu au col en forme d'escusson... et disoit mille sottises» (Sorel 1642: I, 448).

Secondo Hermogène, le pièce italiane e spagnole sono «des monstres plustot que des corps accomplys»; il loro stile è pieno di «fausses points».(Sorel 1642: I, 450).

[Teatro spagnolo]

Thomas Corneille, *Epître a Id., Les engagements du hasard*, Rouen, L. Maurry, et Paris, A. Courbé, 1657.

[Bray (1927)1945]

La segnalazione di Bray non tiene conto del tono ironico di Thomas Corneille, che si prende gioco della vanità del rivale Boisrobert:

«En effet il [*Boisrobert*] tourne les choses d'une manière si galante, il donne tant d'agrément aux **inventions les plus stériles et les plus déréglées des originaux espagnols**, qu'il n'appartient qu'à lui seul d'en faire des copies qui les effacent».

[*Arcadia* - Fama]

Guillaume Colletet, *Art poétique* (1658)

[Hainsworth 1939: 360]

«**Le fameux Lope de Vega**, au commencement de son *Arcadie* espagnole, donne le simple titre d'epigramme au Sonnet de Selvagio su les larmes de Bersabée».

(In realtà il sonetto è contenuto nei *Pastores de Belén*, 1612).

[Fama]

Jean-François Sarasin, *La Pompe funèbre de Voiture*, in *Les Œuvres de Monsieur Sarasin*, Paris, Augustin Courbé, 1658, p. 292-293.

In occasione della morte di Voiture, Sarasin compone un prosimetro che cela il sarcasmo sotto la forma dell'epitaffio. Immagina un ideale corteo funebre (il 7 luglio 1648), aperto da Apollo, in il defunto cui viene onorato dai greci, dai latini, dagli italiani e dagli spagnoli. La proverbiale esclamazione «¡Es de Lope!» è usata ironicamente per ricordare un aneddoto già citato da Guez de Balzac.

«Les espagnols passaient les troisièmes, et disoient un chemin faisant *unas Decimas* que Voiture avoit composé en Castillan.

Ce gens ravis de la beauté

De ces vers pleins de majesté,

admiroient un si noble ouvrage,

et chacun au file trompé crioit tout haut es son langage

És de Lopé, és de Lopé.

Lopé qui se voyoit flatter

Pour oster tout lieu de douter

Qu'il n'eust fait ce divin Poème,

d'une fausse gloire pippé,

croit comme un diable luy-mesme,

És de Lopé, és de Lopé.

*Y los echos de Parnasso
Por favorecer Vettura,
otro Narcisso moderno,
aunque és de Lopé oieron,
És de Vettura dixeron».*

[Lope – poesia]

Claude Lancelot, *Préface* a Id., *Nouvelle méthode pour apprendre facilement et en peu de temps la langue espagnole*, Paris, Pierre le Petit, 1660.

[Hainsworth 1931]

Annovera le migliori opere della letteratura spagnola: «Pour les Poètes, Boscan et Garcilasso [*sic*], qui ont paru presque dès le commencement du quinzième siècle, sont regardez comme les premiers et comme ceux qui ont commencé à mêler l'érudition avec la beauté du naturel. Ce sont eux qui ont introduit la forme de la Poésie Italienne dans leur Langue, s'y estant formez par la communication qu'ils eurent avec les plus excellens Poètes Italiens de leur temps dans les voyages qu'ils firent à Naples. Georges De Montemayor et Villamediana sont encore fort estimez aussi bien que Lope de Vega, Costillejo [*sic*], Ercilla, Juan Rufo, et quelques autres».

[Lope – Poesia]

Claude Lancelot, *Quatre traitez de poesies. Latine, Françoisse, Italienne et Espagnole* (Rémarques sur la comédie espagnole), Paris, Pierre Le Petit, 1663.

[Hainsworth 1939]

Quest'opera pedagogica analizza le forme poetiche di ogni letteratura tramite esempi. Il trattato sulla poesia spagnola contiene esempi di *coplas*, *redondillas*, *quintillas*, *villancicos*, *romances* e *seguidillas* tratti da diversi poeti spagnoli, tra cui Lope.

[*Arte nuevo - Hierusalmen Conquistada - Hermosura de Angelica - Dragontea*]

Jean Chapelain, Lettere a Carel de Sainte-Garde (1662), in Id., *Lettres*, Paris, Imprimerie Nationale, 1880-1883: 204 e 255).

[Hainsworth 1931]

Chapelain, buon conoscitore della lingua e letteratura spagnola, « le type le plus complet de l'hispanisant docte» (Morel-Fatio 1888: 45), intrattiene una corrispondenza con Carel de Sainte-Garde, «attaché à l'ambassade de l'archevêque d'Embrun près la court d'Espagne [...]. Il y apparait comme le conseiller littéraire de ce diplomate, qui entendait profiter de son séjour à Madrid pour s'initier sérieusement aux choses du pays. Chapelain lui fait un petit cours de littérature, lui designe les bons auteurs et, en échange de ses conseils, lui pose des questions bibliographiques, lui demande des livres» (Morel-Fatio 1888: 46).

In due lettere a Carel de Sainte-Garde (1662) Chapelain giudica l'Arte nuevo «*una arte poética* en petits vers où **il tombe d'accord qu'il a peché contre toutes les règles** dans ses comédies», e dichiara che, ad eccezione di quattro o cinque, il resto degli spagnoli «ne sait rien [...]». Beaucoup moins **ce phénix prétendu** dont vous me parlez et qui s'est jeté à toutes sortes de poésies, et qui a reussi en toutes également mal, ce qu'il confesse presque lui-même dans cet *Arte Nuevo* [...]. Il n'a que de la pureté et du nombre; il ne sçait que c'est d'elocution, je dis de l'elocution figuree où le poète et l'orateur ont leur jeu principal [...]. **Ce n'est qu'hyperbole, que extravagance, que cacozele**, et je m'estonne pas du degoust qu'il vous a donné dans la lecture de sa *Hierusalem Conquistada*. Je m'estonneroi bien plus s'il ne vous avoit pas donné. Mais ce qui m'estonne surtout, c'est vous l'ayès pu lire jusqu'a bout. J'ai

d'autres poèmes de luy de cette farine, une *Hermosura de Angelica*, une *Dragontea*, qu'il ne m'attrappe pas a m'y faire mettre le nez seulement».

Nel 1663 ha finalmente accesso all'*Arte nuevo*, inviategli da Carel de Sainte-Garde, che viene ringraziato in una lettera in cui Chapelain commenta il trattatelo ricorrendo sempre alle stesse argomentazioni:

«J'étais bien aisé de voir q'après mille irregularités commises par lui dans l'art, il en fit **une penitence publique, et tōmbat d'acord en termes formels de sa barbarie et de celle de sa nation** en matière de lettres, dont par fanfare il s'est voulu excuser sur le goût du peuple qui le payait et auquel il eût deplu, s'il eût voulu le divertir par des ouvrages réguliers, prétendant d'ailleurs qu'il avait assez de connaissance d'Aristote et des precepts pour le suivre, si la raison n'eût point été chez eux une merchandise de contrebande, *Judaeis scandalum, gentibus vero stultitiam*. **Quasi vero nous étions gens à l'en croire, et si nous ne voyons pas clairement par ses productions qu'il ignorait tous les principes de l'art du théâtre** et qu'il y avait suivi l'usage de ceux de son pays, le croyant bon et la seule route où il devait marcher le poète pour satisfaire pleinement aux obligations de son métier» (Chapelain 1880-1883: 334).

[Fama - Poesia]

M.D.S., *Le Mont Parnasse*, Paris, P. de Bresche, 1663.

[Hainsworth 1939: 363]

Nel tempio di Apollo, i poeti spagnoli sono collocati dopo gli italiani e i francesi: «Les Espagnols viennent après; mais sans aucune jalousie, pleins d'honneur et de bonne opinion d'eux mêmes. Ils disent qu'a la mode de leur pays les serviteurs vont devant. Lopes de Vega [*sic*], el Conde de Vila Modiana [*sic*], Dom Luys de Gongora [*sic*] et Garcilasso [*sic*], sont icy fort considerez».

[Teatro spagnolo]

François Bertaut, *Journal du voyage d'Espagne*, 1664.

[Hainsworth 1939: 354]

Racconta una *comedia* (Bertaut 1664: 36) cui assistì ed emette il famoso e impietoso giudizio su Calderón (Bertaut 1664: 171).

[Lope – Infrazione all'unità di tempo]

Antoine de Furetière, *Furetiriana ou les bons mots y les remarques d'histoires de morale, de critique, de plaisanterie et d'érudition*, Lyon, 1669.

«Que les Espagnols font de plaisantes pieces de theatre! Dans une de celles de Lope de Vegue, il fait acoucher une femme dans un des premiers actes, et ses enfants se trouvent avoir de la barbe à la fin de la piece».

Secondo Cioranescu (1983: 258), «on donnait sans doute à Lope *Los hijos de la Barbuda* de Vélez de Guevara». Il rilievo di Furetière non è dissimile da quello famoso di Boileau.

[Teatro spagnolo – rottura delle *bienséances* e mescolanza di sacro e profano]

Armand de Bourbon-Conti, *Traité de la comédie*, 1669.

[Hainsworth 1939: 354]

Osserva che gli spagnoli, oltre a comporre «intrigues scandaleuses», vi aggiungono «l'application des choses saintes à des usages ridicules» (Conti 1669: 14)

[Lope – Infrazione all'unità di tempo]

Nicolas Boileau, *Art poétique*, 1671

La critica di Boileau riecheggia Cervantes (Couderc 2009: 121):

«Un rimeur sans péril, delà les Pyrénées, / sur la scène en un jour renferme des années. / Là, souvent, le héros d'un spectacle grossier, / enfant au premier acte, est barbon au dernier».

[Lope – moralizzatore del teatro spagnolo]

Madame d'Aulnoy, *Rélation du voyage d'Espagne*, 1691.

[Hainsworth 1939: 354-355]

Riferisce di una conversazione con un dotto spagnolo, che le avrebbe dato queste informazioni su Lope de Vega:

«Depuis que Lope de Vega a travaillé avec succès à reformer le Théâtre Espagnol, il ne s'y passe plus rien de contraire aux bonnes mœurs [...]. C'est luy qui prescrit des regles à ces élèves [*sic*], et qui leur enseigna de faire comedies en trois Jornadas, qui veut dire en trois actes».

[Fama]

Jean Bénéch de Cantenac, *Les Marguerites, poème héroïque*, Bordeaux, 1676.

[Losada Goya 1999]

Nella descrizione della biblioteca di una sapiente Sofonisba:

«Et pour des Espagnols, du haut jusques en bas / on ne voyat pas un que Lope de Vegas».

[*Comedia e génie nazionale- adattamenti*]

Saint-Évremond, *Sur nos comédies, exceptées celles de Molière, où l'on trouve le vrai Esprit de la Comédie* ([1677]1705: 89-92).

Saint-Évremond difende la comedia dalle tipiche critiche francesi, osservando che le differenze tra teatro francese e teatro spagnolo sono inevitabili, naturalmente legate a diversità nazionali, e ammettendo l'uso del teatro spagnolo da parte dei drammaturghi francesi.

Differenze nazionali e concetto di esotismo:

«Pour la Régularité et la Vrai-semblance, il ne faut pas s'étonner qu'elles se trouvent moins chez les Espagnols, que chez les François. comme toute la Galanterie des Espagnols est venue des Maures, il y reste **je ne sais quel goût d'Afrique, étranger des autres Nations**, et trop extraordinaire pour pouvoir s'accomoder à la justesse des règles»([1677]1705: 90).

Fertilità degli spagnoli e adattamenti:

«Nous avoüerons bien que **les Esprits de Madrid sont plus fertiles en inventions que les nôtres**; et c'est ce qui nous a fait tirer d'eux la plûpart de nos Sujets, lesquels nous avons remplis de tendresses et de discours amoureux, et où nous avons mis plus de régularité et de vrai-semblance. La raison en est, qu'en Espagne où les femmes ne se laissent presque jamais voir, l'imagination du Poëte se consomme aux moyens ingénieux de faire trouver les Amans en même lieu; et en France, où la liberté du commerce est établie, la grande délicatesse de l'auteur est employée dans la tendre et amoureuse expression des sentiments» ([1677]1705: 89-90).

Diverso concetto di amore, da cui deriva una diversa rappresentazione dell'amore nel teatro:

«En Espagne, on ne vit que pour aimer. **Ce qu'on appelle aimer en France, n'est proprement que parler d'Amour**, et mêler aux sentimens de l'Ambition la vanité des Galanteries» ([1677]1705: 91).

«Une femme de qualité, espagnole, lisoit, il n'y a pas longtemps, le roman de Cléopâtre; et comme après un long recit d'Avantures, elle eut tombé sur une Conversation délicate d'un Amant et d'une Amante également passionnés: Que d'esprit mal employé, dit-elle; à quoi bon tous ces beaux discours quand ils sont ensemble?» ([1677]1705: 90).

Saint-Évremond rileva il legame tra tipo di *sujet* e *règles*, anticipando le argomentazioni romantiche sull'incompatibilità tra argomento storico del dramma e unità aristoteliche, e rileva la relatività storico-culturale dei principi di *bienséance*: «on ne trouvera pas étrange que la Comédie des Espagnols, qui n'est autre chose que la Répresentation de leurs Avantures,

sout aussi peu régulière que les Aventures; et il n'y aura pas à s'étonner que la comédie des François, qui ne s'éloigne guère de leur usage, conserve des égards dans la Représentation des Amours, qu'ils ont ordinairement dans les Amours mêmes. J'avoë que le Bon-sens qui doit être de tous les Pays du Monde, établit certaines choses dont on ne doit se dispenser nulle part; mais il est difficile de ne pas donner beaucoup à la coutume, puis qu'Aristote même dans sa Poétique a mis quelque-fois la perfection en ce qu'on croyoit de mieux à Athènes, et non pas en ce qui est véritablement le plus parfait» ([1677]1705: 91-92).

[Poesia]

Vigneul Marville, *Lettre à Madame la Marquise *** sur le sujet de la Princesse de Clèves*, 1678.

[Esquerra 1936b: 64-65]

Descrive uno dei personaggi della *Princesse de Clèves*, romanzo di madame La Fayette: «qui meurt, parce qu'il veut mourir; qui meurt comme un sot sans vouloir être éclairci», che si dispera «de pur desespoir» come il portoghese di Lope de Vega, «amoureux de pur amour». Il riferimento è tratto da un discorso del *criado* Limón in *Amar sin saber a quién* (vv. 1122-1132): «A un portugués que lloraba / le preguntaron la ocasión: / respondió que era afición, / y que enamorado estaba. / Por remediar su dolor, / le preguntaron de quién; / y respondió: "De ninguiem / mas choro de puro amor"» (Lope de Vega 1967: 85).

[Arte nuevo]

Rapin, René, *Reflexions sur la poetique d'Aristote et sur les ouvrages des poetes anciens et modernes*, Paris, Muguet, 1674.

[Esquerra 1936b: 64-65]

Nell'*Avvertissement* si riferisce esplicitamente all'*Arte nuevo*:

«Enfin, Lope de vega est le seul qui s'est avisé, sur la bonne fortune de sa vieille reputation, de **hazarder une nouvelle methode de Poëtique** qu'il appelle el *arte nuevo*, **toute differente de celle d'Aristote** pour justifier l'ordonnance de ses Comedies, que les sçavants de son país critiquoient sans cesse. Ce qui lui reüssit si mal, qu'on ne jugea pas mesme ce Traitté digne d'estre mis dans le Recüeil de ses Ouvrages. Parce qu'il n'avoit pas suivy Aristote en cette Poëtique, qui est le seul qu'on doit suivre» (Rapin 1674: s.n.).

A proposito del *pòeme héroïque* cita la *Jerusalén* conquistada di Lope, passando «incontinent de la louange à la critique» (Losada Goya 1999: 461): «**C'est un génie vast et grand, mais qui ne peut s'assujétir aux règles**. Ses peintures sont peu naturelles. La description du temple de l'ambition au cinquième livre n'a rien qui lui ressemble dans tous les poètes. C'est une imagination la plus folle qui fût jamais: il n'y a rien presque dans les règles: tout y est outré» (Rapin 1970: 94). Il passo è assente dalla *princeps* (1674).

Trattando la *comédie* sottolinea l'eccezionalità di Lope de Vega: «Mais jamais personne n'a eu un genie plus grand pour la Comedie que Lopé de Vega Espagnol: il avoit une fertilité d'esprit jointe à une grande beauté de naturel, et à une facilité admirable: car il a composé plus de trois cens Comedies: son seul nom faisoit l'éloge de ses pieces, tant sa reputation estoit établie: et c'estoit assens qu'une ouvrage sortit de ses mains pour meriter l'approbation publique. Mais il avoit l'esprit trop vaste pour l'assujétir à des regles, et pour lui donner des bornes: ce fut ce qui l'obligea de s'abandoner à son genie: parce qu'il en estoit toûjours seur. Il ne consultoit point d'autre Commentaire, quand il composoit, que le goust de ses auditeurs, et il se regloit plus sur le succès de ses pieces, que sur la raison. Ainsi il se deffit de tous les scrupules de l'unité et des superstitions de la vray-semblance. Mais comme il veut d'ordinaire raffiner sur le ridicule, er estre trop plaisant, ses imaginations sont souvent plus heureuses, qu'elles ne sont justes, et elles sont plus folles, qu'elles ne sont naturelles: car trop de subtilité sur la plaisanterie, son enjouement devient faux, à force d'estre trop delicat: et ses graces deviennent froides, pour estre trop fines» (Rapin 1674: 216-218).

[Lope come *moderne*]

Dominique Bouhours, *Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit. Dialogues*, Paris, Libraires Associés, [1687] 1671 (*nouvelle édition*).

[Morel-Fatio 1888]

L'opéra è «pleine de citations d'auteurs espagnols»: tra gli autori spagnoli citati spicca Lope. Nel primo dialogo Bouhours presenta i due personaggi, un *ancien* e un *moderne*:

«Eudoxe a le goût très-bon, et rien ne lui plaît dans les ouvrages ingénieux qui ne soit raisonnable et naturel. Il aime fort les anciens, sur-tout les auteurs du siècle d'Auguste, qui selon lui est le siècle du bon sens. Cicéron, Virgile, Tite-Live, Horace, sont ses héros.

Pour Philante, tout ce qui est fleuri, tout ce qui brille, le charme. Les Grecs et les Romains ne valent pas à son gré les Espagnols et les Italiens. Il admire entr'autres, Lope de Vegue et le Tasse» (Bouhours 1671: 2).

Tra i due sorge una disputa sul genio poetico: secondo Philante basta «suivre son génie, pour bien parler et pour bien écrire», mentre per Eudoxe «le génie seul ne va pas loin».

Nel secondo dialogo viene ricordato un epitaffio a Lope de Vega, «ce que feint sur Lope de Vegue le Testi, qui est l'Horace des Italiens, comme le Tasse est leur Virgile». (p. 147)

Citando Eudoxe la narrazione degli amori di Ercole nelle *Heroides* di Ovidio, Philante risponde (Bouhours 1671: 223):

«La pensée du Lope de Vegue sur le même sujet [...] est bien aussi fine que celle d'Ovide: elle est du moins plus morale.

*Si a quien los leones vence,
vence una muger hermosa:
O el de flaco se averguence
O ella de ser mas furiosa».*

Eudoxe cita due pensieri «très-naturelles» (il pensiero naturale è opposto all'affettazione) di Ovidio e di Virgilio riguardanti la somiglianza fisica, e Philante risponde ancora citando Lope (Bouhours 1671: 238-239):

«La pensée du Lope de Vegue sur la ressemblance est belle et heureuse [...]: il dit que la nature qui se plaît à peindre, n'invente pas toujours; qu'elle se lasse quelquefois, et ne fait que copier. C'est au sujet d'une Princesse Espagnole qui s'habilla en homme pour suivre Alphonse, Roi de Castille, dans l'expédition de Jerusalem, et qui se fit passer pour le frere de celle qu'elle étoit.

*Yva mirando el Rey el rostro hermoste
Tan semejante à Ismenia; que à sa cuenta
El pinsel natural maravilloso
Cansado alguna vez copia, y no inventa».*

4. Testimonianze francesi su Lope de Vega e la Comedia (sec. XVIII)

[imparzialità nel confronto tra antichi e moderni – imparzialità nel giudizio sulla letteratura spagnola, accostata ai classici moderni della letteratura francese, inglese, italiani – Lope miglior drammaturgo spagnolo)

Jean-Baptiste Boyer d'Argens, *Lettres juives, ou correspondance philosophique, historique et critique entre un Juif voyageur à Paris et ses correspondans en divers endroits*, 1736.

(Lettre LVIII; Boyer d'Argens: II)

«La Comédie est assez égale, chez les Anciens, et chez les Modernes. **Aristophane, Ménandre, Plaute, Térence, peuvent bien aller de pair avec Don Lopez de Vega, Moliere, et quelques bons Auteurs Anglois** dans ces Genre. Je crois cependant, que si l'on examinoit la Chose avec un Esprit critique et desintéressé, après une mûre Réflexion, on se détermineroit peut-être pour les Modernes».

(Préface; Boyer d'Argens: IV, vi-viii)

«J'ai loué Corneille, Racine, Milton, Pope, Petrarque, le Tasse, le Guarini, Dom Lopès de Vega, Cervantes, Crebillon, Voltaire, Rousseau [...]. Ce sont-la tous les bons Auteurs dont j'ai parlé; et je continuerai d'avoir toujours pour leurs Ouvrages une Estime infinie [...]. Je viens aux Poètes Dramatiques, que le Censeur a louez d'une Maniere si ridicule, que s'il avoit voulu les déchirer par une sanglante Satire, il n'auroit pû s'y prendre autrement. Voici les propres Termes dont il se sert. **Les Auteurs Dramatiques Espagnols ont long-temos été le Magazin où les nôtres alloient se fournir.** Scarron, Montfleuri, en sont de Preuves. Peut-on rien dire d'aussi fletrissant pour la Gloire des Poètes Espagnol, que de les faire des Inventeurs des plus miserables Farces, et de leur donner pour Discipules et pour Imitateurs les plus vils et les plus mauvais de nos Ecrivains?».

(Lettre XCI. Jacob Brito à Aaron Monceca; Boyer d'Argens IV: 11)

«Ce n'est pas que les Espagnols n'aient plusieurs bonnes Pieces de Théâtre. **Don Lopès de Vega a fait de très excellentes Comédies; mais, le Peuple le goute fort peu**».

(Lettre CVI; Boyer d'Argens: IV, 202)

«Cet auteur a fait de si excellens Comédies que le grand Corneille assurcit, qu'il auroit donné les deux meilleures de ses Tragédies, pour avoir trouvé le Caractere du Menteur».

[Fecondità creativa, gusto nazionale, *Arte nuevo*]

Luigi Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur les differens théâtres de l'Europe*, Paris, Guerin, 1738.

«**On voit par les anciens Registres, ou Journaux des Théâtres, que Lopes de Vega Carpio a fai plus de 1500 Pièces, et qu'elles ont été toutes représentées:** on n'en trouve (et même avec bien de la peine) que vingt-six volumes contenant trois cens douze Comédies; à l'égard des autres qui sont point parvenues jusqu'à nous, si quelqu'un veut les luis contester, du moins personne ne peut revoquer en doute les 312 qui nous restent, et ce nombre prodigieux suffit pour prouver que **le plus fertile génie de tous les Poètes dramatiques ne peut, et ne doit point être comparé à Lopes de Vega du côté de la fertilité et de l'imagination**» (Riccoboni 1738: 67).

«Je sçais bien que les Connoisseur m'objecteront qu'une grande partie de ces Pièces ne consistent qu'en une intrigue fondée sur le point d'honneur, ce que qui fait que [...] il y a beaucoup de ressemblance entr'elles [...]. On pourroit répondre à cette objection que **ce genre de composition est dans le goût de la Nation**, qu'il est naturel de se conformer dans ces sortes d'Ouvrages aux mœurs de son pays» (Riccoboni 1738: 74)

«**Ce n'est point par ignorance que les Espagnols n'ont pas suivis les Règles d'Aristote**; Don Lopes de Vega nous dit que Don Lopo de Rueda [sic] les a sévèrement suivies dans ses Pièces, et il ya a plusieurs Comédies et Tragicomédies imprimées, dont les Poètes annoncent aux Lecteurs qu'il se font gloire d'avoir composé leurs Pièces avec toute l'exactitude que demandent les Règles; **Vega lui-même, nous dit, que si les Poètes Espagnols ne sont point attachés aux Règles, c'est moins par ignorance que par la nécessité de plaire à la Nation**, et sur-tout aux femmes, qui en Espagne, aussi bien qu'ailleurs, donnent la loi au Théâtre et à la Langue (Riccoboni 1738: 77).

[Accostamento Lope/Shakespeare – ignoranza delle *règles*]

Voltaire, *Préface a Œdipe*, 1730.

«M. de la Motte veut d'abord proscrire l'unité d'action, de lieu et de temps. Les Français sont les premiers d'entre les nations modernes, qui ont fait revivre ces sages règles du théâtre; les autres peuples ont été long-temps sans vouloir recevoir un joug qui paraissait si sévère; mais, comme ce joug était juste, et que la raison triomphe enfin de tout, ils s'y sont soumis avec le temps. [...] **Toutes les nations commencent à regarder comme barbares les temps où cette pratique était ignorée des plus grands génies, tels que don Lopez de Véga et Shakespear** [sic]; elles avouent même l'obligation qu'elles nous ont de les avoir retirées de cette barbarie; faut-il qu'un Français se serve aujourd'hui de tout son esprit pour nous y ramener!»

[Accostamento Lope/Shakespeare – ignoranza delle *règles*]

Voltaire, *Dix-huitième lettre sur la tragédie*, in Id., *Lettres philosophiques*, [1733]1969 104: 109.

«**Les Anglais avaient déjà un théâtre, aussi bien que les Espagnols, quand les Français n'avaient que des tréteaux**. Shakespeare, qui passait pour le Corneille des Anglais, fleurissait à peu près dans le temps de Lope de Véga. Il créa le théâtre. Il avait un génie plein de force et de fécondité, de naturel et de sans la moindre étincelle de bon goût et sans la moindre connaissance des règles».

[Teatro spagnolo come modello per quello inglese e come fonte per quello francese]

Voltaire, *Du gouvernement et des mœurs de l'Espagne depuis Philippe II jusqu'à Charles II (chapitre CLXXVII)*, in Id., *Essai sur l'histoire générale et sur les mœurs et l'esprit des nations, depuis Charlemagne à nos jours*, III, Genève, Cramer, 1756.

«Les Espagnols, depuis le temps de Philippe II jusqu'à Philippe IV, se signalèrent dans les arts de génie. **Leur théâtre, tout imparfait qu'il était, l'emportait sur celui des autres nations**; il servit de modèle à celui d'Angleterre; et lorsque ensuite la tragédie commença à paraître en France avec quelque éclat, elle emprunta beaucoup de la scène espagnole».

[Lope de Vega conosceva le *règles* – Ha letto *préface* e traduzione di Du Perron de Castera]

Voltaire, *Appel à toutes les nations de l'Europe des jugements d'un écrivain anglais ou Manifeste au sujet de honneurs du pavillon entre les théâtres de Londres et de Paris*, 1761. (Voltaire 1876-1900: XXV, 134- 155)

«Tandis que le *Pastor fido* enchantait l'Europe, qu'on en récitait partout des scènes entières, qu'on le traduisait dans toutes les langues, en quel état étaient ailleurs les belles-lettres et les théâtres? Ils étaient dans l'état où nous étions tous, dans la barbarie. Les Espagnols avaient encore leurs *autos sacramentales*, c'est-à-dire leurs actes sacramentaux. **Lope de Vega, qui était digne de corriger son siècle, fut subjugué par son siècle**. Il dit lui-même qu'il est obligé, pour plaire, d'enfermer sous la clef les bons auteurs anciens, de peur qu'ils ne lui reprochent ses sottises. **Dans l'une de ses meilleures pièces, intitulée *Don Raymond*, ce don**

Raymond, fils d'un roi de Navarre, est déguisé en paysan; l'infante de Léon, sa maîtresse, est déguisée en bûcheron; un prince de Léon, en pèlerin; une partie de la scène est chez un aubergiste»

[Teatro spagnolo autoctono – Conoscenza dell'Arte nuevo]

Voltaire, *Lettres à Mayans y Siscar, ancien bibliothécaire du roi d'Espagne, à Valence* (1762); (Mestre Sanchis 2003: 267-288).

Lettera a Mayans. Au Chateay de Ferney par Geneve, 1 abril 1762:

«Cum legi **barbaram** Calderonis tragediam, credidi me videre fodinam e qua Cornelius paululum **auri extraxit** quod deinde miscuit cum aliis suis metallis non sine fango. Sic tragediam *Le Cid* nuncupatam, sic suum mendacem ex Hispania transtulit in Galliam. **Nullum hispanum au(c)torem video qui de aliis gentibus aliquid imitari dignatus sit.** Heraclii fabula a Calderone scripta videtur e fonte genuino au(c)toris prosiluisse. Nihil quod nostris dramatis simile sit. Inventio, dispositio, colloquia, mores plane differunt. In quattuor solummodo versibus, totum litis iudicium ponitur. De quattuor versibus agitur intra duas potentes nationes. Sed quis nomen imitatoris consequuturus es?, an qui semper cum **suo genio** scripsit, an qui saepius cum **ingenio alieno?**»

Lettera a Mayans del 15 giugno 1762

«Je ne savais pas que vos auteurs eussent jamais rien pris, même des Italiens; **je les croyais autochtones en fait de littérature;** mais je sais bien qu'ils n'ont jamais rien pris de nous, et que nous avons beaucoup pris d'eux.

[...]

Je ne sais pas pourquoi vous êtes donné la peine de transcrire les vers de Lope de Vega [...]. Non seulement je savais ces vers, mais je les ai traduits en vers français, et je les fais imprimer au-devant de *La Famosa Comedia*, que j'ai traduite aussi».

[Parallelismo Lope/Shakespeare – Ragioni della somiglianza – Possibilità di unire i pregi del teatro inglese e spagnolo con quelli del teatro francese]

Voltaire, *Jules César, tragédie de Shakespear, avec des remarques*, in Id., *Commentaires sur le théâtre de Pierre Corneille, et autres morceaux intéressants*, Genève, Cramer, 1764, I: 256-336.

«On s'étonne qu'une nation célèbre par son génie, et par ses succès dans les arts et dans les sciences, puisse se plaire à tant d'irrégularités monstrueuses, et voyent souvent encore avec plaisir d'un côté César s'exprimant quelquefois en héros, quelquefois en capitaine de farces [...].

Mais on fera moins surpris quand on saura que **la plupart des pièces de Lopez de Vega et de Calderon en Espagne sont dans le même goût.** Nous donnerons la traduction de l'Héraclius de Calderon [...]; on y verra le même génie que dans Shakespear, la même ignorance, la même grandeur, des traits d'imagination pareils, la même enflure, des grossièretés toutes semblantes, des inconséquences aussi frappantes, et le même mélange du beguin de *Gilles*, et du cothurne de *Sophocle*.

Certainement l'Espagne et l'Angleterre ne se sont pas donné le mot pour applaudir pendant plus d'un siècle à des pièces qui révoltent les autres nations. **Rien n'est plus opposé d'ailleurs que le génie anglais, et le génie espagnol. Pourquoi donc ces deux nations différentes se réunissent-elles dans un goût si étrange? Il faut qu'il y en ait une raison, et que cette raison soit dans la nature.**

Premièrement les anglais, les espagnols n'ont jamais rien connu de mieux. Secondement, **il y a un grand fond d'intérêt dans ces pièces si bizarres et si sauvages.**

J'ai vû jouer le César de Shakespear, et j'avoue que dès la première scène, quand j'entendis le tribun reprocher à la populace de Rome son ingratitude envers de Pompée, je commençai à

être intéressé à être ému. Je ne vis ensuite aucun conjuré sur la scène qui ne me donnât de la curiosité; et malgré tant de disparates ridicules, je sentis que la pièce m'attachait.

Troisement, **il y a beaucoup de naturel: ce naturel est souvent bas, grossier et barbare.** Ce ne sont point des romains qui parlent; ce sont des campagnards des siècles passés qui conspirent dans un cabaret; et ce César qui leur propose de boire bouteille, ne ressemble guère à César. Le ridicule est outré; mais il n'est point languissant. De traits sublimes y brillent de tems en tems comme des diamans répandus sur de la fange.

[...]

Enfin, une quatrième raison, qui joint aux trois autres est d'un poids considérable, c'est que **les hommes en général aiment le spectacle; ils veulent qu'on parle à leurs yeux [...].** Il faut avoir l'esprit très cultivé, et le goût formé, comme les italiens l'ont eu au seizième siècle, et les français au dix-septième, pour ne vouloir rien que de raisonnable, rien que de sagement écrit [...].

Malheureusement Lopez de Vega et Shakespear eurent du génie dans un tems où le goût n'était point du tout formé; ils corrompirent celui de leurs compatriotes, qui en général alors extrêmement ignorans. Plusieurs auteurs dramatiques en Espagne et en Angleterre tâchèrent d'imiter *Lopez et Shakespeare*; mais n'ayant pas leur talens, ils n'imitèrent que leurs fautes, et par là ils servirent encor à établir la réputation de ceux qu'ils voulaient surpasser.

Nous ressemblerions à ces nations, si nous avions été dans le même cas. **Leur théâtre est resté dans une enfance grossière,** et le notre a peut-être acquis trop de raffinement. J'ai toujours pensé qu'un heureux et adroit mélange de l'action qui règne sur le théâtre de Londres et Madrid avec la sagesse, l'élégance, la noblesse, la décence du nôtre, pourrait produire quelque chose de parfait».

[Parallelismo Lope/Shakespeare – Lope conosceva le regole ma fu costretto a non rispettarle - *Arte nuevo*]

Voltaire, *L'Héraclius espagnol*, in Id., *Commentaires sur le théâtre de Pierre Corneille, et autres morceaux intéressants*, Genève, Cramer, 1764, t. II.

On fait quelquefois une objection spécieuse en faveur des irrégularités des théâtres espagnol et anglais: des peuples pleins d'esprit se plaisent, dit-on, à ces ouvrages: comment peuvent-ils avoir tort?

Pour répondre à cette objection tant rebattue, écoutons **Lope de Vega lui-même, génie égal, pour le moins, à Shakespeare.** Voici comme il parle à peu près dans son épître en vers, intitulée, *Nouvel Art de faire des comédies en ce temps*.

Les Vandales, les Goths, dans leurs écrits bizarres
Dédaignèrent le goût des Grecs et des Romans:
Nos aïeux ont marché dans ces nouveaux chemins;
Nos aïeux étaient des barbares.

L'abus règne, l'art tombe, et la raison s'enfuit.
Qui veut écrire avec décence.
Avec art, avec goût, n'en recueille aucun fruit:
Il vit dans le mépris, et meurt dans l'indigence.

Je me vois obligé de servir l'ignorance:
J'enferme sous quatre verrous
Sophocle, Euripide et Térence.
J'écris en insensé; mais j'écris pour des fous.

Le public est mon maître, il faut bien le servir;
Il faut, pour son argent, lui donner ce qu'il aime.
J'écris pour lui, non pour moi-même,
Et cherche des succès dont je n'ai qu'à rougir.

Il avoue ensuite qu'en France, en Italie, on regardait comme des barbares les auteurs qui travaillaient dans le goût qu'il se reproche; et il ajoute qu'au moment qu'il écrit cette épître, il en est à sa quatre cent quatre-vingt-troisième pièce de théâtre: il alla depuis jusqu'à plus de mille. Il est sûr qu'un homme qui a fait mille comédies n'en a pas fait une bonne.

Le grand malheur de Lope et de Shakespeare était d'être comédiens: mais Molière était comédien aussi; et, au lieu de s'asservir au détestable goût de son siècle, il le força à prendre le sien.

Il ya certainement un bon et mauvais goût [...]. Mais quels seront nos juges? diront les partisans de ces pièces irrégulières et bizarres. Qui? toutes les nations, excepté vous [...]. Quand vous verrez les beaux morceaux de Cinna et d'Athalie applaudis sur les théâtres de l'Europe [...], concluez que ces tragédies sont admirables avec leurs défauts; mais si on ne joue jamais les vôtres que chez vous seuls, que pouvez-vous en conclure?

[*Haute comédie e bas comique* già presenti nell'ipotesto di Lope]

Voltaire, *Remarques sur le Menteur et sur la suite du Menteur*, in Id., *Commentaires sur le théâtre de Pierre Corneille, et autres morceaux intéressants*, Genève, Cramer, 1764, t. II.

Remarques sur la Suite du Menteur

Voltaire distingue elementi di *haut comique* e *bas comique*, entrambi già appartenenti all'ipotesto di Lope. I primi sono riscontrati nel comportamento della *dama*, quando riceve attenzioni dal *galán* prigioniero: «elle obéit à son frère [...], elle s'égaye même en obéissant, car elle n'est point encore éprise de Dorante; elle veut à la fois le servir comme elle le doit, l'embarasser un peu, et voir en même temps s'il est digne qu'on s'attache à lui. Tous cela est à la fois noble, intéressant et du haut comique. On ne peut que louer l'auteur espagnol de cette belle invention». Il *bas comique* è invece costituito dalle «plaisanterie du valet et l'avidité pour l'argent [...]». **Ces scènes de valets et de soubrettes ne sont bonnes que quand elles sont absolument nécessaire à l'intérêt de la pièce et quand elles renouent l'intrigue**; elles sont insipides dès qu'on ne les introduit que pour remplir le vide de la scène; et cette insipidité, jointe à la bassesse des discours, déshonore un théâtre fait pour amuser et pour instruire les honnêtes gens».

[Debito del teatro francese con la *Comedia* – Critica ai cambiamenti improvvisi nei sentimenti dei personaggi]

Voltaire, *Remarques sur le Menteur et sur la Suite du Menteur*, in Id., *Théâtre de Pierre Corneille avec des commentaires*, Genève, Cramer, 1764.

Remarques sur le Menteur

Voltaire non sa se la commedia sia di Lope o Rojas; in ogni caso sottolinea la derivazione spagnola, attraverso gli adattamenti di Corneille, della commedia di carattere che sostituì la farsa e la tragicommedia dei primi del Seicento:

«Il faut avouer que **nous devons à l'Espagne la première tragédie touchante, et la première comédie de caractère qui aient illustré la France**. Ne rougisson point d'être venus tard dans tous les genres. C'est beaucoup que, dans un temps où l'on ne connaissait que des aventures romanesques et des turlupinades, Corneille mît la morale sur le théâtre. Ce n'est qu'une traduction; mais c'est probablement à cette traduction que nous devons Molière».

Critica l'espedito del faux pas con cui Clarice incontra Dorante:

«Ce défaut est de l'auteur espagnol. L'esprit est plus content quand l'intrigue est déjà nouée dans l'exposition. On prend bien plus de part à des passions déjà régnantes, à des intérêts déjà

établis. Un amour qui commence tout d'un coup dans la pièce, et dont l'origine est si faible, ne fait aucune impression, parce que cet amour n'est pas assez vraisemblable».

[Fecondità poetica come trascuratezza]

Voltaire, *Remarques sur Polyeucte*, in Id., *Commentaires sur le théâtre de Pierre Corneille, et autres morceaux intéressants*, Genève, Cramer, 1764, t. II.

«Ce qui est étonnant, c'est que tous ces chefs-d'œuvre se suivaient d'année en année. Cinna fut joué en 1639, et Polyeucte en 1640. Il est vrai que Lope de Vega, Garnier, Calderón, composaient encore plus vite, *stantes pede in uno*; mais, quand on ne s'asservit à aucune règle, qu'on n'est gêné ni par la rime, ni par la conduite, ni par aucune bienséance, il est plus aisé de faire dix tragédies que de faire Cinna et Polyeucte».

[È più importante osservare le *bienséances* che le regole]

Voltaire, *Remarques sur Théodore*, in Id. *Commentaires sur le théâtre de Pierre Corneille, et autres morceaux intéressants*, Genève, Cramer, 1764, t. II.

«On a osé nommer tragédie cet étrange ouvrage, parce qu'il y a du sang répandu à la fin. Comment osons-nous, après cela, condamner les pièces de Lope de Vega et de Shakespeare? **Ne vaut-il pas mieux manquer à toutes les unités que de manquer à toutes les bienséances, et d'être à la fois froid et dégoûtant?**»

[Lope de Vega conosceva le regole ma fu costretto a non rispettarle per piacere al pubblico – *Arte nuevo*]

Voltaire, *Art drammatique* in *Questions sur l'encyclopédie*, III, 1770-1774, pp. 561-562.

Sul teatro spagnolo:

«tout ingénieux qu'ils sont, quelque grandeur qu'ils aient dans l'esprit, ont conservé jusqu'à nos jours **cette détestable coutume d'introduire les plus basses bouffonneries dans les sujets le plus sérieux**: un seul mauvais exemple une fois donné est capable de corrompre toute une nation, et l'habitude devient tyrannie

[...]

Non-seulement Lope de Vega avait précédé Calderon dans toutes les extravagances d'un théâtre grossier et absurde, mais il les avait trouvées établies. **Lope de Vega était indigné de cette barbarie, et cependant il s'y soumettait. Son but était de plaire à un peuple ignorant, amateur du faux merveilleux, qui voulait qu'on parlât à ses yeux plus qu'à son âme.** Voici comme Vega s'en explique lui-même dans son *Nouvel art de faire des comédies de son temps*».

[riporta la medesima parafrasi della prefazione all'*Heraclius*, con alcune note in cui riporta il testo originale con errori di trascrizione:

“Mas como le sirvieron muchos barbaros/ Que enseñaron al vulgo sus rudezas?” in nota a: “Nos aïeux étaient des barbares”;

“Muere sin fama è galardón” in nota: “Il vit dans le mépris, et meurt dans l'indigence”

“Encierro los preceptos con seis llaves, etc.” in nota a: “D'enfermer sous quatre verrous”]

«La dépravation du goût espagnol ne pénétra point à la vérité en France; mais il y avait un vice radical beaucoup plus grand, c'était l'ennui; et cet ennui était l'effet des longues déclamations sans suite, sans liaison, sans intrigue, sans intérêt, dans une langue non encore formée. Hardy et Garnier n'écrivirent que des platitudes d'un style insupportable».

[Parallelismo Lope/Shakespeare – Teatro spagnolo modello del teatro inglese]

Voltaire, *Lettre à l'Académie française*, 1776.

«La vérité, qu'on ne peut déguiser devant vous, m'ordonne de vous avouer que ce Shakespeare, si sauvage, si bas, si effréné et si absurde, avait des étincelles de génie. Oui,

messieurs, dans ce chaos obscur, composé de meurtres et de bouffonneries, d'héroïsme et de turpitude, de discours des halles et de grands intérêts, il ya des traits naturels et frappants. C'était ainsi à peu près que la tragédie était traitée en Espagne sous Philippe II, du vivant de Shakespeare. Vous savez qu'alors l'esprit de l'Espagne dominait en Europe et jusque dans l'Italie. Lope de Vega en est un grand exemple.

Il était précisément ce que fut Shakespeare en Angleterre, un composé de grandeur et d'extravagance, quelquefois digne modèle de Corneille, quelquefois travaillant pour les petites-maisons, et s'abandonnant à la folie plus brutale, le sachant très-bien, et l'avouant publiquement dans des vers qu'il nous a laissés, et qui sont peut-être parvenus jusqu'à vous. Ses contemporaines, et encore plus ses prédécesseurs, firent de la scène espagnole un monstre qui plaisait à la populace. Ce monstre fut promené sur les théâtres de Milan et de Naples. **Il était impossible que cette contagion n'infectait pas l'Angleterre;** elle corrompt le génie de tous ceux qui travaillèrent pour le théâtre long-temps avant Shakespeare».

Marmontel, *Discours sur le système de la Poésie Dramatique, son origine et ses progrès*, in Id., *Chefs-d'œuvre dramatiques ou Recueil des meilleures Pièces du Théâtre François, tragique, comique et lyrique*, 1773.

«La première Tragédie estimable qui avoit paru sur le Théâtre Italien, étoit aussi une Sophonisbe; et on avoit essayé plusieurs fois de la traduire en François. Mais il n'étoit pas donné aux Italiens d'être nos modèles. C'est une gloire que les Espagnols ont partagée avec les Grecs. C'esta la simplicité des Grecs que Mairet semble avoir prise pour exemple dans Sophonisbe [...]; mais ce fut la maniere Espagnole qu'imita et que perfectionna Corneille.

Ce n'est pas que le Théâtre Espagnol ne fût encore plus extravagant et plus monstrueux que le nôtre. **C'étoit un mélange de barbarie et de superstition; c'étoit tout le délire de l'esprit romanesque avec toute l'enflure du style oriental; c'étoit un composé du goût des Vandales et de celui des Maures.** Mais dans cet amas d'aventures chimériques et de mascarades pieuses, il y avoit du mouvement, et quelquefois un choc d'incidens et de passions, qui donnoit de la chaleur à l'action théâtrale. On y voyoit une imagination déréglée encore, mais féconde; au lieu que chez les Italiens et les François, la stérilité, la vuide, la langueur, une imitation froide et servile des Anciens, avec de longues déclamations à la place d'une action vive et rapide, étoient les vices du Théâtre. Les circonstances politiques donnoient encore de l'ascendant à l'exemple des Espagnols, dont la langue étoit cultivé dans les plus brillantes Cours de l'Europe.

Ce fut donc le goût romanesque des Espagnols qui prévalut en Italie, en France, en Angleterre: avec cette différence, que l'Italie l'adopta, et ne le perfectionna point; qu'en Angleterre, Shakespeare le rapprocha de la nature, sans le purger de sa barbarie; et que le grand Corneille, en France, eut seul en même temps assez de génie et de lumieres, pour tirer de ce modele informe l'idée sublime d'un nouveau genre, aussi régulier, plus fécond, et plus moral que celui des Anciens.

[...]

Mais l'héroïsme Espagnol est froid; la fierté, la hauteur, l'arrogance tranquille en est le caractere; dans les peintures qu'on en a faites, il ne sort de sa gravité que par donner dans l'extravagance: L'orgueil alors devient de l'enflure; le sublime, de l'ampoulé; l'héroïsme, de la folie. Du côté des mœurs, ce fut donc la vérité, le naturel, qui manquèrent à la Tragédie Espagnole; et du côté de l'action, la simplicité et la vraisemblance. Le défaut du génie Espagnol est de n'avoir su donner des bornes ni à l'imagination ni au sentiment. Avec le goût barbare des Vandales et des Goths, pour des Spectacles tumultueux et bruyans, où il entrât du merveilleux, s'est combiné l'esprit romanesque et hyperbolique des Arabes et des Maures: de-là le goût des Espagnols. C'est dans la complication de l'intrigue, dans l'embarras de incidens, dans la singularité imprévue de l'événement, qui rompt putôt qu'il ne dénoue les fils embrouillés de l'action; c'est dans un mélange bizarre de bouffonnerie et d'héroïsme, de

galanterie et de dévotion, dans des expressions emphatiques, dans un merveilleux absurde et puérile, qu'il fon consister l'intérêt et la pompe de la Tragédie. Et, lorsqu'un peuple est accoutumé à ce désordre, à ce fracas d'aventures et d'incidens, le mal est presque sans remede: tout ce qui est naturel lui paroît foible; tout ce qui est simple lui paroît vuide; tout ce qui est sage lui paroît froid.

Mais, quoique les Poètes Espagnols, comme Lopez de Vega, Calderon, Guillin de Castro [sic], dominés par la superstition, l'ignorance et le faux goût de leur siècle, se soient éloignes autant qu'il est possible des principes de l'Art; en cela même qu'ils ont totalement oublié ou méconnu les models antiques, et suivi tous les mouvemens d'une imagination dérégulée, ils ont contribué par leurs écarts à frayer de nouvelles routes; et c'est par eux que le nouveau système de la Tragédie a été du moins ébauché.

[...]

Le Poète Anglois [Shakespeare] avoit trop de génie pour être servile imitateur: le Théâtre Espagnol est le seul dont il paroisse avoir eu connaissance. La fécondité de Lopez de Vega, qui avoit donné mille pieces de théâtre, la grossiere ignorance de Calderon, et le mauvais goût de leur siecle, avoient étouffé leur génie»

Marmontel, *Comédie*, in Diderot – D'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, 17 voll., 1751-1772.

«Un peuple qui affectoit autrefois dans ses mœurs une gravité superbe, et dans ses sentimens une enflure romanesque, a dû servir de modele à des intrigues pleines d'incidens et de caracteres hyperboliques. Tel est le théâtre Espagnol ; c'est-là seulement que seroit vraisemblable le caractere de cet amant (Villa Mediana) :

Qui brûla sa maison pour embrasser sa dame,

L'emportant à-travers la flame.

Mais ni ces exagérations forcées, ni une licence d'imagination qui viole toutes les regles, ni un raffinement de plaisanterie souvent puérile, n'ont pû faire refuser à Lopès de Vega une des premieres places parmi les poètes comiques modernes. Il joint en effet à la plus heureuse sagacité dans le choix des caracteres, une force d'imagination que le grand Corneille admiroit lui-même. C'est de Lopès de Vega qu'il a emprunté le caractere du *Menteur*, dont il disoit avec tant de modestie et si peu de railon, *qu'il donneroit deux de ses meilleures pieces pour l'avoir imaginé*».

Louis de Jaucourt, *Tolède*, in Diderot-d'Alembert, *Encyclopédie*, 1751-1772.

«Il est bon de ne pas confondre le poète de Tolède [*Garcilaso*] avec Lopès de Vega, autrement nommé Lopès-Felix de-Vega Carpio [...]. Quoique ses comédies sont généralement fort médiocres et peu travaillés, on a fait des recueils d'éloges à la gloire de l'auteur».

Louis-Sébastien Mercier, *De la littérature et des litterateurs. Suivi d'un nouvel examen de la tragédie françoise*, Yverdon, 1778.

«Mais les barbares ne seroient-ils pas plutôt ceux qui critiquent un Ecrivain qu'ils n'ont point lui, qu'ils n'entendent pas, et qu'ils ne veulent pas entendre [...], Juges compétens de l'Art et de des effets? C'est néanmoins ce qu'on a fait en France à l'égard de Shakespeare, de Lopès de Vega, de Calderon [...]. Qui a élevé ces barrières entre les Poètes Dramatiques des deux Nations voisines? Il est vrai qu'ils ne se ressemblent en aucune manière: mais cette seule idée auroit dû faire entrevoir qu'il n'appartenoit pas à l'une de décider sur le goût de l'autre. Vainement s'imagineroit-on que la gloire d'un Poète tient à la gloire de la Nation; l'intérêt de la Littérature ne connoît pas le cercle étroit des Royaumes; ses trésors dispersés ne fon-ils pas également la gloire de l'esprit humain; il s'enorgueillit d'Homère comme de

Milton, et les hommes de génie épars sur le globe à de grands intervalles, sont tous compatriotes, puisque leurs noms, malgré la distance, des siècles, se trouvent réunis dans nos bouches; il faut donc abandonner cette foible ressource de décrier ce qui n'est pas né parmi nous, dans la crainte de rugir tôt ou tard d'une aveugle partialité qui déshonorerait à la fin le peuple qu'y si livreroit» (Mercier 1778: 136-13).

[cattivo gusto barocco e assenza di rinnovamento nella letteratura teatrale spagnola contemporanea -]

Bourgoing, *Tableau de l'Espagne moderne*, 1797.

Chapitre XII. *Mœurs et usages des Espagnols. Leurs danses. Leurs jeux. Leurs plaisirs. Leurs goûts* (Bourgoing 1797: II 332-333)

«Leur imagination, hardie jusqu'à l'extravagance, trouve nos conceptions froides et timides. Accoutumés à l'exagération et à la redondance, ils ne peuvent apprécier le mérite de la justesse et de la précision. Les fines nuances de nos mœurs échappent à leurs yeux trop exercés sur des caricatures; et quand aux formes de notre style, leur oreille, gâtée par la brillante prosodie de leurs phrases cadencées, ne peut trouver de grace à des mots souvent sourds, qui parlent plus à l'âme qu'aux sens; et la rondeur de nos élégantes périodes est perdue pour eux.

Une des grandes causes qui empêcheront la réforme de leur littérature, c'est que les modèles qu'ils admirent encore, et qu'ils s'efforcent d'imiter, sont distingués par ce mauvais goût qui infectait alors toutes les nations d'Europe, auquel nos premiers littérateurs ont payé un ample tribut, mais sur les débris duquel se sont élevés les chefs-d'œuvre du siècle de Louis XIV, qui ont fixé le sort de notre langue d'une manière irrévocable. Si notre littérature en était restée au siècles des Ronsart, des Marot, des Benserade, des Voiture, des Balzac, etc. leurs défauts même nous serviraient encore de modèles. Ce qui aurait pu nous arriver, si les lettres en France n'avaient pas été perfectionnées par un concours de circonstances, est arrivé aux Espagnols. Depuis leurs Calderon, Lope-de-Vega, Quevedo, Rebolledo, etc. etc. pleins d'une imagination brillante, féconde, mais désordonnée, aucun auteur n'a paru en Espagne doué de ces qualités éblouissantes, et en même-tems de cette sagacité qui en dirige l'emploi. Les lettres, depuis plus d'un siècle, en sont au même point. Ces hommes de génie, souvent bizarres dans leurs conceptions, sont restés les modèles du beau: et leur exemple, sans produire rien de comparable à ce qu'on admire avec raison en eux, a servi et sert encore d'excuse à tous les écarts du bel-esprit, à tous les mouvements gigantesques d'une fausse éloquence. C'est au théâtre espagnol sur-tout que ces reproches doivent être appliqués».

Chapitre XIII. *Du théâtre Espagnol. Des Comédies anciennes et modernes. Défense du Théâtre Espagnol et critique du nôtre. Versification Espagnole. Acteurs. Petites pièces modernes. Majos et Gitanos.*

«On commettrait cependant une injustice si on appréciait tout-à-fait le théâtre espagnol d'après les critiques de Boileau.

Sans doute on y voit encore des pièces où la loi des trois unités est outrageusement violée; mais dans beaucoup elle ne l'est pas d'une manière assez choquante pour nuire à l'intérêt. Les Espagnols même passent condamnation sur la plupart de leurs comédie héroïques, où des princes et des princesses se rassemblant de tous les coins de l'Europe, sans motif comme vraisemblance, sont tour-à-tour agens ou jouets des aventures les plus incroyables [...].

Mais il en est qu'ils proposent avec raison à l'admiration même des étrangers; ce sont leurs pièces de caractères, qui, sans avoir la même sagesse de conduite que nos chefs-d'œuvre, ni le même choix sévère d'idées et d'expressions, sont presque toujours attachantes par le fond, fidèles dans la plupart de leurs portraits, et prouvent dans leurs auteurs une rare fécondité d'imagination. Ce sont sur-tout les pièces que les Espagnols nomment *de capa y espada*, qui

offrent une peinture si exacte de leurs anciennes mœurs que c'est-là sur-tout qu'il faut les étudier. Là sont retracés avec les couleurs les plus vives cette générosité qui les caractérise encore, ces élans de patriotisme et de zèle religieux qui les ont rendus autrefois capables des plus grands efforts, ces saillies d'orgueil national que la pompe du style fait pardonner et presque admirer, cette irritabilité sur les objets chatouilleux de l'amour et de l'honneur, qui jadis multipliait les duels en Espagne, ces sacrifices, ces dévouemens de l'amour qui espère, ces angoisses de l'amour malheureux, ces ruses de l'amour contrarié. Tel est le tableau que présentent les comédies que les Espagnols affectionnent encore autant que lorsqu'elles parurent. Leurs auteurs, parmi lesquels les plus distingués sont *Lope de Vega*, *Roxas*, *Solis*, *Moreto*, *Arellano*, et sur-tout l'immortel *Calderon de la Barca*, ont tellement consacré ce genre par leurs succès, que des auteurs plus modernes, comme *Zamora*, *Cañizares*, qui ont écrit au commencement de ce siècle, n'ont pas osé frayer une autre route».

5.1. Lope nelle riviste francesi del Settecento

«*Mémoires pour servir à l'histoire des Sciences et des Beaux-Arts*» ovvero «*Journal de Trévoux*» (1701-1767)

[debito con il teatro spagnolo – bellezze del teatro spagnolo]

Recensione agli *Extraits* di Du Perron de Castera, settembre 1738.

«nous avons profité des depuilles. C'est d'après d'eux qu'on nous a donné le Cid, le menteur, le Geôlier de soi même, et tant d'ouvrages, qui du fond de la Castille sont venus briller sur la scène française [...]. On y trouve au reste, de l'invention, des sentimens nobles ou délicats, des caractères bien marqués, des situations heureuses, des surprises bien ménagées, un grand fond de comique, un feu d'intérêt qui ne laisse point languir le spectateur. Volià les beautés que nous offrent presque toutes les comédies de Lopès de Vega, de Dom Guillen, de Dom Pedre Calderon, et d'autres poètes illustres qui font honneur à l'Espagne».

[Fecondità di Lope - valore di modello del teatro spagnolo]

Recensione a: Luigi Riccoboni, *Réflexions historique et critiques sur les différents théâtres de l'Europe, avec les pensées sur la déclamation*, par Louis Riccoboni, mars 1740.

«L'Espagne est plus féconde en ce genre que chacune des autres nations de l'Europe». Lope de Vega «en a composé et représenté plus de 1500 [...]. L'invention, la fécondité de génie et le feu d'imagination sont les talents particuliers des espagnols [...]. Quoique ce théâtre ne souffre point les règles d'Aristote [...], quoiqu'il soit chargé d'incidens, il a par l'invention et la fécondité la gloire d'être sinon le modèle [...] du moins le fond inépuisable où peuvent puiser les autres théâtres en rendant ses idées aussi régulières qu'elles sont variées» (pp. 412-426).

[Assenza di poetiche classiciste come causa della 'differenza' spagnola - Prevalenza del genere comico nel teatro spagnolo]

Recensione alla *Poétique de Luzán, suite*, juin 1748, p. 1249.

«Si les français et les italiens ont devancé dans la carrière des arts toutes les autres nations, c'est qu'ils ont eut chez eux beaucoup d'auteurs didactiques, qui par leur sages observations ont aplani les difficultés [...]. Le Parnasse espagnol figurerait avec tous les autres, si l'ouvrage de M. de Luzan eût paru il y a deux siècles; car nous avertissons les lecteurs que c'est ici à proprement parler le premier traité sur la poésie qu'ait eut l'Espagne

[...]

On croirait qu'à raison de leur caractère grave et sérieux, les espagnols seraient plus portés au tragique qu'au comique; cependant ils ont des milliers de comédies, à peine ont-ils quelques tragédies. N'est-ce point politique de la part des auteurs? Ils ont crus et avec raison qu'il fallait égayer leurs concitoyens qui d'eux-mêmes étaient trop sérieux; et dans le vrai, est-ce trop que quelques heures d'amusement pour des hommes qui sont toujours sur le ton de la gravité?».

Recensione al *Discurso sobre las tragedias españolas di Montiano y Luyando* (1750)

Recensione a *Poésies de M. l'Abbé Metastasio*, neuf volumes, janvier 1757, p. 52.

«nous n'avons garde cependant d'autoriser le licence de quelques auteurs dramatiques, tant anglais qu'espagnols, qui quelque fois n'ont pas borné l'unité de lieu à une seule ville, à un seul pays, à un seul royaume».

Recensione a: Goujet, *Bibliothèque Française ou Histoire de la Littérature Française*:

«Il n'est point de Nation qui ait été plus riche en pièce dramatique que les Espagnols, mais leur goût est si différent du nôtre, que nous avons peu de Traductions».

«Mercure de France» (1724-1799)

[Ibridismo tragicomico]

«Mercure de France», 1728, V

Recensione all'*Harangue prononcée au College de Louis le Grand, le 28 janvier 1728, par le R.P. de la Sante, Jesuite, Professeur de Rhétorique*

Si propone di dimostrare la superiorità della letteratura francese sulle altre; riguardo alla commedia, ritiene che «le naturel doit toujours dominer»: in base al criterio del «naturel», Molière è considerato il più grande autore comico. La mescolanza di tragico e comico, indossare il coturno nel bel mezzo di una scena comica, è l'infrazione al «naturel» di Lope de Vega, l'emblema del teatro spagnolo, mentre si parla in termini nazionali, senza fare nomi, rispetto al teatro italiano (colpevole delle bassezze della farsa) e inglese, rispetto al quale si rimanda a un libro che non ho identificato. Siamo ancora lontani dalla *shakespearomanie* inaugurata in francia da traduzioni tardo settecentesche.

«Lope de Vegue, ce Heros du Théâtre Espagnol, **chausse souvent le Cothurne au milieu d'une Scene comique**. On sçait que la plaisanterie outré des Italiens degenerate dans presque tous les Auteurs en farce, et en bouffonnerie; personne n'ignore les deffauts qu'un Anglois même reproche aux Comédiens de sa Nation, dans un livre imprimé depuis peu d'années».

«Le pour et contre», (1733-1740)

«Le pour et contre», 1733, XXV, pp. 201 ss.

«Recensione alle *Lettres anglaises di Voltaire, Lettre sur la tragédie (XVIII)*

Après avoir remarqué que les Anglois et les Espagnols ont eu des Théâtres réglez (a) avant les François, il examine sur quoi la haute réputation de Shakespeare est fondée. Ce Poëte tragique avoit reçu tout son mérite de la nature.

(a) **Shakespeare et Lopez de Vega ont été comme les fondateurs du Théâtre en Espagne et en Angleterre**, l'un sous Philippe Second, et l'autre sous Elizabeth».

«*Journal Étranger: Ouvrage périodique*» (1754-1762).

[infrazione alle unità – versi di Boileau]

Par M. Fréron, des Académies d'Angers, de Montauban et de Nancy, successeur de M. l'Abbé de Prévost dans la direction de cet ouvrage, Paris, Septembre 1755. Recensione a: *Tchao chi cou ell; c'est-à-dire, Le petit Orphelin de la maison de Tchao: Tragédie Chinoise* (Septembre 1755, pp. 217-238)

«On joue actuellement avec succès sur notre théâtre une tragédie nouvelle de M. de Voltaire, intitulée: l'Orphelin de la Chine.

[...]

On ne s'attend pas sans doute à trouver dans la pièce Chinoise nos règles de théâtre rigoureusement pratiquées.

[...]

On trouve précisément ici le défaut que notre Satyrique reproche avec tant de raison à *Lopez de Véga*, fameux poëte Espagnol. *Despréaux* avoit en vûe une de ses pièces, dont il dit que le héros,

Enfant au premier acte, est barbon au dernier.

L'Orphelin Chinois est au berceau dans les trois premiers actes; il a vingt ans au commencement du quatrième. Je conçois que des peuples très sensés se prêtent à ce manque de vraisemblance en le sentant; nous passons des choses bien plus absurdes à notre Opera»

[Teatro spagnolo come curiosità esotica, non come modello – Fecondità di Lope/Hardi come trascuratezza – Lope conosceva i precetti ma non li seguiva – Estratto di *Los Benavides*]

«Journal Étranger», 1760. François Arnauld, *Lettre sur la littérature Espagnole*

«M. du Perron de Castera avoit entrepris de nous faire connoître le théâtre espagnol, et il nous a laissé des extraits de quelques pièces de Lopez de Vega. Son travail n'a pas été continué, il méritoit cependant de l'être; un semblable ouvrage seroit à la vérité de peu d'utilité pour la perfection de l'art dramatiques; mais s'il étoit fait par un homme d'esprit, il offriroit des détails curieux et piquans sur l'histoire du goût et même des mœurs.

Ce qui nous frappe le plus dans les auteurs dramatiques de cette nation, c'est la **prodigieuse fécondité** de quelques-uns. On ne peut entendre sans étonnement que Lopez de Vega a écrit dix-huit cents comédies; mais quand on connoît la nature et la forme de ces pièces, ce phénomène apparent se conçoit et s'explique aisément. Les Espagnols ont un grand nombre de rapsodies sous le titre de chroniques, annales, romances, légendes, etc. On y trouve quelques anectodes historiques et quelques aventures intéressantes, noyées dans un fatras de circonstances merveilleuses, extravagantes, puérides et superstitieuses qu'y a ajoutées la tradition populaire. Un auteur choisit une de ces aventures, en transcrit sans choix et sans exception tous les détails, met seulement en dialogue qui est en récit, et donne à cet ouvrage le nom de comédie. C'est quelquefois la vie entière d'un homme depuis sa naissance jusqu'à sa mort, ou bien une aventure historique ou romanesque qui dure quarante ou cinquante ans; nul plan; nulle préparation; nulle vraisemblance dans la représentation; la scène se transporte tout-à-coup et sans ménagement d'un bout du monde à l'autre [...]. On conçoit bien qu'un auteur qui a de l'habitude et de la facilité aura plutôt écrit quarante pièces de ce genre, qu'un poète aujourd'hui n'aura fait une comédie d'un seul acte [...]: notre poète Hardi faisoit une comédie en trois jours [...].

Lopez de Vega savoit bien pour quel peuple il travalloit; il connoissoit les règles, mais il n'avoit garde d'y asservir son génie. “Je tiens sous la clef, disoit-il, et Aristote et Horace, parce que leurs préceptes m'importunent; et j'ai chassé de mon cabinet Plaute et Térence; leur ouvrages me montreroient par-tout la critique des miens”.

On sait que, dans les comédies espagnoles, les scènes les plus sérieuses sont entremêlées de bouffonneries; et un prince, dans une situation touchante, est souvent interrompu par les plus impertinentes plaisanteries de son valet. Ce défaut est commun à toutes les pièces dramatiques, qui ont été composées dans les temps d'ignorance et mal goût.

[...]

Extrait d'une des meilleures comédies du célèbre Lopès de Vega; elle este intitulée: Los Benavidès. Le sujet du drame est noble et intéressant».

«L'Espagne littéraire», 1774.

Il principale collaboratore fu Nicolas Bricaire de la Dixmerie, autore di svariati articoli sulla Spagna raccolti postumi nel volume *Lettres sur l'Espagne* (1809).

Lettre IV. *Théâtres de Madrid*

«On sait que les Espagnols avoient un théâtre lorsque nous n'avions encore que des tréteaux; mais une sorte d'éclipse avait succédé à ces beaux jours. Cependant, quoique les génie dramatique parût avoir abandonné, pour un temps, cette nation, elle n'abandona point le genre [...]. Boileau a dit, en parlant des productions dramatiques des Anglais de son temps:

Là souvent le héros d'un spectacle grossier,
Enfant au premier acte, est barbon au dernier.

Boileau disait vrai, et il aurait pu en dire autant de quelques pièces espagnoles. Mais, n'avons pas eu nous-mêmes des spectacles monstrueux? Doit-on juger le génie dramatique des Français par les productions de Garnier et de Hardi?» (La Dixmerie 1810: I, 78).

Lettre XV. *Sur la littérature espagnole en général*

«Les esprits s'éclairent comme les nations s'enrichissent, par la communication. Que chaque peuple garde pour soi ses productions dans tous les genres, l'indigence universelle deviendra le fruit de cette fausse économie. L'indigence des esprits serait plus grande encore, s'ils dédaignaient cette espèce d'échange qui fait jouir l'un des travaux de l'autre, et rend communes à toutes les nations les richesses littéraires de chacune en particulier [...]. L'Espagne eut des poètes, lorsque nous n'avions que des Troubadours; elle eut un théâtre quand nous en étions aux tréteaux [...]. Lope de Vega, le Calderon, Guissin de Castro [sic], Moretto, etc. ont été mis à contribution par des Français dignes de les apprécier» (La Dixmerie 1810: I, 158-159).

6. (*Alain-René Lesage*),²⁷⁹ Préface a Le théâtre Espagnol ou les meilleures comédies des plus fameux Auteurs Espagnols. Traduites en François (1700)

[2] Ce n'est point pour prévenir le Public²⁸⁰ en faveur de cette Traduction, que j'ai recours à une Preface; c'est uniquement pour lui faire connoître mon dessein, qu'il ne peut découvrir par la lecture seule de cet Ouvrage.²⁸¹ Tout le monde doit convenir que le Theatre François est parvenu pour la pureté des mœurs, à un point de perfection inconnüe aux autres [2] Nations; on n'y peut rien ajouter touchant la politesse, la douceur et les beautés de l'élocution. Tous le differens caracteres du ridicule y sont peints avec des couleurs tres vives et tres-réjoüissantes; et sur ce sujet il semble qu'il ait conservé une fecondité qui ne s'épuise point: mais il faut avoüer aussi qu'on y voit une secheresse d'intrigue étonnante; et je ne comprends pas pourquoy avec toute la délicatesse et tout le bon goût que nous avons, nos Auteurs, et les meilleurs mêmes, ont négligé ce qui sans contestation doit être réputé l'ame et le principal fondement de toute l'action dramatique.²⁸²

[3] Je ne craindray point d'avancer que les Espagnols en ont mieux jugé que nous, et qu'ils sont nos maîtres à imaginer et à bien conduire une intrigue. Ils sçavent exposer leur sujet avec un art infini, et dans le jour le plus avantageux. Ils joignent à cela des incidens si agréables, si surprénans, et ils le font avec tant de variété, qu'ils paroissent aussi inépuisables sur cette matiere, que nos François le sont sur la diversité des caracteres ridicules. Ce n'est pas tout, les Pieces Espagnoles sont remplies de contre temps ingenieux, de contrariétés dans les desseins des Acteurs, et de mille jeux de Theatre qui reveillent à [3] tout moment l'attention du spectateur. Enfin leurs intrigues ont presque toutes du merveilleux; mais ce merveilleux ne donne pas dans le fabuleux et le romanesque, et comme ils le ramènent toûjours au vraysemblable par les regles de l'art, il fait un admirable effet sur la Scene.²⁸³

²⁷⁹ Il volume è anonimo.

²⁸⁰ Ci si rivolge qui al *Public*, più avanti al *Lecteur*, con un'evidente incertezza nell'ascrivere questa traduzione al dominio della lettura o della scena. Pur trattandosi di traduzioni *for the page*, il destinatario (potremmo dire «lettore implicito»: ma non si tratta propriamente di un lettore) rimane il pubblico teatrale. Il lettore di questi testi è dunque in primo luogo uno spettatore (e magari un drammaturgo), che leggendo le commedie tradotte potrà convincersi dell'opportunità di arricchire il teatro francese d'interessanti *sujets*.

²⁸¹ Lesage sembra prendere le distanze dai prologhi che introducono talvolta le edizioni di singole *pièce* teatrali, e in particolare gli adattamenti seicenteschi, in cui l'autore elogia o difende la propria opera, talvolta utilizzando il *tòpos* della modestia (i pregi derivano dal testo spagnolo e difetti dal drammaturgo francese), oppure evidenziando gli interventi sul testo di partenza per arrogarsi il merito di un'opera originale. Con questa negazione iniziale Lesage anticipa la novità della propria operazione, finalizzata alla mediazione culturale e non all'appropriazione.

²⁸² Alla *captatio benevolentiae* in cui si ammette la superiorità del teatro francese su tutte le altre nazioni, segue immediatamente il rilievo di un importante difetto che risiede nel trascurare l'anima della composizione drammatica: la trama.

²⁸³ La fantasia del *sujet* non impedisce la verosimiglianza, mantenuta nella *comedia* evitando il *fabuleux* e il *romanesque*. Il realismo della *comedia urbana* è ricondotto al rispetto delle «règles de l'art».

Nos François ne connoissent point ces beautés, il ne paroît pas du moins qu'ils les ayent assés recherchées dans les Pieces qu'ils n'ont pas copiées ou imitées des Espagnols.²⁸⁴ Il est vray, que l'imagination de ces derniers prend souvent l'essor au delà des justes bornes de la vraysemblance et de la raison; mais il me semble qu'en laissant [4] ce qu'ils ont d'outré, on pourroit les imiter en ce qu'ils ont de brillant et d'ingenieux, et par ce moyen rendre nos Pieces de Theatre plus parfaites, en ajoûtant les beautés qui nous manques, à celles que nous possedons déjà.

Voilà ce qui m'a fait entreprendre cette Traduction: je la donne au Public pour essayer son goût; s'il n'est pas content de ce volume, il me sçaura gré de ne lui en pas donner davantage; et s'il le reçoit avec quelque plaisir, je ferai incessamment imprimer d'autres Pieces qui ne seront pas plus mauvaises que celles-cy, et toujours dans le même dessein d'encourager [4] nos Auteurs à s'attacher plus qu'ils ne font à l'intrigue de leurs Poëmes; par là ils rendront plus vif le plaisir que nous prenons aux spectacles.²⁸⁵

Supposé que la decision du Public me soit favorable, je me propose de parler dans la suite des Auteurs Espagnols, et de faire connoître les obligations que nous leur avons de nous avoir fourni les intrigues de nos meilleures Comedies; mais je ne veux dire ici que les choses dont il est absolument necessaire que le Lecteur soit instruit.

Je ne me suis pais fait une religion de traduire à la lettre; les Espagnols ont des façons de parler, que l'on ne [4] me blâmera pas d'avoir changées.²⁸⁶ Tantôt ce sont de ces figures outrées, qui font galimatias des termes pompeux, de Ciel, de Soleil, et d'Aurore; et tantôt ce sont des faillies du Capitan Matamore; des mouvemens rodomonts, qui ne laissent pas veritablement d'avoir de la grandeur et de la force; mais qui sont trop opposés à nos usages, pour pouvoir être goûtés des François. J'ay donc adouci tout ce qui m'a paru trop rude; mais n'ay pas travesti mes Acteurs à la Française, comme de celebres Auteurs qui en ont fait des *Eraste* et des *Clitandre* dans quelques Pieces Espagnoles qui ont été représentées sur nôtre Theatre. [4] J'en ai fait des Rodrigue et des D. Diegue qu'on reconnoitra toujours à leur maniere de penser et de parler, pour être nez sous un autre Ciel que le nôtre.²⁸⁷

Comme les Espagnols n'observent ny l'unité de lieu, ny la regle des vingt-quatre heures, et qu'à leurs figures outrées prés, il n'y a proprement que cela qui nous blesse dans leurs Comedies, j'ay gardé un milieu entre les libertés de leur Theatre, et la severité du nôtre. Quand je ne puis, sans supprimer des incidens agreables, consommer l'action en un jour, je prens deux jours: mais cela ne va pas plus loin.²⁸⁸ Pour l'unité [5] de lieu, il est impossible de la garder, sans ôter le merveilleux, et sans tronquer les intrigues, qui sont, à mon sens, comme je l'ay déjà dit, la plus ingenieuse et la plus noble partie de l'action dramatique.

J'avoûë que lorsque nous voyons une Comedie qui commence en un Royaume, et qui finit dans un autre, nous avons raison de nous revolter contre une pareille licence; et il m'a semblé qu'un Traducteur pouvoit se dispenser de la respecter, et prendre celle de partager en cinq Actes leurs Pieces qui n'en ont ordinairement que trois. Je mets la Scene de ces sortes de

²⁸⁴ Secondo Lesage, il teatro francese non conosce il tipo di bellezza dell'intreccio spagnolo, variato, interessante, ricco di colpi di scena. Solo le imitazioni di *comedias* presentano queste caratteristiche: ma Lesage vuole influire sul teatro francese autoctono. Lo *skopos* delle traduzioni presentate, annunciato di seguito, è quindi incoraggiare gli autori francesi a dare importanza all'intreccio, imitando il pregio principale del teatro spagnolo. Il ruolo della traduzione fornita da Lesage è influire sull'orizzonte d'attesa del pubblico/lettore, e in tal modo preparare il terreno a un teatro vicino alle bellezze della *comedia*.

²⁸⁵ Il fine di questa abbozzata riforma del teatro francese è puramente edonistico: aumentare l'*intérêt* e il piacere dello spettatore attraverso il *sujet*.

²⁸⁶ L'incompatibilità del teatro spagnolo con il gusto francese riguarda lo stile: gli interventi di Lesage si focalizzano dunque sul linguaggio metaforico e concettoso e sullo stile pomposo. L'adattamento non implica un giudizio di superiorità del gusto francese.

²⁸⁷ È esplicito il distanziamento dalla strategia degli adattamenti: non si vuole «habiller à la française» una commedia spagnola, ma mantenere l'esotismo, la riconoscibilità di un teatro straniero.

²⁸⁸ Il traduttore annuncia una strategia conciliatrice rispetto alle due unità, mediando tra la rigidità francese e l'infrazione spagnola.

Pieces dans une Ville, où à la verité [6] cette Scene change de lieu, quand l'interest des Acteurs et l'action le demandent; mais pourvû que ces changemens soient bien ménacés, et que le spectateur en soit averti, je suis persuadé que c'est une fausse délicatesse de les trouver mauvais, et que c'est une fausse délicatesse de les trouver mauvais, et qu'en dépit d'Aristote et de nôtre Tribunal dramatique, qui les condamnent, ils ne sçaroient nous rebuter.²⁸⁹

Quand l'action interesse, on suit les Acteurs sans s'en appercevoir; et j'en donne deux exemples, un dans le genre heroique, et l'autre dans le comique. Dans le Cid, nous allons volontiers avec Rodrigue du Palais du Roi ches Chimene; et la situation de cette Scene, [7] quoy qu'elle soit contre nôtre usage, nous fait trop de plaisir pour en sçavoir mauvais gré à l'Auteur. Dans la Comedie du Menteur, après nous être divertis aux Thuilleries des mensonges de Dorante, nous le suivons sans peine à la Place Royale, parce que son caractere nous divertit, et que l'intrigue commence à nous attacher.²⁹⁰

Je diray en finissant, sans sortir du respect qui est dû à nos regles, que je veux croire fort judicieusement établies, puisque nos plus grands hommes les ont inviolablement observées, que tant qu'un Auteur gardera l'unité de lieu, il ne nous offrira que des intrigues [8] tres mediocres; et je crois qu'il plaira moins au Parterre par le merite de cette servitude qu'il sera lui-même imposée, qu'il ne luy plairoit par la representation d'un grand nombre d'incidens et de contre temps agreables, que l'incommode et gênante unité de lieu lui aura fait supprimer. Et par là il ôtera touûjours à ses Poèmes plus de beautés, qu'il ne leur en pourra donner d'ailleurs.

²⁸⁹ Il traduttore mantiene l'unità di luogo ambientando la commedia in un'unica città ma consentendo cambi di scena. In questo modo opera una mediazione tra la necessità di permettere spostamenti per non impoverire l'intreccio e la rigidità dell'unità di luogo. *L'intérêt* di un *sujet* vario e ricco di colpi di scena rapisce a tal punto lo spettatore da consentire cambi di scena senza rompere l'illusione teatrale: questa riflessione di Lesage sembra anticipare l'*unité d'intérêt* di La Motte (1730). Nella conclusione della *préface* dichiara la sua contrarietà all'unità di luogo.

²⁹⁰ Lesage mette in discussione il rapporto tra il *vraisemblable* e l'unità di luogo: *l'intérêt* garantisce l'illusione teatrale e lo spettatore, rapito dalla trama, accetta i cambiamenti di luogo. Viene anticipato quanto scriverà La Motte nel 1730 teorizzando l'*unité d'intérêt*.

7. (*Louis-Adrien Du Perron de Castera*),²⁹¹ prologo agli *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol, avec des réflexions (1738)*

[1] Les Espagnols se sont affranchis de la règle des trois Unités que nous suivons sur notre Théâtre d'après les Grecs et les Latins; nous voulons qu'une Piece ou tragique ou comique ne nous offre qu'une action principale, que cette action se passe dans le terme de vingt-quatre heures, et dans un seul endroit; c'est ce qu'un de nos plus grands Auteurs a exprimé [2] très-heureusement en deux Vers.

Qu'en un lieu, qu'en un jour un seul fait accompli,
tienne jusqu'à la fin le Théâtre rempli
[Boileau, *Art. Poët.*]

Cette règle prescrite par le bon goût et par la raison, a paru trop gênante aux Espagnols, ils se sont ouvert un champ beaucoup plus libre, souvent une seule de leurs Pièces contient toute la vie d'un homme. Au premier Acte la Scene est quelquefois en France, au second dans l'Italie, et au troisième sur les Côtes d'Affrique.²⁹² Cela ne peut manquer de former un spectacle assez monstrueux²⁹³ en comparaison du nôtre.

Nous devons cependant rendre justice à plusieurs fameux Ecrivains d'Espagne; ils ont senti que cette grande liberté n'est qu'un désordre, un excès bizarre, qui blesse la vraisemblance et la nature; mais l'envie de plaire l'a toujours emporté, et les règles ont été sacrifiées au goût public. Lopès de Véga dit la-dessus dans son *Art du Théâtre*:²⁹⁴

²⁹¹ Il volume, anonimo, è aperto da un prologo che non reca la firma di Du Perron de Castera.

²⁹² Forse agisce anche in Du Perron de Castera (come nei versi di Boileau che cita) il famoso giudizio inserito da Cervantes nel *Quijote* (I, XLVIII): «Qué diré, pues, de la observancia que guardan en los tiempos en que pueden o podían suceder las acciones que representan, sino que he visto comedia que la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera se acabó en Africa, y aun, si fuera de cuatro jornadas, la cuarta acabara en América, y así se hubiera hecho en todas las cuatro partes del mundo?» (Cervantes [1605]2011: 495). Martín Jiménez (2006: 14) ha riscontrato una nutrita serie di allusioni all'Arte nuevo nel discorso del parroco cervantino: «Las disquisiciones anteriores sobre los libros de caballerías sirven de preámbulo a la crítica de las comedias de Lope y de los preceptos de su Arte nuevo». Il commento di Castera si avvicina, con imprecisione nell'ordine degli spostamenti temporali e nella determinazione dei luoghi (l'Ircania appartiene all'Asia minore, Du Perron parla di Africa), all'ambientazione *Comedia de Bamba* (Parte I), tradotta nel secondo tomo dell'opera. La prima *jornada* è ambientata a Toledo, in Ircania (Irán) e a Roma; la seconda in Ircania, a Negroponto, a Toledo; la terza a Toledo e a Nimes. *Le Pythagore moderne*, forse composta dallo stesso Du Perron de Castera, è ambientata in Marocco e in Spagna.

²⁹³ L'aggettivo «monstrueux» è ripreso dai versi dell'*Arte nuevo* che Du Perron de Castera apprende dalla traduzione del 1704.

²⁹⁴ Il pensiero di Du Perron de Castera s'inserisce nella linea inaugurata da Scudery («Ce grand homme [Lope] il fait bien voir lui-même, en parlant contre lui-même, combien est dangereux de suivre ceux de sa nation dans ce genre de poésie») e seguita da la Mesnadière («Lope de Vega Carpio, esprit fort intelligent et seulement condamnable pour n'avoir pas employé les meilleures façons d'écrire dans ses ouvrages de théâtre, encore qu'il les ait touchées dans l'Art qu'il ait composé pour les poètes de sa nation, ne rend point d'autre raison de sa vicieuse pratique et de ses fautes volontaires, sinon qu'il a voulu plaire à la multitude ignorante»). Voltaire, che dapprincipio considera Lope ignorante dei precetti, cambia d'opinione dopo la lettura di questa *préface*: nei suoi successivi interventi (tra cui la versione di alcuni versi dell'arte nuevo), Voltaire esacerba la critica al gusto popolare dipingendo Lope come un *régulière* costretto alla «barbarie».

[3] «Qu'il avoit d'abord commencé par s'attacher aux préceptes d'Aristote; mais qu'esuite voyant triompher des Pieces qui n'étoient que des monstres spécieux, et que ce travail frivole étoit honoré de l'approbation des Dames et du vulgaire, il avoit cédé au torrent de la mode; c'est pourquoi, ajoute-t-il plaisamment, lorsque je veux faire une Comedie, je renferme les préceptes sous la clef, et je chasse Terence et Plaute de mon cabinet pour n'être pas importuné de leurs raisons, le bons sens parle dans leurs Livres, j'y trouverois à tous momens la critique de mon Ouvrage». [*Arte Nue. de haz. Com.*]

La négligence des trois Unités n'est pas le seul point où les Espagnols s'éloignent de notre goût; nous aimons les Pieces de caractere, ils les méprisent; nous préferons les sujets simples et peu chargés d'incidens aux sujets embrouillés; c'est tout le contraire à Madrid, notre simplicité n'y feroit pas fortune, on y veut des intrigues mêlées d'avantures [4] surprenantes, et qui forment une espece de labyrinthe d'où le Spectateur ne se dégage qu'à force d'attention.

Outre cela dans les Pieces Espagnoles, souvent le tragique le plus relevé se trouve confondu avec le burlesque; souvent un Bouffon qu'ils nomment le *Laquais gracieux*, ou bien quelqu'autre Personnage de même étoffe, prend la liberté d'interrompre les Heros et les Rois au milieu des situations les plus touchantes; pareille indécence nous révolteroit. Elle révoltoit aussi Philippe II [*Ibidem*].²⁹⁵ Ce Prince, au rapport de Lopès de Véga, ne voyoit jamais sans dégoût la majesté des grands Rôles avilie par un badinage si déplacé, et certainement il avoit raison.

Pour des Tragédies, les Espagnols n'en font point ; car on ne sçaroit donner justement ce titre à quelques-uns de leurs Ouvrages, qui le portent sans le mériter ; telles son *la Célestine et l'ingenieuse Helene*,²⁹⁶ qui ne peuvent passer tout au plus que pour des Romans en dialogues.²⁹⁷

[5] Leurs Pieces comiques prennent le nom de Tragi-Comédies lorsque le sérieux y domine, et que les aventures font craindre une catastrophe funeste.

Quoi qu'il en soit, on les divise presque toujours en trois Actes, que les Espagnols appellent *des journées*. La premiere journée contient l'exposition du sujet et des intérêts de chaque Personnage; la seconde forme le nœud de l'intrigue, et la troisième le dénouement.²⁹⁸

On ne laisse pas de trouver chez eux quelques Pieces qui se bornent à deux journées, d'autres qui vont jusqu'à quatre, et beaucoup qui n'en ont qu'une seule; ces dernieres s'appellent *des Intermedes*, parce qu'anciennement on les représentoit entre les Actes des grandes Comédies, maintenant on ne les joue qu'à la fin.

Michel Cervantes Auteur du fameux Don Quichotte, Lopès de Véga et plusieurs autres Poètes Espagnols ont fait des Intermedes assez agréables; mais il seroit à souhaiter qu'ils n'en eussent [6] jamais donné sous le titre d'*Actes Sacramentaux (Autos Sacramentales)*, Ouvrages moitié pieux, moitié burlesques, où le Spectateur éclairé ne sçauroit voir qu'avec chagrin les mysteres de la Foi placés auprès d'un tas de bouffonneries.

L'usage des Prologues et des Divertissemens n'est point inconnu aux Poètes Espagnols. Ils placent presque toujours comme nous le Divertissement à la fin, quelque-fois ils en mettent un au bout *de chaque journée*, et d'autre fois on en trouve dans le corps même

²⁹⁵ «quoqu'il soit vrai, comme on me l'a dit, que Philippe le Prudent, Roi de notre Espagne et notre souverain, voyant paraître un Roi dans nos comédies ne pouvait pas s'en accomoder» (de Charnes, *apud* Profeti 2009: 305).

²⁹⁶ *La ingeniosa Elena* di Salas Barbadillo ispirò due adattamenti di Molière e di Scarron.

²⁹⁷ La considerazione della Celestina come «Roman en Dialogue», come dramma destinato alla lettura, è una precoce intuizione da parte di Du Perron de Castera. Luzán, nella *Poética* del 1798, aggiungeva un paragrafo in cui considerava la Celestina «novela en acción». Curiosamente l'idea è condivisa solo da Du Perron de Castera e da Luzán; al primo rispondono Nasarre, che qualifica l'opera come commedia, e Montiano y Luyando, che la ritiene una tragicommedia.

²⁹⁸ «Le poète ayant divisé son sujet en deux parties, commencera d'abord par former son intrigue, qu'il développera peu à peu; mais il ne le fera entièrement qu'à la dernière scène, parce qu'au moment que le peuple voit le dénouement, il fait volte-face du côté de la porte» (de Charnes, *apud* Profeti 2009: 307).

des Actes; cela se voit dans certaines Pieces qu'ils appellent *Fêtes de Cour*, et qu'on représente pour solemniser des événemens heureux, tels que pourroient être la naissance d'un Prince, une victoire, un mariage d'où dépendroit la tranquillité de l'Etat. Le Spectacle devient alors d'une magnificence extraordinaire tant par les machines et les décorations que par le chant et la danse dont est entremêlé. Les danses sont tantôt dans le goût grotesque, tantôt dans le grave, et souvent [7] caractérisées presque aussi-bien qu'à *Paris*. C'est une partie dont les Espagnols ne s'acquittent pas mal. Leur chant nous flateroit un peu moins; ce n'est qu'une lamentation éternelle, une expression de tristesse qui dégénere en langueur. De-là vient qu'Antoine Perès l'un de leurs Esprits les plus beaux et les plus justes, avoit souvent dans la bouche le proverbe, qui dit *que les Espagnols gémissent en chantant*. [*Italus flet, Hispanus dolet, Germanus bolet, Anglus sibilat, solus Gallus cantat*]. Ils ont pourtant quelques Couplets de Villanelles qui répondent à nos Vaudevilles, et qui portent un air de gayeté, mais ils s'en servent fort rarement sur leur Théâtre.

Quant à leurs Prologues, c'est ordinairement une espece de Requête adressée au Public pour l'engager à ne point troubler le Spectateur par des cris tumultueux. Lopès de Véga nous a laissé plusieurs Requêtes de cette nature tournées d'une manière très-fine et très-spirituelle; le plus souvent elles sont prononcées par un seul Acteur qui récite une Fable ou un Conte, d'où [8] il tire une application propre à son sujet. Il ya cependant quelques autres Prologues où l'on voit des Divinités et des Personnages métaphysiques, tels que la Vertu et la Gloire; mais les Espagnols en font peu dans ce dernier genre.

Enfin pour ne rien oublier de ce qui peut nous donner une idée complete du Théâtre des Espagnols, j'ajouterai que les Personnages de leurs Comédies sont la plupart de tems des Princes et des grands Seigneurs, quantité de Suivantes, beaucoup de Valets qui servent de Bouffons, des Prêtres, des Anges, des Démons, des Berges, des Vertus, des Vices; en un mot les Etres réels, les Etres imaginaires, tout y fait figure, et tout s'y rencontre souvent dans une même Piece.

Toutes ces oppositions de génie, ces différences prodigeuses de notre Scene et du Theatre des Espagnols, ne doivent pas nous faire imaginer que leurs Pieces n'ont aucun mérite. On y trouve beaucoup d'invention, des sentimens [9] nobles et pleins de délicatesse, des caracteres marqués avec force et soutenus avec dignité, des situations heureuses, des surprises bien ménagées, un grand fonds de Comique, un feu d'intérêt qui ne laisse point languir le Spectateur.

Voilà les beautés que nous offrent presque toutes les Comédies de Lopès de Véga, de Don Guillen, de Don Pedro Calderon et d'autres Poètes illustres qui font honneur à l'Espagne; nous avons suvent profité de leurs dépouilles ; c'est d'après eux qu'on nous a donné le Cid, le menteur, le Geolier de soi-même,²⁹⁹ et tant d'Ouvrages qui du fond de la Castille sont venus briller sur la Scene Française.

Ainsi la connoissance du Théâtre Espagnol n'est point indifferente pour les Belles-Lettres, on peut en tirer d'excellens sujets qui auront pour nous les graces de la nouveauté. Il ne faut qu'adopter l'invention, simplifier les matieres, élaguer les avanture, saisir [10] les images, presser les mouvemens et relever quelquefois le Comique, cette espece d'imitation pratiquée avec goût pourroit nous procurer des copies qui vaudroient des Originaux.

²⁹⁹ Pierre Corneille, *Le Cid*; Pierre Corneille, *Le menteur*; Thomas Corneille, *Le geolier de soi-mesme* [Calderón, *El Alcaide de si mismo*].

8. Simon-Nicolas-Henri Linguet, *Epître e Avvertissement a Théâtre espagnol* (1770)

EPITRE A L'ACADEMIE ESPAGNOLE³⁰⁰

Messieurs,

Cet ouvrage est destiné à faire connoître quelques-unes des productions qui ont le plus enrichi votre Langue, et à en inspirer le goût. Il ne peut être mieux adressé qu'à un Corps spécialement consacré à la perfectionner, et qui s'en acquitte avec tant de succès. [ii] Un tel hommage pourroit, sans injustice, être regardé comme l'effet de la reconnaissance. Vous avez autrefois été nos maîtres en tout genre, mais sur-tout dans les Arts de l'esprit. Vos Ecrivains nous ont été plus utiles, il faut l'avouer, que ceux mêmes des Grecs et de Romains.³⁰¹ Ceux-ci nous ont offert des modeles plus corrects; mais si les Romanciers et les Comiques Espagnols ne nous avoient préparés à la lecture des Sophocles et des Térences, il est plus que probable que nous n'aurions jamais pensé à imiter ces derniers. C'est la beauté des eaux du ruisseau qui nous a engagés à remonter jusqu'à la source.

Je ne sais pourquoi cette vérité s'est obscurcie parmi nous. Il est [iii] sur que les Français doivent plus cent fois aux Espagnols qu'à tous les autres peuples de l'Europe. On ne nous parle que du siecle de Léon X, et des efforts du génie chez les Italiens à cette époque heureuse. Il semble qu'ils soient les seuls auteurs de la régénération des Lettres, et que la lumiere qui a pour lors éclairé l'Europe, soit partie de Rome exclusivement. Il est cependant très-vrai que l'Italie ne nous a rendu à cet égard presque aucun service. Ce n'est point chez elle que nos Prosateurs, ni nos Poètes se sont formés.³⁰²

C'est chez vous, Messieurs, c'est dans les bons Auteurs Castillans, que les nôtres ont puisé la premiere idée des beautés qu'ils ont prodiguées sur le théâtre et [iv] dans leurs écrits.

³⁰⁰ La dedica all'*Académie espagnole* è forse motivata dalla presenza, all'interno dell'*avvertissement*, di una risposta a Montiano y Luyando, considerato «un des membres de l'Académie Royale de Madrid», riguardante la polemica sulla tragedia spagnola. Montiano y Luyando fu tra i fondatori dell'*Academia del buen gusto* (1749-1751), che nel 1770 non era più attiva, e fu il primo direttore della *Real Academia de la Historia*, fondata nel 1738; Linguet forse credeva che lo spagnolo fosse membro della *Real Academia Española*: così si spiega dunque la dedica all'istituzione, corrispettivo spagnolo dell'*Académie* francese. Ricordiamo inoltre che Linguet aveva cercato, senza risultato, di accedere all'*Académie*. La conseguente inimicizia con l'istituzione francese, che lo portò ad abbandonare il «Journal de Politique et de Littérature» nel 1776 per aver attaccato membri dell'*Académie*, collabora forse al filoispanismo con cui il traduttore condanna le tesi di Montiano y Luyando, apprezzate dai classicisti.

³⁰¹ Checa Beltrán (2014) considera quest'affermazione esemplificativa di un'alta *laudatio* del teatro spagnolo. Ma Linguet era partecipe di un atteggiamento critico nei confronti del teatro antico, sintomatico di una corrente di pensiero illuminista che superava i polarismi della più famosa delle *Querelles*. Un modo di pensare che troviamo in Boyer d'Argens, che nel 1736 si dichiarava imparziale, considerando superiore la tragedia francese rispetto a quella greca e pari la commedia moderna (in particolare quella di Lope!) rispetto alla commedia greco-latina. La voce «Comédie» di Marmontel è profondamente critica verso la commedia greco-latina: Linguet, nell'*Examen* su Voltaire (1778), riprende Marmontel nel giudizio negativo sugli albori satirici della commedia greca. Forse c'è una mediazione tra Linguet e Marmontel. Voltaire, nella voce «Art dramatique» dell'*Encyclopédie portatif* non tratta nemmeno il teatro classico, dichiarando che si è scritto già abbastanza sull'argomento: il volume di testi critici supera il numero di commedie scritte dai greci, osserva ironicamente. Insomma, l'apprezzamento degli *Anciens* non è così incondizionato da costituire un estremo elogio, soprattutto proveniendo dalla penna di Linguet, contraddittoria, cangiante, informata e «illuminata».

³⁰² Viene negata l'influenza degli italiani sul teatro francese: ma sappiamo che le teorie classiciste si servirono di quella mediazione. Tuttavia, Linguet si riferisce alla pratica teatrale dei francesi, e non alle teorie, come specifica citando Corneille e Molière.

Le Dante, l'Arioste, le Tasse même, n'ont point fait d'élèves parmi nous. Lopes de Vega, Guillen de Castro, Calderon, en ont fait. C'est à eux, sans contredit, que notre supériorité dramatique est due. Sans le Cid et les contradictions qu'il a essayées, Corneille ne se seroit probablement jamais élevé à Cinna, ni à Polieucte: or le nom seul de cette belle imitation rappelle dans quelle langue il en a trouvé l'original.³⁰³ Son frere Thomas, bien inférieur, sans doute, à son aîné, mais digne cependant d'occuper un rang parmi les Poètes dramatiques du premier âge de notre théâtre, n'a presque été que le traducteur des Espagnols. Moliere lui-même, ce restaurateur, ou plutôt ce [v] véritable créateur de la Comédie, a puisé dans cette source féconde.

Sans parler de ces génies supérieurs à qui vos leçons ont été utiles, il est sûr que tous les Ecrivains agréables dont les productions étoient l'aurore du beau jour qu'a répandu le siecle de Louis XIV, se sont formés chez vous, et chez vous seuls. Voiture, Benserade, etc. étoient pour ainsi dire plus Espagnols que Français. Votre Langue étoit alors aussi commune à Paris que l'idiome national: elle faisoit les délices de tous les honnêtes gens. De son union avec la notre, il résultoit dans celle-ci une douceur, une majesté qui lui avoient été jusques-là inconnues.

Ces fictions ingénieuses [vi] appellées *Nouvelles*, où l'on trouve souvent une force et une délicatesse dont notre siecle n'a plus d'idée, contribuoient infiniment à la polir. Elles étoient toutes traduites, ou du moins imitées de l'Espagnol. C'est une chose remarquable qu'elles soient en général beaucoup mieux écrites que les pieces de théâtre du même tems. La seule raison qu'on en puisse donner, c'est qu'elles approchoient davantage de leurs modeles.
304

L'influence des originaux sur les copies, étoit si sensible, qu'il n'y avoit pas jusqu'à nos plus mauvais Auteurs qui ne gagnassent à prendre des Espagnols pour guides. Scarron, lui-même, ce malheureux inventeur du plus méprisable genre d'écrire qui ait [vii] jamais existé, ce bouffon insupportable qui ne plaisante jamais en vers sans s'avilir, qui n'a su prodiguer dans ses pieces de poésie que des bassesses grossieres, ou de équivoques dégoûtantes; Scarron devient un tout autre homme dans ses *Nouvelles* en prose qui ne sont que des extraits ou des traductions de vos bons livres. Il y a de lui dans ce genre des morceaux qui feroient honneur à la meilleure plume de notre siecle, et que le goût le plus épuré ne désavoueroit pas*.

[viii] Nous pouvons donc sans honte, et nous devons reconnoître hautement les services que vous nous avez rendus. Il est vrai que par la suite les disciples se sont trouvés en état de s'acquitter avec usure envers leurs maîtres. Nos Poètes, aidés par la réflexion, par le développement du goût, par l'étude des anciens, ont été plus loin que leurs modeles dans tout ce qui dépend plus de l'art que de la nature.³⁰⁵ Ils sont devenus dignes d'être imités par ceux mêmes qui leur avoient d'abord servi d'exemple. La rigoureuse observation des regles, ou, ce qui est à peu près la même chose, des bienséances, les a menés dans l'art de plaire plus loin que ceux qui le leur avoient enseigné.³⁰⁶

³⁰³ In apertura dell'*épître* Linguet osservava che il romanzo e la commedia spagnola avevano preparato i francesi alla lettura di Sofocle e Terenzio. Un'affermazione apparentemente contraddittoria, ma che rivela una precoce e attenta lettura del ruolo del teatro spagnolo nella formazione del classicismo francese, attraverso le discussioni teoriche provocate dal *Cid* di Corneille. I contemporanei di Linguet rilevavano spesso il debito del teatro francese rispetto ai *sujets* spagnoli, ma non si profilava ancora con chiarezza il ruolo del teatro spagnolo nella formazione del teatro *régulière*.

³⁰⁴ Interessante riflessione che si collega al problema della traduzione *reader-oriented* e *stage-oriented*. Le *novelas* spagnole vengono tradotte in Francia già dal Seicento, mentre il teatro all'epoca viene solo adattato *for the stage*. Linguet rileva la discrepanza tra le due pratiche, notando una maggior vicinanza all'originale nelle traduzioni *for the page*.

³⁰⁵ Ritorna la classica dicotomia «natura»/«arte»: la prima contraddistingue ingegni spontanei come Lope de Vega e assurge a simbolo degli *Espagnols*, mentre i francesi si riconoscono nell'*Art*.

³⁰⁶ Il successo durevole e non effimero è legato all'*art*; ma l'*intérêt*, di cui Linguet avverte un'esigenza nel teatro francese (pur ascrivendola alla *dépravation* du goût) è suscitato dal *génie*.

[ix] Vos Ecrivains commencent, Messieurs, à sentir la nécessité de ce joug assujettissant, mais utile, qui, en réprimant les écarts du génie, lui assure des succès plus éclatans et plus durables.³⁰⁷ Déjà plusieurs Auteurs célèbres d'entre vous, essaient de se renfermer dans les limites inconnues à l'enthousiasme bouillant et capricieux de vos prédécesseurs. On a donné à Madrid des Tragédies purement écrites et sagement composées. Ces essais ne peuvent être suivis que de la réussite la plus heureuse.³⁰⁸

La correspondance solidement établie entre deux nations si longtems rivales, mais faites pour s'estimer et pour s'aimer, rendra communes à toutes deux les [x] richesses littéraires que chacune d'elles possède. Il n'est pas à craindre que la rivalité dans ce commerce, en tarisse jamais la source. Il nous fera certainement à tous plus de plaisir et peut-être plus d'honneur, que ces guerres sanglantes, ces divisions cruelles qui nous ont autrefois rendu les fléaux et les tyrans des deux mondes.³⁰⁹

Puisse cette espérance être réalisée, et mon hommage être agréé de vous comme la preuve la plus sincère et la plus désintéressée du respect avec lequel je suis,
Messieurs,

Votre très-humble et très-obéissant Serviteur, L***.

[xi] AVVERTISSEMENT

L'ouvrage que l'on publie ici manque à la littérature.³¹⁰ Un Jésuite très-savant (1) nous a mis en état de prendre quelque idée du théâtre des Grecs. Un homme de beaucoup d'esprit et de goût (2), nous a donné une connoissance parfaite du théâtre Anglois. Restoit le théâtre Espagnol qui n'est pas plus indigne que les deux autres de l'attention des amateurs de la littérature.

Il offroit une moisson [xii] beaucoup plus abondante. Il n'y a point d'Ecrivains en aucune Langue qui ayent approché de la fécondité des Auteurs Espagnols. On prétend que Lopes de Véga a laissé plus de deux mille deux cent pieces,³¹¹ et Calderon plus de quinze cents.

Cette prodigeuse, cette inconcevable fertilité seroit moins étonnante, si leurs pieces ressembloient à celles des Jodelles, des Hardis, foibles et méprisables créateurs de l'Art dramatique parmi nous.³¹² Les productions de la scene Castellane ne sont pas perfectionnées,

³⁰⁷ È ancora vigente l'accezione negativa del concetto di *génie*, legato all'entusiasmo (tecnicismo non a caso menzionato subito dopo) e cui consegue un successo effimero. L'esempio soggiacente è sicuramente l'incredibile declino della fama Lope de Vega.

³⁰⁸ Si riferisce alla tragedia classicista inaugurata dall'esempio di Montiano y Luyando, genere nuovo per il teatro spagnolo come conferma nell'avvertimento, in cui ricorda di non aver mai visto rappresentare una tragedia a Madrid, dove aveva soggiornato tra 1762 e 1764.

³⁰⁹ Linguet rileva un movimento d'interferenza letteraria tra Francia e Spagna. Quest'ultima aveva fornito modelli alla Francia, che a sua volta in seguito, nel presente di Linguet, si pone come modello per la Spagna. Il traduttore elogia la reciprocità e vede le interferenze letterarie come un cammino di scambio che porta a un progresso letterario.

³¹⁰ «Le goût même que les François ont pris avec tant de vivacité pour cette Langue, sembloit annoncer que nous allions voir notre République des Lettres enrichie d'un Ouvrage qui lui manque, et qu'on désire depuis longtems, be seroit-ce qu'à titre de curiosité» (La Place 1746: iii). La Place introduceva la traduzione del teatro inglese dichiarando l'assenza di un precedente; Linguet recupera l'argomentazione, con tono sensazionalista e dandole rilievo in posizione incipitaria, per colpire il lettore. Ma più avanti, in queste stesse pagine, dovrà ammettere che non può vantare il primato di La Place: quest'ultimo era stato preceduto solo da qualche adattamento di Voltaire, mentre prima di Linguet viene Du Perron de Castera.

³¹¹ Nella *Fama Póstuma*, Montalbán sostiene che Lope scrisse 1800 commedie e più di 400 *autos sacramentales*, quindi, appunto, più di 2200 opere.

³¹² Linguet smentisce l'associazione tra Hardy e Lope, ricorrente nel Seicento. Anche Voltaire rimarcava l'opposizione tra l'*ennui* del teatro di Hardy e di Garnier e il coinvolgimento suscitato dal contemporaneo teatro spagnolo. L'accostamento tra Hardy e Lope de Vega è basato su affinità non drammaturgiche, ma cronologiche

il est vrai; mais il y en a bien peu où, à travers les bisarreries du caprice le plus singulier, le plus inconséquent, on n'apperçoive des étincelles du génie le plus [xiii] admirable.³¹³ On en jugera quand on aura lu le petit nombre de pieces que j'ai cru devoir d'abord mettre sous les yeux des lecteurs.

Je m'étois proposé de les faire précéder par un discours en forme sur le théâtre Espagnol, sur son origine, sur la beauté des mœurs qui y regnent, sur le mépris des regles qui n'empêchent pas une nation spirituelle de s'y plaire et de le goûter avec transport, et sur beaucoup d'autres objets intéressans. Deux raisons m'en ont empêché. I. Une profession entièrement étrangère à ce genre d'occupation, ne m'a pas permis de m'y livrer autant que je l'aurois souhaité.³¹⁴ 2. Ces recherches, ou les spéculations qui en auroient été le fruit, [xiv] n'auroient presque pu servir qu'à l'amusement, et mon dessein étoit de faire un ouvrage utile. Celui-ci, à ce que je crois, peut l'être dans la situation actuelle de notre théâtre.³¹⁵

Le raffinement du goût, ou, si l'on veut, sa dépravation, ne permet plus aux Poètes de se borner à la simplicité qui a fourni tant de chefs-d'œuvres à leurs prédécesseurs.³¹⁶ Il faut aujourd'hui de grands mouvemens sur la scène. Il faut des actions intriguées; on cherche à affecter les yeux et l'esprit, plus encore que le cœur.³¹⁷ Les Pieces Espagnoles sont des trésors inépuisables de ces especes de ressources, dont le génie peut tirer un très-grand parti. Les jeunes-gens qui se plaignent que les [xv] situations leur manquent, et que rien n'est si difficile que d'en trouver de neuves, n'ont qu'à lire, sur-tout, les Comédies de Calderon; ils verront bientôt qu'ils se trompent.³¹⁸

Il n'y a presque aucune de ces Pieces qui ne pût fournir la matiere d'un Roman très-intéressant, et même le Roman seroit tout fait. Il ne s'agiroit que de mettre en récit les scenes dialoguées. Cette espece de propriété des Drames Espagnols, n'étoit pas inconnue au célèbre le Sage. Il en a, de cette manière, traduit plus d'une, dont il a enrichi son *Gilblas*, sans en rien dire, et ce ne sont pas les morceaux les plus foibles de son livres. Son Histoire d'Aurore de Gusman, par exem[xvii]ple, est tirée mot pour mot de la Comédie intitulée *Todo es enredos amor*, de Dom Augustin Moreto, et il en est de même de plusieurs autres.³¹⁹

(vivono e operano nello stesso periodo) e da un analogo ruolo nei rispettivi polisistemi: famosi, estremamente fecondi, drammaturghi professionisti ancora legati al *patronage*, editori del proprio teatro con la consapevolezza di un nuovo pubblico di lettori.

³¹³ Viene scardinato il mito della corrispondenza tra fertilità e trascuratezza, ma con alcune riserve: le commedie non sono perfezionate e contengo «le più singolari e incoerenti bizzarrie del capriccio». Come *los melindres* di Belisa, una delle commedie tradotte, la più criticata: il personaggio di Belisa sembra quasi l'emblema di quel bizzarro eccesso che turba l'apprezzamento di Linguet verso il teatro spagnolo.

³¹⁴ In quegli anni Linguet era molto attivo come avvocato, com'era noto ai lettori dell'epoca.

³¹⁵ Viene anticipato il fine, l'*aim*, lo *skopos* della traduzione di Linguet: creare un'opera utile per il teatro francese.

³¹⁶ Du Perron de Castera, nell'introduzione alla propria traduzione, aveva posto l'accento sulla differenza tra il teatro francese e quello spagnolo. Una delle principali era la semplicità delle trame nel primo, caratterizzato da commedie di carattere. Ora, osserva Linguet, questa semplicità non è più di moda: ci vuole varietà nell'azione. Il rilievo di Linguet coincide effettivamente con un'esigenza espressa di diversi trattati settecenteschi, in particolare i *Discours sur la tragédie* (1730) in cui Houdar de La Motte teorizzava l'*unità d'intérêt*.

³¹⁷ Voltaire, commentando il *Jules César* di Shakespeare (1664), rilevava nell'ignoranza del pubblico Shakespeare e a Lope una delle cause del *goût* comune alle due tradizioni drammatiche: «les hommes en général aiment le spectacle; ils veulent qu'on parle à leurs yeux». Nella voce *Art dramatique* delle *Questions sur l'encyclopédie* (1770), a proposito di Lope: «Son but était de plaire à un pepule ignorant, amateur du faux merveilleux, qui voulait qu'on parlât à ses yeux plus qu'à son âme» (Voltaire, *Œuvres*, 565).

³¹⁸ Linguet propone un ritorno agli adattamenti, coerentemente a una moda teatrale che si avvicina al tipo di sujet proposto dal teatro spagnolo.

³¹⁹ Il *Gil Blas* di Lesage, pochi anni dopo questo intervento di Linguet, sarà oggetto di una polemica franco-ispana riguardante la paternità dell'opera. Di tale diatriba riferisce Juan Antonio Llorente, autore di un trattato dal titolo piuttosto eloquente: *Observaciones críticas sobre el romance Gil Blas de Santillana, en las cuales se hace ver que Mr. Le Sage lo desmembró del Bachiller de Salamanca, entonces manuscrito español inedito; y se satisface a todos los argumentos contrarios publicados por el conde de Neufchateau, miembro de la academia francesa, ex-ministro del interior*.

Presque toutes les *Nouvelles* qui ont eu, avec justice, un si grand succès dans le siècle dernier, étoient aussi des drames métamorphosés en narrations. Il en coûtoit peu aux Auteurs Français pour intéresser leurs lecteurs: mais il est étonnant que ces mêmes Ecrivains qui traduisoient si bien en prose, rendissent aussi mal les mêmes productions quand ils les accommodoient au théâtre et qu'ils essayoient de les donner en vers. A cet égard, les Espagnols n'ont point été heureux. On a lieu d'être surpris que celle de leurs [xvii] pièces qu'ont traduites Scarron et ses imitateurs, n'aient pas dégoûté pour jamais les Français de recourir à cette source! elle devoit leur paroître bien infecte dans les essais qui en étoient tirés.

J'en citerai quelques exemples. Il sont nécessaires pour justifier les Dramatiques Espagnols contre le mépris que plusieurs personnes leur témoignent, fondées uniquement sur ce qu'elles ont entendu dire qu'ils avoient servi de modèles à ces revoltantes copies.

Scarron a donné *Jodelet Maître et Valet*. C'est l'*Amo Criado* de Francisco de Rojas.³²⁰ On n'imagineroit pas les bassesses, les vilénies dont le Traducteur a souillé sa misérable imitation. [xviii] Voici ce que dit dans l'Espagnol un Valet qui remontre à son Maître qu'il ne doit pas devenir amoureux sur la seule vue d'un portrait.³²¹

«Dites-moi, Monsieur, pouvez-vous compter que ce coup d'œil ne vous abuse point? Le Peintre a-t-il pu représenter sur sa toile, si la femme qu'il peignoit est ou fière, ou douce, ou spirituelle, si elle est mal-propre ou non? Le pinceau le plus élégant vous apprendra-t-il si elle a les dents saines, et si sa taille est exempte de défauts? Un portrait peut-il vous instruire de son humeur, de ses inclinations? Voilà pourtant ce qu'il est intéressant d'examiner dans une fille dont on veut faire sa [xix] femme; mais si la peinture ne peut à cet égard vous donner aucune lumière, comment est-il possible que vous vous livriez à un amour qui n'a d'autre motif que la vue d'un tableau?»

Voici comment Scarron a travesti ce morceau que je viens de rendre littéralement.

Vous êtes donc de ceux qu'une seule peinture
Remplit de feu gregeois et met à la torture;
Et si Monsieur le Peintre a bien fait un musée,
S'il s'est heureusement escrimé du pinceau,
S'il vous a fait en toile une adorable idole,
L'original peut être une fort belle folle.
Sa bouche de corail peut enfermer dedans
De petits os pourris au lieu de belles dents.
Un portrait dira-t-il les défauts de sa taille?
Si son corps est armé d'une Jaque de maille?
S'il a quelques égouts outre les naturels,
Accident très-contraire aux appétits charnels?
Enfin si ce n'est point quelque horrible squelette,
[xx] Dont les beautés la nuit sont dessous la toilette.
Ma foi, si l'on vous voit de femme mal pourvu,
Puisque vous coëffez devant que d'avoir vu,
Vous ne serez pas plaint de beaucoup de personnes.

Le Maître ne se corrige pas par cette remontrance. Il espère que son propre portrait qu'il a envoyé à cette maîtresse qu'il n'a pas encore vu, produira sur elle un effet aussi prompt. Le

³²⁰ Si tratta di *Donde hay agravios no hay celos y el amo criado* di Francisco de Rojas Zorrilla, fonte di *Jodelet, ou le maître valet* di Scarron.

³²¹ Scarron intervient pesamment sul testo spagnolo trivialisandolo: dove Rojas è «familier» e «naturel», Scarron è «bas», «rampant», «ordurier». Ad esempio, quando il padrone scopre che il servo ha inviato alla dama il proprio ritratto, nell'originale si limita a un commento desolato, nel testo francese, invece, prorompe in una serie di colorite ingiurie. Nel testo spagnolo, il padrone usa parole misurate per convincere il servo a uno stratagemma per vedere l'effetto del ritratto sulla donna; nel testo francese, ancora una volta il padrone usa un linguaggio triviale, e il servo gli risponde a tono.

Valet soutient le contraire, et la raison, c'est qu'ayant été chargé de l'envoi, ce n'est pas le portrait de son Maître, mais le sien propre qu'il a fait partir par méprise. A cet aveu le Maître désolé dit dans l'Espagnol: «Malheureux, que dira mon Inès en voyant ton visage!». Dans le Français il s'écrie :

[xxi] Eh! qu'aura-t-elle dit de ta face cornue,
Chien? Qu'aura-t-elle dit ton nez de blereau,
Infâme?

Le Maître, pour s'assurer de l'effet qu'aura produit cet échange, imagine de passer pour le Valet, tandis que Jodelet occupera sa place. Pour l'engager à se prêter à ce stratagème, il ne lui dit rien que de sensé et d'honnête dans l'Espagnol. Dans le Français, voici comme il parle.

Toi, mangeant comme un *chancre* et buvant comme un *trou*,
Paré de chaînes d'or comme un Roi du Pérou..... etc.

Jodelet repond:

Potages mitonnés, savoureux entremets,
Bisques, pâtés, ragouts, enfin dans nos entrailles,
[xxii] Vous serez digérés; et vous lâches canailles,
Courtisans de Madrid, luisans, polis et beaux,
Nous vous en fournirons des cocus de Burgos.

Ces horreurs ne sont qu'un échantillon de celles dont la piece Française est remplie. La suite est encore plus dégoûtante. Par-tout où Rojas est familier, Scarron est bas: par-tout où le premier est naturel, le second devient rampant, ordurier et quelque chose de pis. Tel est ce propos qui feroit vomir tous les corps-de-garde du monde.

N'avez-vous point sur vous quelque bon cure-oreille?
Je ne puis dire quoi me chatouille dedans:
Hier, je rompis le mien en m'écurant les dents.

Il n'y a pas un mot dans l'Espagnol qui ait pu en donner la [xxiii] moindre idée. En voilà bien assez pour justifier ce que j'ai osé avancer: et s'il falloit encore de nouvelles preuves, on n'auroit qu'à comparer la piece de Calderon que je donne ici sous le titre de *se défier des apparences*, avec la manière dont Scarron l'a traduite en vers sous celui de *la fausse apparence*, on verra combien ce cruel homme avoit l'art de gêner tout ce qu'il touchoit, et d'avilir l'original à qui il faisoit l'affront de le choisir pour l'imiter.

Un des grand reproches que l'on fait aux Poètes Espagnols, c'est la longue durée de leurs Pieces et la quantité d'événemens qu'elles embrassent.³²² Je ne sais si nous ne les apprécions pas un peu trop, d'après nos [xxiv] principes et nos usages. Il me semble que leur manière même de les diviser, et le nom qu'ils donnent à ces divisions, devroient suffire pour rendre les critiques un peu plus circonspects. Ils ne les comptent point comme nous para *Actes*, mais par *Journées*, et chaque Piece en renferme trois. Ils offrent donc à l'esprit et à l'œil du spectateur, un champ plus vaste. Si nous avons pû étendre par tolérance jusqu'à

³²² L'infrazione all'unità di tempo, il primo tema affrontato nell'*incipit* della *préface* di Du Perron de Castera era, qui è un tema secondario, e con l'uso della formula impersonale Linguet si dissocia dai *reproches*. Infatti egli ritiene che tre giornate, invece che ventiquattro ore, offrano un lasso temporale abbastanza vasto per permettere maggior durata e più avvenimenti («Ils offrent donc à l'esprit et à l'oeil du spectateur, un champ plus vaste»: sembra riecheggiare il «champ de liberté plus vaste» di cui aveva parlato in proposito Du Perron de Castera). L'importanza della ricchezza dell'intreccio nel teatro spagnolo e la sua relazione con l'infrazione alle unità è già presente nella *préface* di Lesage, ma è anche richiamata da altri testi teorici settecenteschi che riflettevano un'insofferenza per i rigidi limiti imposti dalla poetica classicista.

vingt-quatre heures une action qui n'en occupe réellement pas plus de deux à la représentation, pourquoi ne seroit-il pas permis aux Espagnols de reculer aussi un peu les bornes qu'ils se sont prescrites, et de prendre huit jours, quinze jours, au lieu de trois qu'ils ont annoncés ? [xxv] Cette réflexion pourroit mener loin.

Je n'ai traduit que des Comédies : on me demandera pourquoi je n'ai pas donné quelques Tragédies ; ma réponse sera simple : c'est que les Espagnols n'en font point, ou du moins qu'il n'est pas possible de les distinguer des Drames, dont le sujet est plus commun. Ils prennent indifféremment pour Interlocuteurs, des Rois, des Princes, des Ministres, des Paysans, des Bourgeois, et même la scène plaisante se passe souvent entre les premiers, tandis que l'attendrissement et l'infortune qui le produit, tombent sur les autres.

M. du Perron de Castera, Auteur peu connu, qui a essayé, il y a trente ans, de [xxvi] donner des extraits de quelques Pièces Espagnoles, a avancé le même principe que j'adopte ici. Un des membres de l'Académie Royale de Madrid (3), a fait une dissertation exprès pour le combattre. Il a entrepris de prouver en regle, que ses compatriotes avoient des Tragédies ; mais ses efforts même semblent peu favorables à son sentiment.

1°. Il paroît très-embarrassé à trouver des exemples pour le justifier : il en cherche dans l'antiquité. Il va fouiller dans des recueils inconnus; il en tire des pièces oubliées qu'il décore du nom de Tragédies, et sentant lui-même combien des preuves [xxvi] de cette espèce ont peu de solidité, il tâche de suppléer à la valeur qu'elles n'ont pas, par des raisonnemens ingénieux : mais quand un fait est réel, ce n'est guère par des raisonnemens qu'on se met en peine de l'établir. Assurément il seroit fâcheux pour nous qu'on fût obligé d'écrire en forme pour démontrer que Racine et Corneille ont fait des Tragédies. Si nous en étions réduits-là, il n'y auroit point de dissertation qui pût faire croire à notre Melpomène.

2°. Les exemples même que cite Dom Montiano y Luyando me paroissent combattus par ses propres assertions. Il détruit de sa main les principes qu'il a posés : il se trouve par hasard dans [xxviii] l'océan dramatique de Lopes de Véga, une pièce que cet intarissable Auteur a ornée du nom de Tragédie. C'est la *Roma Abrasada*. Dom Montiano pense qu'elle ne le mérite point, parce que c'est une histoire détaillée de Néron (*Menuda historia*) depuis la mort de Claude jusqu'à celle de cet abominable tyran, d'où il résulte, suivant lui, que Lopes de Véga s'est bien mépris en donnant à un pareil ouvrage le nom de *Tragédie*.

Je le veux croire; mais il en résulte donc aussi contre Dom Montiano y Luyando, que Lopes de Véga lui-même n'avoit point d'idée de ce qui pouvoit constituer la Tragédie, qu'il employoit ce terme au hasard, sans [xxix] y attacher d'autre signification que celle qu'emporte ordinairement le mot *Drame*. Or, si un homme qui a fait deux mille deux cents pièces de théâtre, n'a jamais songé à ce que c'étoit qu'une Tragédie même en donnant ce titre à ses productions, on peut assurément bien en conclure que le reste de ses compatriotes n'avoit pas d'idées plus fixes sur ce genre d'ouvrages. Aussi Lope de Véga en faisant un Poème particulier sur l'art du théâtre, l'a-t-il intitulé simplement, *Arte nueva de hazer comedias*. Cette expression lui a paru embrasser toute l'étendue du sujet qu'il alloit traiter.

Il confirme cette opinion par la manière dont il parle dans un autre Poème intitulé le *Laurier* [xxx] *d'Apollon*. Il y fait l'éloge de Christophe de Virvès [*sic*], Auteur assez célèbre dans le Royaume de Valence. « Reposes en paix, lui dit-il, esprit singulier à qui les Poètes *comiques* ont dû leurs meilleurs principes, tu as fait de célèbres *Tragédies* ».

O ingenio singular ! En paz reposa
A quien las musas *comicas* debieron
Los mejores principios que tuvieron ;
Celebradas *tragedias* escribiste.³²³

³²³ Il secondo e il terzo verso del frammento vengono citati anche da Luzán nel primo capitolo aggiunto alla seconda edizione della *Poética* (1798), riferendosi brevemente alla figura di Cristóbal de Virués, «poeta superior

Assurément il est clair que les mots *comicas* et *tragedias*, sont là pris dans le même sens. Lopes ne les a employés tous deux que pour ne pas se répéter. Il a voulu varier son expression sans changer l'idée. Quand il dit que le Législateur des Muses comiques a fait des Tragédies fameuses, [xxxii] il n'entend pas que le même homme ait été à la fois un Corneille et un Molière : mais que ses ouvrages pouvoient indistinctement s'approprier deux dénominations entre lesquelles il ne sentoit pas de différence.

Lopes de Véga n'est pas le seul Ecrivain Espagnol qui ait écrit et vécu dans cette opinion. Villegas ne pensoit pas autrement dans une pièce où il déplore l'avilissement des lettres, et l'indignité des mains qui oseroient les cultiver : il dit à son valet d'écurie : « Pense qu'il y a eu à Toledo un Tailleur qui a su faire des *Comédies* et s'assurer les faveurs des Muses. Tu es Palfrenier, fais donc aussi des *Tragédies*? »

[xxxii]

Que si bien consideras en Toledo
Huvo sastre, que pudo Hacer *comedias*
Y parar de las musas en nuedo.
Moço de mulas eres, haz *tragedias*.

Voilà précisément la même méprise, ou la même confusion que je viens de remarquer dans Lopes de Véga. Il est clair que Villegas assimile également ces deux mots, qu'il n'y soupçonne pas d'autre différence que celle du son, et il seroit aisé de prouver que tous les Ecrivains Espagnols ont fait autant. Les distinctions établies entre la Comédie et la Tragédie, sont pour eux des inventions modernes.

Je n'ai vu jouer à Madrid, aucune tragédie. J'y ai assisté à la représentation d'une Pièce de *Metastasio*, traduite en [xxxiii] Castillan; mais outre que c'est un ouvrage moderne, il ne m'a point paru que cette nouveauté ait beaucoup réussi. L'Auteur même de la dissertation en faveur des Tragédie, a essayé d'être à la fois le précepte et le modèle. Il a fait de vraies Tragédies (4); on les lit avec intérêt; mais autant que j'en puis juger, c'est un genre nouveau qui n'a pas encore été consacré par les suffrages de la nation.

Je ne sais si je dois prévenir les lecteurs des libertés que je me suis permises dans ma traduction. Je ne me suis point piqué d'une exactitude scrupuleuse, [xxxiv] quant aux mots, ni même quelquefois quant aux idées. Cette fidélité minutieuse dans un ouvrage de la nature de celui-ci, seroit un moyen assuré de n'être pas lu. Il ya des différences si essentielles dans le génie national, que ce qui plaît à Madrid, auroit fort bien pu ennuyer à Paris, ou même exciter un sentiment encore plus désagréable.³²⁴

Par exemple, dans presque toutes les Pièces Espagnoles, on trouve au commencement un long récit, où le *Galan* (5), ou la *Dama* (6), et [xxxv] quelquefois tous deux ensemble, racontent et développent le sujet de la Pièce. Ils préparent aux événements qui vont suivre. Ces narrations sont hérissées de descriptions si empoulées, de termes et d'idées si gigantesques, qu'il ne seroit pas même possible de les rendre en Français, loin de pouvoir les y faire paroître supportables.³²⁵

a Cueva, pero que incurrió en los mismos defectos, queriendo unir, como él mismo dice, las finezas del arte antiguo y del moderno uso» (Luzán [1798]1977: 398).

³²⁴ Il traduttore dichiara di seguire una strategia traduttiva *target-oriented*, caratterizzata dall'*acceptability*. I referenti espliciti di Linguet sono Brumoy e de La Place. Nel 1778 Linguet rinnega la strategia seguita in questa traduzione, che considera poco fedele e basata su criteri ormai non più validi. Nel 1776 era uscito il primo volume del *Théâtre de Shakespeare* tradotto da Le Tourneur.

³²⁵ La critica ai «prologues» nel teatro spagnolo è associabile quanto osserva Corneille nel *Discours des trois unités* ([1660]1987: 178-179) dove consiglia di limitare le narrazioni degli antefatti, che annoiano il pubblico; l'interesse è invece mantenuto quando si narra ciò che avviene *derrière le théâtre* durante il tempo della rappresentazione: «Le noeud dépend entièrement du choix et de l'imagination industrielle du poète, et l'on n'y peut donner de règle, sinon qu'il y doit ranger toutes choses selon le vraisemblable, ou le nécessaire, dont j'ai

J'ai vu, en Espagne, applaudir ces morceaux avec transport, dans les représentations, et cependant il me sembloit que l'Acteur en augmentoit encore le ridicule, par un jeu forcé, par des gestes hors de la nature, mais les Espagnols y sont accoutumés.³²⁶ Ces déclamations qui nous paroissent bizarres, fatigantes, ont pour eux un [xxxvi] charme inexprimable. Comme c'est pour des Français que j'écris, j'ai fait main-basse, sans hésiter, sur ces ornemens, ou déplacés, ou incompatibles avec notre maniere de voir et d'apprécier les choses.³²⁷

Il en est de même des plaisanteries en général. C'est surtout dans la bouche des valets qu'elles se trouvent, et même d'un seul valet, appelé du nom générique de *Gracioso*. C'est le bouffon de la Piece. L'Acteur qui se destine à cet emploi se fait un bredouillement singulier, un ton de voix nasal et rude, qui donne à tout ce qu'il dit un très-grand agrément, du moins pour des oreilles familiarisées à ses inflexions. Il ne paroît jamais sans exciter de [xxxvii] grands éclats de rire, et ils redoublent dès qu'il ouvre la bouche.

Cependant ce qu'il hasarde paroît souvent très-insipide aux étrangers. Ce sont presque toujours des équivoques assez froides, des jeux de mots ou indécents, ou impossibles à traduire, et plus souvent des plaisanteries basses, du moins à nos yeux, mais qui réussissent sur la scène Castillane.

Je n'ai point balancé non plus à les retrancher. Je n'ai pas cru que pour faire connoître le génie Espagnol à des Français, il fallût absolument le présenter avec la fraise et la golille. Il conservera toujours, même après avoir perdu ces ornemens de mode, assez de traits [xxxviii] caractéristiques pour qu'on puisse en prendre une juste idée dans ma traduction.

J'ai donné toutes les Pieces dialoguées d'un bout à l'autre (7). Mes amis me conseilloyent de me borner à des extraits. Je sais que cette méthode a ses avantages: on a la facilité de faire connoître plus de Pieces et de n'en traduire que les endroits les plus dignes d'être conservés.³²⁸

Je l'avoue, mais il faut convenir aussi que les intervalles, les coupures qui se trouvent dans des pieces ainsi mutilées, en rendent la lecture pénible et bien moins satisfaisante. [xxxix] Rien ne prépare ces morceaux. Ils se trouvent comme noyés dans une analyse nécessairement seche et froide. Ils participent nécessairement aussi à cette froideur, à cette secheresse. Quelque beaux qu'ils soient d'ailleurs, ils n'ont plus la même vivacité, le même intérêt.

Je ne doute pas que cette méthode n'ait beaucoup contribué au peu de réussite de l'essai du Théâtre Espagnol, publié par M. Duperron de Castera, il y a une trentaine d'années. Je sais que le Pere Brumoi et M. de la Place, ont adopté cette manière et avec succès: mais ils l'ont soutenue par des talens que je n'ai point, et d'ailleurs elle étoit peut-être plus praticable dans

parlé dans le second Discours ; à quoi j'ajoute un conseil de *s'embarrasser, le moins qu'il lui est possible, de choses arrivées avant l'action qui se représente. Ces narrations importent d'ordinaire, parce qu'elles ne sont pas attendues, et qu'elles gênent l'esprit de l'auditeur, qui est obligé de charger sa mémoire de ce qui s'est fait dix ou douze ans auparavant, pour comprendre ce qu'il voit représenter ; mais celles qui se font des choses qui arrivent, et se passent derrière le théâtre, depuis l'action commencée, font toujours un meilleur effet, parce qu'elles sont attendues avec quelque curiosité, et font partie de cette action qui se représente».*

³²⁶ Linguet ai riferisce più volte al proprio vissuto autobiografico: la *raison* del critico si mescola all'esperienza dello spettatore *étranger*, così come avveniva negli scritti di Voltaire su Shakespeare, in cui l'a. Forse il modello di Voltaire mediatore di Shakespeare in Spagna a seguito degli anni inglesi ebbe qualche influenza sulla scelta di Linguet di scrivere queste traduzioni, che in origine forse concepiva accompaginate da un saggio sul teatro spagnolo, come dichiara in queste pagine.

³²⁷ Allusione implicita ai concetti di *beau universel* («déplacé») e *beau relatif* («incompatible avec...»).

³²⁸ Linguet descrive il genere (se così si può definire) traduttivo degli *extraits*. Emerge la percezione di un criterio selettivo delle parti tradotte basato su una valutazione qualitativa, così come la possibilità di conoscere più opere. L'*extrait* è funzionale a una rapida ricognizione dell'opera di un autore per un lettore mosso da una curiosità d'erudito senza desiderio di approfondimento né di godimento estetico. Il piacere della lettura è compromesso dai tagli al testo, osserva Linguet, che infatti sceglie di rinunciare al modello dell'*extrait*, utilizzato da Pierre Brumoy (*Théâtre des Grecs*, 1730-1747), Louis-Adrien Du Perron de Castera (*Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol*, 1738) e Pierre-Antoine de La Place (*Théâtre Anglois*, 1745-1748). La traduzione di Linguet rispecchia una distinta sensibilità, che porta al rifiuto dello *choix* classicista; ma non prescinde da un lavoro di selezione, di modifica e di espunzione.

les Théâtres qu'ils [xl] ont traduits, que dans celui-ci. Au reste, sans blâmer personne, je rends compte de ce que j'ai fait et de ce que j'ai cru devoir faire.

Je donne ici trois Pièces de Lopes de Véga, six de Calderon, et quelques autres de différens Auteurs moins connus, quoiqu'ils méritent de la réputation. J'y ai joint quelques Intermedes ou petites Pièces, afin d'en faire connoître le genre.

Je ne crois pas avoir rien à dire au public sur les choix que j'ai fait. J'ai pris les Pièces qui m'ont paru les plus propres à remplir le but que je m'étois proposé, c'est-à-dire, d'une part, à donner une idée du Théâtre Espagnol, et de l'autre à fournir des ressources au nôtre. Je [xli] me suis pour cela attaché aux Auteurs les plus connus hors d'Espagne, et sur-tout à Calderon, génie singulier, dont on prononceroit le nom qu'avec vénération, s'il étoit né Grec, et qui auroit laissé très-peu de chose à faire aux Corneilles et aux Racines, s'il étoit né Français.

Je sais qu'en Espagne même, il a trouvé des Censeurs: dernièrement encore, un Sçavant estimé (8), dans une Préface publié à la tête des Comédies de Michel de Cervantes, s'est appliqué à diminuer, autant qu'il a pu, la gloire de Calderon. Il l'appelle le second corrupteur (xlii) du Théâtre Espagnol. (Lopes de Vega est le premier, suivant cet écrivain). À l'en croire, ce n'est pas chez eux qu'il faut chercher des Pièces capables de faire honneur à la langue Espagnole.

No ai que buscar estas Comedias entre las de Lope de Vega, ni las de Dom Pédro Calderon, ni otros que los miraron.

«Si la Comédie Espagnole, ajoute-t-il plus bas, dans son origine et dans ses progrès, avoit la moindre ressemblance avec les compositions de Lopes de Véga et de Calderon, j'avoue qu'elle mériteroit toutes les critiques que l'on en a fait faites; mais il s'en faut bien que cela soit. Nous avons des Comédies entièrement conformes aux regles de la raison et de [xlili] l'art, et *qui ne cedent en rien à celles du célèbre Moliere*, ni de son imitateur Vicherley». *Si fue la Comedia Espagnola en sus principios, y progressos, como Lope, y Calderon la Vistieron, confessaré que nuestro Teatro merece las reprehensiones que le dan, y aun mayores; pero ni fue, ni es assi: Comedias tenemos ajustadissimas à la razon, y al arte, y que en nada son inferiores à las del famoso Moliere, à las de su imitador Wicherley.*

Un pareil jugement prononcé par un homme de lettres, compatriote de ceux même qu'il condamne, est, au premier coup d'œil, capable de faire une grande impression. J'avoue que malgré ma persuasion intime du [xliv] contraire, j'en aurois été frappé, si l'Auteur même, qui a porté cette décision rigoureuse, ne fournissoit des raisons qui l'affoiblissent, ou plutôt qui la détruisent.

1°. En célébrant avec tant d'enthousiasme les génies supérieurs à Calderon, qui ont donné des Pièces si régulières et si admirables, il n'en nomme pas un. Il n'indique pas un seul de leurs ouvrages. C'en est déjà assez pour rendre son assertion suspecte.

2°. Ces Comédies si estimables, ces Auteurs si dignes de louange ne sont point connus, du moins hors de l'Espagne, et les noms des prétendus corrupteurs du goût, de Lopes, de Calderon, sont devenus célèbres [xlv] par toute l'Europe. Je crois que cette seconde raison est absolument tranchante contre l'arrêt de Dom Nassarre y Ferriz.³²⁹

Les étrangers sont les véritables appréciateurs du mérite des écrivains. Je ne dis pas que tout homme dont on ne parle point hors de son pays, en soit dépourvu, mais j'affirme que celui dont la réputation a franchi les frontières de sa patrie, en a nécessairement. Or, comme Lopes et Calderon ont eu cet avantage, et qu'ils l'ont eu presque exclusivement sur tous leurs compatriotes, il s'ensuit qu'ils leur sont en effet supérieurs, et que le Théâtre Espagnol n'a point d'écrivains à qui il doive plus de respect. S'il falloit même prendre un parti entre ces [xlvi] deux, je ne balancerois assurément pas à mettre Calderon au premier rang, quoique

³²⁹ È la stessa argomentazione con cui Voltaire dichiara la superiorità del teatro francese su quello inglese (*Appel*, 1761), alludendo a un gusto europeo che s'inquadra come canone estetico. Qui il ragionamento è applicato a due autori dissimili dalla moda classicista imperante, che però godono di grande fama.

Dom Nassarre y Ferriz lui accorde à peine même le second, dans l'infériorité à laquelle il les réduit tous deux. Au reste, les lecteurs vont en juger.

Si cet essai réussit, il se trouvera sans doute quelque homme de lettres qui pénétrera dans la mine dont j'ai à peine effleuré la veine.³³⁰ Je souhaite que les essai que j'en présente fassent adopter ce projet par un écrivain en état de le bien remplir.³³¹

Note dell'autore

* Des mauvaises ouvrages de Scarron, il faut pourtant distinguer son *Roman comique*, livre singulier, unique dans son genre, qui durera autant que la Langue, et dont on auroit presque droit de regretter que Scarron soit l'Auteur. Il est écrit aussi purement que les Provinciales, et n'a certainement pas peu contribué à la perfection de la Langue Française. On peut observer qu'un de ses principax ornemens consiste dans des Nouvelles Espagnoles que Scarron a eu soin d'y enchasser.

(1) Le Pere Brumoi.

(2) M. de la Place.

(3) Dom Montiano y Luyando.

(4) Virginie et Ataulphe.

(5) C'est ces que nos Comédiens appellent l'Amoureux.

(6) *L'Amoureuse*. Nos rôles à manteaux, les Espagnols les désignent par le mot de *viejos*, et nos Crispins sont ce qu'ils appellent des *graciosos*.

(7) Excepté la troisieme de ce volume dont je n'ai traduit que les deux premieres Journées, par la raison que l'on verra.

(8) Dom Blaise Antoine Nassarre y Ferriz, Auteur estimé en Espagne.

³³⁰ La metafora della miniera è già voltairiana. Nel *Prospectus* dell'«Espagne littéraire» (1774) si si considera la letteratura spagnola meno conosciuta in Francia rispetto a quella inglese, italiana e tedesca, usando la stessa metafora: «une seule mine nous restait à exploiter» (*apud* Checa Beltrán 2014: 599).

³³¹ È significativo l'*explicit*, in cui Linguet ribadisce l'idea di una riforma del teatro francese basata sullo sfruttamento di *sujets* spagnoli in grado di vivificare il teatro francese.

APPENDICE II. UN IPOTETICO EPISODIO DI RICEZIONE DEL TEATRO DI LOPE MEDIANTE LE TRADUZIONI FRANCESI SETTE-OTTOCENTESCHE: ALESSANDRO MANZONI

1. Status quaestionis sull'ipotesi di una ricezione manzoniana di Lope de Vega (1899-2014)

Tra le «fonti» del *Fermo e Lucia* e dei *Promessi sposi*³³² trova posto Lope de Vega? Da fine Ottocento ad oggi la critica ha affrontato il problema con sporadiche segnalazioni. Manca una trattazione sistematica esclusivamente dedicata alla presenza di Lope de Vega nell'opera di Manzoni e in particolare nel romanzo. Le analogie messe in luce dagli studiosi sono sparse e occasionali e non superano il livello dell'ipotesi. L'idea non gode di grande fortuna critica, al punto che nelle moderne edizioni del romanzo³³³ non si menziona Lope de Vega tra le ipotetiche fonti manzoniane.

³³² *Fermo e Lucia* merita un'attenzione autonoma, non in quanto prima redazione dei *Promessi sposi*, ma in quanto primo e distinto romanzo, come sosteneva Guido Piovene: «I due romanzi erano fatti con la stessa materia; identici, o quasi, l'intreccio, i personaggi, i luoghi. Era il comportamento tipico di un uomo che trovava, per così dire, l'infinito nel perlustrare per anni e per decenni uno stesso luogo ideale, e perciò capace di scrivere due romanzi diversi servendosi della stessa trama. La versione corrente è che in *Fermo e Lucia* si ebbe, tra il 1821 e il 1823, il primo abbozzo della grande opera, e che *I Promessi sposi*, fin dalla prima versione del '27, cominciata nel '24, ne sono il felice rifacimento. È una verità di fatto alla quale non si può opporre nulla, ma solo aggiungere in sordina che *I Promessi sposi* e *Fermo e Lucia* sono però due libri, tutti e due pieni ed espressivi di due realtà diverse, corrispondenti a due momenti diversi della vita del loro autore» (Piovene 1975: 343). Per quanto riguarda i *Promessi sposi*, non ci si soffermerà sulle varianti tra Ventisettana a Quarantana, che non intaccano la sostanza tematica, concentrandosi maggiormente sull'aspetto linguistico e stilistico. Si citerà dall'edizione di *Fermo e Lucia* curata da Giancarlo Vigorelli (1997) e dall'edizione dei *Promessi sposi* di Vittorio Spinazzola (2008), indicando solo i numeri di pagina.

³³³ *I promessi sposi*, raffrontati sulle due edizioni del 1825 e del 1840, con un commento storico, estetico e filologico di Policarpo Petrocchi, presentazione di Giovanni Nencioni, Firenze, Le lettere, (1893-1902), 1992; *Tutte le opere*, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1954; *I promessi sposi*, a cura di Natalino Sapegno e Gorizio Viti, Firenze, Le Monnier, 1971; *I promessi sposi*, a cura di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 1971; *I promessi sposi*, introduzione e commento di Ettore Bonora, Torino, Loescher, 1972; *I promessi sposi*, a cura di Vittorio Spinazzola, Milano, Garzanti, 1980; *I promessi sposi*, a cura di Angelo Marchese, Milano, Mondadori, 1985; *I Promessi sposi*: testo del 1840-1842, a cura di Teresa Poggi Salani, Milano, Centro nazionale studi manzoniani, 2013.

Bruno Cotronei (*Una commedia di Lope de Vega e i Promessi sposi*, 1899) è il primo a proporre un'analogia tra Lope e Manzoni nell'accostamento tra il *plot* del romanzo e la trama della *comedia* lopesca *El mejor alcalde el rey*.³³⁴

Dal saggio di Cotronei muove Ezio Levi, che inserisce, in un più vasto saggio su *Lope de Vega e l'Italia*, pubblicato nel 1935 (in occasione del trecentesimo anniversario della morte di Lope) con una prefazione di Luigi Pirandello, un capitolo dedicato alla presenza di Lope de Vega nell'opera Manzoni. Levi s'interroga sulla scelta di personaggi umili, in pieno contrasto con le precedenti esperienze letterarie di Manzoni, «che aveva cantato la morte di Napoleone, il destino di Adelchi e il supplizio del Carmagnola» (Levi 1935: 128). Come spiegare «l'avvento di due contadini sulla scena dell'arte»? Discostandosi dalla linea interpretativa di De Sanctis e di Croce, di stampo socio-politico, che scorgeva nella scelta manzoniana un ideale umanitario e politico solidale nei confronti del terzo stato.

Levi pone l'accento sulla probabile presenza di una o più fonti letterarie incontrate, forse casualmente, durante lo sforzo documentativo previo alla stesura: un incontro che avrebbe portato Manzoni a scontrarsi con «il tema delle nozze stroncate e della dispersione degli sposi», «uno dei motivi favoriti nel teatro Spagnuolo del Seicento» (Levi 1935: 130). Il problema trascende la ricerca di una fonte puntuale, dal momento che le coincidenze dei *Promessi sposi* con *El mejor alcalde, el rey* possono essere «fortuite e del tutto occasionali» (Levi 1935: 130); il problema trascende la ricerca di una fonte ed è collocato nella ricezione di un intero sistema drammaturgico:

Non si tratta già di questa o quella scena, di questo o quel dramma. Si tratta di tutto quanto il teatro spagnolo del secolo dei *Promessi sposi*, cioè di una vasta e complessa tradizione artistica, che racchiude una sua visione originale della vita, una sua propria impostazione dei problemi umani e un suo proprio tentativo di risolverli.

All'epoca di Manzoni la *Comedia*, e in generale la cultura spagnola, affascinavano l'Europa. Il Settecento rivoluzionario applaudiva *Le paysan magistrat* (1778),³³⁵ adattamento della traduzione calderoniana di Linguet del *Alcalde de Zalamea*, ad opera di quello stesso Collot d'Herbois che compare nello scritto manzoniano sulle due rivoluzioni.³³⁶ L'espulsione dei

³³⁴ *El mejor alcalde el rey. Famosa comedia, Parte XXI* (1635). Composta tra 1620 e 1623 (Morley - Bruerton 1968: 359). Tradotta in francese negli *Chefs-d'œuvres* datati 1822, mentre la prima traduzione italiana è novecentesca (*Il miglior giudice è il re*, Sansoni, 1942).

³³⁵ *Il y a bonne justice, ou le Paysan magistrat*, drame en 5 actes et en prose, imité de l'espagnol de Calderón d'après la traduction de M. Linguet, mis au théâtre français par M. Collot d'Herbois (Marseille, Sube et Laporte, 1778).

³³⁶ «Benefizio in grado speciale per Merle deputato di Macon, che non sarebbe stato attaccato a una lunga gomena colle mani legate dietro la schiena, in compagnia di dugento otto altre vittime, e moschettato con esse da soldati disposti in ordinanza; giacché come mai, senza quella tremenda e concatenata successione di effetti che tenne dietro alla risoluzione dei Comuni, la città di Lione sarebbe potuta cadere sotto il dominio di un attore di

gesuiti dalla Spagna, nel 1767, fu all'origine di quella che Miguel Batllori (1966) chiamò «cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos». Gli esempi più illustri di questo contatto culturale sono Juan Andrés (1740-1817), autore del *Origen, progreso y estado actual de toda la literatura*, pubblicato in italiano (1782-1799) e poi in castigliano (1784-1799), e Javier Lampillas (1731-1818), autore dell'*Ensayo histórico-apologético de la literatura española*, pubblicato in Italia (1778-1781) e poi in Spagna (1784-1806). Nell'Ottocento Chateaubriand (1807) e Byron (1809) viaggiano nella penisola iberica, Lord Holland pubblica a Londra *Some account of the life and writings of Lope Felix de Vega Carpio* (1806),³³⁷ mentre le campagne napoleoniche in Spagna contribuiscono ad alimentare l'interesse per la cultura spagnola. Inoltre si diffondono in Europa l'*Histoire de la littérature espagnole* di Friedrich Bouterwek (1801-1819, tradotto in francese a partire dal 1812)³³⁸ e il *Cours de littérature dramatique* di A.W. Schlegel,³³⁹ nel 1822 si cominciano a pubblicare gli *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol*, inaugurati da un tomo dedicato al teatro di Lope.

Levi estende lo sguardo ad altre tre *comedias*, accomunate da un intreccio caratterizzato dal sopruso di un potente ai danni di una giovane donna del popolo: *Peribañez*,³⁴⁰ *Fuente Ovejuna*,³⁴¹ *El alcalde de Zalamea*.³⁴² La violenza di *Peribañez*, che uccide a pugnalate il commendatore di Calatrava, è il primo impulso a cui rischia di soggiacere Renzo di fronte al sopruso; la ribellione popolare di *Fuente Ovejuna* si ripropone, con opposte connotazioni, nei moti milanesi; l'appello alla giustizia, che risolve trionfalmente *El mejor alcalde el rey*, trova risposta nella misera figura di Azzecagarbugli. Lo studioso si sofferma sul contrasto tra la fiducia nella giustizia umana, che i personaggi di Lope sono in grado di chiedere e ottenere, e l'azione di un destino imperscrutabile nei *Promessi sposi*.

teatro (Collot-d'Herbois) e di un prefetto di collegio della Congregazione dell'Oratorio (Fouché), che vi ordinarono quelle nefande esecuzioni?» (Manzoni [1893]1940: 152).

³³⁷ *Some account of the life and writings of Lope Felix de Vega Carpio by Henry Richard Lord Holland*, London, 1806.

³³⁸ *Histoire de la littérature espagnole, traduite de l'allemand de M. Bouterwek, professeur à l'Université de Göttingue, par le traducteur des lettres de Jean Muller*, Paris, 1812 (2 voll.).

³³⁹ Nella traduzione di Albertine Necker de Saussure: *Cours de littérature dramatique, par A.W. Schlegel. Traduit de l'Allemand*, Paris, 1813-1814 (2 voll.).

³⁴⁰ *La famosa tragicomedia de Peribañez y el comendador de Ocaña, Parte IV* (1614), composta tra 1605 e 1612 (Morley-Bruerton 1968: 347).

³⁴¹ *Comedia famosa de Fuente Ovejuna, Parte XII* (1619), composta tra 1611 e 1618 (Morley-Bruerton 1968: 331).

³⁴² *La Comedia famosa de El alcalde de Zalamea* è di Lope: «La obra se atribuye a Lope en todos los testimonios conservados, que sin embargo no son de autoridad indiscutible. Hartzenbusch puso en cuestión la autoría de Lope y, sin rechazarla de plano, se inclinó por pensar que el texto conservado bien podría ser una refundición de un texto anterior de Lope. MB descartan que sea obra de Lope por razones métricas (411-412), como lo han hecho otros estudiosos (Sloman, D. Marín). J.M. Escudero, en su edición crítica, concluye que la obra, tal como se nos ha preservado, seguramente no es de Lope» (ArteLope). L'intervento di Hartzenbuch (1848-1850) nella messa in dubbio dell'autoraggio lopesco è preceduto dalla traduzione di Linguet (1770) su cui si basa l'adattamento di Collot d'Herbois (1778): in entrambe le versioni l'opera è attribuita a Calderón de la Barca.

Modeste figure in balia di tragiche fatalità, Renzo e Lucia sono alieni da ogni posa teatrale o manifestazione oratoria, al contrario dei contadini di Lope. In *Fuente Ovejuna*, Levi riscontra una somiglianza tra Lorenza, virile e guerresca contadina oltraggiata, e l'animoso Lorenzo manzoniano; la presenza, nel canto nuziale della *comedia*, della parola «desposados» ricorderebbe il titolo del romanzo.

Se Levi inserisce la sua riflessione nell'ambito del rapporto tra Lope de Vega e l'Italia, Giovanni Getto (*Manzoni europeo*, 1971) svolge un'operazione speculare, diffondendosi sul rapporto tra Manzoni e la cultura europea e concedendo alla letteratura spagnola uno *status* privilegiato rispetto ad altre letterature, in accordo con l'ambientazione dell'opera. La dominazione spagnola nella Lombardia seicentesca è rappresentata all'interno del romanzo attraverso lunghi elenchi di titoli nobiliari, la menzione di personaggi storici sullo sfondo, la presenza della lingua spagnola, «unica fra le lingue moderne».³⁴³

Come già Levi, anche Getto sottolinea la presenza degli autori spagnoli «nella ideale biblioteca romantica». Lo studioso ipotizza un avvicinamento ai drammaturghi spagnoli già negli anni dell'apprendistato teatrale di Manzoni e della sua riflessione teorica sulla tragedia. Manzoni richiese a Fauriel una serie di testi che trattano la *Comedia: De la littérature du midi d'Europe* di Sismondi;³⁴⁴ *l'Histoire* di Bouterwek; *De la littérature dramatique* di A.W. Schlegel.³⁴⁵ Oltre a questi tre testi fondamentali del romanticismo europeo, Manzoni possedeva una copia della *Storia critica de' teatri antichi e moderni* di Pietro Napoli Signorelli (1813)³⁴⁶ e del *Journey from London to Genoa through England, Portugal, Spain and France* (1770),³⁴⁷ dove Giuseppe Baretti esortava i drammaturghi moderni inglesi e francesi a leggere con attenzione le composizioni teatrali degli spagnoli.

Queste premesse giustificano l'interesse di Cotronei e Levi per l'ipotesi di un contatto tra Manzoni e il teatro spagnolo, ma Getto (1971: 311) riscontra «l'eccessivo il rilievo dato, nell'economia del teatro spagnolo, al tema delle nozze stroncate» e il rischio della poligenesi

³⁴³ Nella pronuncia «Vagliensteino» per Wallenstein (cap. V); nella grida pubblicata da Ferrer dopo il tumulto di San Martino; nella risposta del governatore ai decurioni («In quanto alle richieste espresse, proueré en el mejor modo que el tiempo y necesidades presentes permitieren»); nella lettera di Ferrer al governatore; nelle parole di Ferrer (cap. XIII), ove risalterebbe, secondo Morel Fatio (*L'espagnol de Manzoni*) la scarsa conoscenza dello spagnolo da parte di Manzoni. Accanto al castigliano emergono ispanismi: «privato», «terzo», «restar servito». Nel passaggio dal *Fermo e Lucia* ai *Promessi sposi*, Manzoni elimina la «sprezzante impazienza impazienza patriottico-linguistica» del Conte del Sagrato nei confronti delle parole *infado* e *amparo* pronunciate da don Rodrigo. La parola *amparo*, rimossa anche dalla perorazione del Conte Attilio in favore di don Rodrigo verso il conte Zio, è recuperato nel falso secentista dell'introduzione a proposito dei re Cattolici.

³⁴⁴ *De la littérature du midi de l'Europe, par J.L.C. Simonde de Sismondi*, Paris, Treuttel et Würtz, 1813 (4 voll.). Un esemplare dell'opera è custodito nella biblioteca di via Morone.

³⁴⁵ Una copia del *Cours*, con postille, si trova nella Sala Manzoni di Brera.

³⁴⁶ *Storia critica de' teatri antichi e moderni divisa in dieci tomi, di Pietro Napoli-Signorelli*, Napoli, Orsino, 1813.

³⁴⁷ *A journey from London to Genoa through England, Portugal, Spain and France, by Joseph Baretti*, London, Davies, 1770.

associato alla ricorrenza di questo tema letterario nella letteratura europea, richiamandosi in particolare alla commedia di Voltaire *Le droit du seigneur*,³⁴⁸ una reminiscenza che, secondo lo studioso, «riesce più probante».³⁴⁹

Getto (1971: 31) auspica il ritrovamento di rimandi puntuali: «singole scene e battute, isolate cadenze di qualche commedia [...] che potessero documentare in concreto il ritorno alla memoria di Manzoni della voce di Lope». Nel caso di *Fuente Ovejuna*, il critico individua tre punti di contatto con il romanzo: la riflessione sull'arte della stampa, che salva le opere dall'oblio e dal passare del tempo, viene associata all'*incipit* del manoscritto, in cui la storia è definita «una guerra illustre contro il tempo»;³⁵⁰ la donna è paragonata a una lepre che fugge,³⁵¹ il Comendador/don Rodrigo aspetta la contadina, per importunarla, mentre lava i panni nei pressi di un ruscello;³⁵² i paesani vengono accusati di permettere che le loro donne vengano rapite.³⁵³

Il realismo contadino di Lope diverge profondamente dal dimesso realismo manzoniano, che sopprime gli eccessi e tende «verso un'idealizzazione di tipo cristiano».³⁵⁴ La rimozione degli eccessi, accompagnata dal rifiuto dell'idealizzazione eroica, si riscontra anche nel raffronto tra il tumulto di *Fuente Ovejuna*, che porta all'uccisione del *Comendador*, e il comportamento dei compaesani di Renzo e Lucia durante la notte degli imbrogli: «dopo una momentanea accensione degli animi, prevale una domestica volontà di quieto vivere» (Getto, 1971, 315).

³⁴⁸ *Le droit du Seigneur, Comédie en vers, par M. de Voltaire. Représentée pour la première fois, sous le titre de l'Ecueil du Sage, par les Comédiens François Ordinaires du Roi, le 18 Janvier 1762*, Genève, Les Freres Associés, 1763.

³⁴⁹ Un volume di *Œuvres complètes* di Voltaire, contenente le opere teatrali, posseduto da Manzoni, è conservato alla sala Manzoni di Brera. L'ipotesi voltairiana è di Serafino Riva (1933: 100-101).

³⁵⁰ «No niego yo que de imprimir el arte / mil ingenios sacó de entre la jerga, / y que parece que en sagrada parte / Sus obras guarda y contra el tiempo alberga: / este la destribuye y las reparte» (*Fuente Ovejuna*, II, vv. 909-913; Lope de Vega 2013: II, 896); «L'Historia si può veramente deffinire una guerra illustre contro il Tempo, perché togliendogli di mano gl'anni suoi prigionieri, anzi già fatti cadaueri, li richiama in vita, li passa in rassegna, e li schiera di nuovo in battaglia. Ma gl'illustri campioni che in tal Arringo fanno messe di Palme e d'Allori, rapiscono solo che le sole spoglie più sfarzose e brillanti, imbalsamando co' loro inchiostri le Imprese de Principi e Potentati, e qualificati personaggi (*Fermo e Lucia, Introduzione*; Manzoni 1997: 13).

³⁵¹ «Quisiera en esta ocasión / que le hiciérades pariente / a una liebre que por pies / por momentos se me va » (vv. 959-962; Lope de Vega 2013: II, 898); «Finalmente è in cima. Qui giace la lepre» (*I Promessi sposi*, VIII; Manzoni 2008: 107); «Come un branco di segugi, dopo aver inseguita invano una lepre» (*I Promessi sposi*, XI; Manzoni 2008: 153). Nel primo caso («Qui giace la lepre») si tratta di un modo di dire, corrispondente a «qui sta la difficoltà» (Manzoni 2008: 107n.)

³⁵² «Aquí descansaba un poco / De haber lavado unos paños; / y así, al arroyo me torno, / si manda su señoría» (*Fuente Ovejuna*, vv. 782-785; Lope de Vega 2013: II, 890); «Mi aspettava quand'io andava a lavare» (F.L.). L'immagine è eliminata dai *Promessi sposi* in quanto elemento realistico che stona con il profilo contemplativo di Lucia.

³⁵³ «Vuestras mujeres / Sufrís que otros ombre gocen» (vv. 1772-1773; Lope de Vega 2013: II, 931); «V'ebbe allora di quelli che, levando la voce, proposero d'inseguire i rapitori: che l'era una nefandità; e la sarebbe una vergogna pel paese, se ogni birbone potesse a man salva venire a portarne via le donne» (*I Promessi sposi*).

³⁵⁴ «Manzoni consente alle suggestioni dell'ambiente contadino, correggendole secondo il proprio gusto, pieno di discrezione, smorzando ogni punta eccessiva, convogliando ogni elemento verso un'idealizzazione essenziale di tipo cristiano» (Getto 1971: 315).

Dopo la prima ricognizione, lo studioso si interroga sulla questione dei testi posseduti o consultati da Manzoni. Dagli scritti di Manzoni emergono solo un precoce accenno a Lope in una lettera a Fauriel del 1809, in cui l'autore informa l'amico di avergli procurato «le Lope», e un vago riferimento nella *Prefazione* alla tragedia *Il conte di Carmagnola* (1820), riguardante le due unità di tempo e di luogo, i «poeti drammatici inglesi e spagnoli più celebri, quelli che sono riguardati come i poeti nazionali» che «non le hanno conosciute o non se ne sono curate». In questa fase di apprendistato teatrale è probabile, secondo Getto, che Manzoni leggesse le opere di Lope nelle traduzioni francesi di Lesage, Du Perron de Castera e Linguet, facilmente accessibili per i frequenti contatti con Parigi. Lo studioso procede dunque a confrontare paratesti e commedie tradotte con vari aspetti della poetica manzoniana.

Nella *préface* al *Théâtre espagnol* (1700) Lesage opera un confronto tra la «sécheresse d'intrigue étonnante» del teatro francese, impoverito dalla costrizione delle *règles*, e la ricchezza delle trame spagnole, il «fascino di un intrigo complesso e spontaneo, quell'intrigo che costituisce uno dei punti nevralgici del romanzo e uno dei motivi non ultimi della sua fresca bellezza» (Getto 1971: 320).

Nella *Préface* agli *Extraits*, Du Perron de Castera evidenzia la mescolanza tra «le tragique le plus relevé» e «le burlesque», tema di grande importanza nella riflessione manzoniana, a partire dalle riflessioni sul teatro in cui il *mélange* viene criticato, fino al romanzo, in cui invece il contrasto tra *haut* e *bas* viene usato come espediente stilistico. Tra i testi presentati da Castera, Getto si sofferma su *Les nouveaux mariés d'Hornachuelos*, traduzione di *Los novios de Hornachuelos*, e *Le roy Bamba*, traduzione della *Comedia de Bamba*, (*Parte I*, 1604).

Los novios de Hornachuelos presenta un titolo simile ai *Promessi sposi* e il personaggio di Lope Meléndez, giovane signore potente e libertino, viene paragonato a Don Rodrigo e all'Innominato.

Le roy Bamba, altro *extrait* tradotto da Du Perron de Castera, è definito dal traduttore «le plus monstrueux spectacle qu'on ait jamais représenté sur le théâtre comique» (Du Perron de Castera 1738a: II, 90), in quanto rappresenta l'intera vita di un uomo, mescolando la storia all'invenzione, la sacralità alla burla: «toutes les matieres incompatibles s'arrangent d'elles-mêmes sous sa plume: il faut avouer que les Espagnols excellent dans cet art». La presenza del soprannaturale rende questa commedia estremamente lontana da Manzoni, che accoglie nei *Promessi sposi* un «supernaturale quoad essentialiam», ovvero il mondo interiore della grazia, e non il «supernaturale quoad modum tantum», cioè il miracolo nella sua

manifestazione esteriore. Du Perron de Castera descrive l'amore tra il re e la sua sposa in opposizione all'amore teatrale:

Il y a peu de Comique dans cette Piece, et point d'amour Théatral; car on ne doit pas donner ce nom à l'attachement réciproque de Bamba et de son Epouse: l'amour même le plus vertueux ne sçauroit nous intéresser sur la Scene, dès qu'il se contient dans une paisible régularité; en un mot, il faut que ce soit une passion et non pas un simple devoir (Du Perron de Castera 1738a: II, 128)

Secondo Getto questo commento potrebbe suonare come un'esortazione per Manzoni «a tentare una nuova strada, a cimentarsi in un'originalissima rappresentazione dell'amore [...] lontana dai modi effusivi propri di una tradizione poetica ormai consunta» (Getto 1971: 328).

Nella *préface* al *Théâtre espagnol*, Linguet si diffonde su un'analisi del rapporto tra le ricche trame delle *comedias* e le *nouvelles*, osservando che «il n'ya a presque aucune de ces pieces qui ne pût fournir la matiere d'un roman très-intéressant». Secondo Getto il riferimento al romanzo può aver richiamato l'attenzione di Manzoni: Linguet si riferisce qui a un tipo di romanzo specifico, la novela picaresca francese d'ispirazione spagnola, cui s'ispirano in parte le avventure di Renzo.

Getto evidenzia meccanismi della *comedia de capa y espada*, prediletta nella silloge di Linguet, nel romanzo di Manzoni. È questo forse uno dei punti più interessanti dello studio, perché si prescinde dalla ricerca di un *emprunt* per osservare l'appropriazione di meccanismi e temi tipici della *comedia* all'interno del romanzo. Temi come il punto d'onore e il duello, ripresi nell'affresco sociale manzoniano e in particolare nella biografia di Lodovico (cap. V), meccanismi di occultamento del personaggio al fine di carpire un segreto tra due personaggi dialoganti, che si ritrova nel vecchio servitore nascosto mentre ascolta il dialogo tra don Rodrigo e Cristoforo (cap. VI). L'elogio della vita dei campi, tema centrale di una delle commedie tradotte, *El sabio en su retiro* di Juan de Matos Frago (derivante dal *Villano en su rincón*, di Lope) è in consonanza con «l'interpretazione segretamente ottimista del mondo contadino» di un Manzoni «figlio dell'Illuminismo» (Getto 1971: 336): un'immagine che però emerge solo a tratti da un quadro storico di povertà e desolazione quale quello della Lombardia seicentesca.

L'ultima traduzione analizzata da Getto sono gli ottocenteschi *Chefs-d'œuvre des Théâtres étrangers*. I volumi dedicati al teatro spagnolo (due volumi dedicati a Calderón, due a Lope), pubblicati tra 1822 e 1823, sono presenti nella biblioteca di Casa Manzoni e le date di pubblicazione «si riportano al ciclo creativo del romanzo» (Getto 1971: 338). Nel commento a *El mejor alcalde, el rey*, La Beaumelle mostra apprezzamento per il *tableau des*

mœurs della *comedia*, ambientata nel XII secolo; la descrizione del traduttore ha dei punti in comune, secondo Getto, con il bozzetto storico nella manzoniana lettera a Fauriel 29 maggio 1822:

«l'état anarchique d'une société où les lois sont trop faibles pour atteindre les grands et la nécessité où est alors la justice de prendre les traits de despotisme, où la violence ne peut être punie que par la violence, n'est pas peinte avec moins de vives couleurs [...] nous y voyons le libertinage aller de pair avec la férocité» (La Beaumelle-Esménard 1822: II, 393).

«Le gouvernement le plus arbitraire, combiné avec l'anarchie féodale et l'anarchie populaire ; une législation étonnante, par ce qu'elle prescrit et par ce qu'elle fait deviner, ou qu'elle raconte : une ignorance profonde, féroce et prétentieuse : des classes ayant des intérêts et des maximes opposées» (Manzoni 2000: 352).

Già Cotronei aveva segnalato alcune consonanze nella trama di questa *comedia* con il *plot* del romanzo. Getto aggiunge che il realismo del rapimento di Elvira («Tápale esa boca», tradotto in «Fermez-lui la bouche»), è presente nel romanzo: «un altro, mettendole un fazzoletto alla bocca, le chiuse il grido in gola». Inoltre, la rabbia di Sancho («Il ne me laissa pas marier [...] mais, je le jure, je trouverai la justice; je la trouverai sur la terre») si ritrova anche in Renzo. La figura dell'*acosado* lopesco trova corrispondenza nell'oppresso manzoniano: ma la richiesta di giustizia da parte di Renzo genera un distanziamento ironico da parte dell'autore, che riconosce solo la giustizia divina.

Il trattamento di don Tello nei confronti dell'*acosado* Sancho («Assommez-les à coup de bâton») non è dissimile dalle reazioni di don Rodrigo alla visita di fra Cristoforo: la bastonata, esplicitamente richiamata dal neologismo di Attilio («bastonabilissimo») verrebbe suggerita da ironici eufemismi («assaggiate le legna de' miei boschi», «le carezze che si fanno ai tuoi pari»).³⁵⁵ Il dialogo tra don Tello e un abate intervenuto per difendere l'oppresso non viene rappresentato da Lope, con un certo disappunto del traduttore, che il critico interpreta come un invito per Manzoni a rappresentare lo scontro tra padre Cristoforo e Don Rodrigo.

Nella *comedia El perro de l'hortelano (Le chien du jardinier)* due personaggi contrattano dei finti bravi incaricando l'uccisione del protagonista, Teodoro. La cifra del pagamento («deux-cent écus» e «dugento doppie» nel *Fermo e Lucia*), la richiesta del nome della vittima («Je n'ai besoin que de savoir son nom», così come nel *Fermo e Lucia* l'Innominato dice: «"mi basta il nome" e qui cavò una vacchetta»; nei *Promessi sposi*: «Prese l'appunto del nome della nostra povera Lucia»), i soprannomi dei bravi («Bras-de-fer, Brise-murailles, Arfuz et Peur-au-diable» e nel *Fermo* «Tanabuso...Montanaruolo...Strozzato...Biondino...Nibbione...Spettinato») sembrano mostrare un'ipotetico contatto intertestuale, confermato secondo Getto da una citazione

³⁵⁵ L'eufemismo come linguaggio dei potenti ricorrente nel romanzo è stato studiato da Ezio Raimondi (2000).

esopica presente in entrambi i testi («dans le voyage qu'ils faisaient ensemble sur un ruisseau, le pot de terre évitait le pot de fer, de peur qu'à la moindre rencontre il ne se brisait»; «Il nostro Abbondio [...] s'era dunque accorto [...] d'essere in quella società, come un vaso di terra cotta, costretto a viaggiare in compagnia di molti vasi di ferro»).

Donal Mcgrady (1985) sottolinea il debito di Lope de Vega con la novellistica italiana e al tempo stesso si sofferma sul 'risarcimento' di tale debito a vantaggio di Manzoni. Secondo Mc Grady la derivazione della trama dei *Promessi sposi* da *El mejor alcalde el rey* è certa; ma le analogie non supererebbero le scarse linee del *plot*: Manzoni «took only bare skeletal hints» (Mcgrady 1985: 618).

Recentemente Iole Scamuzzi (2014) è tornata ad affrontare il problema dell'«intertexto ibérico» dei *Promessi sposi*, soffermandosi particolarmente sulle assonanze con il *Don Quijote*. Richiamandosi a un passo del *Fermo e Lucia* in cui il narratore descrive lo stato d'ignoranza in cui era immersa la Lombardia seicentesca, dove era molto diffusa la letteratura spagnola, Scamuzzi rileva una sorta di rifiuto della letteratura spagnola da parte di Manzoni, a cui è probabilmente legata una strategia di occultamento dei riferimenti letterari spagnoli:

Manzoni sorprendentemente dice que en Milán, en la primera parte del siglo XVII, no se conocían los idiomas extranjeros, ni se publicaron libros dignos de memoria. Esta afirmación sorprende mucho, si pensamos que allí el editor Bidello, a partir de principios de siglo, fue publicando los máximos hitos de la literatura española, en lengua original y en traducción, empezando, en 1610, por el propio Quijote que Manzoni tenía entre manos [...]. Manzoni conocía a Cervantes y algo de la literatura española, pero no consideraba la presencia de sus obras en Milán en el XVII una vía apta para rescatar la cultura italiana agonizante. El mundo literario español formaba parte de la dominación extranjera en Italia, y como tal no podía llevar frutos sino corruptos (Scamuzzi 2014: 7-8).

Questa serie di contributi che abbraccia più di un secolo di critica suggerisce la pista di una presenza del teatro del *Siglo de Oro* nel romanzo. Nel complesso, il contatto tra Manzoni e la *comedia* lopesca si rifrange in distinte direzioni analitiche:

1. Il *plot* principale. L'intreccio di fantasia del romanzo, che appartiene al «verosimile», a livello diegetico presenta assonanze con alcune trame di *comedias*, non solo di Lope.
2. La presenza degli umili nell'intreccio del romanzo e la figura del *labrador honrado* in Lope.
3. La mediazione francese: i giudizi sugli effetti negativi del vizio comico (Du Perron de castera) e sulla ricchezza dell'*inventio* nel *sujet*, utile per il romanzo (Linguet).
4. Rimandi puntuali a livello di «fonte verbale» (Segre 2001) e di micronarrazione.
5. L'interesse per «lo español» dettato dall'ambientazione del romanzo: topici della *Comedia* si convertono in espedienti romanzeschi, l'uso di lessico spagnolo è frutto di una

documentazione linguistica, la rilevanza di alcune peculiarità del costume spagnolo (come il *punto d'honor*) si riflette talvolta nei moventi dei personaggi.

2. Manzoni e gli «*Chefs-d'œuvres des théâtres étrangers*»

Fra i possibili ipotesti lopeschi accessibili a Manzoni emerge la traduzione ottocentesca degli *Chefs-d'œuvre*, sia per la presenza di due *comedias* coincidenti con elementi della trama del *Fermo* e dei *Promessi sposi* (*Fuente Ovejuna* e *El mejor alcalde el rey*), sia perché presente nella biblioteca manzoniana di via Morone. Tuttavia la data di pubblicazione della silloge è tarda rispetto ai tempi della composizione del *Fermo e Lucia*, di cui abbiamo notizie certe documentate dall'epistolario dell'autore. Manzoni compose il *Fermo e Lucia* tra il 24 aprile 1821 e il 7 settembre 1823. Nella prima fase compositiva, tra aprile e giugno 1821, scrisse l'introduzione e i primi due capitoli. L'edizione degli *Chefs d'œuvres* in cui è contenuta la traduzione de *El mejor alcalde el rey* reca la data del 1822, che rende impossibile ipotizzare che il *plot* della *comedia lopesca* abbia potuto fungere da fonte genetica (secondo la definizione di Segre, 2001) per il romanzo.

Il famoso editore degli *Chefs-d'œuvres*, Pierre-François Ladvocat, si annuncia nel frontespizio come «editeur des œuvres de Shakespeare et de Schiller», inserendosi dichiaratamente nella linea romantica, la stessa che seguiva Manzoni in quegli anni. Di fatto, nella parte degli *Chefs-d'œuvre* dedicata al teatro italiano moderno, edita nel 1822, è inserita una traduzione del *Conte di Carmagnola* (*Comte de Carmagnola*) di Manzoni, assieme al *Caïus Gracchus* di Vincenzo Monti, alla *Ricciarda* di Ugo Foscolo, all'*Arminius* di Ippolito Pindemonte, alla *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico. Il traduttore del *Théâtre italien*, Auguste Trognon, futuro traduttore dei *Promessi sposi*, considera la tragedia manzoniana la «plus remarquable sans contredit des cinq ouvrages, dont nous publions la traduction» e rileva l'appartenenza al *système romantique*:

il ne s'agit ici de brouillards, ni de météores, ni de spectres, ni de toute la fantasmagorie dont on fait l'attirail ordinaire du romantisme [...]. Celle-ci, voulant reproduire sur la scène la vie humaine avec tous ses principaux accidens, voulant en quelque sorte faire revivre l'histoire toute entière, franchit les bornes arbitraires que l'autre [*la tragédie française*] s'impose, et ne reconnaît d'autre unité que l'unité d'idée de conception; d'autre vraisemblance que la vraisemblance morale; d'autre loi que la loi suprême de l'art, la vérité, d'où naît pour chaque sujet sa règle particulière (Trognon 1822: xviii).

La traduzione di Trognon e i rilievi sul sistema teatrale manzoniano costituiscono un caso interessante di circolazione del romanticismo italiano in Francia; ma in questa sede interessa mostrare il legame tra Manzoni e questa impresa editoriale d'indirizzo romantico come gli *Chefs-d'œuvre*.

La prima uscita («*première livraison*») dell'ambiziosa collezione corrisponde al primo dei volumi dedicati al teatro spagnolo. Si tratta del secondo tomo dei due consacrati a Lope de Vega. Il frontespizio reca la data del 1822, ma in nota l'editore annuncia le due successive uscite in un periodo compreso tra dicembre e gennaio 1822:

La deuxième livraison des CHEFS-D'ŒUVRE DES THÉÂTRES ÉTRANGERS formera le premier volume du théâtre italien: elle paraîtra le 25 décembre.

La troisième livraison, qui paraîtra le 10 janvier 1822, formera le premier volume des ŒUVRES DRAMATIQUES DE GOETHE.

La *consecutio* cronologica delle tre *livraisons* porta a datare la prima e la seconda uscita al 1821. La terza uscita, corrispondente al primo volume del *Théâtre Allemand* dedicato a Goethe, reca infatti la data del 1822, non solo in questa *notice*, ma anche sul frontespizio del volume. Presumibilmente il primo volume dedicato a Lope (secondo tomo e *première livraison*) potrebbe essere stato pubblicato, quindi, prima del dicembre 1821. L'ipotesi permetterebbe di anticipare la ricezione manzoniana della prima traduzione francese de *El mejor alcalde el rey* (*Le meilleur alcalde est le roi*), la *comedia* che apre e domina il panorama critico delle fonti lopesche dei *Promessi sposi*.³⁵⁶

Dei due tomi dedicati al teatro di Lope esce dapprima il secondo, mentre il primo, contenente una sezione introduttiva con una *Vie de Lope de Vega*, una traduzione dell'*Arte nuevo* e una *Poétique de Lope de Vega*, corrisponde alla «*huitième livraison*» degli *Chefs-d'œuvres* ed è pubblicato nel 1822. Due traduttori partecipano alla realizzazione dei tomi dedicati a Lope de Vega: Victor Laurent Suzanne Moise Angliviel de La Beaumelle (1772-1831) e Jean-Baptiste Esménard (1772-1842).

Il padre del primo, Laurent Angliviel de La Beaumelle (1726-1773), era stato scrittore e avversario di Voltaire e collaboratore di Fréron. Victor de La Beaumelle si dedica alla carriera militare nell'esercito francese, per poi divenire generale al servizio dell'esercito brasiliano. È autore di scritti politici, di un trattato *De l'empire du Brésil, considéré sous ses rapports politiques et commerciaux* (1823) ed è editore dell'opera postuma del padre, *L'Esprit* (1802). La Beaumelle partecipa alla campagna militare spagnola dell'esercito napoleonico, durante la guerra di Spagna (1808-1814) e nel 1823, a ridosso della traduzione degli *Chefs-d'œuvre*, pubblica i libelli *De l'excellence de la guerre avec l'Espagne* (1823) e *Encore un mot sur l'excellence de la guerre avec l'Espagne* (1823), firmati «A.L.B». In quello stesso anno

³⁵⁶ Manzoni era, in qualche modo, partecipe dell'impresa editoriale degli *Chefs-d'œuvre* come autore tradotto; inoltre la traduzione del *Conte di Carmagnola* rientra nel volume pubblicato immediatamente dopo quello di Lope. Si richiederebbe un'indagine più approfondita sulla relazione tra l'autore milanese e i partecipanti all'impresa editoriale degli *Chefs-d'œuvre*.

pubblica, firmandosi con il proprio nome, *Coup-d'œil sur la guerre d'Espagne de 1808 à 1814* (Paris, 1823), in cui raccoglie alcuni frammenti di un'opera voluminosa che aveva composto al ritorno dalla guerra in Spagna. La data di pubblicazione di questi scritti politici non è casuale: nel 1823 l'esercito francese è impegnato nella *expédition d'Espagne*, appoggiando il re Ferdinando VII nella restaurazione assolutista.

La Beaumelle dunque recuperava un'opera composta anni prima, che comprendeva anche una serie di note letterarie; queste ultime, escluse dai testi politici, erano confluite nei paratesti delle traduzioni, come dichiara lo stesso autore nell'*Avvertissement*:

Je publie dans ces feuilles quelques fragmens d'un ouvrage très-volumineux que j'avais fait à mon retour d'Espagne et où j'avais consigné les souvenirs que m'avait laissés cette superbe contré et le peuple bon, sensible, fier et spirituel qui l'occupe [...]. Je donne donc au public cette parcelle comme je lui ai donné, dans quelques notices du Théâtre Étranger, des fragmens de la partie littéraire de mes Notes (La Beaumelle 1823: 1).

Nel *Coup d'œil*, così come nei *pamphet*, La Beaumelle cerca di giustificare l'impresa napoleonica, considerandola come inevitabile conseguenza di una concatenazione di eventi e di una predisposta e naturale avversione tra le due nazioni. Il tentativo apologetico non implica un atteggiamento anti-spagnolo: La Beaumelle ammira profondamente la Spagna e giustifica l'avversione dei suoi abitanti contro gli abusi dell'esercito napoleonico.

Jean-Baptiste Esménard, fratello del poeta Joseph-Alphose Esménard, era un intrepido militare e un uomo di cultura. A seguito della dichiarazione di guerra alla Francia rivoluzionaria e regicida da parte della Spagna monarchica (23 marzo 1793),

el joven e impulsivo Jean-Baptiste Esménard de ningún modo estaba dispuesto a ser un mero espectador del pulso que se iniciaba entre las dos potencias y no dudó ni un instante en tomar las armas contra sus compatriotas (Larriba 2010: 208).

Prestato giuramento al re di Spagna nel 1792, si arruolò come volontario e partecipò alle campagne del 1793, 1794 e 1795. Dopo la pace tra Carlo IV e la *République*, Esménard rimase in Spagna, precisamente a Madrid, altri 17 anni, fino al 1808, per arruolarsi in quello stesso anno nell'esercito napoleonico, in cui vide una possibilità di riscatto per il paese adottivo. Il lungo soggiorno fece di Esménard un ottimo conoscitore della Spagna e della sua lingua, come indicano alcune testimonianze.³⁵⁷ Dopo la sconfitta dei francesi in Spagna, Esménard dovette tornare in Francia, dove nel 1817 divenne redattore del «*Mercure di*

³⁵⁷ Così lo descrive il generale Jomini: «connassait à fond l'armée espagnole et parlait cette langue comme un Castillan pur sang» (*apud* Larriba 2010: 210); Mor de Fuentes osserva che «hablaba castellano como los naturales» (*apud* Larriba 2010: 209).

France», occupandosi assieme ad Antonio Llorente della sezione dedicata alla letteratura e alla politica spagnola.

Il primo tomo degli *Chefs-d'œuvre du Théâtre espagnol* contiene quattro traduzioni: La Beaumelle traduce e commenta *El perro del hortelano* (*Le chien du jardinier*) e *El mejor alcalde, el rey* (*Le meilleur alcalde est le roi*); Esménard traduce e commenta *La fuerza lastimosa* (*Amour et honneur*) e *La niña de Plata* (*La perle de Seville*).

3. Tra finzione letteraria e documento storico: per una panoramica delle «fonti» manzoniane

Manzoni vede il romanzo storico come la più raffinata e ingegnosa amalgama di vero e verosimile, di storia e invenzione, in grado di sostenere l'ibridismo dei generi e la *varietas*. Così risponde alla critica mossagli da Goethe per aver abusato di digressioni storiche nei *Promessi sposi* (*Del romanzo storico*, 1828):

E con questo siamo venuti a dichiarare espressamente [...] che, opponendo al romanzo storico la contraddizione innata del suo assunto, e per conseguenza, la sua incapacità di ricevere una forma appagante e stabile, non abbiamo punto inteso d'opporgli un vizio suo particolare, e d'andar dietro a quelli che l'hanno chiamato e lo chiamano un genere falso, un genere spurio. Questa sentenza inchiude una supposizione, al parer nostro, affatto erronea, cioè che la maniera di congegnar bene insieme la storia e l'invenzione, fosse trovata e praticata, e che il romanzo storico sia venuto a guastare. Non è un genere falso, ma bensì una specie d'un genere falso, quale è quello che comprende tutti i componimenti misti di storia e d'invenzione, qualunque sia la loro forma. E aggiungiamo che, come è la più recente di queste specie, così ci pare la più raffinata, il ritrovato più ingegnoso per vincere la difficoltà, se fosse vincibile (Manzoni 2000a: XIV, 24).

Rispetto all'epopea e alla tragedia, altri «generi misti di storia e invenzione», il romanzo storico «non prende il soggetto principale della storia per trasformarlo con un intento poetico, ma l'inventa [...] il soggetto principale è tutto dell'autore». Il processo di trasformazione del dato storico della tragedia e dell'epopea storica è quindi sostituito dal dualismo di vero e verosimile nel romanzo. Questo intervento *a posteriori* è indicativo di una tecnica compositiva che cerca i fatti nella storia e l'intreccio nella creazione letteraria.

La ricerca del vero nelle fonti storiche è attestata dallo stesso autore. Nel *Fermo e Lucia* composto tra il 1821 e il 1823, Manzoni lascia uno spazio bianco per una lista di opere ad uso del lettore:

Per comodo di chi volesse rifare queste ricerche [cioè le indagini sulla verosimiglianza della narrazione nel manoscritto del Seicento da cui proverrebbe il romanzo]³⁵⁸ egli [l'autore] pone qui una scelta delle letture opportune a mettere chicchessia in grado di giudicare da sè questo fatto. Nota di libri, memorie, etc. (Manzoni 1977: II, 3, 6-7).

³⁵⁸ La finzione del manoscritto è stata accostata all'analogo espediente adottato nel *Don Quijote*. Il primo studio sull'argomento è del 1885: Francesco D'Ovidio, *Manzoni e Cervantes*, in *Atti dell'Accademia di Scienze Morali e Politiche di Napoli*, XX, 1885, pp. 1-18.

Nell'introduzione alla prima edizione (1825-27) l'autore mantiene il riferimento ai propri studi, però si riserva di citare le opere nel corso della narrazione:

ci siam data la briga di frugare nelle memorie di quel tempo, per chiarirci se veramente il mondo camminasse allora a quel modo [...]. E, all'occorrenza, citeremo alcuna di quelle testimonianze, per procacciar fede alle cose (Manzoni 1977: II, 2, 3).

Le fonti storiche e documentarie vengono menzionate dal narratore all'interno dell'opera, con rinvii in nota.³⁵⁹ La maggior parte dei testi citati riguarda la peste e s'inquadra nella ricerca previa alla digressione storica, forse al fine di rendere esplicita la presenza del «vero».

Una certa reticenza dell'autore sulle fonti letterarie, l'immediata canonizzazione dell'opera, le tendenze critiche di fine ottocento, la varietà del *plot*, la presenza di topici storici e letterari come l'abuso del nobile ai danni di una giovane popolana: queste e altre concause sono all'origine di un'importante e perdurante insistenza della critica nella ricerca delle «fonti» del *Fermo* e dei *Promessi sposi*. È necessario richiamare alcune ipotesi di rimandi intertestuali, senza pretese di esaustività, al fine di soppesare l'eventuale presenza di Lope nel romanzo di Manzoni.

3.1 Lo studio delle fonti di fine Ottocento e il banco di prova manzoniano

Lo studio delle fonti dei *Promessi sposi* ha origine a fine Ottocento, nell'epoca in cui nasce la «Critica delle fonti», un approccio critico legato alla scuola storica, che trova uno dei momenti più alti nell'opera di Pio Rajna, le *Fonti dell'Orlando Furioso* (1876). Bisognerà attendere vent'anni per la nota «polemica sulle fonti» (1896), esplosa a seguito di una serie di articoli di Enrico Thovez sui 'plagi' di d'Annunzio, che vede l'affermarsi del magistero critico di Benedetto Croce.

³⁵⁹ Si tratta di: Josephi Ripamontii, *Historiae Patriae* (IX, XXVIII, XXXVII); Alessandro Tadino, *Ragguaglio dell'origine et giornali successi della gran peste contagiosa, venefica et malefica, seguita nella città di Milano* etc. Milano 1648, (XXVIII, XXXI, XXXII); F. Enrico Acerbi, *Del morbo petecchiale... e degli altri contagi in generale* (XXVIII); Josephi Ripamonti, canonici scalensis, chronistae urbis Mediolani, *De peste quae fuit anno 1630*, Libri V. Mediolani, 1640, apud Malatestas (XXXI, XXXII); *Vita di Federigo Borromeo*, compilata da Francesco Rivola. Milano, 1666 (XXXI); *Storia di Milano* del Conte Pietro Verri; Milano 1825 (XXXI); *Memoria delle cose notabili successe in Milano intorno al mal contagioso l'anno 1630*, ec. raccolte da D. Pio la Croce, Milano, 1730 (XXXII); P. Verri, *Osservazioni sulla tortura* (XXXII); *Alleggiamento dello Stato di Milano* etc. di C.G. Cavatio della Somaglia. Milano, 1653 (XXXII); Agostino Lampugnano, *La pestilenza seguita in Milano, l'anno 1630*, Milano, 1634 (XXXII); Muratori, *Del governo della peste*, Modena, 1714 (XXXII).

Neli anni precedenti alla polemica si apprezza un fiorire di studi sulle «fonti» dei *Promessi sposi*. L'acume e l'erudizione degli studiosi dell'epoca, che propongono per primi accostamenti tuttora vitali, trovano un limite nell'approccio critico che considera la fonte un ostacolo all'originalità dell'autore. Non di rado, infatti, gli studiosi giustificano e motivano la propria ricerca, quasi timorosi di essere fraintesi come *spennacchiatori di allori*.

Nel 1884 Alessandro Luzio rintraccia un legame tra il personaggio della monaca di Monza e *La religieuse* di Diderot.³⁶⁰ Nel 1886 escono le *Discussioni manzoniane*,³⁶¹ una raccolta di scritti di Francesco D'Ovidio, che accosta Manzoni a Cervantes e a Scott, e di Luigi Sailer, che indaga l'origine della figura di Padre Cristoforo. D'Ovidio, nella *Prefazione*, sentiva l'esigenza di giustificare la ricerca delle «fonti», considerata a fine Ottocento una prova dell'originalità e del valore letterario di un autore:

Il proposito mio nel rintracciare alcune delle fonti dei *Promessi sposi*, sebbene sia di per sé palese a chiunque abbia esperienza di codesto genere di ricerche, pur mi dorrebbe tanto di vederlo frainteso, che voglio qui anticipatamente dichiararlo. Il Manzoni non lavorò mai di seconda mano: tutte le creazioni sue sono vere e proprie creazioni, frutto cioè di una fantasia vivamente e sinceramente commossa. Ma non è detto che debbano essere creazioni *ex nihilo*. Quella fantasia aveva spinta e materia al suo lavoro dalla esperienza della vita, dallo studio esatto e minuto della storia, e infine dalle reminiscenze letterarie ossia dai fantasmi degli scrittori antecedenti. Per esempio, il caso del padre Cristoforo è una invenzione tutta manzoniana, è una concezione organica e individuale, non una copiatura di uno o di più modelli. Ma ciò non toglie che il Manzoni nel concepire e nel maturare l'idea di quel personaggio non abbia avuto impulso dal ricordo di un'altra figura di monaco e di un tipo di missionario che campeggiano in un romanzo dello Scott, dalla contemplazione di un altro tipo eroico di frate che trovò nella storia dei cappuccini, ed anche dalla reminiscenza [...] del padre Lorenzo di Giulietta e Romeo; non toglie che qualche singolo tratto di codesti personaggi non gli paresse applicabile al personaggio suo. Intesa a questo modo, l'indagine delle fonti del Manzoni non mena punto a distruggere l'unità organica di ciascuna delle sue creazioni né a negare l'originalità piena del suo ingegno, anzi giova a lumeggiare quelle e a dimostrare questa (D'Ovidio 1886: xiii-xiv)

Per la ricchezza della trama, l'interesse dei personaggi e la vasta documentazione storica, i *Promessi sposi* sono il perfetto banco di prova per gli studi sulle fonti tra fine Ottocento e primi del Novecento. Anche Giovanni Pascoli si cimenta nell'esercizio, rintracciando la presenza di Virgilio nell'«Addio ai monti»³⁶² ma distanziandosi dal positivismo dei contemporanei con una pionieristica teorizzazione dell'intertestualità come «eco»: un fenomeno indiretto, non ricercato dall'autore, ma giunto per forza propria; una voce lontana, che rimbomba nei reconditi meandri della mente dello scrittore. L'eco è memoria involontaria: così come il giovane Pascoli involontariamente trasponeva i propri ricordi di studi classici alle letture moderne, allo stesso modo Manzoni contaminava la propria originale creazione con frammenti virgiliani. Frammenti dunque, e non immagini dai contorni precisi;

³⁶⁰ Alessandro Luzio, *Manzoni e Diderot: la monaca di Monza e La Religieuse. Saggio critico*, Milano, Dumolard, 1884.

³⁶¹ Francesco D'Ovidio, Luigi Sailer, *Discussioni manzoniane*, Città di Castello, S. Lapi, 1886.

³⁶² Giovanni Pascoli, *Eco d'una notte mitica* (1896) in Id., *Prose*, Milano, Mondadori, 1952, I, pp. 124-127.

reminiscenza irrazionale, inconscia, non consapevole utilizzo di materiale letterario da fondere nel romanzo. Pascoli vuole distanziarsi dalla frenesia della ricerca delle fonti del romanzo, documentata da Vittorio Turri nel Dizionario storico manuale della letteratura italiana:

La genesi del romanzo va cercata nel desiderio di Manzoni di rappresentare, ravvivato e colorito dal racconto di immaginate avventure, un periodo, tra i più tristi e dolorosi, della storia italiana: occasione e ispirazione a preferire quell'argomento [*il matrimonio lungamente contrastato di due giovani contadini*], una grida del duca di Ferra contro chi operasse che *seguissero o non seguissero matrimoni* – quella stessa grida che il Dottor Azzecagarbugli mostra a Renzo [...]. Scelse dunque il Manzoni un periodo della dominazione spagnuola in Lombardia, nel quale le condizioni della società e dello spirito pubblico erano veramente singolari [...]. Scelse quel periodo e restrinse l'azione ai tre anni decorsi dal 1628 al 1631, nei quali una guerra di successione, una terribile carestia e una fierissima pestilenza provocarono esempi di scelleratezze le più svergognate e le più audaci, esempi di virtù le più affettuose e le più nobili. Il Manzoni pose così un solido fondamento storico all'opera sua: collocò l'azione nei dintorni di quel lago di Como, che egli trovava così chiaramente e nettamente impressi nelle memorie della sua infanzia: studiò attentamente e lungamente le fonti della storia milanese: da alcune pagine del Ripamonti trasse argomento per le rappresentazioni della *Signora di Monza* e per alcuni episodi del *lazzaretto*: consultò la legislazione economica e giudiziaria del tempo negli scritti di Melchiorre Gioia e specialmente in quelli sulla tortura del Verri. Preparato così da questi e da altri studi [...], il Manzoni pensò i due tipi di contadini [...] e attorno ad essi una trama complicata di vicende [...]. Del romanzo fu studiata la genesi, ricercate le fonti storiche, indagata l'arte, esaminata attentamente la forma. Chi credette trovar riprodotto nell'*Innominato*, Bernardino Visconti: nella *Signora di Monza*, Virginia, figlia di Martino de Leyva: in *Egidio*, un Giampaolo Osio; chi nella conversione di *Fra Cristoforo* vide rinnovata quella di Alfonso III d'Este, divenuto fra Giambattista da Modena: chi rintracciò l'ispirazione artistica della *Signora di Monza* nella *Religieuse* del Diderot e quella della biblioteca di Don Ferrante nella libreria di Don Chisciotte; chi nei romanzi dello Scott indagò i precedenti dell'opera manzoniana» (Turri 1900: 294)

Si osservi l'implicita distinzione tra fonti sicure, avallate dalla testimonianza dell'autore, e rimandi ipotetici forgiati dalla critica. Com'è noto, Manzoni aveva dichiarato di aver tratto l'idea del romanzo da una *grida* e nel corso del romanzo citava le fonti storiche cui aveva attinto; edotti dall'autore di un processo documentativo preliminare accurato, gli studiosi di fine ottocento avevano ricercato l'origine letteraria o storica di personaggi, luoghi e momenti del romanzo, spinti dal prestigio dei *Promessi sposi* e dall'adesione alla «critica delle fonti». Non si trattava, comunque, di un interesse passeggero, legato a una moda critica: la ricerca delle fonti storiche e letterarie dei *Promessi sposi* è un fenomeno perdurante e d'incredibile vitalità.

Il materiale emerso da almeno un secolo di studi critici può essere ricondotto a una classificazione tipologica, che procede dalla fondamentale distinzione tra fonti documentarie e fonti letterarie. Tra le prime possiamo distinguere *gride*, atti processuali, lettere. Le seconde si possono classificare per generi letterari: l'autobiografia (*La verità svelata e la bugia flagellata del Baron Henrico Enea Spalma*, 1683), il romanzo barocco (Pace Pasini, *Historia del Cavalier Perduto*; Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*), la *pièce* teatrale 'moderna' seicentesca e settecentesca (Goldoni, *La putta onorata*, 1749; Voltaire, *Le droit du seigneur*, 1762). Mi soffermerò brevemente su alcune di queste presunte fonti.

3.2 Le fonti documentarie: gride, atti processuali, lettere

«Sai cos'è stato che mi diede l'idea di fare i *Promessi sposi*? È stata quella *Grida*, che mi venne sotto gli occhi per combinazione, e che faccio leggere per l'appunto dal dottor Azzecca-Garbugli a Renzo, dove si trovano, fra le altre quelle penali contro chi minaccia un parroco perché non faccia un matrimonio», scriveva Manzoni a Stefano Stampa (1885-1889: I, 60). Per combinazione dunque Manzoni, consultando il volume di Melchiorre Gioia (1767-1829), *Sul commercio di commestibili e caro prezzo del vitto*, s'imbatteva in quella grida del 14 dicembre 1620, che prevede pene per preti che ostacolano matrimoni.

Rispetto alla concisione della grida, un più ricco quadro narrativo è fornito da un faldone processuale rinvenuto dallo storico Claudio Povolo nell'Archivio di Stato di Venezia.³⁶³ Il documento raccoglie gli atti di un processo al giovane nobile Paolo Orgiano, accusato di aver violentato giovani contadine, impedendo loro di sposarsi attraverso l'intimidazione degli sposi e del parroco. Orgiano apparteneva alla nobiltà terriera dell'omonimo paese di Orgiano, nel Basso Vicentino, in cui risiedeva e dominava incontrastato. Gli archivi pullulano di simili vicende, affatto comuni all'epoca del processo a Orgiano e dell'ambientazione dei *Promessi sposi*:

nel corso della mia assidua frequentazione degli archivi veneziani mi ero imbattuto assai di frequente in personaggi assai simili a quelli descritti nei *Promessi sposi* e, soprattutto, [...] vicende imperniate su impedimenti violenti di matrimoni, stupri, violenze e matrimoni clandestini affioravano di continuo dalla documentazione prodotta dalle magistrature penali veneziane, in particolare il Consiglio dei Dieci (Povolo 2004: 8).

Riconoscendo il rischio poligenetico insito in un tipico processuale, Povolo giunge a identificare il processo a Orgiano come il manoscritto da cui Manzoni trae l'intrigo principale del romanzo.

I documenti della Serenissima, archiviati in chiese e monasteri di Venezia, confluirono tra 1818 e 1822 nell'attuale sede dei Frari, grazie al lavoro dell'intransigente direttore Jacopo Chiodo, che chiuse l'archivio alla consultazione. Ma fino al 1821 un suo sottoposto, il conte Agostino Carli Rubbi, godeva di una certa libertà nella gestione dei documenti archiviati: questi era vicino all'ambiente milanese e amico di Cesare Beccaria. Manzoni tornò da Parigi nell'estate del 1820 e nell'aprile dell'anno seguente aveva steso i primi capitoli del *Fermo e Lucia*: secondo Povolo (2004: 15) una stesura tanto rapida «difficilmente si poteva

³⁶³ Archivio di Stato di Venezia, *Consiglio dei dieci, Processi delegati ai rettori*, b. 3: *Processo contro Paolo Orgiano vicentino*, di carte 559. Gli atti del processo sono stati pubblicati da Povolo nel 2003.

giustificare sulla scorta della semplice lettura di *gride*, cronache e singoli documenti»; inoltre il richiamo al manoscritto «appare nel *Fermo e Lucia* più esplicito».

La ricerca di Povolo si muove su due binari paralleli: l'analisi dei contatti intertestuali tra testo letterario e testo processuale; lo studio delle possibili relazioni tra mondo milanese e veneziano nel quadro della storia degli archivi della Serenissima, dando per scontato che un'ipotetica lettura di quel faldone da parte di Manzoni sarebbe potuta avvenire solo in segreto, per il divieto d'accesso ai fondi archivistici imposto dagli austriaci.

L'analisi intertestuale esercita parallelismi tra i personaggi del romanzo e le persone implicate nel processo. Padre Cristoforo viene scorto nell'intrepido fra Ludovico Oddi, che protegge Fiore Bertola e il marito. Ludovico fu costretto a fuggire per un processo intentato contro di lui dalla curia vicentina con l'accusa di proteggere Fiore per interessi sessuali, così come Don Rodrigo alludeva maliziosamente a un interesse di padre Cristoforo nei confronti di Lucia.

Povolo si muove anche alla ricerca di stilemi comuni nei due testi, come il «martello della gelosia» in *Fermo e Lucia*, che parrebbe richiamarsi all'«estremo martello che in così puerile età di lei avevo», in questo caso riferendosi al sentimento che Tiberio Fracanzan, cugino di Paolo Orgiano e accusato con lui di aver violentato Fiore, sostiene di aver provato per la ragazza. E infine, il *plot* del romanzo manzoniano è sorprendentemente simile alla vicenda di Lorenzo Zavoia, un altro contadino vessato da Paolo Orgiano:

Quell'anno che mi maritai in questa mia moglie Lorenza Zavoia, venne messer Donin Romagnolo, habitante in questa villa, e mi disse che il signor Paolo Orgian mi faceva sapere e mi diceva da sua parte che non dovessi ingerirmi de far matrimonio con essa Lorenza et io li risposi, come era vero, che quel giorno li haveva data la mano, mi sarei informato che se avesse havuto miglior interesse di me, haverei lasciato... Mi fu anco detto che esso signor Paolo haveva detto al reverendo curato che non dovesse far le stride di questo nostro matrimonio, ma egli rispose voler continuare se non pareva altro... Ma io non restai de far il fatto mio e la sposai nel far del giorno per sospetto che non facesse qualche impedimento. Io haveva una possessione a lavorar in questa villa e me governava ben a bovaria e per questa cosa mi son rovinato, perché esso signor Paolo mi perseguitava, lui et li suoi bravi (Povolo 2004: 151-152).

Leggendo questo breve passo, si respira l'aria del capolavoro manzoniano; la trama è davvero simile: l'avvertimento presso il curato; il matrimonio affrettato, all'alba, quasi clandestino come quello tentato di notte da Renzo e Lucia; lo *status* agiato di Lorenzo Veronese, costretto come il Renzo del romanzo a trasferirsi, ma al prezzo di diventare famiglia. La condanna di Paolo Orgiano al carcere a vita avvenne su ordine del Consiglio dei Dieci, a cui erano ricorsi due rappresentanti del paese; il processo si colloca nell'ambito di una politica di accentramento da parte della Serenissima, che precedentemente aveva dotato ampie

autonomie ai centri della Terraferma. A questa politica si sommavano le istanze dei ceti sociali emergenti contro lo strapotere nobiliare:

Dal basso, da parte di ceti emergenti, la propensione a mettere in discussione le tradizionali strutture di potere divenne sempre più frequente. Sulla spinta di questa ridefinizione dei rapporti sociali e politici l'attività giudiziaria penale avviata dal Consiglio dei dieci divenne particolarmente intensa tra la fine del '500 e gli inizi del secolo successivo. In questo periodo la figura del nobile sopraffattore e violento, protervo nel raggiungimento dei suoi obbiettivi criminosi, divenne il protagonista principale delle cronache giudiziarie ed emblema di una società aristocratica in profonda crisi di trasformazione (Povolo 2004: 36-37).

Il quadro sociale descritto da Povolo trova riscontro letterario in una figura della *Comedia*, il *labrador honrado*, o, usando l'espressione di Noel Salomon (1985), il *villano digno*, socialmente emancipato e quindi in grado di affrontare con coraggio le usurpazioni di un nobile.

La coincidenza di fenomeno sociale e *tòpos* letterario soddisfa l'esigenza di verosimile che presiede alla creazione romanzesca di Manzoni: Renzo rispecchia la figura dell'umile in grado di pretendere rispetto, anche grazie a una certa emancipazione sociale ed economica.

3.3 Le fonti letterarie: l'autobiografia, il romanzo barocco e la pièce teatrale

Secondo Povolo Manzoni usò le carte del processo a Paolo Orgiano per verificare i fatti narrati nell'*Historia del Cavalier Perduto*, romanzo barocco che, secondo un famoso studio di Getto (1960), contiene una serie di concordanze con i *Promessi sposi*. L'autore dell'*Historia*, Pace Pasini, è un giurista vicentino eletto vicario a Orgiano nel 1618. Il metodo di verifica del dato letterario su basi storiografiche verrebbe descritto dallo stesso Manzoni, riferendosi alla finzione del manoscritto:

taluni però di quei fatti, certi costumi descritti dal nostro autore, ci erano sembrati così nuovi, così strani, per non dir peggio, che, prima di prestargli fede, noi abbiamo voluto interrogare altri testimoni; e ci siamo data la briga di frugare nelle memorie di quel tempo, per chiarirci se veramente il mondo camminasse allora a quel modo (Manzoni 2008: 3-4)

La fusione tra dato storico e fonte letteraria, l'occultamento e la reticenza manzoniana su queste ultime è all'origine di una *cumulatio* d'ipotesi critiche sul sostrato letterario soggiacente l'*inventio* dell'autore.

Tra le postille di Ermes Visconti al *Fermo e Lucia*, ve n'è una in cui l'amico di Manzoni rimanda scherzosamente al «Marchese Porrone»,³⁶⁴ cioè il Marchese Annibale Porrone, uomo crudele, sprezzante della giustizia, capace di uccidere per futili motivi e in modo truce e bizzarro. Ma Porrone è anche dotato di fine ingegno, essendo autore di numerose e pregevoli opere, tra cui quella citata velatamente da Visconti, che parrebbe corrispondere, secondo l'analisi di Bruno Basile (2002), a *La verità svelata e la bugia flagellata del Baron Henrico Enea Spalma* (1683),³⁶⁵ una sorta di autobiografia di un esiliato a finalità apologetica. Porrone con i suoi bravi, dopo un feroce conflitto con le forze d'ordine del Marchese di Caracena, ottiene l'impunità rifugiandosi sul sagrato di una chiesa: l'episodio viene accostato al duello di Padre Cristoforo e all'omicidio che il futuro Innominato (così si chiamerà solo nei *Promessi sposi*) commette sul sagrato di una chiesa. Nel passaggio dal *Fermo e Lucia* ai *Promessi sposi*, Manzoni eliminò i riferimenti polemici ai degradati costumi lombardi e «sottrasse persino alla figura dell'Innominato i dettagli cruenti della sua più celebre impresa: quell'uccisione del nemico sul sagrato di una chiesa, forse descritta col ricordo della *Verità svelata*» (Basile 2002: 442).

L'intreccio principale del romanzo, costituito dall'abuso di un potente ai danni di una donna di condizione inferiore, è un *tòpos* letterario ricorrente e di grande fortuna nel teatro. Si è visto che più di una *comedia* del Seicento spagnolo si avvale di questo schema, anche declinato nei termini del matrimonio contrastato.

Il tema è ripreso anche da Voltaire e da Goldoni. Riva (1933) e poi Bacchelli (1960) rintracciarono «la prima idea del romanzo» nella «dimenticata commedia *Le droit du seigneur*» (Bacchelli 1960: 421) di Voltaire, in cui una contadina è rapita e portata in un castello da un cavaliere libertino. Secondo Antonella Del Gatto la poetica manzoniana è erede della riforma teatrale goldoniana: «Lungi dal costituire una magica apparizione nel territorio semideserto del romanzo italiano, il *Fermo e Lucia* aveva infatti dietro di sé la poderosa commedia goldoniana, che non è arbitrario definire il vero e unico grande “romanzo”

³⁶⁴ «Ti regalerò, a tempo e luogo, una bottiglia di Crena se farai un cenno del Marchese Porrone e del suo libro a giustificazione della tua asserzione» (Manzoni 1954: II, 3: 822). La postilla riguarda un passo in cui Manzoni descrive con amarezza la facoltà che nel Seicento avevano gli omicidi di giustificarsi per i propri crimini, sostenendo che questi erano richiesti dalla situazione, di fronte all'indulgenza popolare.

³⁶⁵ «*La verità svelata e la bugia flagellata del Baron Henrico Enea Spalma Riminese libri tre. Nel primo si descrivono, e si difendono l'azioni del Marchese Generale Annibale Porrone, con alcuna parte de'successi ad esso seguiti. Nel secondo si mostrano le massime cristiane, e cavalleresche dal medesimo scritte, e praticate, che servir possono di norma in ogni emergente a qualunque persona d'onore, coll'aggiunta di un discorso suo morale alquanto profittevole. Nel terzo si risponde apologeticamente alle universal maldicenze prodotte dall'incognito autore, che scrisse la vita del Conte Bartolomeo Aresio Presidente del Senato di Milano, l'anno 1681, con data in Colonia, In Venetia, Per Gio. Battista Tramontin, a' Frari, 1683*». Con l'espedito dello pseudonimo, Porrone può parlare di sé in terza persona, descrivendo le proprie vicissitudini con sussiego. Una copia dell'opera, consultata da Basile, è conservata a Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, segn. 6 0 III 41.

realistico italiano» (Del Gatto 2003: 150). Inoltre, a livello microstrutturale vengono riscontrati nel *Fermo e Lucia* rimandi intertestuali alla *Putta onorata* (1748), dalla ripresa onomastica del nome Bettina, che nel *Fermo e Lucia* è riferito alla fanciulla corrotta da Don Rodrigo.

Matrimoni interrotti, con rapimenti e colpi di scena sono anche tipici del romanzo barocco. Alla *Historia del Cavalier perduto* si richiamerebbe, secondo Getto (1971) il rapimento di Lucia, ma non l'intreccio principale del matrimonio contrastato da un potente. L'espedito del manoscritto ricorda il *Don Quijote* di Cervantes, che vari studi hanno messo in relazione con i *Promessi sposi*. È noto che Manzoni lesse il *Don Quijote* nel 1819 e la sua adesione al modello cervantino, secondo Aldo Ruffinatto (2007: 247), è profonda:

no se trata de una adopción superficial y tónica del recurso de la fuente ficticia, sino más bien de la confluencia de nuestros autores en una finalidad común: la de hacer entrar la fuente ficticia en un juego de relaciones irónicas con la materia narrada.

3.4. Il romanzo ottocentesco e la teatralità dei «Promessi sposi»

L'uso del manoscritto, largamente recuperato dal romanzo ottocentesco, ha in Manzoni anche la funzione di realizzare un «impianto scenografico», in un rapporto di distanza dialogica tra narratore-spettatore e manoscritto-romanzo, come sottolineò Raimondi (2000: 170):

Il manoscritto [...] si presenta proprio come uno spazio teatrale, come uno spettacolo da seguire e da discutere, mentre il narratore che finge di trascriverlo finisce col comportarsi da spettatore che guarda e giudica

E infatti l'anonimo autore del manoscritto annunciava una «Relatione [...] nella quale si vedrà in angusto teatro luttuose Tragedie d'horrori, e Scene di malvagità grandiosa, con intermezzi d'Imprese virtuose e buontà angeliche» (Manzoni 2008: 1), per poi sottolineare che «la più parte delle persone che vi rappresentano le loro parti, sijno sparite dalla Scena del Mondo» (Manzoni 2008: 2). Le ragioni metanarrative si fondono dunque con le istanze mimetiche.

Il romanzo ottocentesco si avvale di tecniche drammaturgiche mutate dal teatro, con il fine e l'effetto di avvicinare il lettore alla narrazione. Milan Kundera, nel saggio *Testaments trahis* (1993) traccia le linee di una storia del romanzo, rilevando nell'estetica del «deuxième temps» (il romanzo ottocentesco, quello che viene dopo il primo tempo di Rabelais e Cervantes) il carattere teatrale della composizione:

une composition concentrée a) sur une seule intrigue (contrairement à la pratique de la composition « picaresque » qui est une suite d'intrigues différentes); b) sur les mêmes personnages (laisser les personnages quitter le roman au milieu de la route, ce qui était normal pour Cervantes, est considéré comme un défaut); c) sur un espace de temps étroit (même si entre le début et la fin du roman s'écoule beaucoup de temps, l'action ne se déroule que sur quelques jours choisis; ainsi, par exemple, *Les Démons* s'étalent sur quelques mois, mais toute leur action extrêmement complexe est distribuée en deux, puis en trois, puis en deux et enfin en cinq jours).

Dans cette composition balzacienne ou dostoïevskienne du roman, c'est exclusivement par les scènes que toute la complexité de l'intrigue, toute la richesse de la pensée (les grands dialogues d'idées chez Dostoïevski), toute la psychologie des personnages doivent s'exprimer avec clarté; c'est pourquoi une scène, comme c'est le cas dans une pièce de théâtre, devient artificiellement concentrée, dense (les rencontres multiples dans une seule scène) et développée avec une improbable rigueur logique (pour rendre clair le conflit des intérêts et des passions); afin d'exprimer tout ce qui est essentiel (essentiel pour l'intelligibilité de l'action et de son sens), elle doit renoncer à tout ce qui est « inessentiel », c'est-à-dire à tout ce qui est banal, ordinaire, quotidien, à ce qui est hasard ou simple atmosphère.

Solo con Flaubert, secondo Kundera, il romanzo si affranca dalla teatralità, mirando a descrivere la concretezza del presente e la coesistenza di banale e drammatico.

La teatralità di cui parla Kundera è ravvisabile nella struttura del *Fermo e Lucia* e dei *Promessi sposi*. *Ivanhoe* fornisce una sorta di archetipo da cui i romanzi di Manzoni si discostano con un incremento di complessità. La narrazione è articolata in scene teatrali alternate a digressioni storiche, come rileva Pietro Gibellini (1994: 80):

Sì, quel romanzo ci si presenta come una formidabile sequenza di scene teatrali: teatro più grande di quello messo su carta per raccontare la storia del conte tradito o del duca giusto vittima della sua stessa stirpe; quando si alza il sipario sull'Innominato o sul Cardinale, sentiamo che essi appartengono alla stirpe dei personaggi guardati con emozione dal giovane Manzoni: quelli di Shakespeare, di Corneille, di Racine.

Nel primo capitolo all'introduzione paesaggistica segue l'alzata del sipario e la prima scena (l'incontro tra don Abbondio e i bravi), poi altre due scene alternate alle digressioni storiche.³⁶⁶

³⁶⁶ [*Fermo e Lucia*, cap. I (Manzoni 1997: 19-29)]

Introduzione paesaggistica: «Quel ramo del lago di Como [...] il lilac e il filadelfo».

Descrizione dell'ambientazione [scena I]: «Una di queste strade [...] Monte Barro».

Ricordo dell'infanzia del narratore associato al paesaggio: «La giacitura della riviera [...] le memorie di quegli anni».

Didascalia [scena I] Passeggiata di don Abbondio: «Su questa stradetta veniva lentamente [...] bravi, specie che ora si è del tutto perduta come tante altre buone istituzioni».

[Scena I] Incontro tra don Abbondio e bravi: «Che quei due stessero lì aspettando [...] condizione dei tempi in cui gli era toccato di vivere».

Digressione sulla società seicentesca: «L'impunità era organizzata [...] impreveduti e pessimi».

Caratterizzazione del personaggio di don Abbondio: «Abbondio non nobile [...] non accadono mai brutti incontri».

[Scena II] Soliloquio di don Abbondio: «S'immagini ora il lettore [...] gli occhi della vecchia Vittoria».

[Scena III] Tra Vittoria e don Abbondio in casa: «"Ma che cosa ha, Signor padrone?" [...] ordinatamente i casi suoi».

[*I promessi sposi*, cap. I (Manzoni 2008: 6-21)]

Introduzione paesaggistica: «Quel ramo del lago di Como [...] le fatiche della vendemmia».

Descrizione dell'ambientazione [scena I]: «Dall'una all'altra di quelle terre [...] altre vedute».

Se il romanzo ottocentesco contrae una sorta di debito nei confronti del teatro, allo stesso modo il Manzoni romanziere miete un'esperienza teorica e pratica di drammaturgo: la macrostoria del genere romanzesco, dunque, si inverte nella microstoria del percorso artistico individuale.

La teatralità dei *Promessi sposi* emerge dall'uso di meccanismi teatrali mutuati dalla commedia degli equivoci e dalla farsa nell'episodio della «notte degli imbrogli (capp. VII e VIII), dove un riferimento a Shakespeare³⁶⁷ secondo Matilde Dillon Wanke (1997: 391-411) è spia della presenza di un contro-modello, oppure di un *genere incorniciante*, secondo la formula di Bachtin ([1975]2011: 129-130).

Anche la chiusura del romanzo ha la forma di un congedo teatrale:

A dispetto dell'unità artificiosa altrove denunciata, Manzoni nell'ultimo capitolo richiama i suoi personaggi come un burattinaio che raduni i fili. E non arieggia una commedia, l'ultimo capitolo, diviso in scene come un atto a sipario aperto? [...] da bravo capocomico, Manzoni chiama a un appello generale anche gli assenti (Gibellini 1994: 80).

Ogni personaggio mostra la propria parabola esistenziale; ma un'attenzione particolare meritano i «tre vertici del triangolo essenziale da cui muoveva la storia»: Renzo, Lucia e don Abbondio, per i quali «si compie ancora un passo, nel capitolo del congedo» (Gibellini 1994: 80). Il romanzo si chiude con una clausola da teatro: «vogliatene bene a chi l'ha scritta, e anche un pochino a chi l'ha raccomandata. Ma se invece fossimo riusciti di annoiarvi, credete che non s'è fatto apposta» (Manzoni 2008: 541). In Don Abbondio, «grande attor comico», traspare la tragedia della mancata conversione.

Didascalia [scena I] Passeggiata di don Abbondio e incontro con i bravi: «Per una di queste stradicciole [...] bravi».

Digressione storica sulla *specie* dei bravi: «Questa specie, ora del tutto perduta [...] c'era de'bravi tuttavia».

[Scena I] Incontro tra don Abbondio e bravi: «Che i due descritti di sopra [...] aggranchiate».

Digressione sulla società seicentesca: «Don Abbondio [...] resistere».

Caratterizzazione del personaggio di don Abbondio: «Il nostro Abbondio [...] brutti incontri»

[Scena II] Soliloquio di don Abbondio che arriva a casa e chiama Perpetua: «Se Renzo si potesse mandare in pace con un bel no [...] tavola per la cena».

[Scena III] Tra don Abbondio e Perpetua in casa: «Era Perpetua [...] e disparve».

³⁶⁷ In chiusura del cap. VII: «Tra il primo pensiero d'una impresa terribile, e l'esecuzione di essa, (ha detto un barbaro che non era privo d'ingegno) l'intervallo è un sogno, pieno di fantasmi e di paure».

4. «J'ai déjà chez moi le Lope»? La teoria teatrale di Manzoni e Lope de Vega

Nella Biblioteca manzoniana di via Morone è presente un unico volume di *comedias* di Lope: i due tomi della traduzione in francese di La Beaumelle e Esménard (*Chefs-d'oeuvre*, 1822), contenenti anche una *Vie de Lope de Vega*, una traduzione integrale in prosa dell'*Arte nuevo* (*Nouvel art dramatique*) e alcune commedie tradotte, corredate da paragrafi introduttivi. Ma sappiamo che Manzoni fu temporaneamente in possesso di un libro di Lope de Vega, non identificato, già nel 1809. In una lettera a Fauriel del 29 giugno, Manzoni, da Parigi, comunicava all'amico di avergli procurato «le Lope»: «Vos commissions seront faites. J'ai déjà chez moi le *Lope* et j'envoie chercher le livre chez Ren., et je me ferais | montrer celui de Barrois» (Manzoni 2000b: XXVII, 117). Fauriel aveva dunque chiesto a Manzoni una o più opere di Lope de Vega. Irene Botta avanza delle ipotesi basandosi sugli interessi di Fauriel

per le sue *Réflexions* sull'idillio. Se così fosse, vien da pensare che Fauriel avesse richiesto in particolare l'*Arcadia* (1602) o forse anche l'*Arte de hacer comedias* (1611; in questo trattatello –osserva tra l'altro il Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, III, parte II, p. 390 -- lo scrittore spagnolo critica le Favole Rusticali italiane “per il fatto che i pastori parlassero da filosofi”).³⁶⁸ Resta comunque da segnalare che nel marzo del 1810 Fauriel commissionò ad un libraio parigino una partita di libri sul teatro spagnolo secentesco, fra i quali anche le commedie di Lope de Vega: si veda, nella Biblioteca dell'Institut de France, il ms. “2374 (1-6)”, alla c. 194r-v (e cfr. la nota alla lett. 42.37). Sempre di Lope de Vega egli tornò ad occuparsi molto più tardi, nelle lezioni universitarie sulla letteratura spagnola (1838-1839), e nei relativi articoli pubblicati in quel torno di tempo (Manzoni 2000b: XXVII, 117)

Botta contempla la possibilità che Manzoni avesse procurato a Fauriel un'edizione dell'*Arte nuevo*. Le ristampe settecentesche del trattatello lo includono in un'edizione della *Dorotea* (*La Dorotea, acción en prosa, por Frey Lope Félix de vega Carpio [...] añadidos en esta impresión el Arte nuevo de hacer comedias [...]*, Madrid, Alonso y Padilla, 1736), e in una collezione in 21 tomi di *Obras sueltas* di Lope (Madrid, A. de Sancha, 1776-1779).

Fauriel scrisse un articolo sulla *Dorotea*, pubblicato sulla «Revue des deux mondes» e intitolato *Les amours de Lope de Vega: la Dorotée*; il dramma in prosa è fra i principali interessi anche dell'articolo *Lope de Vega* pubblicato sulla stessa «Revue» e ricavato dalle

³⁶⁸ Ci si riferisce all'opinione manzoniana sull'*Arcadia*, espressa nell'introduzione ai *Promessi sposi*.

lezioni sul teatro tenute alla Sorbona nel 1834. L'articolo su Lope de Vega consiste in una biografia letteraria basata sulla *Fama póstuma* e sulle testimonianze lasciate da Lope nelle opere letterarie (in particolare nella *Dorotea*), senza tenere in eccessiva considerazione la distanza tra biografia e finzione letteraria. Viene trattato anche l'*Arte nuevo*, considerato una prova della fama di Lope in Spagna, dal momento che il poeta sarebbe stato interpellato dall'*Academia* riguardo alla diatriba sulle regole teatrali. Il duro giudizio di Fauriel sull'*Arte nuevo*, ritenuto l'inutile apporto di un uomo di teatro senza sufficiente erudizione, risente dell'inconciliabilità tra *génie* e *règles*:

Je ne sais s'il paraîtra étrange, mais il est vrai de dire que Lope était l'un des hommes du monde les moins faits pour discuter sérieusement et por résoudre ce problème. Ne connaissant que médiocrement la littérature latine, ne sachant rien de la grecque, il ne pouvait donner, en faveur des règles classiques du théâtre, que des raisons superficielles, pour lesquelles il feignait un respect qu'il n'avait ni ne pouvait avoir. Il avait, au contraire, pour justifier et recommander le théâtre espagnol, toute la puissance de son génie, à laquelle il croyait plus qu'il n'osait le dire. *Son ouvrage n'apprit rien à personne et ne servit à rien* (Fauriel 1839: 499; enfasi mia).

Lope era un genio, ma non era in grado di disporre un sistema di regole alternativo a quello classicista, cui poteva opporre solo la pratica, e non (sembra suggerire Fauriel) una riflessione teorica come quella manzoniana della *Lettre à M. C****. Nel saggio si dedica molta attenzione alla conversione di Lope de Vega, forse operando un implicito confronto con la conversione di Manzoni: se quest'ultimo aveva riversato le inquietudini religiose sulla propria arte, nel caso di Lope «entre ces pièces de Lope prêtre et dévot et celles de Lope homme du monde, marié ou amoureux, il n'existe aucune différence appréciable, ni quant à la choix des sujets, ni quant à la manière de les traiter» (Fauriel 1839: 502).

Pur trovandosi Manzoni a Parigi, escludiamo che avesse procurato a Fauriel una traduzione dell'*Arte nuevo*: l'unica a cui poteva avere accesso nel 1809 era quella pubblicata in un volume di opere dimenticate, di vari autori (il che non giustificerebbe «de Lope»); i giudizi faurieliani su Lope, basati sull'*Arte nuevo* e sulla *Dorotea*, portano ad avanzare un'ipotesi: il misterioso «Lope» potrebbe coincidere con l'edizione della *Dorotea* del 1736, che conteneva entrambe le opere.

Il 1809, anno della missiva a Fauriel, fu il primo di una serie di straordinari anni per il dibattito teatrale nel romanticismo europeo:

sulla scena europea il dibattito sul teatro diventava quasi il centro della battaglia tra il vecchio e il nuovo, tra classici e romantici. Del 1809-10 sono le *Vorlesungen über dramatische und Literatur* di August Wilhelm Schlegel, che Manzoni conoscerà nella traduzione francese, uscita col titolo di *Cours de littérature dramatique* alla fine del '13, anno in cui appaiono la seconda edizione (la prima nota al Manzoni) del *De l'Allemagne* di Madame de Staël, dopo il sequestro delle 5000 copie stampate nel '10 con l'accusa di aver accolto le idee antifrancesi di Schlegel, e il *De la Littérature du Midi de l'Europe* di Simonde de Sismondi. Nel 1809 viene pubblicato il *Wallstein* di Benjamin Constant, traduzione-riduzione della trilogia del Wallenstein (1796-99), la

più scespiriana delle tragedie di Schiller, preceduto da un saggio importante, *Quelques réflexions sur la tragédie de Wallstein et sur le théâtre allemand*, in cui per la prima volta si tenta una mediazione tra la tragedia classica francese e il teatro romantico, proponendo il dramma di argomento storico nel rispetto delle regole aristoteliche, canone ineludibile della *tragédie classique* (Riccardi 2014: 465).

In quel periodo Manzoni partecipava ancora silenziosamente al dibattito, procurandosi attraverso l'amico Fauriel le importanti opere che avrebbero ispirato la riflessione sulla moralità delle opere tragiche rimasta in abbozzo,³⁶⁹ le tragedie *Il conte di Carmagnola* (1820)³⁷⁰ e *Adelchi* (1822),³⁷¹ la *Lettre à M. C*** sur l'unité des temps et de lieu* (1823).³⁷²

L'ideazione e la stesura del *Conte di Carmagnola* si collocano tra l'ottobre 1815 e il settembre 1819; nei primi mesi l'autore si dedica a una ricognizione storica del *sujet*, verificando le informazioni tratte dall'ottavo volume dell'*Histoire des Républiques italiennes au moyen âge* di Sismondi (1809).³⁷³ Durante il lavoro preparatorio Manzoni «avvertì subito quale violenza e deformazione avrebbe recato alla storia e alla poesia, se obbedendo alle cosiddette regole aristoteliche si fosse adattato a costringere e a snaturare quello sviluppo di fatti, di situazioni, di sentimenti, nell'angustia di un solo luogo e di una sola giornata» (Trombatore 1993: 54). Infatti due mesi dopo l'inizio della stesura annunciava a Fauriel, nella lettera del 25 marzo 1816, la scelta d'infrangere l'unità di tempo, sulla base della conoscenza di Shakespeare, *bien lu*, ma anche di testi teorici recenti:

Elle tient un espace de six ans; c'est un fort soufflet à la règle de l'unité de tems, mais ce n'est pas vous qui en serez scandalisé. Après avoir bien lu Shakespeare, et quelque chose de ce qu'on a écrit dans ces derniers tems sur le Théâtre, et après y avoir songé, mes idées se sont bien changées sur certaines réputations (Manzoni 1986: I, 157-158).

Tra il 1815 e il 1816 la lettura approfondita di Shakespeare è accompagnata dall'ampliarsi della biblioteca romantica dell'autore, che legge il *Discours des Préfaces* di Le Tourneur, *De la littérature du midi de l'Europe* di Sismondi, *De l'Allemagne* di Madame de Staël e il *Cours de littérature dramatique* di A.W. Schlegel (Riccardi 2014: 470). Alle esigenze compositive del *Carmagnola* si affiancava dunque la riflessione teorica nei termini di teatro «classico» e «romantico». Il 23 maggio 1817 Manzoni invia a Fauriel una lista di libri da acquistare a

³⁶⁹ *Traccia del discorso sulla moralità delle opere drammatiche, Della scopo morale della tragedia considerato nei suoi rapporti con la perfezione estetica, Della Moralità delle Opere Tragiche.*

³⁷⁰ *Il conte di Carmagnola. Tragedia di Alessandro Manzoni*, Milano, Vincenzo Ferrario, 1820.

³⁷¹ *Adelchi. Tragedia di Alessandro Manzoni. Con un discorso su alcuni punti della storia longobardica in Italia*, Milano, Vincenzo Ferrario, 1822.

³⁷² Il *Primo sbozzo* della *Lettre* risale al 1820, ma la *ne varietur* venne pubblicata nel 1823 assieme alla traduzione francese delle due tragedie di Manzoni da parte di Claude Fauriel: *Le Comte de Carmagnola et Adelghis, Tragédies d'Alexandre Manzoni, traduites de l'italien par M. C. Fauriel, suivis d'un article sur la théorie de l'art dramatique*, Paris, Bossange Frères, 1823. Per un'analisi del rapporto tra primo sbozzo e *ne varietur*, si rimanda ad Annoni (1997); per disamina dell'intervento di Fauriel sulla storia compositiva della *Lettre* si rimanda a Botta (1994).

³⁷³ *Histoire des Républiques Italiennes du Moyen Âge. Par J.C.L. Simonde Sismondi*, Paris, Nicolle, 1809.

Parigi, pregandolo «d'y ajouter les ouvrages de critique et d'esthétique intéressants qui peuvent avoir paru dans ces dernières années particulièrement s'il y en a de relatifs au romantisme pour ou contre» (*apud* Getto 1971: 307) e l'11 giugno 1817 ammette di avere nuove idee sulle due unità e sulla questione della moralità della tragedia:

J'ai aussi commencé quelques discours sur la tragédie, mais c'est des sujets si rebattus que je n'ose presque pas vous les nommer. C'est... ah! Vous allez vous écrier... c'est, oui, c'est sur les trois unités. Mais que voulez-vous, s'il me parait que ma manière d'envisager cette question est neuve? [...] C'est encore sur la moralité de la tragédie. Eh bien! Je me suis donné à croire qu'il y a des difficultés de Bossuet, de Nicole et de Rousseau qu'on peut résoudre, qu'on n'a jamais résolues, et que je résous (Manzoni 1986: I, 176-177)

Tra il 1818 e il 1819 il dibattito sul teatro romantico approda in Italia sulle pagine del «Conciliatore», periodico milanese romantico, soppresso dalla censura austriaca. In ambito teatrale si criticava l'insistenza nel teatro italiano sulla composizione di tragedie ad argomento mitologico, rispettose delle unità aristoteliche; era necessario abbandonare queste costrizioni per liberare il genio, sotto gli esempi di Calderón, Lope e «più insignemente», Shakespeare, Schiller e Goethe, ammoniva Giovan Battista de Cristoforis in una recensione a due tragedie italiane datata 20 giugno 1819:

Com'è che, avendo erroneamente supposto alcuni filologi de' secoli scorsi che Aristotile comandi la notissima regola delle due unità di tempo e di luogo, si trovino pur tuttavia uomini ostinati nel difenderla a dispetto della critica, la quale dimostrò che il filosofo greco non pensò mai a prescriverla, e che i Greci non se la sognarono mai, e a dispetto della ragione che la dimostra dannosa e fondata su false idee d'un impossibile illusione teatrale? Perché mai gli esempi dati al mondo da Calderon e da Lope de Vega, e più insignemente da Shakespeare, da Schiller e da Goethe, non che i voti della semplice ragione naturale non basteranno essi a distruggerla finalmente? (Branca 1953-1954: II, 748; enfasi mia)

Sul numero XLII del 24 gennaio 1819 Ermes Visconti cominciava a pubblicare il *Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo*, un testo che ebbe una certa risonanza all'epoca: citato da Manzoni nella *Lettre*, tradotto da Fauriel in appendice alle tragedie di Manzoni (1823), lodato da Charles-Augustin de Sainte-Beuve, imitato da Stendhal, fortemente criticato in Italia. Il contributo di Visconti è in realtà «una divulgazione del pensiero schlegeliano» (Branca 1953-1954: I, 90),³⁷⁴ in cui «il nuovo sistema drammatico predicato da Schlegel e da altri romantici» è identificato con le

vecchie leggi drammatiche praticate nel risorgimento dalla barbarie, quando si facevano le poesie secondo l'ispirazione naturale ai poeti, e non secondo le forme prescritte freddamente dai dotti; quelle leggi che valsero agli Spagnuoli il loro secol d'Oro, e che permisero a Shakespear [sic] di comporre le più gran cose che mai si

³⁷⁴ Manzoni, Fauriel e Goethe sopravvalutarono l'apporto di Visconti (Annoni 1997: 92); Goethe si basava sugli elogi di una lettera di Gaetano Cattaneo al duca di Weimar (Puppo 1980).

siano vedute sui teatri; seguite forse da tutti i popoli fuori d'Europa, principalmente dagli indiani che hanno un teatro antichissimo; predicate e seguite dai Tedeschi moderni (Branca 1953-1954: I, 90; enfasi mia).

Si metteva in discussione la relazione tra le unità di tempo e di luogo e la verosimiglianza, argomentando con «l'impossibilità dell'illusione perfetta» già rilevata da Schlegel: un anno dopo i due articoli del «Conciliatore», nel 1820, Manzoni componeva la *Lettre à M. C****, dove ribadiva «que la règle des deux unités est à sa seconde période; en ne prétend plus la fonder sur l'idée de l'illusion et de la vraisemblance [...]; cette idée n'est pas soutenable, la fausseté en est reconnue» (Manzoni 1981: 168).

La *Lettre à M. C****, scritta in risposta alle critiche al *Carmagnola* di Victor Chauvet («Lycée Français», 1820), rimaneggiata e pubblicata nel 1823, riunisce dunque nella sua complessità diverse sollecitazioni culturali. Nell'opposizione tra «sistema classico» e «sistema storico» della tragedia intervengono i già menzionati testi fondamentali della riflessione romantica sul teatro, nei quali trovava spazio e riconoscimento la *Comedia* e Lope de Vega.

Pur ispirandosi a opere che davano un certo peso al teatro aureo spagnolo associandolo a quello di Shakespeare, Manzoni nella *Lettre* sembra escludere coscientemente la tradizione drammatica spagnola dal modello di teatro romantico su cui riflette, concentrando il proprio interesse sul teatro di Shakespeare. Come rileva Carla Riccardi (2014: 483) scandagliando le fasi preparatorie della *Lettre*,

i fondamenti della riflessione teorica, del discorso contro le regole nascono sul campo direttamente dall'attenta lettura di Shakespeare; poi, solo dopo aver chiarito che la perfezione artistica di Shakespeare è tale anche senza regole, anzi è tale proprio perché non le rispetta, allora si potrà imbastire la teoria.

È importante sottolineare che le riflessioni di Manzoni riguardano la tragedia: questo è un forte limite alla possibilità di un uso del teatro di Lope de Vega e del modello drammatico della *Comedia*, caratterizzato da *comedias*, *tragicomedias* e un numero ridotto di *tragedias*. Questa restrizione generica di partenza motiva già in parte l'esclusione del sistema drammatico lopesco dalla teoria di Manzoni.

La scelta della tragedia è riconducibile all'istanza morale che investe la riflessione teatrale manzoniana.³⁷⁵ Nella difesa del teatro dagli attacchi dei moralisti francesi, preparata negli appunti *Traccia del discorso sulla moralità delle opere drammatiche, Della scopo morale della tragedia considerato nei suoi rapporti con la perfezione estetica e Della Moralità delle Opere Tragiche*, Manzoni non si occupa della commedia. Nella *Traccia*,

³⁷⁵ «Tutti i testi teorici mostrano [...] che la querelle sulle virtù e sui vizi di forma serve al poeta italiano come cavallo di Troia per far entrare nel campo avversario il problema degli argomenti tragici» (Annoni 1997: 97).

presumibilmente composta nel 1817, rileva che le accuse dei moralisti si focalizzano sulla «Poesia Comica» e sulla «Poesia Tragica» e dichiara di occuparsi solo della seconda.³⁷⁶ La difesa della tragedia si associa all'accoglimento del modello tragico shakespeariano:

Sembrava al Manzoni che il dramma storico di origine shakespeariana, il dramma libero dalle convenzioni della esausta tragedia francese e dell'ancor più senile tragedia grecizzante del Rinascimento, chiudesse in sé una forza morale e purificatrice, gettasse negli animi una commozione generosa ed austera, da cui, insieme alla coscienza della nostra infelicità, potevano rampollare l'umiltà e la rassegnazione cristiana (Galletti 1905: 634).

Infatti, secondo Manzoni, «il Bossuet, il Nicole e il Rousseau, come s'apposero nel dire immorali le opere francesi, così errarono nel credere che il teatro sia essenzialmente immorale» (*apud* Cottignoli 1985: 401; *Della scopo morale della tragedia considerato nei suoi rapporti con la perfezione estetica*). Nicole, Bossuet e Rousseau erravano nella scelta del teatro classico francese come unico oggetto d'analisi, non tenendo conto di un altro sistema drammatico, quello shakespeariano.

Il punto focale dell'attacco dei moralisti e della difesa di Manzoni è, come egli scrive nella *Traccia*, l'identificazione simpatetica del pubblico:

Le obiezioni contro il Dramma si risolvono in questa:
Che si eccitano le passioni – e che non si può esser poeta drammatico altrimenti.
Questo giudizio è nato dal non esaminare che Drammatici francesi.
Essi sono tali; ma si può e si deve interessare altrimenti.
Essi fanno simpatizzare il lettore colle passioni dei personaggi, e lo fanno complice.
Si può farlo sentire separatamente dai personaggi e dei personaggi, e farlo giudice.
Esempio insigne Shakespear (Manzoni 1991: 55)

A differenza del teatro classicista, il teatro di Shakespeare propone un distanziamento dello spettatore-giudice, quello che Manzoni definisce ancora in questo scritto come «riflessione sentita»: «La rappresentazione delle passioni che non eccitano simpatia, ma *riflessione sentita* è più poetica d'ogni altra» (Manzoni 1991: 57). Con questa intuizione fondamentale, l'italiano opera un rovesciamento dell'idea tradizionale di catarsi: «la nuova proposta etico-estetica, razionalmente fondata, esige il massimo della partecipazione non però emotiva e passionale, ma consapevolmente, riflessivamente ragionevole» (Sala di Felice 1987: 249).

Alla luce di queste osservazioni, si può ricondurre l'esclusione della commedia dalla difesa manzoniana del teatro allo stesso principio morale per il quale veniva esclusa la

³⁷⁶ Nella *Traccia* dichiara che l'attacco dei moralisti francesi «si distingue dapprima in due parti le quali hanno essi egualmente condannate, e sono Il Teatro ossia lo spettacolo, e le opere Drammatiche considerate come scritti, come poemi. Dalla prima parte della quistione io intendo prescindere affatto. La seconda si suddivide in Poesia Comica e Tragica; delle quali pure io scelgo a trattare soltanto della seconda (Manzoni 1991: 64).

tragedia francese: il vizio della *comédie* provoca identificazione simpatetica nel lettore. In una postilla all'*Avare* di Molière Manzoni asserisce che non è immorale rappresentare personaggi viziosi, quanto renderli interessanti al pubblico, generando un meccanismo di empatia:

Rousseau n'a pas dit qu'il soit immoral de représenter vicieux le fils d'un avare, mais de faire aimer le fils insolent. Et pour que le spectateur prenne dans son cœur le parti d'un personnage, il n'est pas nécessaire que l'écrivain justifie la manière d'agir qu'il lui prête, il suffit qu'il la rende intéressante, et qu'il lui donne ce degré qui suffit aux passions» (*apud* Getto 1971: 324).

Il distanziamento riflessivo dello spettatore necessario all'utilità morale della tragedia si ritrova, invece, nel dissidio morale dell'eroe tragico shakespeariano, nella lotta interiore che una tragedia libera da limitazioni spazio-temporali può bene rappresentare. Questo fondamentale punto della ricezione manzoniana di Shakespeare è forse suggerito dalla *treizième leçon* sui «Théâtres romantiques» del *Cours* di Schlegel. Il tedesco concepiva il tragicomico shakespeariano come una forma di distanziamento dell'autore-giudice dai personaggi e dall'opera intera, un atteggiamento analogo a quello caldeggiato da Manzoni per lo spettatore ideale di una tragedia con utilità morale:

Cette ironie secrète dans la peinture des personnages suppose une grande pénétration, mais *l'enthousiasme en souffre*: voilà donc où l'on arrive quand on a eu le malheur d'avoir observé l'humanité [...]. Souvent Shakespeare fait sentir l'ironie, non seulement dans les caractères particulières, mais dans l'ensemble de la pièce. La plupart des poètes qui racontent ou mettent en scène les événements de la vie humaine, prennent un parti décidé quelconque, et veulent forcer ceux à qui ils s'adressent de les croire aveuglément, lorsqu'ils exaltent ou qu'ils déprécient leurs personnages [...]. Au contraire, quand un poète pousse l'art jusqu'à nous faire voir le côté moins brillant de la médaille, il se met dans une secrète intelligence avec l'élite de ses lecteurs ou de ses spectateurs, en leur montrant qu'il a prévu leurs objections, et qu'il a même accédé d'avance. Il ne se borne pas à un seul point de vue, mais il plane librement au dessus de tous [...]. *C'est donc à faire une part aux facultés moins exaltées de notre âme, et à mettre un contrepoids à toute espèce d'exagération, que servent les scènes et les personnages comiques* (Schlegel [1813]1865: 172-175; enfasi mia).

Il distanziamento ironico di Shakespeare si riflette in una certa *froidueur*, «celle d'un esprit supérieur qui a parcouru le cercle de l'existence humaine et survécu au sentiment» (Schlegel [1813]1865: 172) e ha effetti sulla ricezione del pubblico, rivolgendosi alle «facultés moins exaltées de notre âme» (Schlegel [1813]1865: 172). Ci sembra di ravvisare un'analogia tra la *froidueur* descritta da Schlegel e il concetto manzoniano di «riflessione sentita», anche se il primo non attribuiva alcuna finalità morale a questa modalità poetica e ricettiva.

Nella medesima lezione Schlegel proponeva un accostamento tra le due tradizioni nazionali e originali del teatro inglese e spagnolo, accomunate dal rifiuto delle due unità, dalla mescolanza di tragico e comico³⁷⁷ e soprattutto dall'*esprit romantique*:

La ressemblance du théâtre anglais avec le théâtre espagnol ne consiste pas seulement dans l'indépendance hardie des unités de temps et de lieu, et dans le mélange du comique et du tragique. On pourrait ne voir là que des qualités négatives, et supposer simplement que c'est l'ignorance ou l'incapacité qui a fait négliger l'observation de certaines règles, si souvent confondues avec la raison [...]. Ce qui surtout est commun à l'un et à l'autre peuple, c'est l'esprit romantique (Schlegel [1813]1865: 133-134).

Anche questo passo fu importante per Manzoni, che anche nella *Lettera sul romanticismo* (1823) presenta la medesima bipartizione tra romanticismo negativo, nel suo attacco al classicismo, e positivo, nella proposta di una nuova poetica. La parte positiva costituita dall'*esprit romantique* si manifesta secondo Schlegel in forme diverse e opposte nel teatro inglese, dove è «imagination prophétique» e «méditation sérieuse» e nel teatro spagnolo, dove è «imagination brûlante» e «impetuosité des passions». La prima forma di spirito romantico, quella shakespeariana, rappresenta la lotta morale dell'eroe tragico, necessaria, secondo Manzoni, al distanziamento riflessivo dello spettatore, la «riflessione sentita» da cui scaturisce l'insegnamento morale.

La «froideur» che Schlegel rilevava in Shakespeare era adeguata al tipo di coinvolgimento distante dello spettatore-giudice da cui dipendeva l'esigenza fondamentale della moralità, inconciliabile con il teatro francese, ma anche, e qui Manzoni tace, per non inficiare la contrapposizione teorica tra sistema «classico» e sistema «storico»,³⁷⁸ con l'impeto delle passioni del teatro spagnolo.

Le *Comedia* non era contemplata nel sistema storico della tragedia manzoniana, pur nella comune opposizione alle regole classiciste. Con il rifiuto dei precetti Lope offriva una poetica alternativa a quella aristotelica, come bene aveva compreso lo scandalizzato René Rapin e come, probabilmente, non comprenderà totalmente Fauriel, che, nell'articolo ricavato

³⁷⁷ «Parmi les peuples de l'Europe moderne, il n'y a que deux, les Anglais et les Espagnols (car le théâtre allemand n'existe encore qu'en esperance), qui aient un théâtre national et original» (Schlegel [1813]1865: 130); «La plupart des ouvrages dramatiques des Anglais et des Espagnols ne peuvent être appelés, dans le sens des anciens, ni des tragédies, ni des comédies: ce sont des pièces romantiques» (Schlegel [1813]1865: 132).

³⁷⁸ Un simile atteggiamento viene riscontrato da Riccardi a proposito di Schiller. Criticato apertamente nei *Materiali estetici* per l'immoralità delle passioni rappresentate nel *Tell*, viene incluso nel *Primo sbozzo* della *Lettera* (1820) accanto a Shakespeare e a Goethe; ma nel 1822 Manzoni decide di cassare il nome di Schiller dai grandi autori del dramma romantico. Nel «Conciliatore» del 1819 l'attenzione si era spostata progressivamente da Shakespeare a Schiller: l'introduzione di Schiller nel primo sbozzo è dunque da mettersi in relazione con la volontà di solidarizzare con le opinioni conciliatoriste. Allo stesso modo, nel caso del teatro spagnolo, un rifiuto esplicito avrebbe messo in discussione le idee romantiche su cui si fondava la riflessione di Manzoni: ma l'esigenza di moralità delle opere tragiche si scontrava con i principi della *Comedia*. A queste esigenze di accordarsi con i teorici del sistema romantico si associa un'abituale reticenza.

dalle lezioni tenute alla Sorbona, considera il trattatello un'opera inutile, sottolineando l'idiosincrasia intrinseca tra il genio di Lope e la trattazione teorica. Più di due secoli dopo Lope, Manzoni argomentava contro le due unità di tempo e di luogo, mantendo ferma, come Lope, l'unità d'azione, considerata, in dissonanza con i classicisti,³⁷⁹ indipendente dalle altre due.

Anche nella disamina della «question générale des deux unités» della *Lettre*, comunque, il teatro di Lope viene escluso. Nella seconda parte della *Lettre* Manzoni smentisce le tipiche argomentazioni classiciste, rilevando l'arbitrarietà dei concetti astratti con cui si fonda una difesa tautologica delle *règles* e richiamando i tradizionali attributi che i classicisti diedero a Shakespeare e a Lope de Vega:

Plusieurs d'entre ceux qui soutiennent la nécessité de la règle emploient souvent, pour qualifier les deux opinions contraires, des mots qui expriment des idées on ne peut plus graves, mais qui, au fond, n'ajoutent rien à la force de leurs arguments. Ce sont, pour eux, d'un côté, la nature, la belle nature, le goût, le bon sens, la raison, la sagesse, et, peu s'en faut, la probité; de l'autre côté, ce sont l'extravagance, la barbarie, la monstruosité, la licence, et que sais-je encore (Manzoni 1981: 79)

Un'altra strategia dei classicisti è esemplificare per eccesso al fine di giustificare limiti ristretti, come fece Boileau riferendosi a un certo «rimeur sans péril delà les Pyrénées»:

c'est de montrer que, sur certains théâtres où la règle n'est pas admise, on a donné souvent à l'action une étendue excessive; c'est de citer avec un mépris triomphant ces tragédies dans lesquelles un personnage, "Enfant au premier acte, est barbon au dernier." (Manzoni 1981: 80)

Il riferimento implicito di Boileau a un drammaturgo spagnolo non viene preso in considerazione da Manzoni, che allude genericamente a «certaines théâtres».

Infine i classicisti accusano il sistema storico di 'vizi' appartenenti allo stile del singolo autore: «on s'en prend au système historique, sans examiner si ce qu'un poète a fait, dans un cas donné, est ou n'est pas une conséquence de son système» (Manzoni 1981: 82). In particolare «le mélange du tragique et du comique» è considerato una peculiarità del sistema drammatico di Shakespeare, non del sistema storico:

Ainsi, par exemple, Shakespeare à souvent mêlé le comique aux événements le plus sérieux. Un critique moderne, à qui l'on ne pourrait refuser sans injustice beaucoup de sagacité et de profondeur, a prétendu justifier cette pratique de Shakespeare, et en donner de bonnes raisons. Quoique puisées dans une philosophie plus élevée

³⁷⁹ Manzoni attribuisce a Voltaire il fondamento delle due unità di tempo e di luogo dall'unità d'azione: «Voltaire [...] a voulu, le premier, déduire l'unité de temps et de lieu de l'unité d'action, et cela par un raisonnement dont M. Guillaume Schlegel a fait voir la faiblesse et même la bizarrerie, dans son excellent cours de littérature dramatique» (Manzoni 1981: 46). Sappiamo che l'idea è già presente nel dibattito classicista anteriore a Voltaire.

que ne l'est en général celle que l'on a appliquée j'usqu'ici à l'art dramatique, ces raisons ne m'ont jamais persuadé; et je pense, comme un bon et loyal partisan du classique, que le mélange de deux affets contraires détruit l'unité d'impression nécessaire pour produire l'émotion et la sympathie; ou, pour parler plus raisonnablement, il me semble que ce mélange, tel qu'il a été employé par Shakespeare, a tout-à-fait cet inconvénient (Manzoni 1981: 82).

Il «critique moderne» cui allude Manzoni è A.W. Schlegel, che nella tredicesima lezione del *Cours* giustificava il tragicomico allontanandosi dalla tradizionale argomentazione degli *irrégulières* e dello stesso Lope, basata sul riscontro nella vita reale. Secondo Schlegel la congiunzione degli opposti, tra cui «le sérieux et la plaisanterie» è tipica dello spirito romantico:³⁸⁰ dunque non solo del sistema shakespeariano, come invece sostiene Manzoni.

Come ha dimostrato Ezio Raimondi (1974), il rifiuto del *mélange du tragique et comique* da parte di Manzoni è attenuato nei ritocchi alla *Lettre* in una pagina aggiunta, datata 12 settembre 1822:

Lo scrittore parla addirittura di un «remords assez cuisant», che lo spinge ora a riprendere in mano la fase «temeraria» della *Lettre* per attenuarne il dogmatismo, contraddittorio rispetto alle sue premesse critiche, di imporre all'arte dei limiti arbitrari [...]. In un rimorso di tal genere, che investe uno dei centri della trammaturgia non-aristotelica, è ragionevole supporre che confluiscono, oltre al debito della coerenza, vari moventi [...]. Ma a farlo precipitare in modo così pungente è venuta poi una lettura desiderata da tempo, quella della *Vie de Shakespeare* che un amico del Fauriel e del Thierry, ospite alla Maisonnette dall'agosto 1820, François Guizot, ha premesso, quasi con le proporzioni di un libro, alla ristampa, largamente rivista, del vecchio Letourneur (Raimondi 1974: 81-82).

Manzoni concede al genio poetico la possibilità di utilizzare tutti i materiali esistenti «dans la nature» e si richiama al genere narrativo, dove il *mélange* prospera senza obiezioni contarie:

Que sait-on? Ne relit-on pas tous les jours des ouvrages dans le genre narratif, il est vrai, mais des ouvrages où ce mélange se retrouve bien souvent, et sans qu'il ait été besoin de le justifier, parce qu'il est tellement fondu dans la vérité entraînant de l'ensemble, que personne ne l'a remarqué pour en faire un sujet de censure? Et le genre dramatique lui-même n'a-t-il pas produit un ouvrage étonnant, dans lequel on trouve des impressions bien autrement diverses et nombreuses, des rapprochemens bien autrement imprévus que ceux qui tiennent à la simple combinaison du tragique et du plaisant? (Manzoni 1981: 84)

La base della riflessione sul tragicomico, all'altezza cronologica della *Lettre*, è dunque eminentemente shakespeariana.

L'interesse esclusivo per il genere tragico, l'*esprit romantique* inglese più consono all'estetica di Manzoni rispetto a quello spagnolo, l'accostamento del teatro di Shakespeare

³⁸⁰ «L'art et la poésie antiques n'admettent jamais le mélange des genres hétérogènes; l'esprit romantique, au contraire, se plaît dans un rapprochement continuel des choses les plus opposées. La nature et l'art, la poésie et la prose, le sérieux et la plaisanterie, le souvenir et le pressentiment, les idées abstraites et les sensations vives, ce qui est divin et ce qui est terrestre, la vie et la mort se réunissent et se confondent dans le genre romantique» (Schlegel [1813]1865: 135).

alla riflessione sulla moralità del teatro, e infine la scelta dei romantici, che avevano eletto l'inglese a modello, sono ragioni più che sufficienti a motivare l'esclusione della *Comedia* dalla *Lettre*.

Resta da chiedersi se tra la *Lettre* e il romanzo intervenga un'approfondimento del teatro spagnolo da parte di un autore che ha interiorizzato i principi romantici grazie ai quali è in grado di accedere con viva sensibilità nell'universo tragicomico della *Comedia*.

5. «Sujeto» e «tragicómico»: la *Comedia al servicio del romanzo*.

Un'ipotesi di studio

La mancata coincidenza dei tratti della *Comedia* con il progetto teatrale manzoniano non esclude una conoscenza del teatro spagnolo negli anni dell'apprendistato teatrale, ma certo limita fortemente la necessità di documentarsi in quel senso, avendo a disposizione il modello shakespeariano. La prima stesura della *Lettre à M. C**** si colloca a ridosso dell'idea del *Fermo e Lucia*, sorta nel 1821.

Il rapporto osmotico tra il «sistema storico» della tragedia e l'ideazione del romanzo si realizza nello sviluppo di alcuni nodi teorici fondamentali: la relazione tra verità materiale e verità poetica³⁸¹ si attua nel complesso intreccio di vero e verosimile del romanzo; il tragicomico, nella *Lettre* ammesso per la narrazione romanzesca, diventa una delle principali risorse stilistiche del *Fermo e Lucia*. Ricchezza dell'*inventio* e tragicomico sono le due principali caratteristiche distintive del teatro spagnolo: i traduttori sette-ottocenteschi, gli storici e teorici romantici del teatro non mancavano di sottolineare queste peculiarità. Una ricezione manzoniana della *Comedia*, avvenuta attraverso le traduzioni e i paratesti dei traduttori e attraverso saggi come quello dello Schlegel, sarebbe stata invariabilmente condotta, attraverso l'inevitabile *manipulation*, sopra questi punti focali.

Con queste premesse, cui si aggiungono i rilievi già menzionati sulla «teatralità del romanzo», mi sembra che un confronto tra Manzoni e Lope de Vega possa essere condotto sulla linea delle risorse stilistiche che il romanzo condivide con l'estetica della *Comedia*. La ricerca di assonanze diegetiche tra una o più *comedias* di Lope e il romanzo porta all'isolamento di temi ricorrenti nella letteratura: uno sguardo sui vari studi riguardanti le fonti manzoniane mostra chiaramente il rischio di poligenesi che implica un'operazione di questo genere, soprattutto dal momento che si è in presenza di un fecondo *tòpos* letterario, come conferma questo rilievo di Lefevre:

A theme linked to the rise of the novel in the European system, for instance, is that of the virtuous young heroine persecuted by the wicked aristocrat, seduced and abandoned. About a century later, the working-class heroine

³⁸¹ «trouver dans une série de faits ce qui les constitue proprement une action, saisir les caractères des acteurs donner à cette action et à ces caractères un développement harmonique compléter l'histoire, en restituer, pour ainsi dire, la partie perdue, imaginer même des faits là où l'histoire ne donne que des indications, inventer au besoin des personnages pour représenter les moeurs connues d'une époque donnée, prendre enfin tout ce qui existe et ajouter ce qui manque, mais de manière que l'invention s'accorde avec la réalité, ne soit qu'un moyen de plus de la faire ressortir, voilà ce que l'on peut raisonnablement dire créer» (Manzoni 1981: 179).

succeeds her middle-class sister when the wicked aristocrat is joined in the ranks of the depraved by the wicked bourgeois employer (Lefevre 1992: 34; enfasi mia).

Dall'altro lato, il riscontro di rimandi puntuali mi sembra fruttuoso nel momento in cui possibili connessioni intertestuali s'inquadrino in una cornice interpretativa, un sistema da cui osservare un incontro di poetiche che vada al di là del limitato interesse dell'*emprunt*. In quest'ottica sistemica, un possibile contatto tra il romanzo e la *Comedia* come sistema drammatico potrebbe reggersi sulle due linee condivise, già menzionate: la ricchezza dell'intreccio e il *mélange du tragique et comique*.

Nel complesso emerge un'interessante assonanza tra la varietà del *sujet* nella letteratura spagnola e l'*inventio* del romanzo di Manzoni. I francesi insistono per due secoli nell'alternanza tra l'apprezzamento e il rifiuto per queste trame fantasiose, movimentate e quindi indomabili dai *constraints* classicisti. Il traduttore Lesage (1700) si fa tardo portavoce dell'apprezzamento seicentesco per i *sujets* della *Comedia*, e al tempo stesso anticipa le critiche al teatro francese e le esigenze settecentesche di *mouvement* e d'*intérêt*. Il movimentato *plot* dei *Promessi sposi* vuole suscitare l'interesse del lettore, secondo la poetica romantica espressa nella *Lettera a Cesare d'Azeglio sul Romanticismo* (1823). Dipanate le argomentazioni romantiche contro il perdurare classicistico della mitologia, dell'*imitatio* e dei principi aristotelici, Manzoni passa alla «parte positiva» della proposta di una nuova poetica. Così come il rifiuto delle regole neoclassiche è motivato in parte dalla preminenza del soggetto sulle strutture letterarie, la nuova poetica è associata all'importanza dell'argomento, cui sono richiesti due requisiti, tra loro legati: aderenza al vero e interesse.

la poesia deva proporsi per oggetto il vero come l'unica sorgente d'un diletto nobile e durevole; giacché il falso può bensì trastullar la mente, ma non arricchirla, né elevarla [...]. Come il mezzo più naturale di render più facili e più estesi tali effetti della poesia, volevano che essa deva scegliere de' soggetti che, avendo quanto è necessario per interessare le persone più dotte, siano insieme di quelli per i quali un maggior numero di lettori abbia una disposizione di curiosità e d'interessamento, nata dalle memorie e dalle impressioni giornaliere della vita (Manzoni 1881: 594).

La preminenza del soggetto sulle regole accomuna la poetica manzoniana al teatro spagnolo e alle descrizioni pre-romantiche e romantiche di questo, ma si tratta della propaggine ottocentesca della contrapposizione secolare tra *art* e *génie*, come lo stesso Manzoni avverte:

Ricevere senza esame, senza richiami, leggi di tali, e così create, è cosa troppo fuori di ragione. E quale in fatti, aggiungevano i Romantici, è l'effetto più naturale del dominio di queste regole? Di distrarre l'ingegno inventore dalla contemplazione del soggetto, dalla ricerca dei caratteri propri e organici di quello, per rivolgerlo e legarlo alla ricerca e all'adempimento di alcune condizioni affatto estranee al soggetto, e quindi d'impedimento a ben trattarlo. E un tale effetto non è forse troppo manifesto? Queste regole non sono forse state per lo più un

inciampo a quelli, che tutto il mondo chiama scrittori di genio, e un'arme in mano di quelli, che tutto il mondo chiama pedanti? E ogni volta che i primi vollero francarsi di quell'inciampo, ogni volta che, meditando sul loro soggetto, e trovandosi a certi punti, dove per non istorpiarlo era forza di violare le regole, essi le hanno violate, che n'è avvenuto? (Manzoni 1881: 590).

E del resto, non si dimentichi che alcune caratteristiche del *sujeto* spagnolo andavano contro la poetica manzoniana. Se il protagonismo di personaggi umili e l'ambientazione urbana di molte *comedias* può avvicinarsi all'estetica del verosimile, l'esigenza del vero storico è compromessa da trame di assoluta invenzione, ricche di espedienti convenzionali, il cui movente principale è un amore sensuale totalmente distante da quello che unisce Renzo e Lucia.³⁸² Nel caso di *comedias* ad argomento storico, i traduttori rilevavano errori e incongruenze nella trattazione del «vero». Pur con queste riserve, si può osservare che la ricchezza della trama del romanzo conciliava l'esigenza di «completèr l'histoire, en restituer, pour ainsi dire, la partie perdue» con la forza dell'«interessante per mezzo» ottenuto tramite digressioni e trame secondarie allo stile spagnolo.

Veniamo ora al secondo punto: il tragicomico parzialmente rifiutato dal Manzoni teorico del teatro fa ritorno nella stesura del romanzo. Nei *Promessi sposi* si dispiega un largo uso del *mélange*, intimamente connesso alla poetica del vero: i momenti tragici vedono in scena «gli eroi magnanimi o vacillanti di un gran mondo sull'orlo dell'abisso: personaggi d'alto rango, come imponeva la grande tradizione teatrale» (Gibellini 1994: 98), e le illustrazioni di Gonin sottolineano la «doppia teatralità» del romanzo: nel frontespizio la componente tragico-sublime trova espressione nell'immagine di Lucia con le mani giunte e gli occhi verso l'alto, sovrastata da un angelo; la xilografia posta in occhiello, invece, sembra una locandina da commedia o una scena di teatro dei burattini» (Gibellini 1994: 99).

L'uso del tragicomico nel modulo dell'ironia coincide con la già menzionata descrizione shakespeariana di Schlegel nella *troisième leçon* del *Cours*. Schlegel elogia la capacità di Shakespeare di fare «de chacun des personnages le miroir de tous les autres»: questo specchio permette di scoprire i moventi segreti di ogni personaggio, per cui «on aurait grand tort de prendre pour des vérités de bon aloi, ce que des certains personnages disent, dans quelques-unes de ses pièces». Si tratta, prosegue Schlegel, di un'«ironie secrète» basata su una «grand penetration», il cui difetto è la diminuzione dell'«enthousiasme», legata a una tale conoscenza dell'animo umano che porta alla consapevolezza «qu'aucune vertu, aucune grandeur ne sont

³⁸² Nella *Lettre*, peraltro, Manzoni attaccava la centralità dell'amore nel teatro, motivata dall'esigenza di passioni eccessive per concentrare l'azione nei limiti spazio-temporali imposti dalle *règles* classiciste: «parmi les causes qui ont concouru à rendre l'amour si dominant sur le théâtre français, on n'a jamais compté la règle des deux unités. Elle a dû cependant y être pour quelque chose. Cette règle, en effet, a forcé le poète à se restreindre à un nombre plus limité de moyens dramatiques, et parmi ceux qui lui restaient, il était naturel qu'il s'arrêtât de préférence à ceux que lui fournissait la passion de l'amour, cette passion étant de toutes la plus féconde en incidens brusques, rapides» (Manzoni 1981: 140).

pures et sans mélange» (Schlegel [1813]1865: 171-172). La «froideur» di Shakespeare è quella «d'un esprit supérieur». Il distacco ironico di Shakespeare si osserva anche nel quadro generale dell'opera, dove l'autore non parteggia per un personaggio, ma «se met dans une secrète intelligence avec l'élite de ses lecteurs ou de ses spectateurs [...]». Il ne se borne pas à un seul point de vue, mais il plan librement au dessus de tous». Il meccanismo di distanziamento ironico che Schlegel ravvisa in Shakespeare permette quello che Manzoni come teorico del teatro definisce «allontanamento riflessivo» dello spettatore-giudice, necessario alla funzione morale della tragedia. Questo principio permane e si sviluppa nel Manzoni romanziere, trovando nel narratore una figura superiore e *super partes* analoga al drammaturgo inglese nella descrizione schlegeliana.

Il *mélange du tragique et comique* nel romanzo sembra trovare fondamento nello Shakespeare schlegeliano, ma utilizza risorse stilistiche non dissimili da quelle impiegate teatralmente nella *Comedia*.

La comicità del personaggio di don Abbondio, spesso associata a quella di Sancho Panza, può essere ipoteticamente ricondotta anche al *Gracioso* della *Comedia*, depurato degli aspetti più triviali tipici di questa figura. Appartenente agli strati più bassi della società,

El bufón y sus diversos tipos [...] quedan al margen de los severos principios del código del honor, de la moral y de la caballerosidad. Su moral groseramente realista; sus bromas plebeyas. Apoya y avalora la manera de pensar del pueblo bajo, critica con frecuencia los elevados vuelos de los caballeros y las damas, y, por lo tanto, encarna en muchos casos el buen sentido; pero también, en su rastrera manera de pensar y obrar en la vulgaridad de sus convicciones, constituye el fondo sobre cuya oscuridad se destaca, en brillante contraste, la distinción de las figuras principales. Por lo tanto, el gracioso es, por ambas partes, una concesión a determinadas clases sociales, una forma de expresión de la idea fundamental de aquel teatro para todos (Pfandl 1953: 459).

Non è questa la sede per una ricognizione della variabile figura del *gracioso*, che comunque è riconoscibile per una serie di caratteristiche ricorrenti. Dal punto di vista fisico,

Estamos ante un personaje cuyos perfiles externos encajarían con un actor de no de muy buen talle, voz poco entonada y brillante, y andares nada esbeltos y nobles. Más bien sería un tipo bajo, mejor rechoncho, con caminar divertido y presto a tropezar» (Oliva 2004: 441).

Dal punto di vista attanziale,

«La comedia es comedia cuando Lope de Vega sitúa al gracioso dentro de la estructura misma de la acción [...]. Siempre es el colaborador esencial del deseo del galán, que no es otro [...] que conquistar la dama» (Oliva 2004: 441).

Don Abbondio condivide con il *gracioso*, in termini generali, una morale utilitaristica e bassamente realistica, adottata per comodità o per mera sopravvivenza. Ascoltiamo la descrizione del narratore nel *Fermo e Lucia*:

Abbondio non nobile, non ricco, non animoso, si era presto avveduto di essere nella società come il vaso di terra cotta in compagnia di molti vasi di bronzo [...]. Ma il povero don Abbondio non avrebbe voluto esser conscio di essere mosso da principj bassi e da non confessarsi; e si era quindi fatto (come accade sempre) una dottrina sua propria, secondo la quale la sua condotta era ragionevole anzi la sola ragionevole e onesta (Manzoni 1997: 27).

Questa morale pragmatica e 'bassa' distanzia il *gracioso* dai personaggi principali, che agiscono per amore. Le sofferenze amorose del *galán* sono talvolta oggetto di dissertazioni comiche e di giudizi ironici da parte del *gracioso*, che incarna un senso comune lontano dai tormenti sentimentali del nobile padrone. Così ad esempio nel *Perro del hortelano*, di cui riportiamo un brano della traduzione francese di La Beaumelle (1822: II, 149). Théodore, il *galán*, si lamenta con il *criado* Tristan per essere stato quasi scoperto dalla contessa Diane mentre corteggiava la serva Marcelle:

Tristan: «Il y a de quoi perdre le repos, car vous êtes perdu si on découvre ce que c'est. Je vous avais bien dit de vous retirer. Vous ne voulûtes pas m'écouter».

Théodore : «On ne peut pas résister à l'amour»

Tristan : «Vous allez, vous allez, sans faire attention aux suites.

Non è dissimile il punto di vista di don Abbondio nei confronti dell'amore. Nel soliloquio successivo all'incontro con i bravi, si lamenta di quella che individua come causa del proprio pericolo («Ragazzi, — andava ripetendo — ragazzi, non pensano che a maritarsi e non si fanno carico dei fastidj in cui pongono un galantuomo»; *Fermo e Lucia*, Manzoni 1997: 28) e nel dialogo con Renzo gli rimprovera l'intenzione di sposarsi: «Ecco: nessuno è contento a questo mondo: voi stavate bene colla vostra professione, libero, industrioso, col tempo avreste potuto comperarvi un luoghetto vicino al vostro e poi un altro, e a poco a poco vivere d'entrata: ecco che vi salta in capo di ammogliarvi» (*Fermo e Lucia*, Manzoni 1997: 31).

Certo che quel «vaso di terra cotta», come Manzoni descrive Abbondio usando una metafora esopica adottata da Lope nel *Perro del hortelano*, non ha nulla dell'intraprendenza del *gracioso*, che suole essere un personaggio operativo e dal ruolo attivo nell'aiutare il *galán* a conquistare la *dama*, grazie all'astuzia:

Don Abbondio non poteva adottare un sistema nel quale fosse necessaria una qualunque parte di risoluzione, di attività, di resistenza, e d'altronde alla fin fine il pover'uomo non domandava altro che quiete, vivere e lasciar vivere, come si dice (*Fermo e Lucia*, Manzoni 1997: 26).

Tuttavia, suo malgrado, don Abbondio ha un ruolo fondamentale nella costruzione dell'*enredo* e usa l'astuzia per impedire il matrimonio tra i due promessi sposi. Alle minacce dei due bravi inviati da Don Rodrigo il curato risponde con una richiesta di suggerimento: che strategia adottare con Fermo? «Oh! suggerire a lei che sa il latino!», risponde uno dei due bravi. E infatti il curato userà il latino, lingua del potere, nella strategia usata per prendere tempo con lo sposo.

Don Abbondio usa le arti dell'astuzia per servire un *galán*, che non è Fermo/Renzo, ma Don Rodrigo. Questo personaggio è stato paragonato a Don Juan (Rousset 1979, Stoppelli 1984): nel *Fermo e Lucia* si riscontrano le tre caratteristiche principali del mito di Don Juan, ovvero la presenza di donne sedotte dal libertino (Bettina, amica di Lucia sedotta e abbandonata da Don Rodrigo), il castigo attraverso un personaggio quasi ultraterreno (Fra Cristoforo), la morte di Don Juan. Stoppelli però ritiene che la conoscenza di Don Juan da parte di Manzoni fosse mediata dal Don Giovanni di Mozart e Da Ponte.

Nell'*extrait* de *Los novios de Hornachuelos* Du Perron de Castera si sofferma sul personaggio di Meléndez, paragonandolo al *Dom Juan* di Molière (1665), una *pièce* che poteva interessare a Manzoni per il ruolo di bersaglio polemico nella *Querelle* sulla moralità del teatro:

Melendès, l'un des principaux personnages de cette Comédie, est un jeune Seigneur très-puissant dans l'Estramadure; mais d'un si mauvais caractee, que tous ses Vassuax l'appellent le Loup de la Province. Son orgüeil n'a point de bornes, il brave l'autorité du Roi, il ne connoît d'autre Dieu que le plaisir: fouguex & changeant dans ses passions, il vole de belle en belle, & se fait un honneur de leur témoigner la plus noire ingratitude, quand il a séduit leur tendresse. Enfin c'est un vrai Dom Juan, tel qu'on nous le dépeint dans le Festin de Pierre (Du Perron de Castera 1738: II, 43).

Il traduttore critica la rappresentazione del libertinaggio e della lussuria di Lope Meléndez per gli effetti negativi che questo genere di vizi provoca sullo spettatore:

les visions d'un jaloux, l'orgüeil, l'avarice & la flaterie nous inspirent presque toujours du mépris & de la haine; mais nous regardons volontiers d'un œil plus favorable les larcins amoureux & les excès d'un jeune homme [...] on appelle cela des galanteries (Du Perron de Castera 1738: II, 83)

Le osservazioni di Du Perron de Castera si rifanno a un episodio della tardo-seicentesca *Querelle de la moralité au théâtre*, la *Querelle de Dom Juan* scatenata dal Dom Juan (1665) di Molière, non a caso paragonato dal Du Perron de Castera al personaggio di Lope. Nelle *Observations sur la comédie de Molière intitulée Le Festine de Pierre* (1665), il cui autore è un certo Sieur de Rochemont, si accusava la *pièce* di «impiété et libertinage», condannando Molière senza giungere alla condanna totale della commedia come genere

teatrale, che invece si attuerà nel *Traité de la comédie et des spectacles* del convertito Conti (1667). Du Perron de Castera evidentemente non condivide la condanna totale della rappresentazione dei vizi nella commedia, o addirittura della commedia in sé: infatti avverte dei pericoli della mimesi di fronte a un vizio che ispira simpatia come la lussuria.

Secondo Getto, che ravvisa nel personaggio di Meléndez i tratti di don Rodrigo e dell’Innominato, la riflessione sulla moralità del teatro del traduttore è vicina a una postilla all’*Avare* di Molière in cui Manzoni asserisce che non è immorale rappresentare personaggi viziosi, quanto renderli interessanti al pubblico, generando un meccanismo d’identificazione simpatetica. La questione della moralità del teatro suggerita dal commento di Du Perron de Castera al personaggio di Meléndez risulta particolarmente interessante proprio perché associata alla descrizione di un vizio da personaggio di *comédie*. Per il traduttore la lussuria intesa come «galanterie» ispira la simpatia del pubblico a differenza di vizi gravi, tragici, che portano al disprezzo da parte dello spettatore; per Manzoni lo spettatore/lettore deve mantenere una posizione di distanza, deve essere giudice del personaggio.

Dalla lussuria galante di Meléndez, esempio di vizio comico secondo Du Perron de Castera, si allontana la cupa lussuria di Don Rodrigo nel romanzo, che esclude ogni possibilità di identificazione simpatetica del lettore. Così una variante riscontrata da Scamuzzi (2014: 21) può essere letta sulla base di una «de-sentimentalizzazione» dell’atteggiamento di Don Rodrigo. Nel *Fermo e Lucia* l’autore si sofferma sulla gelosia di Don Rodrigo all’apprendere della fuga di Lucia e Renzo:

allorché egli riseppe dalla narrazione del Griso che Lucia e Fermo erano partiti insieme, i dolori della gelosia e della rabbia lo colpirono più acutamente che mai. Egli pensava qual prova Lucia aveva data di amore per Fermo e di orrore per lui, abbandonando così timida, così inesperta la sua casa paterna, i luoghi conosciuti, andando forse alla ventura; pensava che in quel momento essi erano in cerca d’un asilo per essere riuniti tranquillamente, e risolveva di fare, di sacrificare ogni cosa per impedirlo (Manzoni 1997: 189).

Nei *Promessi sposi* il passaggio sulla gelosia amorosa, che forniva a don Rodrigo tratti di umanità e che avrebbe potuto dare spazio all’identificazione simpatetica di più d’un lettore, viene sostituito dal laconico riferimento a una gelosia associata all’orgoglio e a una scellerata allegrezza e speranza:

Don Rodrigo provò una scellerata allegrezza di quella separazione e sentì rinascere un po' di quella scellerata speranza d’arrivare al suo intento (Manzoni 2008: 160).

L’idea di un rimaneggiamento del personaggio di Don Rodrigo basato sull’esclusione di ogni simpatia del lettore collega la genesi del romanzo alla riflessione teatrale e permette di

collocare la *Comedia* in un luogo paradigmatico nella riflessione manzoniana. Una certa libertà morale e il principio mimetico alla base dell'*intérêt* del lettore potevano essere sentiti come pericolosi da parte di un autore che predicava una moralità basata su un lettore e spettatore implicito inteso come giudice dei personaggi, e incarnato dal distanziamento ironico del narratore dei *Promessi sposi*.

Allo stesso modo, le riflessioni schlegeliane sul vero fine del tragicomico, non solo legato alla riproduzione della complessità del reale, ma al distanziamento del drammaturgo dai personaggi, suggerivano lo sguardo del narratore e aprivano le porte del *mélange du tragique et comique* nel romanzo.

BIBLIOGRAFIA

1. Fonti

- ARNAUD, François. [1760]1804. "Lettre sur le Théâtre Espagnol". In *Variété Littéraires, ou Recueil de Pièces, tant originales que traduites, concernant la Philosophie, la Littérature et les Arts. Nouvelle Edition, corrigée et augmentée*: 232-273. Paris: Xhrouet.
- AUBIGNAC, François Hédelin de. [1657]2001. *La Pratique du théâtre*, ed. Hélène Baby. Paris: Champion.
- AUDIGUIER DE LA MENOR, Vital de. 1614. *Les diverses fortunes de Panfile et de Nise, ou sont contenuës plusieurs amoureuses et veritables histoires, tirées du Pelerin en son pays de Lope de Vega*. Paris: Toussaint Du Bray.
- AUDIGUIER DE LA MENOR, Vital de. 1606. *Le défaite d'amour et autres oeuvres poëtiques de V.D.S. de la Ménor*, Paris: Toussaint du Bray.
- BAILLET, Adrien. 1685-1686. *Jugements des savants*, Paris: Moette, Le Clerc, Morisset, Prault, Chardon.
- BANCES CANDAMO, Francisco de. 1970. *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir. London: Thamesis books.
- BARETTI, Giuseppe Marco Antonio. 1777. *Voyage de Londres a Gênes*, Amsterdam, 1777, III,
- BEAUMARCHAIS, Pierre Augustin Caron de. [1767]1832. "Essai sur le genre dramatique sérieux". In *Œuvres choisies*: I, 2-37. Paris: Lecointe.
- BERTAUT DE FREAUVILLE, François de. 1669. *Journal du voyage en Espagne contenant une description [...] de ses royaumes et de ses principales villes, avec l'estat du gouvernement et plusieurs traitté curieux touchant les régences , les assemblées des Etats, l'ordre de la noblesse, la dignité de Grand d'Espagne, les Commanderies, les Bénéfices et les Conseils*. Paris: Barbin.
- BOILEAU DESPRÉAUX, Nicolas. 1813. *Œuvres complètes*. Paris: Belin.
- BOILEAU DESPRÉAUX, Nicolas. [1674]1815. *L'art poétique*. Paris: Delalain.

- BOISROBERT, 1653. *La folle gageure ou le Divertissement de la Comtesse de Pembroc*. Paris: Courbé.
- BOUHOURS, Dominique. [1687] 1971. *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit. Dialogues*. Paris: Libraires Associés.
- BOUHOURS, Dominique. 1671. *Les entretiens d'Ariste et d'Eugene*. Paris: Cramoisy.
- BOURGOING, Joseph-François. 1797. *Tableau de l'Espagne moderne. Par J. Fr. Bourgoing, ci-devant Ministre plénipotentiaire de la République française à la coude de Madrid, Correspondant associé de l'Institut national. Seconde Édition, corrigée et considérablement augmentée, à la suite de deux voyages faits récemment par l'Auteur en Espagne*. Paris: L'Auteur, Du Pont, Devaux, Regnault.
- BOYER D'ARGENS, Jean-Baptiste. 1736. *Lettres juives, ou correspondance philosophique, historique et critique entre un Juif voyageur à Paris et ses correspondans en divers endroits*. La Haye: Paupie.
- BLAIR, Hugh. [1793]1798. *Lectures on rethoric and belles lettres*. London: Cadell and Davies.
- BRUMOY, Pierre. 1730. *Le theatre des Grecs. Par le R.P. Brumoy, de la Compagnie de Jesus. Tome premier*. Paris: Rollin Père-Coignard-Rollin Fils.
- CAMOENS. Luís de. [1572]2005. *Os Lusíadas*. In Camoens, *Obras Completas*: I, 1-512. Barcelona: RBA.
- CAMUS, Jean-Pierre. 1626. *La Cléoreste de monseigneur de Belley, histoire françoise-espagnolle représentant le tableau d'une parfaite amitié*. Lyon: Chard.
- CAMUS, Jean-Pierre. 1642. *Les Leçons exemplaires de M.J.P.C.E. de Belley*. Rouen: Jean Berthelin.
- CALLIÈRES, François de. 1688. *Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les Anciens et les Modernes*. Amsterdam: Savouret.
- CASCALES, Francisco. [1617]1975. *Tablas Poéticas*, ed. Benito Brancaforte. Madrid: Espasa-Calpe.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. [1605]2011. *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico. Madrid: Prisa.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. [1617] 2002. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Catedra.
- CHAPELAIN, Jean. 1880-1883. *Lettres de Jean Chapelain de l'Académie Française*, ed. Philippe Tamizey de Larroque. Paris: Imprimerie Nationale.

- CHAPELAIN, [1619]1633. *Le gueux, ou la vie de Guzman d'Alfarache, Image de la vie humaine. En laquelle toutes les fourbes et toutes les meschancetez qui se pratiquent dans le monde, sont plaisamment et utilement decouvertes*. Rouen: Jean de La Maire.
- CHEVREAU, Urbain. 1656. *Poesies de Chevreau*. Paris: Sommaville.
- CONTI, Armand de Bourbon. 1669. *Traité de la comédie*. Paris: Billaine.
- COLIN, Nicolas. 1578. *Les sept livres de la Diane de George de Montemayor* [...]. Rheims: Jean de Foigny.
- CORNEILLE, Pierre. [1634]1961. *La veuve, comédie*. In Id., *Théâtre complet de Corneille*, ed. Maurice Rat: I, 151-159. Paris: Garnier.
- CORNEILLE, Pierre [1643]1961. *Le menteur, comédie*. In Id., *Théâtre complet de Corneille*, ed. Maurice Rat: II, 143-226. Paris: Garnier.
- CORNEILLE, Pierre. [1645]1961. *La suite du menteur, comédie*. In Id., *Théâtre complet de Corneille*, ed. Maurice Rat: II, 227-235. Paris: Garnier.
- CORNEILLE, Pierre [1651]1961. *Andromède, tragédie*. In Id., *Théâtre complet de Corneille*, ed. Maurice Rat: II, 529-609. Paris: Garnier.
- CORNEILLE, Pierre. [1660]1987. *Discours des trois unités, d'action, de jour et de lieu*. In Id., *Œuvres complètes*, ed. Georges Couton: 174-190. Paris: Gallimard.
- DACIER, Anne Le Fèvre. 1711. *L'Iliade d'Homère, traduite en français, avec des remarques. Par Madame Dacier*, Paris: Rigaud (3 voll.).
- DEIMIER, Pierre de. 1610. *L'Académie de l'Art Poétique*. Paris: De Bourdeaulx.
- DESFONTAINES, Pierre-François Guyot. 1735. *Observations sur les écrits modernes, Tome troisième*. Paris: Chaubert.
- DESFONTAINES, Pierre-François Guyot. *Traduction de quelques poètes anciens*. In *L'esprit de l'abbé Desfontaines ou réflexions sur differens genres de science et de littérature*: IV, 37-47. Londres: Clement.
- D'OUVILLE, François Le Metel, [1643]2003-2004. *L'absent chez soi*, ed. Céline Fournial. Paris: Sorbonne.
- DOLET, Etienne. 1540. *La manière de bien traduire d'une langue en autre*. Lyon: Dolet.
- DU BELLAY, Joachim. [1549]1839. *La deffence et illustration de la langue francoyse par Joachim du Bellay; précédée d'un discours sur le bon usage de la langue française par Paul Ackermann*. Paris: Crozet.
- D'OUVILLE, Antoine Le Métel. 1638. *Les Trahisons d'Arbiran. Tragicomédie par Monsieur d'Ouille*. Paris: Courbé.

- DU PERRON DE CASTERA, Louis-Adrien. 1729. *Relation de la découverte du tombeau de l'enchanteresse Orcavelle, avec l'histoire tragique de ses amours, traduite de l'espagnol de Jules Iniguez de Médrane par Du Perron de Castera*, Paris, Veuve d'Houry.
- DU PERRON DE CASTERA, Louis-Adrien. 1735. *La Lusidade du Camoëns*. Paris:
- DU PERRON DE CASTERA, Louis-Adrien. 1738a. *Théâtre Espagnol*. Paris: Veuve Pissot.
- DU PERRON DE CASTERA, Louis-Adrien. 1738b. *Entretiens littéraires et galans; avec les aventures de Don Palmerin et de Thamire. Par M. Du Perron de Castera*, Paris: Veuve Pissot.
- DU PERRON DE CASTERA, Louis-Adrien. 1738c. *Le Newtonianisme pour les dames, ou Entretiens sur la lumière, sur les couleurs, et sur l'attraction. Traduits de l'Italien de M. Algaroti. Par M. Du Perron de Castera traduit de l'italien d'Algarotti*, Paris: Montalant.
- FARET, Nicolas. [1630]1665. *L'honneste homme ou l'art de plaire à la Cour. Par le sieur Faret*. Lyon: La Riviere.
- FARIA E SOUSA, Manuel de. 1639. *Lusiadas de Luis de Camoens, principe de los poetas de España. Al Rey N. Señor Felipe Quarto el Grande. Comentadas por Manuel de Faria i Sousa*, Madrid: Pedro Coello.
- FAURIEL, Claude. 1839. "Lope de Vega". *Revue des deux mondes* III: 598-603.
- FAURIEL, Claude. 1843. "Les amours de Lope de Vega". *Revue des deux mondes* III: 880-924.
- FRÉRON, Élie-Catherine. 1755. "Avertissement de M. Fréron". *Journal étranger*: 3-24.
- FURETIÈRE, Antoine de. 1696. *Furetiriana ou les bons mots y les remarques d'histoires de morale, de critique, de plaisanterie et d'érudition*. Lyon: Amaulry.
- GARCÍA, Carlos. 1617. *L'opposition et la conjonction des deux grandes luminaires du mond, oeuvre plaisante et curieuse, où l'on traite de l'heureuse alliance de la France et de l'Espagne, et de l'antipathie des Espagnols et des François*. Cambray: De la Rivière.
- GASTÉ, Armand. 1898. *La Querelle du Cid. Pièces et pamphlets*. Paris: Welter.
- GUÉRET, Gabriel. 1671. *Guerre des auteurs Anciens et des Modernes*. Paris: Girard.
- GUEZ DE BALZAC. 1661. *Lettres familiers de M. de Balzac a M. Chapelain*. Amsterdam: Elzevier.
- GOUJET. Claude-Pierre. 1755. *Bibliothèque Française ou Histoire de la littérature française. Dans laquelle on montre l'utilité que l'on peut retirer des Livres publiés*

en François depuis l'origine de l'Imprimerie, pour la connaissance des Belles-Lettres, de l'Histoire, des Sciences et des Arts; et où l'on rapporte les Jugemens des critiques sur les principaux ouvrages en chaque genre écrits dans la même Langue. Tome huitieme. Paris: Guerin, Le Mercier.

GOURDIN, François-Philippe. 1789. *De la traduction considérée comme moyen d'apprendre une langue, et comme moyen de se former le goût. Par Dom François-Philippe Gourdin,* Rouen: Imprimerie Privilegiée.

GUARINI, Giovan Battista. [1602]1866. *Il pastor fido. Tragicommedia Pastorale di Battista Guarini con il discorso critico dell'autore sopra esso,* ed. G. Casella. Firenze: Barbera.

GRAFFIGNY, Françoise de. 1820. *Vie privée de Voltaire et de Mme du Chatelet pendant un séjour de six mois à Cirey; par l'Auteur des Lettres péruviennes; suivie de cinquante Lettres inédites, en vers et en prose, de Voltaire.* Paris: Treuttel et Wurtz, Pélicier, Delaunay, Mongie.

GRIMM, Friedrich Melchior. 1968. *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Raynal, Meister, etc. revue sur les textes originaux, comprenant outre ce qui a été publié à diverses époques les fragments supprimé en 1813 par la censure, les parties inédites conservées à la Bibliothèque Ducale de Gotha et à l'Arsenal à Paris. Notices, notes, table générale par Maurice Tourneux. Tome deuxième.* Nendeln/Liechtenstein: Kraus reprint.

GUÉRET, Gabriel, 1671. *Guerre de auteurs anciens et modernes.* Paris: Girard.

HARDY, Alexandre. 1626. *Le Théâtre d'Alexandre Hardy. Parisien.* Paris: Quesnel.

HARDY, Alexandre. 1626. *Le Théâtre d'Alexandre Hardy. Parisien.* Paris: Quesnel.

ISNARD, 1631. "Préface" a Pichou, *La Filis de Scire, comédie pastorale* [...]. Paris: Targa.

LA BEAUMELLE, Victor. 1823. *Coup-d'œil sur la guerre d'Espagne de 1808 à 1814,* Paris: Chazal, Plancher, Ponthieu.

LA BEAUMELLE, Victor, ESMÉNARD, Jean-Baptiste. 1822a. *Chefs-d'œuvre du Théâtre Espagnol. Lope de Vega.* Paris: Ladvocat.

LA DIXMERIE, Nicolas Bricaire de. 1809. *Lettres sur l'Espagne ou Essai sur les mœurs, les usages et la Littérature de ce royaume. Par feu La Dixmerie; précédé d'un Éloge de l'Auteur, et suivi d'un Précis sur les formes judiciaires de l'Inquisition, par C.P.; augmenté d'une anectode espagnole et des pièces fugitives, par Mme Fanny de Beauharnais.* Paris: La Libraire Économique.

- LA HARPE, Jean-François de. 1799. *Lycée, ou Cours de Littérature ancienne et moderne*. Paris: Agasse.
- LA MESNADIÈRE, Jules Pilet de. 1639. *La poétique*. Paris: Antoine de Sommaville.
- LA MOTTE-HOUDAR, Anthoine de. 1714. *L'Iliade, poème. Avec un Discours sur Homère. Par Monsieur de La Motte, de l'Académie Française*. Paris: Dupuis.
- LA MOTTE-HOUDAR, Anthoine de. 1754. *Œuvres de Monsieur Houdar de La Motte*. Paris: Prault l'ainé.
- LA PLACE, Antoine de. 1746. *Théâtre Anglois. Tome I*. Londres.
- LANCELOT, Nicolas, 1622. *Les delices de la vie pastorale de l'Arcadie, traduction de Lopé de Vega, fameux auteur Espagnol, mis en françois par L.S.L*. Lyon: Rigaud.
- LANCELOT, Nicolas. 1628. *Nouvelles de Lancelot. Tirées des plus célèbres auteurs espagnols*. Paris: Billaine.
- LANCELOT, Claude. 1660. *Nouvelle méthode pour apprendre facilement et en peu de temps la langue espagnole*, Paris: Le Petit.
- LESAGE, Alain-René. 1700. *Le théâtre espagnol ou les meilleures Comédies des plus fameux auteurs espagnols, traduites en français*. Paris: Moureau, La Haye: Meindert Uytwerf.
- LESAGE, Alain René. 1821. *Œuvres. Théâtre*. Paris: Renouard.
- LEOPARDI, Giacomo. [1827]2008. *Operette morali*. Milano: BUR.
- LINGUET, Simon-Nicolas-Henri. 1764. *Socrate. Tragédie en cinq actes*. Amsterdam: Marc-Michel Rey.
- LINGUET, Simon-Nicolas-Henri. [1767]1984. *Théorie des lois civiles, ou principes fondamentaux de la société*. Paris: Fayard.
- LINGUET, Simon-Nicolas-Henri. 1768. *Lettres sur la nouvelle traduction de Tacite, par M.L.D.L.B. Avec un petit Recueil de phrases élégantes, tirées de la même traduction, pour l'usage de ses écoliers*. Amsterdam: Arkstée et Merkus.
- LINGUET, Simon-Nicolas-Henri. 1770. *Théâtre Espagnol*. Paris: De Hansy.
- LINGUET, Simon-Nicolas-Henri. [1777-1792]1970. *Annales politiques, civiles et littéraires du dix-huitième siècle*. Genève: Slatkine Reprints.
- LINGUET. Simon-Nicolas-Henri. 1787. *Plaidoyer pour S.N.H. Linguet, Ecuier, ancien Avocat au Parlement de Paris; prononcé par lui-même, en la Grand Chambre. Dans sa discussion avec M. le Duc d'Aiguillon, Pair de France, ancien Commandant pour le Roi en Bretagne, etc*. Londres: Lemaire.

- LINGUET, Simon-Nicolas-Henri. 1778. *Examen des ouvrages de M. de Voltaire, Considéré comme Poëte, comme Prosateur, comme Philosophe*. Bruxelles: Lemaire.
- LUZÁN, Ignacio de. [1789] 1977. *La Poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies. Primera edición completa de ambos textos dieciochescos (1737 y 1789)*, ed. Russel Sebold. Barcelona: Labor.
- MANZONI, Alessandro. 1954. *Fermo e Lucia*, ed. A. Chiari e F. Ghisalberti. Milano: Mondadori.
- MANZONI, Alessandro. [1893]1940. *Storia incompiuta della Rivoluzione francese (1893)*. Milano: Bompiani.
- MANZONI, Alessandro. 1970. *Lettere*, ed. C. Arieti. Milano: Mondadori.
- MANZONI, Alessandro. [1823]1981. "Lettre à M. C*** sur les unités de temps et de lieu dans la tragédie", ed. Umberto Colombo. *Otto/Novecento*.
- MANZONI, Alessandro. 1986. *Tutte le lettere*, ed. Cesare Arieti. Milano: Adelphi.
- MANZONI, Alessandro, 1991. *Scritti letterari*, Milano: Mondadori.
- MANZONI, Alessandro. 2000a. *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, a cura di Silvia de Laude. *Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni. XIV*. Milano: Centro nazionale studi manzoniani.
- MANZONI, Alessandro. 2000b. *Carteggio Manzoni-Fauriel*, ed. Irene Botta. *Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni. XXVII*. Milano: Centro nazionale studi manzoniani.
- MARESCHAL, André. 1631. *La généreuse Allemande, ou Le triomphe d'amour. Tragi-comédie en deux journées. Par le sieur Mareschal. Où sous Noms empruntez, et parmy d'agreables et diverses feintes est représentée l'Histoire de feu Monsieur et Madame de Cirey*. Paris: Rocolet.
- MARMONTEL, Jean-François. 1773. *Discours sur le système de la Poésie Dramatique, son origine et ses progrès*. In Id., *Chefs-d'œuvre dramatiques ou Recueil des meilleures Pièces du Théâtre François, tragique, comique et lyrique*: i-xviii. Paris: Grangé.
- MARMONTEL, Comédie. 1772. In Diderot, D'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*: X, 406-415. Yverdon.
- MARMONTEL, Jean-François. 1776-1777. *Traduction*, in Jean-Baptiste-René Robinet (et alii), *Supplément à l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts*

- et des métiers. Tome IV, N-Z. Par une société de gens de lettres: 952-954.*
Amsterdam: Rey.
- MÉNAGE, Gilles. 1688. *L'Anti-Baillet, ou Critique du livre de M. Baillet intitulé "Jugements des savants"*. La Haye: E. Folque et L. van Dole.
- MERCIER, Louis-Sébastien. 1778. *De la littérature et des littérateurs. Suivi d'un nouvel examen de la tragédie française*. Yverdon.
- MOLIÈRE. [1663]1971. *La Critique de l'École des femmes*. In Id., *Œuvres complètes*, ed. Georges Couton: I, 643-668. Paris: Gallimard.
- MONTIANO Y LUYANDO, Augustín. 1750. *Discurso sobre las tragedias españolas de Don Augustín Montiano y Luyando, de el consejo de S.M. su secretario de la Camara de Graciam y Justicia, y Estado de Castilla, Director perpetuo por S.M. de la Real Académia de la Historia, y Academico de la Real Academia Española*. Madrid: Imprenta del Mercurio.
- MONTIANO Y LUYANDO, Augustín. 1753. *Discurso II. Sobre las tragedias Españolas de Don Augustín de Montiano y Luyando, del Consejo de S.M. su secretario de la Camara de Gracia, y Justicia, y Estado de Castilla, Director perpetuo de la Academia de la Historia, del Numero de la Española, y de la de Buenas Letras de Sevilla, Honorario de la de Barcelona, y de las tres Bellas Artes de esta Corte, y entre los Arcades de Roma Leghinto Dulichio*. Madrid: Imprenta del Mercurio.
- NASARRE. Blas Antonio. [1749]1992. *Disertación o Prólogo sobre las comedias de España*, ed. Jesús Cañas Murillo. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- OGIER, François. 1628. *Préface a Jean de Schelandre, Tir et Sidon. Tragicomedie*, ed. Hélène Baby. <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/OgierSchelandre-TyrSidon-PrefaceOgier.html>
- PERRAULT, Charles. [1692-1697]1979. *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences. Dialogues avec le poème du Siècle de Louis le Grand et une épître en vers sur le génie*. Seconde édition. Genève: Slatkine Reprints.
- PRÉVOST, Antoine François. 1737. *Le pour et contre, ouvrage périodique d'un goût nouveau, dans lequel on s'explique librement sur tout ce qui peut intéresser la curiosité du Public, en matiere de Sciences, d'Arts, de Livres, d'Auteurs, etc. sans prendre aucun parti et sans offenser personne*. XI. Paris: Didot.
- RABELAIS, François. [1532]1997. *Pantagruel*, ed. Floyd Gray. Paris: Champion.

- RAMPALLE. 1641. *L'Erreur combattue. Discours academique où il est curieusement prouvé que le monde ne va point de mal en pis. Par le Sr. de Rampalle.* Paris: Courbé.
- RAPIN, René. 1674. *Reflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poetes anciens et modernes.* Paris: Muguet.
- RAPIN, René, 1970. *Reflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poetes anciens et modernes*, ed. E.T. Dubois. Paris: Droz, Minard.
- RICCOBONI, Luigi. 1738. *Les réflexions historiques et critiques sur les differens théâtres de l'Europe.* Paris: Guerin.
- ROBINET, Charles. [1663]1883. *Panegyrique de l'École des femmes ou Conversation comique sur les oeuvres de Mr. de Molière, avec une préface par le bibliophile Jacobe.* Paris: Libraire des Bibliophiles.
- RONSARD, Pierre de. 1939. "Élégie à Pierre l'Escot". In Id., *Œuvres*, ed. Paul Laumonier: X, 303-304. Paris: Droz.
- ROSSET, François de. 1614. *Le divin Arioste ou Roland le Furieux, traduit nouvellement en françois par F. de Rosset. Ensemble la suite de ceste histoire continuée jusques à la mort du Paladin Roland conforme à l'intention de l'auteur, le tout enrichi de figures et dédié à la grande Marie de Médicis reine de France et de Navarre.* Paris: Foüet.
- ROTROU, Jean de. 1635. *La Bague del oubly.* Paris: François Targa.
- SAINT-ÉVREMOND, Charles de Marguetel de Saint Denis de. [1677]1705. "Sur nos comédies". In Id., *Œuvres mêlées de Saint-Évremond. Publiées sur les Manuscrits de l'Auteur*: II, 89-92. Londres: Tonson.
- SAINT-ÉVREMOND, Charles de Marguetel de Saint Denis de. 1705. "Sur les opera à Monsieur le duc de Buckingham". In Id., *Œuvres mêlées. Publiées sur les Manuscrits de l'Auteur*: II, 102- 110. Londres: Tonson.
- SCHLEGEL, Arthur Wilhelm. [1814]1865. *Cours de littérature dramatique, traduit de l'Allemand par Mme Necker de Saussure*, Paris, Lacroix, Verboeckhoven et C.
- SCUDÉRY, Georges de. 1631. "A qui lit". In Id., *Ligdamon et Lidias ou La Ressemblance.* Paris: Targa.
- SCUDÉRY, Georges de. 1637. *La preuve des passages alléguez dans les Observations sur le Cid.* Paris: Au despens de l'auteur.
- SCUDÉRY, Georges de. 1638. *L'Amant libéral. Tragi-comedie par Monsieur de Scudery.* Paris: Courbé.

- SISMONDI, Jean-Charles-Léonard Simonde de. 1813. *De la littérature du midi de l'Europe*. Paris: Treuttel et Würtz.
- SOREL, Charles, 1635. *Visions admirables du Pelerin de Parnasse ou Divertissement des bonnes Compagnies, et des Esprits curieux. Par un des beaux esprits de ce temps*. Paris: Gesselin.
- SOREL, Charles. 1659. *Relation véritable de ce qui s'est passé au royaume de Sophie, depuis les troubles excités par la Rhétorique et l'Eloquence. Avec un discours sur la Nouvelle Allegorique*. Paris: Sercy.
- TROGNON, Auguste. 1822. *Chefs-d'œuvres du théâtre italien moderne*, Paris: Ladvocat.
- TWISS, Richard. 1775. *Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773, Esq- F.R.S. With copper-plates; and an appendix*. London: Printed for the Author.
- VAQUETTE D'HERMILLY, Nicolas-Gabriel. 1754. *Préface*, in Agustín de Montiano y Luyando, *Dissertation sur les tragédies espagnoles, traduites de l'Espagnol de Don Augustin de Montiano y Luyando, Directeur de l'Académie Royale Espagnole, pour le Roi d'Espagne, et c. Par M. d'Hermilly*. Paris: Quillau.
- VAUGELAS, Claude Favre de. 1647. *Remarques sur la langue française utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*. Paris: Camusat et Le Petit.
- VEGA CARPIO, Lope de. 1621. *Decimaquinta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio [...] dirigidas a diversas personas*. Madrid: viuda de A. Martín.
- VEGA CARPIO, Lope de. 1934. *El mayor imposible*, ed. John Brooks. Tucson: University of Arizona Bulletin.
- VEGA CARPIO, Lope de. 1967. *Amar sin saber a quién*. Salamanca-Madrid-Barcelona-Caracas: Anaya.
- VEGA CARPIO, Lope de. [1604]1973. *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avall-Arce. Madrid: Castalia.
- VEGA CARPIO, Lope de. 1993. *Edición crítica de las Rimas de Lope de Vega*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez. Universidad de Castilla-La Mancha: Servicio de Publicaciones.
- VEGA CARPIO, Lope de. [1604]1997. *Los donaires de Matico*, ed. Marco Presotto. In *Comedias de Lope de Vega. Parte I, I*: 115-254, Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona.
- VEGA CARPIO, Lope de. 1998. *Rimas humanas y otros versos*, ed. Antonio Carreño. Barcelona: Crítica.

- VEGA CARPIO, Lope de. [1617]2007. *El ausente en el lugar*, ed. Abraham Madroñal. In *Comedias de Lope de Vega. Parte IX: I*, 417-535. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona.
- VEGA CARPIO, Lope de. [1617]2007. *Los melindres de Belisa*, ed. Jorge León. In *Comedias de Lope de Vega. Parte IX: III*, 1467-1600. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona.
- VEGA CARPIO, Lope de. [1609]2011. *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Evangelina Rodríguez. Barcelona: Castalia.
- VEGA CARPIO, Lope de. [1618]2012. *El perro del hortelano*, ed. Paola Laskaris. In *Comedias de Lope de Vega. Parte XI: I*, 53-262. Madrid: Gredos.
- VEGA CARPIO, Lope de. [1619]2013. *La sortija del olvido*, ed. Enrique López Martínez. In *Comedias de Lope de Vega. Parte XII: I*, 219-264. Madrid: Gredos.
- VEGA CARPIO, Lopr de. [1619]2013. *Fuente Ovejuna*, ed. Maria Grazia Profeti. In *Comedias de Lope de Vega. Parte XII: II*, 829-968. Madrid: Gredos.
- VOLTAIRE. 1731. *Le Brutus de M. de Voltaire, avec un Discours sur la tragédie*. Paris: Jossé.
- VOLTAIRE, 1756. "Du gouvernement et des mœurs de l'Espagne depuis Philippe II jusqu'à Charles II (chapitre CLXXVII)". In Id., *Essai sur l'histoire générale et sur les mœurs et l'esprit des nations, depuis Charlemagne à nos jours*, III. Genève: Cramer.
- VOLTAIRE, 1764a. "Anecdotes sur le Cid". In *Gazette littéraire de l'Europe: III*, 52-68. Amsterdam: Van Harrevelt.
- VOLTAIRE. 1764b. *Commentaires sur le théâtre de Pierre Corneille, et autres morceaux intéressants*. Genève: Cramer.
- VOLTAIRE. 1776. *Lettre de Mr. de Voltaire à l'Académie Française, lue dans cette Académie à la solennité de la St. Louis le 25 Auguste 1776*.
- VOLTAIRE, [1730]1835. "Preface d'Œdipe". In *Œuvres complètes de Voltair. Avec des notes et une notice historique sur la vie de Voltaire: I*: 75-79. Paris: Furne.
- VOLTAIRE [1761] 1876-1900. "Appel à toutes les nations de l'Europe des jugements d'un écrivain anglais ou Manifeste au sujet de honneurs du pavillon entre les théâtres de Londres et de Paris". In Id., *Œuvres complètes XXIV*: 134-155. Paris: Hachette.
- VOLTAIRE. [1733]1969. *Lettres philosophiques ou Lettres anglaises avec le texte complet des remarques sur les Pensées de Pascal*, ed. Raymond Naves. Paris: Garnier.

VOLTAIRE. [1764]1835. "Dissertation du traducteur sur l'Héraclius de Calderon". In *Œuvres complètes de Voltaire. Avec des notes et une notice historique sur la vie de Voltaire*: II, 22-23. Paris: Furne.

VOLTAIRE, 1861. *Œuvres complètes de Voltaire, tome vingt-cinquième*. Paris: Hachette.

2. Saggi e studi

AALTONEN, Sirkku. 2000. *Time-sharing on Stage*. Clevedon: Multilingual Matters.

ADAM, Antoine. 1948-1956. *Histoire de la littérature française au XVIIIe siècle*, Paris: Domat.

ÁLVAREZ RUBIO, María del Rosario. 2007. *Las historias de la literatura española en la Francia del siglo XIX*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa. 1997. *Ánàlisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro: la tragedia amorosa*. Kassel: Reichenberger.

ANDERMAN, Gunilla. 1998. "Drama translation". In Mona Baker (*et alii*), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*: 71-74. London-New York: Routledge.

ANDIOC, René, COULON, Mireille. 2008. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808). Segunda edición corregida y aumentada*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

ANNONI, Carlo. 1997. *Lo spettacolo dell'uomo interiore: teoria e poesia del teatro manzoniano*. Milano: Vita e Pensiero.

ANDRADE DO NACIMIENTO, Roberta. 2007. «Gênero clássico, processo moderno : o uso do paralelo por Charles Perrault», *Terra roxa e outras terras. Revista de Estudos Literários*, IX: 35-43.

ANTONUCCI, Fausta. 2009. *Lope y la polimetría en la recepción de los dramaturgos italianos del siglo XVII*, in Pedraza Jiménez *et alii*, (ed.), *El "Arte nuevo de hacer comedias" en su contexto europeo*. Congreso internacional, Almagro, 28-30 de enero de 2009, pp.

ANTONUCCI, Fausta. 2012. «La poétique de la Comedia», *Europe*, XC: 42-56.

ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María. 2011. «Clasicismo, ilustración y nueva sensibilidad (1690-1826)». In José-Carlos Mainer (ed.), *Historia de la literatura española. 8. Las ideas literarias (1214-2010)*: 295-435. Barcelona: Crítica.

ARELLANO, Ignacio. 1995. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.

- ARELLANO, Ignacio. 2012. «Lope y Boccalini: Tres sonetos de Tomé de Burguillos», *Revista de literatura* LXXIX (148) pp. 387-400.
- ARREDONDO, Soledad. 1986. *Charles Sorel y sus relaciones con la novela española*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense.
- BABY, Hélène. 2010. Introduction générale. In André Mareschal, *Tragi-comédies. Tome I. La Généreuse Allemande*: 1-76. Paris: Classiques Garnier.
- BACHTIN, Michail. [1975] 2011. *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi.
- BALCOU, Jean. 1975. *Fréron contre les Philosophes*. Genève-Paris: Droz, 1975.
- BALLARD, Michel. 1996. «Gaspard de Tende: théoricien de la traduction». In M. Ballard, L. D'Hulst (edd.), *La traduction en France à l'âge classique*, 43-61. Villeneuve d'Ascq (Nord): Presses Universitaires du Septentrion.
- BALLIU, Christian. 1995. «Los traductores transparentes. Historia de la traducción en Francia durante el periodo clásico». *Hieronimus Complutensis* I: 9-51.
- BARDON, Maurice. 1931. "«Don Quichotte» en France au XVIIe et au XVIIIe siècle". Paris: Champion.
- BASILE, Bruno. 2002. «Un libro secentesco per Manzoni», *Filologia e Critica* XVII: 436-443.
- BASSNETT, Susan. 1985. "Ways through the labyrinth: strategies and methods for translating theatre texts". In Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*: 87-103. London: Croom Helm.
- BASSNETT, Susan. 2002. *Translation Studies: Third Edition*. London: Routledge.
- BASTIAENSEN, Michel. 1983. "Postilla a François de Rosset, continuatore del *Furioso*". In C. Angelet (ed.), *Langue, dialecte, littérature: Études romanes   la mémoire de Hugo Plomteux*. Leuven: Presses Universitaire de Louvain.
- BATLLORI, Miguel. 1966. *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*. Madrid: Gredos.
- B ECLARD, Léon. 1903. *Sébastien Mercier*. Paris: Champion.
- BECQ, Annie. 1990. "Les arts po tiques en France au XVIIIe siècle", * tudes littéraires* XXII (3): 45-55.
- BÉHAR, Roland. 2012. "Peregrinaciones hispanas del «Pers e François». Usos panegíricos de un mito, entre Francia y España, en torno a las dobles bodas de 1612-1615". *Mélanges de la Casa de Velázquez* XLII (1): 205-225.

- BERBEL RODRÍGUEZ, José. 2003. *Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737-1754)*. La Academia del Buen Gusto. Universidad de Sevilla: Secretariado de Publicaciones.
- BEYRIE, Jacques. 1995. "Estética y política en las concepciones decimonónicas del Siglo de Oro", *Mélanges de la Casa de Vélaquez* XXXI (2): 159-169.
- BIET, Christian. 2000. "Le Théâtre Anglois d'Antoine de La Place (1746-1749), ou la difficile émergence du théâtre de Shakespeare en France". In *Actes des congrès de la Société française Shakespeare XVIII*: 27-46.
- BIGLIAZZI, Silvia, AMBROSI, Paola, KOFLER, Peter. 2013. *Theatre translation in Performance*, New York: Routledge.
- BIRKEMEIER, Sven, 2007. *Jean Rotrou adaptateur de la comedia espagnole*. Tesi dottorale. Universiteit van Amsterdam.
- BLANCO, Mercedes. 1988. "El mecanismo de la ocultación. Análisis de un ejemplo de agudeza", *Criticón* XLIII: 13-36.
- BLAYNEY, Peter. 1991. *The First Folio of Shakespeare*, Washington: Folger Library Publications.
- BLECUA, Alberto. [1978] 2004. "El concepto de Siglo de Oro". In Leonardo Romero Tobar (ed.), *Historia, literatura, historia de la literatura*, 115-160. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza.
- BORQUI, Claude. 1999. *Les sources de Molière*. Paris: SEDES.
- BOTTA, Irene. 1994. «La «Lettre à M. C***» tra Manzoni e Fauriel», *Annali manzoniani* II: 3-33.
- BRAGA RIERA, Jorge. 2009. *La traducción al inglés de las comedias del Siglo de Oro*, Madrid: Fundamentos.
- BRAGA RIERA, Jorge. 2011. "¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnum terminológico en el ámbito de la traducción dramática", *Estudios de traducción* I: 59-72.
- BRANCA, Vittore (ed.), 1953-1954. *Il Conciliatore: foglio scientifico-letterario*. Firenze: Le Monnier.
- BRAY, René. 1966. *La formation de la doctrine classique*, Paris: Nizet.
- BRITO Díaz, Carlos. 2003. "Lope en Lope : los palimpsestos del Fénix en su propia escritura (La Dorotea)". *La Perinola* VII: 103-121.
- BROOKS, Douglas. 2000. *From Playhouse to Printinghouse. Drama and Authorship in Early Modern England*, Cambridge: Cambridge University Press.

- BRUNEL, Pierre, PICHOIS, Claude, ROUSSEAU, André Michel. 1983. *Qu'est-ce la littérature comparée ?*. Paris: Colin.
- BRUNI, Raoul. 2008. *Il divino entusiasmo del poeta : ricerca sulla storia di un tópos*. Tesi dottorale, Università degli Studi di Padova.
- BURKE, Peter. 2010. *La traducción cultural en la Europa moderna*. Madrid: Akal.
- CAIANIELLO, Silvia. 2005. *Scienza e tempo alle origini dello storicismo tedesco*, Napoli: Liguori.
- CAMMAGRE, Gèneviève. 2010. "De l'avenir des Anciens: la polemique sur Homère entre Mme Dacier et Houdar de La Motte", *Littératures classiques* LXXII (2): 145-156.
- CAÑAS MURILLO, Jesús. 2009. "Sobre la primera «Segunda impresión» del «Discurso sobre las tragedias españolas» de Agustín de Montiano (Noticia bibliográfica)". *Anuario de Estudios Filológicos. Universidad de Extremadura* XXXII: 41-59.
- CARLIN, Claire. 2004. "Corneille devant les Jugements des savants : les éditions d'Oxford", *Dix-septième siècle* CCXXV (4): 677-694.
- CARON, Philippe. 1992. *Des «Belles-Lettres» à la «Littérature»: une archéologie des signes du savoir profane en langue française (1680-1760)*. Louvain-Paris: Peeters.
- CASALDUERO, Joaquín. 1961. "Sentido y forma de «El vergonzoso en el palacio»". *Nueva Revista de Filología Hispánica* XV (1-2) 198-216.
- CHARTIER, Roger. 1999. *Publishing Drama in Early Modern Europe. The Panizzi Lectures 1998*. London: The British Library.
- CHARTIER, Roger. 2000. *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*. Madrid: Cátedra.
- CHECA BELTRÁN, José. 2014. *Demonio y modelo. Dos visiones del legado español en la Francia ilustrada*. Madrid: Casa de Velázquez.
- CHISICK, Harvey. 2004. *Historical Dictionary of the Enlightenment*.
- CHIVITE TORTOSA, Eduardo. 2011. "Cuando Lope quiere. Condicionantes de la creación y la representación (parte tercera : hacia un nuevo sentido de la tragedia, el ejemplo de El castigo sin venganza)", *Activarte. Revista independiente de arte, teorías de las artes, pedagogía y nuevas tecnologías*: 29-36.
- CIORANESCU, Alexandre. 1938. *L'Arioste en France des origines à la fin du XVIIIe siècle*. Paris: Presses Modernes.
- CIORANESCU, Alexandre. 1983. *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*. Genève: Droz.

- CIVARDI, Jean-Marc. 2004. "Quelques critiques adressées au Cid de Corneille en 1637-1638 et les réponses apportées". *L'information littéraire* LIV (1) 12-26.
- CIVARDI, Jean-Marc. 2004. *La Querelle du Cid*. Paris: Champion.
- COLLET SEDOLA, Sabina. 1991. "L'étude de l'espagnol en France à l'époque d'Anne d'Autriche". In Charles Mazouer (ed.), *L'âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche (1615-1666)*. Actes du 2e colloque du CMR 17 (Bordeaux, 25-28 janvier 1990), a cura di, 40-51. Mont-de-Marsan: Éditions interuniversitaires.
- COLOMER, José Luis. 1991. "España o la barbarie : Jean Chapelain, traductor y crítico de la literatura española". In María Luisa Donaire, Francisco Lafarga (edd.), *Traducción y adaptación cultural : España – Francia*: 603-612. Universidad de Oviedo: Servicio de publicaciones.
- CONESA, Gabriel. 1995. *La comédie de l'âge classique (1630-1715)*. Paris: Seuil.
- COTTIGNOLI, Alfredo. 1985. "Muratori, Manzoni e la moralità del teatro", *Italianistica. Rivista di letteratura italiana* XIV (3) 401-405.
- COTRONEI, Bruno. 1899. *Una commedia di Lope de Vega ed i «Promessi sposi»*. Palermo: Vena.
- COUDERC, Christophe. 1997. *Le système des personnages de la «Comedia» espagnole (1594-1630). Contribution à l'étude d'une dramaturgie*. Thèse de Doctorat: Université de Paris X - Nanterre.
- COUDERC, Christophe. 1998. "La comedia de enredo y su adaptación en Francia en el siglo XVII: transformación de un género". In F. Pedraza Jiménez, R. González Cañal (edd.), *La comedia de enredo*. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico de Almagro: 269-283. Universidad de Castilla-La Mancha.
- COUDERC, Christophe. 2006. *Galanes y damas en la comedia nueva. Una lectura funcionalista del teatro español del siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert.
- COUDERC, Christophe. 2007. "Entre traduction et transfert culturel: de La villana de Getafe de Lope de Vega à La Diane de Jean de Rotrou". *Papers of French Seventeenth Century Literature* XXXIV (66) 107-131.
- COUDERC, Christophe. 2010. "El Arte nuevo en Francia". In F.B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal, E. Marcello (edd.), *El «Arte nuevo de hacer comedias» en su contexto europeo*. Congreso Internacional (Almagro 28, 29 y 30 de enero de 2009): 113-127. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

- COUDERC, Christophe. 2011. "Corneille traducteur de Lope de Vega: le cas de *La suite du menteur*". *Revista de lenguas modernas* XIV: 137-145.
- COUDERC, Christophe. 2012. "L'adaptation de la *Comedia* et la question taxinomique". In Couderc (ed.), *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or en France: de la traduction au transfert culturel*: 85-100. Paris: Presses Universitaire de Paris Ouest.
- CRESPI, Nino, SANTAGIULIANA, Marcello. 1999. "Dovera, 11 giugno 1605. Un «ratto di donna honesta» quasi manzoniano". *Annali manzoniani* III: 315-327.
- DIERKAUF-HOLSBOER, Wilma. 1947. "Vie d'Alexandre Hardy, poète du roi. Quarante-deux documents inédits". *Proceedings of the American Philosophical Society* XCI (4): 328-401.
- DEL GATTO, Antonella. 2003. "Dalla commedia di Goldoni ai *Promessi sposi*. Preliminari". *Linguistica e letteratura* XXVIII (1-2) 149-169.
- DILLON WANKE, Matilde. 1997. "La commedia in un capitolo". In *Studi di filologia e letteratura offerti a Franco Croce*. Roma: Bulzoni.
- D'OVIDIO, Francesco. 1886. "Prefazione". In F. D'Ovidio, L. Sailer, *Discussioni manzoniane*: xii-xiv. Città di Castello: Lapi.
- DOTOLI, Giovanni. 1996. *Temps de préfaces: le débat théâtral de Hardy à la Querelle du Cid*. Paris: Klincksieck.
- DOTOLI, Giovanni (et alii). 2001. *Les traductions de l'italien en français au XVIIe siècle*. Paris: Presses de l'Université Paris Sorbonne, Fasano: Schena.
- DUCHÊNE, Hervé. 1999. *Marivaux. Les fausses confidences*. Paris: Bréal.
- DUMAS, Catherine. 2002a. "Le paradoxe du roi et du bouffon dans *La Bague del oubly* de Rotrou (1629)". *Dix-septième siècle* II 323-342.
- DUMAS, Catherine. 2002b. "*L'esprit follet* de d'Ouille: l'introduction de la «comédie à l'espagnole» en France par un dramaturge normand". *Annales de Normandie* LII 15-40.
- DUMAS, Catherine. 2004. *Du Gracioso au valet comique. Contribution à la comparaison de deux dramaturgies (1610-1660)*. Paris: Champion.
- ECO, Umberto. 1979. *Lector in fabula*. Milano: Bompiani.
- ECO, Umberto. 2003. *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani.
- EGIDO, Aurora. 2000- *La Fénix y el Fénix. En el nombre de Lope*. In M.G. Profeti (ed.), *Otro Lope no ha de haber*. Atti del convegno internazionale su Lope de Vega. 10-13 febbraio 1999: I, 11-49. Firenze: Alinea.
- ELLIOT, John. 2002. *Richelieu y Olivares*. Barcelona: Crítica.

- ÉTIENVRE, Françoise. 2002. "Avant Masson, Jaucourt: l'Espagne dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert". *Bulletin Hispanique* CIV: 161-180.
- ESPASA, Eva. 2001. *La traducció dalt de l'escenari*. Barcelona: Eumo.
- ESQUERRA, Ramón. 1936a. "Juicios de Saint-Evremond sobre España y la literatura española". *Bulletin Hispanique* XXXVIII (3): 353-363.
- ESQUERRA, Ramón. 1936b. "Notes sur la fortune de Lope de Vega en France pendant le XVIIe siècle". *Bulletin Hispanique* XXXVIII: 62-65.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. 1990. *Polysystem Studies*. Durham: Duke University Press.
- FAVREAU, Marc. 2006. "Deux couronnes en représentation: les mariages franco-espagnols de 1615 et 1659". In C. Mazouer (ed.), *Les lieux du spectacle dans l'Europe di XVIIe siècle*. Actes du colloque (Bordeaux 2004): 281-306. Tübingen, G. Narr.
- FERNÁNDEZ-GAILLAT, Michèle. 2001. "L'Espagne dans la presse française du début du XVIIe siècle". In P. Civil (ed.), *Écriture, pouvoir et société en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles*: 129-140. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- FEROS, Antonio. 2002. *Realeza y privanza en la España de Felipe III*, Madrid: Marcial Pons.
- FERRER VALLS, Teresa. 2005. *Sustento, en fin, lo que escribí: Lope de Vega y el conflicto de la creación*. In Facundo Tomás e Isabel Justo (eds.), *Pigmalión o el amor por lo creado*: 99-112. Barcelona: Anthropos.
- FINK, Gonthier-Louis. 1998. "La teoria dei climi nel secolo dei Lumi". *Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati* 248 (VII) 1: 127-150.
- FORESTIER, Georges. 1993. "De la modernité anti-classique au classicisme moderne: le modèle théâtral (1628-1634)". *Littératures classiques* IXX: 87-128.
- FOSALBA, Eugenia. 1994. *La «Diana» en Europa: ediciones, traducciones e influencia*. Barcelona: Universitat Autònoma.
- FOUCAULT, Michel. 1980. *Power/Knowledge. Selected interviews and other writings (1927-1977)*, ed. Colin Gordon. New York: Pantheon Books.
- FOURNIAL, Céline. 2003-2004. "Introduction". In D'Ouville, *L'absent chez soy. Comédie*, ed. Céline Fournial: 2-56. Mémoire de maîtrise: Université Paris-Sorbonne.
- FRANCHETTI, Anna Lia. 2011. "Metamorfosi di *matamoro* in Francia nel primo Seicento". In M.G. Profeti, D. Pini (edd.), *Leyendas negras e leggende auree*. Firenze: Alinea.
- FRANCO, Bernard. 1997. *Le Despotisme du goût. Débats sur le modèle tragique allemand en France (1791-1814)*. Verlag: Wallstein.

- FUMAROLI, Marc. 2001. *La Querelle des Anciens et des Modernes (XVIIe-XVIIIe siècles). Précédé de Les abeilles et les araignées*. Paris: Gallimard.
- FUMAROLI, MARC. 2013. *La república de las letras*. Traduzione di di José Ramón Monreal. Barcelona: Acantilado.
- GADAMER, Hans Georg. 2004. *Verità e metodo*. Bompiani: Milano.
- GAIGNARD, Catherine. "Histoire d'un tire «non gardé»: de *Guardar y guardarse* de Lope de Vega à la «traduction» de Lesage, *Don Félix de Mendocce*": 165-172. In Couderc (ed.), *Le théâtre espagnol du siècle d'or en France. De la traduction au transfert culturel*: 165-175. Paris: Presses Universitaires de Paris Ouest.
- GALLEGO BARNES, Andrés. 1996. *Otro enigma en torno a Julián Iñiguez de Medrano: las dos Orcavellas*. In I. Arellano et alii (edd.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Universidad de Toulouse Le Mirail, 1993)*: III, 185-193. Pamplona: GRISO-LEMSO.
- GALLO, Anne-Sophie. 2007-2008. *Théâtre et opera dans le Journal de Trévoux (1701-1762)*. Mémoire de Master. Grenoble: Université Pierre Mendès France.
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo José. 1966. *La pax hispanica: política exterior del duque de Lerma*. Leuven: Leuven University Press.
- GARCÍA GALIANO, Ángel. 1988. *Teoría de la imitación poética en el Renacimiento*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense.
- GARCÍA REIDY, Alejandro. 2009. "«El castigo sin venganza» o la trágica pasión por lo imposible". In Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, ed. Alejandro García Reidy: 7-72. Barcelona: Crítica.
- GARCÍA REIDY, Alejandro. 2013. *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique. 2000. *La creación del Fénix*. Madrid: Gredos.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique. 1998. "La reglas del arte de Pierre Bourdieu o las reglas improbables del canon literario". *Revista de literatura* LX (120): 517-526.
- GASTÉ Armand. 1970. *La querelle du Cid. Pièces et pamphlet publiés d'après les originaux avec une introduction*. Genève: Slatkine Reprints.
- GERRATANA, Anna. 2011. "Il ruolo del lettore nell'estetica della ricezione e nelle teorie postmoderne". *Bollettino dell'associazione italiana di germanistica* IV: 25-34.
- GETTO, Giovanni. 1960. "Echi di un romanzo barocco nei *Promessi Sposi*". *Lettere italiane* XII: 141-147.

- GETTO, Giovanni. 1971. *Manzoni europeo*. Milano: Mursia.
- GIBELLINI, Pietro. 1994. *La parabola di Renzo e Lucia. Un'idea dei «Promessi sposi»*. Brescia: Morcelliana.
- GIULIANI, Luigi. 2010. "La Parte de comedias como género editorial". *Criticón* CVIII: 25-36.
- GONZALO SANTOS, Tomás, PÉREZ VELASCO, Juan Manuel. 2006. "Diatribas y apologías de las lenguas francesas y españolas, español en Francia, francés en España". In M. Bruña Cuevas (et al.), *La cultura del otro: español en Francia, francés en España: 183-192*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- GRAEBER, Wilhelm. 1996. "Le charme des fruits défendus: les traductions de l'anglais et la dissolution de l'ideal classique". In M. Ballard, L. D'Hulst (edd.), *La traduction en France à l'Âge classique: 305-319*. Villeneuve d'Ascq (Nord): Presses Universitaires du Septentrion..
- GREENBLATT, Stephen. [1980]2005. *Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press.
- GREENBLATT, Stephen. 1990. *Learnig to Curse. Essays in Early Modern Culture*. New York-London: Routledge.
- GROSPERRIN, Jean-Philippe. 2004. "D'un merveilleux l'autre. Houdar de La Motte interprète de la tragédie cornélienne". *Dix-septième siècle* CCXXV 4: 697-705.
- GUENTHER, Melissa. 2010. "L'Espagne sous le regard d'une Française: la Relation du voyage d'Espagne (1691) de Madame d'Aulnoy". *452° F. Revue électronique de théorie de la littérature et de littérature comparée* II: 127-136.
- GUICHEMERRE, Roger. 1981. *La tragi-comédie*. Paris: PUF.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. 1987. "Consecuencias de la estética de la recepción". In J.A. Mayoral (ed.), *Estetica de la recepción: 145-175*. Madrid: Arco Libros.
- GUNTER, Bed. 2008. *Translation as Relocation*, en Paun de García, S., Larson, D. R. (eds.), *The Comedia in English. Translation and Performance: 108-124*. Woodbridge: Tamesis Books.
- GURY, Jacques. 1990. "Introduction". In Pierre Le Tourneur, *Préface du Shakespeare traduit de l'Anglois. Edition critique par Jacques Gury*, Genève, Droz.
- HAINSWORTH, George. 1931. "Quelques opinions françaises (1614-1664) sur les Nouvelles exemplaires de Cervantes (1613)". *Bulletin hispanique* XXXII: 63-70.
- HAINSWORTH, George. 1939. "Notes supplémentaires sur Lope en France (XVII siècle)". *Bulletin Hispanique* XLI (4): 352-363.

- HEPP, Noemi. 1968. *Homère en France au XVIIe siècle*. Paris: Klincksieck.
- HÖFER Y TUÑÓN, Farida María. 2008. "El teatro del siglo de Oro en Francia: ¿traducción, adaptación o apoderamiento?". In Liliana Ruth Feierstein, Vera Elisabeth Gerling (eds.), *Traducción y poder. Sobre marginados, infieles, hermeneutas y exiliados: 167-180*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert.
- HOLMES, James S., LAMBERT, José, VAN DE BROECK, Raymond. 1978. *Literature and Translation*. Leuven: ACCO.
- HOLMES, James S. 1988. *Translated!: Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi.
- HOLUB, Robert. 1984. *Reception Theory. A critical introduction*. London: Methuen.
- D'HULST, Lieven. 1996. "Université et diversité de la réflexion traductologique en France (1722-1789)". In M. Ballard, L. D'Hulst (edd.), *La traduction en France à l'Âge classique: 83-97*. Villeneuve d'Ascq (Nord): Presses Universitaires du Septentrion.
- D'HULST, Lieven. 1990. *Cent ans de théorie française de la traduction. De Batteux à Littré (1748-1847)*. Lille: Presses universitaires de Lille.
- HUSZAR, Guillaume. 1907. *Molière et l'Espagne*. Paris: Champion.
- IGLESIAS SANTOS, Montserrat. 1997. "La Estética de la Recepción y el horizonte de expectativa". In D. Villanueva (ed.), *Avances en teoría de la literatura*. Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.
- JANSEN, André. 1948. "François Bertaut et son Journal du voyage en Espagne". *Bulletin Hispanique* L: 172-186.
- JAUSS, Hans Robert. [1970]2000. "Tradición literaria y conciencia actual de la modernidad". In Id., *La historia de la literatura como provocación: 11-57*. Barcelona: Península.
- JAUSS, Hans Robert. 1981. "Esthétique de la réception et communication littéraire". *Critique* 413: 1116-1130.
- JAUSS, Hans Robert. 1987. "El lector como instancia". In J.A., Mayoral (ed.), *Estética de la recepción: 59-85*. Madrid: Arco Libros.
- JEPSEN, Buch. 2001. "Le Nom propre et le propre auteur : Qu'est-ce qu'une « fonction auteur »?". In J. Lefevre (ed.), *Une histoire de la « fonction auteur » est-elle possible?* Actes du colloque organisé par le Centre de recherche LiDiSa (Littérature et Discours du Savoir), 11-13 mai 2000. ENS Fontenay-Saint-Cloud: Université de Saint-Etienne.
- JUDERÍAS, Julián. 2003. *La Leyenda Negra. Estudios acerca del concepto de España en el*

- extranjero*. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- KELLY, Douglas. 1978. "Translatio Studii: Translation, Adaptation, and Allegory in Medieval French Literature", *Philological Quarterly* LVII: 287-310.
- KOSTER, Cees. 2002 "The translator in between text: on the textual presence of the translator as an issue in the methodology of comparative translation description". In Alessandra Riccardi (ed.), *Translation studies. Perspective on an emerging discipline*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KUNDERA, Milan. 1998. *L'arte del romanzo*, Milano: Adelphi.
- KUNDERA, Milan. 1993. *Les testaments trahis*, Paris: Gallimard.
- LABRIOLLE, Marie-Rose de. 1965. *Le pour et contre et son temps*. Institut et Musée Voltaire.
- LAFARGA, Francisco. 1878. "La difusión de Voltaire en España en el siglo XVIII : algunos intermediarios". *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* I: 132-137.
- LAMBERT, José. 1996. "Le discours implicite sur la traduction dans l'*Encyclopédie*". In M. Ballard, L. D'Hulst (edd.), *La traduction en France à l'Âge classique*: 101-119. Villeneuve d'Ascq (Nord): Presses Universitaires du Septentrion.
- LASSERRE, François. 1992. "Influence de Lope de Vega sur Corneille. Une étape décisive : *La Veuve*". *Papers of French Seventeenth Century Literature* XIX: 433-456.
- LARRIBA, Elisabel. 2010. *Jean-Baptiste Esménard, un francés afrancesado*, in Gerard Dufour, Armando Alberola, Elisabel Larriba (eds.), *Las élites y la «revolución de España» (1808-1814). Estudios en homenaje al profesor Gérard Dufour*: 207-226. Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. 1987. «Los géneros teatrales y el gracioso en Lope de Vega», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* VII: 223-229.
- LEFEVERE, André. 1975. *Translating Poetry. Seven strategies and a Blueprint*. Amsterdam: Van Gorcum.
- LEFEVERE, André. 1984. "Refraction". In Ortrun Zuber-Skerrit (ed.), *Page to stage: Theatre as Translation*. Amsterdam: Rodopi.
- LEFEVERE, André. 1992. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge.
- LEFEVERE, André. 1996. "The extract: literary guerrilla as literary interchange". In Michel Ballard, Lieven D'Hulst (edd.), *La traduction en France à l'Âge classique*: 275-290.

- Villeneuve d'Ascq (Nord): Presses Universitaires du Septentrion.
- LEPAN, Édouard-Marie-Joseph. 1817. *Vie politique, littéraire et morale de Voltaire, où l'on réfute Condorcet et ses autres historiens, en citant et rapprochant un grand nombre de faits inconnus et très curieux*. Paris: Cordier.
- LESTRINGANT, M. Franck. 2000. «"Le vers de théâtre au XVIe siècle". *Cahiers de l'association internationale des études françaises* LII: 267-278.
- LEVI, Ezio. 1935. *Lope de Vega e l'Italia: con prefazione di Luigi Pirandello*. Firenze: Sansoni.
- LHERMITTE, Corinne. 2004. "Adaptation as Rewriting : Evolution of a Concept", *Lisa. Littérature, histoire des Idées, Images et Sociétés du monde Anglophone* V (2): 26-44.
- LLOVET, Enriqué. 1988. "Adaptaciones teatrales". *Boletín informativo de la Fundación Juan March* CLXXX: 3-16.
- LOFTIS, John. 1999. "La comedia española en la Inglaterra del siglo XVII". In H. Sullivan, H.W., Galoppe, R.A., Stoutz, M.L. (edd.), *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*: 101-119. London: Tamesis.
- LOMBARD, Émile. 1879. "Étude sur Alexandre Hardy". *Zeitschrift für neufranzösische Sprache und Literatur* I: 161-185.
- LOMBARDI, Marco. 1999. "Voltaire e Lope". In M.G. Profeti (ed.), *Otro Lope no ha de haber*, III: 129-150 Firenze: Alinea.
- LOMBARDI, Marco. 2000. "Ragione, pazzia, ordine e caos : Voltaire traduttore di Calderón". In M.G. Profeti (ed.), *Otro Lope no ha de haber*: 117-165. Firenze: Alinea.
- LÓPEZ CARRILLO, Rodrigo, MARTÍNEZ DENGRA, Esperanza, SAN GINÉS AGUILAR, Pedro. 1995. "Etienne Dolet o los cinco principios de la traducción". In F. Lafarga et alii (edd.), *La traducción: metodología, historia, literatura: ámbito hispanofrancés*, 123-130. Barcelona: PPU.
- LOUGH, John. 1957. *Paris theatre audiences in the 17th and 18th centuries*. London: Oxford University Press.
- LUZIO, Alessandro. 1884. *Manzoni e Diderot*, Milano: Dumolard.
- MAGNE, Émile. 1909. *Le plaisant abbé de Boisrobert*. Paris: Mercure de France.
- MARAVALL, José Antonio. 1966. *Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones.
- MARTIN, Henri-Jean. 1969. *Livres, pouvoirs et société à Paris au XVIIe siècle*. Genève:

Droz.

- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso. 2006. "El manuscrito de la primera parte del *Quijote* y la disputa entre Cervantes y Lope de Vega". *Etiópicas* 2 1-77.
- MARTINENCHE, Ernest. 1900. *La Comedia en France de Hardy à Racine*. Paris: Hachette.
- MCGRADY, Donald. 1985. "Lope de Vega's «El mejor alcalde, el rey»: Its Italian Novella Sources and its Influence upon Manzoni's «I Promessi Sposi»". *Modern Language Review* LXXX: 604-618.
- MCMILLIN, Scott. 1999. "Professional playwriting". In D.S. Kastan (ed.), *A companion to Shakespeare*. Oxford: Blackwell.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. 2012. *Historia de las ideas estéticas en España*, Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria.
- MEREGALLI, Franco, 1989. *La literatura desde el punto de vista del receptor*, Amsterdam-Atlanta: Rodopi.
- MERINO ÁLVAREZ, Raquel. 1994. *Traducción, tradición y manipulación: teatro inglés en España, 1950-1990*. León: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León.
- MESTRE SANCHIS, Antonio. 2003. "El teatro del Siglo de Oro español en la correspondencia entre Voltaire y Mayans". In Id., *Apología y crítica de España en el siglo XVIII*: 267-288. Madrid: Marcial Pons Historia.
- DE MIGUEL Y CANUTO, Juan Carlos. 1994. "Casi un siglo de crítica sobre el teatro de Lope : de la Poética de Luzán (1737) a la de Martínez de la Rosa", *Criticón* LXII: 33-56.
- MILTON, John. *Translation studies and adaptation studies*. In A. Pym, A. Perekrestenko (edd.), *Translation Research Projects 2*: 51-58. Tarragona: Intercultural Studies Group.
- MONSELET, Charles. 1864. *Les originaux du siècle dernier: les oubliés et les dédaignés*. Paris: Michel Levy Frères.
- MOREL-FATIO, Alfred. 1888. *Études sur l'Espagne*. Paris: Vieweg.
- MOREL-FATIO, Alfred. 1901. *Ambrosio de Salazar et l'étude de l'espagnol en France sous Louis XIII*. Paris-Toulouse: Picard-Privat.
- MORLEY, Sylvanus Griswold, BRUERTON, Courtney. 1968. *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basando todo ello en un estudio de su versificación estrófica*. Madrid: Gredos.

- MORTIER, Roland. 1982. *L'originalité*, Genève: Droz.
- MOUSNIER, Roland. 1971. *La Véralité des offices sous Henri IV et Louis XIII*. Paris: PUF.
- NAPOLI-SIGNORELLI, Pietro. 1813. *Storia critica de' teatri antichi e moderni divisa in dieci tomi*. Napoli: Orsino.
- NÉDELEC, Claudine. 2011. "Penser l'héritage dans l'Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les Anciens et les Modernes de François de Callières (1688)". *Littératures classiques* LXXV (2): 183-196.
- NORD, Christiane. 2002. *Manipulation and Loyalty in Functional Translation*, *Current Writing* 14 (2): 32-44.
- NORMAN, Larry. 2011. *The shock of the Ancient. Literature and History in the Early modern France*. Chicago: University of Chicago Press.
- OLEZA SIMÓ, Joan. 2013. "Los dramas históricos de hechos particulares, de Lope de Vega: una exigencia de sujetos". *Revista sobre teatro áureo* VII: 105-140.
- ORGEL, Stephen. 2002. *The authentic Shakespeare and other problems of the early modern stage*. London-New York: Routledge.
- ORLANDO, Francesco, 1996. *L'altro che è in noi: arte e nazionalità*. Torino: Bollati Boringhieri.
- ORLANDO, Francesco. 1997. *Illuminismo, Barocco e retorica freudiana*. Torino: Einaudi.
- PASCOLI, Giovanni. 1980-1981. *Opere*. Milano-Napoli: Ricciardi.
- PASQUIER, Pierre. 2006. "L'Hôtel de Bourgogne et son évolution architecturale: éléments pour une synthèse". In Mazouer, Charles (ed.), *Les lieux du spectacle dans l'Europe di XVIIe siècle*: 47-72. Tübingen: Narr.
- PAVESIO, Monica. 2013. *La Bague del oubly: dédicace*, in *Les idées du théâtre* (www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Rotrou-BagueOubli-Dedicace.html).
- PÉLIGRY, Christian. 1975. "L'accueil réservé au livre espagnol par les traducteurs parisiens dans la première moitié du XVII siècle (1598-1661)". *Mélanges de Casa Velázquez* XI 163-176.
- PEMBLE, John. 2005. *Shakespeare goes to Paris. How the Bard conquered France*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PERRAS, Jean-Alexandre. 2012. *L'exception exemplaire: une histoire de la notion de génie entre les XVIe et XVIIIe siècles*. Thèse de doctorat. Université Paris VIII Vincennes Saint-Denis et Université De Montreal.
- PFANDL, Ludwig. 1953. *Historia de la literatura nacional española en la edad de oro*, Barcelona: Gili.

- PICCIOLA, Liliane. 1989. *Corneille et la dramaturgie espagnole*, Thèse de doctorat. Université de Paris X Nanterre.
- PICCIOLA, Liliane. 2012. "L'habillage à la française du gracioso et la création de la grâce comique". In Couderc (ed.), *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or en France. De la traduction au transfert culturel*. Paris: Presses Universitaire de Paris Ouest.
- PONTÓN, Gonzalo. 2011. "Arte antiguo y moderna costumbre (1499-1690)". In Pozuelo Yvancos (ed.), *Historia de la literatura española. Las ideas literarias*: 145-249. Barcelona. Crítica.
- POVOLO, Claudio. 2004. *Il romanziere e l'archivista. Da un processo veneziano del '600 all'anonimo manoscritto dei Promessi Sposi*. Verona: Cierre.
- POVOLO, Claudio (ed.). 2003. *Il processo a Paolo Orgiano (1605-1607)*. Roma: Viella.
- PRESOTTO, Marco. 1997. *Prólogo a Los donaires de Matico*. In *Comedias de Lope de Vega*. Parte I: I, 115-129. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona.
- PROFETI, Maria Grazia. 1988. *La collezione «Diferentes autores»*. Kassel: Reichenberger.
- PROFETI, Maria Grazia. 1985. "Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro". In M.A. Garrido Gallardo (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*: I, 673-682. Madrid: CSIC.
- PROFETI, Maria Grazia. 2009a. "Episodi della ricezione dell'«Arte nuevo»: la «Nouvelle pratique du Théâtre» (1704)". In M.G. Profeti, *Commedie, Riscritture, libretti*: 293-310. Firenze: Alinea.
- PROFETI, Maria Grazia. 2009b. "La modernità, i Secoli d'Oro e il canone europeo". In M.G. Profeti, *Commedie, Riscritture, libretti*: 13-38. Firenze: Alinea.
- PROFETI, Maria Grazia. 2009c. "Per la fortuna di Lope nel secolo XVIII". In M.G. Profeti, *Commedie, Riscritture, libretti*: 311-328. Firenze: Alinea.
- PUPPO, Mario. 1980. "Due note manzoniane". *Italianistica* I: 123-129.
- RAIMONDI, Ezio. 1974. *Il romanzo senza idillio: saggio sui Promessi Sposi*. Torino: Einaudi.
- RICCARDI, Carla. 2000. "Un grande intreccio teorico: la *Lettre à M. Chauvet*. Premessa a un saggio di commento". *Nuova rivista di letteratura italiana* II: 461-494.
- RAJNA, Pio. 1876. *Le fonti dell'Orlando Furioso*. Firenze: Sansoni.
- RAVAISSON-MOLLIEN, François. 1866-1904. *Archives de la Bastille: documents inédits*, Paris: Durand et Pedone.
- RICCÒ, Laura. 2008. «*Su le carte e fra le scene*». *Teatro in forma di libro nel Cinquecento*

- italiano*. Roma: Bulzoni.
- RIVA, Serafino. 1933. "I «Promessi sposi» ed una commedia del Voltaire". *Giornale storico della letteratura italiana* CI: 100-101.
- ROLDÁN, Concha. 2005. *Entre Casandra y Clío. Una historia de la filosofía de la historia*. Madrid: Akal.
- ROMANOS, Melchora. 2006. "Algunas cuestiones acerca de las relaciones entre polimetría y dramaturgia en el teatro de Lope de Vega". In A. Close (ed.), *Edad de oro cantabrigense. Actas del VII congreso de la AISO* (Robinson College, Cambridge, 2005): 539-544. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert.
- ROMERA NAVARRO, Miguel. 1935. *La preceptiva dramática de Lope de Vega*, Madrid: Yunque.
- ROTGER CERDÀ, Neus. 2014. *La querelle de la novela. Disputa y creación del primer campo literario francés (1670-1700)*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- ROUSSET, Jean. 1953. *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*. Paris: Corti.
- ROZAS, Juan Manuel. 1976. *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*. Sociedad General Española de Librería: Madrid.
- SALA DI FELICE, Elena. 1987. "Manzoni e la (im)moralità del teatro". *Intersezioni* VII (2) 235-261.
- SALVI, Marcella. 2005. *Escenas en conflicto. El teatro español e italiano desde los márgenes del Barroco*. New York: Lang.
- SALOMON, Noel. 1985. *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid: Cátedra.
- SAMSON, Alexander. 2008. "Life's Pilgrim : El peregrino en su patria". In A. Samson, J. Tacker (edd.), *A Companion to Lope*: 229- 243. Woodbridge: Tamesis.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio. 2006. *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*. Woodbridge: Tamesis.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio. 2011. "La apreciación de la obra de Lope de Vega entre la Fama Póstuma (1636) y el Diccionario de Autoridades (1726-1737)". *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura* XVII: 123-149.
- SÁNCHEZ LAÍLLA, Luis. 2010. "La Poética de Luzán". In A.G. Egido Martínez, J.E. Laplana Gil (edd.), *La luz de la razón: literatura y cultura del siglo XVIII: a la memoria de Ernest Lluch*: 71-96. Zaragoza: Instituto Fernando El Catolico.
- SANDERS, Julie. 2006. *Adaptation and Appropriation*. London-New York: Routledge.

- SANTOS DE LA MORENA, Blanca. 2014. "Lope y la tragedia "al estilo español": hacia el Castigo sin venganza". *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* XXXII: 73-82.
- SANTOYO, Julio-César. 1989. "Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología", *Cuadernos de Teatro Clásico* IV: 95-112.
- SAVERIO SANTANGELO, Giovanni. 2001. "Premesse del relativismo al tempo della Querelle: le "belles" e "fidèles" di Madame Dacier". In G. Catalano, F. Scotto (edd.), *La nascita del concetto moderno di traduzione. Le nazioni europee fra enciclopedismo e epoca romantica*. Atti del convegno internazionale. Milano, 18-20 novembre 1999: 169-185. Roma: Armando.
- SCAMUZZI, Iole. 2014. "Literatura áurea y leyenda negra : el intertexto ibérico entre Fermo e Lucia y Los novios". In J. Checa Beltrán (ed.), *La cultura española en la Europa romántica*: 209-236. Madrid: Visor.
- SCHAUB, Jean-Frédéric. 2003. *La France Espagnole. Les racines de l'absolutisme français*. Paris: Seuil.
- SCHERER, Colette. 1983. *Comédie et société sous Louis XIII. Corneille, Rotrou et les autres*. Paris: Nizet.
- SCHERER, Jacques. 1950. *La dramaturgie classique en France*. Paris: Nizet.
- SCHERER, Jacques. 1975. *Théâtre du XVIIe siècle*. Paris: Gallimard.
- SEBOLD, Russel P. [1970]1989. "Contra los mitos antineoclásicos españoles (1964)". In Id., *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochesca*: 77-94. Barcelona: Anthropos.
- SEGRE, Cesare. 2001. "Critica genetica e studi sulle fonti (Giovanni Pascoli e *Il gelsomino notturno*)". In Id., *Ritorno alla critica*: 113-125. Torino: Einaudi.
- SEVILLA FERNÁNDEZ, José. 1991. "La presencia de Giambattista Vico en la cultura española". *Cuadernos sobre Vico* I: 11-42.
- STAMPA, Stefano. 1885-1889. *Alessandro Manzoni, la sua famiglia, i suoi amici*. Milano: Hoepli.
- STEINER, George. 1979. *After Babel*. Oxford: Oxford University Press.
- SUPPA, Francesca. 2014. "«Le père trompé». Traducciones y apreciación del teatro de Lope en Francia en los siglos XVIII y XIX". In G. Clavería, S. Huertas, D. Poch (edd.), *Leer casi lo mismo. La traducción literaria*: 23-44. Valencia: PUV.
- THERY, Augustin François. 1851. *Morceaux choisis des meilleurs prosateurs français du second ordre aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècle. Avec une introduction et des notes historiques, philologiques et littéraires*. Paris: Dezobry et Magdeleine.

- THOVEZ, Enrico. 1921. *L'arco di Ulisse*. Napoli: Ricciardi.
- TICKNOR, George. 1849. *History of Spanish literature*. London: Murray.
- TORRECILLA, Jesús. 2004. *España exótica : la formación de la imagen española moderna*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- TORTOSA LINDE, María Dolores. 1988. *La Academia del Buen gusto de Madrid (1749-1751)*. Granada: Universidad de Granada. Departamento de Filología Española.
- TOURY, Gideon. 1993. "'Translation of literary texts' vs. 'literary translation': a distinction reconsidered". In S. Tirkkonen-Condit, J. Laffling (edd.), *Recent Trends in Empirical Translation Research*. Joensuu: Savonlinna School.
- TOURY, Gideon. 1995. *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- TRAMBAIOLI, Marcella. 2010. "Lope de Vega frente a la «Tragicomedia» de Giovan Battista Guarini". In G. Vega García-Luengos, H. Úrzaiz Tortajada (edd.), *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias*. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20-23 julio 2009: II: 1013-1023. Universidad de Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- TROMBATORE, Gaetano. 1993. *La formazione del grande Manzoni (1810-1819)*. Firenze: La Nuova Italia.
- TROPÉ, Hélène. 2001-2002. "Lope de Vega au Parnasse : Honras de Lope de Vega en el Parnaso, comedia de Gabriel de Moncada (1636)". *Cuadernos de Investigación Filológica XXXVII-XXXVIII*: 219-234.
- TROPÉ, Hélène. 2015. "Los paratextos de la parte XIII de comedias de Lope de Vega. Texto y contexto". *Anuario Lope de Vega. Texto literatura cultura XXI*: 153-172.
- TURRI, Vittorio. 1900. *Dizionario storico manuale della letteratura italiana (1000-1900)*. Torino: Paravia.
- VALDIVIA CAMPOS, Carmen. 1992. *François Le Métel de Boisrobert. Estudio de la adaptación de sus comedia inspiradas en el Teatro español del Siglo de Oro*. Tesis doctoral. Universidad de Granada.
- DEL VALLE ABAD, Federico. 1946. *Influencia española sobre la literatura francesa. Juan de Rotrou (1609-1650)*. Ávila: Senén Martín.
- VAN GORP, Hendrick. 1985. *Translation and Literary Genre: The European Picaresque Novel in the 17th and 18th Centuries*. In Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of*

- Literature: Studies in Literary Translation*: 136-148. London-New York: Routledge.
- VIALA, Alain. 2013. "Un temps de querelles", *Littératures classiques* LXXXI (2): 5-22.
- VILLARINO, Marta. 2005. "El guante de doña Blanca, una comedia palatina de Lope de Vega". In M.L. Lobato, F. Domínguez Matito (edd.), *Estudios de teatro español y novohispano*. Actas del XI congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los siglos de Oro (Buenos Aires, 2003): 195-203. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filología y Literaturas Hispánicas.
- VILLANUEVA, Darío. 1994. "Prólogo". In D. Villanueva (ed.), *Avances en teoría de la literatura* (estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas). Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones de la Universitat de Santiago de Compostela.
- VITSE, Marc. 1990. *Éléments pour une théorie du Théâtre espagnol du XIIIe siècle*. Université de Toulouse-Le Mirail: France-Ibérie Recherche.
- VOGLER, Frederick Wright. 1964. "La première apparition en France du *Peregrino* de Lope de Vega (1614)". *Bulletin Hispanique* LXVI: 73-83.
- VOGLER, Frederick Wright. 1964. *Vital d'Audiguier and the Early Seventeenth-Century French Novel*. Chapel Hill: The University of North Carolina.
- WEIGER, John. 1981. "Lope de Vega según Lope: ¿creador de la comedia?", *Cuadernos de filología de la Universidad de Valencia. III Literaturas: análisis III* (1-2): 225-245.
- WOLF, Michaela, FUKARI, Alexandra. 2007. *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam-Philadelphia: Benjamins.
- ZUBER. 1969. *Les "Belles infidèles" et la formation du goût classique: Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac*. Paris: Colin.
- ZUILI, Marc. 2006. "César Oudin y la difusión del español en Francia en el siglo XVII". In Bruña Cuevas et al. (eds.), *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*: 278-289. Sevilla: Universidad de Sevilla.

3. Repertori bibliografici, dizionari e biografie

- ARBOUR, Romeo. 1977. *L'ère baroque en France. Répertoire chronologique des éditions des textes littéraires*. Genève: Droz.

- CHAUDON, Louis-Mayeul. 1804. *Nouveau Dictionnaire historique, ou Histoire abrégée de tous les Hommes qui se sont fait un nom par des talents, des vertus, des forfaits, des erreurs, etc., depuis le commencement du monde jusqu'à nos jours; dans laquelle on expose avec impartialité ce que les Écrivains les plus judicieux ont pensé sur le caractère, les mœurs et les ouvrages des Hommes célèbres dans tous les genres.* Lyon: Bruyset Ainé et C.
- CIORANESCU, Alexandre. 1975. *Bibliographie de la littérature française du seizième siècle.* Genève: Skatline Reprints.
- GOUJET, Claude-Pierre (et alii). 1723-1746. *Bibliothèque Française, ou Histoire littéraire de la France.* Amsterdam: Du Sauzet.
- HORN-MONVAL, Madeleine. 1963. *Traductions et adaptations françaises du théâtre étranger.* Paris: Centre National de la Recherche Scientifique.
- LOSADA GOYA, José Manuel. 1999. *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVIIe siècle.* Genève: Droz..
- MICHAUD, Joseph-François, MICHAUD, Louis-Gabriel (et alii). 1811-1828. *Biographie universelle ancienne et moderne, ou Histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus et leurs crimes. Ouvrage entièrement neuf, rédigé par une société de gens de lettres et de savants.* Paris: Michaud.
- MICHAUD, Louis-Gabriel. 1843-1865. *Biographie universelle ancienne et moderne: histoire par ordre alphabétique de la vie publique et privée de tous les hommes.* Paris: Thoissier Desplaces.
- MONNAIS, Édouard. 1828-1838. *Éphémérides universelles ou Tableau religieux, politique, littéraire, scientifique et anecdotique, présentant, pour chaque jour de l'année, un Extrait des Annales de toutes les nations et de tous les siècles depuis les temps historiques jusqu'à nos jours.* Paris: Corby.
- RABBE, Alphonse (et alii). 1826-1836. *Biographie universelle et portative des contemporaines, ou Dictionnaire Historique des hommes vivants et des hommes morts depuis 1788 jusqu'à nos jours.* Paris: Bureau de la Biographie.
- PANE, Remigio. [1944]1985. *English Translations from the Spanish 1484-1983: a Bibliography.* Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International.

4. Banche dati e risorse elettroniche

Calendrier électronique des spectacles sous l'ancien régime et sous la révolution (CÉSAR).

<http://www.cesar.org.uk/cesar2/home.php>

Dialnet. <http://dialnet.unirioja.es>

FERRER VALLS, Teresa (ed.). 2008. *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT). Kassel: Reichenberger.

Gallica. Catalogue numérique de la Bibliothèque Nationale. <http://gallica.bnf.fr>

Idées du théâtre. Projet ANR. <http://www.idt.paris-sorbonne.fr>

OLEZA, Joan et alii, *ARTELOPE. Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega.*

<http://artelope.uv.es>

Persée. Portail de revues scientifiques en sciences humaines et sociales

<http://www.persee.fr/web/revues/home>

Projet Agon. La dispute: cas, querelles, controverses et création à l'époque moderne

<http://www.agon.paris-sorbonne.fr>

INDICE

INTRODUZIONE	5
I	13
ADATTAMENTI E TRADUZIONI DEL TEATRO DI LOPE DE VEGA IN FRANCIA NEI SECC. XVII-XVII. DEFINIZIONE DEL <i>CORPUS</i> E METODO ANALITICO	13
1. SUL CONCETTO DI ADATTAMENTO SECONDO IL CRITERIO DEL RAPPORTO CON IL TESTO DI PARTENZA	13
2. IL CONCETTO DI «TRADUZIONE PRESUNTA» («ASSUMED TRANSLATION»): BASI TEORICHE E IMPLICAZIONI METODOLOGICHE	18
2.1. <i>L'estetica della ricezione come base di un criterio ricettivo</i>	18
2.2. <i>Implicazioni del criterio ricettivo: il concetto di «appropriation»</i>	24
3. GLI ADATTAMENTI COME OPERE NUOVE E L'ESTETICA DELL' <i>IMITATIO</i> NEL SEICENTO FRANCESE	26
4. LA NASCITA DI UN TEATRO <i>FOR THE PAGE</i>	30
4.1. <i>Adattamenti stage-oriented e traduzioni reader-oriented</i>	31
4.2. <i>Dall'evento al monumento: riflessi delle edizioni teatrali reader-oriented sulla traduzione di comedias di Lope</i>	34
5. UNA DEFINIZIONE EMPIRICA DI TRADUZIONE E ADATTAMENTO	41
6. IL CRITERIO DELLA RELAZIONE CON L'IPOTESTO E LA SUA UTILITÀ NELLA DEFINIZIONE DEL <i>CORPUS</i> DI ADATTAMENTI	42
7. IL <i>CORPUS</i> DI ADATTAMENTI	44
8. UNA PROPOSTA METODOLOGICA PER LO STUDIO DELLE TRADUZIONI	46
8.1 <i>Basi teoriche di un approccio polisistemico e target-oriented</i>	46
8.2 <i>L'estetica degli adattamenti come base metodologica per lo studio delle traduzioni: il confronto tassonomico come metodo analitico</i>	63
9. TRADUZIONE E CANONE	65
II	69
GÉNIE SANS RÈGLES. LOPE DE VEGA NEL SEICENTO FRANCESE	69
1. I RAPPORTI FRANCO-SPAGNOLI: COSTRUZIONE ED EVOLUZIONE DELL'IMMAGINE DELL'ENNEMI	69
2. LA MODA DE LO ESPAÑOL: IL VOYAGE EN ESPAGNE, LO STUDIO DELLA LINGUA E LE TRADUZIONI LETTERARIE NEL SECOLO XVII	77
2.1. <i>«Au beau mentir qui vient de loin». Il Voyage en Espagne e alcuni incontri con la Comedia</i>	77
2.2. <i>Lo studio della lingua spagnola</i>	80
2.3. <i>La traduzione di letteratura spagnola</i>	81
2.4. <i>La teoria della traduzione in Francia tra Cinquecento e Seicento: da Etienne Dolet al declino delle Belles infidèles</i>	85
3. LOPE DE VEGA NELLE TRADUZIONI FRANCESI DEL SEICENTO	90
4. LOPE NEL SEC. XVII. ALCUNI GIUDIZI DEI LETTERATI FRANCESI SUL FÉNIX	98
5. RICEZIONE E USO DELL' <i>ARTE NUEVO</i> NELLA FRANCIA SEICENTESCA	106
5.1. <i>«Indépendants» e drammaturghi: Ogier, Mareschal, Corneille, Molière</i>	110
5.2. <i>Dai réguliers agli Anciens: Scudéry, Chapelain, La Mesnadière, Rapin, Ménage</i>	120
6. LA COMEDIA A CORTE E L'EVOLUZIONE DELLA SOCIETÀ PARIGINA NEGLI ANNI 1615-1629	126
7. LA MODA DEGLI ADATTAMENTI (1629-1660)	130
8. LOPE DE VEGA AGLI ALBORI DELLA <i>QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES</i>	134
8.2. <i>Lope de Vega e il teatro spagnolo nella Querelle des Anciens et des Modernes</i>	142
III	160
LOPE DE VEGA NEL TEATRO À L'ESPAÑOLE	160
1. GLI AUTORI DI ADATTAMENTI LOPESCHI E LE LORO STRATEGIE: VERSO LA DEFINIZIONE DI UNA TASSONOMIA	163
1.1. <i>Jean de Rotrou</i>	163
1.2. <i>Antoine Le Metel D'Ouville</i>	170
1.3. <i>Pierre Corneille</i>	174

1.4. <i>Boisrobert</i>	178
2. IL TRAVESTIMENTO ALLA FRANCESE. TASSONOMIA DI UNA STRATEGIA DI <i>ACCEPTABILITY</i>	180
3.1. <i>Dal verso alla prosa</i>	182
3.2. <i>Relocation</i>	184
3.3. <i>Distribuzione in cinque atti</i>	187
3.4. <i>Adeguamento alle unità di tempo, di luogo e d'azione</i>	188
3.5. <i>La deresponsabilizzazione dei personaggi</i>	193
3.6. <i>Bienséance e decoro: il disfraz</i>	194
3.7. <i>La ricerca del lieto fine</i>	196
IV.....	200
«NOS MUSAS COLIMUS SEVERIORES». LOPE DE VEGA NEL SETTECENTO FRANCESE..	200
1. INTERFERENZE CULTURALI TRA SPAGNA E FRANCIA NEL SECOLO DEI LUMI: UNA «MISE EN ABÎME».....	200
2. SPOSTAMENTI CANONICI NEL «NUEVO CLASICISMO ESPAÑOL»: LOPE E LA POÉTICA DI LUZÁN.....	202
3. LOPE E I «PHILOSOPHES».....	216
4. LOPE E GLI INTELLETTUALI «FILOISPANICI».....	235
5. LA «QUERELLE» SULLA TRAGEDIA SPAGNOLA.....	241
6. «TRAGI-COMÉDIE, TRAGÉDIE BOURGEOISE, COMÉDIE LARMOYANTE»: IBRIDISMO SETTECENTESCO E TENTATIVI DI NUOVE POETICHE.....	253
7. TRA VOLTAIRE E LE TOURNEUR: IL RUOLO DELLA TRADUZIONE NELL'EVOLUZIONE PRE-ROMANTICA.....	259
V.....	272
TRA SHOCK E FALSIFICAZIONE: LOUIS-ADRIEN DU PERRON DE CASTERA.....	272
1. VITA E OPERE.....	272
1.2. <i>Gli Entretiens littéraires et galans (1738) e la polemica con Desfontaines sulla traduzione dei Lusíadas</i>	276
2. DU PERRON DE CASTERA TRADUTTORE.....	283
3. GLI «EXTRAITS» E L'IPOTESTO.....	286
4. «LE TRIOMPHE DE LA VERTU».....	289
5. L'«EXTRAIT» COME SOTTOGENERE TRADUTTIVO.....	291
6. RICEZIONE E FORTUNA DEGLI «EXTRAITS».....	296
7. LA <i>PRÉFACE</i>	302
8. «LES PLAISANTERIES DE MATICO».....	305
8.1. <i>Caratteristiche formali</i>	305
9. ANALISI TASSONOMICA DI «LES PLAISANTERIES DE MATICO».....	308
9.1. <i>Infrazione alle unità aristoteliche</i>	308
9.2. <i>Perdita di elementi simbolici: «ganado» e «piel de león»</i>	309
9.3. <i>Matico e le infrazioni al decoro</i>	309
9.4. <i>«Parler d'amour»: i dialoghi amorosi di Du Perron de Castera</i>	312
9.6. <i>Proposta di un nuovo epilogo</i>	313
VI.....	317
TRADUZIONE E IDEOLOGIA. LINGUET E LOPE DE VEGA.....	317
1. VITA E OPERE DI LINGUET.....	317
2. LINGUET TRADUTTORE.....	320
3. GIUDIZI SUL TEATRO SPAGNOLO.....	324
4. <i>THÉÂTRE ESPAGNOL</i> (1770).....	329
5. LES VAPEURS OU LA FILLE DÉLICATE.....	336
5.1. <i>I sonetti</i>	339
5.2. <i>Bienséance e decoro esterno: il traduttore rispetto al «disfraz»</i>	339
5.3. <i>Trattamento del ruolo del gracioso</i>	344
5.4. <i>Realia e riferimenti letterari</i>	346
5.5. <i>Gli intraducibili «melindres» di Belisa</i>	349
5.6. <i>Riduzione dei riferimenti erotici</i>	352
5.7. <i>Traduzione e ideologia: i commenti di Linguet rispetto allo schiavismo e all'Inquisizione</i>	354

5.8. <i>Proposta di un nuovo epilogo</i>	356
CONCLUSIONI	358
APPENDICE I. LOPE IN FRANCIA: TESTI E PARATESTI	368
1. ADATTAMENTI DI <i>COMEDIAS</i> DI LOPE IN FRANCIA (XVII SEC.)	368
2. TRADUZIONI <i>FOR THE STAGE</i> E TRADUZIONE <i>FOR THE PAGE</i> DI <i>COMEDIAS</i> DI LOPE DE VEGA IN FRANCIA (SECC. XVII-XVIII).....	374
3. TESTIMONIANZE FRANCESI SU LOPE DE VEGA E LA <i>COMEDIA</i> (XVII SEC.).....	379
4. TESTIMONIANZE FRANCESI SU LOPE DE VEGA E LA <i>COMEDIA</i> (SEC. XVIII).....	392
4.1. <i>Lope nelle riviste francesi del Settecento</i>	402
5. (ALAIN-RENÉ LESAGE), <i>PRÉFACE A LE THÉÂTRE ESPAGNOL OU LES MEILLEURES COMÉDIE DES PLUS FAMEUX AUTEURS ESPAGNOLS. TRADUITES EN FRANÇAIS</i> (1700).....	407
6. (LOUIS-ADRIEN DU PERRON DE CASTERA), PROLOGO AGLI <i>EXTRAITS DE PLUSIEURS PIÈCES DU THÉÂTRE ESPAGNOL</i> (1738).....	410
7. SIMON-NICOLAS-HENRI LINGUET, <i>ÉPITRE E AVERTISSEMENT AL THÉÂTRE ESPAGNOL</i> (1770)	413
APPENDICE II. UN IPOTETICO EPISODIO DI RICEZIONE DEL TEATRO DI LOPE MEDIANTE LE TRADUZIONI FRANCESI SETTE-OTTOCENTESCHE: ALESSANDRO MANZONI	425
1. <i>STATUS QUAESTIONIS</i> SULL'IPOTESI DI UNA RICEZIONE MANZONIANA DI LOPE DE VEGA (1899-2014). 425	425
2. MANZONI E GLI «CHEFS-D'ŒUVRES DES THÉÂTRES ÉTRANGERS»	435
3. TRA FINZIONE LETTERARIA E DOCUMENTO STORICO: PER UNA PANORAMICA DELLE «FONTI» MANZONIANE.....	439
3.1 <i>Lo studio delle fonti di fine Ottocento e il banco di prova manzoniano</i>	440
3.2 <i>Le fonti documentarie: gride, atti processuali, lettere</i>	443
3.3 <i>Le fonti letterarie: l'autobiografia, il romanzo barocco e la pièce teatrale</i>	445
3.4 <i>Il romanzo ottocentesco e la teatralità dei «Promessi sposi»</i>	447
4. «J'AI DÉJÀ CHEZ MOI LE LOPE»? LA TEORIA TEATRALE DI MANZONI E LOPE DE VEGA	450
5. «SUJETO» E «TRAGICÓMICO»: LA <i>COMEDIA</i> AL SERVIZIO DEL ROMANZO. UN'IPOTESI DI STUDIO.....	461
BIBLIOGRAFIA	471
1. FONTI.....	471
2. SAGGI E STUDI	482
3. REPERTORI BIBLIOGRAFICI, DIZIONARI E BIOGRAFIE	500
4. BANCHE DATI E RISORSE ELETTRONICHE	501



Università
Ca' Foscari
Venezia

DEPOSITO ELETTRONICO DELLA TESI DI DOTTORATO

DICHIARAZIONE SOSTITUTIVA DELL'ATTO DI NOTORIETA'

(Art. 47 D.P.R. 445 del 28/12/2000 e relative modifiche)

Io sottoscritto FRANCESCA SUPPA
nat. A a PADOVA (prov. PD.) il 2/4/1982
residente a MIRA (VE) in VIA GRAMSCI n. 28
Matricola (se posseduta) 226163 Autore della tesi di dottorato dal titolo:
<LE PÈRE TROMPÉ> TRADUZIONI E RICEZIONE
DEL TEATRO DI LOPE DE VEGA IN FRANCIA
TRA SEICENTO E SETTECENTO. CON UN'APPRENDICE SU MANZONI,
LETTORE DI LOPE DE VEGA
Dottorato di ricerca in ITALIANISTICA
(in cotutela con UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA)
Ciclo XXVII
Anno di conseguimento del titolo 2014-2015

DICHIARO

di essere a conoscenza:

- 1) del fatto che in caso di dichiarazioni mendaci, oltre alle sanzioni previste dal codice penale e dalle Leggi speciali per l'ipotesi di falsità in atti ed uso di atti falsi, decado fin dall'inizio e senza necessità di nessuna formalità dai benefici conseguenti al provvedimento emanato sulla base di tali dichiarazioni;
- 2) dell'obbligo per l'Università di provvedere, per via telematica, al deposito di legge delle tesi di dottorato presso le Biblioteche Nazionali Centrali di Roma e di Firenze al fine di assicurarne la conservazione e la consultabilità da parte di terzi;
- 3) che l'Università si riserva i diritti di riproduzione per scopi didattici, con citazione della fonte;
- 4) del fatto che il testo integrale della tesi di dottorato di cui alla presente dichiarazione viene archiviato e reso consultabile via Internet attraverso l'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto dell'Università Ca' Foscari, oltre che attraverso i cataloghi delle Biblioteche Nazionali Centrali di Roma e Firenze;
- 5) del fatto che, ai sensi e per gli effetti di cui al D.Lgs. n. 196/2003, i dati personali raccolti saranno trattati, anche con strumenti informatici, esclusivamente nell'ambito del procedimento per il quale la presentazione viene resa;
- 6) del fatto che la copia della tesi in formato elettronico depositato nell'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto è del tutto corrispondente alla tesi in formato cartaceo, controfirmata dal tutor, consegnata presso la segreteria didattica del dipartimento di riferimento del corso di dottorato ai fini del deposito presso l'Archivio di Ateneo, e che di conseguenza va esclusa qualsiasi responsabilità dell'Ateneo stesso per quanto riguarda eventuali errori, imprecisioni o omissioni nei contenuti della tesi;
- 7) del fatto che la copia consegnata in formato cartaceo, controfirmata dal tutor, depositata nell'Archivio di Ateneo, è l'unica alla quale farà riferimento l'Università per rilasciare, a richiesta, la dichiarazione di conformità di eventuali copie;

Data 31/5/2015

Firma

NON AUTORIZZO

l'Università a riprodurre ai fini dell'immissione in rete e a comunicare al pubblico tramite servizio on line entro l'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto la tesi depositata per un periodo di 12 (dodici) mesi a partire dalla data di conseguimento del titolo di dottore di ricerca.

DICHIARO

- 1) che la tesi, in quanto caratterizzata da vincoli di segretezza, non dovrà essere consultabile on line da terzi per un periodo di 12 (dodici) mesi a partire dalla data di conseguimento del titolo di dottore di ricerca;
- 2) di essere a conoscenza del fatto che la versione elettronica della tesi dovrà altresì essere depositata a cura dell'Ateneo presso le Biblioteche Nazionali Centrali di Roma e Firenze dove sarà comunque consultabile su PC privi di periferiche; la tesi sarà inoltre consultabile in formato cartaceo presso l'Archivio Tesi di Ateneo;
- 3) di essere a conoscenza che allo scadere del dodicesimo mese a partire dalla data di conseguimento del titolo di dottore di ricerca la tesi sarà immessa in rete e comunicata al pubblico tramite servizio on line entro l'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto.

Specificare la motivazione:

- motivi di segretezza e/o di proprietà dei risultati e/o informazioni sensibili dell'Università Ca' Foscari di Venezia.
- motivi di segretezza e/o di proprietà dei risultati e informazioni di enti esterni o aziende private che hanno partecipato alla realizzazione del lavoro di ricerca relativo alla tesi di dottorato.
- dichiaro che la tesi di dottorato presenta elementi di innovazione per i quali è già stata attivata / si intende attivare la seguente procedura di tutela:

.....;

Altro (specificare):

.....
MOTIVI EDITORIALI

.....

.....

A tal fine:

- dichiaro di aver consegnato la copia integrale della tesi in formato elettronico tramite auto-archiviazione (upload) nel sito dell'Università; la tesi in formato elettronico sarà caricata automaticamente nell'Archivio Istituzionale ad Accesso Aperto dell'Università Ca' Foscari, dove rimarrà non accessibile fino allo scadere dell'embargo, e verrà consegnata mediante procedura telematica per il deposito legale presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze;
- consegno la copia integrale della tesi in formato cartaceo presso la segreteria didattica del dipartimento di riferimento del corso di dottorato ai fini del deposito presso l'Archivio di Ateneo.

Data 31/5/2015 Firma

La presente dichiarazione è sottoscritta dall'interessato in presenza del dipendente addetto, ovvero sottoscritta e inviata, unitamente a copia fotostatica non autenticata di un documento di identità del dichiarante, all'ufficio competente via fax, ovvero tramite un incaricato, oppure a mezzo posta.

Firma del dipendente addetto

Ai sensi dell'art. 13 del D.Lgs. n. 196/03 si informa che il titolare del trattamento dei dati forniti è l'Università Ca' Foscari - Venezia.

I dati sono acquisiti e trattati esclusivamente per l'espletamento delle finalità istituzionali d'Ateneo; l'eventuale rifiuto di fornire i propri dati personali potrebbe comportare il mancato espletamento degli adempimenti necessari e delle procedure amministrative di gestione delle carriere studenti. Sono comunque riconosciuti i diritti di cui all'art. 7 D. Lgs. n. 196/03.

Estratto per riassunto della tesi di dottorato

L'estratto (max. 1000 battute) deve essere redatto sia in lingua italiana che in lingua inglese e nella lingua straniera eventualmente indicata dal Collegio dei docenti.
L'estratto va firmato e rilegato come ultimo foglio della tesi.

Studente: FRANCESCA SUPPA

matricola: 826163

Dottorato: ITALIANISTICA E FILOGIA CLASSICO-MEDIEVALE (ITALIANISTICA)

Ciclo: XXVII

Titolo della tesi :

«Le père trompé». Traduzioni e ricezione del teatro di Lope de Vega in Francia tra Seicento e Settecento. Con un'appendice su Manzoni, lettore di Lope de Vega

Abstract:

Questo lavoro si propone di delineare la ricezione del teatro e della figura letteraria di Lope de Vega in Francia tra il Seicento e i primi decenni dell'Ottocento. Collocandosi nel vasto ambito della letteratura comparata, si avvale di diversi approcci e strumenti teorici: muovendo da un'analisi del contesto ricettore influenzata da una prospettiva polisistemica, si soffermerà in particolare sullo studio descrittivo delle traduzioni (*Descriptive Translation Studies*), intese come riscritture condizionate da fattori interni al contesto d'arrivo e a loro volta come fattori d'influenza su quel medesimo ambito. Nell'immensa mole bibliografica sulla *Comedia* in Francia manca uno studio specifico riguardante Lope de Vega, che prenda in considerazione la creazione della fama e la nascita delle traduzioni *reader-oriented* delle sue commedie, unendo i due punti in una cornice storica e teorico-metodologica. A partire da un approfondimento sul contesto culturale e sulla figura del traduttore, si è cercato d'impostare un'analisi tassonomica della strategia traduttiva. La tassonomia è uno strumento descrittivo che permette di delineare agilmente le caratteristiche estetiche della traduzione, di osservare l'influsso degli adattamenti *stage-oriented* sulle traduzioni *reader-oriented*, e al tempo stesso i *constraints* culturali legati all'estetica classicista. S'include un breve approfondimento sull'ipotesi di una ricezione manzoniana della *comedia lopesca*.

This work intends to describe the reception of Lope de Vega's theatre and his literary figure in France between the Seventeenth and the early Nineteenth centuries. Placed inside the field of Comparative Literature, it tries to melt different tools and approaches. Moving from the analysis of the target context's and adopting a poli-systemic perspective, it focuses on a Descriptive Translation Study, considering translations both as rewritings conditioned by the constraints of the target context and influencing the same target context. In the wide bibliographical amount about the reception of Spanish *Comedia* in France, there is a lack of a study focused on Lope de Vega, which can combine the interest on the creation of literary fame and the beginning of the reader-oriented translations of his comedies into a historical, methodological and theoretical frame. The study includes an analysis of Lope's position in the French cultural context and a description of rewriter's figures; the knowledge of this cultural background provides some tools useful to create a taxonomy of translators' strategies. This taxonomy is a descriptive tool aimed to describe the aesthetical features of translations, to observe the influence of stage-oriented adaptations over the reader-oriented translations and also to analyze the constraints derived from classicist poetics. The work ends with

a brief annex focused on the hypothesis of Lope's presence in the literary work of Alessandro Manzoni.

Este trabajo se propone delinear la recepción del teatro y de la figura literaria de Lope de Vega en Francia entre el siglo Diecisiete y los primeros años del siglo Dieciocho. Colocándose en el ámbito de la literatura comparada, conjunta distintos enfoques y herramientas teóricas: empezando por un análisis del contexto receptor influido por una perspectiva polisistémica, se enfoca en el estudio descriptivo de las traducciones (*Descriptive Translation Studies*), concebidas como re-escrituras condicionadas por factores internos al contexto meta y a su vez como factores de influencia sobre este mismo ámbito. En la amplísima mole bibliográfica concerniente a la Comedia en Francia falta un estudio específico sobre Lope de Vega, donde se trate la creación de su fama literaria y el principio de las traducciones *reader-oriented* de sus comedias, juntando estos dos puntos en un marco histórico y teórico y metodológico. Se han tomado en cuenta, en particular, las traducciones de Du Perron de Castera (1738) y de Linguet (1770). Empezando por una profundización sobre el contexto cultural y sobre la figura del traductor, se ha esbozado un análisis taxonómico de la estrategia traductiva. La taxonomía es un instrumento descriptivo que permite delinear las características estéticas de las traducciones, para observar una hipotética influencia de las adaptaciones *stage-oriented* sobre las traducciones *reader-oriented* y la vez los *constraints* culturales relacionados con la estética clasicista. Se incluye un apartado sobre la hipótesis de una recepción de la Comedia lopesca por parte del escritor italiano Alessandro Manzoni. Una antología final recolecta, comentándolos, los paratextos de los traductores, así como una selección de pasajes concernientes a Lope de Vega en obras literarias y críticas de los siglos XVII y XVIII.

Firma dello studente

