

# L'adattamento della commedia francese in fase preunitaria: studio e osservazioni sulla trasposizione italiana di Eugène Scribe

**Charlotte CLEMENTI**

Sorbonne Université (France)

charlotte.clementi@sorbonne-universite.fr

<https://orcid.org/0009-0002-9564-9066>

DOI: 10.2478/tran-2024-0007

**Riassunto:** L'esperienza teatrale italiana nel XIX secolo costituisce un caso singolare all'interno del panorama europeo. La scrittura drammatica, così come la realizzazione scenica, dipendono fortemente dalla drammaturgia francese e dai repertori parigini. Con questo contributo e grazie ad un piccolo corpus di una quindicina di manoscritti inediti degli anni 30 del XIX secolo, questo studio propone l'analisi delle traduzioni italiane dell'opera di Eugène Scribe. Si tratterà di analizzare gli interventi linguistici, culturali e strutturali realizzati dall'attrice-adattatrice Gaetana Rosa nella sua traduzione per la Compagnia Reale Sarda, attraverso i quali scopriremo come le condizioni imposte dal contesto geopolitico e dai vincoli materiali del teatro influenzino il processo di traduzione e l'evoluzione della prosa in Italia.

**Abstract: The Adaptation of French Comedy Before Italian Unification: A Study and Observations on the Italian Transposition of Eugène Scribe**

In terms of theatrical experience, the Italian nineteenth century is a special case on the European scene. The activity of dramatic writing and the scenic realization of the peninsula depend on French dramaturgy and Parisian repertoires. With this contribution, and thanks to a small corpus of fifteen unpublished texts from the 1830s, I propose to analyse the manuscripts of the Italian translations of Eugène Scribe's work. We will examine the linguistic, cultural and structural interventions practised by the actress-adaptor Gaetana Rosa in her Italian translation for the *Compagnia Reale Sarda*. We will discover that the constraints imposed by the geopolitical context and the economic constraints of the theatre strongly influence the translation process and the evolution of prose in Italy.

**Parole chiave:** adattamento, traduzione, teatro, Eugène Scribe, attore-adattatore

**Keywords:** adaptation, traduction, theatre, Eugène Scribe, adapter actor

Il difficile contesto geopolitico della Penisola in fase preunitaria contribuisce a definire un insieme di condizioni restrittive che vincolano le compagnie di teatro nell'evoluzione della loro attività incoraggiandole a cercare stimoli e materiale in un territorio culturalmente e artisticamente più fertile come quello della Francia nel corso del XIX secolo (Meldonesi e Taviani, 1991: 134).

Il Regno d'Italia è costituito da una moltitudine di realtà politiche, economiche, sociali e culturali differenti ed è difficile, di fronte a una tale eterogeneità, riferirsi ad un quadro geopolitico unitario. Il mio contributo si inserisce nel contesto specifico torinese sabauda, con accenni alla globalità della penisola laddove è possibile e necessario. Dopo aver definito il contesto del mio caso di studio, proporrò una breve analisi di due manoscritti tratti da un corpus di quindici testi conservati nel Fondo Bosio delle Biblioteche Civiche della Città di Torino. Si tratta delle traduzioni-adattamenti, operati dall'attrice Gaetana Rosa, di alcune opere di Eugène Scribe realizzate in vista delle rappresentazioni della Compagnia Reale Sarda negli anni 30 dell'Ottocento.

Vedremo che gli elementi più interessanti emersi dall'analisi comparata tra la versione originale francese e quella adattata per il repertorio della formazione piemontese sono legati soprattutto a fattori economici, politici e culturali che differenziano la realtà della penisola da quella della Francia. Nonostante ci siano anche degli interventi lessicali e grammaticali, la particolarità di queste traduzioni è legata soprattutto alle difficili condizioni nelle quali le formazioni italiane si trovano ad esercitare la loro attività. La prassi scenica e le limitate risorse economiche per organizzare l'evento teatrale, infatti, sono altri fattori che influenzano indiscutibilmente la trasposizione italiana.

## **1. Il teatro italiano nella prima metà dell'Ottocento**

A inizio Ottocento la penisola soffre di un ritardo importante nel processo di unificazione, il quale si realizzerà ufficialmente soltanto nel 1861. Tra le occupazioni straniere, il caos politico di un insieme di territori molto diversi tra loro e l'assenza di un progetto politico coerente da parte delle autorità, il clima sociale è teso e il mondo artistico ne risente. Per quanto riguarda il teatro, le scene italiane ospitano due tendenze opposte: da una parte il teatro d'opera che, forte di una lunga tradizione e di una qualità produttiva notevole, riesce a mantenere ed alimentare la propria fiorente attività; dall'altra il teatro recitato, il quale soffre sia dell'assenza di finanziamenti da parte delle singole autorità, sia di un disinteresse da parte dei drammaturghi italiani<sup>1</sup>.

Queste condizioni obbligano le compagnie di attori della Penisola a trovare delle soluzioni alternative per sovvenzionare la propria attività:

---

<sup>1</sup> “[...] Perché, dunque, una società di bravi e buoni negozianti non si mette insieme, e collocandosi alla testa de' teatri drammatici, si pone a ricostruire il nostro dramma sepolto già da molto tempo, le cui rovine sono da alcuni non curate, calpestate? [...] Io desidererei che si facesse del teatro drammatico ciò che si fa del teatro musicale [...]”. “Gazzetta teatrale – Pensieri – restaurazione del teatro comico – Milano.” *Il Pirata, giornale di letteratura, belle arti, mestieri, teatri e varietà*, N. 56, 8 luglio 1836.

una di queste è lo spostamento delle formazioni di piazza in piazza<sup>1</sup> e di teatro in teatro, affinché il repertorio proposto risulti sempre una novità per gli spettatori delle diverse città.

Già dal primo Ottocento il pubblico impone i propri gusti e le proprie esigenze, che coincidono con una nuova dinamica commerciale, la quale comincia ad insinuarsi progressivamente nel rapporto tra spettatore e teatro: in cerca di un prodotto fruibile e leggero, il pubblico pretende uno svago di 'facile' accesso e questo in un clima di forti tensioni sociali e politiche (Petrini, 2016: 176 e Cambiaghi, 2014: 33). Il modello compositivo dei teatri di *boulevard* parigini affascina e attira una nuova tipologia di spettatore, avido di novità e desideroso di farsi sorprendere, soprattutto perché ora può permettersi di assistervi: il teatro apre infatti le proprie porte alle classi popolari che accorrono e riempiono le sale delle città italiane.

In secondo luogo, è necessario definire l'importanza del ruolo dell'attore delle formazioni che, oltre all'interpretazione, deve spesso gestire il mercato dei copioni e la traduzione dei testi. In Italia, oltre ai finanziamenti, mancano infatti gli autori pronti a soddisfare le nuove esigenze del pubblico e ad accettare i vincoli imposti dalla pratica scenica. Differentemente dalla Francia, dove letteratura e teatro evolvono insieme, non c'è una vera proposta drammaturgica nazionale che vada di pari passo e interagisca con l'attività delle compagnie (Meldonesi e Taviani, 1991: 133). Questa situazione incoraggia gli attori a 'pescare' nei prolifici repertori parigini dove le proposte, sia in termine di trama che di genere drammatico, sono costantemente rinnovate. Eugène Scribe, autore dei *vaudevilles* di cui tratteremo presto, scrive nella sua carriera all'incirca 425 opere tra *vaudevilles*, commedie, *opéras-comiques* et *grands opéras* (Yon, 2000: 9). Il suo successo, dovuto in gran parte alla capacità di rispondere alla richiesta del pubblico e alle trasformazioni della società a lui contemporanea, non passa inosservato alle formazioni italiane, che presto decidono di importarne le opere in Italia proponendole in una versione adattata *ad hoc* al pubblico della penisola. Tra un numero così consistente di produzioni, è facile trovare dei copioni francesi suscettibili di ottenere successo presso il pubblico italiano, risolvendo la situazione di stallo in cui è confinata la drammaturgia della Penisola.

La mancanza di legislazioni sul versante dei diritti d'autore lascia agli attori, attorno agli anni 30, una totale libertà sia dal punto di vista della circolazione dei manoscritti originali che per quanto concerne il processo traduttivo e gli interventi di adattamento. Senza regole, i testi possono subire qualsiasi trasformazione, fino a diventare irriconoscibili (Cambiaghi, 2014: 93-98). Oltre all'assenza di sovvenzioni, il potere

---

<sup>1</sup> Termine tecnico per dire "città".

tende inoltre a bloccare lo sviluppo dell'attività teatrale anche tramite un sistema di rigida censura (Bentoglio, 2000: 1003-1122).

Il teatro ha allora una chiara funzione pedagogica: si tende ad incoraggiare gli spettatori a rimanere fedeli alle convenzioni sociali vigenti e a ricordare quali siano gli usi e i costumi della Penisola (Cambiaghi, 2014: 57/91 e Brunetti, 2018: 323-324). L'Italia non ha ancora trovato una propria soluzione politica e fatica a liberarsi del fardello delle occupazioni straniere. L'equilibrio sociale è labile e il potere teme che le spinte di ribellione che avevano scosso la Francia già da diversi anni possano mobilitare la popolazione italiana e mettere in pericolo le forme di governo coeve. La censura risulta quindi essere una modalità di prevenzione e di controllo, e come tale limita fortemente gli autori drammatici che si vedono costretti a seguire delle indicazioni estremamente restrittive (Brunetti, 2018: 18).

Questo controllo ideologico e morale spiega anche la ragione per cui i testi francesi non vengono mai unicamente tradotti, ma subiscono un processo di adattamento alla scena italiana che comporta dei cambiamenti strutturali importanti. Gli attori/traduttori sanno che, impossessandosi di un testo francese della tipologia di quelli che produce Eugène Scribe nella Parigi degli anni 30, sono sicuri di trovare, con una certa rapidità, delle formule alternative che possano rispondere ai vincoli imposti dalla prassi teatrale o alle esigenze di rispetto della *bienséance* da parte delle autorità. L'importante è lavorare su una trama strutturata che dia la possibilità agli attori della compagnia di valorizzare il personaggio da loro interpretato. Ecco perché le opere di Eugène Scribe, le quali soddisfano appieno queste condizioni (Legouvé, 1874: 17-24), vengono costantemente tradotte e adattate per le compagnie italiane.

## **2. Malvina o Il matrimonio per inclinazione: primo caso di studio di una trasposizione italiana**

Eugène Scribe ottiene successo tra il pubblico grazie a dei testi che si adattano e assecondano la nuova logica eminentemente commerciale del teatro. A ciò si aggiungono due altri fattori: 1) la facilità, per gli attori, di intervenire sui suoi testi affinché risultino appetibili per la prassi scenica italiana; 2) La semplicità della loro trama costruita su una solida struttura.

Se in Francia Scribe era uno dei personaggi più importanti della vita culturale del XIX secolo e il drammaturgo più popolare (Yon, 2000: 7), era particolarmente apprezzato anche in Italia, malgrado un contesto molto differente. Il teatro francese veicolava allora una nuova e incoraggiante visione del mondo e il fermento culturale e artistico parigino affascinava gli spettatori curiosi.

Per capire il fenomeno Scribe e la risonanza che ha lasciato nel teatro italiano ci appoggeremo all'analisi comparata di due testi

selezionati da un corpus di quindici manoscritti tradotti dall'attrice italiana Gaetana Rosa per la Compagnia Reale Sarda, di cui riveleremo i tratti che ci sembrano più importanti. I testi datano dagli anni '30 dell'Ottocento e permettono di capire da una parte la natura delle manipolazioni dell'attrice sul testo originale, dall'altra le ragioni per le quali le sue *pièces* si adattano particolarmente al modello della pratica scenica ottocentesca italiana. L'intento è di porre le basi per lo studio del processo di traduzione di questi copioni e di cogliere le ragioni per le quali risulta più appropriato parlare di adattamento.

Il primo manoscritto proposto, *Malvina*<sup>1</sup>, era originariamente un vaudeville<sup>2</sup> in due atti rappresentato per la prima volta a Parigi l'8 febbraio del 1828 al *Théâtre de S.A.R. Madame*.

Nel 1815 Malvina, figlia di un ricco negoziante, sposa segretamente un uomo sconosciuto che aveva incontrato durante un viaggio in Inghilterra. Tornata a Parigi, nella casa di famiglia, si rende conto che quest'uomo, Barentin, è un impostore, e che lei stessa è in realtà innamorata di suo cugino Arvedo, col quale avrebbe potuto unirsi facilmente con il consenso paterno. Essendo troppo tardi per cambiare la situazione, Malvina deve rassegnarsi e subire le conseguenze dell'errore che ha commesso per riguadagnarsi la fiducia del padre.

La storia di Malvina permette facilmente agli attori italiani di proporre al pubblico una situazione emotivamente intensa, nella quale l'eroina subisce le conseguenze di un atto di disobbedienza che sfida le norme e le convenzioni sociali. Sposarsi con un uomo di bassa estrazione contrapponendosi alla volontà del padre è percepito come il fattore d'innescò di una serie di disavventure vissute tragicamente dalla protagonista. Nonostante sia presente anche nell'originale di Scribe, questo aspetto drammatico rimane, nella versione francese, in sordina. L'intento del drammaturgo francese, d'altronde, non è di proporre una morale, quanto di rivelare alla società i mutamenti che maturano al suo interno ed esternarne le contraddizioni (Yon, 2000: 11/49/74). Gaetana Rosa, al contrario, tramite una serie di accorgimenti, drammatizza ulteriormente la storia di Malvina: istiga il pubblico a condannare moralmente le trasgressioni della giovane donna suscitando una maggiore commozione rispetto alla versione originale. Nel mirino

---

1 Per l'analisi comparata, la versione originale è delle Edizioni Pollet, mentre il manoscritto della traduzione di Gaetana Rosa è conservato all'interno del Fondo Bosio presso gli Archivi della Città di Torino.

2 In origine il vaudeville era una canzone composta da distici e ritornelli che si sviluppava su delle melodie familiari al pubblico. Secondo il TLFi (*Trésor de la Langue Française informatique*), si trattava di ariette facili da cantare e che narravano di avventure e di trame attuali. Soltanto più tardi, nel corso del XVIII secolo, proprio perché queste ariette venivano inserite nelle commedie, venne presa l'abitudine di usare lo stesso termine per definire la nuova tipologia di commedia che ospitava, appunto, queste canzoni.

dell'attrice c'è senz'ombra di dubbio la componente femminile del pubblico: in un contesto di fermento socioculturale europeo la questione dell'organizzazione patriarcale della famiglia comincia ad essere messa in discussione negli strati sociali più elevati (Meldonesi e Taviani, 1991: 15). La nascita della borghesia riorganizza progressivamente la struttura della società e, nonostante la penisola stia soffrendo di un ritardo consistente nel processo europeo di sovversione ai precetti tradizionali, il cambio di mentalità e il clima di rinnovamento culturale sono sempre più percepibili e iniziano ad insinuarsi anche in Italia. Questa situazione, difficile da gestire in un contesto come quello della monarchia sabauda, costituisce una minaccia per la permanenza del potere in atto, ragione per la quale "il teatro di prosa ha il suo tornaconto nell'inventare situazioni paradigmatiche che stigmatizzano l'anacronismo del comando patriarcale". Dal momento in cui il teatro facilita la diffusione delle idee in circolazione tanto da diventare uno strumento di educazione, la scelta è di "dare voce ai processi di mutamento perché non si realizzino con le modalità di una rivoluzione".

Tra gli *escamotage* scelti dall'attrice troviamo sicuramente la soppressione di tutte e 23 le ariette della commedia, le quali caratterizzavano inoltre lo stesso genere del vaudeville dandogli, nonostante la presenza di situazioni emotivamente intense, una particolare leggerezza e comicità. È in questo modo che la *pièce* cambia genere e si fa commedia tradizionale, dove risulta più semplice trovare il modo di sviluppare il carattere drammatico e patetico. Questo mutamento di genere si può comunque spiegare anche per altre ragioni, tra le quali in particolare la presenza di vincoli sul versante economico che non permettono l'impiego né di cori, né di orchestre sulla scena per questo genere di spettacoli. Inoltre, il pubblico italiano, in quegli anni, è meno incline, rispetto a quello francese, ad apprezzare la presenza di canzoni leggere, che molto probabilmente non eguaglierebbero la qualità di cui si può vantare il teatro d'opera della Penisola nell'Ottocento. Lo spettatore italiano, quindi, non ha accesso a quell'atmosfera gioiosa e disimpegnata che offrono le parti musicali delle commedie parigine.

Lo scambio di battute presente nelle ariette viene a volte sostituito con degli interventi dei personaggi inseriti all'interno del dialogo. Questo tipo di procedimento permette tra l'altro di integrare nel testo degli avvertimenti o degli imperativi, i quali spesso rammentano agli spettatori quelli che sono i comportamenti da assumere per conformarsi ai diversi ruoli che strutturano la società italiana. Queste aggiunte possono assumere la forma di battute intere o piccole parti di esse. Nella sesta scena del secondo atto del manoscritto italiano, "[...] abbandonerò [...] la casa ove nacqui... la patria... per seguire il destino che tocca ad una moglie", e con il Signor Dalbré nella decima scena dello stesso atto: "[...]

ecco come delle frasi esagerate, una maschera sentimentale, un finto amor disperato seducono, avvelenano una giovane mal cauta [...]”<sup>1</sup>. Se nel primo caso viene esacerbata l’inesorabilità della situazione con la drammatizzazione del destino di Malvina, il secondo esempio mostra come anche nel rimprovero di suo padre sia adottare una strategia che mira ad “educare” il pubblico.

Le aggiunte, invece, nascono sia per sopperire alle molteplici riduzioni operate nella fase di adattamento, che per rispondere all’obbligo, per gli attori della Compagnia Reale Sarda, di rispettare una durata minima di due ore e mezza per ogni singola serata<sup>2</sup>. In ogni caso, la possibilità di modulare il discorso tramite degli spazi “vuoti” da riempire, viene sfruttata dagli attori per impostare un discorso di stampo pedagogico che risponda alle rigide disposizioni della censura e che allo stesso tempo orienti il pensiero dello spettatore. Ecco un altro esempio, alla fine della prima scena, di due repliche assenti nella versione originale di Scribe e che tendono a insistere su quale debba essere il ruolo della donna, anticipando la disobbedienza di Malvina: si tratta del dialogo tra Marietta, la cuginetta di Malvina, e Caterina, la serva della famiglia:

<p>Cater. – avreste giudizio bastevole?          Mariet. – crederei di sì.          Cater. – vorreste grandi ricchezze: amore appassionato... sentimenti trascendenti.          Mariet. – [...] A me converrebbe un marito che discreto ed indulgente non ricercasse merito straordinario. Ma da galantuomo che m’intendesse senza molte espressioni: che gli bastasse s’esser amato e che gradisse qual merito <u>l’adempimento dei miei doveri...</u> [...]. (Rosa,3) 3</p>	<p>Catherine – Est-ce que votre oncle ne vous en donnera pas une?          Marie – Je le crois; mais si j’accepte sa dot, il faudra, en même temps, accepter le mari qu’il me donnera... et je tiendrais à choisir.          Catherine – C’est aisé.          Marie – C’est selon... peut-être suis-je difficile... non, que je veuille, comme ma cousine, de grands sentiments, de grandes passions: je me rends justice, je suis peu faite pour les inspirer. (Scribe, 7)</p>
---	---

In questo estratto, inoltre, segnaliamo che il termine “doveri” è del tutto assente nel testo originale di Scribe: si tratta di una modulazione semantica con la quale Gaetana Rosa inserisce una parola molto cara alla

1 Trattandosi di manoscritti e dato che le pagine non sono numerate, riportiamo qui soltanto alcuni estratti ricavati dal copione di *Malvina*, conservato quindi nel Fondo Bosio delle Biblioteche Civiche Torinesi di Torino [MS B.66] con altri quattordici copioni tradotti dal francese da Gaetana Rosa.

2 Questa disposizione, insieme ad altre, la ricaviamo dallo studio di Giuseppe Costetti sulla

Compagnia Reale Sarda: l’articolo 34 del contratto, stabilisce che “Lo spettacolo dovrà durare non meno di due ore e mezza”.

3 Trascriviamo esattamente come si trova nel manoscritto del nostro corpus il testo di *Malvina* nella traduzione della Rosa (abbreviazioni, punteggiatura): le parti sottolineate sono le amplificazioni.

morale italiana ottocentesca. Le repliche della traduzione italiana, oltre ad adattare le repliche francesi corrispondenti, riprendono in parte l'arietta musicale caratterizzante la versione originale, dove ad ogni modo non si rintraccia il termine "dovere":

[...] Un mari comme je l'entends ,  
Qui , me comprenant tout de suite,  
Se contentât d'être chéri:  
Et voulût bien prendre pour du mérite,  
Tout l'amour que j'aurais pour lui. (Scribe, 7)

Nell'arietta "se contentât d'être chéri" si tende a fare riferimento a quel ruolo che la donna assume tradizionalmente nella famiglia, ma il nesso risulta meno immediato, poiché permette di considerare l'accezione "aimer très tendrement"<sup>1</sup> del verbo "chéri[r]".

La soppressione delle ariette cantate è necessaria, come abbiamo accennato, anche perché le compagnie italiane non disponevano del coro, elemento indispensabile alle parti d'insieme. L'organico era spesso limitato e l'attore si adeguava, nel mentre del processo traduttivo, alla partecipazione di determinati attori nel cast per quella particolare serata. In questo caso, *Malvina* fu scelta da Carlotta Marchionni<sup>2</sup>, prima attrice della Compagnia Reale Sarda dal 1823 al 1840, la quale ne chiese la traduzione alla collega Gaetana Rosa sapendo che la trama e il personaggio le avrebbero calzato a pennello, e che ciò le avrebbe permesso, con delle notevoli modifiche, di guadagnarsi facilmente l'apprezzamento del pubblico. Questo dettaglio ci permette di ricordare come il caso della trasposizione di Scribe nei repertori italiani includa una trasformazione radicale del testo per la quale, secondo gli studi più recenti, è più corretto parlare di adattamento. L'opposizione tra traduzione e adattamento è stata teorizzata in particolar modo a partire dagli anni 80 con Meschonnic nei suoi lavori sul ritmo<sup>3</sup> e negli anni 90 con il numero speciale dedicato alla traduzione della rivista théâtre/public, diretta da Georges Banu<sup>4</sup>. Grazie a questi lavori, la traduzione di testi drammatici è diventata oggetto di studi più specifici che tendono a prendere maggiormente in considerazione le specificità legate al teatro (come ad esempio la corporalità del testo, il gioco dell'attore, la materialità, la relazione alla scena o il carattere di oralità), per le quali sembrerebbe più appropriato parlare di adattamento, dal

---

1 Secondo TLFi per la voce "chérir".

2 Secondo AMAtI (Archivio Multimediale Attori Italiani), la Marchionni è "tra le più famose attrici italiane della prima metà dell'Ottocento [...]".

3 In particolare, in Critique du rythme. Anthropologie historique du langage, Lagrasse, Verdier, 1982.

4 N°44, marzo 1982.

momento che la trasposizione avviene pensando non solo e unicamente al testo, ma anche alla rappresentazione e alla scena (Lacheny, 16). Nel caso da noi esaminato, l'adattamento del testo originale è guidato da un'esigenza pragmatica e da una differenza importante del dispositivo scenico tra il teatro d'origine e il teatro di destinazione.

Nella *Malvina* originale di Scribe si fa spesso allusione all'intervento di un coro di paesani, come nella settima scena del primo atto (Scribe, 20-21): da un punto di vista puramente formale, l'idea del coro di voci crea un maggiore effetto spettacolare e contribuisce ad aumentare la dose di *divertissement* per il pubblico. Tuttavia, le restrizioni economiche non sono le uniche a spiegare l'assenza di corallità: in Italia, il teatro che si stava progressivamente facendo posto prevedeva una supremazia assoluta dell'attore sugli altri codici e sugli altri elementi scenici. L'attore, tramite la propria performance e le proprie strategie recitative, diventa il fulcro dello spettacolo e ricerca l'acclamazione e il consenso del pubblico. Non dovendo gestire delle scene collettive, è facile intervenire sul testo abbandonando l'idea di un coro e rafforzando, al contrario, l'influenza di un determinato personaggio con tutte le sue caratteristiche. Nella decima scena del manoscritto per *la Reale Sarda*, oltre all'arietta del vaudeville soppressa, viene tagliata anche la battuta "car voici toute la société qui vient les chercher" (Scribe, 38-39), che ci permette di immaginare, nella versione francese, la partecipazione di un vasto organico. C'è da segnalare che le canzoni dei *vaudevilles* sono spesso associate, per il pubblico d'oltralpe, a delle melodie già note che permettono di familiarizzarsi rapidamente con la parte musicale, ciò che non può invece avvenire per gli spettatori italiani.

Quest'ultimo aspetto apre la strada ad un'altra problematica, ovvero l'impossibilità di tradurre gli aspetti culturali e sociali legati alla storia, alla geografia e all'identità di un territorio di cui la popolazione possiede determinate abitudini e caratteristiche.

### **3. Intersezioni con *La Signora di Saint Agnès*: la traduzione di un copione in vista della rappresentazione**

[...] "l'adattamento si situa nel campo dell'intraducibilità. [...] Ogni lingua riflette un approccio della realtà e ogni testo è condizionato da questi fenomeni socioculturali, e perciò preziosa fonte di informazione sull'ambiente circostante. Così accade che i traduttori si trovino di fronte a delle situazioni che non hanno afferenza alcuna con la cultura del secondo lettore". (Podeur, 111)

Anche nella traduzione dei testi della drammaturgia, i traduttori devono risolvere i problemi legati al fenomeno dell'intraducibilità, ovvero dell'impossibilità di restituire un termine o un concetto ad un lettore e/o spettatore che non ne condivide la lingua e la cultura d'origine. Proprio

perché un qualsiasi discorso nasce dall'intersezione di più fattori che non dipendono soltanto dalle regole grammaticali di una lingua o dal lessico di cui essa dispone, ma anche e soprattutto dal contesto socioculturale che la circonda, il traduttore può scegliere di negoziare con la lingua di partenza. La negoziazione dovrà idealmente sfociare in quelle formule che meglio restituiranno il significato originale del discorso. Nel caso particolare del teatro, come teorizza il traduttore francese Jean-Michel Déprats nel suo contributo per il *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, entra in gioco la necessità di tenere conto del «carattere teatrale» del testo da tradurre, in particolare della sua trasposizione scenica e della sua dimensione vocale e corporea. Dal momento in cui la trasposizione comporta dei cambiamenti importanti, sarebbe, secondo lui, più corretto parlare di adattamento (Déprats, 1362), ciò che corrisponde sicuramente al caso che stiamo esaminando.

Di fronte a due situazioni storiche e sociali così diverse, la Francia e l'Italia presentano delle differenze relative alla dimensione del linguaggio: nel caso di Gaetana Rosa e del drammaturgo Eugène Scribe, uno degli aspetti che mette in difficoltà la traduttrice è sicuramente la presenza di espressioni e giochi di parole ancorati nella cultura francese che non trovano corrispettivo alcuno nella lingua e nella cultura italiana. Nel secondo copione di Scribe che prenderemo ad esempio in questo contributo, *La Signora di Saint Agnès*, troviamo la ricorrenza di riferimenti allo champagne all'interno di alcune espressioni. Nella traduzione italiana, queste stesse espressioni perdono di guizzo e di abilità comica, non creano dei giochi di parole particolarmente frizzanti e al contrario appesantiscono la frase. Quello che dovrebbe funzionare come un proverbio ironico e comico risulta di difficile comprensione per lo spettatore, che se percepisce il riferimento al bevaggio, non ritrova la stessa freschezza e intelligibilità dell'espressione francese.

Saint – Cara moglie, sì, e se bere del buon Champagne è un delitto, consolati, che molti lo definiscono meno [...].	Saint-Agnès – [...] ça nous gênerait, parce que le rigorisme et le vin de Champagne, cela va mal ensemble. (Scribe, 12)
---	---

A volte nemmeno l'adattamento riesce a risolvere l'incompatibilità tra le due culture e il risultato è spesso maldestro o persino incomprensibile. Nonostante ciò, ancora una volta, il testo conta molto poco rispetto a tutto il dispositivo scenografico e soprattutto all'interpretazione degli attori, ragione per la quale la presenza di questo genere di situazioni non risultano costituire un ostacolo al successo degli adattamenti di Scribe.

Massimiliano Morini, nel suo studio recente sulla traduzione teatrale, riprende e rielabora la teoria della clessidra (“*théorie du sablier*”) sviluppata dal semiologo Patrice Pavis, teoria per la quale gli

elementi di una cultura di partenza “scorrerebbero” nella cultura d’arrivo subendo e attuando dei filtri di natura culturale, sociologica e ideologica (Morini: 78). Applicando questa teoria al nostro discorso, ci rendiamo conto che Gaetana Rosa, malgrado la volontà di appropriarsi del testo e di rendere la rappresentazione adatta al pubblico italiano, non può sopprimere integralmente gli elementi che raccontano od esprimono la cultura del paese di origine. Anche limitandoci a considerare i casi relativi alle espressioni linguistiche, ci accorgeremo che non sempre esistono le equivalenze nella lingua di destinazione, e che gli adattamenti nascono da una negoziazione di cui rimangono delle tracce (nel caso da noi analizzato precedentemente, l’adattamento produce un risultato artificioso, poco fluido e che altera la vivacità dell’espressione in francese).

Torniamo ancora a *Malvina*. Nel copione italiano troviamo numerose tracce delle operazioni di adattamento: laddove Scribe parla di “[...] spectacles de Province [sont] si mal composés... des jeunes gens de si mauvais ton...” (Malvina, 16), la Rosa preferisce optare per una drastica riduzione con “[...] vi sono giovinastri sguaiati...”. Il territorio italiano, infatti, non subendo ancora nessun processo di centralizzazione della capitale e quindi non condividendo la situazione di marginalizzazione che subiscono le province francesi, non riuscirebbe a capire il riferimento alla *Province*. Malgrado l’esistenza di alcune piazze della penisola più attive di altre dal punto di vista teatrale, non esiste infatti un polo culturale centralizzato. Questa specificità della penisola ostacola la traduzione letterale dell’espressione e spinge l’attrice a operare dei compromessi con il testo originale (nell’esempio scelto, si tratta di una semplice riduzione con la soppressione del riferimento alla *Province*).

Ne *La Signora di Saint Agnès*, troviamo un altro caso in cui l’adattamento risulta particolarmente insidioso, trattandosi di una serie di riferimenti agli usi e costumi francesi del XVIII secolo e in particolare al periodo storico-politico della *Régence* (1715/1723). Nella traduzione non viene conservata nessuna traccia della replica iniziale:

<p>Her. – Signora, tutti i tempi hanno avuto il loro buono e il loro cattivo. Ma in tutti i tempi e in tutti i secoli furono riprovati i fanatici dalle persone di senno. Si è applaudito e si applaude alla virtù pura, umana che ispira alla pace, la concordia, la carità. (Rosa: 5)</p>	<p>D’Herrisel – [...] notre siècle, que l’on vous peint si dépravé, est-il pire que ceux qui l’ont précédé ? Y voit-on, comme autrefois, le lien conjugal publiquement outragé, le scandale en honneur et en habit brodé? Y voit-on, en un mot, les murs de la Régence ? Non; le vice a cessé d’être de bon ton [...]. (Scribe: 18)</p>
---	---

La scelta è radicale. Il testo è irriconoscibile anche per via delle numerose trasposizioni che vedono scomparire la forma dell'interrogazione retorica. L'effetto è quindi diverso: il testo di Gaetana Rosa non richiede l'approvazione o la risposta dell'interlocutore. Nella replica originale la presenza di una serie di domande retoriche contribuisce a spingere lo stesso spettatore a riflettere sulla questione. È bene ricordare che nelle traduzioni dal francese per la Sarda (ma lo stesso discorso vale per qualsiasi formazione italiana del XIX secolo), la censura rimane un ostacolo alla libertà traduttiva. Negli adattamenti di Gaetana Rosa è noto come vengano eliminati molti riferimenti alla società francese, come anche tutti i nessi all'attualità storica e politica di entrambi i Paesi. Tutto ciò che potrebbe perturbare il difficile equilibrio del Regno d'Italia o rivelarsi suscettibile di scatenare il dissenso della popolazione, costituisce un pericolo per l'integrità della monarchia sabauda (e la stessa cosa vale negli altri Stati italiani, con le rispettive differenti forme di governo).

Abbordiamo un ultimo punto che ci sembra importante da analizzare prima di concludere.

Abbiamo accennato al fatto che sia stata Carlotta Marchionni a chiedere all'attrice Gaetana Rosa la traduzione di alcuni vaudevilles appartenenti al repertorio di Eugène Scribe. In effetti, come ci testimoniano i giornali dell'epoca<sup>1</sup>, l'apprezzamento di un testo drammatico nel corso del XIX secolo dipende più che dalla qualità o dai concetti esposti dall'opera, dalla sua "efficacia rappresentativa" (Brunetti, 10). Questa singolarità, unita al particolare statuto dell'attore italiano, spinge le formazioni a scegliere accuratamente i testi suscettibili di offrire l'occasione per il successo dei suoi attori principali. In un secolo in cui si diffondono i periodici sul modello francese, la vita teatrale costituisce uno degli aspetti più trattati: tra aneddoti e resoconti degli spettacoli, non mancano gli articoli che trattano delle singole *performances* degli attori. È necessario che i personaggi immaginati da Scribe e le avventure da loro vissute siano compatibili con lo stile di recitazione, i tratti estetici e le potenzialità dei singoli attori. Carlotta Marchionni non esita infatti, con *Malvina* e *Madama di Saint Agnès*, ad appropriarsi di due protagoniste femminili. Ma perché questo avvenga, perché non ci siano incongruenze e affinché l'interprete possa mettersi in risalto, gli attori-traduttori operano numerose modifiche.

---

<sup>1</sup> Numerosi sono i periodici dell'epoca che consentono, tramite delle rubriche destinate alla vita culturale ed artistica, di raccogliere delle informazioni relative alla percezione della qualità delle traduzioni, alla ricezione delle varie opere e dei vari interpreti, ma anche per la ricostruzione cronologica dei repertori. Sono una fonte fondamentale per lo studio delle trasposizioni dei testi teatrali nel corso dell'Ottocento.

In *Madama di Saint Agnès* il ruolo principale destinato alla Marchionni viene rilavorato ed adattato appositamente sull'attrice. Tra gli interventi possiamo segnalare la soppressione sistematica dei tratti discreditanti del carattere della Signora di Saint Agnès, alla quale Scribe si era divertito ad attribuire delle caratteristiche negative: a "sévérité" (11, 39) e "rigorisme" (11, 12) si preferiscono "bella moglie" o "bellezza inumana". Se Scribe aveva accennato alla giovane età della signora grazie alla voce di Irene ("Non, elle est encore jeune" 5), Gaetana Rosa ne precisa l'età di venticinque anni. Un altro aspetto interessante di cui si era parlato anche per *Malvina* riguarda la tendenza ad inserire nelle repliche, per sostituzione o per ampliamento, delle massime moralizzatrici e pedagogiche, molto spesso tramite dei rimproveri: "quanta vanità hanno queste ragazze! E com'è difficile guidarle sulla retta via:" o ancora "Foste a colazione con quei libertini?". Questa modulazione va di pari passo con la volontà di instaurare un rapporto di subordinazione pedagogica con il pubblico e snatura completamente l'assetto originale impostato da Scribe, il quale non desiderava altro che divertire evocando gli usi e i costumi della società francese a lui contemporanea.

L'attrice elimina, com'è noto, tutte le ariette cantate che scandivano l'originale, spogliando la pièce dalla dimensione comica e conferendole al contrario una dimensione emotiva e patetica accentuata.

Questo breve resoconto dell'analisi di alcune traduzioni italiane dei testi ottocenteschi di Eugène Scribe vuole porre le basi di quella che potrebbe essere un'ulteriore riflessione sulla specificità della traduzione in ambito drammaturgico, tenendo in considerazione il contesto geopolitico ed un insieme di fattori sociali esterni. Quello che consideriamo interessante e che abbiamo potuto verificare negli esempi riportati e tratti dai manoscritti del nostro *corpus* di ricerca è che la traduzione dei testi drammaturgici operata da Gaetana Rosa, non solo è legata alle esigenze esterne della censura e a quelle interne alla lingua vera e propria, ma si adegua a una specifica "consuetudine spettacolistica" e, anzi, si costruisce con essa: "si determina una fruizione dell'opera d'Autore che, da un lato, media l'acquisizione dei contenuti proposti in origine e che, dall'altro, finisce inevitabilmente per condizionare l'azione degli interpreti" (Brunetti, 2008: 13).

Nell'Ottocento teatrale italiano, con l'egemonia attoriale e con un contesto politico caotico e instabile, la traduzione dei testi stranieri assume un'importanza notevole per la sopravvivenza delle compagnie d'attori. La libertà di cui godono questi attori li rende partecipi al processo di messa in scena e di creazione del dispositivo spettacolistico. L'assestamento del testo dipende dalla figura dell'attore che è incaricato di tradurre il testo e che terrà conto non solo delle incompatibilità

linguistiche e culturali, ma della presenza di una *troupe* con determinate esigenze individualistiche e un sistema di ruoli rodato.

## **Bibliografia**

### **Archives:**

Fondo Bosio, Biblioteche Civiche Torinesi di Torino, *Malvina* o Il matrimonio per inclinazione (pas de date indiquée), MSB.66; *Madama di Saint Agnès*, 1832, MB9

### **Ouvrages de référence:**

BOSISIO, Paolo, BENTOGGIO, Alberto e CAMBIAGHI, Mariagabriella. *Il teatro drammatico a Milano dal Regno d'Italia all'unità, 1805-1861*. Roma: Bulzoni, 2010.

BRUNETTI, Simona. *Autori, attori, adattatori, Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano*. Padova: Esedra editrice, 2008.

CAMBIAGHI, Mariagabriella. *I cartelloni drammatici del primo Ottocento italiano*, prima edizione. Milano: Guerini scientifica, 2014.

COSTETTI, Giuseppe, *La Compagnia Reale Sarda e il teatro italiano dal 1821 al 1855*. Bologna: Forni, 1979.

DEPRATS, Jean-Michel. «Traduction». In: Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris: Bordas SEJER, 2008.

GUICHONNET, Paul. *Histoire de l'Italie*. Paris: Presses universitaires de France, 1997.

LACHENY, Marc. "Introduction: Le théâtre au risque de la traduction". In: *Théâtres du monde*, cahier n°28. Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 2018.

LEGOUVÉ, Ernest. *Eugène Scribe*. Paris: Didier et Cie, Libraires - Editeurs, 1874.

MESCHONNIC, Henry. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 2009.

MELDOLESI, Claudio e TAVIANI, *Ferdinando, Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*. Roma: Laterza, 1991.

MORINI Massimiliano, *Theatre Translation: Theory and Practice*. Bloomsbury Publishing, 2022.

PETRINI Armando. "L'attore italiano dall'Ottocento agli inizi del Novecento". In: *Storia europea del teatro italiano*, Franco Perrelli, 1a edizione. Roma: Carocci editore, 2016.

PODEUR, Josiane. *La pratica della traduzione: dal francese in italiano e dall'italiano in francese*. Napoli: Liguori, 1993.

YON, Jean-Claude. *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle: histoire d'une suprématie culturelle*. Paris: Nouveau Monde, 2008.

YON, Jean-Claude, *Eugène Scribe: le fortune et la liberté*. Saint-Genouph: Librairie Nizet, 2000.

## **Pièces**

*Madame de Saint Agnès*, comédie-vaudeville en un acte par M. Scribe, en société avec M. Varner, *Oeuvres complètes d'Eugène Scribe*, IIème série, 19ème Vol. Paris: E. Dentu, Libraire – Éditeur, 1881: 3-70.

*Malvina ou Un mariage d'inclination*, comédie-vaudeville en deux actes par M. Scribe. Paris, Pollet, Libraire, Éditeur du répertoire du Théâtre de Madame, 1828: 3-72.

*La Signora di Saint Agnès*, commedia in un atto, Teatro di Eugène Scribe tradotto dal francese, volume quarto. Milano: Stella e figli, 1832: 4-75.

*Malvina*, Biblioteca teatrale economica, ossia Raccolta delle migliori tragedie, commedie e drammi tanto originali quanto tradotti, Cl. II., Vol. XXXIX. Torino: Tipografia Chirio e Mina, 1832: 72-116.

**Revue:**

La Moda, "*biografie teatrali*", 20 febbraio 1837, tradotto dal francese Revue de Paris, "artistes étrangers", janvier 1836.

Il Pirata, giornale di letteratura, belle arti, mestieri, teatri e varietà, N. 56, 8 luglio 1836.

Théâtre/public, dir. Di Georges Banu, N°44, marzo 1982.

**Sites web :**

« A.M.A.t.I - Archivio Multimediale Attori Italiani », <https://amati.unifi.it/app/#/>

« TLFi, Trésor de la langue française informatisé », <https://www.atilf.fr/ressources/tlfi/>.