



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
Lingue e culture del Mediterraneo

CICLO XXV

COORDINATRICE: Prof.ssa Saraçgil Ayse

Da *El sabio en su retiro y villano en su rincón*, Juan Labrador di Juan de Matos

Fragoso a *Il saggio nel suo ritiro* di Elisabetta Caminer Turra:

analisi della traduzione settecentesca di una *comedia* del Siglo de Oro

Settore Scientifico Disciplinare L-LIN/07

Dottoranda

Dott.ssa Rogai Silvia

Tutore

Prof.ssa Vuelta García Salomé

Coordinatrice

Prof.ssa Saraçgil Ayse

Anni 2010/2014

INDICE

Introduzione	p. 1
1. Elisabetta Caminer Turra	p. 3
1.1 Elisabetta Caminer Turra giornalista e redattrice	p. 4
1.2 La polemica teatrale con Carlo Gozzi: <i>Gl'iracondi per fanatismo</i>	p. 17
1.3 Elisabetta Caminer Turra traduttrice	p. 44
1.3.1 Le raccolte teatrali settecentesche	p. 47
1.3.2 Teorie settecentesche sulla traduzione: il "genio delle lingue"	p. 54
1.3.3 L'attività di traduttrice teatrale: diffusione della <i>comédie larmoyante</i>	p. 65
1.3.4 La <i>Nuova raccolta di composizioni teatrali</i> (1774-1776)	p. 73
1.3.4.1 "Avvertimento della traduttrice" e "Prefazione" al secondo tomo	p. 75
1.3.4.2 "Prefazione" al terzo tomo: il teatro del Siglo de Oro	p. 83
1.3.4.3 Ricezione critica della <i>Nuova raccolta di composizioni teatrali</i>	p. 91
2. <i>El sabio en su retiro y villano en su rincón</i>, Juan Labrador di Juan De Matos Fragoso	p. 105
2.1 Juan de Matos Fragoso	p. 105
2.2 <i>El sabio en su retiro y villano en su rincón</i> , Juan Labrador	p. 113
3. Il <i>Théâtre Espagnol</i> di Simon-Nicolas Henri Linguet	p. 139
3.1 Simon-Nicolas Henri Linguet	p. 139
3.2 Il <i>Théâtre Espagnol</i>	p. 149
3.2.1 Paratesti introduttivi	p. 174
3.2.1.1 "Épitre a l'Académie Espagnole"	p. 175
3.2.1.2 "Avertissement"	p. 181
3.3.2 Ricezione critica del <i>Théâtre Espagnol</i>	p. 224

4. Analisi traduttologica	p. 233
4.1 <i>Le sage dans sa retraite e Il saggio nel suo ritiro</i>	p. 233
4.2 Analisi diegetica e macrostrutturale dei metatesti	p. 241
4.3 Presentazione dei personaggi	p. 287
4.4 <i>Criados, graciosos e labradores</i>	p. 295
4.5 <i>Sabio e villano</i>	p. 447
4.6 <i>Enamorados</i>	p. 759
4.7 Strategie traduttive	p. 778
4.7.1 Didascalie di scena	p. 782
4.7.2 Parti cantate e musicate	p. 785
4.7.3 <i>Relaciones</i>	p. 788
4.7.4 Immagini metaforiche e anfibologie barocche	p. 790
4.7.5 <i>Paremias</i>	p. 793
4.7.6 Riferimenti religiosi	p. 795
4.8 Note dei traduttori	p. 797
Conclusioni	p. 861
Appendici	p. 863
I. <i>El sabio en su retiro y villano en su rincón, Juan Labrador</i>	p. 865
II. <i>Nuova raccolta di composizioni teatrali: “Avvertimento della traduttrice”</i>	p. 945
III. <i>Nuova raccolta di composizioni teatrali: “Prefazione” al secondo tomo</i>	p. 953
IV. <i>Nuova raccolta di composizioni teatrali: “Prefazione” al terzo tomo</i>	p. 963
V. <i>Nuova raccolta di composizioni teatrali: Il saggio nel suo ritiro</i>	p. 969
VI. <i>Théâtre Espagnol: “Épitre a l’Académie Espagnole”</i>	p. 1033
VII. <i>Théâtre Espagnol: “Avertissement”</i>	p. 1045
VIII. <i>Théâtre Espagnol: Le sage dans sa retraite</i>	p. 1081
Bibliografia	p. 1199

Introduzione

L'obiettivo della ricerca qui presentata si inserisce all'interno dell'ambito di studio della ricezione italiana della drammaturgia spagnola del Siglo de Oro, con particolare interesse per l'indagine traduttologica.

Nello specifico, si propone un'analisi della traduzione settecentesca del dramma di Juan de Matos Fragoso *El sabio en su retiro y villano en su rincón, Juan Labrador* (1670) – a sua volta *refundición* della precedente *comedia* di Lope de Vega *El villano en su rincón* – data alle stampe da Elisabetta Caminer Turra con il titolo *Il saggio nel suo ritiro*, all'interno della collezione drammaturgica *Nuova raccolta di composizioni teatrali* (1774-1776).

La prospettiva critica che anima l'indagine è orientata ad una osservazione della traduzione in un'ottica di "intertextualidad" che prevede il superamento dei limiti di un giudizio di valore nei confronti del metatesto per analizzarlo piuttosto quale opera autonoma e viva, indirizzata ad un determinato contesto storico e culturale di arrivo.

Lo studio si rivolge in primo luogo alla figura della letterata veneta Elisabetta Caminer Turra, attiva giornalista e animatrice culturale dell'Italia settecentesca, all'interno della quale ebbe un ruolo partecipe nella diffusione del pensiero illuminista, nonché donna di teatro e appassionata sostenitrice della drammaturgia coeva – con particolare ammirazione per quella francese *comédie larmoyante* di cui fu prolifica traduttrice – che si inserì vivacemente nel dibattito culturale dell'epoca circa il "genio delle lingue" e il "gusto delle nazioni". Tale premessa, unitamente ad un'analisi dell'apparato paratestuale della raccolta teatrale in cui è contenuta la traduzione oggetto di analisi, ha lo scopo di individuare le finalità da cui questa stessa ha avuto origine, nonché di offrire alcuni elementi di riflessione circa il contesto storico e culturale di riferimento all'interno del quale si andava ad inserire, in linea con quell'ottica di sospensione del giudizio sulla base della quale si conduce l'intera indagine.

Si fornisce in secondo luogo una descrizione della figura del drammaturgo spagnolo Matos Fragoso e dell'opera *El sabio en su retiro*, con particolare attenzione tanto alla diffusione coeva quanto alle posteriori accuse di plagio che hanno avuto origine dalla sua connotazione di *refundición* dell'opera di Lope de Vega, il confronto con la quale avrà un ruolo determinante in sede di analisi, permettendo di individuare precisamente nei numerosi aspetti di discordanza tra le due opere – che ben evidenziano le abilità compositive di Matos Fragoso – alcune dominanti testuali di cui osservare poi la sorte traduttiva.

Terzo sguardo di attenzione è rivolto all'anello di congiunzione tra *El sabio en su retiro* e *Il saggio nel suo ritiro*, ossia la traduzione francese in prosa *Le sage dans sa retraite* sulla base della quale la Caminer Turra ha realizzato il proprio metatesto, contenuta nella raccolta di drammi aurei *Théâtre Espagnol* di Simon-Nicolas Henri Linguet (1770), intellettuale e pubblicista coevo al centro di numerosi dibattiti del Secolo dei Lumi, nonché noto per le polemiche posizioni di stampo antifisiocratico e antilluminista.

Si presenta infine l'analisi traduttologica specifica, strutturata in distinti apparati.

Dopo una prima introduzione della ricaduta editoriale e performativa delle due traduzioni francese ed italiana, se ne offre uno studio diegetico macrotestuale condotto sul modello di segmentazione della *comedia nueva* basato sul rapporto tra polimetria e struttura drammatica, per una sistematica osservazione del passaggio dalla versificazione alla prosa che permetta di individuare la relazione che intercorre tra nuclei tematici riconducibili a variazioni metriche e interventi traduttivi di tipo diegetico.

Si presenta dunque un'analisi traduttologica comparativa tra la *comedia* di Matos Frago, il metatesto francese intermedio realizzato da Linguet e quello italiano proposto da Elisabetta Caminer Turra, che prevede in primo luogo uno studio dettagliato della restituzione di tre personaggi collettivi ritenuti fondamentali sia per lo sviluppo dell'intreccio principale e secondario del prototesto specifico sia in quanto peculiarità compositive e drammaturgiche caratterizzanti il teatro del Siglo de Oro – ossia i *criados*, i due protagonisti *sabio* e *villano* e gli *enamorados* – e in secondo luogo una sintesi riepilogativa delle principali strategie traduttive impiegate osservate nel corso delle differenti sedi analitiche.

Si conclude infine con uno studio delle note a piè di pagina, apparato paratestuale che, in quanto di intero appannaggio dei traduttori, si rivela uno strumento efficace per coglierne tanto l'attitudine critica e l'interesse rivolto a quella drammaturgia aurea di cui si intende "offrire un saggio" al nuovo contesto di arrivo, quanto le idiosincrasie esegetiche e traduttive nutrite nei confronti della stessa, su cui si fonda quello "scarto" culturale che ne faceva all'epoca oggetto di numerose detrazioni e che inevitabilmente si ripercuote anche all'interno dei due metatesti settecenteschi francese ed italiano.

1. Elisabetta Caminer Turra

*Bella non son: non trova in me bellezza
un occhio imparzial se ben mira;
quindi a nessun per me gioia o amarezza
cagiona amor, nessun per me sospira;
la grazia, il garbo, il brio, la gentilezza
al nascer mio quasi m'han preso in mira
ond'anche fecer molto se lasciato
m'han di mediocrità nel vero stato.
Orribile non son, tal non mi credo,
poiché all'eccesso, poi, non son modesta;
però assai nello specchio non mi vedo,
ché non ne ho voglia o tempo non mi resta.
Se parliam del talento ch'io possiedo
la verità diròvi: ho certa testa
che saria qualche cosa diventata
se non fosse mai sempre disturbata.
Ma siccome fortuna ha per usanza
di pigliarmi per metà de' suoi strali,
ed oggimai nessuno le ne avanza,
ché a me, lassa, ne fe' tanti regali,
io n'ho dentro al mio cor piena ogni stanza,
e mi pungono, e fammi sì aspri mali,
e mi apportano tale e tanto danno,
che stolta quasi son per troppo affanno.
S'io mi ho qualche talento, si disperde,
né ricavarne posso frutto alcuno,
quindi sarà del nobil serto verde
eternamente il capo mio digiuno;
chi passa meco il tempo affatto il perde
né sperar può di trarne util veruno,
mentre a chi mi è vicin spesso ragiono
e col cervel lontan le miglia sono.¹*

Giornalista, letterata, traduttrice, poetessa, pedagoga, editrice e tipografa, direttrice di periodici e scuole teatrali, animatrice e imprenditrice culturale della Vicenza settecentesca, di cui ravvivò intelletti e stamperie, a Elisabetta Caminer Turra è ormai riconosciuta una influenza determinante nella diffusione delle idee illuministe in Italia, sia tramite l'incessante attività giornalistica che quella altrettanto attiva di traduttrice, per la maggior parte di opere della contemporanea drammaturgia d'Oltralpe.

Tuttavia, è sufficiente scorrere i titoli degli studi che negli ultimi venti anni sono intervenuti a colmare quel vuoto di interesse che per qualche decennio si era venuto a creare attorno alla

¹ Descrizione che Elisabetta Caminer Turra fa di sé in versi indirizzati a Camillo Bernardino Gritti. Cito da Micaëla Liuccio, *Elisabetta Caminer Turra. La prima donna giornalista italiana*, Padova, Il Poligrafo, 2010, p. 15.

sua figura², per notare la circoscrizione dei due ambiti di interesse che li hanno incoraggiati: il giornalismo e i *gender studies*. Al contrario, ben poco ci si è occupati di studiarne il nutrito *corpus* di traduzioni teatrali, delle quali ci si è al più limitati a evidenziare il ruolo determinante avuto nella diffusione italiana della *comédie larmoyante*³, dandone spesso sommari giudizi di carattere generale percorsi da evidenti carenze e superficialità nell'analisi traduttologica⁴.

1.1 Elisabetta Caminer Turra giornalista e redattrice

Per ricostruire la biografia della Caminer sono a disposizione fonti di vario tipo: da epistolari, necrologi, lettere, atti, memorie di uomini del tempo, alla stessa stampa periodica che ella diresse e per cui scrisse, nonché le biografie già esistenti, sia ad essa coeve che odierne. Tuttavia, non è semplice avere della vita di questa letterata veneta del Settecento

² Mi riferisco in particolare, oltre che a diverse tesi di laurea e di dottorato provenienti soprattutto dall'area veneta, alle recenti monografie Rita Unfer Lukoschik (a cura di), *Elisabetta Caminer Turra (1751-1796), Una letterata veneta verso l'Europa*, Verona, Essedue, 1998; Mariagabriella di Giacomo, *L'Illuminismo e le donne: gli scritti di Elisabetta Caminer, "Utilità" e "piacere": ovvero la coscienza di essere letterata*, Roma, Università degli studi di Roma "La Sapienza", 2002; Catherine M. Sama (a cura di), *Elisabetta Caminer Turra, Selected writings of an eighteenth-century venetian woman of letters*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2003; "Elisabetta Caminer Turra", in Laura Pisano (a cura di), *Donne del giornalismo italiano: da Eleonora Fonseca Pimentel a Ilaria Pimentel a Ilaria Alpi: dizionario storico bio-bibliografico, secoli XVIII-XX*, Milano, Franco-Angeli, 2004; Rita Unfer Lukoschik (a cura di), *Lettere di Elisabetta Caminer (1751-1796): organizzatrice culturale*, Conselve, Think ADV, 2006; Micaëla Liuccio, *Elisabetta Caminer Turra...*, cit.

³ "[...] è però alla divulgazione della letteratura, e particolarmente del teatro illuministico europeo, che la Caminer si dedica di preferenza, rendendone al contempo accessibili i testi con le proprie versioni. Contribuirà così – come giornalista e come traduttrice – in modo decisivo all'affermazione del dramma borghese europeo sulle scene italiane": Rita Unfer Lukoschik, *Elisabetta Caminer Turra...*, cit., p. 36. In merito alla più generale attività di traduttrice della Caminer cfr. Alessandra De Paolis, "Una letterata veneta tra giornalismo e traduzioni: Elisabetta Caminer Turra", in Giuseppe Coluccia, Beatrice Stasi (a cura di), *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*, Lecce, Congedo, 2 voll., 2006, vol. II, pp. 137-148.

⁴ C'è chi riscontra nell'attività di traduttrice della Caminer, sempre riconducendola ad una esclusiva lettura di genere, quasi una sorte ineludibile dovuta alla preclusione riservata alle donne ad altri campi del sapere intellettuale: "No es extraño que Caminer se preocupara tanto por la educación, puesto que ella mismo había sufrido la deficiente instrucción que el Véneto tenía reservada a las mujeres, en especial cuando se interesó por la ciencia pero encontró que dicha materia no era adecuada para una jovencita. Ella misma fue traductora porque tampoco pudo ser otra cosa [...]. Siempre se había interesado por la ciencia, pero su condición de mujer la limitaba y esto la irritaba sobremanera. Es lógico pensar que Caminer veía en el Iluminismo la forma de escapar al destino que la sociedad de la época le tenía reservado. Caminer defendió la posición de la mujer desde las páginas del periódico siguiendo una inteligente estrategia: en lugar de publicar textos dirigidos a defender su propósito de manera programada, lo hizo como respuesta a otros de carácter misógino. Ella no expuso sus ideas y esperó las respuestas, sino que, consciente de que ataques misóginos no faltaban en la época, utilizó los escritos de tono machista como pretexto para publicar su defensa de la educación femenina.": Juan Aguilar González, "Traducción y polémica en el Settecento: Elisabetta Caminer Turra", in *Las relaciones italo-españolas: Traducción, lengua y literatura*, Arcibel Editores, Sevilla, 2013, pp. 11-20, p. 15.

una visione priva di parzialità. Sono state soprattutto le biografie ottocentesche a contribuire alla formazione di miti e luoghi comuni protrattisi fino a quelle più recenti, i cui autori si sono talvolta serviti a scopi scientifici di elementi romanzeschi cari alla narrativa biografica del XIX secolo: se lo sguardo che emerge dai resoconti dei primi biografi dà luogo a quelle che Rita Unfer Lukoschik definisce “leggende [...] senza alcun riscontro di fonti accertate”⁵, quello offerto dai contemporanei appare animato soprattutto da una volontà di riscatto nei confronti del giornalismo femminile, che trova nella Caminer, mecenate della cultura francese nell’Italia illuminista, una esponente di indubbio interesse attorno alla quale edificare una lettura di genere. Ci troviamo dunque in presenza, nella maggior parte degli strumenti biografici a disposizione, di fonti parzialmente viziate, sebbene non per questo di scarso valore, in cui non mancano contraddizioni, dubbi e luoghi comuni, tramandati nel corso del tempo, a cui è bene prestare attenzione.

⁵ Rita Unfer Lukoschik, *Elisabetta Caminer Turra...*, cit., p. 9. “Romanzato risulta il racconto della vita e della morte della Caminer nella serie di articoli apparsi su «Archivio veneto» fra fine Ottocento e primi del Novecento [...] in cui la Caminer è dipinta come traduttrice prolifica ma di scarso valore, ragazzina piena di fantasticherie romanzesche, giornalista che consuma in redazione le sue voluttuose passioni”: Mariagabriella di Giacomo, *L’Illuminismo e le donne...*, cit., p. 8; si fa esplicito riferimento all’articolo di Vittorio Malamani, “Una giornalista veneziana del secolo XVIII”, in «Nuovo Archivio veneto», Venezia, Officine grafiche Carlo Ferrari, II, 1891, pp. 251-275, e Laura Lattes, “Una letterata veneziana del secolo XVIII (Elisabetta Caminer Turra)”, «Nuovo Archivio veneto», XXVII, 1914, pp. 158-90. Per il XIX secolo cfr. Ginevra Canonici Fachini, “Caminer – Turra Elisabetta, di Venezia”, in *Prospetto biografico delle donne italiane rinomate in letteratura dal secolo decimo quarto fino a giorni nostri*, Venezia, Tip. Alvisopoli, 1824, p. 180; Bartolommeo Gamba, “Elisabetta Caminer Turra”, in *Alcuni ritratti di donne illustri delle province veneziane*, Venezia, Tip. Alvisopoli, 1826; Giambattista Baseggio, “Caminer Turra Elisabetta”, in Emilio De Tiplado (a cura di), *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII*, Venezia, Tip. Alvisopoli, vol. V, 1840, pp. 461-464; Rosalia Amari, “Biografia di Elisabetta Caminer Turra”, in «Lo spettatore italiano», Firenze, I, 4, 31 ottobre 1858; Id., “Elisabetta Caminer Turra”, in «Berico. Giornale di Giornale di agricoltura, arti industriali, letteratura, e varietà», Vicenza, 10 aprile 1859, pp. 309-310; Eugenio Comba, *Donne*, Vicenza, 10 aprile 1859; Eugenio Comba, *Donne illustri italiane proposte ad esempio alle giovinette*, Torino, Carlo Pozzi, 1872, p. 101; Giovanni Franceschini, “Elisabetta Caminer Turra”, in «Conversazioni della domenica», II, 51, Milano, 18 dicembre 1887, pp. 403-440. Per il XX secolo cfr. Vittorio Concarì, “Caminer-Turra Elisabetta”, in *Memorie della Reale Accademia di Scienze Lettere ed Arti degli Agiati in Rovereto*, Rovereto, 1901, p. 601; Giosuè Menicucci, “Una letterata veneziana del ‘700”, in «Noi e il mondo», Roma, La Tribuna, XVI, 1926, pp. 835-840; Cesare de Michelis, “Elisabetta Caminer Turra”, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, vol. XVII, 1974, pp. 236-241; Maria Rosa Cutrufelli, “Elisabetta Caminer nel Settecento”, in Sandra Petrigliani (a cura di), *Una donna un secolo*, Roma, Il Ventaglio, 1986, pp. 26-31; Angelo Colla, “Elisabetta Caminer Turra”, in Antonia Arslan, Adriana Chemello, Gilberto Pizzamiglio (a cura di), *Le stanze ritrovate. Antologia di scrittrici venete dal Quattrocento al Novecento*, Mirano-Venezia, Eidos, 1991, pp. 141-143; Id., “Elisabetta Caminer Turra e il giornalismo ‘enciclopedico’”, in *Varietà settecentesche: saggi di cultura veneta tra rivoluzione e restaurazione*, Padova, Editoriale Programma, 1992, pp. 83-111; Id., “Elisabetta Caminer e Antonio Turra”, in Renato Zironde (a cura di), *Il Vicentino tra rivoluzione giacobina ed età napoleonica, 1797-1813: catalogo della Mostra*, Vicenza, Archivio di Stato – Biblioteca Civica Bertoliana – Istituto per le Ricerche di Storia, 1989, pp. 24-27.

Primo fra tutti i luoghi comuni a caratterizzarne i resoconti biografici è l'immagine di una giovane intelligenza ribelle che al mestiere di crestaia cui la madre, Anna Meldini, l'aveva destinata, affidandola all'apprendistato di una modista, preferì le letture della biblioteca paterna, in particolar modo quei romanzi d'Oltralpe che ne formarono estetica e vocazione, unica evasione a lei concessa dalla madre in seguito a comportamenti ritenuti per l'epoca troppo licenziosi⁶. Nata il 29 luglio 1751 in una buona famiglia della borghesia veneziana, Elisabetta Caminer si dedicò precocemente alla traduzione, ai rifacimenti e al giornalismo, collaborando all'attività del padre, Domenico Caminer. Questi fu un intellettuale apprezzato, uno dei primi giornalisti veneziani, tenace promotore di "gazzette e riviste infrancesate e plumbee"⁷, nonché storico con precedente esperienza di drammaturgo che appoggiò apertamente la riforma teatrale di Goldoni. Dopo essersi occupato di quella cronaca minuta tipica della prima metà del Settecento, con la «Nuova Gazzetta Veneta» (1762) e il «Diario veneto» (1765), fondò nel 1768 il foglio erudito «Europa letteraria» (1768–1773), nella cui impresa coinvolse due dei cinque figli, Elisabetta e Antonio, nonché la moglie di quest'ultimo, Gioseffa Cornoldi Caminer, anch'essa incline al mondo editoriale in quanto fondatrice del periodico femminile «La donna galante ed erudita. Giornale dedicato al bel sesso». Le vivaci imprese giornalistiche della famiglia Caminer ebbero un riconosciuto ruolo

⁶ Si noti come il racconto di Bartolommeo Gamba, uno dei biografi ottocenteschi della Caminer, nonché traduttore del *Don Quijote* di Cervantes nel 1818, abbia contribuito ad influenzare le posteriori biografie non solo in merito al contenuto, quanto anche nei toni: "Fu educata ad una scuola di lavoratrici di biancherie e di cuffie sino ai 14 anni, ed ivi tratta da ignota forza lasciava a quando a quando i donneschi lavori o per leggere o per iscarabocchiare. Tornandosene dalla scuola alla casa fu visto chi sfacciato le susurrava all'orecchio, del che la madre la sgridò, e per punirla la collocò tra i copisti che tenea il padre": Bartolommeo Gamba, "Elisabetta Caminer Turra", cit., p. 335. "Non aveva ancora dodici anni quando cominciò a praticare la bottega di una crestaia, destinata a far la modista; bastò tuttavia a sconvolgere i piani materni la sua precoce intelligenza e l'avidità curiosità che trovavano alimento nei molti romanzi, soprattutto francesi, che erano parte importante della biblioteca paterna. La C. così proseguì il suo anomalo corso di studi, imparando pian piano il francese per avvicinare direttamente i libri più amati, coltivando in segreto la sua passione poetica e letteraria. L'aver affrontato ben presto la vita fuori di casa la maturò anzi tempo; e quando la madre s'accorse che evitava il lavoro per inseguire i primi sogni d'amore e decise di sottoporla a un più assiduo controllo, la C., costretta in casa, poté dedicare maggior tempo agli studi e alle letture preferite, cominciando contemporaneamente a collaborare con la piccola azienda letteraria paterna": Cesare de Michelis, "Elisabetta Caminer Turra", cit., p. 236. "Correva l'anno 1751, quando il 29 luglio nacque a Venezia Elisabetta Caminer. Un'aria carica di ricchi fermenti culturali si preparava ad accoglierla. La madre, Anna Meldini, una 'buona donnetta', ma dedita interamente alla vita molle e fumosa della sua Venezia, voleva che la figlia diventasse una brava massaia esperta nei lavori d'ago, e così la mandò presso una 'crestaia'. Ma qui la fanciulla, piuttosto che imparare a fare cappellini da signora, divorava di nascosto romanzi francesi imprestati dalle compagne oppure saccheggianti dalla biblioteca paterna. Lei era di animo romantico, voleva 'il delirio', voleva ombre a cui dare corpo, voleva torri, spettri, delitti, rapimenti, fughe, scale 'di seta'. E questa vera e propria 'indigestione letteraria' si trasformò presto in uno stile di vita": Micaëla Liuccio, *Elisabetta Caminer Turra...*, cit., p. 13.

⁷ Vittorio Malamani, *Frammenti di vita veneziana*, Bontempelli, Roma, 1893, p. 39.

di rilievo all'interno del fermento che, pur nel periodo di decadenza che caratterizzò la fine della Repubblica della Serenissima, animò la vita culturale veneziana dell'epoca⁸.

D'altronde non si può certo dire che si trattasse di un caso isolato, dal momento che il Settecento fu il secolo che vide la nascita del giornalismo letterario, erede degli "estratti" di libri italiani e stranieri che circolavano già da tempo, quale mezzo di comunicazione sociale e dibattito culturale che contribuì sia all'introduzione della cultura illuminista che alla formazione della nuova figura intellettuale del giornalista. L'esigenza di trasmissione culturale e intellettuale, testimoniata anche da numerosi carteggi, dalle copie di testi che i letterati avevano l'abitudine di scambiarsi⁹, dal proliferare di nuove accademie nonché, appunto, dal crescente fenomeno della traduzione¹⁰, fu interpretata per la prima volta nell'espressione del giornalismo letterario da parte Scipione Maffei, il quale fondò nel 1710 il «Giornale de' letterati italiani»¹¹. I principali modelli di riferimento erano da un lato quello dell'erudizione critica del giornalismo letterario informativo del primo Settecento – sull'esempio delle «Novelle letterarie» fiorentine di Giovanni Lami¹² – e dall'altro quello della

⁸ Ormai ben più arretrata della Milano del "Caffè", Verri e Beccaria, la Venezia settecentesca manifestava le contraddizioni di un fermento intellettuale e culturale che celava una profonda crisi economica e politica, sempre più prossima alla decadenza. Pur nel presagio della fine della Serenissima che avvolse l'intero secolo, i veneziani vissero il clima di nostalgia per i secoli d'oro passati nella mondanità frivola dei fasti del Carnevale e del teatro. Cfr. Marino Berengo, *La società veneta alla fine del Settecento*, Firenze, Sansoni, 1956; Diego Valeri, "Profilo del Settecento veneziano", in *Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, A.A. CXIV (1951-1952), tomo CX, 195-210; Massimo Favilla, Ruggero Rugolo, *Venezia '700. Arte e società nell'ultimo secolo della Serenissima*, Schio, Sassi, 2011; e relative bibliografie.

⁹ È da segnalare inoltre che proprio a Venezia parallelamente al ferreo sistema di censura periodica che non pochi problemi causò alla stessa Caminer, era andato consolidandosi nel del Settecento, analogamente a quanto già occorso nel secolo precedente attraverso l'Accademia degli Incogniti, un complesso quanto efficacissimo sistema di contrabbando di libri che permetteva l'accesso alla contemporanea letteratura europea, il che non poco contribuì alla penetrazione delle idee d'oltralpe e allo sviluppo di quella cultura illuminista che altrimenti, dato il periodo di decadenza attraversato dalla Serenissima, difficilmente si sarebbero sviluppate per moto endogeno.

¹⁰ "La pratica della traduzione produsse anche nella nostra letteratura, ma con un debito di gran lunga più consistente [rispetto al rifacimento], un benefico effetto di rinnovamento. Dicendo brevemente, mise in discussione la categoria consolidata di classico, annettendo i maggiori autori delle letterature moderne europee; arricchì il panorama dei generi, aprendolo almeno al romanzo d'Oltralpe; mutò la fisionomia della letteratura periodica che ebbe nei giornali di Francia e d'Inghilterra i modelli per comunicare con un pubblico diversificato": Arnaldo Bruni, Roberta Turchi, "Presentazione", in Id. (a cura di), *A gara con l'autore: aspetti della traduzione nel Settecento*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 15.

¹¹ "L'appello muratoriano sulla necessità di costituire in Italia giornali simili a quelli che già nei paesi d'Oltralpe tanto vantaggiosamente informano su «le imprese e le novità della Repubblica letteraria d'Europa», è subito raccolto nell'Introduzione di Scipione Maffei": Marino Berengo, *Giornali veneziani...*, cit., p. 4.

¹² Per uno studio approfondito sul giornalismo letterario settecentesco cfr. Luigi Piccioni, *Il giornalismo letterario in Italia*, Torino-Roma, Loescher, 1894, e relativa bibliografia; per un'analisi dettagliata del panorama veneziano cfr. Francesco Fattorello, *Il giornalismo veneziano nel 1700*, Udine, Rivista letteraria, 1932; Gianfranco Torcellan, "Giornalismo e cultura illuministica nel Settecento veneto", in «Giornale storico della

“gazzetta” politica – quale la «Gazzetta Veneta» di Gasparo Gozzi¹³, di cui la stessa «Nuova Gazzetta Veneta» di Domenico Caminer fu continuazione – sempre più orientata alla cronaca e alla satira dei vizi contemporanei. Era necessario tuttavia, per soddisfare le esigenze culturali dei cittadini, l’ulteriore passo in direzione di quell’idea di giornalismo che la Francia aveva già da tempo fatto propria, compiuto per mezzo di quei “fogli letterari” che nella seconda metà del secolo si moltiplicarono in tutta la penisola, i quali si occupavano della vita letteraria dell’epoca offrendo interessanti rassegne, estratti o traduzioni di pubblicazioni recenti o di articoli tratti da coeve testate europee, per lo più francesi.

È all’interno di questo panorama di trasformazione che si inserirono le novità del foglio fondato dal Caminer¹⁴ nel 1768, orientate a un rinnovamento della stessa pratica giornalistica in un’ottica di autonomia ideologica, segnando il passaggio da un giornalismo compilatore ad uno opinionista, dallo sguardo imparziale, teso a formare il gusto del lettore

letteratura italiana», CXL, 1963, pp. 234-253; Marino Berengo, *Giornali veneziani...*, cit.; e relative bibliografie. Per ulteriori approfondimenti specifici sull’attività giornalistica della Caminer cfr. Angelo Colla, *Elisabetta Caminer Turra e il giornalismo...*, cit.; Mariagabriella di Giacomo, *L’Illuminismo e le donne...*, cit.; Micaëla Liuccio, *Elisabetta Caminer Turra...*, cit.; e relative bibliografie.

¹³ Intellettuale, giornalista e traduttore, Gasparo Gozzi è ricordato nel campo degli studi danteschi per la polemica letteraria con il gesuita Saverio Bettinelli, contro le cui *Lettere virgiliane* del 1757 pubblicò, ad un anno di distanza, l’opera *Giudizio degli antichi poeti sopra la moderna censura di Dante attribuita ingiustamente a Virgilio*, conosciuta anche come *Difesa di Dante*; cfr. Saverio Bettinelli, *Le “Raccolte”, con il “Parere” dei Granelleschi e la “Risposta” di C. Gozzi*, Pietro Tommasini-Mattiucci (a cura di), Città di Castello, S. Lapi, 1912. Gasparo Gozzi, Marito di Luisa Bergalli, apprezzata poetessa dell’epoca, fondò l’Accademia dei Granelleschi con il fratello Carlo, lo stesso che tanto si oppose alla riforma drammaturgica di Goldoni e alla parallela diffusione del dramma borghese d’influenza francese, il quale fu inoltre protagonista, a partire dal 1772, di una nota polemica teatrale con Elisabetta, dibattuta, come si osserverà in seguito, tanto sulle scene quanto all’interno dei paratesti delle rispettive produzioni letterarie. Cfr. Domenico Proietti, “Gozzi Gasparo”, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 2002, vol. LVIII. Per una storia delle relazioni culturali di Gasparo Gozzi cfr. Antonio Zardo, *Gasparo Gozzi nella letteratura del suo tempo in Venezia*, Bologna, Nicola Zanichelli Editore, 1923.

¹⁴ “[...] esiste un elemento che distingue subito questo giornale da quanti lo avevano preceduto a Venezia, ed è la personalità del suo redattore: diverso da un Calogierà o da un Grisellini, egli non è né un letterato né uno scienziato; diverso da uno Zaccaria, non è neppure un polemista. Il Caminer è un gazzettiere ed un compilatore: il giornale non è per lui l’organo di una tendenza culturale o il punto d’incontro delle esperienze scientifiche compiute nello Stato, ma è soltanto uno strumento professionale”: Marino Berengo, *Giornali veneziani...*, cit., p. 56. Lo stesso Berengo definisce i due termini “gazzettiere” e “giornalista”, le cui differenze stanno alla base non soltanto delle diverse strade che nella seconda metà del secolo prenderà il giornalismo italiano, ma delle opposte vedute professionali di Elisabetta e del padre, che segneranno la storia dell’«Europa letteraria»: “il primo [il gazzettiere] è un raccoglitore di notizie politiche, è un coordinatore di avvisi che diffonde a scopo di lucro, così che spesso questa sua attività bene si concilia con la professione del libraio o dello stampatore; il secondo [il giornalista] è invece un uomo di cultura che, con intenti di volta in volta diversi, presiede alla vita di un giornale, ora per comunicare ai dotti le novelle letterarie, ora per raccogliere nel foglio le dissertazioni e le operette che egli ed i suoi corrispondenti ed amici vengono elaborando. Questo secondo tipo di periodico si adegua naturalmente alla vita di un’Accademia, o all’attività culturale di un ordine religioso, ed in questo caso spesso inclina ad assumere il carattere di organo di tendenza, fedele ad una determinata linea di interessi culturali”: Ivi, p. 1.

senza però intenderne influenzare il giudizio. Tale taglio della nuova rivista periodica, spesso definito come “militante”, ebbe vita soprattutto, più che dall’iniziatore del foglio, dagli scambi intellettuali tra la figlia Elisabetta e l’abate padovano Alberto Fortis¹⁵, il quale ne collaborò alla redazione in modo talmente partecipe da suscitare da parte di Domenico numerosi vani tentativi di allontanamento, onde mitigarne l’influenza ideologica esercitata tanto sulla testata quanto sulla figlia. Gli articoli della Caminer, infatti, anche in questa prima fase della propria carriera, si discostavano in modo critico dagli obiettivi di imparzialità tipici di quel giornalismo compilatore e informatore promosso dal padre, già a partire dallo stesso stile¹⁶. L’«Europa letteraria», periodico di successo di cui si riscontrano numerosi giudizi positivi¹⁷, si strutturava come foglio di recensioni librarie con aggiunta di “Novelle letterarie”, estratti di altri periodici della penisola oppure tradotti ora da riviste straniere – principalmente il «Mercure de France» – ora dall’*Encyclopédie*, nonché, seppure in misura minore, articoli originali¹⁸ – in tal caso sempre preceduti da un asterisco – caratterizzati da un ampio ed erudito ventaglio tematico che spaziava dalla filosofia alla fisica¹⁹.

Fu breve il passo che portò il mensile ad evolversi da mera antologia di articoli europei di informazione libraria a “prima palestra di un giornalismo illuministico originale”²⁰, evoluzione che trovò la propria ragion d’essere proprio in quelle due diverse concezioni di

¹⁵ “[...] l’incontro con la congeniale Elisabetta Caminer segnò [...] l’inizio di una comunità d’affetti e d’intenti che resistette per vent’anni al logorio del tempo e delle varie loro vicende, e che sempre li tenne uniti, con il garbo e la riservatezza dell’intelligenza moltiplicati nei momenti difficili, idillio assai tipico dell’atmosfera e del tempo, misto di sentimento e d’attrazione spirituale”: Gianfranco Torcellan, *Settecento veneto e altri scritti storici*, Torino, Giappichelli, 1929, p. 277.

¹⁶ “Elisabetta mostra di possedere uno stile del tutto personale, sottilmente ironico, coscientemente critico, sempre attento e misurato – come è nello stile giornalistico – nel fornire certezze e prescrizioni critiche. L’impersonalità giornalistica del padre Domenico è, attraverso gli anni, osservata a fatica: necessità di mestiere che costa cara a chi, nella vita, non ama le maschere né i compromessi. Elisabetta tenta di salvare lo stile usando sempre l’impersonale o la prima persona plurale al posto della prima singolare [...]. L’ironia pungente, la logicità della capacità dimostrativa, la vivacità critica veicolano un pensiero moderno, scevro da pregiudizi, insopportabile ai condizionamenti”: Mariagabriella di Giacomo, *L’Illuminismo e le donne...*, cit., pp. 33-34.

¹⁷ Si osservi ad esempio il giudizio riportato sul periodico fiorentino «Magazzino toscano»: “[...] è il più generale, completo e istruttivo giornale che si possa modernamente acquistare, ritrovandosi in esso tutte le notizie e le novità letterarie che sono sparse in tanti altri giornali e fogli periodici di tutta Europa e contenendo i giudizi ed estratti dei libri più importanti ed essendo questi distesi, per quanto si rileva, da soggetti pieni di sana critica, di erudizione e di dottrina”: Marino Berengo, *Giornali veneziani...*, cit., p. LIV.

¹⁸ Gli articoli, tanto dell’«Europa letteraria» quanto delle successive testate, erano firmati con la sigla dell’autore (D.C. per Domenico Caminer, E.C. e in seguito E.C.T. per Elisabetta Caminer Turra, A.F. per Alberto Fortis, etc.), il che, si spiega, “perché nessuno si faccia merito o demerito colle cose degli altri”; anche questa scelta può essere letta come ulteriore segno della nuova concezione del giornalista, che vede nella propria professionalità un ruolo importante per il quale assumersi le proprie responsabilità.

¹⁹ Per la struttura della rivista cfr. Micaëla Liuccio, *Elisabetta Caminer...*, cit., pp. 49-51.

²⁰ Ivi, p. 46.

giornalismo che ne animavano la redazione²¹. Elisabetta e Fortis, incoraggiati dai suggerimenti di Melchiorre Cesarotti²², caldeggiavano l'abbandono di una linea esclusivamente informativa e satirica in favore di scritti originali che spaziassero in ogni ramo del sapere per rivolgersi ad una cerchia di lettori meno elitaria, ossia un giornalismo informativo in un'ottica di sospensione del giudizio che permettesse al pubblico di valutare criticamente le notizie in modo autonomo²³. Tale emancipazione, sebbene non ancora giunta a piena maturazione, si palesò già nel passaggio dall'«Europa letteraria» al «Giornale enciclopedico», nel maggio del 1773²⁴: il nuovo foglio era connotato da una maggiore varietà di campi di interesse organizzati in rubriche, all'interno delle quali le traduzioni di Elisabetta e il teatro trovarono uno spazio sempre maggiore. La rinnovata impresa giornalistica, diretta formalmente ancora da Domenico ma nella pratica gestita dalla figlia, fu segnata anche da profondi mutamenti redazionali, tra cui l'arricchirsi della cerchia di collaboratori e il subentro dell'avvocato Giovanni Scola ad Alberto Fortis, assente dal 1774 al 1782 per quel soggiorno all'estero da cui ebbe luogo il noto *Viaggio in Dalmazia* (1774)²⁵. Il contributo di Scola

²¹ “Ma il carattere impersonale del foglio è presto, e ben più gravemente, compromesso dall'intensa collaborazione della giovane figlia del gazzettiere, Elisabetta, che nutre interessi di carattere prevalentemente teatrale e letterario, mentre il padre preferisce occuparsi delle opere storiche, di quelle filosofiche, e delle relazioni di viaggi. Dotata di un entusiasmo che il pacato e un po' smorto Domenico non conobbe forse mai, Elisabetta non si attenne alle umili mansioni di riassumere ed informare. Le lodi di Voltaire che essa levava da ogni sua pagina, sferzando senza riguardo gli avversari di lui, di qualunque tendenza essi fossero, dai curialisti sino al Baretti; gli attacchi al papismo e al «fanatismo»; lo slancio con cui interveniva in ogni polemica, erano presto destinati a trasformare l'Europa letteraria che, tra i sarcasmi del Piazza, di Carlo Gozzi e del Contini, divenne un giornale moderno e nuovo, quale il Veneto non aveva mai conosciuto”: Marino Berengo, *Giornali veneziani...*, cit., pp. 56-57.

²² In una lettera scritta in francese il Cesarotti suggeriva alla Caminer di abbandonare gli estratti di opere italiane per occuparsi soltanto di quelli stranieri, tralasciando ogni aspetto polemico, nonché di aprire una sezione di saggi e memorie originali. In questo modo il foglio di estratti sarebbe passato ad essere un “Magazzino”, abbandonando la linea informativa di quegli scritti originali che davano alla rivista un orientamento definito: cfr. Melchiorre Cesarotti, *Opere*, vol. 36, Firenze, 1815. La lettera non è datata ma può essere fatta risalire, secondo Berengo (Marino Berengo, *Giornali veneziani...*, cit., p. LIV) a una data compresa tra il gennaio 1772 e il maggio 1773; da allora ci vollero anni prima che la riforma proposta dal Cesarotti fosse portata a compimento, basti considerare che i primi cambiamenti si ebbero soltanto con il passaggio della direzione in mano ad Elisabetta, nel 1777.

²³ “Lo scopo informativo finiva così per confondersi con quello educativo. Il giornalista non doveva assolutamente influenzare il giudizio del lettore, poteva, però, guidarlo in letture più illuminate e illuminanti, contribuendo alla diffusione dei testi, anche se non nuovissimi, rilevanti, oppure alla diffusione di testi stranieri tradotti e ancora poco conosciuti”: Micaëla Liuccio, *Elisabetta Caminer...*, cit., p. 76.

²⁴ Per la struttura del periodico cfr. Mariagabriella di Giacomo, *L'Illuminismo e le donne...*, cit., pp. 11-12.

²⁵ “I compiti assunti nella redazione dell'«Europa letteraria» a partire dal 1768 non gli lasciarono che poco tempo da dedicare alla ricerca sul campo. Accolse perciò con entusiasmo l'opportunità, offertagli da John Stuart, conte di Bute, di effettuare un viaggio in Dalmazia con J. Symonds e D. Cirillo. Fu questo il primo di una serie di viaggi, finanziati da autorevoli mecenati inglesi e dal Senato veneto, da cui scaturì quella scoperta del mondo slavo che è all'origine di buona parte della fortuna letteraria del F. in Europa.”: Luca Ciancio, “Fortis

all'allontanamento dalle forme di giornalismo erudito e dotto della prima metà del Settecento ebbe un'influenza notevole sulla creazione di "un giornale moderno e nuovo, quale il Veneto non aveva mai conosciuto"²⁶, orientato a un giornalismo letterario di opinione; tuttavia, è da considerarsi piuttosto il 1777 l'anno di vera svolta per la rivista dei Caminer. Fu allora infatti che Domenico ne lasciò la direzione alla figlia²⁷, il che comportò il trasferimento della redazione a Vicenza, dove quest'ultima si era trasferita nel 1772 in seguito al matrimonio con il medico e botanico Antonio Turra, scienziato di chiara fama affiliato a numerose accademie italiane ed europee che collaborò da allora anche alle imprese giornalistiche della moglie occupandosi di articoli scientifici²⁸. Nell'"Avviso per Giornale Enciclopedico", vero e proprio manifesto d'intenti scritto dalla Caminer per annunciare al pubblico la nuova direzione, si riscontrano i propositi che animavano l'impresa editoriale e culturale. Scrive la redattrice:

Il foglio di cui si tratta [il «Giornale Enciclopedico», ora da lei diretto] porta nel titolo la sua spiegazione. La parola 'Enciclopedia' significa «concatenazione di cognizioni», e lo scopo di questo giornale si è di raccogliere appunto e di presentar unite le cognizioni diverse, le quali rimanendo sparse, e pel poco esteso commercio fra' librai d'Italia e gli Ultramontani, e pella disistima che certe nazioni hanno d'alcune altre, e per ragioni politiche e per trascuratezza di molti, sarebbero in gran parte ignorate. L'autrice di questo foglio [...] non vuol già spargere un'aria d'ampollosità sulla sua impresa, né dar ad intendere ch'ella sia necessaria all'umanità, che il mondo colto non possa farne a meno [...]: questi luoghi comuni della venalità o dell'amor proprio, non fanno l'elogio d'un opera. Ma s'egli è vero che le cognizioni dell'intelletto, per una certa concatenazione di cause e d'effetti, di fisico e di morale, sien utili al cuore, e che il sapere contribuisca alla felicità, un repertorio di siffatte cognizioni, una relazione esatta e seguita del loro stato e de' loro progressi, un mezzo onde conoscer quell'opere che i vari amatori

Alberto", in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. II, 1997, pp. 205-210. Alberto Fortis continuò comunque a collaborare esternamente alle riviste di Elisabetta Caminer attraverso recensioni, traduzioni, estratti ed interventi.

²⁶ Marino Berengo, *Giornali veneziani...*, cit., p. LIII.

²⁷ "[...] si trasse vicini alcuni uomini di sommo valore che l'aiutarono nella intrapresa e che la fecero continuare insino che visse in quella compilazione mutato soltanto il titolo premiero in quello di 'Giornale enciclopedico'. In questo giornale veramente si trovano raccolte molte memorie di primo ordine, sicché dee essere consultato, specialmente da cui non voglia alla cieca prestar fede a quanto dicono gli stranieri d'inventare tuttodi": Giambattista Baseggio, "Caminer Turra Elisabetta", cit., p. 462.

²⁸ Il Baseggio scrive del Turra: "[...] celebrato nella botanica specialmente [...] marito a donna celebratissima [...] collaboratore di un Giornale giustamente famigerato [...] tipografo illustre. [...] Non si sa per quale ghiribizzo d'amore, ma senza dubbio per uno di quegli avvenimenti singolari che talvolta succedono nella vita, si innamorò di Elisabetta Caminer, bella e celebrata giovine di Venezia, e la fece sua moglie. Donna bella e letterata, sono pregi che non promettono sempre che il legame coniugale sia un legame di rose senza spine. Il Turra seppe non pertanto sofferire le punture con assai filosofia, e per anni sostenne con la moglie quel giornale chiamato Enciclopedico che ebbe molto favore sia pei collaboratori in quanto a memorie originali, come pel modo in fatto di critica.": Giambattista Baseggio, "Antonio Turra", in Emilio De Tipaldo, *Biografie degli italiani illustri...*, cit., vol. X, 1834, pp. 67-68.

possono quindi procurarsi, un'unione de' diversi pensieri di genti colte, non sarà per avventura inutile affatto.²⁹

La pretesa di enciclopedismo palesata dal titolo trova nelle pagine del nuovo periodico una sincera conferma: in esse si accolgono articoli originali (il modello tradizionale di "novella letteraria" può dirsi oramai definitivamente superato) in merito ai dibattiti sull'educazione³⁰, sulla concezione della lingua, sulla traduzione³¹, sul teatro e sulle letterature, né mancano articoli scientifici di economia, diritto, agronomia, medicina o mineralogia. Ciò che appare

²⁹ Foglio volante del 1777 firmato da Elisabetta Caminer Turra; cito da Marino Berengo, *Giornali veneziani*, cit., p. 385. Micaëla Liuccio sottolinea la differente accezione che il termine "enciclopedico" assume per padre e figlia. Il primo infatti, come egli stesso esplicita nell'articolo "Fine dell'«Europa» e nascita del «Giornale Enciclopedico»" («Europa Letteraria», maggio 1773, pp. 36-39), ha una visione più utilitaristica e affaristica rispetto a quella giornalistica della figlia e, individuando un forte punto di debolezza nella limitazione del campo di interesse dei contemporanei giornali, si auspica che "un enciclopedico, vale a dire universale, supplir potrà a tutti gli altri", cogliendo quale finalità esplicitata dal termine "enciclopedico" più l'aspetto di un aumento quantitativo degli argomenti trattati, che il cambiamento di prospettiva teorizzato nel 1777 da Elisabetta nell'ottica del "presentar unite le cognizioni diverse" quale obiettivo primario della deontologia del giornalista: cfr. Micaëla Liuccio, *Elisabetta Caminer...*, cit., p. 75.

³⁰ Il grande interesse della Caminer nei confronti del tema dell'educazione, in particolar modo dei giovani e delle donne, ne rispecchia la convinzione della necessità di un profondo rinnovamento sociale, la stessa che anima il valore pedagogico che attribuisce alle traduzioni dei drammi francesi. Grande impegno ella rivolse alla divulgazione di opere pedagogiche, sia attraverso proprie recensioni che tramite la pubblicazione, presso la futura stamperia Turra, di testi la cui prefazione era spesso curata dallo Scola. Questi, animato dalle stesse convinzioni in merito, pubblicò nei numeri di settembre e ottobre del «Giornale Enciclopedico» il suo *Discorso intorno all'educazione della gioventù*, articolo che fu riproposto all'interno della raccolta che Elisabetta fece pubblicare a Vicenza per i tipi del Veronese, *Raccolta di opuscoli attinenti l'educazione della gioventù*, comprendente anche scritti del pedagogo travisano Giacomo Pellizzari. Cfr. in proposito Angelo Colla, "Elisabetta Caminer Turra e il giornalismo 'enciclopedico'", cit., pp. 95-97. Tra il 1783 e il 1789 inoltre la Caminer pubblicò presso la stamperia del marito la *Piccola Enciclopedia, ovvero elementi delle cognizioni umane che contengono le nozioni generali di tutte le scienze ed arti utili ad oggetto d'istruire la gioventù*, commissionata ad Antonio Revese e liberamente rielaborata su opere di pensatori francesi quali Louis-René e Caradeuc de La Chalotais (*Essai d'éducation nationale*) e Georges-Louis Buffon (*Histoire naturelle*), progetto editoriale che si distanziava dagli analoghi manuali in uso all'epoca sia per l'organicità con cui le varie materie erano proposte, che per gli stessi argomenti trattati, in linea con i propositi stessi del «Giornale enciclopedico». Oltre alla pubblicazione di queste opere la Caminer si occupò inoltre di tradurre testi di pedagogia applicata in voga all'epoca, tra cui, tra il 1774 e il 1782, quella dei *Magasins des Enfants, des Adolescents e pour les jeuns dames* di Jeanna Marie Prince de Beaumont, sebbene la paternità della traduzione non sia ancora totalmente accertata. Attribuibile sicuramente alla Caminer è invece la traduzione tra il 1795 e il 1799 de *L'Ami de Enfants* di Arnaud Berquin, opera composta di brevi favole drammatizzate a scopi educativi che godette di un grande successo europeo e che ebbe grazie a lei ampia diffusione in tutta la penisola. Altre opere di tipo pedagogico promosse dalla Caminer sono, oltre ad alcune *Novelle Morali* di Diderot che aveva tradotto in calce all'edizione del *Gesnero* nel 1781, le *Novelle Morali* di Jean François de Marmontel da lei stessa tradotte tra il 1791 e il 1793 e stampate presso la stamperia Turra e altri volumi rivolti all'educazione femminile, come *L'impossibile ovvero la riforma delle donne nella loro educazione*, libro anonimo uscito presso la stamperia Turra nel 1787 e riconducibile probabilmente sempre ad Antonio Revese. Per un approfondimento del tema dell'educazione della donna in Elisabetta Caminer cfr. Rita Unfer Lukoschik, "L'educatrice delle donne. Elisabetta Caminer Turra (1751-1796) et la Querelle des Femmes negli spazi veneti di fine '700", in *L'educazione dell'uomo e della donna nel Settecento/L'éducation de l'homme et de la femme au dix-huitième siècle*, Atti del VII Simposio franco-italiano, Torino, 16-18 ottobre 1997, Torino, Accademia delle Scienze, 2000, pp. 249-263.

³¹ Ampio e di grande interesse è il corpus di recensioni alle traduzioni coeve che la Caminer pubblica sulle pagine dei propri giornali, tra le righe delle quali è possibile individuare una definita poetica traduttologica.

più evidente è l'interesse per la contemporanea cultura illuministica, in particolar modo francese: da un lato l'interesse, condiviso anche da Scola, per la filosofia sensistica di Helvétius, Rousseau, Montesquieu e in particolare Voltaire, dall'altro la dedizione appassionata con cui Elisabetta si dedicava alla divulgazione della letteratura e del teatro d'Oltralpe tramite recensioni e traduzioni che contribuirono all'affermazione del dramma borghese sulle scene italiane. Promulgatrice della nuova cultura europea di stampo illuminista, con quello voltairiano come modello principale, per portare avanti il proprio lavoro la Caminer tuttavia si trovò spesso a dover eludere il problema della censura, giacché la propria attività era vista come una minaccia crescente alla conservazione del sempre più precario ordine costituito a causa degli attacchi che essa muoveva contro il principio di autorità in ogni ambito del sapere di cui occupasse³².

Parallelamente alle forti polemiche nei suoi confronti, divampate già intorno ai primi anni Settanta del secolo, il successo della testata trovava tuttavia conferme sempre maggiori, manifestate anche dall'ampliamento geografico della sua stessa diffusione, ormai ben oltre l'area veneta, con il conseguente aumento delle sottoscrizioni – metodo che all'epoca regolava il mercato periodico – di cui si trova riscontro anche nella frequente corrispondenza della Caminer con gli abbonati. È questo il periodo del giornale che Berengo definisce "eroico": nel passaggio dal giornalismo informativo a quello polemico, esso diventò uno strumento di battaglia culturale e diffusione delle idee illuministe, un influente periodico di tendenza in cui sempre più nettamente si andava delineando la figura del giornalista opinionista, testimoniata dal grande valore di collaboratori e corrispondenti di cui la Caminer si circondava³³. Il salotto casa Turra, in via Canove, diventò in breve tempo un vero e proprio

³² "Con il suo essere punto di convergenza di una critica volta a rivedere alla luce della ragione quanto ricevuto in eredità dalla tradizione, il giornale della Caminer focalizza sulle sue pagine gli attacchi sferrati su tutti i fronti contro il principio di autorità. La pericolosità di tale atteggiamento critico viene immediatamente avvertita dal governo veneto, che sottopone il periodico ad una censura sempre più attenta": Rita Unfer Lukoschik, *Elisabetta Caminer Turra...*, cit., p. 37. In merito al rigido sistema di censura vigente nella Venezia coeva si veda cfr. Mario Infelise, *L'editoria veneziana nel '700*, Milano, Franco Angeli, 1989, p. 131.

³³ "Erano scrittori di valore diverso e di varia cultura: per la matematica i professori Todaldo e Lorgna; per le scienze naturali l'abate Fortis e il dottor Turra; per le scienze filosofiche Giovanni Scola e Agostino Vivorio; per la storia Domenico Caminer; per le lettere Giulio Trento, un trevigiano di buona cultura e di gusto eccellente, traduttore lodato di Sallustio; e poi il prof. Sibiliato di Padova, l'abate Mazzola, Lorenzo Tornieri, Clemente Bondi, l'abate Lazzaro Spallanzani, Antonio Dondi Orologio ed altri. Inoltre i rapporti tra il «Giornale enciclopedico» e il resto della produzione giornalistica, italiana e straniera, erano fittissimi": M. Luccio, *Elisabetta Caminer...*, cit., p. 58; "Tra i collaboratori [...] troviamo Giuseppe Gennari, Anton Maria Lorgna, Agostino Vivorio, Clemente Sibilato, Lazzaro Spallanzani, Giovan Battista Corniani, Clementino Vannetti,

fulcro di intensa attività intellettuale, punto di incontro dell'*intelligenza* vicentina³⁴ e fucina di pensiero illuminato che si riversava poi sulle pagine del «Giornale Enciclopedico». Non è un caso che i due coniugi siano stati spesso citati in relazioni di *gran tour* dell'epoca, quale il *Viaje a Italia* di Moratín³⁵. Scenario di convergenza in cui protagonisti della cultura vicentina del Settecento animarono la propria riforma culturale, casa Turra ospitò ben presto anche un piccolo teatro in cui Elisabetta si dedicava alla formazione di giovani attori di cui la stessa tradizione biografica tesse le lodi³⁶, in linea con le necessità rappresentative richieste dalla nuova drammaturgia da lei stessa diffusa³⁷. Tuttavia, il sistema della censura dei periodici era allora particolarmente rigido a Vicenza, ancor più che a Venezia, e non mancò pertanto di scatenare nei confronti della rivista della Caminer un accanimento tale da far desistere l'allora editore Vendramini Mosca, subissato dai continui controlli, dal continuarne la

Giuseppe Malisana, Vincenzo Monti, Melchiorre Cesarotti ed il letterato e poeta Aurelio De' Giorgi Bertola [...]: Rita Unfer Lukoschik, *Elisabetta Caminer Turra...*, cit., p. 35.

³⁴ Tra le varie testimonianze dell'inserimento di casa Turra nella vita culturale vicentina vi è anche la presenza del nome della Caminer all'interno della lista degli affiliati vicentini alle sette massoniche stilata allorché l'autorità veneziana, nel 1785, ne ordina lo scioglimento. Sebbene molti degli esponenti della massoneria vicentina frequentassero assiduamente le riunioni di via Canove, dai documenti dell'interrogatorio di uno degli affiliati di Vicenza risulta tuttavia che questi, alla domanda riguardo alla partecipazione di donne all'attività latomistica vicentina, evento all'epoca più che raro, abbia risposto: "non so che ve ne sia alcuna, e de fatto mai vidi donna nella loggia [...]": Renata Targhetta, *La massoneria veneta dalle origini alla chiusura delle logge (1729-1785)*, Udine, Del Bianco, 1988, p. 175.

³⁵ "Visité en su palco [autunno del 1794, si tratta del Teatro Eretenio di Vicenza] a la Señora Elisabeta Caminer, literata insigne, que entre otras obras de mérito ha publicaddo las obras de Gesnero, traducidas en bellísimos versos italianos": Leandro Fernández de Moratín, *Viaje a Italia*, María Belén Tejerina Gómez (a cura di), Madrid, Espasa Calpe, 1988, pp. 389-390. Per la presenza dei coniugi Turra nelle *Historische-kritischen Nachrichten von Italien* (1770) di Volkmann, nel *Briefe aus Wälschland über natürliche Merkwürdigkeiten dieses Landes* di Ferber e nell'*Italianische Reise* (1816) di Goethe, cfr. Rita Unfer Lukoschik, *Elisabetta Caminer Turra...*, cit., pp. 25-26; Dario De Tuoni, "Volfango Goethe a Vicenza e la sua visita al Dottor Antonio Turra", in «Ateneo Veneto – Rivista di scienze, lettere ed arti», anno CXXXII, maggio-giugno-luglio 1941-XIX, vol. 128, nn. 5-6-7, pp. 234-251.

³⁶ "È fama che in tal mono giungesse a formare attori eccellenti, i quali, in seguito, calcarono applauditi le scene": Vittorio Malamani, "Una giornalista veneziana del secolo XVIII", cit.

³⁷ Secondo Orietta Renzi in seguito il teatro sarà spostato in un'altra sala in città: cfr. Orietta Renzi, *Elisabetta Caminer e la diffusione del dramma borghese nella seconda metà del Settecento*, Tesi di Laurea Università di Ca' Foscari, Facoltà di Lettere, A.A. 1989-1990, relatore Nicola Mangini, p. 87. "Come già l'Albergati a Bologna ed il Carli a Verona [...], anche la Caminer a Vicenza aveva avvertito la necessità di una scuola per attori che forgiasse interpreti adatti alla nuova drammaturgia. La tradizione offriva infatti attori esperti nella declamazione di tragedie barocche oppure della recitazione all'improvviso. L'interpretazione, per esempio, di drammi borghesi come *Le Fils naturel* (1757) o *Le père de famille* (1758) di Denis Diderot richiedeva invece, come Diderot stesso in svariate occasioni aveva teorizzato, una recitazione decisamente diversa da quanto la tradizione offriva: una recitazione 'naturale' che esprimesse al meglio i contenuti della nuova drammaturgia borghese": Rita Unfer Lukoschik, *Elisabetta Caminer Turra...*, cit., p. 57. Da qui le accuse mosse da Carlo Gozzi, a lei come a Goldoni, della "corruzione" dei Comici dell'Arte: nel passaggio da questo tipo di drammaturgia al teatro borghese, infatti, le tecniche recitative cambiarono completamente aspetto, affinché l'attore portasse a compimento il proprio compito morale nei confronti del pubblico. A gesti scenici grotteschi e ampollosi se ne sostituirono di quotidiani e trattenuti, nonché una mimica e un'intonazione semplici e adeguate ai temi e allo stile della prosa piana e colloquiale del nuovo dramma borghese.

stampa. L'episodio, avvenuto nel 1779, determinò nei coniugi la decisione immediata di proseguirne comunque la pubblicazione aprendo, in società tra loro ma a nome del solo Antonio, una stamperia in via Canove. La licenza di stampa arrivò diverso tempo più tardi, nel giugno del 1780, ma da quel momento in poi la tipografia Turra dette alla luce, oltre che a numerose opere, le riviste dirette da Elisabetta tra il 1779 e il 1789³⁸, divenendo ben presto anch'essa un ulteriore punto di riferimento intellettuale della città, nonché uno strumento determinante nella diffusione della cultura illuminista da parte della Caminer.

Nel 1782 il periodico cambiò nuovamente il proprio nome in «Nuovo Giornale Enciclopedico», portando a piena attuazione quel rinnovamento che lo separava oramai definitivamente dalla prima elaborazione di Domenico Caminer. Il nuovo progetto culturale, animato da un disegno organico molto ambizioso, fu poi segnato dalla fine della collaborazione con Scola nel 1781³⁹, cui seguì la fondazione di una sorta di società di gestione con il Fortis attiva fino al 1787, data in cui l'abate abbandonò definitivamente l'impresa. Se fino ad allora la testata poteva considerarsi uno strumento di diffusione delle idee illuministe, da quel momento in poi, allineandosi ai suggerimenti cesarottiani, diventò invece quasi un mezzo di propaganda editoriale, tramite recensioni, "trasunti" ed "estratti" – quasi tutti anonimi⁴⁰ – nonché un crescente numero di traduzioni dal francese in sostegno

³⁸ Dal 1774 al 1777, ancora a Venezia, il periodico era stato pubblicato presso la stamperia Fenziana; dal febbraio del 1777, quando passò a Vicenza sotto la direzione di Elisabetta, al gennaio del 1778 presso la stamperia Modena; dal febbraio al dicembre del 1778, invece, presso la stamperia Mosca. Domenico Caminer continuava intanto a pubblicare notizie di stampo storico a Venezia. Dal 1790 il giornale tornò ad essere stampato a Venezia, presso la tipografia di Giacomo Storti. Fino al 1794, anno in cui fu venduta ai Paroni, la stamperia continuò tuttavia a pubblicare le traduzioni della Elisabetta e le opere scientifiche di Antonio. Per una ricostruzione della stamperia Turra cfr. Angelo Colla, "Tipografi, editori e librai", in Franco Barbieri, Paolo Preto (a cura di), *Storia di Vicenza*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 3 voll., 1989-1990, vol. III, pp. 151-159.

³⁹ Il biografo ottocentesco Baseggio vede all'origine della rottura cause di tipo sentimentale, mentre Maria Rosa Cutruffelli la attribuisce piuttosto a motivi ideologici: "La collaborazione s'interrompe nel 1781 bruscamente, e le cause della rottura vengono attribuite a motivi sentimentali. Io ritengo invece che vadano cercate altrove, e precisamente nella radicalità dello Scola (che sostiene 'il diritto del contadino sui frutti della terra che lavora'). Una radicalità che Elisabetta non condivide più, influenzata probabilmente anche dal marito, che nei suoi scritti mostra più interesse alla produttività della terra che non ai problemi sociali del contadino. Del resto Elisabetta è sempre stata un'ammiratrice di Voltaire, la cui filosofia sociale s'identificava con quella della borghesia trionfante (libertà, disuguaglianza, proprietà), e detrattrice di Rousseau, teorico della democrazia": Maria Rosa Cutruffelli, "Elisabetta Caminer nel Settecento", cit., p. 29.

⁴⁰ Come sottolinea anche Mariagabriella di Giacomo, per quanto non manchino in alcuni articoli commenti e incisi che lasciano trapelare una certa presa di posizione così come stilemi di ausilio nell'identificazione dell'autore, la scelta dell'anonimato in questo preciso periodo storico sembra voler sottintendere una tendenza alla neutralità. La stessa, per tentare di capire dietro quali articoli anonimi si possa celare la penna della Caminer, ne ha individuato alcuni espedienti linguistici ricorrenti che ne caratterizzano lo stile giornalistico "ironico e pungente, ricco di figure retoriche di ribaltamento e di inversione del senso [...], ironia, il

alle “Novelle letterarie”. L’attributo “nuovo”, aggiunto al titolo, segnalava paradossalmente un regresso rispetto al precedente spirito critico e riformatore della testata, secondo una linea progressista più controllata che in passato⁴¹ e meno divergente dalla stampa coeva, con largo spazio dedicato a rubriche di agraria o chimica, quali ricette per fare le candele o rimedi contro la gotta. Tale ripiegamento verso l’erudizione e la scienza era direttamente proporzionale al parallelo allontanamento dal disegno riformistico e, soprattutto, dalla Francia⁴²; ma fu proprio lo scoppio della Rivoluzione Francese, assieme alla grave crisi economica in cui ormai dilagava l’impresa, a segnare la fine di ogni illusione riformatrice della Caminer. Nel 1790 il giornale, nella sua ultima evoluzione dal titolo «Nuovo Giornale Enciclopedico d’Italia», tornò ad essere stampato a Venezia, dove fu l’approssimarsi alla caduta della Repubblica della Serenissima a intensificarne l’assopimento: portavoce oramai della riflessività informativa di notizie erudite e scientifiche, esso non riuscì più a trovare il vigore e l’audacia della passata battaglia ideale. Ciononostante, nonché malgrado i sempre maggiori oneri finanziari cui si trovò a dover fare fronte, la Caminer – che non firmò più alcun articolo dal 1795 sebbene dietro molti di essi se ne possa riconoscere la penna – ne rimase alla direzione fino alla morte, avvenuta il 7 giugno del 1796⁴³. In seguito al decesso di

preponderante tono esclamativo dei suoi commenti; l’uso della prima persona”: Mariagabriella di Giacomo, *L’Illuminismo e le donne...*, cit., pp. 266-267.

⁴¹ Per quanto non manchino giudizi positivi in merito alla nuova gestione, quali quello del Torcellan il quale lo definisce “uno dei periodici più brillanti e informati della cultura settecentesca” (Gianfranco Torcellan, *Settecento veneto...*, cit., p. 293), significativo è il commento del Berengo in merito al cambiamento: “[...] nulla, esteriormente, muta nella fisionomia del periodico quale i lettori avevano appresi a conoscere nel corso degli ultimi anni; ma, pur piena di arguzia voltairiana, le pagine del Fortis non toccano mai il fondo delle questioni; non portano nel giornale quel nugolo di problemi, quell’impazienza di giovare al progresso del genere umano, che erano propri dello Scolà”: Marino Berengo, *Giornali veneziani*, cit., p. LVII.

⁴² “Ma il tono di pace dotta che il periodico va assumendo, è anche l’inizio della sua decadenza: certi avvenimenti che al nostro spirito richiamano l’epilogo di una tragedia sanguinosa, sono accennati così, quasi di sfuggita; al supplizio di Luigi XVI si consacrano poche righe, tradotte da un giornale francese, come una piccola notizia di cronaca mortuaria. E crollava con il Borbone una monarchia secolare”: Laura Lattes, “Una letterata veneziana...”, cit., p. 186.

⁴³ Le tante “leggende nere” raccontano la Caminer come povera e consumata da tempo da un male procurato dal pugno di un soldato ubriaco durante una rappresentazione teatrale da lei stessa diretta, e che probabilmente era un tumore al seno, aggravato dagli abusi viziosi a cui la letterata si dedicava: “Ardente era il suo trasporto per il recitare, ed in Vicenza poté riuscire ad innalzar un picciol teatro dove videsi per sua infaticabil solerzia allevato all’arte uno stuolo di giovani che bellissima riuscita fecero. Ma in questo teatro volle il destino che la infelice donna trovasse la causa della troppo acerba sua fine. Stava assistendo a’ preparativi d’una rappresentazione quando, rivoltosi a lei un soldato ubriaco, le colpì il petto con percossa tale che la contusione degenerò in tumore. Non valse l’amputazione di questo a salvarle la vita, che compié con eroico coraggio nel giugno dell’anno 1796”: Bartolommeo Gamba, “Elisabetta Caminer Turra”, cit., p. 335; “[...] ogni volta che io ricordo Elisabetta Caminer, penso involontariamente a due momenti della sua vita. La veggio dapprima nel fiore della sua bella giovinezza, la veggio elegante, ardita, spensierata, ebbra de’ suoi trionfi letterari, con un codazzo di ammiratori; e poi me la figuro vecchia, ammalata, briaca, pezzente, dimenticata da

Elisabetta la stampa del periodico si interruppe fino al gennaio del 1797, per poi riprendere sotto la direzione dello stampatore Giacomo Storti⁴⁴.

1.2 La polemica teatrale con Carlo Gozzi: *Gl'iracondi per fanatismo*

Mecenate dell'Illuminismo nel veneto settecentesco, la Caminer era senza dubbio ben inserita nella cultura dell'epoca, intessendo relazioni che emergono sia dalle numerose partecipazioni ai progetti editoriali da lei condotti che dai suoi stessi rapporti epistolari⁴⁵, i quali vanno da intellettuali italiani a stranieri tra cui Goethe e Voltaire. Alle relazioni intrattenute nel vivace salotto di via Canove e nei teatri veneziani o vicentini, si affianca infatti un'intensa e costante corrispondenza con collaboratori e sottoscrittori dei suoi giornali, altri editori la Caminer che invita ad acquistare le proprie produzioni, autori le cui opere stava traducendo, nonché letterati con cui scambia riflessioni su opere e autori: missive che si rivelano talvolta espedienti a fini professionali e talaltra strumento di scambio culturale, a ulteriore testimonianza della presenza della Caminer all'interno dei dibattiti intellettuali coevi. Gli stessi collaboratori ai giornali, che aumentano con il passaggio alla direzione vicentina⁴⁶, comprendono un ampio ventaglio dei più illustri letterati dell'epoca: dal Fortis allo Scola, dal Cesarotti al Pellli Bencivenni, dal Bertola ad Agostino Vivorio, da Anton Maria Lorgna ad Antonio Cagnoli, da Lazzaro Spallanzani a Vincenzo Monti, e così via. Sebbene schernita dai conservatori e osteggiata dalla critica poiché avvertita come minacciosa portatrice di ideologie in aperta rottura con l'ordine costituito, stando a ciò che la maggior parte delle fonti dirette rivela, Elisabetta Caminer fu dai suoi contemporanei soprattutto apprezzata, tanto dal pubblico dei teatri quando da personaggi di spicco del XVIII

tutti, in una misera stanzuccia abbandonata. Ogni colta mi viene spontaneo sulle labbra il melanconico: *vanitas vanitatum...*": Giovanni Franceschini, "Elisabetta Caminer Turra", cit., p. 404.

⁴⁴ Secondo Antonio Montanari fu Bertola in particolare ad occuparsi della redazione del giornale in seguito alla morte di Elisabetta: cfr. Antonio Montanari, *Bertola redattore anonimo del Giornale Enciclopedico. Documenti inediti*, in «Romagna arte e storia», n. 50, Rimini, Panozzo Editore, 1997, pp. 127-130.

⁴⁵ "Numerose le lettere autografe a firma della Caminer Turra: si tratta di missive, ad oggi non raccolte in epistolario ed in gran parte inedite, conservate nei fondi di archivi e biblioteche di area veneto-romagnola. La corrispondenza si estende per un arco temporale molto ampio: dal gennaio 1769 (per quello che al momento ho potuto constatare); interlocutori epistolari di Elisabetta sono alcune fra le personalità intellettuali più importanti del tempo: Lazzaro Spallanzani, Melchiorre Cesarotti, Alberto Fortis, Clementino Vannetti, i fratelli Remondini di Bassano ed altri": Mariagabriella di Giacomo, *L'Illuminismo e le donne...*, cit., p. 9.

⁴⁶ Calogero Farinella, "«Nel giornale di Bettina» Elisabetta Caminer Turra e alcuni amici veronesi", in Rita Unfer Lukoschik, *Elisabetta Caminer Turra...*, cit., pp. 81-114.

secolo⁴⁷. Tuttavia, fu forse proprio la sua intraprendenza a contribuire ad attribuirle quell'immagine di donna dai facili costumi che è spesso intervenuta a influenzarne anche le valutazioni in materia letteraria. Una delle leggende che maggiormente sembra aver impressionato la critica a riguardo, e che non pochi contributi ha dato alla creazione di quella letteratura viziata sulla vita di Elisabetta Caminer cui si è accennato, è l'amicizia con il conte Albergati Capacelli⁴⁸, il quale, favorevolmente colpito dai primi saggi di traduzione che l'ancora diciottenne Elisabetta aveva pubblicato all'interno dei primi due numeri dell'«Europa letteraria»⁴⁹, si risolse a scriverle per chiederle di onorarlo “di sue pregiatissime righe” nonché “di quelle produzioni che in avvenire usciranno dal suo raro ingegno”⁵⁰. L'intenso carteggio⁵¹, la cui incompletezza non ha impedito di farne un avvincente *feuilleton* epistolare, ha dato adito a recenti varie letture scandalistiche⁵², forse anche retaggio delle

⁴⁷ Si notino i termini in cui il Parini la cita nell'ode “La magistratura” contenuta nella raccolta *Tributo alla Verità*, pubblicata nel 1788 in occasione della nomina a senatore del nobile veneziano Camillo Bernardino Gritti, pretore di Vicenza, alla quale partecipò anche la stessa Caminer: “Onde arguta mi viene / e penetrante al cor voce di donna, / che, vaga e bella in gonna, / dell'altro sesso anco le glorie ottiene; / fra le muse immortali / con fortunato ardir spiegando l'ali”: Giuseppe Parini, “Per Cammillo Gritti Pretore di Vicenza nel 1787”, in *Tributo alla Verità*, Vicenza, Stamperia Turra, 1788, pp. 37-52, p. 38.

⁴⁸ Il marchese Francesco Albergati Capacelli (Bologna, 1728 – Zola, 1804) fu uomo di teatro, ben inserito nel dibattito drammaturgico dell'epoca in qualità di traduttore di opere francesi, interprete dilettante, commediografo, nonché protettore di attori e di autori, arrivando anch'egli a far costruire nella propria villa di Zola, presso Bologna, un teatro di circa trecento posti. Quasi tutta la sua produzione è raccolta in *Opere drammatiche complete e scelte prose* (Bologna, Dall'Olmo, 1827-29). Cfr. Enrico Mattioda, *Il dilettante “per mestiere”*. Francesco Albergati Capacelli commediografo, Bologna, Società editrice il Mulino, 1993, pp. 186-188; Alberto Asor Rosa, “Albergati Capacelli Francesco”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1960, vol. I, pp. 624-27.

⁴⁹ Si tratta di due estratti, il primo dall'*Eupémie* di Baculard d'Arnaud (pubblicato nel numero di settembre 1768, pp. 65-74), il secondo dall'*Ericie, ou la Vestale* di Dubois-Fontanelle (pubblicato nel numero di ottobre 1768, pp. 55-68). Di questa seconda, immediatamente proibita subito dopo la pubblicazione, fu permessa la recita in Francia soltanto nel 1789.

⁵⁰ Dalla lettera di Francesco Albergati Capacelli a Elisabetta Caminer, s. l. e s. d. [ma Verona, inizi di novembre 1768] che cito da Roberto Trovato, “Lettere di Francesco Albergati Capacelli alla Bettina (novembre 1768 – novembre 1771)”, in «Studi e problemi di critica testuale», XXVIII, aprile 1984, pp. 99-173, p. 99.

⁵¹ L'edizione integrale del carteggio tra il Capacelli e la Caminer, seppur mancante delle lettere di quest'ultima, si deve a Roberto Trovato, “Lettere di Francesco Albergati...”, cit.

⁵² Basti citare due tra le tante testimonianze: “Egli [l'Albergati] era stimolato dalla qualità della rivista, ma ancor più era attratto dalla personalità e dal fascino di quella donna letterata, di cui gli aveva parlato a Verona Anton Maria Lorgna, tant'è vero che la corrispondenza, così avviata, in breve cambiò tono e tra gli argomenti colti si insinuarono galanterie, sincere affettuosità, fino a che l'Albergati, come abbiamo visto, non fece alla giovane una vera e propria proposta di matrimonio. La comunità di interessi gli faceva presagire in Bettina la compagna ideale, ma quell'amore nato tra commedie *larmoyantes*, drammi borghesi e drammi ‘neri’, alimentato dall'entusiasmo letterario e dai piaceri dell'immaginazione, si spense di colpo non appena i due protagonisti, a Venezia, ebbero modo dividersi, di parlarsi e di scoprire le loro reali dimensioni”: Roberta Turchi, *La commedia italiana del Settecento*, Firenze, Sansoni, 1986, pp. 230-231; “Nonostante le fortissime resistenze che la Caminer oppone inizialmente, un tono diverso, più personale, s'insinua gradatamente tra una informazione colta ed una riflessione su temi letterari. Pochi mesi dopo la prima lettera l'Albergati si rivolge alla Caminer apostrofandola non più *mademoiselle*, ma *gentilissima*, poi *amabile*, infine *carissima Bettina mia*, sentendosi a

prime biografie, tese a individuare possibili motivazioni alla base dell'interruzione di quel sentimento affettuoso manifestato nelle lettere iniziali di Capacelli in seguito al primo incontro di persona tra i due avvenuto nel 1769. Tra le maglie della corrispondenza c'è chi ha intravisto nella Caminer una speranza di ascesa sociale dovuta alla possibilità di sposare il più anziano nobile conte, reduce da un infelice matrimonio di cui era riuscito ad ottenere l'annullamento, e chi invece la conferma di una coscienza femminile d'avanguardia che ha resistito a tale tentazione in nome di una realizzazione personale e professionale. Di altro tipo è invece la lettura che dell'epistolario offre Roberto Trovato, il quale vi individua "un'interessante occasione per nuove riflessioni sui rapporti intercorsi, sullo scorcio del secolo XVIII, tra cultura italiana francese"⁵³. Dal pur parziale carteggio emerge infatti il forte legame con la cultura europea dell'epoca: gli argomenti trattati spaziano dal teatro alle teorie linguistiche, dalla traduzione alla preoccupazione per la salute di Voltaire, dai commenti sugli articoli apparsi nei giornali di Elisabetta a quelli in merito alle novità letterarie – in particolar modo romanzi francesi – fino a opinioni politiche e sociali o testimonianze quotidiane della vita culturale coeva raccontata da due esponenti di differenti classi sociali. Sebbene privo della sua metà, esso è dunque un vivo frammento della cultura

ciò autorizzato dalla sorprendente comunanza di interessi che i due, scrivendosi, hanno scoperto di avere. Di lettera in lettera gli riesce di fugare i dubbi della sua corrispondente, dubbi relativi non solo al ceto sociale [Albergati era un conte discendente da una delle più nobili famiglie borghesi] ma anche alla grande differenza d'età che li separa, ed arriva a chiederle di sposarlo. [...] Ai primi di settembre del 1767 l'Albergati è a Venezia. L'incontro non sortisce l'effetto sperato e, senza che se ne vengano a conoscere le cause, la prospettata unione non viene celebrata. I pochi biglietti scambiati dopo l'incontro non lasciano più trapelare l'antica inclinazione: dal confidenziale *Voi Albergati* passa di nuovo al più distanziato *Lei*, se non addirittura a lettere vergate nel più formale francese. Il *Mia cara Bettina*, con cui tante lettere da Verona e Bologna esordivano, torna a trasformarsi nel *mademoiselle* degli inizi e Albergati riprende a firmarsi *Obbligatissimo Servitore ed Amico*": Rita Unfer Lukoschik, *Elisabetta Caminer...*, cit., pp. 15 e 19.

⁵³ Roberto Trovato, "Cultura italiana e francese nella corrispondenza inedita Albergati-Camminer", in *Critica testuale ed esegesi del testo. Studi in onore di Marco Boni*, Bologna, Patron, 1984, pp. 251-264, p. 251. "In primo luogo per le personalità complementari dello scrivente e dell'interlocutrice: l'uno, di nobili natali, in contatto con alcuni fra gli intellettuali più prestigiosi dell'epoca (Voltaire, Baretti, Goldoni, Alfieri, ecc.), riflette le tendenze di una parte dell'aristocrazia, tesa ad un fecondo confronto con la realtà; l'altra, attiva giornalista nonché appassionata traduttrice della produzione teatrale coeva, soprattutto francese, esprime le istanze della borghesia medio-alta, oramai in via di completa affermazione nella società. In secondo luogo per la rilevanza degli osservatori in cui essi vissero ed operarono: Venezia, Bologna e Verona, sedi di un'intensa attività tipografica e centri di una vivace operosità drammaturgica. In terzo luogo per la ricchezza dei rilievi manifestati in un arco di tempo, un quadriennio, che, per la relativa brevità, ci consente di registrare sull'asse sincronico umori e reazioni, immediate ma mai superficiali, all'interno del complesso ed articolato dibattito fra l'egemone cultura francese e quella italiana. Infine, per il carattere amichevole del carteggio che sollecita non già serie ed asettiche elucubrazioni teoriche, ma notazioni ricche di buon senso, ancorate come sono a testi precisi e corroborate, per di più, dal costante riferimento ad una loro realizzazione scenica, potenziale o non; notazioni capaci di riassumere e rispecchiare bene le attese dell'utente medio settecentesco del prodotto artistico": Ivi, pp. 251-52.

dell'epoca, che restituisce una chiara estetica anche in materia di drammaturgia e traduzione: si discute delle difficoltà che osteggiano chi intenda trasmettere la poetica illuminista all'interno del classicismo italiano, della necessità di nuovi metodi di recitazione adatti ai messaggi e alle finalità del dramma borghese, nonché della conseguente necessità di scuole di recitazione tramite cui dedicarsi in prima persona alla formazione di una nuova tipologia di attore.

Minore presa rispetto al romantico carteggio con l'Albergati Capacelli ha avuto nelle biografie della Caminer la pungente polemica teatrale con Carlo Gozzi, spesso soltanto accennata o sintetizzata in una mera opposizione di tipo ideologico, sebbene non manchino eccezioni quali il puntuale seppur brevi tentativi di analisi da parte di Camilla Cederna e Catherine M. Sama⁵⁴. Tale contesa si inserisce nel più ampio dibattito teatrale che animò gli ingegni veneziani a partire dal 1750, frequentemente interpretato come lo scontro tra gli ideali conservatori di un'aristocrazia in declino e il disegno politico-ideologico di una giovane borghesia mercantile in ascesa. Nato da una nobile famiglia Veneziana, Carlo Gozzi (Venezia, 1720 – ivi, 1806), fratello di Gasparo, criticava duramente il rinnovamento dell'arte drammatica promosso tanto da Carlo Goldoni quanto dal suo rivale, l'abate gesuita bresciano Pietro Chiari⁵⁵. La disputa nel tempo si fece sempre più accesa, fino a costituirsi

⁵⁴ Camilla M. Cederna, "Specchi pericolosi. Carlo Gozzi critico del dramma flebile francese", in Andrea Fabiano (a cura di), *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*, «Problemi di Critica Goldoniana», XIII, Ravenna, Longo, 2006, pp. 223-242; Catherine M. Sama, "Verso un teatro moderno. La polemica tra Elisabetta Caminer e Carlo Gozzi", in Id., *Elisabetta Caminer Turra...*, cit., pp. 63-79. Cfr. inoltre il recente articolo di Juan Aguilar González, "Traducción y polémica en el Settecento: Elisabetta Caminer Turra", cit.

⁵⁵ "L'andazzo introdotto di libera irregolarità e d'entusiasmo, faceva de' gran progressi come andazzo comodo. Le menti traviate e confuse avevano perduto il discernimento del mal scrivere dal ben scrivere, e applaudivano per ignoranza e per supposizione il pessimo e l'ottimo indistintamente. Poco a poco si adottarono le goffaggini comuni e intelligibili, le gonfiezze tuonanti e tenebrose, e lo scriver puro, colto, giudizioso e naturale apparve snervatezza e spregevole affettazione. Lo sciagurato contagio si diffuse per modo che furono considerati, acclamati ed applauditi generalmente per eccellenti, originali, inarrivabili scrittori italiani, sino il dottore Carlo Goldoni e l'abate Pietro Chiari, i quali dovevano anch'essi cagionare un andazzo di pochi lustri, per contribuire alla fatale sconfitta dell'accurato e purgato scrivere. Que' due poeti teatrali, emuli e critici l'uno dell'altro, ebbero il vigore di far bollire i cervelli della nostra popolazione per modo che, divisa in due procellosi partiti, faceva poco meno che alle scientifiche pugna per sostenere la sublimità dell'opere loro. Una tempesta di commedie, di tragicommedie, di tragedie, ammassi di imperfezioni, poste in iscena a gara e a furore successivamente da que' due geni dell'incoltura, e un'influenza sterminata di volumi d'opere teatrali, di romanzi, di lettere critiche, di poemi, di cantate, di apologie de' due guastatori co' quali inondavano la città di Venezia, sbalordì, tenne occupata e sviò da ogni regolarità e dal buon senso tutta la gioventù. La sola nostra allegra società granellesca si tenne monda dall'andazzo epidemico goldoniano e chiarista. Quantunque ella non fuggisse di frequentare i teatri né fosse ingiusta al segno di non accordare al Goldoni quella porzione di merito che se gli conveniva sulla materia scenica, a differenza del Chiari di lui emulo, a cui concedeva poco o nonnulla, ella non poteva guardare che con occhio di ridente commiserazione sulle tavolette delle signore, sopra a'

come scontro tra quelle due diverse visioni del mondo protagoniste del clima di decadenza che animava l'immobilismo politico ed economico di una Serenissima sempre più prossima al declino, all'interno della quale il teatro godeva di un ruolo di rilievo.

Ma era un teatro diverso quello che, assieme alla cultura filofrancesa, si andava affermando: non più la netta dicotomia tra tragedia grave ed eroica e commedia farsesca e buffonesca, quanto un genere rinnovato a soddisfare il gusto di un pubblico nuovo, il teatro borghese della *comédie larmoyante* e del "dramma flebile". Precisamente contro quest'epica del quotidiano, tesa ad offrire una rappresentazione realistica della vita borghese tramite una progressiva abolizione delle maschere e un uso del dialetto non più in funzione comica bensì come lingua viva dei personaggi, che Gozzi attacca gli innovatori con le armi della parodia e della satira. La sua viene letta dalla maggior parte della critica come una battaglia in nome di una conservazione ideologica e artistica minata a suo avviso da pericolose posizioni politiche e sociali, nelle mani di uno strumento tanto popolare e pervasivo quale era allora il teatro, contrarie al gruppo di potere e troppo soggette alla penetrazione della cultura straniera. Dalla percezione di precarietà della realtà di una classe dirigente che nella seconda metà del Settecento si andava disgregando⁵⁶, nasceva per Gozzi l'esigenza di una riforma della drammaturgia contemporanea e del sistema di valori di cui questa si faceva promotrice. In un primo momento la polemica gozziana restò fuori dai palcoscenici, con la pubblicazione,

scritto de' signori, sui banchi de' bottegai e degli artisti, tra le mani de' passeggiatori, nelle pubbliche e private scuole, ne' collegi e persino ne' monasteri le commedie del Goldoni, quelle del Chiari co' suoi romanzi, e mille poetiche trivialità e bestialità di que' due logoratori di penne, come specchi d'ottima riforma e come esemplari per ben pensare e per scrivere colla vera eleganza": Carlo Gozzi, *Memorie inutili*, Giuseppe Prezzolini (a cura di), Bari, Laterza, 2 voll., 1910, vol. I, pp. 204-205. Per una bibliografia su Carlo Gozzi cfr. *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, Carmelo Alberti (a cura di), Roma, Bulzoni, 1996; Alberto Beniscelli, "Gozzi Carlo", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. LVIII, 2002; Carlo Gozzi, *Lettere*, Fabio Soldini (a cura di), Venezia, Marsilio, 2004; Paolo Bosisio, "Introduzione", in Carlo Gozzi, *Memorie Inutili*, Paolo Bosisio (a cura di), Milano, LED, 2006; Carlo Gozzi, *Memorie inutili*, Giuseppe Prezzolini (a cura di), cit.; Javier Gutiérrez Carou, *Carlo Gozzi. La vita, le opere, la critica, con un inedito componimento in veneziano*, Venezia, Supernova, 2006; Anna Scannapieco, *Carlo Gozzi: la scena del libro*, Venezia, Marsilio, 2006. Per una bibliografia sulla polemica teatrale con Goldoni e Chiari cfr. Paolo Bosisio, *Carlo Gozzi e Goldoni. Una polemica letteraria con versi inediti e rari*, Firenze, Olschki, 1979; Arnaldo Momo, *La carriera delle maschere nel teatro di Goldoni, Chiari, Gozzi*, Venezia, Marsilio, 1992; *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, Giulietta Bazoli, Maria Ghelfi (a cura di), Venezia, Marsilio, 2009. Per la polemica tra Goldoni e Chiari cfr. Gianfrancesco Sommi Picenardi, *Un rivale del Goldoni. L'abate Chiari e il suo teatro comico*, Milano, Mondaini, 1902.

⁵⁶ È pur vero che, sebbene la borghesia veneziana godesse di un crescente peso economico, a questo non corrispondeva altrettanta influenza politica; al contrario, invece, il Governo della Repubblica Serenissima esercitava un forte potere culturale, soprattutto attraverso gli organi di polizia nonché una severa censura (la stessa da cui più volte si dovettero difendere i giornali della Caminer) che andava spesso a colpire il teatro in virtù della primaria funzione comunicativa che esso rivestiva presso ampi strati di popolazione e che nel 1749 vietò sia *La vedova scaltra* di Goldoni che la *Scuola delle vedove* del Chiari.

prima a Parigi, nel 1756, poi a Venezia, tra il 1757 e il 1758, de *La Tartana degli influssi per l'anno bisestile 1756*⁵⁷, un falso almanacco in versi martelliani a imitazione di un lunario veneziano, scritto in stile letterario accademico spesso oscuro, ambiguo e ricco di espressioni idiomatiche, toscanismi e doppi sensi; una sorta di poema satirico mordace in linea con il programma arcaicizzante e bernesco dell'Accademia dei Granelleschi⁵⁸, che aveva come temi principali, oltre alla difesa della lingua italiana, la satira di costume e la polemica teatrale contro Goldoni e Chiari e i loro tentativi di riforma teatrale⁵⁹. Nel 1761 invece, quale apice

⁵⁷ “Fu dunque l'anno 1737 ch'io composi un libricciolo poetico faceto, d'uno stile legatissimo a quello de' nostri buoni maestri antichi toscani, intitolato *La Tartana degli influssi per l'anno bisestile 1757*. Un'urbana allegra critica generale e morale sugli usi e sugli abusi d'allora, in buona parte fondata sopra alcuni versi dell' oscuro poeta fiorentino Burchiello, ch'io presi per testi profetici al mio lavoro, empieva le pagine di quel mio opuscolo da me scritto per passatempo e per esercizio di lingua, che piacque alla nostra assemblea letteraria, fedele uniforme di genio, e ch'io dedicai al patrizio veneto Daniele Farsetti, al quale, mostrandosi egli desideroso d'averlo, lo donai manoscritto com'era, senza curarmi di trattenermene copia. Quel cavaliere, dottissimo, mecenate della nostra granellesca accademia, intendendo di farmi una gentile sorpresa, senza palesarmi la sua intenzione, immaginando per avventura di trovare delle difficoltà in Venezia, ordinò la stampa di que'miei pochi fogli a Parigi, con un picciol numero d'esemplari, i quali giunti a Venezia furono da lui tutti regalati e sparsi per la città. Quel volumetto avrebbe fatto il suo giro d'una mano in altra [...] ricreando parecchi per la vasta rete di critica morale d'un osservatore sui caratteri e sui costumi del nostro mondo; ma alcune poetiche stille d'inchiostro amaretto, impiegate a lineare ed a sferzare bernescamente i cattivi scrittori di que' giorni, furono aspidi velenosi e sacrileghi”: Carlo Gozzi, *Memorie inutili*, cit., vol. I, p. 230.

⁵⁸ Baluardo del conservatorismo veneziano, l'Accademia dei Granelleschi (la cui vena satirica si palesava già nel nome stesso, con un'allusione volutamente sessuale) fu fondata nel 1745 da nobili intellettuali tra cui i fratelli Gozzi. Di stampo palesemente conservatore, l'Accademia aveva come scopo principale quello di riformare la lingua italiana dal suo crescente imbarbarimento, ma si distinse soprattutto per la satira mordace, i componimenti burleschi e la forte opposizione a Goldoni e Chiari. Interessante è la definizione che dà del termine “granelleschi” il dizionario risorgimentale “Tommaseo-Bellini”, stampato tra il 1861 e il 1879: “Titolo d'Accademia preso dai due Gozzi e altri loro colleghi, per sbertare il mal gusto del Chiari, e anche dare addosso al Goldoni, maggiore ingegno di Gasparo, maggiore e più onesto di Carlo. Allusione a' *Granelli* in senso troppo toscano. E ogni Accademico era un *Granellesco*, con epiteto che lo distinguesse; e per presidente era messo un povero prete scemo, chiamato il *Granellone*”: Niccolò Tommaseo, Bernardo Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 8 voll., 1861-1879, vol. IV, 1869, p. 1183. Per una storia dell'accademia cfr. Antonio Zardo, “Come fu istituita un'Accademia”, in Id., *Gasparo Gozzi...*, cit., pp. 1-18. Ironia della sorte, dal 1746 Carlo e Gasparo gestirono con i Granelleschi il teatro S. Angelo, ma dopo una serie di fallimenti nel 1748 la gestione fu appaltata a i coniugi Medebach, Girolamo e Teodora (in arte Rosaura), che vi collaborarono con Goldoni dando avvio al periodo di vera riforma goldoniana che segnò la nascita del commediografo di professione e l'abolizione delle maschere. Fino a quando, tra il 1753 e il 1754, Goldoni passò al San Luca, gesto a cui il Medebach, che rimase al Sant'Angelo fino al 1770, reagì sia facendone stampare i copioni a Saverio Bettinelli sia assoldandone lo storico rivale Pietro Chiari, contribuendo così “ad alimentare la concorrenza fra i due teatri e fra i rispettivi pubblici, divisi in cosiddetti «chiaristi» e «goldonisti», fautori i primi dell'antico teatro, dell'intreccio e delle maschere, e i secondi del nuovo teatro, dei caratteri e dei personaggi”: Teresa Megale, “Medebach (Metembach) Girolamo”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. LXXIII, 2009.

⁵⁹ Nella *Tartana* infatti “[...] vengono additati alla pubblica esecrazione [...] Pietro Chiari e Carlo Goldoni, ritratti nelle buffe vesti di spadaccini che si scambiano fendenti scomposti e proibiti in mezzo a una folla tumultuante, sono appunto coloro che lavorano un tanto a pezzo, scrivono troppo e troppo sciattamente, rubano idee e mescolano linguaggi, importano dalla vicina Francia “Marianne” e “filosofesse”, le interpreti più aggiornate dei perniciosi comportamenti, e le trasferiscono in palcoscenico”: Alberto Beniscelli, “Gozzi Carlo”, cit. “Gridan le genti: il teatro è risorto, / novi Molier son nati al calamaio. / lo sto piangendo pel teatro morto, / e

della vivace disputa con Goldoni, la vena polemica ispirò in Gozzi il poema di dodici canti in ottave *La Marfisa bizzarra*, un pamphlet antilluministico che attaccava non soltanto il teatro, quanto la generale decadenza morale della Repubblica veneta⁶⁰.

Nel frattempo, la posizione di osservatore nella *querelle* scatenata dall'attacco della *Tartana* sembrava non essere più sufficiente a colpire e sradicare i rappresentanti del teatro "corrotto", portando Gozzi a sentire la necessità di esordire a teatro quale protagonista.

Afferma lo stesso:

Ma forse perché cento consimili mie composizioni d'argomenti scherzevolmente ed efficacemente trattati, con le quali fui invero un martirio a quel buon uomo [Carlo Goldoni], erano pur chiamate tuttavia con disprezzo da lui e da' suoi partigiani eco della di lui voce, frivole e non curabili maldicenze

singhiozzando al buco dell'acquaio; / e vo dicendo: gli hanno fatto torto, / che non si vuol così per il danaro / un, che sia morto, in peggior forma uccidere: / ridino gli altri, ch'io non posso ridere": Carlo Gozzi, *La Tartana degli influssi per l'anno bisestile 1756*, in Id., *Opere edite ed inedite del co. Carlo Gozzi*, Venezia, Stamperia Zanardi, 14. voll., 1801-1803, vol. VIII, 1802, p. 29. Mentre il Chiari decise per il momento di non reagire alle critiche di Gozzi e dei consoci dell'Accademia, che prendevano di mira soprattutto le sue "rappresentazioni meravigliose ed eroiche", Goldoni non tardò a rispondere, nelle terzine indirizzate all'avvocato Alcaiini: "Ho veduta stampata una Tartana / piena di versi rancidi sciapiti, / versi da spaventare una befana, / versi del saggio imitator conditi / col sale acuto della maldicenza, / piena di falsi sentimenti ardit; / Ma conceder si può questa licenza / a chi in collera va colla fortuna, / che per lui non ha molta compiacenza. / Chi dice mal senza ragione alcuna, / chi non prova gli assunti e gli argomenti / fa come il can che abbaia alla luna": Carlo Goldoni, "All'illustrissimo signor avvocato Giuseppe Alcaiini", in Carlo Goldoni, *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, Giuseppe Ortolani (a cura di), Milano, Mondadori, 1955, vol. XIII, p. 448. Si susseguirono tra i due una serie di poemetti polemici, cui parteciparono anche i sodali dell'Accademia dei Granelleschi. Per la polemica nel dettaglio cfr. Sandro Bajini, *La Guerra dei due Carli: con "Scrittura contestativa al taglio della Tartana" e "Il teatro comico all'osteria del pellegrino"*, Vicenza, Teatro olimpico, 2000. Commentò in seguito Gozzi: "Il signor Goldoni, che oltre all'essere un diluvio d'opere sceniche, aveva anche in corpo non so qual diuretico per comporre de' poemetti, delle canzoni, de' capitoli e dell'altre poesie d'una vena molto limacciosa, inserì in una raccolta di composizioni poetiche, formata in applauso d'un veneto patrizio Veniero, che terminava d'essere rettore a Bergamo, una sua schidionata di dozzinali terzine, nelle quali si svelenò contro la mia povera *Tartana degli influssi*. Egli trattò quel libretto da rancidume, da ululato da cane, da spaventacchio inetto e insoffribile. Trattò me da uomo collerico, compatibile, perocchè (cantò egli) tentava io la fortuna invano. Molte altre consimili espressioni gentili adornavano quelle terzine": Carlo Gozzi, *Memorie inutili*, cit., vol. I, p. 230.

⁶⁰ Il poema, terminato nel 1768 e dato alle stampe presso Colombani nel 1772, tornava a ridicolizzare fortemente anche il Chiari (nel personaggio di Marco), contro il quale si erano riaccese le polemiche in seguito al debutto di questi nel 1760 presso il S. Giovanni Grisostomo, prima sulle pagine della «Gazzetta veneta» di Gasparo, poi negli *Atti degli Accademici Granelleschi* (1760-61), nonché nelle fiabe teatrali dello stesso anno: *L'amore delle tre melarance* e *Corvo*: "Il C. uscì dal suo silenzio, prima facendo stampare, a cura di un suo fedele discepolo, Placido Bordoni, un'ampia silloge in tre tomi di *Poesie e prose italiane e latine*, quasi una sfida ai suoi detrattori, e poi, sempre nel 1761, affrontandoli direttamente e aspramente ribattendo le loro critiche con l'operetta *Riflessioni sul genio e i costumi del secolo*. Il Gozzi non tardò a rispondere con l'opuscolo *Fogli sopra alcune massime del genio e costumi del secolo dell'abate P. C. e contro a' poeti Nugnez de' nostri tempi*, ove tuttavia la satira appare assai più contenuta del solito, come a voler concludere una polemica protrattasi troppo a lungo. Ma gli ultimi anni del C. sulla laguna sono da ricordare anche per altri avvenimenti. In primo luogo per l'avvenuta riconciliazione nel 1761 col Goldoni, salutato in un'anacreontica con gli appellativi di "degnissimo comico vate" e di "poeta amico"; e poi per essere subentrato a Gasparo Gozzi nella compilazione della «Gazzetta veneta»: Nicola Mangini, "Chiari Pietro", in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. XXIV, 1980. Cfr. inoltre Gianfrancesco Sommi Picenardi, *Un rivale...*, cit.

uscite dall'animo d'un uomo torbido, invidioso e cattivo, e perché egli citava sempre ostinatamente il concorso popolare per autenticità del merito delle sue teatrali produzioni, espressi un giorno, senza rimordimento del mio cuore, che il concorso in un teatro non decideva che le opere sceniche sue fossero buone, e che io m'impegnava di cagionar maggior concorso delle sue orditure colla fiaba dell'*Amore alle tre melaranze*, racconto delle nonne a' lor nipotini ridotta a scenica rappresentazione.

Delle risa incredule e beffeggiatrici accesero il mio puntiglio e mi fecero accingere a quel cimento bizzarro.

Composto e letto da me il mio strano apparecchio a' nostri dotti accademici granelleschi, benché le loro risa sulla lettura mi facessero un buon pronostico, essi medesimi però nel fine mi scongiurarono, anzi mi pregarono a non esporre quella fanciullaggine, adducendo che sarebbe fischiata e che poteva pregiudicare il decoro accademico con tanto onore sino a quel punto sostenuto.

Risposi che conveniva assalire l'intero pubblico sul teatro per cagionare una scossa di diversione, ch'io donava e non vendeva il mio tentativo di nobile vendetta all'accademia vilipesa a torto, e che le loro signorie intelligentissime di coltura, d'esattezza e di buoni libri, conoscevano molto male il genere umano e i nostri simili.

Donai alla compagnia comica del Sacchi la mia originale stravaganza scenica e fu esposta nel teatro in San Samuele in Venezia nel carnevale dell'anno 1761.

La novità d'una tal fola inaspettata, ridotta ad azione teatrale, che non lasciava d'essere una parodia arditissima sull'opere del Goldoni e del Chiari, né vuota di senso allegorico, ha cagionata un'allegria rivoluzionaria strepitosa e una diversione così grande nel pubblico, che i due poeti videro come in uno specchio la lor decadenza.

Chi avrebbe predetto che quella favilla fiabesca dovesse debilitare l'andazzo dell'opere sceniche ch'erano prima tanto ammirate, e rialzare sopra a quello l'andazzo, acclamatissimo per tanti anni, d'una mia serie successiva di fiabe fanciullesche? Così va il mondo.⁶¹

Questa prima rappresentazione, *L'amore delle tre melarance*, nata quasi per gioco come parodia dello stile di Goldoni e Chiari⁶², godrà di un tale inaspettato successo di pubblico da indurre Gozzi a dedicarsi da quel momento in poi alla stesura di altre nove *Fiabe* teatrali⁶³, composte tra il 1761 e il 1765 sempre per la nota e apprezzata compagnia di Antonio Sacchi⁶⁴. Al teatro scritto goldoniano, fondato sull'autore e sul dialogo scritto, che a suo avviso toglieva vigore alla rappresentazione e merito ai comici degni di tale titolo, Gozzi contrappose un teatro fantasioso e di immaginazione, popolare, lontano dalla vita reale, fondato sulla comicità e soprattutto sull'attore⁶⁵. L'opposizione al realismo della

⁶¹ Carlo Gozzi, *Memorie inutili*, cit., vol. I, p. 231.

⁶² "*L'amore delle tre melarance*, favola fanciullesca, da me resa scenica, e colla quale cominciai a dare assistenza alla comica truppa Sacchi, non fu che una caricata parodia buffonesca sull'opere de' Sigg. Chiari, e Goldoni, che correvano in quel tempo ch'ella comparve. Altro non cercai con questa, sennonché di scoprire, se il genio del Pubblico potesse essere suscettibile d'un tal genere favoloso puerilmente in sul Teatro": Carlo Gozzi, *Opere edite...*, cit., vol. I, p. 67.

⁶³ Rispettivamente *Corvo* (1761), *Re Cervo* (1762), *Turandot* (1762), *Donna serpente* (1762), *La Zobeide* (1763), *I pitocchi fortunati* (1764), *Il mostro turchino* (1764), *L'Augellino belverde* (1765) e *Zeim re de' geni* (1765).

⁶⁴ "La Compagnia del Sacchi aveva un credito universale, quanto a' costumi famigliari, differentissimo da quello che in generale hanno quasi tutte le nostre Comiche Compagnie [...] il buon odore di onestà che godeva nelle opinioni mi persuase più d'ogn'altra cosa ad avvicinarmi, e posso dire ad affratellarmi filosoficamente con essa": Carlo Gozzi, *Memorie inutili*, cit., vol. I, p. 254.

⁶⁵ "Una razza d'uomini, che s'appellano poeti, parte mossi dalla cupidigia di lode popolare, e questa è picciola, e parte da quella del guadagno, e questa è grande, pretese che i comici dovessero dipendere dalla sua dotta direzione per ben coltivare un tal paese. L'ignoranza de' Comici ha creduta indispensabile una tal soggezione.

rappresentazione della società borghese veneziana di Goldoni e Chiari non è soltanto ideologica, ma anche tecnica: per le sue fiabe magiche Gozzi recupera e ripropone la Commedia dell'Arte⁶⁶, le maschere, la recitazione all'improvviso, il dialetto (cui accosta, in un interessante *pastiche* linguistico di verso e prosa, il toscano letterario), unendovi novità quali le trame fiabesche, il fascino del meraviglioso, l'effetto-spettacolo, gli elementi incantati e i mondi esotici, in una commistione di generi e stili che rifuggiva qualunque classificazione. Partito Goldoni per la Francia nel 1962, Gozzi sembrava dunque avere il monopolio dei palcoscenici veneziani⁶⁷, godendo di un grande apprezzamento da parte del pubblico malgrado la palese distanza delle sue rappresentazioni dalle nuove tendenze della drammaturgia allora in voga. Proseguì la collaborazione con la truppa comica del Sacchi, per cui si potrebbe dire essere stato più mecenate che autore, non mancando di sottolineare a

Moliere in Francia fece veder il contrario, e fu per la sua colonia valente Comico, e valente Poeta. Se quelli, che che riescono buoni Comici, fossero stati educati regolarmente negli studi, credo che germoglierebbe nella loro società la poesia teatrale, e non avrebbero necessità di milizia ausiliare, che beccasse loro la metà del meschino frutto de' loro sudori. Accetterebbero le opere degli illustri Poeti per onorarli, e per procurar loro, colla propria utilità, un capitale di applausi popolari; ma a costo di dover morire allo spedale nella vecchiezza, per dare a' Poeti il loro picciolo guadagno, non accetterebbero le opere, dette regolari, esibite": Carlo Gozzi, *Ragionamento ingenuo...*, cit., pp. 3-4.

⁶⁶ "La commedia improvvisa, detta Commedia dell'arte, fu sempre la più utile alle Comiche Italiane compagnie. Da trecent'anni ella sussiste. Fu combattuta in ogni tempo, e non perì mai. Sembra impossibile che alcuni uomini, i quali passano per Autori a' tempi nostri, non s'avvedano di farsi ridicoli, abbassando la loro serietà ad una faceta collera contro un Brighella, un Pantalone, un Dottore, un Tartaglia, un Truffaldino. Cotesta collera, che sembra effetto di troppo vino bevuto, dimostra chiaramente, che la Commedia dell'arte sussiste nell'Italia, e nel suo vigore, ad onta delle persecuzioni assai più ridicole della Commedia dell'arte; verità, che raddoppiando la cieca bile degli accennati Scrittori, gli fa cadere in notevole vaneggiamento, che gli sforza a maggiormente comparire ridicoli. Noi gli udiamo dire in disperazione, che, grazie agli'ingegni riformatori del Teatro Italiano, sono terminate in Italia le goffe Commedie improvvisate dell'arte, e sopresse le maschere di quelle, nel punto medesimo che il Teatro della Commedia dell'arte si affolla più degli altri, e che i Principi chiamano alle Corti loro le maschere per formare a se stessi un divertimento": Carlo Gozzi, *Ragionamento ingenuo...*, cit., p. 5.

⁶⁷ Lo stesso Domenico Caminer approfittò della recensione alla traduzione del *Bourru bienfaisant* di Goldoni per segnalare come dopo la partenza di questi per la Francia la società teatrale veneziana fosse decaduta, citando in proposito le stesse *Fiabe* in una menzione comunque non esclusivamente negativa: "Decadde a colpo d'occhio la buona commedia in Italia, dopo che il Goldoni passò, con somma gloria, all'onorificentissimo incarico di perfezionare nell'italiana favella le reali principesse di Francia. [...] S'introdussero dunque le *Fiabe*, e se ne videro di eccellenti nel loro genere, vi si lasciarono giocare le maschere, vi si repressero qualche volta la loro licenziosità, e si formò uno spettacolo grazioso, e dilettevole, quantunque fuor di natura, e privo di ogni buona regola Teatrale": Domenico Caminer, "Recensione alla traduzione italiana del *Bourru bienfaisant*", in «L'Europa letteraria», vol. 3, gennaio 1772, p. 75, 77. Commenta Roberta Turchi: "C'era del vero nelle sue parole; il torto stava nell'addossare a Carlo Gozzi tutta la responsabilità della decadenza delle scene. L'autore delle *Fiabe*, coltivando il meraviglioso, i drammi spagnoleggianti, la commedia dell'arte. aveva operato un intervento restauratore. Alla scelta gozziana che riportava il genere comico 'fuor di natura e [...] di ogni buona regola teatrale', il Caminer preferiva i dammi *larmoyants* del Mercier e del Beaumarchais e confidava, con una buona dose di ottimismo, che le commedie dell'Albergati, sia quelle di impronta goldoniana, come *Il saggio amico*, sia quelle di gusto lacrimevole, come *Il prigioniero*, avessero la forza di riordinare più che fosse possibile il teatro italiano": Roberta Turchi, *La commedia italiana...*, cit., pp. 141-142.

più riprese la natura disinteressata della propria partecipazione, in opposizione al ruolo professionistico di Goldoni e del Chiari, che a suo avviso non aveva fatto altro che rovinare comici e teatro⁶⁸. Nel corso degli anni però il suo stesso modo di operare finì per accostarsi a quello di questi ultimi e anch'egli iniziò a scrivere i testi quasi per intero costruendo i caratteri sugli attori destinati ad interpretarli. Fu tra il 1770 e il 1771, con il passaggio dal teatro Sant'Angelo al più ampio San Luca e il conseguente rinnovamento di parte della compagnia⁶⁹ che la drammaturgia gozziana andò ad avviarsi verso il proprio declino. Agli inizi degli anni Settanta, terminata la stagione di successo delle *Fiabe* teatrali, la scena culturale della Repubblica si vide investita da una frenetica corsa alla traduzione di opere straniere, in particolar modo francesi. Non è un caso che allora la giovane Caminer stesse riprendendo la

⁶⁸ "Il Sig. Goldoni ebbe una ragione efficace di abbandonare, e perseguire quest'arte [la Commedia dell'arte]. I soggetti da eseguire all'improvviso dai Comici dell'arte gli fruttavano tre soli zecchini per ciascheduno. Le Commedie interamente scritte per i Comici, detti Colti, gli fruttavano trenta zecchini. Questo valoroso nemico dell'arte comica Italiana, non ha fatto, che pregiudicare all'arte, sbigottire i nostri Comici, perché non si esercitassero all'improvviso, viziare, e far avido il Pubblico per l'impossibile, cagionar l'apertura di troppi Teatri, empier l'Italia d'innumerabile Comici malviventi, incapaci nell'improvviso, e insofferibili nel premeditato, e disertare i Comici da lui sostenuto. Di forse dieci Commedie, ch'egli componeva all'anno, due sole avevano fortuna, e queste due con altre otto cadute costavano a' ciechi suoi Comici trecento zecchini, prezzo desolatore di tutto quell'utile, che colla sua abilità poteva dare alle Truppe da lui soccorse nell'Italia, assai sterile nella ricolta teatrale. Le sue Commedie scritte sono oggidì inutili capitali a' Comici, e i suoi sopra accennati soggetti all'improvviso sono ancora utilissimi capitali": Carlo Gozzi, *Opere edite...*, cit., vol. V, pp. 37-38. "Tutto il danno, che ha oggidì questo genere [il teatro serio], sta nei Comici seri, disanimati e dall'applauso, che ricevono in qualche opera premeditata, e dall'avvilimento che in essi cagionano le improprie disseminazioni. Ciò è causa che tutto lo sforzo d'un tale spettacolo riman sulle spalle di tre, o quattro maschere facete, e amate dal Pubblico, ma che sole non possono tessere una Commedia, che impegni l'animo degli Uditori": Ivi, p. 44.

⁶⁹ Questi "comici forestieri accettati per rinforzo, giovavano alle rappresentazioni, ma guastavano de' cervelli della prima tanto pacifica brigata" (Carlo Gozzi, *Memorie inutili*, cit., vol. II, p. 47) erano resi necessari dalle dimensioni della nuova sala. In seguito al licenziamento di Regina Ricucci da parte di Sacchi, si era imposta anche la sostituzione della prima attrice, ruolo per cui fu scelta infine, non senza una serie di controversie, Teodora Ricci, futura moglie di Gozzi per cui lo stesso scriverà negli anni avvenire i meno fortunati *La donna innamorata da vero* (1771) e *La principessa filosofa* (1772). È proprio in seguito a una relazione tra Teodora e il Segretario del Senato di Venezia Pietro Antonio Gratarol che il conte, ingelositosi, scaglia ancora una volta il proprio acume satirico in una commedia intitolata *Le droghe d'amore* (in seguito nota come *La commedia del Gratarol*), rappresentata al San Salvatore nel 1777. Dietro la rappresentazione si celava un complotto, cui partecipò anche lo stesso Sacchi, ai danni del Gratarol – ridicolizzato nel personaggio di Don Adone – nonché di altri influenti personaggi politici di Venezia. "Tutta l'azione scenica si risolve, di fatto, in una beffa ai danni di Gratarol che, sentendosi disonorato e temendo un'azione punitiva da parte del Senato, preferisce fuggire da Venezia. Ma poiché a quel tempo la legge vieta ai patrizi veneziani di allontanarsi dal territorio della Repubblica senza il preventivo consenso del Consiglio dei Dieci, egli viene annoverato, senza possibilità alcuna di interporre appello, fra i traditori, e come tale condannato all'esilio perpetuo e alla confisca dei beni. Ancora una volta, dunque, come ai tempi della polemica che aveva contrapposto Goldoni allo stesso Gozzi, causando l'esilio solo apparentemente volontario del primo, nella Serenissima, allora capitale indiscussa dello spettacolo in Italia, una questione connessa con il teatro o che di esso si serve come dello strumento ideale di comunicazione e di offesa, trova la forza per divenire di pubblico dominio, per esacerbare gli animi fino a provocare interventi gravidi di conseguenze da parte dell'autorità, preoccupata di mantenere l'ordine e il rispetto delle gerarchie": Paolo Bosisio, "Introduzione", cit., p. 23.

strada della riforma goldoniana tramite le proprie traduzioni dal francese del nuovo genere del *drame bourgeois*⁷⁰, imponendo sulla scena italiana, anche attraverso la battaglia ideologica promossa nell'«Europa letteraria», autori quali Diderot, Falbaire, Saurin, Mercier, Beaumarchais e Voltaire. Si riaprì dunque la polemica letteraria ed ideologica tra due mondi conviventi quanto ormai distanti, che riflettevano i mutamenti di un'epoca e di una nazione. Alla visione edonistica del teatro come puro divertimento di Gozzi, la Caminer contrappose il nuovo *genre sérieux* e “lacrimoso” teorizzato da Diderot, che faceva del realismo quotidiano e dei personaggi dei ceti medi gli strumenti al servizio dello scopo pedagogico e morale di educare il pubblico alle virtù e ai valori illuministi⁷¹.

Il dibattito tra i due si rivolgeva soprattutto alle finalità ultime della drammaturgia⁷²: mentre il conte riteneva che il pubblico dovesse andare a teatro per puro divertimento, la “mancata crestaia” ascriveva alla drammaturgia un ruolo educativo nell'ispirazione degli spettatori alle virtù illuministe tramite il sentimento della “commozione”⁷³, in perfetta condivisione con le teorie di Diderot e Mercier, che vi assegnavano un valore edificante di insegnamento morale. Inoltre, mentre la Caminer mirava per mezzo delle proprie traduzioni⁷⁴ a una riforma

⁷⁰ Sul genere lacrimoso in Italia cfr. Ettore Levi Malvano, “La fortuna d'una teoria drammatica in Italia”, in «Giornale storico della letteratura italiana», 105, XIII, 1935, pp. 60-103.

⁷¹ L'utilità morale del dramma è uno dei punti centrali della concezione del teatro della Caminer, presente già dagli esordi. Si noti ad esempio quanto scrive nel 1768 nella recensione a *L'Eufemia ovvero il trionfo della religione* di D'Arnaud, dramma che insieme a *L'Onesto colpevole* di Falbaire segnerà il suo ingresso sulle scene teatrali come traduttrice: “Per l'ordinario le nostre tragedie moderne non hanno scopo alcuno morale; le sentenze, le massime che alcune volte vi si trovano non fanno semmai un'impressione passeggera, essendo isolate e qualche volta poco confacenti al soggetto. Di rado si trova cui si proponga per nota una gran varietà, della quale sia il dramma lo scioglimento. Questa maniera renderebbe alla tragedia la sua dignità”: Elisabetta Caminer Turra, “*L'Eufemia ovvero il trionfo della Religione*. Drama del sig. D'Arnaud”, in «Europa Letteraria», settembre 1768, p. 65.

⁷² “[...] al centro del conflitto tra la Caminer e il Gozzi sta la nozione di pubblico, inteso sia come spettatori ai teatri, sia come lettori dell'«Europa letteraria» e altri giornali, sia come sottoscrittori alle loro opere pubblicate (le *Opere* di Gozzi e le *Composizioni teatrali moderne* della Caminer)”: Catherine M. Sama, “Verso un teatro moderno”, cit., p. 69. Franceschini individua quale morale del dramma cui la Caminer aspira quella “della classe a cui ella apparteneva, la morale della gente minuta; quella morale che appunto il dramma voleva mettere in valore di fronte ai sentimenti eroici (e distanti dal popolo) magnificati dalle tragedie classiche”: Giovanni Franceschini, “Elisabetta Caminer Turra”, cit., p. 104.

⁷³ “Insieme al loro contenuto, ciò che sembra rendere particolarmente pericolosi questi drammi è soprattutto la loro strategia retorica patetico passionale, per i suoi effetti sugli spettatori. Accanto alla condanna politica e morale, Gozzi sviluppa anche una critica del nuovo genere da un punto di vista più strettamente teatrale. Così, in questa battaglia, egli può presentarsi come salvatore della patria e al tempo stesso del teatro, entrambi minacciati, nella loro stessa esistenza, dagli «impostori» teatrali, cioè dagli scrittori stranieri, soprattutto francesi, e dai loro traduttori italiani”: Camilla M. Cederna, “Specchi pericolosi...”, cit., p. 223.

⁷⁴ “Più che la pubblicazione delle traduzioni, sarà il fatto che esse vengano rappresentate su scene italiane a disturbare i detrattori della Caminer e a suscitare un'acerba rivalità tra lei e Gozzi. Ambedue i letterati capiscono il potere che ha la scena di coinvolgere gli spettatori; si riferiscono spessissimo al pubblico quando

del teatro italiano tramite cui condurre la società a un perfezionamento morale secondo i canoni delle virtù illuministe, Gozzi si preoccupava proprio dalla pericolosità di quei nuovi valori che si andavano diffondendo per mezzo del dramma borghese: quella stessa gallomania imperversante, quella “educazione popolare”, a suo avviso affatto esemplare, che minacciava il rovesciamento dell’ideologia di una classe aristocratica ormai in declino⁷⁵. Così come era accaduto con Goldoni e Chiari, Gozzi intendeva reagire contro le componenti innovative della drammaturgia borghese – che vedeva ottenere crescente successo anche grazie al sostegno della promozione della stessa Caminer sulle colonne dell’«Europa letteraria» – dietro le quali coglieva pericolosi risvolti ideologici⁷⁶. Come sottolinea Sama:

Dal 1772 in poi, il dibattito tra Gozzi e la Caminer sarà aperto e mordente. Attraverso una serie di scritti i due si interpellano a colpi di citazioni reciproche, manipolando ciascuno le parole dell’altro per avere ragione. Gozzi attacca direttamente la sua rivale, anche in scritti pubblicati dopo la morte di lei. È un dibattito estremamente complicato, che comprende numerosi testi, tra i quali: articoli dell’«Europa Letteraria», le prefazioni della Caminer alle Composizioni moderne, la prefazione di Gozzi al Fajel, il suo Ragionamento ingenuo, l’Appendice al Ragionamento, il Manifesto del Conte Carlo Gozzi dedicato a’ magnifici sigg. giornalisti e le prefazioni e commenti nei volumi delle sue Opere. Per lo più dal 1772 fino alla fine del 1774, il dibattito tra la Caminer e il Gozzi si svolge quasi volume per volume delle loro rispettive opere (le *Composizioni teatrali moderne* e le *Opere*).⁷⁷

scrivono del loro lavoro teatrale”: Catherine M. Sama, “Verso un teatro moderno”, cit., p. 68. Cfr. in proposito Luisa Giari, *Carlo Gozzi in guerra con le traduzioni del teatro francese moderno, ovvero i sentimenti nascosti sotto le idee*, in *Carlo Gozzi entre dramaturgie...*, cit., pp. 197-210; Camilla M. Cederna, “Specchi pericolosi...”, cit.

⁷⁵ “L’aspide sta in quel sublime insidioso, che colla *commozione* degli’animi introducono alcun de’ novelli Drammi flebili famigliari dalla *nobili passioni*, tradotti, e (*) difesi ne’ nostri Teatri dagl’impostori per cecità, per venalità, o per malizia come strumenti di una sana morale educazione. Il sostenere con efficacia ed industria continuamente il *ius* di natura; il dipingere co’ più vivi tratti della eloquenza i superiori da mal consiglio ingannati, fallaci, e tiranni; pregiudiziale ben fondate regole delle famiglie, e le leggi; ingiustamente divise le facoltà; inumano il despotismo de’ padri; l’incitare ognuno alla libertà di pensare, e di operare; lo spargere delle palliate, e ingegnose empietà nel mezzo alla ‘*commozione degli’animi, e alle nobili passioni*’, è quella sublimità ch’io aborrisco, e quell’educazione popolare, ch’io non vorrei. (*) *Supplio gli italiani infranciosati a non prendere quel difesi per proibiti*”: Carlo Gozzi, *Ragionamento ingenuo...*, cit., pp. 24-25. In corsivo nel testo. Riporto la nota per l’interessante polemica contro gli italiani “infranciosati”, che ben si colloca sia nella visione conservatrice di Gozzi e nella sua avversità contro le mode culturali provenienti d’oltralpe riguardando, in questo caso, il dibattito sulla lingua. Cfr. poco più avanti due note analoghe: “*Temo sempre, che gl’infranciosati prendano il difendere per proibire*”: Ivi, p. 29; “*Ecco un altro difendere, chi mi fa temere gl’infranciosati, coi quali a poco a poco non si sa più, come spiegarsi in italiano*”: Ivi, p. 31. In corsivo nei testi, grassetti miei.

⁷⁶ “Nella *comédie larmoyante*, sostenuta soprattutto dalla rivista «Europa letteraria» e da Elisabetta Caminer, Gozzi vede la presenza di un’etica borghese che coinvolgeva la sensibilità di un pubblico ansioso di novità e ne sollecitava la libertà di pensiero, per cui le contrappone una articolata azione teorica e pratica, rappresentata dall’appassionata polemica del *Ragionamento ingenuo* e dalla composizione di drammi desunti dal teatro spagnolo del ‘600”: Tommaso Scappaticci, “L’«altra» Venezia di Carlo Gozzi”, in Id., *Fra “lumi” e reazione: letteratura e società nel secondo Settecento*, pp. 13-36, pp. 31-32.

⁷⁷ Catherine M. Sama, “Verso un teatro moderno”, cit., p. 70.

Tuttavia l'ostilità di Gozzi⁷⁸, che si collocava all'interno delle più ampie polemiche suscitate dall'esordio dell'attività teatrale della Caminer⁷⁹, si scatenò, a differenza di quanto accaduto

⁷⁸ Cfr. quanto scrive Albergati Capacelli il 28 novembre 1772 nell'interessante *Lettera ad un anonimo scritta ad un suo amico*: "La signora Elisabetta Caminer Tura [sic] quella è che ti ha sublimata la bile e t'ha infiammato i polmoni e il fegato colla stampa delle sue traduzioni. Non avresti mai pensato che una fanciulla potesse gareggiar teco, e strapparti dal fronte quegli allori, de' quali in sogno tu ti eri già coronato. Eppure la terribile inaspettata catastrofe è accaduta. Questa onesta giovane, benemerita veracemente della sua patria, ha sdegnato di fare a se stessa un lucro ed un nome o col sonnifero ago o cogli scandalosi corteggi ma, afferrata la penna, se n'è per tal modo invaghita che, resistendo ai pregiudizi del sesso, della educazione e dell'ordinario costume, ha voluto che sia essa sola ministra de' suoi moderati passatempi, lodevole impiego delle sue ore, invitta fabbricatrice della sua gloria. Ella sì, soffrilo in pace o disumanato Gozzi, ha saputo raccogliere dalla Francia i più eletti drammatici componimenti e colla velocità del suo ingegno farne parte alle scene e alle stampe italiane. Sì, ella ha saputo coll'acquistarsi un onorevole carteggio, e fra risplendenti personaggi francesi e fra egregi francesi autori, ottener d'essere la prima in Italia a possedere quelle virtuose eleganti merci che ha poi providamente sparse e promulgate tra noi. Ella infine ha saputo in così dotte guise dare scacco-matto alle tue ammorbanti produzioni. **E a lei è debitrice Venezia d'aver ripurgato e ingentilito il teatro che dopo la fatale partenza del Goldoni e dopo il pestifero sorgimento del vuoto Gozzi imbecille, minacciava ruina e stava sul punto di dare l'ultimo crollo. Inginocchiati, caparbio Gozzi; detesta il tuo errore, le tue bestemmie; confessa che il teatro non è, né fu, né sarà mai la tua strada, sulla quale altro non fai, battendola, che andarti a dimostrare pessimo autore e ascoltatore malvagio. Ti pare azione onesta e degna di plauso l'attaccare sì mordacemente e colla tua consueta rozzezza, una giovane che non commise altro errore fuorché quello di rispettarti, che merita di essere incoraggiata e premiata, e che ha dimostrato, anche dopo gli insulti tuoi, di quanta virtuosa moderazione abbia l'animo saldamente fornito? [...] Comunque siasi, è la signora Elisabetta restauratrice del periclitante teatro, alle primarie colonne del quale tu miravi dare urto violento e scossa precipitosa**, lieto di rimanere schiacciato tu stesso sotto le sue rovine, purché teco ci rimanessero stritolati anche i buoni amatori e gli avveduti conoscitori dell'arte drammatica. Ognuno evidentemente conosce che questa bene inclinata giovane ha ricondotto sul nostro veneto orizzonte l'aurora di quel teatrale buon gusto che aveva funestamente tramontato": cito da Enrico Mattioda, *Il dilettante "per mestiere"...*, cit., pp. 186-188. Inoltre, in una lettera a Giuseppe Baretti del 25 settembre 1777 Gozzi definì la Caminer: "**Una giovinetta di buona indole, d'ottimo costume, pregiabile nella sua inclinazione alle belle lettere, che faceva qualche verso armonico e prometteva di potersi ridurre un adornamento delle nostre società, fu eccitata a non contentarsi di una cultura filologica e del rendersi capace di una buona traduzione**, ma divenire capitanessa d'un Giornale intitolato: L'Europa letteraria e far la comparsa repentina d'un diluvio universale di scienza; a far estratti e dar pareri, a condannare, a lodare, ad assolvere magistralmente, tutti i Scrittori, e tutti i libri di tutte le materie": Carlo Gozzi, *Lettere*, cit., p. 120. Grassetti miei.

⁷⁹ Già Cristoforo Venier, nel 1770, sulle pagine del suo «Nuovo corriere letterario» l'aveva criticata sia per le scelte stilistiche e la lingua utilizzata per le traduzioni che per il fatto stesso di aver tradotto opere teatrali, arrivando a imputare tale intraprendenza alla "ridicola vanità di parer Saccentuccia" («Nuovo corriere letterario», 4 agosto 1770, p. 233) e insinuando una relazione sessuale con l'abate Fortis. Ciò scatenò una forte polemica condotta da Domenico Caminer, con il sostegno di Pelli Bencivenni, che costerà al Venier l'incarico di correttore delle stampe per lo Stato di Venezia come punizione da parte dei Riformatori dello Studio di Padova. Altre note testimonianze delle avversità nei confronti della Caminer, alla quale si rimproverava soprattutto un uso rivolto all'esterno dei propri studi intellettuali, sono il *pamphlet* satirico di Batto Nemutilli, pseudonimo in anagramma di Giambattista Mulinelli, veronese, "Il giornalista", del 1770 e rivolto contro Fortis e Caminer e un racconto del 1772 di Antonio Piazza, dal titolo sarcastico "La poetessa", contenuto nella raccolta *I castelli in aria* che la ritrae in tono ridicolo: "Questa decima musa, comparisce di tanti ghiribizzi adornata che pare una bottega portatile di galanterie all'ultima moda. L'aria sprezzante, il portamento virile, una mano in un fianco, l'altra in un moto perpetuo per tenere ed aprire il ventaglio, parer la fanno piuttosto un granatiere sull'armi, che una poetessa da nozze. Chi se la prende contro di tutti ha sempre tutti contro di sé. O non bisogna vivere in una città, che non piace; o bisogna per prudenza adattarsi al suo genio. Mostrata a dito sino dagli artigiani volgari, e dalle donnette plebee, non sa più dove dare un passo, senza suscitare i motteggi, le risate, e le ingiurie, che di mira la prendono. Si giunse persino alla temerità di credere che quanto v'ha di cattivo nelle opere sue, sia parto legittimo della sua fantasia, e che tutto il buono che trovasi nelle medesime

con Goldoni, prima sul palcoscenico e soltanto in seguito sulla carta. Nell'autunno del 1771 la compagnia Lapy-Bresciani-Martelli, con il noto Cesare Darbes e Caterina Manzoni come prima donna, mise in scena al Sant'Angelo il dramma di Dormont de Belloy *Gabrielle de Vergy*, nella versione della Caminer, in diretta competizione con la compagnia del Sacchi al San Salvador. Il successo della *Gabrielle* fu tale⁸⁰ da indurre Gozzi a tradurre e far rappresentare un dramma gemello, il *Fajel ou Gabrielle de Vergy* di Baculard d'Arnaud⁸¹. La

sia una collezione di amorosi regali": Antonio Piazza, *I castelli in aria, ovvero raccolta galante di alcuni fatti su tale argomento scritta per piacere di chi la scrisse e pubblicata per chi vuol leggerla dove si lascia stampare anche delle cose che sono vere all'insegna del pregiudizio superato dalla ragione nel declinare del secolo illuminato*, Bergamo, Locatelli, 1772, pp. 19-20.

⁸⁰ In merito al successo riscosso da parte della rappresentazione, in una lettera del 16 luglio 1771 Albergati Capacelli scrive: «Alli 7 del corrente recitammo, il *Maometto* [di Voltaire], che piacque. Alli 10 **La Gabriella, che assolutamente rapì gli Ascoltatori**, a segno che per gli applausi non potevamo in molti luoghi proseguire. Non si mancò, lodando l'Autore, di esaltare il sommo pregio della Traduzione, e di encomiare la Traduttrice. Non adulo; e forse avrà le stesse informazioni da alcuni Veneziani, che mi hanno onorato della loro presenza. Alli 14, abbiamo rappresentato il *Disertore*, il quale ha fatto piangere gli Ascoltatori, noi attori ed il suggeritore ancora che non poteva proseguire. Tuttavolta la vera degradazione dell'incontro di questi drammi è questa: *La Gabriella*, che la vince sopra tutto, ma di moltissimo; poscia *Il Disertore*; indi *Il Maometto*»: Roberto Trovato, *Lettere di Francesco Albergati...*, cit., p. 169. Grassetti miei. Tuttavia, secondo i suoi parametri di riferimento nella valutazione della riuscita di una rappresentazione, a detta di Gozzi il dramma riscosse invece scarso successo: "La *Gabriella* non ebbe incontro nel Pubblico di Venezia. Cinque sere ch'ella si è recitata, e un picciolo partito che la sostenne, non decidono della sua buona fortuna. Il poco utile che un'opera teatrale porta a' Comici, è il vero testimonio, che ella non fu accettata da un Pubblico che è numerosissimo": Carlo Gozzi, "Prefazione del Traduttore", in Id., *Il Fajel. Tragedia del Sig. Baculard d'Arnaud, tradotta in versi sciolti dal Co: Carlo Gozzi*, Venezia, Colombani, 1772, p. 2.

⁸¹ Secondo Gozzi è proprio lo scarso merito della traduzione della *Gabrielle*, tanto scritta quanto rappresentata, ad indurlo a tradurre il *Fajel*: "Io non avrò giammai il ridicolo vapore di giudicarmi autore d'un'opera non mia, e quando sperassi di possedere abbastanza la facoltà di ben tradurre nella mia lingua l'opera d'un estero, avrei al più, libero il cuore dal rimorso di pregiudicarla. Veramente da tal rimorso non mi trovo libero affatto, e sapendo quanto difficile sia l'arte del ben tradurre, specialmente in versi, auguro agli esteri che gli italiani, i quali si accingono alla servile fatica del tradurre le opere loro, abbiano un intero possesso de' termini, delle frasi, delle eleganze, delle grazie, e delle bellezze della nostra lingua, e quella trepidazione medesima ch'io sento di diformare un originale. Ho detto che la *Gabriella* è una cattiva Tragedia. Tale ella m'è sembrata sulla lettura; tale mi è comparsa sul Teatro benché animata. Dubitava tuttavia d'ingannarmi; ma il danno più che l'utile ricavato da' Comici di quella Tragedia, mi fece con fermezza discendere ad unirmi col mio Pubblico coraggiosamente": Carlo Gozzi, "Prefazione...", cit. Malgrado la doppia colpevolezza di cui Gozzi accusava i traduttori italiani dei drammi flebili quali corruttori del teatro nazionale, ossia da un lato aver contribuito al declino della Commedia dell'arte e dall'altro di aver introdotto il concetto di morale all'interno di un genere che dovrebbe procurare un divertimento passeggero, anch'egli provò più volte a cimentarsi nella traduzione: "Gozzi adatta due tragedie: *La Veuve du Malabar* di Lemierre (1770) e il *Fajel* di Baculard d'Arnaud (1772), oltre a realizzare adattamenti di altre opere che non saranno mai pubblicati (la *Cena mal apparecchiata*, l'*Avvocato raggiratore*, il *Francese a Londra*, il *Lacché gentiluomo*) e che cita nel suo *Manifesto dedicato a' magnifici signori giornalisti, prefattori, romanzieri, pubblicatori di manifesti e fogli volantisti dell'Adria*, Venezia, Colombani, s. d., ma 1772": Camilla M. Cederna, "Specchi pericolosi...", cit., p. 224. Su Gozzi traduttore del teatro francese cfr. Lucie Comparini, "«Cela est trop commode pour être séant». Carlo Gozzi traducteur de tragédies françaises dans la polémique théâtrale de son temps", in *Carlo Gozzi entre dramaturgie...*, cit., pp. 209-222.

“Prefazione” al *Fajel* venne astutamente fatta pubblicare, presso il Colombani⁸², qualche giorno prima della sua stessa rappresentazione – che ebbe luogo il 30 gennaio del 1772 al San Salvador – in modo tale da invogliare il pubblico ad accorrere a teatro sfruttando la rivalità tra i due drammi, i due teatri, le due compagnie, nonché le due prime donne (Teodora Ricci e Caterina Manzoni)⁸³. In essa Gozzi, ammettendo apertamente la rivalità tra le due compagnie, dopo una prima presentazione dell’intreccio del dramma, si esibisce in un’accurata esaltazione della Commedia dell’arte attaccando invece il dramma borghese quale causa dell’assenza di validi drammaturghi e attori nazionali⁸⁴, difendendo quale finalità della rappresentazione teatrale il divertimento, in opposizione al “lagrimevole”⁸⁵. La

⁸² Nello stesso anno Paolo Colombani aveva dato alle stampe anche la prima raccolta della Caminer: *Composizioni teatrali moderne tradotte da Elisabetta Caminer*. La seconda edizione invece, così come la successiva raccolta in sei tomi *Nuova raccolta di composizioni teatrali tradotte da Elisabetta Caminer Turra* (1774-1776), sarà stampata presso il Savioni. Inoltre il Colombani era già stato referente editoriale della Caminer per *L’Eufemia* nel 1769 e per *Il Disertore* nel 1771. Appare evidente come la polemica, tesa ad attirare l’attenzione del pubblico, animi l’intera vita culturale veneziana anche fuori dai palcoscenici.

⁸³ Nella stessa prefazione tuttavia Gozzi sostiene in modo antifrastico il contrario di quanto si auspica, ribadendo lo scarso successo della rappresentazione messa in scena dalla Caminer: “Il *Fajel* dovrà necessariamente avere peggior fortuna della *Gabriella*. L’aspetto di novità, e l’orrore, che sbalordirono alquanto **que’ pochi i quali concorsero alla *Gabriella***, non possono più favorire il *Fajel*, che ha per base l’argomento medesimo, tuttoché sia l’orditura sua differente”: Carlo Gozzi, “Prefazione...”, cit., p. 2. Grassetti miei.

⁸⁴ “Ecco la ragione per cui in Italia dove regna una particolare inclinazione al Teatro, e dove i Teatri, e le Comiche truppe sono abbondanti, da tre secoli, sopra a tutti i Teatri, trionfa in fortuna quello della Commedia improvvisa dell’arte comica. Ella, essendo sempre la stessa, è sempre rinnovata nel suo aspetto, e ne’ suoi dialoghi da novelli bizzarri spiriti che la rappresentano e che meritamente si guadagnano la pubblica grazia, ingentilendo l’arte, i caratteri e i sali, con proporzione a’ secoli dirozzati. Io non ho mai veduti i Comici dell’Italia, che per loro infallibile sciagura hanno abbandonato l’esercizio della Commedia improvvisa dell’arte (particolarità apprezzabile della sola loro nazione) in peggior cimento d’oggi. Gli vediamo ridotti ormai (dopo la decadenza del Signor Goldoni, che gli sostenne, per disgrazia loro, con qualche merito alquanto tempo) mal consigliati, e peggio soccorsi, ad appoggiare tutta la sorte loro a **pochi, e più brutti mostri romanzeschi teatrali che partorisca la Francia, e che si rubano, e si contendono tra di loro, per qualche caso avventurato che videro di concorso accidentale, cagionato dalla scarsezza di produzioni degl’italiani, da un Pubblico in traccia di divertimenti, e bramoso di produzioni novelle. Anche una tal novità è moribonda, ed io compiango l’Italia ne’ suoi Comici, e ne’ suoi Poeti teatrali, i primi ingannati dall’errore, i secondi immersi in una vergognosa indolenza, e fatti schiavi d’una vilissima soggezione degl’esteri scrittori a segno di essersi ridotti a confinare i talenti loro unicamente a razzolare come galline, a fiutare come brachetti, e a tradurre, come fanno, quelle opere de’ francesi che al loro odorato sembrano opportune a sostenere le comiche Truppe dell’Italia, ed a confettare il gusto d’un Uditorio italiano**. Ciò dicendo, non sono né ardito né indiscreto a segno di pretendere che l’Italia non deva godere, da buone penne ben trasportate nel suo idioma, e ne’ suoi Teatri, il *Gustavo Wasa* di Pirone, la *Zaira* di Voltere, o alcune altre opere de’ francesi, degne di ammirazione; intendo soltanto di animare gli ingegni della nostra Italia a’ parti che sieno italiane, che onorino la loro nazione, e di aprire gli occhi a’ Comici dell’Italia sul loro mestiere”: Ivi. Grassetti miei.

⁸⁵ “Essendo permessi da’ prudenti Governi i Teatri a fine di divertire i popoli con delle facezie innocenti e de’ specchi di buona morale, se da tre secoli la Commedia improvvisa italiana ben esercitata, sarà un divertimento concesso e adottato dalla nostra nazione, se il Signor Cicognini con altri nel secolo trascorso, se li Signori Goldoni e Chiari in questo secolo, con un diluvio di composizioni, quali si sieno, non poterono dissuadere l’Italia da un tale divertimento, potrò dire francamente **a coloro che per fanatismo, o per una vile mercede si sono**

corruzione del teatro nazionale si deve in gran parte per Gozzi alle traduzioni dal francese, dunque alla Caminer *in primis* che egli tuttavia, pur dopo aver alluso direttamente ad alcune sue traduzioni⁸⁶, sottolinea di non voler prendere di mira⁸⁷. La “Prefazione” si conclude con un autoencomio⁸⁸ e ribadendo il ruolo del divertimento quale finalità principale del teatro. Ebbe inizio così quella che anni più tardi lo stesso Gozzi definì “una commedia che si

ridotti a combatterla con de’ piacevoli visacci di nausea, e unicamente con alcune traduzioni di opere forestiere: infelicissimi, e mendici talenti, anzi potrò dire ancora di più. Chiunque scorge, e scorge evidentemente per esperienza, essere impossibile il sostenere un divertimento teatrale al Pubblico per tutto l’anno, di genere diverso da quello ch’egli ha fisso e possibile, **è un traditore del suo Pubblico se cerca con un falso zelo, e coll’impostura di farlo disgustare, e nauseare, di ciò ch’ei gode.** [...] lo vorrei bene, che quanto abbondanti sono gli argomenti, ci fosse abbondanza tra noi di ingegni educati, ed abili alle sceniche composizioni, i quali sapessero sceglierli, ed ordire sopra a quelli delle **opere teatrali che piacessero, onde il mio Pubblico trovasse ne’ Comici quel divertimento ch’egli cerca, e si compiacesse de’ parti, e della gloria della sua propria nazione.** [...] È bene, a mio credere, il serbare l’effetto delle lagrime alle Tragedie, e il fare che le **Commedie spirino sali, arguzie, critiche sul mal costume, buon esempio, e giovialità**, ma con quella decenza, che sia degna d’uno scrittore, a cui si possa dare legittimamente il titolo di scrittore, più che il titolo di scrivanello. **L’umanità per lo più oppressa dalle amare circostanze, e dagli acerbi pensieri, concorre alla Commedia per trarne qualche sollievo.** Nella Tragedia ella lo riceve insensibilmente dal vedere i Principi soggetti alle passioni, alle debolezze, alle afflizioni, ed a tutte quelle miserie che eguagliano la umanità.”: Ivi. Grassetti miei.

⁸⁶ “Se l’*Onesto colpevole*, se il *Beverley*, se il *Disertore*, se l’*Eugenia*, che tradotti piacquero sulle scene italiane, sono commedie; **avverto i talenti dell’Italia che**, credendo un tal genere di sussistenza, e che possa divertire per lungo tempo, **un mare di Romanzi, di Novelle, di Cause celebri, che abbiamo in istampa, possono dar loro degli argomenti da esercitarsi nel tessere delle nuove rappresentazioni**, senza che si abbassino alla servile fatica di tradurre delle opere uscite da’ medesimi fonti, concedendo per tal modo, con sommo disonore, inerte, e incapace la loro nazione di tessere un’opera, e di produrla”: Ivi. Grassetti miei.

⁸⁷ “Sarebbero molto triviali quegli animi, che giudicassero ch’io avessi avuta intenzione di sferzare la Signora Elisabetta Caminer traduttrice della *Gabriella*, e di qualche altra opera francese prodotta sulle nostre scene. **Una giovinetta che fa quant’ella ha fatto fa assai. Non disprezzo il suo buon talento. Non ho la bassezza di unirmi con chi critica gli scritti d’una fanciulla. Non la adulo, e non la consiglio nelle sue intraprese; se la consigliassi l’avrei dissuasa dal contaminare la penna e la mente d’una onesta fanciulla nella traduzione di *Jeneval*.** Non ho altre giustificazioni da fare su questo proposito”: Ivi. Grassetti miei.

⁸⁸ “Non mi sono giammai immaginato di passare per autore, o per legislatore di opere teatrali, né di voler piacere a tutte le nazioni colle mie opere di Teatro, che quali si sieno, sono pur opere, e nessuno potrà giustamente negar loro il titolo di poemi. [...] **A que’ pochi i quali per simulata benevolenza, per maligna compassione, o per cecità stanno esortandomi, o sprezzandomi come un disturbatore alla introduzione della coltura teatrale in Italia, o commiserandomi, perch’io non mi adatto al loro zelo, rispondo ch’io lodo la sottile, e sublime coltura ne’ grandi, ma non nel minuto popolo.** Che tuttavia, siccome io guardo i nostri Teatri puramente come recinti d’un decente divertimento, mi sono presentato co’ mie capricci in questi, collo studio al genio universale de’ miei compatrioti per divertirli; ma che se i premurosi della delicatezza teatrale avranno forza di ridurre i popoli dell’Italia costantemente, e generalmente al loro decantato buon gusto, allora, o procurerò di assoggettarli a un genio cambiato, nelle mie idee, per divertire, o non sarò sciocco a segno di andare in traccia d’una vergogna, insistendo nel Teatro per bizzarria, e mattezza, con opere d’un’indole aborrita dalla mia nazione. [...] **io non mi innalzerò giammai a trattare argomenti nel Teatro che agghiaccino e inorridiscino il mio Uditorio, e specialmente mi guarderò dal lordare le morigerate scene dell’Adria col turpe specchio di scellerati famigliari, seri argomenti, novità che potria dare dovizia di teatrali soggetti, non da animare, ma da far arrossire qualunque Veneto tragico o comico scrittore.** [...] **Resti l’arbitrio a’ restauratori novelli di far cambiare il gusto alla nostra nazione, resti l’arbitrio a me di divertire la mia nazione nel suo genio con quella novità, e quella coltura che mi sembra a proposito, e resti l’arbitrio alla mia nazione di concorrere a quel Teatro che più la diverte**”: Ivi. Grassetti miei.

potrebbe intitolare: *Gl'iracondi per fanatismo*⁸⁹. La difesa della Caminer dalle dirette accuse di essere la corruttrice del divertimento del pubblico veneziano si palesò prontamente nella "Prefazione" alle *Composizioni teatrali moderne* del 1772, una sorta di arringa difensiva che ribatte quasi punto per punto, e talvolta utilizzandone efficacemente le stesse esatte parole, le argomentazioni di Gozzi. Nella prima parte la traduttrice espone una breve storia del teatro italiano fino al momento della sua corruzione a causa della Commedia dell'arte, cui segue una lunga apologia del dramma borghese a essa contrapposto nonché un saggio in difesa di se stessa e del valore della propria riforma teatrale, cui non mancano artifici retorici e *topoi* dell'oratoria giudiziaria⁹⁰. Spiega la traduttrice:

Intanto che ogni dì più imbastardivano i semi della Poesia rinata e ricaduta in Italia, eglino cacciavano lentamente, ma ben profonde e nutrite, radici oltramonti. Il Gran Cornelio, e Racine, e Quinault, e Moliere portarono quasi nel medesimo tempo al sommo grado di perfezione la Tragedia, i Drammi, la Commedia. **Le Scene d'Italia erano ingombre di mostruosità strampalate, e d'insipidi centoni, a' quali fu dato il nome di *Commedie dell'Arte*. Tutte le stravaganze lasciate in Ispagna dagli Arabi, e cresciutevi felicemente, passarono cogli Spagnuoli fra noi. Il falso meraviglioso invase i diritti della sensata Commedia;** la monotonia stucchevole che avea regnato per lungo tempo fu con poca fatica sopraffatta dallo strepito, dalla varietà, dalle decorazioni. **Non si andò più al Teatro per adoperarvi l'intelletto, ma gli occhi e gli orecchi solamente. La ragione, il buon senso, il maneggio delle passioni, la delicatezza, la forza della Poesia Teatrale si stabilì sul Teatro di Francia, e vi si mantiene tuttora.** Passò il secolo della barbarie Italiana, o almeno la barbarie e la stravaganza non dominò più assolutamente e senza contraddizione su' nostri Teatri. Il Lazzarini ripristinò l'imitazione de' Greci sul principio di questo Secolo. Il Marchese Maffei andò più oltre: ma egli fece una sola Tragedia, e i nostri Teatri furono consacrati alla traduzioni ora bene ora mal fatte sugli originali di Cornelio e Racine, che ne hanno fatto un gran numero.

Il Goldoni fu più fecondo; egli lo fu forse di troppo. Le sue Commedie richiamarono il popolo alla ragione, quel popolo medesimo che ad altre novità erasi affollato, e spesso disertò dal Teatro che dà la meglio condotta rappresentazione per andarsene a inondare quello, dove lo spirito e le piacevolezze degli Attori fanno tutti gli sforzi per abbellire un carcame di Commedia, sproporzionato e balzano.

Noi non potemmo risorgere. Spalleggiati da cento combinazioni favorevoli, i Francesi Legislatori delle mode, Dittatori delle conversazioni, consultati e fedelmente seguiti dalla camera d'udienza fino alla cucina, non si lasciarono sloggiare dal Teatro. Eglino non risparmiarono diligenza veruna per viepiù profondamente radicarsi nell'invasione; e dopo d'aver ridotte alla maggior coltura possibile le varie provincie conosciute dell'arte Drammatica, tentano nuove strade, e non le tentano invano. **Stanchi di starsene legati a' precetti antichi, e a quella prescrizione che obbligava gli Autori a maneggiar sempre**

⁸⁹ Carlo Gozzi, *Memorie inutili*, cit., vol. II, p. 290.

⁹⁰ Si noti l'utilizzo di frequenti *cléuasmis* ("Non conviene per avventura all'età mia...", "Se per mia disavventura, e senza mia colpa...", "Per non annoiare con istucchevoli ragionamenti...", etc.), le esortazioni dirette ("Pregherei chi m'avesse mosso guerra...", "Lasciateci adunque far uso in pace...", etc.), il lessico proveniente dal campo semantico legislativo ("accusata", "giustizia", "colpa", etc.), l'uso mirato della seconda persona plurale ("Noi amiamo", "noi siam paghi...", etc.), l'uso del condizionale ("aggiungerei...", "ardirei...", etc.), la struttura anaforica di alcune parti del testo ("direi... direi...", "che la morte orribile di *Beverley* non formerà... che la seduzione di *Jenneval* non inviterà... che le angoscie del *Disertore* non incoraggeranno...", etc.), l'abilissimo uso della preterizione ("Per non annoiare con istucchevoli ragionamenti gli Amatori del genere burlesco; io tralascerei dire un quantità d'alte cose [...]. Ma se nel momento medesimo del determinarmi a tacere, sentissi alcuno che persistesse a rimproverarmi [...] Allora io avrei forse la femminile debolezza di non poterla tenere in gola, e direi tutto d'un fiato: che..."), nonché la sagacia dell'espedito conclusivo di citare in chiave sarcastica la stessa "Prefazione" al *Fajel*.

illustri nomi di Principi o d'Eroi nella Tragedia, e i difetti o i vizi nella Commedia, eglino pensarono trar profitto dall'immenso fondo delle combinazioni familiari. Le tragiche avventure degli uomini privati non si credevano dagli antichi atte a fare una grand'impressione sull'Uditorio. O il popolo che udiva le Tragedie Greche era libero, e vedea volentieri finir male i tiranni e violenti uomini; o egli era stato domato, e prendeva interesse nella calamità de' Sovrani. I guai delle private ed oscure famiglie non avrebbero forse commosso gli uomini tutti occupati di pubblici oggetti, o gl'incalliti sotto al duro giogo della schiavitù e familiarizzati colle afflizioni. Qualunque ne sia stato il motivo, (da che non è di grandissima importanza l'indovinarlo per congetture) gli antichi Drammatici hanno lasciato tutto il merito del tentativo ai Francesi dell'età nostra. I Sigg. d'Arnaud, Beaumarchais, Mercier, Saurin, de Falbaire, ed altri si sono messi a lavorare con isquisito artificio pel Teatro loro parecchi soggetti, che né triviali affatto si possono chiamare, poiché la Virtù e le nobili passioni non possono esser triviali, né al Tragico detto comunemente sublime appartengono, perché non sono condotti in iscena Principi od Eroi.

Non fu pacificamente permesso alla nuova spezie di Drammi il comparire sul Teatro, e l'attraervi il popolo curioso, e l'impegnarlo **nei dettagli domestici delle oscure famiglie** nobilitati da' sentimenti di raffinata vanità, e resi interessati ora dalla semplicità loro medesima, ora da un concorso di combinazioni funeste o minacciovoli. **L'annuncio solo di novità fece aggrattare i sopraccigli a tutti quelli che dalle Tragedie, e dalle Commedie delle Spezie usate aveano di già tratto, o speravano di trarre gloria e vantaggi.** Da cento parti uscirono pungenti critiche; e **molti uomini di Lettere provarono che questa terza specie era mostruosa**, e non meritava di essere moltiplicata. **La moltitudine non letterata, e unicamente condotta dal proprio buon senso, si affollò a' Teatri, s'intenerì, chiese la replica de' nuovi Drammi, vi ritornò sovente, e colla insistenza dell'applauso provò dimostrativamente agli studiosi disapprovatori; che l'acutezza dell'ingegno è fallace quantunque volte per qualunque modo fa torno alla rettitudine del cuore.**

Non conviene per avventura all'età mia, ed è superiore di molto alla tenuità del mio ingegno, e agli studi che rubando scarsi ritagli di tempo a più necessarie occupazioni ho potuto fare finora, l'intraprendere un'Apologia di questa spezie di Drammi sì acerbamente criticata dai pochi, e sì ben accolta dai molti. Il diritto, ch'io posso aver acquistato trasportandone alcuni dall'idioma Francese nel nostro, non basterebbe a permettermi di entrare in discussioni sennon allora che da qualche aggressore, malgrado al sesso, alla fresca età mia, alla scarsezza dell'ingegno, al rispetto ch'io ho mai sempre mostrato e nutrito verso d'ognuno, fossi con discortesia provocata. Anche l'Italia, povera come pur troppo sappiamo di buoni Poeti Teatrali, è soggetta a vedersi malignare da' concittadini e rapire dagli stranieri; **anche in Italia pur troppo v'ha chi si scatena contro le novità ragionevoli. Se per mia disavventura, e senza mia colpa io mi vedessi costretta a difendermi, e fossi direttamente accusata contr'ogni giustizia, e ad onta d'ogni riguardo della mia debolezza, come colei che cerca di tramutare il sollievo e 'l divertimento Teatrale del popolo Veneziano in tetraggine o melanconia, che l'orrore delle domestiche crudeltà de' mariti, la disperazione o 'l castigo atroce de' viziosi, che gli errori della gioventù sedotta, che gli amori, gli artifizii, e persino alle galere mette in iscena, vincerei la mia ripugnanza e l'avversione, che ho e deggio avere pelle dispute, e tenterei di giustificarmi.**

Direi per esempio, (senza però servirmi di parole pungenti che potrebbero far sospettare ch'io fossi esacerbata) che l'invitare il popolo ad uno spettacolo lugubre non è un cacciarlo per forza dagli spettacoli allegri; che se la moltitudine vuol andare a piangere, non se ne dee far un delitto agli Autori de' Drammi flebili o a chi gli ha bene o male tradotti. **Direi che pur troppo essendo familiari gli effetti del vizio, comuni le lagrime delle oneste famiglie, frequenti le disgrazie delle persone virtuose, non saprei come credere pernicioso quel genere di spettacolo per cui 'l vizio fosse messo in abominazione dal confronto medesimo dell'afflitta virtù;** e l'innocenza tradita dalla seduzione, e la fiducia leale alla falsa amicizia sacrificata imparassero la via d'intenerire i cuori degli uomini. Direi che se dalle Galere si ponno trarre esempi d'Eroica virtù, **dalle Galere più popolate e più vicine al minuto popolo che non sono i Troni** si debbon forse a preferenza cavare. Arderei per fine d'assicurare che la morte orribile di *Beverley* non formerà giuocatori, che la seduzione di *Jenneval* non inviterà i giovani alle pratiche pericolose; che le angosce del *Disertore* non incoraggeranno mai chicchesia a mancare a' proprj doveri, e viceversa che dall'eccesso generoso di Giovanni Fabre vivo esempio d'*Amor Filiale* succhieranno i figli nuovi gradi di tenerezza pe' Padri loro; da' *Due Amici* impareranno quanto agli amici si debba, e quanto s'innalzi sopra il resto degli uomini chiunque passa, quando l'uopo il richiegga, sopr'a' limiti dell'anime volgari prescritti all'amicizia. **Pregherei chi m'avesse mosso guerra a volere per poco spogliarsi d'ogni**

prevenzione appassionata, e ad assoggettare ad un esame imparziale siffatti Drammi. Che se la buona morale delle massime insegnateci colla pratica, la ragionevolezza della condotta, il maneggio delle più nobili passioni desse scuola all'Uditori, dalla verisimiglianza degli avvenimenti perfettamente ingannato, e disposto a ricevere le impressioni della virtù pel mezzo della **commozione**, e chi mai vorrebbe far a se medesimo il torto d'ostilmente inveire contro siffatte rappresentazioni? Io non adornerei di acutezze pungenti le semplici ragioni che pienamente esponessi, né vorrei poi far confronti degli effetti che possono produrre i Drammi patetici con quelli che dalle non di raro licenziose frottole, e dall'esempio de' poco virtuosi caratteri, di frequente sono prodotti, a corruzione delle fanciulle, delle spose, de' figliuoli, de' servi. Forse animata dalla viva persuasione, io direi agli oppositori del Dramma flebile: Deh lasciateci piangere pelle disavventure che opprimono la virtù, anziché costringerci a ridere pelle felici riuscite della malizia, del vizio! **Noi amiamo più quel Fabre, addolorato e virtuoso in Galera, che un tristo servitore premiato e trionfante pel buon esito di piacevoli baratterie: noi siamo paghi d'una serie commovente d'avvenimenti familiari piucché d'un giro forzato di stravaganze. Lasciateci adunque far uso in pace delle potenze dell'anime nostre sensibili: e andate pure dove si ride, che non saremo men buoni amici per questa differenza di genio.**

Per non annoiare con istucchevoli ragionamenti gli Amatori del genere burlesco, io tralascerei dire un quantità d'alte cose, che per avventura darebbono motivo a nuovi **addentamenti**: imperocchè egli è troppo facile che una fanciulla scrivendo come fa, si lasci sfuggire qualche tratto che dagli uomini consumati negli studi sia trovato meschino.

Ma se nel momento medesimo del determinarmi a tacere, sentissi alcuno che persistesse a rimproverarmi perché invece di tradurre non faccio del mio, perché sono persuasa che il popolo non abbia il torto se va al Teatro dov'io lo chiamo a piangere, e per siffatti altri delitti? Allora io avrei forse la femminile debolezza di non poterla tenere in gola, e direi tutto d'un fiato: che sono troppo evidentemente da profondissima persuasione convinta della scarsezza de' miei talenti per ben condurre un pezzo drammatico; e che poi rispettando me stessa e il Pubblico quanto si deve, non averò mai la temerità di mettere in iscena un mio lavoro se lo crederò cattivo o mediocre. **Aggiungerei che forse il tradurre delle buone Opere Teatrali straniere può essere una scuola per farne di propria invenzione;** che chi vuole sviluppare i talenti del Pittore, manda il putto a disegnare sugli originali de' buoni maestri; che per insegnare l'arte oratoria sogliono i sensati precettori far tradurre da' loro scolari i migliori squarci di Demostene, di Cicerone, che il Teatro Italiano non perde punto della sua dignità ricevendo le copie d'una spezie di Drammi; **che questa è la maniera di mettere gl'ingegni nostrali più facilmente a portata di farsi possessori dell'arte, cui così bene maneggiano i Francesi. Alla fredda regolarità delle nostre Tragedie unificano la passione, il sentimento, la vivacità del Dialogo, e profitino dell'esempio;** ecco la malia di Cornelio, di Racine, di Voltaire. **Il popolo ama di piangere, e ascolta le sei, le otto, le quindici, le venti sere di seguito lo stesso Dramma: chi è quel potente che possa formare un partito così numeroso e costante, a dispetto del sentimento interiore del popolo?** Una fanciulla non già. Finirei di parlare in mia difesa, ripetendo il tratto giudiziosissimo d'un celebre nostro Scrittore: *È un traditore del suo Pubblico chi cerca con un falso zelo e coll'impostura di farlo disgustare e nauseare di ciò ch'ei gode.*⁹¹

L'elogio del dramma flebile, pertanto considerato quale modello da imitare, è introdotto da una critica alla decadenza del teatro italiano nella forma della Commedia dell'arte dovuta alla corruzione da parte dell'influenza della drammaturgia spagnola⁹² – la cui "bizzarria" viene a sua volta singolarmente ricondotta dalla Caminer a una derivazione araba⁹³ – ha

⁹¹ Elisabetta Caminer Turra, "Prefazione della traduttrice", in Id., *Composizioni teatrali moderne*, Venezia, Colombani, 4 voll., 1772, vol. I, p. 3-10. Grassetti miei.

⁹² Sarà proprio contro opinioni di questo tipo che Gozzi si rivolgerà nel sostenere la validità del Teatro aureo spagnolo da cui egli trasse, come vedremo, i propri drammi e con cui sembra condividere la qualifica di "stravaganza" da parte dei sostenitori di una riforma del dramma borghese.

⁹³ Tale singolare visione si riscontra anche nella posteriore *Delle vicende e della rigenerazione de' teatri* di Matteo Angelo Galdi, il quale afferma: "Il teatro spagnuolo è uno de' più fecondi e forse ha maggior numero di

contaminato la drammaturgia italiana con “stravaganze” e “falso meraviglioso”. A suo avviso dunque, nel “secolo della barbarie e della stravaganza” il pubblico non si recava più a teatro per l’appagamento del pensiero, quanto per quello dei sensi (“non si andò più al Teatro per adoperarvi l’intelletto, ma gli occhi e gli orecchi solamente”), mentre in Francia si era andato diffondendo un terzo tipo di drammaturgia, né commedia né tragedia, che faceva “aggrottare i sopraccigli” a molti letterati, categoria all’interno della quale possiamo facilmente scorgere lo stesso Gozzi – che la vedevano come “mostruosa”. Essa venne invece ben accolta dal pubblico di spettatori, coinvolti emotivamente da quella presenza di “dettagli domestici”, ambienti quotidiani, comuni, familiari e personaggi a loro vicini, che mirava alla denuncia morale dei comportamenti viziosi. È proprio nella commozione generata dai drammi flebili e patetici, che muove lo spettatore alla virtù, che risiede, secondo la Caminer, l’etica di cui altre tipologie drammaturgiche sarebbero sprovviste. A chi “si scatena contro le novità ragionevoli”, a chi le ha “mosso guerra” e “addentamenti” accusandola d’aver trasformato con le proprie messe in scena i palcoscenici veneziani in “tetraggine o melanconia”, la traduttrice risponde di preferire una “serie commovente d’avvenimenti familiari” a “un giro forzato di stravaganze”, limitandosi in questo ad interpretare il gusto del pubblico coevo – che “ama piangere” e lo dimostra con la propria assidua presenza a teatro – per poi prorompere in una sorta di apologia alla libertà intellettuale di sapore voltairiano (“Lasciateci adunque far uso in pace delle potenze dell’anime nostre sensibili: e andate pure dove si ride, che non saremo men buoni amici per questa differenza di genio”). Sul

composizioni in ogni genere, tragiche, comiche, drammatiche, di tutte le altre nazioni. Il fervido genio nazionale, lo spirito romanzesco che sempre vi ha predominato hanno arricchito di tante e sì varie composizioni teatrali la Spagna che sarebbe quasi impossibile il numerarle. **Sul principio gli Spagnuoli, al sommo studiosi de’ Latini, da questi trassero argomenti per le loro favole teatrali; tantosto fu interrotto il lor corso metodico dalle invasioni degli Arabi, che comunicarono alla nazione tutto il loro stile gigantesco, figurato, ampolloso, orientale: con questo vi apportarono quella farragine indigesta di romanzi scritti con stile apocalittico e con espressioni enfatiche, vi apportaron ancora una parte delle loro rappresentazioni che avean imitato dai Greci e poi barbaricamente sfigurate nel loro stile, per cui il teatro arabo si vide ridotto in lingua castigliana.** Gl’Italiani che non si erano discostati mai da’ gran modelli de’ Greci e de’ Latini penetrarono nelle Spagne, ma sul principio le loro composizioni non vennero valutate a proporzione del loro merito intrinseco e durarono gran fatica a poter comparire con mediocre successo nelle scene. A poco a poco ardirono mostrarsi e gli uomini più colti della nazione ardirono sostenerle; così il genio del sorprendente, dell’inverosimile cesse alla condotta di una favola metodica e ben diretta, si studiarono gl’Italiani, e quindi gli antichi da cui gl’Italiani avean tutto imparato, e si adornò il teatro spagnuolo di una quantità sufficiente di buone commedie e di tragedie.”: Matteo Angelo Galdi, “Teatro spagnuolo”, in Id., *Delle vicende e della rigenerazione de’ teatri*, Milano, Raffaele Netti, 1797. Grassetti miei. Tale teoria sarà inoltre riproposta anche all’interno della recensione al al terzo tomo delle *Nuova raccolta di composizioni teatrali*, pubblicata nell’agosto del 1775 sul «Giornale Enciclopedico»: cfr. *infra*, pp. 92-94.

concludere di tale seconda parte della propria “Prefazione”⁹⁴, la traduttrice non manca di sottolineare, quale ulteriore avallo delle proprie teorie, l’utilità della traduzione quale “scuola di invenzione”, sul valido modello francese di ragionevolezza, buon gusto e compassione, trovando in essa una soluzione al problema sollevato da Gozzi in merito alla scarsità di ingegni nazionali. Per la chiusura la Caminer utilizza l’astuto espediente di citare la stessa “Prefazione” di Gozzi al *Faje*⁹⁵, definita sarcasticamente “tratto giudiziosissimo d’un celebre nostro Scrittore, servendosi delle parole tramite cui l’avversario indirettamente la accusa allo scopo di dimostrare la veridicità di quanto appena affermato e dunque difendere la propria posizione.

Tra i vari temi ricorrenti, riscontrabili anche nella “Prefazione” alla seconda raccolta del 1774, è possibile notare da parte della Caminer il sentirsi interprete del vero gusto del pubblico, a differenza di Gozzi che a suo avviso non faceva che altro non imporre i propri valori estetici e morali. Il libero arbitrio dello spettatore – quella “moltitudine non letterata, e unicamente condotta dal proprio buonsenso” cui fa riferimento – nel giudizio del dramma, così come del lettore nella valutazione della notizia, sembra essere per la Caminer un valore fondamentale e di maggiore importanza rispetto all’opinione dell’autorità letteraria: è il “sentimento interiore del popolo”, su cui il “potente” non ha alcuna autorità, ad assurgere a giudice degli eventi, siano essi reali o drammaturgici.

È in quest’ottica che probabilmente la Caminer utilizzò quale strumento per ribadire le proprie posizioni anche le pagine dell’allora «Europa Letteraria», pubblicando sia una lettera scritta dall’amico giornalista fiorentino Giovanni Pelli Bencivenni⁹⁶, che nelle sue «Novelle letterarie» non mancava a più riprese di lodarne le traduzioni, sia una recensione alla raccolta quale ulteriore pretesto di difesa. Commenta l’erudito letterato:

⁹⁴ Seguirà soltanto una breve terza parte di introduzione ai drammi contenuti nel volume.

⁹⁵ Se Gozzi taccia di trivialità chiunque si intenda mettere in dubbio la sua buona fede nei confronti della Caminer (cfr. *supra*, p. 20, nota 55), quest’ultima sembrerebbe non farsi problemi a manifestare apertamente l’appartenenza a un diversa corrente di pensiero.

⁹⁶ “L’impegno che avete preso di arricchire il Teatro Italiano di molti dei migliori componimenti che hanno ottenuto grande applauso sulle Scene oltramontane, giustifica quel concetto che vi siete acquistata, e ch’è raro al vostro Sesso, di persona cioè che posponendo le frivolezze, ama occuparsi in oggetti. [...] Fatevi coraggio voi stessa a lasciare il penoso incarico di volgere in un’altra lingua gli altrui pensieri, ed ammaestrata con questo esercizio, azzardatevi a darci qualche cosa tutta vostra. [...] Direi che non vi manca né studio, né genio, né talento, ma non volete esser lodata. Per questo rammentandovi solo che procuriate di seguitare quella carriera che avete intrapresa, scansando gl’intoppi che il vostro sesso ed il vostro merito vi moltiplicheranno nel corso della vostra giovinezza, vi prometto che non avrete da invidiare la gloria del Goldoni, o quella più solida ancora di altre Donne illustri e rare”: lettera del Pelli Bencivenni ad Elisabetta Caminer Turra, in «Europa letteraria», giugno 1772, pp. 47, 50.

[...] La Traduttrice per avere tradotte alcune opere di siffatto genere [i nuovi drammi flebili] non si crede in diritto di farne l'apologia; e confessa che conoscendo perfettamente la tenuità del proprio ingegno, non lo farebbe neppur quando avesse un titolo maggiore. Perché ardisse d'aprir bocca su questa materia converrebbe, dic'ella, che alcuno avesse l'ingiustizia di provocarla direttamente, e di accusarla, come colei, che esponendo sulle nostre Scene molti Drammi flebili, vuol cangiare il divertimento del popolo Veneziano in tetraggine e malinconia. [...] Chi potrebbe aver la bassezza d'inveire [...] contro una fanciulla che fa quel che fa, confessa di fare pochissimo, rispetta ognuno perché conosce ognuno superiore a sé, e coltivando in qualche modo le Lettere non pretende se non di secondare un'innocente, naturale inclinazione?⁹⁷

La polemica proseguì immediatamente⁹⁸ con la pubblicazione da parte di Gozzi delle varie parti dell'edizione Colombani: prima il *Ragionamento ingenuo* (1772)⁹⁹, cui seguì nello stesso

⁹⁷ "Composizioni teatrali moderne, tradotte da Elisabetta Caminer Turra. Tomo I (Venezia 1772)", in «Europa Letteraria», gennaio 1772, pp. 66-68.

⁹⁸ "In questo fatidico anno 1772, nel tentativo di arginare il flusso di opere lacrimeose che sta ormai inondando Venezia, Gozzi decide di pubblicare le sue *Fiabe*, premettendo al primo volume dell'edizione Colombani il suo manifesto teorico: *Ragionamento ingenuo e storia sincera dell'origine delle mie dieci Fiabe teatrali* (1772). La spiegazione dell'origine delle sue *Fiabe*, intese a ridare vita alla grande tradizione della commedia improvvisa, ha un obiettivo polemico preciso: opporre alla poetica delle lacrime incarnata dal genere serio, una poetica del riso, della quale la sua opera sarebbe il prodotto": Camilla M. Cederna, "Specchi pericolosi...", cit., p. 226; cfr. anche la tesi dottorale di Anna Scannapieco, *Contributo all'edizione critica e all'esegesi storica degli scritti di teoria teatrale di Carlo Gozzi*, A.A. 2010; Id., *Carlo Gozzi: la scena del libro*, cit. Nell'"Avvertimento della traduttrice" alla raccolta del 1774 la Caminer farà soltanto qualche velata allusione di poco conto, forse proprio perché a suo avviso quel pubblico tanto invocato quale giudice imparziale e autonomo aveva già a suo modo decretato il vincitore della contesa oppure perché poco incline a quell'atmosfera di continua provocazione. A testimonianza del "profondo rammarico per l'atmosfera avvelenata" da parte della Caminer, Rita Unfer Lukoschik riporta il frammento di una lettera (conservata presso la Biblioteca Civica di Verona, b. 930/20) datata 2 maggio 1772, ossia all'inizio della disputa, che Elisabetta indirizzò all'amico Alessandro Carli, che riporto: "Egli [Gozzi] è stato un mio grande amico, [...] e ancorché un genio diverso ci divida adesso, io renderò sempre giustizia alla sua bella penna e al suo saggio pensare. [...] L'autore ha creduto bene di insultarmi in essa [nella prefazione al Fajel] [...] latitamente; io non ho [insu]ltato lui né in palese né in segreto. [...]": cito da Rita Unfer Lukoschik, *Elisabetta Caminer Turra...*, cit., p. 23. Ancora una volta una sorta di inno alla libertà di pensiero di sapore voltairiano.

⁹⁹ Carlo Gozzi, *Ragionamento ingenuo e storia sincera dell'origine delle mie dieci Fiabe teatrali*, in Id., *Opere del Co: Carlo Gozzi*, Venezia, Colombani, 1772-1774, 8 voll., vol. I. Il *Ragionamento ingenuo* in particolar modo è una vera e propria risposta non soltanto alle *Composizioni* della Caminer e alla "Prefazione" ad essa anteposte, confutando una ad una le presentazioni dei singoli drammi, ma anche all'"Europa letteraria", della quali fa spesso citazioni dirette riportandone in nota la fonte. Si noti un passo in cui Gozzi vanta il merito dell'originale delle proprie *Fiabe*, declassando per contro il panorama traduttivo coevo, del quale cita esclusivamente traduzioni della Caminer: "I Drammi flebili, che fanno ridere, e piangere, siccome fece il **Disertore** col suo Ufficiale sventato, l'**Amor filiale** col suo Olbano satirico, l'**Eugenia** colla sua Madama Murer, e il suo Drinch, il **Fabbricator Inglese** col suo ipocrita, il **Jeneval** col suo vecchio di carattere austero, la Nanina col suo sciocco villano, i **Due Amici** col suo geloso, ed altri con altro, ad onta delle poetiche, che non li vogliono se son odi buona morale, e se piacciono, corrano pure col buon pro degli Autori e de' Traduttori: ma se l'effetto di questi sarà il far ridere, il far piangere, e il tener fermo un Uditorio, non si nieghi, che con una buona morale io non abbia cagionati gli spessissimi effetti col Corvo, colla Donna serpente, col Mostro turchino, colla Donna Elvira, e con altro; e mi riservo a provare, ch'io ebbi il coraggio di andar più innanzi colle mire di educazione nelle mie **Fiabe**, che non andarono i Drammatici dalle stabilità, e che le mie **Fiabe**, quali si sieno, sono più originali; e più nuove nell'indole de' Drammi flebili. Rispettando sempre i buoni Traduttori, che ci faranno godere sul nostro Teatro dell'opere eccellenti degli esteri ben tradotte, mi si permetta, che agl'impostori, i quali senza nulla produrre, che accresca il numero de' genj della nostra nazione, sprezzano tutto in Italia, e vogliono restringere i nostri divertimenti teatrali agli esemplari, che ci propongono, e alla povertà squallida delle loro

anno il *Manifesto promozionale all'edizione*¹⁰⁰; poi l'*Appendice al ragionamento ingenuo* (1773)¹⁰¹, inizialmente non prevista dal piano editoriale; infine la *Più lunga lettera di risposta che sia stata scritta inviata da Carlo Gozzi ad un Poeta teatrale italiano de' nostri giorni* (1801), ampia postfazione che l'autore aggiunse all'ultimo volume della nuova pubblicazione delle proprie opere teatrali presso Zanardi¹⁰². Così come la Caminer aveva risposto alle accuse esposte nella "Prefazione" al *Fajel* citandone direttamente alcuni passi, anche Gozzi si serve di tale espediente all'interno del suo vastissimo *corpus* di propaganda difensiva, in un continuo rimando a testi e paratesti di entrambi, compreso il giornale dei Caminer, attaccando in particolar modo l'idea che la riforma dell'ormai disastroso teatro nazionale dovesse passare attraverso l'accoglienza di forme drammaturgiche provenienti da altri Paesi e non dalla valorizzazione del patrimonio nazionale espresso dalla Commedia dell'Arte.

È nell'*Appendice al ragionamento ingenuo*, in particolar modo, che in toni ancor più polemicamente e irriverenti del solito l'autore pone la questione del declino della drammaturgia nazionale alla luce anche di un'ottica utilitaristica di uomo di teatro, individuando quali cause della corruzione del teatro da un lato la scarsa retribuzione dei Comici – costretti o ad emigrare in Francia, dove erano meglio accolti, o ad adattarsi al gusto del pubblico – e dall'altro "l'ingordigia di novità" da parte di quella "stipica coltura letteraria" che si è opposta alle norme del passato trovando nello scopo edonistico del teatro soltanto delle "stravaganze"¹⁰³. Espone Gozzi:

traduzioni, io possa dire quel detto del sopra accennato Alessio Pirone: *Cela est trop commode pour être séant*" : Carlo Gozzi, *Ragionamento ingenuo...*, cit., pp. 41-42. Corsivo nel testo, grassetti miei.

¹⁰⁰ Carlo Gozzi, *Manifesto promozionale*, in Id., *Opere...*, 1772, vol. I. Anche il *Manifesto promozionale*, la cui finalità è spiegare la scelta di un'edizione integrale delle proprie opere, è per Gozzi pretesto di riproporre alcuni dei suoi *leitmotiv* costanti, difendendosi da alcune accuse di plagio (in particolar modo in merito a *La principessa filosofa*) e non mancando di attaccare direttamente le traduzioni e il giornale della Caminer, anche in questo caso con citazioni e autocitazioni dirette. Il manifesto si rivela inoltre una prima interessante occasione per introdurre i prossimi "drammi spagnoleschi" quale valida opportunità di riforma dell'ormai degenerato panorama drammaturgico della penisola.

¹⁰¹ Carlo Gozzi, *Appendice al Ragionamento ingenuo del tomo I*, in Id., *Opere...*, cit., vol. IV, pp. 9-78. Gozzi stesso spiega che "Que' due ragionamenti sono una difesa alla Farsa improvvisa materiale, popolare, allegra, e innocente dell'arte italiana, per i Teatri aperti all'universale, e **contro a' Poeti i quali, parte per fanatismo, parte per venalità, parte per una criminosa malizia rivoluzionaria, la vollero annichilata, col mascherato prestito di introdurre la decenza, e la coltura nei Teatri, e per dirozzare, guarire da' pregiudizi e illuminare le teste de'popoli**" : Carlo Gozzi, *Opere edite...*, cit., vol. XIV, pp. 160-161. Grassetti miei.

¹⁰² Carlo Gozzi, *Opere edite...*, cit.

¹⁰³ Mentre la Caminer attribuiva ai francesi il merito dell'allontanamento dai precetti dell'arte antica, non più consoni alla nuova società, parallelamente Gozzi si difendeva dalle accuse di "irregolarità" individuando in tale caratteristica quella necessaria rottura delle norme aristoteliche avviata da tempo da spagnoli e inglesi nonché, sebbene solo tardivamente, francesi: "(a) Chi disse [la nota (a) a piè di pagina riporta: "Giornale Europa

Il nostro Signor Goldoni, ch'ebbe il merito di sostenere per tanto tempo il Teatro Italiano, divertendo i suoi nazionali, e facendosi ammirare, può dire quali utili abbiano gli Scrittori Teatrali d'Italia, e da chi devano trarli con mortificazione, ed avvillimento. Io non ho cercato che di divertirmi, di spassare i miei concittadini, e di procurare dell'utile a una Truppa, che non ha demeriti con quel Pubblico, a cui ella

Letteraria"], che le mie dieci *Fiabe* sceniche sono *eccellenti*, ma **prive di regola teatrale, e fuori di natura**, disse ciò condotto da una di quelle ragioni, che suggerisce l'impostura. Non accetto né quel bene, né quel male, ch'egli ne dice. Egli le chiama *eccellenti* per non offendere il Pubblico, a cui piacquero; le chiama **irregolari**, e fuori di natura per la velenosa brama, ch'egli ha di disprezzarle. [...] **Le mie dieci Fiabe teatrali sono regolarissime, per quanta regolarità può portare l'indole di quelle rappresentazioni**, e devesi porre in conto la natura imitata in esse, se commossero l'uditorio alle lagrime. Elleno si pubblicano in istampa, e il Signor *Floriferis ut apes* [sarcastica allusione al motto dell'«Europa letteraria»: *Floriferis ut apes in saltibus omnia libant* (Lucrezio, *De rerum natura*, III, 11)] potrà fare le sue dotte censure con maggior agio, e più calma di spirito sull'irregolarità, e sulla morale di quelle. **Le regole lasciateci da' rigidi maestri antichi sull'opere di Teatro, particolarmente nell'unità della scena, e nel giro di ventiquattr'ore di tempo, non furono, che e per vincolare i talenti a comporre un'opera, che la probabilità, e l'unione delle parti facesse comparire un idoletto di perfetta armonia, proporzione, e interezza.** La rispettabile antichità pensava siora le parti d'una composizione teatrale con quelle stesse ristrette, ed austere massime, colle quali il Petrarca, ed il Bembo pensavano sulle parti, che deve avere un sonetto, e nulla risparmiava per istringere gl'ingegni entro un'angusta circonferenza che non gli lasciasse uscire dalla perfezione, e dalla semplicità. **La noia ne' popoli fu una conseguenza di queste ristrette regole**, e molti Scrittori teatrali, ostinati in queste, empierono le opere loro di maggiori assurdi, che non le avrieno empiute, se se ne fossero dispensati. **Gli Spagnuoli, gl'Inglesi, gl'Italiani furono i primi a spezzare questo legame, per appagare in Teatro i loro popoli.** I francesi più delicati poterono conservar le regole più a lungo, ma oggimai non posson durarla. Alessio Pirrone, poeta teatrale Francese, cominciò a lagnarsi di queste regole l'anno millesettecentoventotto, e già si comincia a vedere nell'opere Francesi d'oggi, sala, prigione, parco, giardino, steccato, tempio con rogo, e piazza con ponte, e varie mutazioni di luogo in una sola rappresentazione": Carlo Gozzi, *Ragionamento ingenuo...*, cit., pp. 45-47. Corsivi nel testo, grassetti miei.

¹⁰³ Ivi, p. 5. Grassetti miei. È interessante osservare che anche Gozzi, grande difensore della Commedia dell'arte e delle truppe comiche ingiustamente trattate, al momento del passaggio dal palcoscenico alla stampa, adduca quale prima motivazione ad indurlo alla pubblicazione delle proprie opere proprio la necessità di fissare una versione unica di quelli che ormai proprio lo stravolgimento che gli attori nel corso degli anni avevano ridotto a "mostri illegittimi" per necessità di tipo performativo: "Tra le molte ragioni, colle quali gli amici miei cercarono di persuadermi a dare alle stampe le opere mie teatrali, da me scritte per solo divertimento, e donate alla Truppa Comica, detta del Sacchi, meritevole di sostegno, alcune finalmente m'indussero a risolvermi ad un tal passo. Le paleserò a' miei Concittadini, perché non si giudichi ch'io mandi le opere mie sotto a' Torchi presumendo che sieno degne di uscire alla luce, per una mia particolare ambizione. **Essendo state da varie Truppe Comiche Italiane, mosse dal buon esito teatrale ch'ebbero coteste opere, rubate nel Teatro del Sacchi, di volo, e assai male, le tessiture delle mie rappresentazioni, vestite queste con dialoghi di scritte meschini, scorrono per i Teatri dell'Italia, mostri illegittimi.** Oltre a ciò queste medesime rappresentazioni, che da molti anni si replicano tuttavia dalla Truppa Sacchi con della fortuna, sono **però oggidi in molte parti rese diverse da quelle, che furono nel loro nascere.** Passando questa Truppa in varie Città nel corso delle stagioni, il bollire della state le fa troncane delle scene, o smembrarle per non tediar gli Ascoltatori, che soffrono mal volentieri il caldo a lungo, rinchiusi in un Teatro. Il necessario cambiamento, che si fa nelle Truppe Comiche di tempo in tempo, di personaggi, fa abbattere in Attori tanto sgraziati, e mal sofferti dagli Uditori, che si prende il partito di troncane, o di mutilare le parti di questi, perché sono mal sostenute, e per il sopraccennato riguardo di riparare alla noia. **Scusando il Sacchi, a cui nell'atto di donare le opere mie, ho anche donato l'arbitrio di procurare l'utile suo con queste, in quel modo che meglio a lui torna, posso anche dire l'infallibile verità, che le opere mie ch'egli espone oggidi sulle scene, sono molto differenti da quelle ch'erano nella loro prima comparsa;** né, ciò dicendo, ho la menoma intenzione di rimproverare un valente, ed onesto Comico, a cui ho l'obbligo d'un vigoroso sostegno in Teatro delle opere mie tutte e per il valore nell'arte della sua Truppa, e per l'accuratezza, e la splendidezza delle decorazioni. Tutte queste ragioni non mi avrebbero forse indotto a pubblicare in istampa ciò, ch'io scrissi per il Teatro per ispessare la mia Patria, per mio passatempo, e per soccorrere una Truppa comica morigerata, ed esperta": Carlo Gozzi, *Manifesto promozionale*, in Id., *Opere...*, 1772, vol. I.

serve. Dall'utilità, che hanno le Truppe Comiche Italiane, si può bilanciare qual'utile possano avere gli Scrittori teatrali Italiani, e si può facilmente rilevare, se i talenti della nostra nazione devano esporsi alle facili fischiate, e al pubblico disprezzo per una meschinissima somma di danaro combattuta nella miserabile messe de' nostri Comici.

[...] La scarsezza della ricolta de' nostri Comici in Italia, dove si pagano poco i divertimenti teatrali, li ha avvezzi a studiare di uniformarsi un poco troppo al pubblico genio. Si potrà forse per ciò condannare di avarizia i Comici Italiani, che sono a Parigi, dove si pagano considerabilmente gli spettacoli di Teatro; ma in Italia, dove si pagano dieci miserabili soldi all'uscio nella maggior parte delle Città, e dove la metà delle persone hanno privilegio d'entrare a macca, non sono da accusarsi delle povere genti, che per trarre il vitto si adattano a tentare per ogni via non pernicioso di solleticare il pubblico gusto.

L'incostanza del genio, l'ingordigia di novità, il contrasto delle opinioni, quella larva, figliuola dell'insidioso lusso, appellata buon gusto, i partiti divisi, le necessità de' Comici, furono sempre la corruzione della materia teatrale. Ridotta questa al vero, e alla natura piacque, ma piacque fino al nascere di quella noia, ch'è naturale negli uomini, specialmente nelle cose di voluttà, e fu necessario il sostituire de' nuovi generi di mirabile, e di forte passione per riaccendere il concorso al Teatro.

In tutte le nazioni ci saranno sempre de' critici, de' malcontenti, delle questioni, e de' partiti sopra la materia teatrale, che correrà ne' tempi, e sopra i Comici, che la esporranno. Senza cotesti critici, cotesti malcontenti, cotesti partiti, e coteste questioni, sarebbe scarso quel movimento popolare, che fa la fortuna de' Teatri. **La stitica coltura letteraria sarà ognora la più sventurata sulle scene, e trattandosi d'un passatempo voluttuoso, credo che i colti cervelli si riscaldino, e si sdegnino a torto nel veder prevalere le opere teatrali di stravaganze, e caricate alle piane, e naturali, quando reggano gli ammaestramenti, che possono dare i Teatri, il buon costume, e le massime fondamentali.**

Sembra in questo secolo che alcuni ingegnosi Scrittori pensino di farsi immortali col rovesciare tutto ciò, che nelle massime fondamentali fu stabilito per il meglio ne' trascorsi secoli da' saggi ingegni, dalle osservazioni, e dalla esperienza. Se il nostro secolo fosse illuminato, com'eglino dicono, il secolo non avrebbe abbandonate le letture de' libri antichi e lo studio, scorgerebbe, che nulla dicono cotesti Scrittori, che non sia stato detto, e rifiutato ne' tempi, come pernicioso, e non avrebbero, secondo il mio debil parere, fautori ciechi, che venerassero quelle ch'io appello imprudenze. Io non sono uomo che possa scemare la gloria loro, ma eglino non saranno giammai capaci di farmi uscire da alcune mie opinioni riguardo alle massime, eglino mi chiameranno pregiudicato, ed io li chiamerò pregiudicati. Il tempo solo può cribrare, e decidere, qual sia pregiudizio della umanità dagli effetti, che cagionano le massime, che si spargono.¹⁰⁴

Non è un caso che proprio all'interno dell'*Appendice al Ragionamento*, alla luce della presa di coscienza del superamento delle Fiabe e dell'impossibilità di un effettivo recupero della Commedia dell'Arte, ormai troppo distante dai modelli instauratisi sulle scene, Gozzi introduca la propria proposta di riforma, spiegando l'origine dei suoi "drammi spagnoleschi".

Prosegue l'autore:

Il nuovo genere, con cui, dopo il genere fiabesco, immaginai di soccorrere con utilità nel Teatro l'Italiana Truppa Comica del Sacchi, lo volli trarre dagli argomenti del Teatro Spagnuolo.

Tommaso Cornelio non si è vergognato di valersi nelle sue opere teatrali di molte opere di quel Teatro, come si può rilevare ne' Tomi suoi, e il gran Pietro Cornelio trasse da quel Teatro le opere, che lo fecero immortale. Egli ha adattate le grand'immagini di quella ingegnosa, e fervida Nazione al Teatro Francese regolato, e alla delicatezza della sua Nazione. Io non ho potuto contemplarle colle sue mire, trattandosi di soccorrere una Truppa Italiana, in cui volli sostenere le facete nostre maschere, ed è ben anche vero, che, se le avessi contemplate colle sue mire, non sarei giunto alla centesima parte del merito di quel grand'uomo. **Se avessi voluto adoperare gli argomenti Spagnuoli per qualche Truppa Comica Italiana differente dall'indole da quella del Sacchi, gli avrei adoperati con modo diverso da quello, che tenni, e mi lusingo, che avrebbero avuto tra noi l'effetto medesimo, poiché la forza delle circostanze**

¹⁰⁴ Carlo Gozzi, *Appendice...*, cit., pp. 11, 13-15.

negli argomenti da Teatro sono le ragioni principali dell'incontro loro fortunato. Non si potrà giammai guardare il Teatro Italiano coll'esempio del Teatro Francese. [...] Volendo io sostenere la Truppa Sacchi colle maschere, giudicai, che **il romanzesco caricato spagnolo fosse confacente al caricato ridicolo delle nostre maschere. Volli produrre de' generi, che divertissero la mia patria col buon esempio, e colla innocenza,** soccorrendo una Truppa benemerita, e non ebbi la menoma idea di rendermi per questo immortale. Se Cornelio vivesse a' di nostri, s'egli fosse Italiano, s'egli avesse il capriccio di voler soccorrere cotesta Truppa, avrebbe fatto ciò che fec'io degli argomenti Spagnuoli. **Così mi fa parlare non una profunzione temeraria, ma l'esito fortunato, ch'io vidi avere nel nostro Teatro gli argomenti Spagnuoli da me adoperati.**¹⁰⁵

Mentre dunque la Caminer si proponeva di soccorrere le disastrose sorti in cui imperversava il teatro nazionale per mezzo del dramma borghese, Gozzi perseguiva lo stesso obiettivo tramite la creazione di un nuovo genere di opere tratte dal vasto repertorio del teatro aureo spagnolo, da egli stesso definite delle "riedificazioni", cioè in parte traduzioni e in parte rifacimenti, adattamenti, ma conosciute come "drammi spagnoleschi", "teatro spagnolesco", "commedie spagnolesche", etc.¹⁰⁶. Ancora una volta in evidente anticonformismo rispetto al pensiero dominante, egli rivendicava il valore del teatro secentesco spagnolo difendendolo dai quei pregiudizi attorno ai quali si erano da tempo venuti a creare il marchio di stravaganza e irregolarità. La conoscenza della drammaturgia del Siglo de Oro da parte dell'autore proveniva secondo Franco Fido¹⁰⁷ dal gesuita Cristoforo Tentori, il quale aveva lavorato a Venezia come precettore della famiglia della madre di Carlo, nonché dalla sua stretta amicizia con Giambattista Conti, il maggior ispanista italiano del secolo nonché

¹⁰⁵ Ivi, pp. 9-10. Così Gozzi spiega inoltre la propria scelta in una lettera al Baretto del 1777: "Trovi ne' Spagnoli **degli avvenimenti d'una seria passione tanto robusta**, che la credevi atta a poter reggere a fronte d'un caricato ridicolo popolare": Carlo Gozzi, "Lettera a Giuseppe Baretto (25 settembre 1777)", in Id., *Lettere*, cit., pp. 113-114. Grassetti miei. Nel capitolo delle *Memorie inutili* in cui invece inizia a raccontare della vicenda Gratarol egli scrive: "conoscendo che sui nostri teatri un genere sempre il medesimo va illanguidendo, divien noioso agli spettatori e inutile a' comici; [...] per trovare degli argomenti omogenei all'indole della truppa comica ch'io soccorreva e sosteneva, aveva scelto a trattare degli argomenti delle favole sceniche dell'informe e stravagante teatro spagnolo. Il Sacchi mi mandava tratto tratto de' fasci di quelle strane e mostruose opere di quel teatro. La maggior parte erano da me scartate e rifiutate": Carlo Gozzi, *Memorie inutili*, cit., vol. I, p. 357.

¹⁰⁶ "È la continuazione della poetica antirealistica delle *Fiabe*: quando, per non perdere il favore del pubblico e adeguarsi al variare del gusto, Gozzi pose fine alla stagione dei drammi fiabeschi, scelse un genere che gli consentiva di rimanere fedele al suo programma di difesa dei valori della tradizione e, insieme, di continuare la sua sperimentazione letteraria. Da un lato trovò nel teatro spagnolo il mondo ideale da lui sempre vagheggiato, fatto di amori cavallereschi e nobili imprese, sentimenti religiosi e culto dell'onore, con il ruolo di protagonisti affidato a re, principi e nobili accomunati dall'amore per la giustizia e per i sudditi (i rari casi di popolani magnanimi erano esorcizzati dalla scoperta della loro discendenza da stirpe regale). Dall'altro non si limitò a tradurre i drammi spagnoli, ma, pur rimanendo fedele al testo originario, li sottopose a un lavoro di rielaborazione per adattarli al gusto del pubblico veneziano e rendere più esplicite le sue posizioni ideologiche [...]": Tommaso Scappaticci, *Fra "lumi" e reazione...*, cit., p. 32.

¹⁰⁷ Cfr. Franco Fido, "I drammi spagnoleschi di Carlo Gozzi", in *Italia e Spagna nella cultura del '700*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1992, pp. 3-85.

autore e traduttore di una *Scelta di poesie castigliane*, celebrato dallo stesso Gozzi quale salvatore della corrotta poesia contemporanea¹⁰⁸.

Dei ventitré drammi composti da Gozzi oltre alle *Fiabe* tra il 1762 e il 1800, dunque anche prima che si scatenasse la polemica con la Caminer, ben diciannove sono “drammi spagnoleschi”¹⁰⁹, di cui il primo fu *La Donna vendicativa disarmata dall’obbligazione*, nel

¹⁰⁸ “Oh Conti, oh Conti mio, né potrem frangere / questo colubro che l’Italia smerda? / Rimarrà ognor ne suo *noli me tangere?* / Fa’, novello Alighier, che non si perda / l’italo pregio, l’itala favella, / e che il genio legittimo rinverda. / Tu che gemme aggiungesti, e stella a stella / della Vergine Diva al diadema, / con la prisca poetica favella, / **tu, che con arte e leggiadria suprema, / gl’ispani scritti in itali cambiasti,** / al tuo vigore aggiungi forza estrema. / **Fuga i neri vapor degli entusiasti / e schianta le propaggini bastarde, / pria che il cervel de’ parvoli si guasti.** / Ferve in te ancor l’estro educato ed arde: / fatto io greve da gli anni non ripescia / in me il desio che idee tarpate e tarde. / Il tuo sacro poema a la Dantesca / m’accese sì, che dal bernesco stile / inavvedutamente ha fatto esca”: in Vittorio Cian, *Italia e Spagna nel secolo XVIII. Giambattista Conti e alcune relazioni letterarie fra l’Italia e la Spagna nella seconda metà del Settecento*, Torino, Libreria Scientifico-Letteraria Lattes, 1896, pp. 44-45. Sulle relazioni tra Conti e la Spagna cfr. Vittorio Cian, *Italia e Spagna...*, cit.; Arturo Farinelli, Vittorio Cian, *La Spagna, il Conti e altri italiani del 700*, in *Italia e Spagna*, Torino, Fratelli Bocca, 2 voll., 1929, vol. II, pp. 287-327; *Spagna e Italia a confronto nell’opera letteraria di Giambattista Conti. Atti del convegno di studi, Rovigo – Lendinara*, Maurizio Fabbri (a cura di) 8-9 maggio 1992, Lendinara, Panda Edizioni, 1994; Id., “I gesuiti espulsi in Italia e la polemica sulla tradizione poetica spagnola. L’opera di Giambattista Conti”, in *Italia e Spagna...*, cit., pp. 145-162; Id., “Poeti traduttori a confronto: Giambattista Conti e Juan Francisco Masdeu”, in Gabriella Catalano, Fabio Scotto (a cura di), *La nascita del concetto moderno di traduzione: le nazioni europee fra enciclopedismo e epoca romantica*, Roma, Armando Editore, 2001, pp. 245-238.

¹⁰⁹ Rispettivamente: *La donna vendicativa disarmata dall’obbligazione* (1767) [*Rendirse a la obligación*, Diego de Figueroa y Córdoba, José de Figueroa y Córdoba]; *La punizione nel precipizio*, preceduto dal «Prologo tragico»; *La caduta di Donna Elvira regina di Navarra* (1768) [*La venganza en el despeño y Tirano de Navarra*, Juan de Matos Fragozo]; *Il pubblico segreto* (1769) [*El secreto a voces*, Calderón de la Barca]; *Le due notti affannose o sia Gl’inganni dell’immaginazione* (1771) [*Gustos y disgustos no son más que imaginación*, Calderón de la Barca]; *La donna innamorata da vero* (1771) [*Pedro de Urdemalas*, Miguel de Cervantes; *Pedro de Urdemalas*, Juan Bautista Diamante]; *La principessa filosofa o sia il contro veleno* (1772) [*El desdén con el desdén*, Agustín Moreto]; *Eco e Narciso* (1772) [*Eco y Narciso*, Calderón de la Barca]; *I due fratelli nimici* (1773) [*Hasta el fin nadie es dichoso*, Agustín Moreto]; *La malia della voce* (1774) [*Lo que puede la aprensión*, Agustín Moreto]; *Il moro di corpo bianco ossia lo schiavo del proprio onore* (1775) [José de Cañizares y Suárez]; *Le droghe d’amore* (1777) [*Celos con celos se curan*, Tirso de Molina]; *Il metafisico, o sia l’amore e l’amicizia alla prova* (1778) [*El amor y la amistad*, Tirso de Molina]; *Bianca contessa di Melfi ossia il maritaggio per vendetta* (1779) [*Casarse por vengarse*, Francisco de Rojas]; *Amore assottiglia il cervello* (1782) [*Honor da entendimiento o El más bobo sabe más*, José de Cañizares y Suárez]; *Cimene Pardo* (1786) [*comedia de moros y cristianos*]; *La figlia dell’aria, ossia L’innalzamento di Semiramide* (1786) [*La hija del aire*, Calderón de la Barca]; *Annibale duca di Atene* (1799) [*El defensor de su agravio*, Agustín Moreto]; *La donna contraria al consiglio* (1800) [*La mujer contra el consejo*, Juan de Matos Fragozo]; *Il montanaro don Giovanni Pasquale* (1800) [*El montañes Juan Pasqual*, Juan Claudio de la Hoz y Mota]. Per le fonti spagnole, indicate tra parentesi quadre, mi rifaccio al citato studio di Franco Fido, sebbene su alcune di esse vi siano ancora dibattiti aperti. Per una bibliografia sui “drammi spagnoleschi”: Enrico Carrara, *Studio sul teatro ispano-veneto di Carlo Gozzi*, Cagliari, Tip. P. Valdes, 1901; Franco Fido, “I drammi spagnoleschi di Carlo Gozzi”, cit.; Aurelia Bobbio, “Studi sui drammi spagnoli di Carlo Gozzi”, «Convivium», 5, 1948, pp. 722-772; Ricciarda Ricorda, *Invito alla lettura dei drammi spagnoleschi di Carlo Gozzi: preliminari per “La principessa filosofa”*, «Theatralia: rivista de poética del teatro», 8, 2006, pp. 99-112; Carlo Gozzi. *I drammi “spagnoleschi”*, Susanne Winter (a cura di), Heidelberg, Winter, 2008; Maria Grazia Profeti, “Gozzi re-escrive *Casarse por vengarse*”, in Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena E. Marcello (a cura di), *Rojas Zorrilla en su IV centenario: Congreso Internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 75-98; *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche. Il teatro spagnolo di Carlo Gozzi*, Javier Gutiérrez Carou (a cura di), Venezia,

1767¹¹⁰. La scelta della drammaturgia spagnola proviene da motivazioni tanto drammaturgiche quanto ideologiche: la riforma del teatro nazionale di Gozzi passa attraverso lo strumento de divertimento e dell'intrattenimento di un pubblico oramai a suo avviso annoiato dalle commedie del teatro "lagrimoso", in una concezione della drammaturgia quale promotrice di principi di sana morale. A ciò si aggiunga l'importanza che Gozzi dà alla truppa comica, inizialmente quella del Sacchi, alla quale lo spagnolo ben si adatta. Si tratta dunque, almeno inizialmente, di un tentativo di riforma della Commedia dell'arte ("Si rivelerà in questa prima esperienza fatta dagli argomenti Spagnuoli, ch'io non ho scritto il dialogo a nessuna delle nostre Maschere"), tramite il canale delle *comedias* del Siglo de Oro, un approccio ben diverso da quello che ebbe la Caminer nella traduzione degli unici tre drammi del teatro aureo spagnolo di cui si occupò.

1.3 Elisabetta Caminer Turra traduttrice

Malgrado la precedente pubblicazione di un sonetto all'interno di una raccolta encomiastica¹¹¹, la data del debutto letterario di Elisabetta Caminer è considerata il 1769, anno in cui vedono la luce, oltre ad alcuni versi per una raccolta lirica padovana¹¹², le prime

Lineadacqua, 2011; Nadia Palazzo, *Il teatro ispano-veneto di Carlo Gozzi*, Milano, UNICOPLI, 2011; e relative bibliografie.

¹¹⁰ "Del genere teatrale capriccioso seriofaceto è: *La Donna vendicativa disarmata dall'obbligazione*. Ella è un'azione scenica romanzesca, che dopo le Fiabe, per dare un nuovo aspetto di spettacolo, donai alla Truppa Sacchi. **Il titolo palesa, ch'ella è tratta da una Commedia Spagnuola.** Un'opera di due Autori D. Diego, e D. Giuseppe di Cordova, intitolata: *Rendirse a la obligación*, m'ha dato l'argomento di questo capriccio. Potranno i Sigg. Heufeld, e Sonnefels [due letterati tedeschi che il Gozzi poche pagine prima definisce "i Goldoni e i Chiari di Vienna"] confrontare, se la mia composizione, qual ella siasi, sia semplice traduzione, o nuova ne' suoi dialoghi, e riformata nell'ossatura. Entrò nel Teatro in S. Angelo a Venezia agli 8 di Ottobre. L'anno 1767. Fu replicata sei sere nell'Autunno, e tre nel carnevale susseguente con pienissimi Teatri, **facendomi concepire buon augurio sull'idea presa di adoperare alcuni argomenti Spagnuoli ridotti al genio della nostra Nazione popolarmente, per proporzarli alla Truppa Comica, ch'io soccorreva. Da quest'opera comincio a provare col fatto, che gli'ingegni Spagnuoli non si devono dileggiare.** [...] **L'irregolarità di quest'azione romanzesca, non lascia di avere molte scene efficaci, che unite agli scherzi delle nostre maschere, e alla decorazione formano un trattenimento, che può piacere, e solo gl'impudenti possono condannare quel Pubblico, a cui piacque.** Si rivelerà in questa prima esperienza fatta dagli argomenti Spagnuoli, **ch'io non ho scritto il dialogo a nessuna delle nostre Maschere**, ch'io volli impiegare, e paleserò, che questi bravi Attori mi fecero conoscere anche in questa la loro faceta prontezza nel sostenere all'improvviso le scene loro con maestria, e correlazione all'argomento trattato": Carlo Gozzi, *Opere edite...*, cit., vol. V, pp. 71-72. Grassetti miei.

¹¹¹ Elisabetta Caminer Turra, "Sonetto all'eccellentissima Signora Procuratessa Paolina Gambara Pisani Cognata Dignissima dell'Ecc. Signor Procuratore", in *Poetici Componimenti per l'ingresso solenne alla dignità di Procurator di S. Marco per merito dell'Eccellentissimo Signor Gian-Francesco Pisani Raccolti da Giambattista Lusa Nobile di Feltre*, Venezia, Guglielmo Zerletti, 1763, p. XV.

¹¹² Elisabetta Caminer Turra, "Rime", in *Poesie di diversi autori in morte della Contessa Antonia Dondi Orogio-Borromeo*, Padova, Stamperia Gonzati, 1769, p. LV.

tre traduzioni drammaturgiche: *Eufemia*, già recensita l'anno precedente sull'«Europa letteraria», *Béverlei* e *L'onesto colpevole*¹¹³, contemporaneamente in scena al San Luca. Al di là di un limitato *corpus* di produzione poetica encomiastica dedicata, secondo i costumi del luogo e del tempo, a raccolte per nozze e per magistrature pubbliche, l'attività letteraria della Caminer si esprime principalmente attraverso la traduzione dal francese di testi coevi in linea con il pensiero illuminista. Oltre alla drammaturgia e ad alcune opere pedagogiche di successo in Francia – quali negli anni Ottanta *Il Magazzino delle fanciulle* e *Il Magazzino delle adulte* di Madame de Beaumont e alcune *Novelle Morali* di Diderot, o la *Nuova Raccolta di novelle morali del Signor Marmontel*, edita a Vicenza tra il 1791 e il 1793 – la Caminer è ricordata anche per l'attenzione rivolta alla cultura tedesca, che trova la massima espressione nella traduzione degli *Idilli* di Salomon Gessner, pubblicati a Vicenza in tre volumi nel 1781¹¹⁴ come una delle prime imprese editoriali della neonata stamperia Turra. Questi ultimi, restituiti in quelli che lo stesso Moratín definì “bellísimos versos italianos”¹¹⁵ – sebbene come di consuetudine attraverso una precedente traduzione francese in prosa – ebbero, oltre a numerosi riconoscimenti per il loro valore letterario¹¹⁶, il merito di aprire le porte in Italia alla cultura tedesca “superando i pregiudizi nutriti nei confronti delle letterature nordiche su cui grava la pesante ipoteca di barbarie di gusto e di lingua, in una parola di anticlassicità”¹¹⁷, idiosincrasia affine a quella coeva nutrita nei confronti della drammaturgia aurea spagnola. La scelta di una restituzione degli *Idilli* in verso – nonostante

¹¹³ *Eufemia, ovvero il Trionfo della Religione. Dramma in tre atti ed in versi da François Thomas Marie Baculard d'Arnaud*, Venezia, Colombani, 1769; *Béverlei. Tragedia urbana in cinque atti in versi di Bernard-Joseph Saurin*, Venezia, s.n., 1769; *L'onesto colpevole ossia L'amore filiale. Dramma in cinque atti in prosa di Charles Georges Fénoillot de Falbaire de Quincey*, Venezia, Graziosi, 1769.

¹¹⁴ Elisabetta Caminer Turra, *Le opere del Sig. Salomone Gesnero tradotte dalla Sig. Elisabetta Caminer Turra, con le due novelle morali del sig. D*** [Diderot]*, Vicenza, Turra, 1781, voll. III. In proposito cfr. lo studio di Rita Unfer Lukoschik, “Di là dalle Alpi – Salomon Gessner fra Aurelio de' Giorgi Bertola ed Elisabetta Caminer Turra”, in Andrea Battistini (a cura di), *Un europeo del Settecento: Aurelio De' Giorgi Bertola, riminese. Atti del Convegno internazionale di studi nel bicentenario della morte*, Rimini, 10-12 dicembre 1998, Ravenna, Longo, 2000, vol. IV, pp. 202-224.

¹¹⁵ Leandro Fernández de Moratín, *Viaje a Italia*, cit., p. 390.

¹¹⁶ “Ma ciò che colpisce soprattutto nella versione della traduttrice-poetessa-giornalista-stampatrice è la grande abilità metrica [...], che la fa ricorrere talvolta alla polimetria all'interno dello stesso componimento e in genere a forme metriche (strofe e combinazioni di verso) estremamente varie e per lo più inedite, nel complesso, entro la pur ricca tradizione poetica italiana: come se volesse dare proprio anche con la sua variegata forma poetica, estranea all'originale tedesco oltre che alle sue mediazioni francesi, il senso della novità estrema di quella raccolta idillico-pastorale”: Daniela Golin Folena, “Traduttori e traduzione in Europa e nel Veneto tra Sette e Ottocento”, in Helmut Meter, Furio Brugnolo (a cura di), *Vie lombarde e venete. Circolazione e trasformazione del sapere letterari nel Sette-Ottocento fra l'Italia settentrionale e l'Europa transalpina*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2011, pp. 135-15, p. 145.

¹¹⁷ Rita Unfer Lukoschik, *Elisabetta Caminer...*, cit., p. 46.

lo stesso prototesto francese sulla base del quale la Caminer effettuò la propria traduzione si presentasse in prosa – in un periodo in cui in Italia come in Francia il dibattito in merito andava imperversando, dimostra da parte della Caminer una pregevole versatilità stilistica, nonché una palese consapevolezza nella pratica traduttiva, avallata da una poetica cosciente, come si evince dalla recensione all'opera uscita anonima, sebbene probabilmente a lei stessa attribuibile, sul «Nuovo Giornale Enciclopedico» nel 1781. In essa si afferma:

[...] la Traduttrice non ha pubblicato il suo lavoro per superare gli altri valorosi scrittori che hanno tradotto il Gesnero: [...] ella conosce troppo bene se stessa; ma l'anima d'una donna, più fatta per avventura che quella degli uomini per essere scossa da ciò che interessa la sensibilità, doveva naturalmente concepire tanto trasporto per l'opere di questo amabile autore, che s'invaghisce dell'idea di renderle tutte note, di farle gustar tutte in un idioma che sembra fatto apposta per cose delicate e soavi. [...] A noi non ispetta il dar giudizio in bene o in male di questa traduzione, poiché la nostra penna se lo facessimo sarebbe diretta da amor proprio o da affettazione. Rimettiamoci a quello de' Leggitori nostri, lo rispetteremo ciecamente. [...] **La Traduttrice, che ha fatto la sua versione sulla prosa francese, persuasa che la Poesia dovesse dar a cose di questo genere maggior risalto, ha fatto uso di varj metri per ischivare la monotonia che potrebbe ritrovarsi peravventura in un'Opera tutta pastorale.**¹¹⁸

Ma non vi è dubbio che la predilezione della Caminer si rivolgesse in primo luogo alla traduzione della contemporanea drammaturgia francese, cui si affiancarono nel tempo anche traduzioni di opere inglesi, danesi, russe, tedesche e in minor parte spagnole, sebbene sempre tratte da versioni francesi delle stesse. La prima raccolta di composizioni teatrali della traduttrice, compendio di opere per la maggior parte già edite in precedenza singolarmente, risale a una momento chiave per la storia del teatro veneto, che coincide con l'avvio delle già citate polemiche con Gozzi, il 1772. Oltre che della polemica tra la *Gabrielle* e il *Fajel* e della pubblicazione della *Composizioni* della Caminer e della "Prefazione" di Gozzi, quello fu inoltre l'anno del metaforico ritorno di Goldoni in città per mezzo della traduzione del *Bourru bienfaisant*, della cui recensione lo stesso Domenico Caminer fece pretesto per illustrare il degradamento del teatro postgoldoniano a causa del ritorno della Commedia dell'arte tramite le *Fiabe* gozziane («Europa letteraria», gennaio 1772); nonché il periodo in cui la compagnia francese Aufrésne¹¹⁹ si cimentò sui teatri della città lagunare contribuendo

¹¹⁸ "Le opere del sig. Salomone Gesnero tradotte dalla sig. Elisabetta Caminer Turra", «Nuovo Giornale Enciclopedico», luglio 1781, pp. 49-51. Grassetti miei.

¹¹⁹ Non è un caso che Gozzi vedesse la compagnia, che oltretutto si esibiva in francese, come un'ulteriore minaccia al teatro nazionale e alla corruzione di pubblico, drammaturghi e attori: "Ho detto nel mio Ragionamento ingenuo, posto nel primo volume delle mie frivolezze italiane, che la perniziosa inclinazione del nostro secolo al lusso, e alla voluttà, fece divenir la materia teatrale materia di conseguenza nell'opinione; che per ciò si eressero nuovi Teatri, e si abbellirono i vecchi; che in Venezia, dove non di aprivano, che due Teatri di

a segnare il trionfo del *genre sérieux*. Da quel momento in poi l'attività di traduzione drammaturgica della Caminer divenne quasi frenetica, in linea con quella che ormai, nell'intera penisola e a Venezia in particolar modo¹²⁰, poteva dirsi una moda.

1.3.1 Le raccolte teatrali settecentesche

Se all'inizio del Settecento in Italia la Commedia dell'arte rappresentava ancora il genere di maggiore rilievo¹²¹, nel corso del secolo l'internazionalismo culturale aprì le porte a un rinnovamento drammaturgico che attingeva prevalentemente ai modelli d'Oltralpe individuando nel teatro uno strumento etico a scopi sociali, politici ed educativi, saldamente fondato sui nuovi valori della cultura illuminista¹²². Di pari passo a un rinnovato interesse per

*Commedia, nel giro di venticinqu'anni se ne sono aperti quattro, e spesso se ne aprono cinque. Per averare questa mia proposizione era necessaria anche la colta stravaganza, che una Truppa Comica Francese aprisse un Teatro per recitare nel suo linguaggio delle opere Francesi in Venezia. Quanto fecero i Sigg. Goldoni, e Chiari, i loro imitatori, i traduttori, non ha appagata l' avida inclinazione alla voluttà, che si copre col manto di desiderio e coltura, e che sembrava già paga. Ecco una Truppa di Comici Francesi in Venezia a far costare un divertimento Comico, e Tragico teatrale due terzi più ciò, che costava, e senza essere intesa ne' suoi dialoghi da tre quarti dell'Uditorio, ad averar l'altra mia proposizione del Ragionamento ingenuo, che nelle cose teatrali premeditare il solo aspetto di novità fruttuoso nei Teatri. [...] Tutto il buono, che ha una Truppa Comica Francese, non fa tra noi, che far nascere il disprezzo, e la noja per le nostre Truppe nazionali, che prima ci divertivano, renderci maggiormente incontentabili, verificando per tal modo l'altra mia preposizione, che tradisce il suo Pubblico, chi cerca di farlo nauseare, e disgustar di ciò, ch'egli gode": Carlo Gozzi, *Opere edite ed inedite...*, cit., vol. V, pp. 50-51. Corsivo nel testo.*

¹²⁰ In quegli stessi anni, sempre a Venezia, Giustina Reiner Michiel traduceva Shakespeare, probabilmente sotto stretta supervisione dell'amico Cesarotti e quasi certamente tramite la versione francese del Letourner. Per un'analisi in merito cfr. Anna M. Crinò, "Le traduzioni shakespeariane di Giustina Reiner Michiel", in Id., *Le traduzioni di Shakespeare in Italia nel Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950, pp. 91-98.

¹²¹ "Considerata l'irrelevanza della drammaturgia comica sulle scene dell'Italia del primo Settecento, non è azzardato sostenere che, nel teatro di quel tempo, commedia continui a significare *tout court* Commedia dell'Arte. Nei repertori delle principali compagnie si apprezzano, talvolta, generi diversi: pur nobilitate rinfrescate dalle dotte disquisizioni degli Arcadi e ancora stimata come il modello drammaturgico sovrano, la tragedia languisce nel primo Settecento e solo di rado compare in repertorio, nella versione domestica cara ai riformatori dell'epoca": Paolo Bosisio, "Goldoni e il teatro comico", in Roberto Alonge, Guido Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2000, vol. II, pp. 140-145.

¹²² "[...] il classico della drammaturgia comica francese fu importato come il più importante modello di una nuova commedia tutta orientata a una funzione morale ed educativa. Nel quadro, dunque, della riforma della commedia settecentesca, insieme al riformismo progressivo del Goldoni, sembra esistere anche un altro movimento, legato soprattutto alla classe aristocratica, ma ben presto destinato attraverso l'editoria e la scena pubblica a sfuggire dal confine ristretto della villa e del diletterantismo nobiliare, che si rifaceva a un modello comico fondato su un intransigente giudizio satirico delle presunte virtù della contemporaneità. [...] La consapevolezza del declino culturale in corso, la necessità di superare gli 'eccessi' dell'epoca barocca ristabilendo il 'buon gusto', l'istintiva reazione di difesa nazionale provocata dal vigoroso attacco mosso dall'egemonica cultura francese [...] imposero alla classe intellettuale italiana la necessità di individuare una possibile via di riscatto": Fabrizio Chirico, "Traduzioni e riforma teatrale del XVIII secolo", in Giovanna Zanolighi (a cura di), *Tradizione e traduzioni. La cultura teatrale italiana fra classicismo e modernità*, numero monografico di «Comunicazioni sociali Rivista di media, spettacolo e studi culturali», anno XXVI, n. 2, Milano, Vita e Pensiero, maggio-agosto 2004, pp. 180-182.

i modelli della tradizione classica, soprattutto nel genere tragico¹²³, iniziò a manifestarsi anche un fenomeno di crescente imitazione e traduzione dei modelli europei, sostenuto da un continuo affinarsi del gusto del pubblico: il teatro divenne il mezzo più rapido per la diffusione dei moderni valori che si andavano affermando in Europa. In particolare il genere della commedia se da un lato attraversava la riforma goldoniana dall'altro, sempre meno in dicotomica opposizione alla tragedia, si faceva promotrice di un'etica nuova in qualità di arte utile e sociale. All'interno di tale percorso di riflessione culturale la traduzione drammaturgica venne ad assumere un ruolo di grande importanza, agendo non soltanto in un'ottica di trasmissione ma anche di mediazione culturale¹²⁴. In linea con le aspirazioni universalistiche del progetto intellettuale illuminista, il periodo a cavallo tra XVIII e XIX secolo vide pertanto in Italia il proliferare di raccolte di opere teatrali in traduzione, confermate da un successo di pubblico sempre più vasto¹²⁵ quali validi strumenti di diffusione delle diverse

¹²³ “[...] il fatto capitale dominante nella storia della tragedia italiana del sec. XVIII, il fatto che risulta chiaro ed evidente a chiunque la guardi nel complessivo suo aspetto e nell'intima sua ragione, è l'influenza diretta o indiretta che sulla nostra ebbe allora la tragedia francese; è l'adattamento del nostro gusto, per ciò che riguarda la materia, l'espressione, la tecnica drammatica, al gusto francese [...]. Nulla può attestare la grande fortuna del teatro francese in Italia meglio che il numero stragrande di traduzioni di tragedie francesi tentate da italiani nel secolo XVII”: Emilio Bertana, *Il teatro tragico italiano del sec. XVIII*, Torino, Loescher, 1901, pp. 2, 6; “Il fatto più saliente della storia della tragedia italiana del Settecento è appunto cotesta preponderanza francese, la quale tanto meglio s'afferma quanto più vivacemente è contrastata dai molti, che pure non serbandosi immuni dall'azione che essa veniva esercitando direttamente e indirettamente sul gusto, sull'avviamento dell'arte tragica e sui concetti direttivi e normativi di questa, ribellandosi per ottanta e più anni all'idea che ai Francesi dovesse spettare il vanto di maestri nel più nobile e più difficile genere di componimento poetico, quale appunto, per comune consenso, era ritenuta solo la tragedia, e che l'Italia dovesse rassegnarsi ad ammirare e copiare, impotente a far da sé e far meglio”: Emilio Bertana, *Storia dei generi letterari in Italia. La tragedia*, Vallardi, Milano, 1903, p. 231.

¹²⁴ In questa lettura mi rifaccio alla riflessione di Fabrizio Chirico: “Rispetto proprio a questa polemica le traduzioni teatrali mettono in luce come il superamento della crisi culturale italiana fu il risultato della dialettica tra queste due tendenze. [...] Il cosmopolitismo culturale settecentesco, quindi, può rappresentare per la cultura italiana la possibilità di recuperare le proprie origini superando il limite di un atteggiamento erudito nei confronti della classicità, aggirando l'inattualità, la possibile incomprendimento, la distanza culturale del modello classico per mezzo di una sua rilettura”: Fabrizio Chirico, “Traduzioni e riforma teatrale del XVIII secolo”, cit., p. 182.

¹²⁵ “Un rasgo característico de la Italia del siglo XVIII fue la atención que pusieron las grandes cortes en emplear importantes cantidades de dinero en la construcción de nuevos teatros que dieran cabida a la representación de quella piezas italianas que conformaban el llamado «teatro giacobino». Este gesto político-cultural reforzó un género literario que abría sus puertas también a la deamaturgia europea. Comenzaron a sucederse los montajes, tanto en lengua original como traducidas al italiano, de aquellas piezas teatrales que más fama habían alcanzado en los escenarios transalpinos. El teatro francés apareció de la mano de numerosas antologías de piezas teatrales que gazarono de gran aceptación entre el público italiano en el siglo XVIII. Fueron publicadas como Raccolte, Repertori, Collezioni, Biblioteche, Gallerie y comenzaron a ver la luz a finales del siglo XVII con la irrupción del repertorio dramático francés y de grandes escritores como Corneille o Racine. La divulgación de estas colecciones teatrales fue aumentando a partir de mediados de siglo, alcanzando su máximo esplendor a finale del mismo. Este inmediato éxito editorial obligó a los impresores del momento a emplear un gran número de traductores que satisficieran las exigencias del lector [...]”: Mónica García Aguilar,

produzioni drammaturgiche europee¹²⁶. Il crescente interesse nei confronti delle miscellanee teatrali¹²⁷ stimolò la competitività di editori, eruditi e letterati, i quali si cimentarono nei ruoli di traduttori, adattatori o curatori, allargando il campo d'interesse da una prima esclusiva attenzione nei confronti della drammaturgia d'Oltralpe, cui si continuò comunque ad assegnare un ruolo prioritario anche in virtù della crescente influenza politica francese¹²⁸, ai repertori di altri paesi. In questo panorama di diffusione di nuovi modelli e valori si colloca, accanto ad altri noti letterati quali Ottaviano Diodati, Francesco Albergati Capacelli, Gasparo Gozzi e Pietro Andolfati¹²⁹, anche Elisabetta Caminer Turra¹³⁰.

José Abad, "La literatura europea del siglo XVIII en Italia. Traducciones y traductores", in José Antonio Sabio Pinilla (a cura di), *La traducción en la época ilustrada (Panorámicas de la traducción en el Siglo XVIII)*, Granada, Editorial Comares, 2009, pp. 191-192.

¹²⁶ "La voga di tali Raccolte, Repertori, Collezioni, Biblioteche, Gallerie, ecc. è prettamente settecentesca e prende piede in Italia verso la metà del '700, sulla scia del notevole successo tributato dal pubblico alle traduzioni di interi «teatri d'autore» editi in Italia tra la fine del secolo XVII e i primi decenni del XVIII. Si trattava immancabilmente di opere del repertorio francese (quello degli altri paesi europei era praticamente sconosciuto) che, sia nell'ambito del teatro tragico sia di quello comico, veniva considerato un insuperato modello stilistico. [...] Ma quando, in seguito, l'iniziativa dei più avveduti e vivaci tipografi e librai del tempo si farà più massiccia e convinta nelle possibilità di realizzare convenienti imprese commerciali, al repertorio francese si affiancheranno via via traduzioni di opere provenienti da altri teatri, nel tentativo di seguire la rapida evoluzione dei gusti di un pubblico sempre più vasto, appassionato e curioso. La diffusione delle raccolte teatrali divenne pertanto rapidissima, raggiungendo il massimo splendore tra la fine del '700 e i primi dell'800": in Giovanni Saverio Santangelo, Claudio Vinti, *Le traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1981, pp. 3-4.

¹²⁷ Si noti come la stessa Caminer sottolinei l'estrema necessità di tale operazione culturale nella recensione alla raccolta *Scelta di alcune eccellenti tragedie francesi tradotte in verso sciolto italiano*: "questa è una scelta giudiziosa onde dare al teatro italiano, purtroppo decaduto, un esemplare, ed una scola di traduzione di siffatte opere, che ritiene, anzi viepiù ravviva il sentimento degli autori, e li riduce a quella lettura, che più all'Italia è analoga": Elisabetta Caminer Turra, *Scelta di alcune eccellenti tragedie francesi tradotte in verso sciolto italiano*, «Europa letteraria», gennaio 1769, p. 35. Per un'analisi e un censimento delle raccolte dalla metà del XVIII secolo fino alla metà del XIX si rimanda a Giovanni Saverio Santangelo, Claudio Vinti, *Le traduzioni italiane...*, cit., 1981, e Luigi Ferrari, *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII e XVIII, Saggio bibliografico*, Génve, Slatkine Reprints, 1974, pp. VIII-IX. Da segnalare anche l'interessante studio di Fabrizio Chirico, "Traduzioni e riforma teatrale del XVIII secolo", cit., e relativa bibliografia.

¹²⁸ "Quando un teatro [...] diviene internazionale ciò avviene perché la cultura di cui è l'espressione [...] è internazionalizzata": Georges Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1965, p. 154. Fabrizio Chirico sostiene che la mediazione francese (in particolare Tristan, Routrou, Corneille, Racine, Quinault, Crébillon, Duché per la tragedia e Molière, Destouche, Nivelle de la Chaussée, Diderot e Mercier per la commedia) sia stata indispensabile per il recupero della poetica classica: "L'apertura alla cultura europea e alle forme drammatiche che la rappresentavano, dunque, non si può leggere in opposizione netta alle posizioni classiche, bensì sembra più corretto affermare che esistesse una vera e propria dialettica inerente la via da percorrere per compiere un necessario recupero della tradizione antica per superare la decadenza provocata da uno svuotamento delle forme teatrali di contenuti alti, in virtù della prevalenza di un'istanza esclusivamente orientata al diletto. In alternativa a un percorso erudito e quasi archeologico, si propone una seconda via che si snoda attraverso la mediazione di un modello ormai culturalmente distante": Fabrizio Chirico, "Traduzioni e riforma teatrale del XVIII secolo", cit., p. 179.

¹²⁹ Si ricordi, tra le tante, il *Teatro comico francese* di Gasparo Gozzi (1754), la *Biblioteca teatrale scelta* di Ottaviano Diodati (1762-1765), la *Scelta di eccellenti tragedie francesi* di Francesco Albergati Capacelli e Agostino Paradisi (1764-1768) e le *Rappresentazioni teatrali* di Pietro Andolfati (1791-1792). Tra i progetti

Oltre alla traduzione di numerose opere sciolte¹³¹, di cui offriva spesso estratti nell'«Europa letteraria», la Caminer diede alla luce nel 1772 la già citata raccolta *Composizioni teatrali moderne*¹³², in quattro tomi, che comprendeva drammi precedentemente pubblicati o rappresentati sulle scene veneziane. I volumi godettero di un successo di pubblico tale da indurre la traduttrice non soltanto a ristamparli a due soli anni dalla loro prima edizione¹³³, ma a proseguirne addirittura il progetto editoriale dando alla luce contemporaneamente la *Nuova raccolta di composizioni teatrali*, opera in sei tomi editi a Venezia tra il 1774 e il 1776¹³⁴. Questa seconda raccolta comprende ventiquattro drammi, per la maggior parte opere contemporanee, ognuna delle quali tradotta, anche nel caso di testi inglesi, danesi, tedeschi, russi o spagnoli, da coeve edizioni francesi¹³⁵; è al suo interno che si trovano gli

antologici di collezioni universali di teatro si ricordi la *Biblioteca de' più scelti componimenti teatrali d'Europa*, edita a Venezia presso Stella e poi Curti, la quale prevedeva, oltre alla *Biblioteca della nazione francese*, uscita in 27 volumi tra il 1793 e il 1796, la mai realizzata *Biblioteca della nazione greca, latina, tedesca, spagnola e italiana*; maggiore fortuna ebbe il progetto *Teatro moderno applaudito ossia Raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani come stranieri, corredata di notizie storico-critiche e del Giornale dei teatri di Vicenza* pubblicata sempre da Anton Fortunato Stella a Venezia in 61 volumi mensili, editi dal 1796 al 1801.

¹³⁰ “Nessuna nazione sfuggiva all’opera di naturalizzazione compiuta dalla penna dei traduttori settecenteschi, uniti in un comune tentativo di appropriazione culturale. Non fanno eccezione neanche coloro che, sulla base del pensiero illuminista, professano ideali cosmopoliti, come Elisabetta Caminer Turra”: in Marco Lombardi, Barbara Innocenti, Alessandro Gori, Daniela Tubercoli, “Il viaggio della traduzione: alcuni percorsi di ricerca nei Fondi Martini e Magrini della Biblioteca Forteguerriana di Pistoia”, in Maria Grazia Profeti (a cura di), *Il viaggio della traduzione. Atti del convegno*, Firenze, Florence University Press, 2007, p. 189. “Spetta indubbiamente alla signora vicentina il merito di una più sistematica intrapresa di diffusione del teatro straniero nella seconda metà del Settecento”: Roberta Turchi, *La commedia italiana...*, cit., p. 231. “Elisabetta Caminer Turra [...] è nome ben noto nella storia della letteratura del 700, e particolarmente del teatro. La multiforme attività della giornalista veneziana è stata indagata con diligenza da più critici, e sono state illustrate le sue benemerite attività a riguardo della diffusione in Italia del dramma moderno. Rientra in questo interessante aspetto della Caminer anche la sua opera di traduttrice del teatro tragico francese. Nelle varie raccolte *Composizioni teatrali moderne*, ch’ella dette alla luce per volgarizzare la conoscenza del dramma borghese, sono comprese anche alcune recenti produzioni tragiche, di contenuto o di forma affini alle *pièces larmoyables*, o scritte da autori che coltivarono questo genere”: Luigi Ferrari, *Le traduzioni italiane...*, cit., pp. 110-11.

¹³¹ Per una bibliografia esaustiva delle opere della Caminer cfr. Rita Unfer Lukoschik, Catherine M. Sama, “Per una ricognizione bibliografica delle opere di Elisabetta Caminer Turra”, in Rita Unfer Lukoschik (a cura di), *Elisabetta Caminer Turra...*, cit., pp. 115-124; Catherine M. Sama, *Elisabetta Caminer Turra...*, cit., pp. 75-79.

¹³² *Composizioni teatrali moderne tradotte da Elisabetta Caminer*, Venezia, Colombani, 4 voll., 1772.

¹³³ *Composizioni teatrali moderne tradotte da Elisabetta Caminer*, II ed., Venezia, Pietro Savioni, 4 voll., 1774.

¹³⁴ *Nuova raccolta di composizioni teatrali tradotte da Elisabetta Caminer Turra*, Venezia, Pietro Savioni stampatore, 6 voll., 1774-1776.

¹³⁵ La stessa Caminer, in una lettera non datata scritta da Vicenza a Clementino Vannetti e conservata alla Biblioteca Civica di Rovereteo (Ms. 7. 26) scrive di non conoscere “altro che molto la [lingua] francese, e pochissimo l’Inglese”: cfr. Rita Unfer Lukoschik, *Elisabetta Caminer Turra...*, cit., p. 44. È sempre la giornalista veneta, nella recensione al primo tomo della *Nuova raccolta di Composizioni Teatrali* ad affermare: “la Traduttrice si prefigge di dare [...] un picciolo saggio de’ Teatri Tedesco, Inglese, Spagnuolo, Russo, Danese, scegliendo le opere di quelle Nazioni che le parranno più opportune, fra le molte che sono già state recate in Francese; **poiché la nostra Traduttrice non sa altre lingue**”: Elisabetta Caminer Turra, “*Nuova raccolta di*

unici tre casi ad oggi noti – oltre alla traduzione di Andolfati del 1792 del *Alcalde de Zalamea* di Calderón¹³⁶ – di traduzioni italiane settecentesche del teatro spagnolo del Siglo de Oro¹³⁷. Seguì infine, a venti anni di distanza, oltre ad ulteriori traduzioni singole in verso e in prosa, una terza raccolta, nel 1794, dal titolo *Drammi trasportati dal francese idioma ad uso del teatro italiano da Elisabetta Caminer Turra per servire di proseguimento al corpo delle traduzioni teatrali pubblicate dalla medesima qualche anno fa*, in due tomi¹³⁸.

Come già anticipato, a testimoniare un interesse ancora acerbo in materia traduttologica nel nostro paese, concorre non soltanto l'assenza di studi sulle traduzioni della Caminer, quanto la presenza di giudizi di tipo sommario privi di un'adeguata contestualizzazione. Se da un lato se ne difendono i meriti nella diffusione del dramma borghese in Italia, e in particolar modo della *comédie larmoyante*, dall'altro se ne giudica il lavoro di traduzione in totale assenza di adeguati parametri di riferimento e con un forte condizionamento negativo nel giudizio di traduzioni "di seconda mano" e un uso sommario di termini, e dunque concetti, quali "volgarizzamento"¹³⁹, "libertà" e "fedeltà"¹⁴⁰.

Composizioni Teatrali. Tradotte da Elisabetta Caminer Turra. Tomo I (Venezia 1774), «Giornale enciclopedico», Settembre 1774. Grassetti miei.

¹³⁶ Cfr. Belén Tejerina, "El alcalde de Zalamea de Pietro Andolfati: una traducción postrevolucionaria y neoclásica", in Maria Grazia Profeti (a cura di), *Tradurre riscrivere mettere in scena*, Firenze, Alinea Editrice, 1996, pp. 211-240.

¹³⁷ Si tratta rispettivamente di *El sabio en su retiro y villano en su rincón Juan Labrador* di Juan de Matos Fragoso, nel terzo tomo (*Il saggio nel suo ritiro. Commedia spagnuola in tre Giornate in Prosa di Don Giovanni de Mathos Fragoso*), *No siempre lo peor es cierto* di Pedro Calderón de la Barca (*Non sempre è certo il peggio. Commedia spagnuola in tre giornate in prosa di don Pedro Calderon della Barca*) ed *El escondido y la tapada* di Pedro Calderón de la Barca (*Il Nascosto e la Velata commedia spagnuola in tre giornate in prosa di don Pedro Calderon de la Barca*) nel quarto.

¹³⁸ *Drammi trasportati dal francese idioma ad uso del teatro italiano da Elisabetta Caminer Turra per servire di proseguimento al corpo delle traduzioni teatrali pubblicate dalla medesima qualche anno fa*, Venezia, Albrizzi, 2 voll., 1794: **TOMO I**: *Tamos re d'Egitto; L'abitante di Guadaluppa, commedia in tre atti del Signor Mercier; L'Umanità o sia il ritratto dell'indigenza. Dramma tragico; Paolo e Virginia, commedia in tre atti; Lo spettro ovvero i due granatieri commedia in due atti in prosa*; **TOMO II**: *I sepolcri di Verona dramma in cinqu'atti del Signor Mercier; Il Sordo o la Locanda piena. Commedia in tre atti in prosa del sig. Desforges; La Lite in famiglia. Dramma in tre atti in prosa del signor le Roy de Lozembrunè; La Curiosa Commedia in cinque atti di Madama de Genlis; Il sonnambulo commedia in un atto in prosa del signor di Pont-de Veyle*.

¹³⁹ In merito al concetto di "volgarizzamento" cfr. Gianfranco Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991.

¹⁴⁰ Di seguito un saggio di alcuni giudizi espressi in merito: "Come traduttrice d'altronde essa non si preoccupò tanto di una **scrupolosa fedeltà** all'originale, quanto invece di svolgere un'efficace mediazione tra l'originale e il pubblico italiano, giacché quel che conta non è solo il fascino letterario di quei testi, ma piuttosto la funzione pedagogica e ideologica che essi possono e debbono svolgere [...]. Così del *Disertore* di Louis-Sébastien Mercier la C. mutò perfino il finale [...]": in Cesare de Michelis, "Elisabetta Caminer", cit.; "Ma il criterio con cui ella traduceva le opere di Falbaire, del Mercier, di Molière, del Signor D'Arnaud o di Voltaire, non era quello di una **fedeltà scrupolosa** al testo, quanto piuttosto quello di 'volgarizzare' il dramma": in Micaëla Liuccio, *Elisabetta Caminer Turra...*, cit., pp. 15-16. Grassetti miei.

Altro rimprovero frequentemente mosso nei confronti delle traduzioni della Caminer è ciò che Gozzi definirebbe forse “infranciosamento”, ossia la frequente presenza di francesismi, tema che si inserisce nel più ampio dibattito sulla lingua che vedeva il tradizionalismo difensore del purismo dell’idioma italiano contrario all’imperversante adozione di francesismi in opposizione a chi invece ne difendeva la legittimità¹⁴¹. Victor Pagan, ad esempio, per individuare il testo fonte da cui deriva *Mal genio y buen corazón*, versione anonima in castigliano della commedia del 1771¹⁴² *Le bourru bienfaisant* di Goldoni, edita in Spagna prima della traduzione italiana del 1789¹⁴³ ad opera dello stesso autore (*Il burbero di buon cuore*)¹⁴⁴, riduce il campo di indagine, oltre che all’originale francese, alla sola traduzione italiana di Pietro Condoni (*Il burbero benefico*), realizzata nel 1772, escludendo senza esitazione quella contemporanea della Elisabetta Caminer (*Il collerico di buon cuore*) poiché: “literal, forzada y **plagada de galicismos** y dialectalismos [...] imperfecta”¹⁴⁵. Vi sono poi casi estremi quali quello di un articolo di Dario De Tuoni, che, presentandosi come una sorta di apologia al “povero buon Turra” di cui tesse lodi e meriti, offre parallelamente una contrapposta diffamazione della moglie di questi, donna lasciva di cui si riportano numerose amicizie “non solo platoniche”, dalla giovinezza “poco edificante” nonché di “discutibili pregi letterari”, di cui l’autore non manca di offrire a più riprese anche pessime valutazioni in merito alle traduzioni:

Grafomane, come il padre, diede alle stampe un numero, che credo imprecisabile, di versioni dallo spagnolo, dal francese, dal tedesco, dall’inglese; **tutte cose acciabbattate e di nessun valore. Non già che conoscesse tante lingue, tutt’altro**, lo dice chiaro un avvertimento comparso ancora a Venezia sul

¹⁴¹ Basta scorrere le pagine dei periodici diretti dalla Caminer per accorgersi di come lei stessa non mancasse di difendere lo studio dell’italiano, biasimando invece l’eccessiva attenzione data all’apprendimento delle lingue straniere a discapito di quella nazionale: “[...] il dar giuste regole onde si conosca e ben si maneggi la propria lingua è cosa ottima, e tanto più necessaria, quanto gl’Italiani stimano essenziale alla coltura lo studio delle lingue estere, e trascurano la propria infinitamente”: Elisabetta Caminer Turra, “*Trattato della colta italiana favella* diviso in quattro libri del P. M. Orazio Gaspari”, «Giornale enciclopedico», ottobre 1779, p. 71. Per il ruolo del periodico di Elisabetta Caminer nel dibattito tra puristi e difensori del rinnovamento della lingua e della letteratura cfr. Angelo Colla, “Elisabetta Caminer Turra e il giornalismo ‘enciclopedico’”, cit.

¹⁴² La commedia fu rappresentata per la prima volta a Parigi il 4 novembre 1771.

¹⁴³ Secondo lo stesso autore dello studio ciò è dimostrato sia da una censura del 1776 che da una testimonianza di Napoli Signorelli.

¹⁴⁴ A testimonianza della vivacità del multiculturalismo e dell’internazionalismo dell’epoca in ambito teatrale, si consideri che oltre alle due traduzioni del 1772 e alla traduzione dello stesso Goldoni nel 1789, il 4 gennaio 1786 al Burgtheater di Vienna debuttò per la prima volta il dramma giocoso in due atti *Il burbero di buon cuore*, ad opera del compositore Vicente Martín y Soler su libretto adattato e tradotto di Lorenzo da Ponte.

¹⁴⁵ Victor Pagan, “La traducción y adaptación de un texto teatral de Carlo Goldoni: *Le bourru bienfaisant*”, in Margit Raders, Juan Conesa (a cura di), *Il encuentros complutenses en torno a la traducción: 12-16 de diciembre 1988*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1990, pp. 347-352, p. 349. Grassetti miei.

Giornale enciclopedico, in cui si dichiara che nella scelta delle opere da tradursi son giudicate più opportune quelle «che sono già tradotte in francese, poiché la nostra traduttrice non sa altre lingue».¹⁴⁶

Più attenta al contesto storico culturale all'interno del quale si inserisce il lavoro della Caminer sembra essere invece Rita Unfer Lukoschik:

Le sue versioni sono tutte effettuate rigorosamente sulla base delle traduzioni francesi [...]. È questa tuttavia la prassi dell'epoca che non considera affatto problematico un tale tradurre 'di seconda mano', essendo universale lo spirito umano che si manifesta in più lingue, e particolare ed accessoria la sua concreta realizzazione in lingue differenti. Altrettanto doverosa viene considerata l'eliminazione, durante il processo traduttivo, di quanto possa – per i più svariati motivi – risultare sgradito al lettore del paese che accoglie la traduzione. È in piena conformità a quanto si compie in questo settore nel resto d'Europa, quindi, se la traduttrice interviene sui testi limando, modificando ed 'abbellendo' l'originale a proprio arbitrio, per rendere gradevole e fruibile il testo tradotto, anche a costo di ciò che epoche successive considereranno infedeltà. In buona coscienza la Caminer accorcia od elimina scene intere, decide di aggiungere personaggi di sua invenzione o di richiamarne in vita altri che nell'originale venivano giustiziati. Gli interventi sono determinati per lo più [...] da pressanti preoccupazioni di natura contingente, da motivi cioè di maggiore rappresentabilità del testo sulle scene della sua città [...].¹⁴⁷

L'osservazione della Lukoschik introduce, pur non entrando nel merito di una vera e propria analisi, il concetto di "intertestualità", premessa teorica imprescindibile ai fini di un'indagine traduttologica in chiave comparativa¹⁴⁸.

Sarebbe carente un'analisi delle traduzioni della Caminer fuori dalla prospettiva storica e culturale della trasformazione del gusto settecentesco, di quella rinnovata concezione della

¹⁴⁶ Dario De Tuoni, "Volfango Goethe a Vicenza...", cit., p. 245. Grassetto miei. Più avanti l'autore, in merito alle traduzioni del Gessner scrive inoltre: "Quanto poi al suo merito di «studiosa e divulgatrice della letteratura tedesca», c'è da andar cauti. Come già sappiamo, fu esclusivamente **attraverso traduzioni francesi** che **abborracciò** i suoi lavori [...] opera che ebbe l'onore di due ristampe, a Livorno del 1878 e a Napoli nel 1835; ma che **è una rifrittura dal francese**, e che ha il solo merito di essere, forse, la prima di quelle infelici versioni italiane che il secolo XVIII tentò del poeta di Zurigo. Questa versione infatti, **dai versi sciatti ed uggiosi** precorre, al dire del Malamani, le versioni del Heber (1783), del Soave (1792) e del Maffei (1821)": Ivi, p. 246. Grassetto miei.

¹⁴⁷ Rita Unfer Lukoschik, *Elisabetta Caminer Turra...*, cit., pp. 44-45. Stupisce dunque ancor più trovare, nel catalogo della EsseDue Edizioni, editrice del volume, la seguente presentazione della Caminer: "Traduttrice spesso infedele perché aggiustava i testi stranieri secondo i gusti del pubblico veneziano desideroso ove possibile di lieto fine".

¹⁴⁸ "Nella dinamica testo-fonte/testo-tradotto, il punto di vista storicista permetteva due possibilità: la lode all'originale (con il quasi implicito dispregio della traduzione), oppure la valorizzazione dei felici risultati della versione, che tuttavia conserva una relazione di vassallaggio con il testo-fonte. L'approccio intertestuale viceversa cancella immediatamente l'idea di una supremazia sul testo-fonte sul testo derivato: si tratta di due entità di uguale dignità, che dialogano tra loro. Invece di considerare i cambiamenti della traduzione come "stravaganze" o puri errori letterari del traduttore, si cerca di chiarire la loro ragione, la possibile coerenza nella nuova struttura che si è venuta a creare. Il traduttore diventa dunque un emittente 2, che prende coscienza della necessità di mediare per un destinatario diverso un messaggio in origine non diretto ad esso; i cambiamenti saranno letti come la coscienza delle necessità del destinatario; il testo tradotto appare struttura autonoma, dotata di proprie leggi di coesione e di proprie strategie comunicative (da un emittente 2 a un destinatario 2": Maria Grazia Profeti, "Introduzione", in Id. (a cura di), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano, vol. I: Materiali, variazioni, invenzioni*, Firenze, Alinea, 1996, pp. 7-20, p. 9.

lingua, dell'arte e del teatro che affonda le proprie radici nell'ammirazione e imitazione del canone francese di cui si vanno adottando lingua e costumi; così come le scelte traduttive nonché i chiarimenti che la stessa offre a riguardo possono essere valutati prescindendo dal contesto drammaturgico-letterario dell'epoca o dal dibattito linguistico e traduttologico che ruotava allora attorno al concetto di "genio delle lingue"¹⁴⁹.

1.3.2 Teorie settecentesche sulla traduzione: il "genio delle lingue"

La frammentazione politica dell'Italia settecentesca, le travagliate vicende storiche e numerose successioni dinastiche che assaporarono un momento di tregua soltanto con la pace di Aquisgrana nel 1748, nonché quel processo socioculturale che Venturi chiama "decentralizzazione dell'Italia"¹⁵⁰, comportarono nel corso del secolo un inevitabile declino culturale caratterizzato dalla necessità di superare i modelli precedenti, in particolar modo quello secentista barocco. La consapevolezza di tale crisi portò il paese a un confronto in ambito europeo, soprattutto con quello che era allora il paradigma socioculturale di riferimento, ossia quello francese¹⁵¹. Emilio Mattioli individua nella "cultura traduttologia

¹⁴⁹ "L'appropriazione era naturalmente, oltre che culturale, linguistica. La nozione di "genio delle lingue", originatasi nel XVII secolo, darà origine a teorizzazioni che stimoleranno ampi dibattiti anche nei secoli successivi. L'idea, ad esempio, che alcune lingue si adattassero ad essere 'recepte' meglio da alcune anziché da altre è comune nei pensieri di molti studiosi e traduttori": in Marco Lombardi, Barbara Innocenti, Alessandro Gori, Daniela Tubercoli, "Il viaggio della traduzione...", cit., p. 190.

¹⁵⁰ Cfr. in particolare Franco Venturi, *Settecento Riformatore*, vol. II: *La chiesa e la repubblica dentro i loro limiti 1758-1774*, Torino, Einaudi, 1976.

¹⁵¹ Secondo la teoria del polisistema letterario di Itmar Even-Zohar, tre sono i casi in cui la letteratura tradotta assume una posizione primaria rispetto al polisistema letterario di riferimento: "Dire che la letteratura tradotta mantiene una posizione *primaria* significa dire che partecipa attivamente alla *modellizzazione* del centro del polisistema. In tale situazione essa è di gran lunga parte integrante delle forze innovative, e quindi da identificare, probabilmente, con gli eventi maggiori della storia letteraria mentre stanno avendo luogo. [...] in tali situazioni, quando nuovi modelli letterari stanno emergendo, la traduzione diventa probabilmente uno dei mezzi per elaborare questi nuovi modelli. Attraverso le opere straniere vengono introdotte nella propria letteratura elementi che prima non esistevano. Queste includono non solamente un nuovo possibile modello di realtà per rimpiazzare convenzioni non più in vigore, ma anche una serie complessiva di altri elementi, come un nuovo linguaggio poetico, nuove matrici, tecniche, intonazioni e via dicendo. È chiaro che i principi per selezionare le opere da tradurre sono determinati dalla situazione che regola il polisistema: i testi sono scelti a seconda della loro compatibilità con i nuovi approcci e del ruolo presumibilmente innovativo che essi possono assumere entro la letteratura d'arrivo. Quali sono allora le condizioni che rendono possibile una situazione di questo tipo? Mi sembra che possano essere isolati tre casi principali: (a) quando un polisistema non si è ancora cristallizzato, cioè quando una letteratura è "giovane", in fase di formazione; (b) quando una letteratura è o "periferica" o "debole", o entrambe le cose; (c) quando ci sono punti di svolta, crisi, o vuoti in una letteratura. [...] Nel terzo caso, la dinamica all'interno del polisistema crea punti di svolta, cioè momenti storici in cui i modelli stabiliti non sono ulteriormente accettabili per una generazione più giovane. In questi periodi la letteratura tradotta può assumere una posizione primaria persino nelle letterature centrali. Questo è ancor più vero quando al punto di svolta nessun elemento del ceppo locale è ritenuto accettabile, cosicché si verifica un

settecentesca” italiana una consapevolezza della specificità della traduzione tale da rifiutarne ogni pretesa normativa, definendola “una cultura che si colora di sfumature diverse a seconda del modo in cui si combinano l’esigenza del rapporto con l’antico, il peso dell’eredità classica, e quella del rapporto con i moderni e i contemporanei”¹⁵², lettura che ben delinea il panorama del dibattito sulla traduzione dell’epoca. Già nella prima metà del secolo numerosi intellettuali, quali Muratori o Maffei, intrattenevano stretti rapporti con la Francia; l’esempio dei *philosophes* condizionava fortemente il pensiero intellettuale italiano, contribuendo a delinearne anche la nuova concezione di letterato: sempre meno legato al servizio di una corte, di un mecenate o della gerarchia ecclesiastica, sempre più funzionario statale, giornalista o intellettuale borghese¹⁵³. A differenza delle esperienze del secolo precedente¹⁵⁴, le riflessioni in materia di traduzione, inserite nel più ampio e acceso dibattito sulla lingua, in polemica con il razionalismo universalistico cartesiano, si nutrivano dei contributi della filosofia sensista ed enciclopedista. Una nuova visione filosofica del

‘vuoto’ letterario. In tale vuoto, per i modelli stranieri è semplice infiltrarsi, e la letteratura tradotta può assumere di conseguenza una posizione primaria.”: Itamar Even-Zohar, “La posizione della letteratura tradotta all’interno del polisistema letterario”, trad. it. di Stefano Traini, in Siri Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 230-232 (articolo originale: Itamar Even-Zohar, “The position of translated literature within the literary polysystem”, in *Papers on Poetics and Semiotics*, 8, Tel Aviv, University Publishing Projects, 1978, pp. 21-27). Mi sembra si possa individuare in quest’ultimo caso il processo di assimilazione dei modelli letterari drammaturgici francesi al canone dell’Italia settecentesca: “L’ideale di unità cosmopolitica della cultura del tempo fu per l’Italia il possibile e improcrastinabile ‘tentativo di riscatto’. Significativo in tal senso è l’impegno del Muratori [...]. Per Muratori il possibile riscatto dalla crisi culturale passava per la sottrazione agli schemi cerebrali seicenteschi e per la via del confronto con le culture europee. Intuizione che certamente fu sviluppata dal circolo modenese dell’Orsi e che portò all’affermazione della necessità di un serrato confronto con la letteratura e la cultura europea quale fondamentale momento e via inevitabile per il rinnovamento delle lettere e della cultura italiana che, pur difendendo la sua storia e il suo passato, non poteva non riconoscere la propria attuale decadenza rispetto al resto del panorama europeo”: Fabrizio Chirico, “Traduzioni e riforma teatrale del XVIII secolo”, cit., p. 173.

¹⁵² Emilio Mattioli, “La teoria della traduzione in Italia fra Settecento e Ottocento: le linee guida”, in *La nascita del concetto moderno di traduzione...*, cit., pp. 88-101, p. 90.

¹⁵³ Si pensi ad esempio a Pietro Verri, che lavorava come impiegato nell’amministrazione milanese; a Parini e Genovesi, entrambi professori; o allo stesso Goldoni, il quale riusciva a vivere pagato dagli impresari teatrali, così come fecero anche, concentrando esclusivamente l’attenzione sull’area veneta, Gasparo Gozzi o Antonio Piazza.

¹⁵⁴ Per una panoramica della traduzione nel XVII secolo cfr. Cesare Greppi, “Sulla traduzione letteraria nel Seicento italiano”, «Sigma», 1971, 31, pp. 52-67. Per il XVIII secolo cfr.: Claudia Fanti, *Teorie della traduzione nel Settecento italiano. Note e discussioni*, Bologna, Tipografia Compositori, 1980; Michele Mari, *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*, Milano, Istituto di Propaganda Libreria, 1994; *La nascita del concetto moderno di traduzione...*, cit.; *A gara con l’autore...*, cit.; *La traducción en la época ilustrada (panorámicas de la traducción en el siglo XVIII)*, J. A. Sabio Pinilla (a cura di), Granada, Editorial Comares, 2009; Daniela Golin Folea, “Traduttori e traduzione...”, cit.

linguaggio aveva condotto ad una concezione arbitraria del segno linguistico¹⁵⁵, determinante non soltanto nel rafforzamento delle categorie di stile, armonia, ritmo, originalità e gusto, quanto soprattutto nella teorizzazione del concetto di “genio della lingua”¹⁵⁶.

Se nel Seicento è evidente la difesa della superiorità dell’italiano nella traduzione dei classici¹⁵⁷, nel Settecento l’orgoglio nazionale, parzialmente intaccato dalla moda francese in crescente ascesa che non poco contribuì a politicizzare lo stesso dibattito, si accompagna la necessità di arricchimento e confronto tra idiomi e nazioni, allargando la riflessione dall’esclusività riservata alle lingue classiche a una nuova attenzione nei confronti di quelle

¹⁵⁵ “Si può dire, in generale, che da Bacone a Leibniz è sentita l’esigenza di sostituire la concezione ontologica del linguaggio razionalista cartesiano inteso come rispecchiamento della struttura universale inerente alla realtà razionale, con una teoria linguistica interpretata quale mezzo segnico convenzionale delle operazioni mentali sul piano conoscitivo del reale. Tale principio nominalistico dell’arbitrarietà del segno, conduce alla considerazione delle singole individualità linguistiche che vengono a riflettere le diverse condizioni storiche ambientali per cui i singoli gruppi umani si costituiscono e si differenziano. [...] è appunto nella seconda metà del Settecento che l’individualità storica del traduttore appare nel suo concreto rilievo [...] e i problemi di fedeltà e libertà nelle traduzioni vengono esaminati non più astrattamente, ma secondo le finalità stesse del tradurre.”: in Claudia Fanti, *Teorie della traduzione nel Settecento italiano*, cit., p. 6-7. Su questo tema cfr. inoltre: Karl Otto Apel, *L’idea di lingua nella tradizione dell’Umanesimo da Dante a Vico*, Bologna, Il Mulino, 1975, pp. 365-416; Luigi Rosiello, *Linguistica illuminista*, Bologna, Il Mulino, 1967, pp. 68-77.

¹⁵⁶ Sul concetto di “genio della lingua” cfr. Stefano Gensini, “Traduzioni, genio delle lingue, realtà sociale nel dibattito linguistico italo-francese (1671-1823)”, in *Il genio delle lingue. Le traduzioni nel Settecento in area franco-italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989, pp. 9-36; Luigi Rosiello, “Analisi semantica dell’espressione «genio della lingua» nelle discussioni linguistiche del Settecento”, in *Atti del quarto congresso dell’Associazione internazionale per gli studi della lingua e letteratura italiana*, Wiesbaden, Franz Steiner GmbH, 1965, pp. 373-385; e relative bibliografie. Secondo Rosiello è stato proprio il Cesarotti ad aver contribuito in modo determinante alla creazione del concetto di “genio della lingua” – ripreso da Condillac e De Brosses e su cui si sofferma a lungo nei suoi saggi – importando il problema del rapporto “tra istituzionalità linguistica e individualità creativa, tra lingua e stile, tra genio grammaticale e genio rettorico [...] rappresentando il primo l’aspetto logico, simbolico, convenzionale del linguaggio, attuando il secondo il rapporto fra cultura e lingua, rapporto che si risolve nella determinazione dello stile creativo e personale.”: Luigi Rosiello, “Analisi semantica ...”, cit., pp. 381-382. Così spiega il Cesarotti i due differenti “geni”: “[...] questo genio [della lingua] è biforme: e può distinguersi in due, l’uno de’ quali può chiamarsi genio grammaticale, e l’altro rettorico: il primo dipende dalla struttura meccanica degli elementi della lingua, e dalla loro sintassi; l’altro dal sistema generale delle idee e dei sentimenti che predomina nelle diverse nazioni, e che per opera degli scrittori improntò la lingua delle sue tracce”: Melchiorre Cesarotti, *Saggio sulla filosofia delle lingue e del gusto*, Pisa, Tip. Società letteraria, 1800, pp. 101-102.

¹⁵⁷ La Caminer in proposito sosteneva la necessità di proseguire le traduzioni anche in quell’ambito, “perché si rinnovi il gusto de’ buoni studi, che sono ormai troppo negletti poiché le lingue moderne fanno porre in dimenticanza le antiche. Eppure si potrebbe unire insieme la cognizione dell’una e dell’altre”: Elisabetta Caminer Turra, *Antichità della Grecia in generale, e di Atene in particolare*, di Lamberto Bos”, «Europa letteraria», giugno 1769, p. 21. Qualche mese più tardi sempre la Caminer scrive: “È cosa forse impossibile ad un moderno supplire interamente ad un autore antico, specialmente scrivendo in lingua morta; non si può aver lusinga di cogliere la di lui maniera, e il genio, ma si può talvolta andargli vicino”: Elisabetta Caminer Turra, *Compendio della storia Greca e Romana tradotto in Francese dal latino di Vellejo Patercolo*, del sig. abate Paul”, «Europa letteraria», febbraio 1770, p. 49.

moderne¹⁵⁸. L'esigenza di enciclopedismo fa della traduzione uno strumento dal valore sempre più riconosciuto, che, di pari passo ad altri strumenti quali la stessa stampa periodica¹⁵⁹, contribuisce in larga misura ad ampliare gli orizzonti culturali sia favorendo la circolazione e lo scambio di idee che arricchendo e rinnovando le lingue¹⁶⁰. Inoltre essa era vista e utilizzata quale strumento didattico per il loro stesso apprendimento, del francese in particolare, che divenne presto canale di comunicazione tra le accademie scientifiche, le

¹⁵⁸ Tra i trattatisti dell'epoca è in particolar modo Melchiorre Cesarotti che conferisce a traduzioni classiche e moderne pari autorevolezza: "[...] il Sig. Napione riconosce anch'egli utilissime le traduzioni per migliorar la lingua, ma sembra che si restringa a quelle dei classici greci, e latini. Pure cotesti autori hanno spesso dei modi tanto repugnanti a quelli della nostra lingua, quanto alcuno de' più disanaloghi fra le moderne. Se v'è un modo di ammorbidirli e conciliarli col genio italiano, perché la stessa industria non può esser ugualmente felice applicandola alla traduzione d'un francese, inglese, o tedesco?": Melchiorre Cesarotti, *Saggio sulla filosofia...*, cit., pp. 165-166. È ormai riconosciuto a Cesarotti il ruolo di protagonista della storia traduzione italiana nel secondo Settecento, nonché di attento ricettore delle idee transalpine, sia in qualità di traduttore che per gli apporti al dibattito traduttologico nazionale: "Cesarotti apre un intenso dialogo con la cultura francese, non sempre ben vista dal contesto intellettuale italiano che, sul finire del secolo, riattiva la polemica sugli effetti di imbarbarimento della lingua nazionale, ritenuti una conseguenza dell'influsso nefasto del francese sull'idioma nazionale e sulla persistente moda della gallomania, esecrata da una parte dei letterati italiani.": Augusta Brettoni, "Idee settecentesche sulla traduzione: Cesarotti, i francesi e altri", in *A gara con l'autore...*, cit., pp. 17-51, p. 29; "Cesarotti è il padre di tutti i traduttori, ben al di là delle sue reali competenze linguistiche, come quello ce, autonomamente ma soprattutto confrontandosi con altri traduttori europei più o meno contemporanei, sviluppa ed articola con la coscienza più lucida le problematiche del tradurre": Daniela Golin Folea, "Traduttori e traduzione...", cit., p. 135. Per un approfondimento sul concetto di traduzione di Cesarotti cfr. inoltre Daniela Golin Folea, "Cesarotti, la traduzione e il melodramma", in Gennaro Barbarisi, Giulio Carnazzi (a cura di), *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, Milano, Cisalpino, 2002, pp. 343-368.

¹⁵⁹ "La storia della lingua del Settecento è in larga parte e in maniera progressivamente crescente legata al giornalismo": Gianfranco Folea, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, p. 17.

¹⁶⁰ Si pensi a quanto già affermava, nella prima metà del secolo, Anton Maria Salvini: "Le quali [le traduzioni], se non da chicchessia, ma da intendenti, e che non confondano le due Lingue a se mal note, si lavorassero, oh quanto ne verrebbe a chi in esse traduzioni studiasse, e leggesse, di diletto, e di profitto! Certamente la lingua nella quale si traduce, più coltivata e più ubertosa si rende, e molte voci delle antiche si rimettono in uso, s'impiegano acconciamente, e proprie, e figurate; alcune, che sconosciute giaceano, si traggono a luce, altre convenevolmente si formano, o dalle conosciute derivansi": Anton Maria Salvini, "Lezione L. Sopra il tradurre", in *Prose toscane*, Venezia, Angelo Pasinelli, 1734, p. 434. Dello stesso parere sarà, qualche decennio più tardi, Melchiorre Cesarotti: "[...] per dar nuovi atteggiamenti e nuove ricchezze alla lingua, nulla gioverebbe maggiormente che l'instituire una serie di giudiziose traduzioni degli autori più celebri di tutte le lingue in tutti gli argomenti, e in tutti gli stili; purché queste traduzioni non siano fatte né dai grammatici, né da que tanti guastamestieri di cui abbonda l'Italia. Questo è il solo mezzo di conoscere con esattezza l'abbondanza e la povertà rispettiva dell'idioma nostro, i suoi discapiti, e i soccorsi che possono trarsi dalla sua fecondità, dall'uso libero delle sue forze, o dall'accortezza nel giovarsi degli aiuti stranieri. La corrente degli scritti, sia per mancanza d'un carattere proprio, sia per una meticolosa deferenza agli usi ordinari, accomoda le sue idee e i suoi sentimenti al modello comune, e non tenta nulla di più; quindi la lingua resta sempre sterile, uniforme, non abbastanza pieghevole. Un traduttore di genio prefiggendosi per una parte di gareggiar col suo originale, e sdegnando di restar soccombente; temendo per l'altra di riuscire oscuro e barbaro ai suoi nazionali è costretto in certo modo a dar la tortura alla sua lingua per far conoscere a lei stessa tutta l'estensione delle sue forze; a sedurla accortamente per vincer le sue ritrosie irragionevoli, e ravvicinarla alle straniere, e inventar vari modi di conciliazione e d'accordo, a renderla infine più ricca di riflessioni e d'atteggiamenti, senza sfigurarla o sconciarla.": Melchiorre Cesarotti, *Saggio sulla filosofia...*, cit., pp. 165-166.

corti e i circoli intellettuali, così come riscontrabile in numerosi epistolari, nonché trattati, dell'*intelligenza* dell'epoca¹⁶¹. Claudia Fanti individua quali termini centrali del dibattito settecentesco intorno alla traduzione:

[...] da una parte l'affermazione dell'impossibilità di trasferire nella traduzione le peculiarità idiomatiche e stilistiche dell'originale, che riflettono le diverse condizioni storiche e ambientali, avendo le lingue un'«indole» diversa ed anche non potendo gli stessi pensieri essere espressi con le stesse qualità; affermazione che porta a preferire la traduzione libera la quale rispetta le proprietà della lingua e dello stile in cui si traduce, e il «gusto» proprio della nazione; dall'altra l'esigenza di esprimere non solo i concetti, ma le parole, la «misura», l'«aria» del dire e l'«indole» dell'autore, che porta a preferire la traduzione letterale [...]. A questo tema centrale si aggiungono le discussioni sulla inferiorità o superiorità della lingua e dell'opera tradotta rispetto all'originale e sulla opportunità di tradurre la poesia in prosa che permette una circonlocuzione di frasi.¹⁶²

Nella seconda metà del Settecento la riflessione sulla traduzione¹⁶³ in Italia, sulla scia di Diderot in Francia e Lessing in Germania, si rinnova nell'ottica della promozione dello scambio tra differenti lingue e culture; la finalità stessa del tradurre diviene un parametro imprescindibile per il lavoro del traduttore, alla luce del quale concetti quali “libertà” o “perdita” vengono riesaminati e accolti secondo obiettivi concreti, rifacendosi a quell'antico concetto di *æmulatio* che ne determinerà a lungo l'epiteto di “infedeli”. È proprio dal concetto di “genio linguistico”, assieme alla conseguente presa di coscienza della autonomia semantica di ogni idioma, che deriva non soltanto un'attenzione all'individualità di ogni

¹⁶¹ “La lingua francese è ormai comunissima a tutta l'Italia: non v'è persona un poco educata a cui non sia familiare, e pressoché naturale; la biblioteca delle donne e degli uomini di mondo non è che francese. I vocaboli di quella lingua hanno in gran parte molta affinità coi nostri, come tratti dal fondo stesso, e sono più chiari forse d'un terzo di quelli registrati nel nostro vocabolario. La lingua nobilitata da un gran numero di scrittori d'alta sfera, ricchissima d'opere piene di ragionamento e di spirito, e sparse in tutto il fiore dell'urbanità, acquistò presso l'universale quell'autorità e quella grazia che concilia favore e pregio ai vocaboli. Ma quel ch'è più curioso, e che sembra non esser noto ai nostri puristi, ella è già in possesso fin dai primi tempi di prestar le sue voci all'Italia [...]”: lvi, p. 149; “Ho scritto in francese [ci si riferisce a *l'Histoire de ma vie*], perché nel paese dove mi trovo, questa lingua è più conosciuta di quella italiana; perché, non essendo la mia un'opera scientifica, preferisco i lettori francesi a quelli italiani; e perché lo spirito francese è più tollerante di quello italiano, più illuminato nella conoscenza del cuore umano e più rotto alle vicissitudini della vita”: Giacomo Casanova, “Prefazione rifiutata”, in Id., *Pensieri libertini*, a cura di Federico Di Trocchio, Milano, Rusconi, 1990, p. 55. Da ricordare che nel 1775 a Venezia Casanova dà alle stampe la sua traduzione in ottava rima dell'Iliade. Sulle traduzioni di Casanova cfr. Elisabetta De Troja, “Casanova traduttore di Madame de Tencin”, in *A gara con l'autore...*, cit., pp. 149-165; Francesca Serra, “Quell'io che si meschia anche di scrivere. Casanova polemistà e traduttore”, lvi, pp. 167-195.

¹⁶² Claudia Fanti, *Teorie della traduzione...*, cit., p. 10.

¹⁶³ Tra i più vivaci animatori del dibattito sulla traduzione, e più in generale sulla lingua, del XVIII secolo possiamo individuare Francesco Algarotti (1712 – 1764), Saverio Bettinelli (1718 – 1808), Giuseppe Baretti (1719 – 1789), Gian Rinaldo Carli (1720 – 1795), Pietro e Alessandro Verri (1728 – 1797; 1741 – 1816), Melchiorre Cesarotti (1730 – 1808), Gian Francesco Galeani Napione (1748 – 1830) e Francesco Cassoli (1749 – 1812).

autore e stile, con le difficoltà che ne scaturiscono al momento di tradurre l'opera¹⁶⁴, quanto l'individuazione della specificità del traduttore stesso. Si manifesta dunque la necessità di teorizzarne le competenze professionali in virtù del doppio ruolo di mediazione che questi è chiamato a compiere: l'arricchimento tanto del patrimonio letterario nazionale, attraverso l'assimilazione di testi stranieri, quanto di quello linguistico¹⁶⁵, o meglio, per utilizzare le parole di Cesarotti, "dell'erario della lingua"¹⁶⁶. In relazione al nuovo compito culturale e politico che gli viene assegnato, il traduttore assume ora a uno *status* più elevato rispetto al passato, arrivando ad essere visto quasi come un secondo autore¹⁶⁷.

¹⁶⁴ "[...] e non solo le lingue hanno esse le sue proprietà, ma anco gli Scrittori stessi vengono accompagnati da un certo non so che di particolare che forma, per così dire, il loro carattere, scrivendo alcuni in stile piano; altri più sollevato e colto; ad alcuni essendo proprio il dire ristretto, e secco; ad altri l'abbondanza e il diffuso; ed in tanta varietà di maniere, chi volesse spogliare ciascuno di quello stile, che è proprio di lui, sarebbe ciò non un interpretare gli Autori, ma contraffarli": Gian Rinaldo Carli, "Lettera a Michel'Angelo Carmeli sulla difficoltà di ben tradurre", in *Parnaso straniero*, Venezia, Antonelli, 1838, vol. IV, pp. 28-29; la lettera di Gian Rinaldo Carli è datata 1743.

¹⁶⁵ Nel *Saggio sulla filosofia delle lingue e del gusto* Cesarotti tratta il tema dell'arricchimento derivante dal prestito linguistico, affrontando il concetto di "genio della lingua" in un'ottica che ribalti il modello purista, ossia mettendo in luce il ruolo della contingenza storica e dunque il carattere mutevole di ogni idioma ("genio rettorico"), come complementare a quello immutabile, intrinseco e dunque inalterabile ("genio grammaticale"). Egli stesso palesa il proprio manifesto intellettuale, la propria "religion letteraria", servendosi dell'estratto di una lettera indirizzatagli dall'amico Johann Bernhard Merian: "«Onoratela coi vostri scritti, rendetevi immortale per immortalare la vostra lingua. Quanto a me vorrei potermele appropriar tutte, e radunar intorno di me le ricchezze letterarie e classiche delle nazioni e dei secoli, farmi a vicenda greco, latino, italiano, spagnuolo, inglese, tedesco, e assaporar colla stessa delizia i frutti i più squisiti di tutti i climi. In tal guisa crederei di compire i doveri del filosofo, dell'accademico, del letterato, dell'uomo.» Eccovi la professione esatta della mia religion letteraria; se non che al voto del Sig. Merian io ne aggiungo nel mio cuore un altro più patriottico, cioè che quelle ricchezze di tutte le nazioni ch'egli vorrebbe radunare d'intorno a sé, io vorrei se fosse possibile vederle trasfuse nella mia lingua, cosicché in luogo d'aver per qualunque capo a invidiarne alcun'altra d'Europa, fosse ella a tutte l'altre oggetto d'ammirazione e delizia, e che a guisa dell'antico alimento giudaico piovuto dal Cielo, presentasse nell'opere de' suoi scrittori al vario gusto delle nazioni tutti i più squisiti sapor dell'eloquenza": Melchiorre Cesarotti, *Saggio sulla filosofia...*, cit., pp. 298-299.

¹⁶⁶ Cfr. *Dal Muratori al Cesarotti. T. IV. Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo Settecento*, Emilio Bigi (a cura di), Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1960, p. 510.

¹⁶⁷ "La lingua d'uno scrittore mostra l'andatura d'un uomo che cammina equabilmente con disinvoltura, o compostezza uniforme; quella d'un traduttore rappresenta un atleta addestrato a tutti gli esercizi della ginnastica, che sa trar partito da ognun de' suoi membri, e si presta ad ogni movimento più strano così agevolmente, che lo fa sempre parere il più naturale, anzi l'unico": Melchiorre Cesarotti, *Saggio sulla filosofia...*, cit., pp. 166-167. Sempre il Cesarotti, con metafore di grande suggestione, afferma: "L'ultima ed evidentissima conseguenza di questi principi sarà che l'arte del tradurre ricerca una delicatezza e sagacia straordinaria, e che bisogna esser ben rozzo ed ignaro degli elementi del Gusto per credere che la traduzione d'un Autore eloquente sia un lavoro materiale e volgare. **Odorar con finezza nell'Originale le tracce di qualche bellezza perduta**, ravvivar i colori già spenti nella freschezza de' nuovi, conoscere squisitamente i generi, i gradi, la proporzione delle tinte: sapere dove e come un traslato debba conservarsi in tutta la naturale sua forza, ove ammolirsi, ove sopprimersi senza discapito, ove surrogarsi a quello un altro della medesima specie; **osar talora d'esser di scorta all'Originale fingendo di seguirlo; di due lingue affatto diverse farne saggiamente una sola, ammorbire le frasi straniere, per naturalizzarle, arricchir la sua lingua senza imbastardirla, rispettarne il Genio rendendolo attivo e fecondo, camminar francamente, per dir così, sopra una linea geometrica posta in mezzo a due precipizi**; questi, oltre moltissimi altri sono problemi alquanto difficili a sciogliersi, e checcè si

Se scarsi sono, purtroppo, i contributi del dibattito settecentesco sulla traduzione drammaturgica, numerosi sono invece quelli in merito alla poesia¹⁶⁸. È soprattutto nel caso del testo poetico infatti che la dicotomia cesarottiana tra “genio rettorico” e “genio grammaticale”, portata alle sue estreme conseguenze, mette in evidenza l'impossibilità di realizzare una traduzione che soddisfi entrambi. Ancora una volta è Cesarotti a dare un sostanziale contributo in proposito, tramite un eccentrico esperimento editoriale al fine di dimostrare l'impossibilità di conciliare in un'unica traduzione “poeta” e “copista”¹⁶⁹. A partire dal 1768 egli pubblicò infatti una versione dell'*Illiade* di Omero in due traduzioni tra loro complementari: una in prosa, quasi una sorta di parafrasi di servizio, e l'altra in endecasillabi sciolti, ristampata singolarmente nel 1795 con il titolo *La morte di Ettore*¹⁷⁰. Molto utile e interessante è leggere il manifesto di intenti del traduttore, esplicitato nel *Ragionamento preliminare* dell'opera, in cui possiamo trovare molte riflessioni che sembrano animare anche alcune scelte traduttive della stessa Caminer, la quale non a caso mantenne a lungo con Cesarotti uno stretto rapporto di amicizia e collaborazione anche in merito all'evoluzione della struttura dei propri giornali. Spiega il traduttore:

gracchi il volgo, chi è iniziato ne' misteri dell'arte confesserà che anche in questo genere l'andare a Corinto non è da tutti": Melchiorre Cesarotti, "Osservazioni alla seconda filippica", in *Le opere di Demostene tradotte e illustrate*, Firenze, Molini Landi, 1807, vol. VI, pp. 161-162. Grassetto miei. Così invece conclude il Cassoli il suo *Ragionamento sulle traduzioni poetiche*, del 1775: "Non cedettero questi grand'uomini d'avvilir sé medesimi riproducendo cose di genio a sé uguali, di cui essi comprendeano tutti i pregi, e però si proposero di farli comprendere anco ai meno periti. Credettero di recar vantaggio alla nazionale letteratura col diffondervi un nuovo bello, e cedettero al tempo stesso di procurare al proprio nome gloria non ordinaria, persuasi che il tradur bene sia un vero comporre, e che a riprodurre felicemente un gran poeta nulla meno richieggasi d'un gran poeta": Francesco Cassoli, *Ragionamento sulle traduzioni poetiche*, Torino, Edizioni RES, 1991, p. 82.

¹⁶⁸ La polemica sulla traduzione dei poemi in verso o in prosa animava da anni il dibattito francese: se Madame Dacier, cimentandosi nella traduzione dell'*Illiade* (1756), affermava che i classici dovessero essere tradotti in prosa, D'Alambert sosteneva l'assoluta impossibilità di tradurre la poesia, tanto in verso quanto in prosa, mentre Delille, sostenendo quale caratteristica imprescindibile di qualunque traduzione l'infedeltà al testo originale, del quale si doveva tentare di riportare quanto meno lo stesso numero di bellezze tramite una "giusta compensazione", traduceva in versi le *Georgiche* (1770), in opposizione alle teorie di Desfontaines che nel suo *Discours sur la traduction des poètes* – premesso alla traduzione in prosa delle opere di Virgilio (1743) – condannava le traduzioni in verso in quanto imprecise e grossolane.

¹⁶⁹ "La grande novità del Cesarotti consiste dunque non solo nell'aver portato all'estrema conseguenza la tradizionale distinzione fra lettera e spirito facendovi corrispondere due distinte e complementari traduzioni, ma anche nell'aver superato quella stessa distinzione storicizzandone i termini": M. MARI, *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*, Milano, Istituto di Propaganda libraria, 1994, pp. 192-193.

¹⁷⁰ Melchiorre Cesarotti, *L'Illiade d'Omero recata poeticamente in verso sciolto italiano insieme col Volgarizzamento del Testo in prosa ampiamente illustrato da una scelta delle Osservazioni originali de' più celebri Critici antichi e moderni, e da quelle del Traduttore*, Padova, Penada, 10 voll., 1786-94; Melchiorre Cesarotti, *L'Illiade o La morte di Ettore, Poema omerico ridotti in verso italiano*, Venezia, Antonio Curti, 4 voll., 1795. Cfr. in proposito l'interessante studio di Michele Mari, "Le tre Iliadi di Melchiorre Cesarotti", in Id., *Momenti della traduzione...*, cit., pp. 161-234.

Due sono gli oggetti che io mi son proposto con essa [la duplice traduzione dell'*Illiade*]: l'uno di far gustar Omero, l'altro di farlo conoscere. Parrà strano per avventura ch'io distingua questi due oggetti, quando sembra a prima vista che debbano e possano formarne un solo ed indivisibile, ch'è quello stesso che si contempla universalmente dai Traduttori d'ogni spezie. Io la penso altrimenti, e credo che i non grecisti d'Europa non abbiano un'idea esatta d'Omero appunto perché gl'Interpreti intendono di soddisfar con un solo mezzo a due oggetti diversi, ed essenzialmente inconciliabili. Per far gustare un originale straniero la Traduzione dee esser libera, per farlo conoscere con precisione è necessario ch'ella sia scrupolosamente fedele. Ora la fedeltà esclude la grazia, la libertà e l'esattezza. Omero dunque tradotto sarà sempre poco o molto diverso da quel ch'egli è. Qualunque traduzione va a rompersi ad uno di questi scogli: né ciò talora per colpa degli artefici, ma per la Natura medesima d'un tal lavoro. Gli esempi degli Autori sfigurati dalle traduzioni sono frequenti: pure è più facile che un Autor tradotto riesca miglior che lo stesso. Quelli che tengono una via di mezzo, e cercano di conciliar l'eleganza colla fedeltà non appagano comunemente abbastanza né gli amatori d'un genere, né quei dell'altro: e la loro fatica non può aver né gloria distinta, né molto uso. Perciò sembra pensarla meglio chi prende francamente il suo partito, e si risolve di essere o Poeta ed emulo del suo Originale, o puro Copista e Grammatico. Così almeno ciascheduno farà tranquillamente il suo uffizio; poiché l'uno rinuncia all'ambizione, l'altro agli scrupoli: ciascheduno otterrà compiutamente il suo fine; il Copista serve all'erudizione, l'emulo alla Poesia, quello ci dà la figura dell'Originale e questo l'anima ed il Genio. Quindi è che chi vuole sulla fede delle traduzioni accertar un giudizio sul merito di quel Poeta trova sempre dalla parte degli oppositori una eccezion plausibile. [...] Qual è dunque il sistema a cui mi sono appigliato nel dar Omero all'Italia? Eccolo. Io ho deliberato di soddisfar separatamente ai due mentovati oggetti, e di presentarli adempiuti nel volume medesimo con doppio e diverso lavoro. Risolsi di dar ai miei lettori due traduzioni in cambio di una: la prima in verso e poetica, la seconda in prosa ed accuratissima, quella libera, disinvolta, e per quanto mi fu possibile originale, questa schiava della lettera fino allo scrupolo, e tale che quanto al senso e al valor preciso dei termini potrà servire di testo a chi non intende la lingua. Così queste due versioni si compenseranno a vicenda nelle loro mancanze e gli studiosi d'Omero avranno il loro poeta compiuto, e lo stesso nel solo modo possibile, vale a dire, diviso in due quadri: troveranno nell'uno tutti i membri, tutte le parti, tutti gli articoli del corpo omerico, e perfino le pieghe, e lo strascico delle due vesti: vedranno nell'altro la fisionomia, il portamento, lo spirito di quel poeta, sotto un vestiario alquanto diverso.¹⁷¹

Non poteva certo mancare, tra gli articoli dell'allora «Nuovo Giornale Enciclopedico d'Italia», oramai sempre più orientato alla “propaganda” editoriale che alla diffusione delle idee illuministe, una recensione a tale opera di Cesarotti. L'articolo venne pubblicato nell'aprile del 1793, ossia ormai sei anni dopo l'avvio del progetto editoriale, tempo che, si spiega, era servito a valutare i reali meriti della traduzione onde evitare un immediato entusiastico giudizio che non trovasse poi effettivo riscontro nel prosieguo. Si commenta nella recensione:

[...] Leggendo nel suo insigne ragionamento preliminar il prospetto del piano ch'ei si propose in questo lavoro [...] ci sentimmo sgomentati per lui all'idea d'un assunto pieno di novità, d'arditezza e di

¹⁷¹ Melchiorre Cesarotti, “Ragionamento preliminar”, in *L'Illiade d'Omero...*, cit., vol I, 1786, pp. 198-199. Riguardo alla traduzione “schiava della lettera fino allo scrupolo” cfr. Fray Luis de León, che qualche decina di anni dopo affermava: “El que traslada ha de ser fiel y cabal, y si fuere posible, contar las palabras para dar otras tantas y no mas, de la misma manera, qualidad, y condición y variedad de significaciones que las originales tienen, sin limitallas á su propio sonido y parecer; para que los que leyeren la traducción, puedan entender la variedad toda de sentidos, á que dá ocasión el original si se leyese, y queden libres para escoger de ellos el que mejor les pareciere”: introduzione alla traduzione del *Cantar de los cantares de Salomón*, Salamanca, 1798, pp. XII-XIII.

difficoltà. [...] E quantunque i primi due canti dell'**Iliade Italiana** dessero a quest'Opera i più fondati e prosperi augurj, noi non sapemmo difenderci da un qualche timore, che tosto o tardi egli avesse ad inciampare in così scabroso cammino. [...] Affine dunque di farci una idea adeguata di questa impresa, e di non avventurar sopra di essa un giudizio soggetto a ritrattazioni, ci parve di dover attendere fino a tanto che il progresso dell'opera avesse dato occasione all'Autore di sviluppar tutta l'attività del suo spirito. [...] Ora dunque che l'**Autore della nuova Iliade** ha varcato più che la metà del cammino, e che il più pieno [...] successo ha coronata la sua fatica possiamo [...] con vera compiacenza render adeguata giustizia [...] al merito [...] d'un tal lavoro col fissarne il carattere, e col farne cogliere il vero spirito, e presentar [...] l'analisi ragionata d'un Opera, di cui la letteratura moderna non ne vanta un'altra né più luminosa, né più proficua alla perfezione della Poesia e della Critica.

[...] il confronto perpetuo delle due traduzioni, letterale e poetica, e l'esame continuato delle osservazioni, ci mette in istato di ravvisar pienamente il vero spirito del suo progetto. [...] Egli [...] si prefisse di **riformar l'Iliade conservandone il piano, e la progressione**, e di darci un Omero corrispondente a quella idea di perfezione, che i Commentatori suppongono in esso gratuitamente, e che non si trova verificata, che in alcune sue parti, e più spesso nell'intenzione, che nel fatto. [...] **Con questo metodo egli si rese più benemerito alla Poesia che se ci avesse dato un Poema originale del tutto nuovo.** [...] Per una spezie di magia egli seppe dar vita, e vivacità giovanile anco alle parti inanimate e appassite; e **innestando il suo genio in quello d'Omero ne fece un misto indiscernibile, un'opera unica di due autori egualmente originali**, e de' quali sommando il tutto, non saprebbe dirsi chi abbia contribuito di più. Fu detto da non so chi, non senza malizia, che ne risultava un tutto mal accozzato. Noi però sfidiam chicchessia a citar un solo passo ove tutto non comparisca uniforme quanto alla bellezza dello stile e del sentimento, ove non sia conservata tutta la varietà conveniente. [...] Parlisi adunque schiettamente, onde abbiano fine una volta le ridicole, o maliziose questioni di parole. No, questa non è una traduzione né servile e contraffatta come quella del Salvini, né [...] fedele, ed elegante, come l'Italiana del Cerutti [...] non una parafrasi come quella del Bozzoli, non una imitazione come quella del Pope [...] non un compendio imbellettato come quella del De la Motte; ella è propriamente una riforma, e potrebbe chiamarsi piuttosto un'Iliade Italiana, che una traduzione. Certo è che la posterità metterà il Sig. Ab. Cesarotti nella classe degli Epici ben più che in quella dei Traduttori. [...]

Per concludere diremo, che osiam proporre quest'Opera sotto il doppio aspetto d'un Codice di gusto per la teoria, e d'un esemplare di perfezione per la pratica. [...]

(pp. 3-20)¹⁷²

Dalla recensione traspare un'apprezzabile imparzialità, soprattutto considerando che lo stretto rapporto tra i due letterati poteva portare a un encomio che prescindesse dal reale merito dell'opera e dall'effettivo giudizio critico della ipotizzata autrice dell'articolo. È interessante notare come non soltanto si lodi l'idea di presentare due traduzioni complementari, e dunque in qualche modo si aderisca alla poetica di "genio rettorico" e "genio grammaticale", quanto, soprattutto, si arrivi a definire il traduttore come "autore" e l'opera tradotta prima come "nuova Iliade" e poi "Iliade italiana". Dietro queste riflessioni sembra essere più che mai presente l'idea dell'arricchimento linguistico e culturale insita nel processo traduttivo, in nome della quale non solo si autorizza o si auspica, quanto si loda, un

¹⁷² Cito da Mariagabriella di Giacomo, *L'illuminismo e le donne...*, cit., pp. 80-81. Sebbene, secondo quanto indicato dalla Di Giacomo, l'articolo sembri non essere firmato, come è stato dimostrato in altri casi analoghi è probabile che sia stato scritto dalla Caminer. Il Cesarotti era in effetti spesso elogiato nelle recensioni della Caminer tanto direttamente, come nel caso sopracitato, quanto indirettamente.

ampliamento del libero arbitrio del traduttore, la cui creatività viene notevolmente valorizzata in quanto concorre al merito della riuscita dell'opera nella nuova lingua di arrivo. Mentre per la traduzione di opere narrative o poetiche nel Settecento si può parlare di un grande interesse sia dal punto di vista del numero di testi tradotti che delle riflessioni teoriche a riguardo, lo stesso non può dirsi per le traduzioni teatrali. Malgrado l'indiscutibile merito a esse attribuibile nella diffusione della nuova sensibilità illuministica di scambio culturale¹⁷³, a questo non corrisposero tuttavia, come già anticipato, teorizzazioni altrettanto rilevanti. Inoltre, e non stupisce, i contributi in merito arrivano in questo caso non da trattatisti quanto da uomini di teatro, da addetti ai lavori, non tanto in qualità di veri e propri saggi o trattati, quanto piuttosto come paratesti di opere tradotte, quali quelli della stessa Caminer. È indubbio infatti che per le sue peculiarità la traduzione teatrale comportasse, allora più che oggi, ulteriori valutazioni oltre a quelle già menzionate, in particolar modo in merito al concetto di rappresentabilità del testo di arrivo, nel caso di una traduzione effettuata per la scena, considerando oltretutto che all'epoca in Italia lo stesso ruolo del commediografo di professione e del testo scritto in luogo del canovaccio si stavano ancora affermando, non senza una certa difficoltà. Se da un lato un destinatario ideale di tali traduzioni era il pubblico, dall'altro lo erano anche gli attori e, in entrambi i casi, i sistemi culturali di partenza e di arrivo, che si trattasse del gusto del primo o del modo di recitare dei secondi¹⁷⁴, necessitavano tra loro di un'ulteriore operazione mediatrice. L'opera

¹⁷³ “Anche attraverso la traduzione teatrale [...] si realizzò lo sviluppo di quel percorso che portò l'Italia a superare la subalternità intellettuale in un quadro di coesione europea, in nome di una o più lingue moderne, strumenti della cultura politica, economica, filosofica, letteraria, ma anche della conversazione brillante di dotti e letterati”: Fabrizio Chirico, “Traduzioni e riforma teatrale del XVIII secolo”, cit., p. 175.

¹⁷⁴ Si considerino ad esempio le valutazioni di Gozzi, pur contestualizzate nell'ineludibile influenza dalla sua soggettiva poetica avversa all'influenza della drammaturgia d'Oltralpe in Italia, in merito alla recitazione francese, espresse dopo aver assistito ad alcune rappresentazioni della già citata compagnia Aufrésne, che nell'autunno del 1772 si esibì sui teatri di Venezia con opere recitate in lingua: “Malgrado alla **velocità, alla voce bassa, con cui recitano que' Comici**, e alla mia ignoranza, giunsi ad intendere tre quarti per lo meno de' dialoghi, e a capire perfettamente il merito reale di quegli Attori. Oltre ad una decenza teatrale francese, che deve piacere, sanno a memoria le opere che rappresentano, e tutti la parte di tutti in modo che l'azione sembra improvvisa e vera. Hanno tante, e tali modulazioni di voce studiate, e unisone alla circostanza, che incatenano specialmente chi gli capisce. L'esattezza con cui partono, escono, si guardano, stupiscono, si addolorano, ridono, dileggiano, bilanciano, si arrabbiano, dipinge la verità, e la natura. **Cotesta verità, e cotesta natura, che in quelli apparisce, si fa però conoscere in un costume, che non è l'Italiano**, e che, palesandosi negl'Italiani per que' modi, gli farebbe tosto tra noi ridicole, e affettate caricature. **Nelle nostre famiglie i nostri Padri, i nostri Figliuoli, i nostri Servi non si parlano con tante moine, con tante leziosità, con tanta mollezza, e tanti scontorcimenti, come parlano i Francesi nelle famiglie loro.**”: Carlo Gozzi, *Opere edite ed inedite...*, cit., vol. V, pp. 57-58. Grassetto miei. Sarà proprio su aspetti di distanza culturale quali quelli segnalati da Gozzi che i

drammaturgica appartiene a un sistema più ampio e complesso da cui chi traduce per la scena non può prescindere. La sua specificità risiede nel fatto che ogni potenzialità si realizzi nel momento in cui il testo scritto si confronta con la realtà mimica del teatro e dei suoi protagonisti, dagli attori al pubblico: il criterio di performatività diventa un parametro fondamentale ai fini dell'esito di testo drammaturgico tradotto per essere rappresentato. In virtù dei significativi interventi generalmente operati rispetto al prototesto, si parla pertanto spesso di "rifacimenti" o "adattamenti", quali pratiche diffuse all'epoca in tutta Europa. Goldoni e Holberg¹⁷⁵ furono tra i primi a manifestare la necessità di adattare il testo drammaturgico ai costumi del nuovo contesto di riferimento all'interno del quale questo dovesse inserirsi ed essere rappresentato, sia per renderlo comprensibile e ben accolto che per conseguire gli scopi pedagogici ed educativi prefissati.

Nel 1760 Goldoni riadatta al gusto italiano l'*Écossaise*¹⁷⁶ di Voltaire (*Il caffè, o La scozzese, commedia tradotta dal francese*), spiegando nella prefazione le motivazioni per cui aveva deciso di apportare al testo determinate modifiche, attribuendone poi di conseguenza il successo in parte a Voltaire e in parte a se stesso. Spiega lo stesso drammaturgo:

La lessi, mi piacque, e la trovai del mio gusto. Mi sentii anche solleticato dalla prefazione [...]. Tutto ciò mi mise in voglia di farla conoscere nella nostra lingua, e sul nostro Teatro, e cominciai a tradurla; **ma per ch'io m'inoltrava nella traduzione, vedea chiaramente, e con pena, che non sarebbe gustata, com'era, sui teatri d'Italia; ch'io avrei perduto la fatica ed il tempo, e pregiudicato al merito dell'Autore.** È vero, come leggesi nella prefazione suddetta, che quest'Opera dovrebbe riuscire in tutte le lingue; perché l'Autore dipinge la natura, che è per tutto la stessa; **ma la natura medesima è differentemente dappertutto modificata, e conviene presentarla con quegli abiti e con quegli usi e con quelle nozioni e prevenzioni che sono meglio adatte al luogo dove si vorrebbero farle gustare.** Le mie commedie, per esempio, sono state ben accolte in Italia, eppure sono certo che niuna di esse, anche delle più fortunate, potrebbe rappresentarsi com'è sul teatro francese, e tutte credo potrebbero avere questo onore se fossero accomodate secondo il gusto di quella nazione. [...] Veggendo io dunque, e conoscendo per esperienza, che non era possibile di far applaudire la Scozzese tradotta, e volendo ad ogni costo farne gustare il merito e la bellezza, mi sono determinato a cercar d'imitarla, e quantunque vestita all'Italiana, **conservarne il Soggetto, i Caratteri, la Morale e l'intreccio.**¹⁷⁷

traduttori, la Caminer in particolare, dovranno intervenire, con l'obiettivo di naturalizzare quelle opere proprio per "padri", "figliuoli" e "servi" italiani.

¹⁷⁵ Cfr. in proposito Gina Maiellaro, "Lo *sklonenie na russkie nnavy* nelle commedie di V. Lukin", «Europa orientalis», 15, 1996, 2, pp. 25-49, e relativa bibliografia; Alda Castagnoli Manghi, "Holberg e Goldoni, due protagonisti del Settecento teatrale europeo", in «AION-n, Studi Nederlandesi – Studi nordici», vol. XXX, Napoli 1987, pp. 371-395; Bruno Berni, "La poetica di Holberg", lvi, pp. 397-409.

¹⁷⁶ Lo stesso Goldoni racconta che nel 1761 il testo era contemporaneamente in scena presso teatri veneziani in due versioni diverse oltre alla propria: una di Pietro Chiari (*La bella pellegrina*), che ne ricavò anche un romanzo, e una di Gasparo Gozzi. Tuttavia egli spiega che soltanto la sua ebbe successo, proprio in virtù dell'adattamento che ne aveva fatto. Luigi Ferrari fa menzione anche di una versione inedita di Giacomo Casanova: cfr. Luigi Ferrari, *Le traduzioni italiane...*, cit., p. XVII.

¹⁷⁷ Carlo Goldoni, *Tutte le opere di Goldoni*, cit., vol. VII, 1946, pp. 1219-1220. Grassetti miei.

Ciò che traspare dalle affermazioni di Goldoni è quella stessa idea di “genio linguistico”, di gusto delle nazioni, in funzione del quale l’adattamento deve operare. Per Goldoni il traduttore, mantenendo quella che è la struttura dell’opera¹⁷⁸ (“il soggetto”, “i caratteri”, “la morale” e “l’intreccio”), quasi quale sorta di “genio grammaticale” a livello drammaturgico, deve tuttavia tradurre il “genio rettorico”, vale a dire quegli aspetti di tipo culturale, mutevoli in relazione al contesto, che guidano l’adattamento al servizio del nuovo paradigma culturale di arrivo.

1.3.3 L’attività di traduttrice teatrale: diffusione della *comédie larmoyante*

Se non è possibile esaminare le traduzioni della Caminer senza una previa attenzione al contesto delle teorie sulla traduzione settecentesche, sarebbe altrettanto incompleta un’analisi che non tenesse conto delle competenze pratiche che essa aveva all’interno del mondo teatrale, sia durante la rappresentazione delle opere tradotte che per mezzo della scuola di recitazione da lei stessa fondata e gestita. Anche la trasformazione del ruolo dell’attore, che intorno alla metà del secolo accompagnò la professionalizzazione di quello del commediografo, ebbe innegabili implicazioni tanto sceniche quanto editoriali, di cui le traduzioni conservano tracce, soprattutto nel caso di una personalità con una tale competenza in materia quale quella in questione. Ancor prima che “traduttrice”, forse potremmo definire la Caminer “donna di teatro”, realtà verso la quale nutriva una immensa passione¹⁷⁹ e di cui conosceva a fondo strutture e protagonisti, dagli attori agli spettatori, dai tempi di scena ai modi di recitazione nonché al gusto del pubblico: è innegabile dunque che anche all’interno delle traduzioni a stampa la performatività fosse a suo avviso un aspetto cui non prescindere. Le traduzioni contenute nelle sue raccolte sono pertanto da considerarsi, nella maggior parte dei casi e in particolar modo per quanto riguarda quelle che

¹⁷⁸ Si noti l’affinità, tanto ideologica quanto terminologica, tra la volontà espressa da Goldoni di “conservarne il Soggetto, i Caratteri, la Morale e l’intreccio” e quella individuata dalla Caminer nella citata recensione all’*Illiade* di Cesarotti, il cui intento fu, a suo avviso, quello di “riformar l’*Illiade* conservandone il piano e la progressione”.

¹⁷⁹ “Io sto a casa quasi tutti i giorni e vo tutte le sere al Teatro per cui mi ho una vera passione [...] abbiamo un’Opera seria, due Opere buffe, tre Commedie, e una mistura di Commedie e Intermezzi in musica. Tutti questi teatri fanno a gara per divertire il Pubblico, quindi le cose nuove s’hanno a furia e tradotte dal francese, e italiano, e tratte dallo spagnuolo, e si mille altri generi [...] molte di cattive, ma ve ne son anche di buone. Non vi parlo delle gare fra’ comici, delle rivalità tra gli autori, de’ partiti fra il Popolo; questo è il più bel divertimento del mondo. E chi scrive, e chi strilla, e chi decide, e chi dà legge, e chi critica, e chi sotto al manto della verità copre il fanatismo che scappa fuori poi dopo una lunga diceria”: lettera della Caminer al Pelli Bencivenni, da Venezia, datata 1 febbraio 1772 e conservata presso l’Archivio di Stato di Firenze nel carteggio Pelli Bencivenni (nr. 4057), cito da Rita Unfer Lukoschik, *Elisabetta Caminer Turra...*, cit., p. 22.

sappiamo essere state rappresentate, testi di scena rivisti ai fini della pubblicazione, come lei stessa spiega in alcuni *Avvertimenti o Prefazioni*. Afferma Rita Unfer Lukoschik:

Anche in campo teatrale la Caminer si cura in prima persona della realizzazione pratica del dramma e da traduttrice si fa drammaturga ed insegnante di recitazione. [...] molte delle modifiche che la traduttrice apporta ai drammi obbediscono ad esigenze di una loro maggior rappresentabilità. Tra le difficoltà che deve sormontare nei suoi tentativi di promuovere una riforma del teatro sulle scene venete, anche la Caminer, come già Goldoni, è inoltre obbligata a scendere a compromessi con il teatro dell'arte, alla cui recitazione all'improvviso il pubblico è ormai più assuefatto che avvezzo. Per la rappresentazione de' *I due amici* del Beaumarchais è infatti costretta a modificare l'originale, spostando l'azione a Venezia.¹⁸⁰

Tanto letterata quanto imprenditrice, la Caminer sembra dimostrare piena coscienza e passione nei confronti di entrambi i mercati all'interno dei quali opera. Il teatro ha regole proprie che ancor più di altri ambiti rispecchiano il "genio" e il "gusto" delle nazioni, il che spiega la licenza della traduttrice di apportare ai testi modifiche troppo spesso ritenute inopportune o "infedeli"¹⁸¹. Soprattutto nella prima parte della propria carriera, si può dire che il fine primario della traduzione fosse agli occhi della Caminer l'adattamento per la scena, sia in funzione del pubblico che di quegli stessi attori che contribuivano in qualità di parte attiva a modificare il dramma anche in base alle reazioni degli spettatori; per poi tornare a rivedere il testo in un secondo momento ai fini della sua pubblicazione, in funzione invece dei cosiddetti "leggitori". Gli interventi effettuati dalla traduttrice veneta dunque, sebbene letti in epoche successive con connotazioni che rimandano all'ormai desueta

¹⁸⁰ Ivi, p. 57. La motivazione che la Caminer adduce per spiegare tale cambio di ambientazione è la seguente: "Quando io m'accinsi a far rappresentare questo Dramma, varie persone che lo avevano letto e non lo giudicavano generalmente interessante pella nostra Città, mi consigliarono a trasportarne la Scena in Italia, per poterne cangiare l'Eroe Francese in un Veneziano. Elleno erano persuase che in questo modo quella porzione eziandio di Spettatori che non intendeva il commercio e le finanze, e non aveva un'idea precisa degl'impegni de' Negozianti, dovesse interessarsi per un compatriota virtuoso ed infelice. **Ma ad onta di questa ragione, io non avrei ardito di por le mani nell'opera del Sig. di Beaumarchais, se la mancanza d'un personaggio atto a ben sostenere la parte di Roberto non mi ci avesse costretta. La valorosa Compagnia Comica che ha rappresentati *I due amici* non aveva sennon il Pantalone a cui si potesse addossar questa parte difficile, quindi le diedi a lui, e gliela feci rappresentare nel nostro dialetto, senza la maschera; adesso però i rimetto la scena al suo luogo e stampo il Dramma com'è nell'originale.** Quelli che vogliono farmi una colpa irremissibile de' cangiamenti talora solamente creduti ragionevoli, e talora anche indispensabili, ch'io fo in alcune Opere Teatrali, rendono forse necessaria questa giustificazione": Elisabetta Caminer Turra, *Composizioni teatrali*, cit., vol. III, p. 9. Grassetti miei.

¹⁸¹ La Caminer stessa afferma più volte di essere intervenuta sugli originali, motivandole di volta in volta le proprie scelte: "Nell'eseguire le traduzioni che in questo Volume sono racchiuse io non ho sempre creduto necessario lo stare servilmente attaccata all'Originale": Elisabetta Caminer Turra, "Prefazione della traduttrice", cit., p. 10; "La Traduttrice dice di non essere stata servilmente attaccata a' suoi originali; i Leggitori potranno giudicare da per loro s'ella abbia fatto bene o male, e se l'attenzione, cui siamo sicuri avrà ella impiegata per deformatli o tradirli, abbia avuto una riuscita corrispondente al suo desiderio": Elisabetta Caminer Turra, *Composizioni teatrali moderne*, tradotte da Elisabetta Caminer Turra. Tomo I (veneziana 1772)", «Europa letteraria», gennaio 1772, p. 69.

categoria concettuale di “infedeltà”, non solo rientrano in una passi usuale all’epoca¹⁸², ma dimostrano altresì una salda coerenza con il programma di intenti da cui hanno origine. L’arbitrio della traduttrice interviene sui testi affinché la loro rappresentazione sia attuabile sulle scene venete¹⁸³. Talvolta, inoltre, le modifiche apportate sono il risultato di motivazioni tali da indurla a ritenerne opportuno il mantenimento anche nella fase di trasposizione scritta per la pubblicazione. Ne è caso emblematico il *Disertore* di Mercier, opera che, malgrado il successo coevo da parte del pubblico nonché la lodevole approvazione dell’autore stesso, è stata più volte chiamata in causa quale prova degli scarsi meriti della traduttrice. Spiega la Caminer:

Nell’eseguire le traduzioni che in questo Volume sono racchiuse io non ho sempre creduto necessario lo stare servilmente attaccata all’Originale. [...] Il *Disertore* è meritatamente una delle più fortunate composizioni teatrali che siano state fatte giammai a Venezia, dove lo feci rappresentare l’anno scorso, fu replicato per 23 sere consecutive, e per quasi tutta l’Italia ebbe un eguale incontro. **Io ho però dovuto cangiarne il fine. Noi non siamo avvezzi alla durezza sanguinaria pell’ordinario e implacabile della legge di morte contro a quegli’infelici che disertano: lo scopo politico non avea dunque luogo fra noi, e nello scopo morale bastavano le angosce che soffre l’infelice *Disertore*.** V’ebbe chi sindacò il

¹⁸² Caso analogo è quello della traduzione di Albergati Capacelli dell’*Iphigénie* di Racine (*Ifigenia*), del 1764: “l’Albergati ha pensato, che «sul Teatro Italiano non riuscisse troppo bene il terminar la tragedia come l’Autor Francese la termina». E ha modificato la catastrofe, aggiungendo una scena finale e chiudendo l’opera con le nozze di Ifigenia con Achille”: Luigi Ferrari, *Le traduzioni italiane del teatro tragico...*, cit., p. 136. Già Fulvio Francesco Maria Grati, nella sua traduzione del 1728 aveva avuto lo stesso accorgimento: “Non si notano grandi novità nella partizione delle scene o dei personaggi [...]. Ma lo sviluppo della favola è stato modificato sostanzialmente. Si finge che Ulisse, grazie alle sue risorse, riesca a persuadere Ifigenia a rassegnarsi al sacrificio (a. V, sc. 1), ma che questo non possa effettuarsi, perché preceduto dall’unione con Achille, mutandosi così la catastrofe in Lieta”: Ivi, p. 133. Differente invece la traduzione di Gian Pietro Riva, del 1735, di cui il Ferrari non annota alcun cambiamento in merito al finale: “Buona traduzione in verso sciolto, quasi letterale. L’anonimo traduttore è il p. G. Pietro Riva (1696-1785)”: Ivi, p. 134. In merito a quest’ultimo cfr. l’interessante studio di Laura Maggi Notarangelo, *Gian Pietro Riva traduttore di Molière*, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 1990. Che la prassi fosse usuale all’epoca è cosa nota; si noti ad esempio quanto scrive Giuseppe Gattei in merito alla traduzione del *Sonnambulo* di Albergati Capacelli: “Dopo di lui [Francesco Albergati Capacelli] anche l’erudita signora Elisabetta Caminer Turra si diede a una traduzione che, quantunque sia stata accolta con favore, a noi però sembra che gareggiar non possa coll’originale come gareggia la presente, nella quale il traduttore altra libertà non si è presa che quella di fingere l’azione, anziché in Francia, in Italia, e di cangiare per conseguenza i nomi dei personaggi francesi in italiani”: Giuseppe Gattei, “Notizie storico-critiche sopra Il *Sonnambulo*”, in *Teatro moderno applaudito ossia raccolta delle più scelte tragedie commedie*, Venezia, Gattei, 1797, vol. IX, p. 40.

¹⁸³ Scrive Georges Mounin in proposito: “la traduzione teatrale,, quando non è scritta per un’edizione scolastica, universitaria o critica, bensì per la recitazione [deve] trattare il testo in modo da poter essere considerata tanto un adattamento quanto una traduzione. Prima della fedeltà al vocabolario, alla grammatica, alla sintassi e persino allo stile di ogni singola frase del testo, deve venire la fedeltà a quel che, nel paese d’origine, ha fatto di quell’opera un successo teatrale. Bisogna tradurre il valore teatrale prima di preoccuparsi di rendere i valori letterari o poetici, e se fra quello e questi si crea un conflitto, bisognerà scegliere il primo contro i secondi. [...] Ecco perché il traduttore di un’opera teatrale – e più spesso si parla di *adattamento* – farà quasi sempre ricorso ai procedimenti di traduzione meno letteralmente fedeli [...]; perché non deve soltanto tradurre enunciati bensì anche contesi e situazioni, in modo che sia possibile comprenderli tanto immediatamente da poterne ridere e piangere”: Georges Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, cit., p. 155. Corsivo nel testo.

cambiamento, e **molto più causticamente fui accusata io medesima** per aver messo mano nell'opera del Signor Mercier. **Io non poteva far bandire dal pubblico Trombetta che l'Autore n'era stato contento** (a). Io ho cercato di condurre il lieto fine nella migliore e più giustificabile maniera. Dopo sedici sere che questo Dramma erasi rappresentato, fui pregata dai Comici a farvi ancora un altro cambiamento, a **far vedere cioè in azione quello che prima si sapea per racconto**. Io cedetti alle istanze di que' valorosi Attori, che aveano contribuito a fissare l'incontro col Disertore coll'eseguire eccellentemente le parti loro.

(a) Ecco quello ch'ei mi scrisse a questo proposito: *Cette mort a deplu en France come en Italie. Je voulois donner à ma pièce un but politique, éclairer ma Nation sur l'honneur de cette loi inhumaine qui dispose si froidement de la vie d'un homme qui ose rentrer dans le droit naturel. J'ai cru la disposer à rejeter la loi, en lui en offrant le tableau. Elle n'a pu souffrir en peinture ce qu' elle admet en réalité. C'est un nouve au remerciante que je vous dois pour avoir changè cette sanglante catastrophe etc.*¹⁸⁴

¹⁸⁴ Elisabetta Caminer Turra, "Prefazione della traduttrice", cit., pp. 10-11. Corsivi nel testo e grassetti miei. Si noti come lo stesso Gozzi, censore di molti degli interventi della Caminer, approfitti di parte della "Prefazione" al *Fajel* per spiegare alcune delle sue "alterazioni" rispetto al testo originale: "Io non avrò giammai il ridicolo vapore di giudicarmi autore d'un'opera non mia, e quando sperassi di possedere abbastanza la facoltà di ben tradurre nella mia lingua l'opera d'un estero avrei al più libero il cuore dal rimorso di pregiudicarla. Veramente da tal rimorso non mi trovo libero affatto, e sapendo quanto difficile sia l'arte del ben tradurre, specialmente in versi, auguro agli esteri che gli italiani, i quali si accingono alla servile fatica del tradurre le opere loro, abbiano un intero possesso de' termini, delle frasi, delle eleganze, delle grazie, e delle bellezze della nostra lingua, e quella trepidazione medesima ch'io sento di diformare un originale [...] Ho tratto dal francese il suo *Fajel* con quella fedeltà che è permessa dal linguaggio de' nostri Teatri, e si troveranno nella mia traduzione le seguenti alterazioni che mi credo in debito di palesare, non facendo conto di alcune minute sostituzioni, ch'io credei necessarie. **Ho espurgata l'opera dalle espressioni correlative alle Crociate de' tempi di Fajel, perché il saggio, e religioso governo non avesse difficoltà a licenziarla per il Teatro. Non ho avuto l'animo del Signor d'Arnaud, né di Fajel per far mangiare il cuore di Cucì a Gabriella. Oltre a ciò, siccome io penso fuori di natura, ho creduto che Gabriella (possiamo dire agonizzante) non fosse in grado di mangiare un cuore, per quanto foss'egli ben condito dal cuoco il più eccellente.** Dove Fajel avverte Gabriella di aver mangiato il cuore di Cucì, mi sono attenuto all'idea del Signor Belloy, di far recare a Gabriella in un vaso il cuore dell'amante. Ella lo crede veleno, si inorridisce vedendo un cuore; ed ecco come io fo parlare Fajel con qualche arbitrio. **Ommetto la risposta di Gabriella**, pure arbitraria, e che si può vedere nella Tragedia. [...] **Parvemi per tal modo di scemare alquanto di quell'orrore di cui quella Tragedia è pur troppo sparsa, e di cui l'Uditorio nostro non è punto vago**, e il condannare Gabriella ad avere dinanzi agl'occhi nelle sue stanze per sempre il cuore dell'amante, mi sembra decreto proporzionato al carattere del nostro barbaro, e brutale geloso. **Si troveranno nel fine della Tragedia tradotti que' frammenti che ho troncati nel quinto atto**, sicché i lettori abbiano la intera Tragedia del Signor d'Arnaud, e acciocché i Comici possano rappresentarla in quel modo che meglio sembrasse loro. Aveva disposizione di troncare alcuni sentimenti del bilioso Fajel replicatissimi nel suo furioso desiderio di vendetta, ma **ebbi dello scrupolo**. Il Signor d'Arnaud, che studia la verità, sa che un uomo infuriato, in natura, cade spesso nelle medesime espressioni. Non ho dunque pregiudicato il Signor d'Arnaud in questa bella imitazione della natura, ma prego l'Uditorio a sofferire senza annoiarsi, i difetti della natura imitata, per conto del Signor d'Arnaud": Carlo Gozzi, "Prefazione...", cit. Grassetti miei. Molte delle motivazioni addotte da Gozzi, oltre a quella della censura ("perché il saggio, e religioso governo non avesse difficoltà a licenziarla per il Teatro") non sembrano poi così distanti da quelle che animano le traduzioni della Caminer: *in primis* la fedeltà al "linguaggio de' nostri Teatri"; a questo si aggiunge poi un certo moralismo nella volontà di preservare il pubblico da "quell'orrore di cui quella Tragedia è pur troppo sparsa, e di cui l'Uditorio nostro non è punto vago", non troppo dissimile da quel "noi non siamo avvezzi alla durezza sanguinaria pell'ordinario e implacabile della legge di morte contro a quegli'infelici che disertano" dichiarato dalla Caminer quale giustificazione della scelta, da Gozzi tanto biasimata, di cambiare il finale del *Disertore*; c'è poi lo "scrupolo" nel cassare alcuni passi ritenuti eccessivi che ancora una volta richiama il "molto più causticamente fui accusata io medesima" con cui la Caminer fa ammissione di colpa per essere intervenuta in modo tanto personale sul testo del Mercier; infine, come Gozzi avverte la necessità di riportare nella pubblicazione anche "que' frammenti che ho troncati", anche la Caminer, la quale per la rappresentazione scenica aveva spostato a Venezia l'azione de /

Se da un lato, come nel caso de *I Due amici*, è evidente il ruolo che hanno gli attori e le necessità di ordine prettamente scenico che stanno alla base di alcune scelte nella trasposizione del dramma, tali da condizionare cambiamenti in corso d'opera nonostante il già evidente apprezzamento da parte del pubblico, altrettanto palese è la lucida e coerente coscienza con cui la Caminer attua i propri cambiamenti, contro i quali intuisce possibili contestazioni. Lo scopo politico del dramma di Mercier, che risiede nell'espedito della pena capitale nei confronti del disertore, è a suo avviso inappropriato al sistema di valori dei nuovi destinatari¹⁸⁵, mentre l'utilità morale, obiettivo principale della sua auspicata e difesa riforma teatrale, era già sufficientemente espressa dalla sofferenza umana del personaggio¹⁸⁶. Le lodi stesse di Mercier a questa scelta traduttiva, forse più che il grande successo di pubblico¹⁸⁷, sono trascritte in calce in avallo alla difesa della scelta intrapresa¹⁸⁸.

due amici di Beaumarchais, dichiara nell'edizione a stampa "rimetto la scena al suo luogo e stampo il Dramma com'è nell'originale".

¹⁸⁵ In merito a temi quali quello della pena di morte (abolita per la prima volta in Italia dal Granducato di Toscana il 30 novembre 1786) la Caminer sembra essere molto vicina alle posizioni di Beccaria, il cui *Dei delitti e delle pene* – pubblicato a Livorno presso la stamperia Coltellini nell'aprile del 1764 e non risparmiato dalla censura – riscosse un immediato stimolando altrettante polemiche, tra le quali, proprio a Venezia, agli inizi del 1765, quelle del monaco Ferdinando Facchinei, nelle *Note ed osservazioni sul libro intitolato Dei delitti e delle pene*, che invitava alla censura della pubblicazione, cui nel febbraio dello stesso anno Pietro e Alessandro Verri ribatterono con la *Risposta ad uno scritto che s'intitola Note ed osservazioni sul libro Dei delitti e delle pene*). Nel luglio del 1781 la Caminer, nella recensione alla *Teoria delle Leggi criminali* di Brissot de Warville afferma in proposito: "Dacché la legislazione criminale, fino al passato secolo ammasso rozzo di stravaganze e di crudeltà, divenne oggetto delle considerazioni degli studiosi, innumerevoli scritti comparsi alla luce intorno a' delitti e alle pene [...] presentarono piuttosto una farragine d'obbietti che una guida sicura nell'intralcio labirinto per cui s'aggirano coloro, che debbono decidere della vita e della morte degli uomini. [...] Le opposizioni frequenti e feroci fatte fra gli altri al celebre Marchese Beccaria, uno de' pochi uomini che alle idee di giustizia seppero accoppiare quelle d'umanità e della ragione, sono una delle molte prove di cosiffatta verità": Elisabetta Caminer Turra, *Teoria delle Leggi criminali*, del Sig. Brissot di Warville (Neuchatel 1781)", «Nuovo Giornale Enciclopedico», luglio 1782, p. 53.

¹⁸⁶ Si osservi come Juan Aguilar González individui, in una risposta della Caminer alle diffamazioni contenute in un *pamphlet* anonimo contro il «Giornale Enciclopedico», proprio la contrarietà alla pena di morte nonché il ruolo di educatore del giornalista, affine a quello del drammaturgo e del traduttore, quali valori fondamentali del pensiero della Caminer: "Uno de estos ataques [al «Giornale Enciclopedico»] se presentó en forma de panfleto anónimo donde se criticaban aspectos del Giornale Enciclopedico y de su directora. Entre las numerosas quejas, que Caminer respondió punto por punto, se encontraba que su directora se oponía a la pena de muerte, cosa del todo cierta. La directora respondió con su habitual ironía que había cristianos que rezaban a la horca y que condenaban a los periodistas por querer una educación en la que ésta no fuera necesaria. En la respuesta se aprecian dos puntos clave del pensamiento de la autora: el rechazo a la pena de muerte – no es descabellado suponer que éste fue el motivo que le llevo a cambiar el final del *Desserteur* – y la convicción de que el periodista debe ser también un educador": Juan Aguilar González, "Traducción y polémica en el *Settecento*: Elisabetta Caminer Turra", cit., p. 14.

¹⁸⁷ Cfr. quanto dichiara in merito la stessa Caminer in un estratto di una lettera scritta al Pelli Bencivenni il 28 settembre 1771, conservata all'Archivio di stato di Firenze (carteggio Pelli Bencivenni, Nr. 3941), segnalato da Rita Unfer Lukoschik: "Potreste accusare il cambiamento ch'io ho fatto infine, salvando la vita al disertore, ma [...] io l'ho tradotto e accomodato *per Venezia* [...] il pubblico veneto giustificò il mio giudizio. Non v'è memoria a Venezia d'un incontro simile; fu replicata quel Dramma 23 sere, e fino all'ultima si rimandava la gente, che

La traduzione teatrale si costituisce per la Caminer quale opera *in fieri*, il cui risultato dipende da una serie di fattori collegati alla sua stessa rappresentazione scenica, i quali come visto sono spesso dibattuti, quando ciò sia possibile, sia con gli attori che con l'autore¹⁸⁹. Il rapporto tra rappresentazione e lettura, tra “spettatori” e “leggitori”, è dunque

più non capiva di teatro”: Rita Unfer Lukoschik, *Elisabetta Caminer Turra...*, cit., pp. 45, 68. Sottolineatura nel testo.

¹⁸⁸ Di grande interesse la risposta di Gozzi alle affermazioni della Caminer nel *Ragionamento ingenuo*, motivata da riflessioni di carattere tanto drammaturgico, con sarcastici consigli in merito a possibili scelte traduttive che avrebbero reso più coerente l'eliminazione del finale, quanto ideologico, di stampo palesemente conservatore: “Il *Disertore*, che dipinge **un giovine fuggitivo dalle sue truppe per un errore di calda gioventù verso la subordinazione militare indispensabile**, di carattere dolce, di costumi onorati, posto in circostanza d'amore con la sua Clari, e in quella di riconoscere un padre affettuoso nel punto della sua più funesta sciagura, opera tratta dal Signor *Mercier* con un giro della più efficace passione, e **da sublime scrittore, ma colla base della scienza insidiosa del secolo nella mostrazione, e ne' sentimenti; condannato cotesto *Disertore* alla morte per le leggi necessariamente indispensabili dell'armata, lascerà gli spettatori vinti dall'orrore, e dalla compassione, e ripieni d'un perniziosissimo aborrimiento contro a' Principi, ed a' providi Legislatori. Questo è ciò, che industriosamente insegna questa educazione Teatrale, e non a' soldati il non disertare, siccome dicono gli occulti prefatori disertori**. Quanto fu sempre la dannosa diserzione inevitabile, tanto di accrebbe la necessità della pena di morte per evitala, e se, con tutta la punizione di morte reale, de' soldati disertano, come terrà stretto il soldato al *proprio dovere* l'esempio d'una scenica morte? **Proverò fra poco, che l'intenzione del Signor *Mercier* è più da me indovinata, che da' difensori dell'educazione de' Drammi flebili famigliari. La Signora Elisabetta Caminer** traduttrice di questo Dramma, il quale fu con fortuna per l'aspetto nuovo dell'argomento, e per la sua fiera passione di circostanza sostenuto ne' nostri Teatri, **ha cambiato il fine funesto di quest'opera, e fece donare una grazia di vita al *Disertore*, impossibile da ottenersi, fuor che da una fanciulla di buon animo**. Il solo riflesso tuttavia, che l'umano Uditore nostro non sofferisce un fine tanto crudele, le fece cambiare la pena di morte in una grazia di vita. **S'ell'avesse fatto un tal cambiamento per i riflessi miei, avrebbe ripurgata tutta l'opera dalle invettive, da' colori rettorici, e da' sentimenti, che difendono il jus di natura, che feriscono la subordinazione, e la maggioranza, che tendono a svincolare i popoli all'obbedienza dovuta alle leggi de' Principi. Per fare, ch'io palesemente, e senza obbiezione indovinassi le massime del Signor *Mercier*, contrarie a quel buon effetto che gli occulti prefatori ricavano dal suo Dramma, conveniva, che la Signora Elisabetta Caminer per una femminile scusabile ambizioncella palesasse di carteggiar coll'Autore di questo Dramma. Mi rallegro de' suoi carteggi; ma chi fece la prefazione alle sue traduzioni**, non doveva consigliarla a stampare la lettera del Signor *Mercier*, in cui egli la ringrazia del cambiamento fatto al fine del suo Dramma. Sarebbero forse state dubbie le mie interpretazioni? A quali falsi passi non consiglia la losca impostura! Ecco il paragrafo della lettera. [...] [segue il passo in francese citato dalla Caminer nella “Prefazione della Traduttrice”, con relativo riferimento in nota, sebbene privo dell'ultima frase di diretto ringraziamento: *C'est un nouve au remerciante que je vous dois pour avoir changè cette sanglante catastrophe*] Io non pretendo di censurar la Signora Elisabetta né per la traduzione, né per la regolazione. Una giovinetta non ha debito di scoprire con profondità il veleno sublime d'un'opera, che se le presenta da tradurre. **Difendo la mia patria da que' lacci, che tendono a sconvolgere tutti gli ordini stabiliti, e difendo me stesso dalle prefazioni, che gl'ipocriti vili impostori consegnano a questa giovanetta da pubblicare in suo nome**”: Carlo Gozzi, *Ragionamento ingenuo...*, cit., pp. 27-29. Corsivi nel testo, grassetti miei. La continua allusione di Gozzi – in un *climax* crescente che arriva ad una aperta esplicitazione accusatoria finale – che la stessa “Prefazione” sia frutto di mano altrui, potrebbe forse essere un espediente volto a non rivolgere alla Caminer accuse dirette pur mantenendola bersaglio delle proprie invettive e identificandola allo stesso tempo ironicamente con una “giovinetta” ingenua sottoposta ad altrui manipolazioni, oppure una altrettanto arguto artificio per non andare contro il giudizio del pubblico, finalità che lui stesso più volte accusa la Caminer di adottare nel non esporsi in modo troppo diretto nel rivolgergli critiche negative.

¹⁸⁹ Si noti quanto lei stessa scrive riguardo alla traduzione di *Olindo e Sofronia*: “Il Sig. *Mercier* autore di *Olindo e Sofronia* m'avea permesso di troncarne alcune scene, che avrebbero potuto sembrare troppo prolisse agli Ascoltatori; ma io per buone ragioni non ho fatt'uso della libertà concedutami. I Leggitori virtuosi non si

a suo avviso un aspetto determinante: quale possibile ausilio a una drammaturgia nazionale oramai in declino¹⁹⁰, la pubblicazione di opere teatrali in traduzione, derivanti spesso da precedenti messe in scena, ha il ruolo di contribuire sia alla professionalizzazione del drammaturgo – che si manifesta *in primis* nella realizzazione di un testo scritto in sostituzione dell’abituale canovaccio della Commedia dell’arte – che all’educazione morale del pubblico, il quale deve confrontarsi con norme e limiti dello strumento della rappresentazione scenica¹⁹¹. La Caminer sembra pienamente consapevole che la riuscita di una traduzione drammaturgica non possa limitarsi né al palco né alla stampa e che i due testi debbano pertanto presentare caratteristiche e dominanti differenti, che possono funzionare maggiormente ora in un contesto ora nell’altro¹⁹².

All’interno della già citata raccolta bibliografica *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII e XVIII*, Luigi Ferrari offre un’interessante analisi di come cambiò il

annoieranno delle delicatezze di sentimento che tengono il **Dialogo un po’ lunghetto** in questo Dramma”: Elisabetta Caminer Turra, “Prefazione della traduttrice”, cit., p. 10.

¹⁹⁰ Si noti quanto dichiara nel 1769 nella recensione riguardo alla raccolta *Scelte di alcune eccellenti tragedie francesi tradotte in verso sciolto italiano*: “[...] questa è una scelta giudiziosa onde dare al teatro italiano, purtroppo decaduto, un esemplare, ed una scola di traduzione di siffatte opere, che ritiene, anzi viepiù ravviva il sentimento degli autori, e li riduce a quella lettura, che più all’Italia è analoga”: Elisabetta Caminer Turra, “*Scelte di alcune eccellenti tragedie francesi tradotte in verso sciolto italiano*”, «Europa letteraria», gennaio 1769, p. 35.

¹⁹¹ “La traduttrice è perfettamente consapevole del trattamento da riservare ad un’opera che si vuol mettere in scena e interviene ad eliminare o aggiungere precisazioni scenografiche e a correggere o commentare incongruenze nel testo. Le volgarizzazioni di E. Caminer Turra, che fu sostenitrice della riforma goldoniana, vanno giudicate in base alla sua scelta di operare una mediazione fra gli originali e il pubblico italiano e, ancor più, di evidenziare la funzione pedagogica ed ideologica dei testi”: Gina Maiellaro, “Lo sklonenie na russkie navy...”, cit., p. 28.

¹⁹² Analoga riflessione, sebbene riferita non tanto alla traduzione quanto alla scrittura drammaturgica, quella dell’Albergati Capacelli nella lettera data 9 agosto 1796 all’editore Anton Fortunato Stella, in occasione dell’avvio della pubblicazione della raccolta *Teatro moderno applaudito*, cui si congratula dell’idea di dare alle stampe dei drammi precedentemente già rappresentati, così da apprezzarne il reale merito: “Sì, amico mio, ad istruire utilmente e con sicurezza pienissima chi voglia esercitarsi nell’arte drammatica, avete scelto quel metodo non ingannevole che valer può a rendere gli autori né troppo superbi, né pusillanimiti troppo. Imperciocché una eccellente recitazione darà tante volte anima, vigore, vivacità ad un meschino componimento esposto sovra le scene, il quale letto poi e tranquillamente considerato, troverassi essere debole, informe e pregevolissimo. e in circostanze opposte avrà un componimento buono una contraria ventura. **La scena e il tavolino sono que’ due tribunali che permettono alternativa appellazione**; e solamente chi ottiene favorevole sentenza da ambidue può lusingarsi d’aver ottenuto giudizio retto, imparziale, illuminato: sempre però che il gioco teatrale sia diligente, l’udienza non sia male educata e che al tavolino non segga un qualche pedante o un qualche rigido solitario. L’uno non altro sa che di precetti; l’altro, alieno dall’ascoltar commedie o tragedie, si attiene soltanto agli idolatrati classici, le mille volte da lui rimescolati: e nella veneranda antichità di questi e nella crassa polvere che li ricopre s’immerge a segno che, ottuso di udito e di vista, nessuna bellezza gode o discerne che sia moderna e applaudita”: Enrico Mattioda, *Il dilettante “per mestiere”...*, cit., pp. 214-215. Grassetti miei. Tale ben delineata descrizione del coevo pubblico teatrale sembrerebbe ascrivibile allo stesso destinatario ideale della Caminer: un “lettore” che non sia “alieno dall’ascoltar commedie o tragedie” rifacendosi soltanto alla lettura della drammaturgia classica.

modo di tradurre il teatro francese in Italia tra Seicento e Settecento. Mentre nelle traduzioni del XVII secolo, che in tono palesemente denigratorio taccia di “travestimenti”, riconosce pratiche a suo avviso improprie¹⁹³, al contrario individua già nel primo quarto del XVIII secolo un mutamento del gusto letterario nonché dei precetti del tradurre¹⁹⁴ che condurrà nella seconda metà del secolo a un cambiamento radicale, ben rappresentato anche dalla proliferazione dei traduttori¹⁹⁵, che egli minuziosamente censisce organizzati per categorie, accostando, ironia della sorte, proprio Elisabetta Caminer Turra e Carlo Gozzi quali “fautori e avversari del dramma lagrimoso e borghese”¹⁹⁶. Ma è proprio all’inizio del Settecento che, nelle opinioni di alcuni, si inizia ad identificare in quello francese un “cattivo traduttore”, poiché, a differenza della fedeltà delle traduzioni italiane, fa ampio uso del proprio libero arbitrio¹⁹⁷ con interventi ritenuti “infedeli”. Tale osservazione non è da

¹⁹³ “È documentato il **mal governo, che dei capolavori francesi fecero i primi traduttori** incominciando dalle arbitrarie modificazioni e trasformazioni del titolo, dall’alterazione o dalla soppressione del nome dell’autore, dalla pretenziosa aggiunta: ‘Opera accomodata per la scene alla maniera italiana’ o ‘all’uso italiano’. Gli atti sono ridotti abitualmente a tre; è sostituita la prosa al verso, conforme all’uso invalso nel teatro tragico o tragicomico italiano della seconda metà del ‘600, anche sull’esempio del Cicognini; sono soppressi o aggiunti arbitrariamente personaggi; complicata l’azione con nuovi strani episodi; inframezzate scene comiche e burlesche; alterato il dialogo con tagli e aggiunte inopportune, ingiustificate: insomma tutto è manomesso con petulanza e licenziosità pari soltanto all’incomprensione anche letterale del testo, e all’insufficienza stilistica e perfino grammaticale. In questi ‘travestimenti’ trionfa il cattivo gusto dominante nel teatro italiano del tempo, favorito anche da canoni lassisti prevalenti in fatto di traduzioni, e dal malinteso senso di superiorità nazionale, che faceva credere a molti secentisti, come al Marino, che il plagiare e il ridurre non è ‘usurpare’: Luigi Ferrari, *Le traduzioni...*, cit., pp. VIII-IX. Grassetti miei.

¹⁹⁴ “Il rispetto del testo comincia ad essere accettato come norma comune; alla versione in prosa si preferisce quella in verso. Si inizia il periodo delle traduzioni letterarie, che si sforzano di avvicinarsi all’originale”: Ivi, p. XII.

¹⁹⁵ “Nella seconda metà del 700 i traduttori non si contano più. Si traduce da tutte le categorie di scrittori, da uomini di ogni ceto sociale, per puro diletto estetico, per esercitazione stilistica, per ragioni commerciali, per fini pratici di rappresentazione sulle scene, per appagare il generale desiderio di conoscere le opere francesi e di tenersi al corrente di quel repertorio. Non sono più, come nella seconda metà del 600 e al principio del 700, pochi iniziati nella letteratura francese, o filodrammatici di teatri privati o collegiali, o drammaturghi desiderosi di allargare il loro orizzonte, che in alcune città e presso un limitato numero di editori, volgarizzano tardivamente e saltuariamente le opere del teatro d’oltre alpe. Si traducono interi teatri d’autore [...]. Pullulano le collezioni, diverse d’intenti, di programma, d’estensione”: Ivi, pp. XIV-XV. È interessante notare che tra le ben delineate caratteristiche che Ferrari individua alla base della nuova moda imperante delle traduzioni teatrali settecentesche egli non accenni alle finalità pedagogiche ed educative.

¹⁹⁶ Ivi, p. XVI.

¹⁹⁷ “Ma quanto al paragone de’ trasportamenti, era mio pensiero, di trattar singolarmente del quasi doppio genio, che corre nel tradurre; e delle due diverse idee, che in certo modo distinguono i traduttori: perché altri, poco altro cura, se non di fare un libro che da ogni sorte di persone della sua nazione con piacere, e senza difficoltà si legga, onde a questo accomoda il suo stile, e non ha punto di riguardo a mutar colore, e né pure a rendere vocaboli, e nomi con voci odierne, che non corrispondono, o che impropriamente ad antichi autori si attribuiscono. Altri all’incontro si studia d’insister sempre nel suo testo, e non solamente di rappresentare fedelmente i concetti, ma le parole ancora, e la misura, e l’aria del dire, e l’indole del suo autore. Generalmente parlando, inclinano alla prima strada i Francesi, e abbracciano gli Italiani la seconda: in ché veramente par che debbano questi anteporsi; poiché dalla fedeltà, dall’inerenza e dall’esattezza trae suo pregio più essenziale un

trascurarsi nella lettura dei giudizi in merito alle traduzioni della Caminer, dal momento che ella operava sempre attraverso quella “arbitraria” mediazione d’Oltralpe di cui ha forse conservato quale retaggio – oltre che inevitabili residui e condizionamenti traduttivi, come si evincerà dall’analisi comparativa della sua traduzione di *El sabio en su retiro* di Juan de Matos Frago, condotta su quella precedente francese ad opera di Simon-Nicolas Henri Linguet – la qualifica di “infedele”, lavorando in parte in un’ottica coerente di “naturalizzazione”¹⁹⁸ e “addomesticamento” del testo, indirizzato ora alla rappresentazione ora alla lettura, e dall’altro con espliciti e consapevoli intenti educativi.

1.3.4 La Nuova raccolta di composizioni teatrali (1774-1776)

La seconda raccolta della Caminer¹⁹⁹ si compone di sei tomi editi a Venezia dalla stamperia Savioni tra il 1774 e il 1776. Già dal titolo, *Nuova raccolta di composizioni teatrali*

interprete e chi fa una traslazione non par che debba studiarci di lavorare una bella figura, ma un bel ritratto”: Scipione Maffei, *Traduttori italiani o sia notizia de’ volgarizzamenti d’antichi scrittori latini e greci che sono in luce*, Venezia, Coleti, 1720, p. 14. Nel pensiero di Maffei, sebbene ancora esclusivamente legato alla traduzione classica e alla superiorità della lingua italiana rispetto alle altre, sono inoltre presenti *in nuce* alcuni dei concetti chiave che si svilupperanno nella seconda metà del secolo: “Io credo che converrebbe prima esaminare intrinsecamente il vario genio, e la forza delle lingue con mettere innanzi le leggi, e le proprietà loro universali, e con lo schierare, e porre a confronto in alcuni determinati soggetti l’espressioni, le parole, le forme. Credo che converrebbe veder nell’istesso tempo, se il Greco e l’ Latino possano molte volte in altra volgar lingua, che nella nostra portarsi in guisa, che perduto il periodo, smarrite le figure, tolte le trasposizioni, svanita o la copia, o la strettezza del dire, e finalmente cambiato il modo, la grazia tutta, o la forza e l’ colore, e l’ carattere non si disperda”: Ivi, p. 11. L’osservazione, seppure in un’ottica di sospensione del giudizio, sembra essere confermata anche in epoca contemporanea: “[...] i traduttori transalpini sembrano, almeno tra Sette e Ottocento, oscillare con pari naturalezza tra le traduzioni di servizio, fedeli, nei limiti della comprensione di un testo straniero e rigorosamente in prosa, e i liberi adattamenti”: Daniela Golin Folena, “Traduttori e traduzione...”, cit., p. 139.

¹⁹⁸ “Il passaggio dal testo di partenza ‘al di qua delle alpi’ non avveniva tuttavia senza conseguenze: al momento in cui l’opera compiva il metaforico viaggio era immediatamente ‘naturalizzata’, attraverso un processo che prevedeva l’applicazione di quei cambiamenti (tagli aggiunte, riscritture) che le avrebbero consentito di essere pienamente accettata e apprezzata dal pubblico italiano [...]. L’opera così trasformata nella sua foggia (tanto da divenire a volte quasi irriconoscibile), era quindi pronta ad essere degnamente accolta dal pubblico di lettori o di spettatori”: in Marco Lombardi, Barbara Innocenti, Alessandro Gori, Daniela Tubercoli, “Il viaggio della traduzione...”, cit., p. 190.

¹⁹⁹ *Nuova raccolta di composizioni teatrali tradotte da Elisabetta Caminer Turra. Tomo I*, Venezia, Pietro Savioni, 6 voll., 1774-1776. Vi sono comprese: **TOMO I** (1774): *La caccia di Enrico IV. Commedia in tre Atti in Prosa del Signor Collé; La Morte di Bucefalo in un atto in versi; L’indigente dramma in quattr’atti e in prosa del signor Mercier; La moglie gelosa commedia inglese in cinqu’atti in Prosa del signor Giorgio Colmen*. **TOMO II** (1774): *Sara Sampson. Tragedia urbana in cinqu’Atti e in Prosa del Signor Lessing; Il cieco di Bethnal-Gree n farsa inglese In un Atto in Prosa del signor Dodsley; La sposa in Lutto tragedia inglese in cinqu’atti in versi del signor Congreve; Solimano II commedia francese in tre atti in Versi del signor Favart*. **TOMO III** (1775): *Il saggio nel suo ritiro. Commedia spagnuola in tre Giornate in Prosa di Don Giovanni de Mathos Frago; Lo Stagnatio politico ovvero L’uomo di stato immaginario commedia danese in cinqu’Atti in prosa del signor barone di Holberg; Le leggi di Minosse tragedia francese in cinque Atti in versi del Signor Voltaire; La bottega del Chincagliere, satira drammatica inglese del Signor Dodsley*. **TOMO IV** (1775): *Il figlio Riconoscente commedia tedesca in un atto in prosa del signor Engel; Non sempre è certo il peggio. Commedia spagnuola in tre giornate*

tradotte da Elisabetta Caminer Turra, possiamo notare, rispetto al precedente *Composizioni teatrali moderne tradotte da Elisabetta Caminer Turra*²⁰⁰, sia la comparsa dell'aggettivo "nuova" – probabile espediente editoriale volto ad attirare l'attenzione del pubblico in riferimento al precedente successo ottenuto – che quella del sostantivo "raccolta", altro artificio promozionale che inseriva l'opera all'interno di quel vasto panorama di raccolte di traduzioni drammaturgiche allora in voga. Scompare invece l'aggettivo "moderne", scelta che preannuncia, come vedremo, l'inserimento nel *corpus* anche di traduzioni di opere che, sebbene tratte da versioni francesi coeve, appartengono ad epoche differenti, come quelle di Matos Fragoso o Calderón de la Barca²⁰¹. Ad una prima lettura dei titoli appare evidente,

in prosa di don Pedro Calderon della Barca; Merival. Drama francese in cinqu'atti in Versi del Signor d'Arnaud; Il Nascosto, e la Velata commedia spagnuola in tre giornate in prosa di don Pedro Calderon de la Barca. TOMO V (1776): Alberto Primo ovvero Adelina commedia eroica francese in tre atti in versi del signor Le Blanc; Il Carretto del Venditore d'aceto commedia francese in tre Atti in Prosa del signor Mercier; Mentzikoff tragedia russa in tre atti in versi; La Giornaliera commedia danese in tre atti in prosa del signor barone di Holberg. TOMO VI (1776): Natalia commedia francese in quattr'atti in prosa del signor Mercier; La Scuola de' costumi ovvero Le Conseguenze del libertinaggio Drama in cinqu'atti in Versi del Signor Falbaire di Quingey; Lo Stato di Matrimonio commedia in un atto in Prosa del barone di Bielfeld tedesco tratta dall'olandese; La madre gelosa commedia francese in tre atti in Versi del signor Barthe; Cimbeline [a tale titolo, presente nell'indice, non corrisponde poi alcuna traduzione].

²⁰⁰ Vi sono comprese: **TOMO I:** *Olindo e Sofronia, Drama eroico in cinqu'atti e in Prosa. Del Sig. Mercier; Eufemia o sia il trionfo della religione drama del Signor D'Arnaud; Il Disertore drama in cinqu'atti e in prosa del Sig. Mercier; Il Matrimonio interrotto drama in tre atti, e in versi del Sig. Cailhava. TOMO II:* *Il Fabbriatore inglese drama in cinque atti, e in Prosa del Signor Fenouillot de Falbaire. Rappresentato nel Teatro detto di Sant'Angelo l'Autunno dell'anno 1771; Il colerico di buon cuore commedia In tre Atti e in Prosa del Signor Dottor Goldoni. Rappresentata nel teatro detto di S. Angelo il carnevale dell'anno 1772; L'amor filiale Drama in cinqu'atti e in Versi del Signor Fenouillot di Felbaire. Rappresentato nel Teatro detto di San Salvatore il Carnevale dell'anno 1769; Gabriella di Vergy Tragedia in cinqu'atti e in Versi del Signor di Belloy. Rappresentata nel Teatro detto di Sant'angelo l'Autunno dell'anno 1771. TOMO III:* *I due amici ovvero il Negoziante di Lione. Drama in Cinque atti, e in prosa del Signor Beaumarchais. Rappresentato nel teatro detto di S. Angelo il Carnevale dell'anno 1772; Il Falso amico Drama in tre Atti, e in prosa del signor Mercier; il ripiego felice commedia inglese in cinqu'atti, e in Prosa del Signor Murphy: Beverlei tragedia urbana in cinqu'atti, e in versi del Signor Saurin. TOMO IV:* *Clarice drama in cinqu'atti, e in Prosa di I.A.P.; Giannina ovvero il Disinteresse drama di società in due atti e in Prosa del signor cavaliere D.S.W.; Jenneval ovvero il Barnevelt francese. Drama in cinqu'atti, e in prosa del signor Mercier. Rappresentato nel Teatro detto di Sant'angelo l'Autunno dell'anno 1771; I pelopidi ovvero Atreo e Tieste. Tragedia in cinqu'atti, e in versi del Signor Voltaire; Il Trionfo delle buone mogli commedia tedesca In cinqu'atti, e in Prosa del Signor Elia Schlegel.*

²⁰¹ I tre testi di Fragoso o Calderón sono tradotti dalle rispettive traduzioni francesi contenute nella raccolta *Théâtre Espagnol* di Simon-Nicolas Henri Linguet, edita in quattro volumi a Parigi nel 1770 e contenente venti opere, *comedias ed entremeses*, del teatro spagnolo del Siglo de Oro: **TOMO I:** *La confiance à l'épreuve (La esclava de su galán, Lope de Vega); Le précepteur supposé (El domine Lucas, Lope de Vega); Les vapeurs ou La fille délicate (La dama melindrosa, Lope de Vega); Il y a du mieux (Mejor está que estaba, Calderón de la Barca); TOMO II:* *Le viol puni (El alcalde de Zalamea, Calderón de la Barca); La cloison (El escondido y la tapada, Calderón de la Barca); Se défie des apparences (No siempre lo peor es cierto, Calderón de la Barca); La journée difficile (Los empeños de seis horas, Calderón de la Barca); TOMO III:* *On ne badine point avec l'amour (No hay burlas con el amor, Calderón de la Barca); La chose impossible (No puede ser, Augustin Moreto); La ressemblance (El parecido, Augustin Moreto); L'occasion fait le larron (La ocasión hace al ladrón, Augustin Moreto); TOMO IV:* *Le sage dans sa retraite (El sabio en su retiro, Juan de Mathos Fragoso); La fidélité difficile (El duelo contra su*

rispetto alla precedente collezione, oltre che una maggiore eterogeneità nella scelta dei drammi sia in termini di autori che di epoca e area geografica, un differente rapporto con il palcoscenico. Negli stessi titoli delle traduzioni manca infatti il riferimento alla rappresentazione cui l'opera ha avuto origine, a differenza della prima raccolta nella quale accanto al titolo di alcune opere sono presenti anche le informazioni relative alla loro messa in scena, di cui si riporta luogo e anno. L'assenza del legame tra traduzione e rappresentazione fa presagire un atteggiamento diverso rispetto a quello che anima le *Composizioni teatrali moderne* del 1772, frutto di un previo lavoro di traduzioni con finalità principalmente sceniche in seguito riviste per l'edizione a stampa. La *Nuova raccolta* sembra invece presentarsi piuttosto come un testo, se non di tipo prettamente letterario, quanto meno espressamente volto ad immediate finalità editoriali sulla scia del precedente successo manifestato dai "leggitori". Dei sei volumi dell'opera, che raccolgono ciascuno quattro opere per un totale di ventiquattro drammi, cui si aggiunge nell'indice dell'ultimo tomo un titolo (*Cimbelina*) di cui poi non si ha alcun riscontro tra le traduzioni contenute, soltanto i primi tre sono preceduti da un paratesto (un "Avvertimento della traduttrice" nel primo volume e una "Prefazione" nel secondo e nel terzo).

1.3.4.1 "Avvertimento della traduttrice" e "Prefazione" al secondo tomo

Nel paratesto "Avvertimento della traduttrice" che apre il primo tomo, più breve e meno denso di contenuti rispetto alle due prefazioni del secondo e del terzo, la Caminer spiega di voler ampliare la prima raccolta – edita presso il Colombani nel 1772 – con tale nuova pubblicazione, in seguito all'esortazione dello stampatore Pietro Savioni – presso cui le *Composizioni teatrali* erano appena state ristampate – nonché incoraggiata dal positivo successo della precedente collezione, da lei eufemisticamente descritto come "favorevole accoglienza che il pubblico non ha sdegnato di accordarle"²⁰². A differenza della "Prefazione" all'edizione Colombani, la quale era stata utilizzata soprattutto come pretesto per rispondere alle diffamazioni della "Prefazione" al *Fajel* di Gozzi, questo primo paratesto si

dama, Francisco Antonio Bances Candamo); *Le fou incommode* (*Un bobo hace ciento*, Antonio de Solís); *Intermede des melons et de la femme têtue* (*Entremés del melonar y la respondona*); *Intermede des beignets* (*Entremés de los buñuelos*); *Intermede du malade imaginaire* (*Don Juan Rana comilón*); *Intermede de la relique* (*Entremés de la reliquia*); *Intermede de l'ecolier magicien* (*Entremés de la cueva de Salamanca*). Come vedremo, i paratesti alla raccolta di Linguet sono stati talvolta interamente tradotti dalla Caminer.

²⁰² Elisabetta Caminer Turra, "Avvertimento della traduttrice", in *Nuova raccolta...*, cit., vol. I, 1774, pp. 1-5, p. 1.

propone come vera e propria dichiarazione di intenti da parte della traduttrice, la quale individua quali obiettivi principali che sottostanno al progetto editoriale “il compatimento del pubblico” e la volontà di “dare un’idea del gusto” delle differenti Nazioni²⁰³.

Le ragioni dell’adattamento sono in linea con quelle espresse anche nella “Prefazione” alla prima raccolta: da un lato la volontà di avvicinare il dramma al gusto del pubblico onde garantire contemporaneamente la buona riuscita del primo e l’educazione ai valori illuministi del secondo, dall’altro quella di contribuire alla riforma della drammaturgia nazionale tramite la divulgazione di quella estera. A quel concetto di “compatimento” che, scrive la Caminer, “fu lo scopo mio principale alloraquando per dare un’idea del moderno Teatro Francese, ho pubblicato una Raccolta di Composizioni Teatrali”²⁰⁴ e che inevitabilmente rimanda all’idea di “compassione” quale finalità morale della *comédie larmoyante* – non ultima tra le cause dei dissidi con Gozzi – si accompagna altresì l’ulteriore desiderio di “trattener dilettevolmente i miei Leggitori”, concetto poco più avanti ribadito con “trattener i miei Leggitori piacevolmente adattandomi in qualche modo al loro genio”²⁰⁵. Lo scopo edonistico, di diletto, ben più esplicito rispetto alla “Prefazione” della precedente raccolta, è comunque compensato dall’utile morale di “adattarsi al gusto del pubblico”, che rimanda al più ampio concetto di “genio nazionale”. Spiega la traduttrice:

Le Rappresentazioni che corrispondono alle varie indoli delle Nazioni e delle lingue portano seco talora o la monotonia o le lungaggini, e talor si risentano o d’un genio un po’ libero, o del superstizioso, o dell’atroce, e finalmente della fredda tardezza settentrionale.²⁰⁶

²⁰³ “Chiunque s’accinge a **scrivere**, o bene o mal che lo faccia, e a qualsivoglia genere di cose s’appigli, ha ordinariamente il **compatimento del Pubblico per oggetto**. [...] Facendo questa seconda Collezione è mio pensiero di dare, oltre a quelle Composizioni francesi che mi sembreranno atte a **trattener dilettevolmente i miei Leggitori**, un piccolo Saggio de’ Teatri Tedesco, Inglese, Spagnuolo, Danese, Russo, ec. scegliendo fra le Opere Drammatiche di vario genere, che sono già recate in Francese, quelle che mi parranno capaci di **dare un’idea del gusto di queste differenti nazioni**”: lvi, pp. 1-2.

²⁰⁴ lvi, p. 1.

²⁰⁵ lvi, p. 3.

²⁰⁶ lvi, p. 2. Interessante la diversa posizione di Gozzi in merito al rapporto che debba intercorrere tra i differenti “geni nazionali”, esposta all’interno della polemica nei confronti della compagnia francese Aufrésne che nell’autunno del 1772 calcò i palchi di Venezia: “La Truppa Comica Francese, (di cui dirò alcune cose più sotto) che fu ad espor nell’Autunno del’anno 1772, ventiquattro rappresentazioni nel suo linguaggio in Venezia, espresse, che siccom’ella aveva avuto l’onore di ridurre i Teatri di Vienna sul piano d’una utile coltura, e fioriti, così ella desiderava di aver la fortuna di fare il medesimo beneficio ai teatri dell’Italia. Una tal zelante, e graziosa prosunzione nasce da un’acuta comica impostura francese. [...] **Nella scarsezza degli utili teatrali della nostra Nazione**, se i Signori Goldoni, e Chiari cercarono di opprimere questo genere all’improvviso per rendere più necessario, e fruttuoso il premeditato, eglino furono in certo modo compatibili. Ebbero talenti capaci per infinite produzioni teatrali, che piacquero, e che hanno dato all’utile a’ Comici, ed ai Teatri. Ma non sono a mio credere compatibili coloro, che con delle disseminazioni insolenti, **senza capacità di soccorrere le nostre scene, vogliono estinto un genere, che onora l’Italia, e che dà sussistenza a’ proventi di chi possiede Teatri**. I loro

Tramite l'esposizione di alcuni luoghi comuni presenti nelle drammaturgie nazionali trattate²⁰⁷, la Caminer può passare a giustificare i motivi che sottostanno all'adozione dei

fondamenti non saranno giammai più che fenomeni passeggeri, e poco durabili. **Erra di gran lunga chi considera le Nazioni tutte eguali nel genio**, ed è infallibile, **che quelle Nazioni, che si vorranno riformare collo specchio d'alcune altre senza bilanciar l'indole dei loro nazionali, il genio, le circostanze, e il sistema dei propri Stati, diverranno ridicole**, piene di dissonanze, di confusioni, di cervelli sconvolti, inquieti, insaziabili. [...] **Ciò si chiama risvegliare, riformare, illuminare, e guarire dai pregiudizi, ma realmente ciò si dovrebbe chiamare riempire di pregiudizi le teste, e guastar le Nazioni, dalla qual sciagura desidero illesi con tutto il cuore i popoli della mia Patria [...] la natura si fa conoscere in ogni Nazione per la medesima, ma che si spiega con que' costumi differenti delle Nazioni, nelle quali fu educata.** Uno Spagnuolo, che rappresenterà la natura sul Teatro Francese coll'educazione, e co' modi della sua Nazione, non potrà servire, che al ridicolo d'un'Opera scenica, e a questa medesima condizione sarà, e fu sempre un Tedesco, un Italiano, un Inglese, un Turco, un Illirico, che rappresenta la natura educata nel costume della sua Nazione ne' Teatri d'una popolazione, che non è la sua propria. Ciò non è colpa né della natura, né delle Nazioni, ma un effetto innocente del costume d'un'educazione, che non è egualmente la famigliare di tutti i popoli, e che **fuori del centro suo forma un aspetto di stravaganza** agli occhi, agli orecchi, e alle fantasie degli uomini non avvezzi a que' modi. Dal rappresentare questa stessa **stravaganza** fuori dalla loro Nazione, e del loro linguaggio non vanno esenti i Francesi, e le nostre Opere buffe; e le nostre Commedie, nelle quali furono sempre posti per trar dalla parte loro una faceta caricatura, lo palesa. Ciò non si fa per derider le Nazioni, che devono esser rispettate, ma per aver un vantaggio teatrale popolare, cagionato dall'accidente. **Siccome la scimia è ridicola a tutte le Nazioni colla sua imitazione della natura umana, così apparisce innocentemente ridicolo quell'uomo, che vuol scimieggiare imitando una Nazione non sua**": Carlo Gozzi, *Opere edite ed inedite...*, cit., vol. V, pp. 23, 45-46, 58-59. Grassetti miei. Le posizioni della Caminer e Gozzi non sono tra loro poi così distanti nella presa di coscienza di una fase di grande cambiamento nella storia della drammaturgia italiana. A distanziarli sembrerebbero, piuttosto, le conseguenze auspicate: mentre la prima opera in funzione di una nuova drammaturgia e un nuovo modo di recitazione che permetta e promuova lo scambio e l'arricchimento tra lingue e drammaturgie nazionali difendendo un'evoluzione in ottica di progresso, il conservatorismo del secondo lo porta a individuare in tali novità delle minacce portatrici di corruzione, auspicando quale unica soluzione all'evidente deterioramento del teatro coevo un rinnovamento della drammaturgia nazionale che non si avvalga dell'intervento di ausili esterni.

²⁰⁷ La scarsa abilità dei tedeschi in materia poetica, il "moltissimo libertinaggio" nelle commedie e la "atrocità ributtante nelle tragedie da parte degli inglesi, nonché "un intreccio **strampalato**" che "è ordinariamente la base delle Commedie Spagnole": Elisabetta Caminer Turra, "Avvertimento...", cit., p. 2. Grassetti miei. Si noti che l'aggettivo "strampalato" è spesso dalla Caminer attribuito a Gozzi, il quale al contrario, vedendo nel teatro spagnolo l'unica possibilità – palesata tramite i "drammi spagnoleschi" – di riformare il teatro nazionale, incoraggiava gli autori alla scrittura, non solo opponendosi al pregiudizio oramai diffuso di un'irregolarità "strampalata" e di un'esacerbato barocchismo in nome del quale il teatro spagnolo godeva ormai di un diffuso discredito, ma riconoscendone allo stesso tempo i meriti per cui altre drammaturgie, compresa quella francese tanto in voga, fossero a esso debitorici: **"Stimolerò gl'Italiani a delle produzioni loro proprie**, e adducendo che sulle nostre scene, tra le rappresentazioni melanconiche dal francese tradotte: *Il Filosofo senza saper d'esserlo*, opera bellissima, non fece effetto, e che il *Disertore*, opera piena d'improprietà, ebbe un grandissimo incontro, proverò con un confronto d'innegabile verità, che le circostanze forti sono quelle che fermano gli spettatori italiani, e non l'arte de' soli sentimenti delicati nelle lagrimevoli rappresentazioni di piccola circostanza, e concluderò colla dimostrazione della speranza, che **nessuna nazione conobbe, e inventò meglio la circostanza teatrale della nazione Spagnuola, e che nessuna opera del Teatro Francese ha tra noi avuto buon esito, che non avesse somiglianza nella robustezza delle circostanze all'indole di quelle degli Spagnuoli, de' quali i nostri impostori dovrieno ristringersi a disapprovare tra noi l'irregolarità della condotta soltanto, e l'ampollosa eloquenza, confessando, che il gran Cornelio rimase immortale per il latte succhiato da quella ingegnosa, e benemerita Nazione**": Carlo Gozzi, "All'umanissimo suo Pubblico", in Id., *Manifesto Promozionale...*, cit. Grassetti miei. Il giudizio della Caminer sul teatro spagnolo, che si analizzerà più avanti nel dettaglio, è d'altronde in linea con la più che nota "polemica che nel secondo Settecento infuria in Italia sulle caratteristiche della letteratura iberica, polemica che agisce alle spalle della monumentale *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura* di Juan Andrés, pubblicata dal 1782 al 1799": Maria Grazia Profeti,

metodi operativi adottati, spiegando che nella scelta delle opere da tradurre ha eliminato quelle che a suo avviso avrebbero potuto disturbare la morale del pubblico, adducendo quali esempi di scabrosità “spettri”, “patiboli” e “delitti”²⁰⁸, confermando anche in ciò l’utile morale quale fine principale del proprio lavoro. Dopo aver preso le distanze dagli effettivi meriti dei drammi scelti per la raccolta, il cui giudizio di valore rimanda a categorie di tipo soggettivo, la Caminer spiega che:

Per giungere più facilmente al mio secondo scopo senza mancare al primo [adattarsi al gusto del pubblico e dare un’idea del gusto delle varie Nazioni], io mi crederò permesso di fare quello che hanno fatto il P. Brumoy nella sua traduzione d’Euripide, e i Traduttori Francesi di alcuni Teatri, **di accorciare cioè dei dialoghi ora soverchiamente liberi, ora più strettamente religiosi di quel che forse al Teatro convengasi, di spesso poi stucchevolmente prolissi; e di sopprimere alcune cose che ponno sembrare strane, avvertendo però quantunque volte avrò fatto qualche cambiamento, e dando lo scheletro degli squarci levati e cui non sarebbe opportuno il dar per esteso.**²⁰⁹

Le tecniche traduttive della Caminer si rifaranno dunque – in linea con alcune osservazioni dello stesso Linguet stesso, come si osserverà in seguito nel dettaglio²¹⁰ – in un ulteriore rimando al canone francese, all’obiettivo di adattare la traduzione orientandola al “genio” del nuovo destinatario, cui evidentemente non si confanno dialoghi troppo lunghi o di carattere religioso – analogamente alla prassi traduttiva del secolo precedente – e al quale assicura comunque di dar conto dello “scheletro” di quanto sarà stato accorciato o cassato. Segue una rapida esposizione delle commedie contenute nel primo tomo, per concludere con un auspicio che può offrire interessanti spunti di riflessione:

Io sono lontana dal supporre che siffatte soppressioni bastino per render suscettibili d’applauso su’ nostri Teatri tutte queste Rappresentazioni. **Preservi il Cielo però desse e i loro Autori dalle mani de’ Commedianti, i quali volendo per avventura servirsene, cercassero di supplire a’ miei, e vi facessero i soliti loro tagli ed accomodamenti.**²¹¹

“Gozzi e l’«informe e stravagante teatro spagnolo»”, in Carlo Gozzi. *I drammi spagnoleschi*, cit., pp. 23-41, p. 25. Cfr. Juan Andrés, *Dell’origine, progressi e stato attuale d’ogni letteratura, dell’abate D. Giovanni Andrés della Real Academia di Scienze e Belle Lettere di Mantova*, Parma, Stamperia Reale, 7 voll., 1782-1799. Per le relazioni culturali tra i gesuiti espulsi cfr. Niccolò Guasti, *L’esilio italiano dei gesuiti spagnoli. Identità, controllo sociale e pratiche culturali (1767-1798)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006.

²⁰⁸ Elisabetta Caminer Turra, “Avvertimento...”, cit., p. 3.

²⁰⁹ Ivi, pp. 3-4. Il Brumoy è citato, come si osserverà, anche nell’“Avertissement” di Linguet, da cui, come vedremo, la Caminer trasse spesso ispirazione.

²¹⁰ Cfr. *infra*, p. 189, nota ; p. 201, note 150 e 153.

²¹¹ Ivi, p. 5. Grassetti miei. È interessante il fatto che anche Gozzi grande difensore della Commedia dell’arte e delle truppe comiche ingiustamente trattate, nel momento del passaggio dal palcoscenico alla stampa, adduca quale prima motivazione ad indurlo alla pubblicazione delle proprie opere proprio la necessità di fissare una versione unica di quelli che ormai proprio lo stravolgimento che gli attori nel corso degli anni avevano ridotto a “mostri illegittimi”, a causa di motivi di pura rappresentabilità: “Tra le molte ragioni, colle quali gli amici miei cercarono di persuadermi a dare alle stampe le opere mie teatrali, da me scritte per solo divertimento, e donate alla Truppa Comica, detta del Sacchi, meritevole di sostegno, alcune finalmente m’indussero a

Se in passato la Caminer aveva spesso elogiato gli attori non soltanto per la loro bravura ma anche per la partecipazione all'adattamento del dramma cui avevano contribuito con suggerimenti poi dalla stessa spesso seguiti, come nel caso del *Disertore*, in questa occasione, ossia nell'ambito di una traduzione che non nasce sulla scena, li diffida dal mettere mano alle proprie traduzioni con "i soliti loro tagli e accomodamenti", segnalando evidentemente, attraverso l'aggettivo "soliti", una prassi dell'epoca che iniziava forse a risultare impropria, se non addirittura irrispettosa, alla nuova configurazione dei protagonisti del mondo teatrale, i cui ruoli si andavano sempre più marcatamente definendo e allargando rispetto al ristretto ambito di una singola compagnia. Si fa strada l'idea di una sorta di proprietà intellettuale in virtù della quale "tagli e accomodamenti" sono concessi soltanto alla traduttrice ma non a chi in seguito intendesse mettere in scena l'opera. Anche tale osservazione può essere letta quale prova a conferma del fatto che da questa collezione la Caminer si aspettasse forse più un successo editoriale che drammaturgico, impegnandosi a realizzare pertanto un prodotto artistico che avesse quale destinatario ideale un "lettore". Non è un caso infatti che se la prima raccolta era nata quale collazione di drammi precedentemente tradotti per la scena, molti dei quali già editi singolarmente, sebbene non tutti poi rappresentati, questa nasca invece dall'incoraggiamento editoriale di pubblico e stampatore, quasi la richiesta di un *sequel* che motiva la Caminer a tradurre opere inedite avendo come finalità primaria quella della pubblicazione. Sembra delinearsi una nuova

risolvermi ad un tal passo. Le paleserò a' miei Concittadini, perché non si giudichi ch'io mandi le opere mie sotto a' Torchi presumendo che sieno degne di uscire alla luce, per una mia particolare ambizione. **Essendo state da varie Truppe Comiche Italiane, mosse dal buon esito teatrale ch'ebbero coteste opere, rubate nel Teatro del Sacchi, di volo, e assai male, le tessiture delle mie rappresentazioni, vestite queste con dialoghi di scrittorelli meschini, scorrono per i Teatri dell'Italia, mostri illegittimi.** Oltre a ciò queste medesime rappresentazioni, che da molti anni si replicano tuttavia dalla Truppa Sacchi con della fortuna, sono **però oggidì in molte parti rese diverse da quelle, che furono nel loro nascere.** Passando questa Truppa in varie Città nel corso delle stagioni, il bollire della state le fa troncane delle scene, o smembrarle per non tediar gli Ascoltatori, che soffrono mal volentieri il caldo a lungo, rinchiusi in un Teatro. Il necessario cambiamento, che si fa nelle Truppe Comiche di tempo in tempo, di personaggi, fa abbattere in Attori tanto sgraziati, e mal sofferti dagli Uditori, che si prende il partito di troncane, o di mutilare le parti di questi, perché sono mal sostenute, e per il sopraccennato riguardo di riparare alla noia. **Scusando il Sacchi, a cui nell'atto di donare le opere mie, ho anche donato l'arbitrio di procurare l'utile suo con queste, in quel modo che meglio a lui torna, posso anche dire l'infalibile verità, che le opere mie ch'egli espone oggidì sulle scene, sono molto differenti da quelle ch'erano nella loro prima comparsa;** né, ciò dicendo, ho la menoma intenzione di rimproverare un valente, ed onesto Comico, a cui ho l'obbligo d'un vigoroso sostegno in Teatro delle opere mie tutte e per il valore nell'arte della sua Truppa, e per l'accuratezza, e la splendidezza delle decorazioni. Tutte queste ragioni non mi avrebbero forse indotto a pubblicare in istampa ciò, ch'io scrissi per il Teatro per ispessare la mia Patria, per mio passatempo, e per soccorrere una Truppa comica morigerata, ed esperta": Carlo Gozzi, *Manifesto promozionale*, cit..

forma di testo teatrale e con esso un nuovo destinatario ideale, che vada oltre la dicotomica visione di rappresentazione per il teatro moderno e lettura per la drammaturgia classica, a individuare un lettore nuovo rispetto al passato, ben lontano da colui che “alieno dall’ascoltar commedie o tragedie, si attiene soltanto agli idolatrati classici, le mille volte da lui rimescolati: e [...] ottuso di udito e di vista, nessuna bellezza gode o discerne che sia moderna e applaudita”²¹².

Finalità promozionale sembra trasparire anche dall’articolo firmato dalla stessa Caminer a recensione di tale primo tomo della *Nuova raccolta*:

Settembre 1774

“Nuova raccolta di Composizioni Teatrali” Tradotte da Elisabetta Caminer Turra. Tomo I (Venezia 1774)

«Pare che l’Autrice di questa Nuova Raccolta di Traduzioni Teatrali abbia voluto levarsi un obbiettivo mettendovi in fronte il motto: *Nec tua laudabis studia, aut aliena reprendes* d’Orazio. Ma e per questo, pensa ella forse d’impedir alle persone stanche di traduzioni lo sbadigliare al nome di una nuova collezione, o si lusinga di chiudere la bocca a noi Giornalisti, e a’ Critici di qualunque genere? S’inganna. **Dica pure [...] nel suo avvertimento, che il Librajo, testimonia dell’esito della prima Raccolta, sperando di ritrovare un vantaggio nel ristamparla [...] la indusse a forza d’istanze a farlo, bench’ella non ne avesse la menoma intenzione [...]; che alla fin fine le sue Traduzioni non sono pugna, e che inoltre chi non le vuole potrà lasciarle alla bottega.** [...] Noi ad ogni modo vogliamo dire, che siamo ristucchi, che questa è un’inondazione, che **non si debbe far insuperbire così gli Oltramontani, che non s’ha da tradur tanto.** [...] Gli è però vero, che se nel numero di **queste italianizzate Commedie** se ne ritroverà alcuna di buona, confesseremo che tradotta o non tradotta, ella ci dà piacere di molte italiane applaudite bestialità, di molte approvate sciocchezze. [...]

Nell’Avvertimento premesso [...] la Traduttrice si prefigge di dare, oltre a quelle Composizioni Francesi che stimerà buone, un picciolo saggio de’ Teatri Tedesco, Inglese, Spagnuolo, Russo, Danese, scegliendo le opere di quelle Nazioni che le parranno più opportune, fra le molte che sono già state recate in Francese; poichè la nostra Traduttrice non sa altre lingue. [...] La nostra Traduttrice non ardisce di assicurare che tutte le comprese in questa Collezione possano egualmente piacere. [...] Perché alcune di esse riescano più che si può gradite, ella si crede permesso [...] di accorciare tratto tratto alcuni dialoghi [...] e di sopprimere qualche cosa, cui accennerà sempre in nota.

[...] **Noi non renderemo conto dello stile di queste Traduzioni, della loro fedeltà.** [...] **ci pensino altri Giornalisti, e specialmente i Leggitori che se ne intendono.** L’edizione in generale dell’opera è buona, ma desideriamo che alcuni errori di stampa non facciano scomparire la Traduttrice. [...] Noi la conosciamo quanto basta per assicurare ch’ella non presume d’essere incapace di sbagli, e non crede le sue traduzioni meglio fatte di quello altri potrebbero farle; e in grazia di questo sentimento i Leggitori potranno non attribuirle però sbagli grossolani, provenienti da quasi irreparabile usanza nelle nostre stampe.»

(pp. 72-76)
E. C. T.²¹³

In una critica che si serve di accorti espedienti stilistici, la giornalista non si limita a riportare, come d’abitudine, citazioni tratte dal paratesto, bensì palesa in modo esplicito e con un tono quasi sarcastico – sebbene sempre in forma impersonale – il proprio diretto coinvolgimento,

²¹² Enrico Mattioda, *Il dilettante “per mestiere”...*, cit., p. 215.

²¹³ Cito da Mariagabriella di Giacomo, *L’illuminismo e le donne...*, cit., pp. 171-172.

prendendo apertamente le parti di un pubblico oramai annoiato dalle tante traduzioni sul mercato che ella intende incuriosire e incoraggiare all'acquisto della propria collezione. Donna di teatro, editrice e imprenditrice, la Caminer sembra conoscere i diversi linguaggi ed espedienti tramite cui rivolgersi a differenti destinatari e se ne avvale tanto per gli articoli sulle colonne dei propri periodici quanto per le traduzioni drammaturgiche.

Anche all'interno della "Prefazione" al secondo tomo della raccolta è possibile riscontrare analoghi *topoi* ed artifici retorici. In essa la traduttrice esordisce in uno sfoggio di *professio humilitatis* ribadendo l'incoraggiamento esterno quale origine dell'impresa, la quale poi descrive nella propria laboriosità evidenziando l'ampiezza del *corpus* drammaturgico internazionale quale premessa dell'impossibilità di offrirne un ritratto esaustivo:

Dopo d'essermi accinta, più per compiacere altrui che per mia propria elezione, all'impresa di dar un Saggio de' Teatri delle principali Nazioni d'Europa, dopo d'aver scorsi per condurla a fine numerosissimi volumi di siffatti Teatri già da' Francesi tradotti, io mi sono avveduta quanto sia difficile il giungere a siffatto scopo, e quanto lungo lavoro si richiederebbe per compiere a dovere l'assunto. L'Arte Drammatica, la di cui origine in ogni luogo fu la Burletta o poco di meglio, si è per modo tale avanzata che quasi tutte le Nazioni, quale con più, quale con meno felice riuscita, sonosi formate un Teatro abbondante; e tutti questi Teatri esigerebbono, per poter essere conosciuti bastevolmente, un numero di volume particolare a ciascuno. L' eseguire questo progetto sull'esempio de' Francesi, de' Tedeschi, e d'altri, non sarebbe per avventura cosa disutile pel Filosofo che si compiace di riflettere sullo spirito umano: dacché le Opere Teatrali, e rappresentando i costumi de' popoli, e dimostrando qual sia il loro genio relativamente a quanto ancora non appartiene ad essi, potrebbero servir di pietra del paragone, e far dedurre non difficili conseguenze intorno all'opinione e alla realtà di moltissime cose. Il render facile però agl'Italiani questo confronto non è impresa pelle mie forze; inoltre io temerei di stancare il Pubblico con un sì gran numero di traduzioni, e di annoiare soprattutto me medesima; cosa cui mi preme di schivare più di qualunque altra cosa. In vista di queste ragioni [...] mi è forza in certo modo di restringermi e di contentarmi di dar a' miei Leggitori, non un Saggio affatto sufficiente de' vari Teatri, ma un'idea del gusto delle varie Nazioni, presentando loro alcune fra le cose che furono e sono tuttora più da esse applaudite. Eglino potranno eziandio trar piacere dalla varietà, se non ne trarranno tutte l'Opere Drammatiche, cui do loro italianizzate, pel loro merito intrinseco.²¹⁴

Ancora una volta animata dall'esempio d'Oltralpe, la traduttrice si prefigge di dare "un'idea del gusto delle varie Nazioni" affinché il "lettore" – dunque in una dimensione palesemente testuale del metatesto – possa non tanto "riflettere sullo spirito umano" quanto "trar piacere", obiettivo che lei stessa per prima si prefigge nell'operazione traduttiva, vedendo nella possibilità di annoiare se stessa ciò che le "preme di schivare più di ogni altra cosa". Di pari passo all'evoluzione da una traduzione indirizzata in prima istanza al palcoscenico ad una espressamente richiesta per la stampa, anche il fine ultimo

²¹⁴ Elisabetta Caminer Turra, "Prefazione", in *Nuova raccolta...*, cit., vol. II, 1774, pp.3-11, pp. 3-4.

drammaturgico sembrerebbe subire una metamorfosi affine nella poetica della Caminer: da un obiettivo espressamente educativo ad uno maggiormente vicino a quella visione edonistica di intrattenimento tanto detratta nella disputa con Gozzi.

Analoga attenuazione investe la relazione della traduttrice con il materiale drammaturgico di cui intende offrire “un’idea”, manifestata nel prosieguo del paratesto. Se la prima raccolta nasceva come collazione di opere precedentemente tradotte ad esclusivo appannaggio della traduttrice, in relazione con finalità performative poi riadattate per la pubblicazione, questa seconda, mossa evidentemente un progetto editoriale previo – per portare a compimento il quale, come osservato, lei stessa si descrive come intenta a scorrere le pagine di “numerossimi volumi di siffatti Teatri già da’ Francesi tradotti” – la Caminer si trova a doversi confrontare con un’eterogeneità tematica e stilistica forse non sempre a lei gradita, il che la porta a prendere in parte le distanze dalle opere offerte all’interno dei sei volumi, prevenendo ogni possibile idiosincrasia da parte di chi legge come ascrivibile a quell’idea di “genio nazionale” a lei cara:

A differenza di que’ Traduttori che, innamorati de’ loro modelli, trovano in essi ad ogni momenti delle meraviglie, e pretendono di trar tutto il mondo nella loro opinione, io ho già detto francamente e ripeto, che tutte queste Opere Teatrali non potranno piacer egualmente a’ Leggitori Italiani, o perché tutti i Teatri non sono giunti alla perfezione, o perché misurando tutte le cose sulle nostre idee, noi giudichiamo le teatrali su quella che di siffatta perfezione ci siamo formati; nella guisa appunto che facciamo applausi alla grandezza, all’eroismo, alla virtù fuor di natura, de’ Greci e de’ Romani, qualora li vediamo su’ nostri Teatri, e condanniamo come deboli e languide quelle Rappresentazioni ove siffatte cose non sono condotte all’eccesso, unicamente perché di questa grandezza Romana, di questo remoto eroismo, ci siamo formati un’idea gigantesca.²¹⁵

Non più adulatrice “innamorata” dei propri modelli, la Caminer rimanda la valutazione delle opere presentate all’arbitrio e al gusto del “lettore”, il quale difficilmente potrà apprezzarle tutte, sia a causa dell’eterogeneità stessa del *corpus*, che della parzialità soggettiva del gusto a condizionarne la ricezione, nonché di un’arretratezza di tipo oggettivo cui la traduttrice velatamente allude in virtù della quale non tutti i teatri possono dirsi “giunti alla perfezione”. Prima di passare ad un rapido esame dei drammi raccolti in tale volume, la Caminer conclude con una manifestazione di volontaria sospensione del giudizio, spiegando come alcuni drammaturghi favorevolmente accolti negli originari contesti di riferimento siano in seguito stati recepiti in ottica contraria in Paesi ove vigono gusto e norme drammaturgiche differenti. Pur all’interno di tale lodevole intento di imparzialità, si osservi

²¹⁵ Ivi, pp. 4-5.

tuttavia come l'esempio spagnolo – poi più ampiamente sviluppato nella “Prefazione” al terzo tomo – sia descritto come detratto proprio da quei “delicati e regolati Francesi” da lei tanto apprezzati e lodati. Tale biasimo qui appena accennato, non mancherà di contagiare anche la traduttrice veneta, come lei stessa non mancherà in seguito di manifestare:

Gli è vero però che saremmo ingiusti se su queste idee nostre e sul nostro gusto solamente negassimo del merito a quelle cose ancora che non lo incontrano, pella sola ragione appunto che non lo incontrano. Euripide e Sofocle piacquero a' Greci, Shakespeare trasportò gl'Inglese, Lope de Vega, Calderone ec. sono celebrati dagli Spagnuoli [...] ma l'atrocità di Shakespeare, ma lo strampalato di Calderone dispiacciono a' delicati e regolati Francesi [...]. E chi per questo negherà grandissimo merito agl'illustri Autori che piacquero alle proprie rispettive Nazioni, che dipinsero i loro costumi, che dimostrarono il loro genio? Comunque ella sia tuttavolta di questo, non è faccenda da me l'esaminare a fondo il bello reale che può trovarsi nelle cose di Teatro, l'importanza dello star attaccato alle regole ec., né io sono così ardita che voglia farmi a decidere sul merito o sul demerito intrinseco delle varie maniere e dell'Opere diverse [...].²¹⁶

Pur non volendo decidere su “merito” o “demerito” intrinseco delle differenti drammaturgie teatrali, pertanto, la Caminer attribuisce indirettamente al teatro spagnolo aureo quella connotazione di “stramberia” che in termini più manifesti si manifesta nel paratesto introduttivo del successivo tomo della raccolta. Non è forse un caso, infatti, che di un *corpus* drammaturgico tanto vasto, da lei stessa definito in nel terzo tomo come “fondaco inesauribile”, soltanto tre siano le traduzioni proposte nella *Nuova raccolta di composizioni teatrali* – tutte poco rappresentative del canone teatrale maggiormente apprezzato dal pubblico del *corral* – né d'altronde che la loro origine in prosa cui è tratta la versione italiana sia da ricondurre ad una delle poche traduzioni francesi coeve – in un'epoca in cui in Francia il materiale drammaturgico aureo era impiegato solitamente per riscritture e adattamenti – che possano propriamente dirsi tali, ad opera di un *philosophe sui generis* egli stesso oggetto di numerose detrazioni e opposizioni che, come si osserverà, trovò anche nel teatro aureo il pretesto per esprimere la propria *vis polemica* rivendicando nei confronti dei canoni ideologici coevi di riferimento una libertà di pensiero non soggetta ad alcun preciso modello culturale dominante.

1.3.4.2 “Prefazione” al terzo tomo: il teatro del Siglo de Oro

È interessante osservare che, a differenza dei paratesti introduttivi dei due precedenti tomi, quello dedicato al terzo si concentri – prima di passare al consueto sintetico esame delle opere proposte all'interno del volume – non più sulle finalità dell'opera o su

²¹⁶ Ivi, pp. 5-6.

riflessioni drammaturgiche in merito ai differenti “geni” e “gusti” nazionali, bensì su un argomento tematico assai più circoscritto, ossia il teatro barocco spagnolo. Paradossalmente, quella aurea è l’unica drammaturgia di cui si abbia all’interno delle *Nuova raccolta di composizioni teatrali* una descrizione tanto ampia e dettagliata, sebbene ciò sia riconducibile, sulla base delle stesse osservazioni proposte dalla Caminer, a una sorta di previa difesa e presa di distanza dal pur limitato *corpus* in essa presentato di traduzioni della *comedia nueva*. Indotta a compiere un’opera editoriale volta ad offrire uno sguardo panoramico sulle differenti letterature drammaturgiche europee – come ha più volte esplicitato nei precedenti “Avvertimento” e “Prefazione” – la Caminer non può esimersi dal considerare anche quella spagnola, che forse non avrebbe tuttavia preso in esame qualora le finalità traduttive alla base della scelta dei testi da tradurre fosse stata, come nel caso della prima raccolta, di tipo prettamente performativo. Non è un caso infatti che ella scelga, all’interno dell’ampio ventaglio di disponibilità presentato dai quattro tomi delle traduzioni di Linguet, tre opere afferenti al ciclo calderoniano e più affini – stando a quanto riferiscono i cataloghi in merito ad edizioni e rappresentazioni, come si osserverà nel dettaglio per lo specifico caso di *El sabio en su retiro*²¹⁷ – al gusto Settecentesco, in linea con quell’ottica critica che porterà poi nel XIX secolo a una svalutazione dell’opera lopesca in contrapposta esaltazione del genio romantico di Calderón²¹⁸. A differenza di quanto accade con altre drammaturgie di cui ha maggiore esperienza diretta, il giudizio della Caminer riguardo al teatro del Siglo de Oro – al centro di una accesa polemica coeva di cui furono protagonisti anche eruditi italiani tra cui gesuiti spagnoli espulsi, nonché lo stesso Linguet il quale, come si osserverà in seguito nel dettaglio²¹⁹, si espone all’interno del dibattito in modo molto più aperto e diretto della traduttrice veneta – può dirsi, alla pari delle proprie traduzioni, “di seconda mano”. Le opinioni presentate sono infatti riconducibili a dissertazioni altrui, cui la Caminer attinge non sempre esplicitamente per strutturare il proprio paratesto. È interessante osservare come l’ampiezza stessa dello spazio dedicato a tale trattazione sia da

²¹⁷ Cfr. *infra*, p. 111, nota 24.

²¹⁸ Per una riflessione sulla visione del teatro del Siglo de Oro all’interno dei paratesti dei traduttori italiani del XVIII e XIX secolo cfr. Silvia Rogai, “*Se vuoi vedere di che sia capace un popolo moderno rinchiuso fra i suoi monti senza sapere se fossero esistiti i Greci ed i Romani, che ispirasi dell’arte senz’ordine e senza regole, si studii il teatro spagnolo* (Angelo Brofferio)”, in *Leyendas negras e leggende auree*, Maria Grazia Profeti, Donatella Pini (a cura di), Firenze, Alinea, 2011, pp. 315-326.

²¹⁹ Cfr. *infra*, pp. 174 ss.

ricondursi anche alla volontà di fare riferimento ad altre opinioni rispetto a quelle del traduttore francese sulle traduzioni del quale la stessa realizza i propri metatesti – che anzi viene relegato quasi esclusivamente in nota e citato espressamente in modo tale da prendere le distanze da quanto questi afferma – bensì di ulteriori fonti probabilmente considerate più autorevoli e affidabili. Come si osserverà, infatti, la figura e l'opera di Simon-Nicolas Henri Linguet non possono certo essere ricondotte a quel canone tipico della Francia settecentesca dalla traduttrice veneta tanto idealizzato; tuttavia, per realizzare un *corpus* traduttivo letterario propriamente detto che esuli da adattamenti o riscritture, la Caminer non ha molto altro materiale francese coevo cui attingere per dare “un'idea” di quella drammaturgia spagnola che tanta influenza aveva avuto nella penisola italiana nel secolo precedente. La scelta del *Théâtre Espagnol* quale testo a partire dal quale realizzare le proprie traduzioni è quasi ineludibile, ma l'idiosincrasia nutrita dalla Caminer nei confronti tanto della drammaturgia aurea quanto dello stesso traduttore francese si palesa all'interno del paratesto al terzo tomo in una parallela svalutazione di entrambi: il primo in un giudizio di biasimo pur attenuato dalla consueta manifestazione di una sospensione del giudizio in difesa della legittimità di ogni “genio nazionale” in relazione a differenti gusti, norme e contesti; il secondo, invece, da un lato utilizzato in modo diretto per riportarne opinioni, in parte probabilmente spesso non condivise – scegliendo quelle meno celebrative all'interno della più ampia serie di lodi tramite cui, come si osserverà, Linguet esprime il proprio generale e anticonformista, seppure anch'esso travagliato, apprezzamento per il teatro del Siglo de Oro – citandole neutralmente come non proprie onde prenderne le distanze, dall'altro invece affiancato da giudizi considerati come più autorevoli e degni di costituire il nucleo centrale della dissertazione. Si osservi l'*incipit* stesso della “Prefazione”:

Il Teatro Spagnuolo, cui **disonorarono** lungamente delle **burlette** tratte dalla Scrittura, degli *Autos Sacramentales* ove facevano **odiosa mostra Angeli** con **prostitute**, **Messe** con **battaglie**, **Gesù Cristo in parrucca** a groppi che **contrastava** e **faceva quindi un balletto** col **diavolo in berretta a corna**; quel Teatro da cui non proscrisse così fatti abusi un Tribunale terribile agli abusi chimerici; quel fondaco inesauribile di **Stravaganze** e **tratti di genio, d'improbabilità** e **situazioni forti**, onde **i Francesi trassero molte dell'Opere loro** e che conta esclusivamente **geni tanto più fecondi quanto meno soggetti alle regole**, è di già in Italia assai conosciuto.²²⁰

²²⁰ Elisabetta Caminer Turra, “Prefazione”, in *Nuova raccolta...*, cit., vol. III, 1775, pp.3-11, pp. 3-4. Grassetti miei.

Si noti come l'ampia premessa volta ad affermare la diffusione del teatro aureo sulle scene italiane ("Il teatro spagnuolo [...] è di già in Italia assai conosciuto") – sulla base della quale poi costruire la successiva argomentazione che giustifica la volontà di presentarlo in traduzione – sia intercalata da un ampio inciso dalla forte carica retorica che sembrerebbe quasi andare a costituire, più che un'osservazione marginale, il nucleo semantico del periodo stesso. All'interno di tale inciso la descrizione della drammaturgia aurea, sebbene in una circoscrizione al genere degli *autos sacramentales*, viene da un lato derisa tramite immagini ridicolizzanti quali le "burlette" o "Gesù Cristo in parrucca che contrastava e faceva quindi un balletto col diavolo in berretta a corna" che la riconducono a quel pregiudizio allora dilagante di "stravaganza" ("quel fondaco inesauribile di Stravaganze e tratti di genio, d'improbabilità e situazioni forti") e "irregolarità" ("geni tanto più fecondi quanto meno soggetti alle regole") e, dall'altro, ammonito in toni accesi tramite vocaboli quali "disonorare", "odiosa" e "abusi", fino ad arrivare ad auspicarne quasi una censura ("quel Teatro da cui non proscrisse così fatti abusi un Tribunale terribile agli abusi chimerici"). La parziale avversione della Caminer si manifesta già nel fatto che ella scelga di presentare – proprio in apertura della propria dissertazione e dunque così facendo influenzando inevitabilmente in modo negativo la lettura di quanto segue – all'interno di una panoramica generale sul teatro spangolo, alcune precise manifestazioni di biasimo indirizzate nei confronti di un suo sottogenere limitato, ossia quello degli *autos sacramentales*²²¹. Si osservi come tale scelta sia da ricondursi non tanto a una necessità di critica nei confronti di tale categoria – della quale peraltro nella raccolta non si offre alcuna traduzione – quanto piuttosto al riferimento francese cui la traduttrice si rifà tacitamente e che evidentemente

²²¹ Si osservi l'analogo biasimo nei confronti degli *autos* da parte di Giovanni Battista Conti: "I lavori di letterati sì egregi non poteano rimanere ne rimasero senza frutto; ma conservandosi ancora presso il volgo in cieca, si può dire, venerazione gli *Atti sacramentali* di Calderon, l'artificio de' quali si riduce a formar un'allegorica rappresentazione sopra il mistero dell'Eucaristia, e si davano al pubblico con istraordinaria decorazione. D. Nicola Fernandez di Moratin, con tre discorsi intitolati *Disinganno al teatro spagnuolo sopra gli Atti sacramentali di Calderon*, ne fece conoscere la strana orditura e il sommo danno alla religione, e bisogna dire che tali discorsi abbiano prodotto l'effetto, perché né i detti atti, né i drammi sopra le vite dei santi si videro comparire in appresso sopra le scene.": Giovanni Battista Conti, *Scelta di poesie castigliane del secolo XVI. tradotte in lingua toscana dal conte Giambattista Conti ed opere originali del medesimo*, Padova, Tipografia del seminario, 2 voll., 1819, vol. I, pp. 218-219. Secondo Inoria Pepe nei confronti di Calderón il XVIII secolo vide la "demolizione" degli *autos* e l'accettazione delle commedie: "Nell Settecento [...] Calderón rappresenta evidentemente un fatto di intelletto e non di passione: occorrerà il Romanticismo perché la situazione si capovolga e, trascurato o dimenticato il commediografo, si inneggi al drammaturgo": Inoria Pepe, "Motivi calderoniani nella letteratura settecentesca", in Guido Mancini, Inoria Pepe, Rinaldo Frolidi, Carmelo Samoná (a cura di), *Calderón in Italia, Studi e ricerche*, Pisa, La Goliardica, 1955, pp. 47-61, p. 59.

ne condiziona la parzialità di giudizio. Le parole della Caminer sono infatti da ricondursi allo stesso Voltaire, pubblicato solo pochi anni prima:

Les *autos sacramentales* ont **déshonoré** l'Espagne beaucoup plus longtems que les *mysteres de la passion*, les *actes des saints*, nos *moralités*, la *mere sottte* n'ont flétri la France. Ces *autos sacramentales* se représentaient encore à Madrid, il ya très peu d années. *Calderon* en avait fait pour fa part plus de deux cents.

Une de ses plus fameuses pieces imprimée à Valladolid sans date, & que j'ai sous mes yeux, est la *dévotion de la missa*. Les acteurs sont un roi de Cordoue mahométan, **un ange** chrétien, **une fille de joie**, deux soldats bouffons & le diable. [...] **Pendant la messe la bataille se donne** [...].

Dans un autre acte sacramental **Jesus Christ en perruque** quarrée & **le diable en bonnet à deux cornes** disputent sur la controverse, **se battent** à coups de poing & **finissent par danser ensemble** une sarabande. [...]

Qui croirait que dans **cet abîme de grossièretés insipides** il y ait de tems en tems des **traits de génie** & **je ne sais quel fracas de théâtre** qui peut amuser & même intéresser?²²²

Ecco dunque che nella parole del fidato illuminista, quale fonte diretta di osservazione (“que j'ai sous mes yeux”), la Caminer trova palese ispirazione per costruire la propria argomentazione, accrescendone l'enfasi denigratoria tramite l'uso di accortezze lessicali – quali tradurre “finissent par danser ensemble” con “faceva quindi un balletto” – e incisi che parrebbero essere di suo esclusivo appannaggio come il riferimento al “Tribunale terribile agli abusi chimerici” o il richiamo agli adattamenti francesi (“onde i Francesi trassero molte

²²² Voltaire, “Du Théâtre espagnol”, in *Questions sur l'Encyclopédie, par des amateurs*, Genève, Cramer, 9 voll., 1770-1772, vol. II, 1770, pp. 193-198, pp. 193-195. Grassetti miei. Si osservi come il passo è stato tradotto in due opere pressoché coeve: “Gli *Autos Sacramentales* hanno per più lungo tempo disonorato la Spagna che i *misteri della Passione*, gli *Atti de' Santi*, le nostre *moralità*, la *Madre sciocca* non hanno fatto vergogna alla Francia. Questi *Autos Sacramentales* si rappresentavano tuttavia fino a pochi anni addietro in Madrid. Calderone per parte sua ne avea composto più di dugento. Una delle sue più rinomate Opere impresse in Vagliadolid senza data e che attualmente ho sotto i miei occhi porta per titolo la *Devoción de la Missa*. Gli attori sono un Re di Cordova Maomettano, una **cortigiana**, due soldati buffoni un Angiolo e il Diavolo. [...] **durante la Messa si dà la battaglia** [...]. In un altro atto sacramentale o sia Commedia sacra dello stesso calibro, **Gesù Cristo in parrucca quadra** e **il Diavolo in beretta a due corna** si fanno a disputare su la controversia, **si battono** a colpi di pugni e finiscono col ballare insieme una *Sarabande*. [...] Chi crederebbe mai che in quest abisso **d'insipide goffaggini** risplenda di tempo in tempo **un qualche tratto di genio** e **un non so qual fracasso di teatro** capace di trattenere e d'interessare insieme?": Pietro Metastasio, “Dissertazione del teatro spagnuolo di M. Voltaire”, in Id., *Opere del signor abate Pietro Metastasio con dissertazioni e osservazioni*, Nizza, Società Tipografica, 15 voll., 1783-1785, vol. IX, 1783, pp. VIII-XV, pp. VIII-X; “Questi Atti Sacramentali, ei [Voltaire] dice, non ha molti anni, ancora si rappresentavano a Madrid. Calderone solo ne aveva fatto più di dugento. Una delle sue più famose opere stampata a Vagliadolid senza data e che io ho sotto gli occhi è la *Divozione della Messa*. Gli Attori sono un Re di Cordova Maomettano, **un Angiolo Cristiano**, **una Merettrice**, due Soldati buffoni ed il Diavolo. [...] **Durante la Messa si attacca la battaglia** [...]. In un altro atto Sacramentale **Gesù Cristo in parrucca quadrata** ed **il Diavolo in berettino a due corna** disputano su di una controversia, **si battono** a colpi di pugni e **finiscono col ballare unitamente una sarabanda**. [...] Chi crederebbe che in questo **abisso di grossolane insipidezze** vi fossero da tempo in tempo **de' tratti di genio** e non so qual **fracasso teatrale** che può piacere ed anche interessare?": Saverio Mattei, *I libri poetici della Bibbia tradotti dall'ebraico originale, e adattati al gusto della poesia italiana colle note, e osservazioni critiche, politiche e morali. E colle osservazioni su' luoghi più difficili, e contrastati del senso letterale e spirituale*, Napoli, Stamperia Simoniana, 5 voll., 1766-1774, vol. III, 1768, pp. 154-155. Grassetti miei. Metastasio, come si osserverà, aveva ben nota la *Nuova raccolta di composizioni teatrali* della Caminer Turra. Cfr. *infra*, pp. 94-95.

dell'Opere loro"), il quale è comunque ispirato da un poco posteriore esempio di Voltaire dell'abilità da parte di Corneille di riadattare nel proprio *Heraclius* la *comedia* di Calderón *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, la cui "énorme démente [...] n'empêche pas qu'elle ne soit semée de plusieurs morceaux éloquens & de quelques traits de la plus grande beauté"²²³. A differenza di Voltaire, Linguet è invece presente nel testo in modo marginale; dopo aver affermato che i geni spagnoli sono "fecondi", infatti, la Caminer introduce una nota che rimanda al seguente piè di pagina:

Si assicura che fra gli altri Lopez de Vega fece due mila dugento Commedie, e Calderone due mila cinquecento. Non dev'essere però gran fatto difficile il comporne un numero così prodigioso a chi può introdurvi qualunque cosa gli cada in pensiero, a chi può farle durare quanti anni vuole, a chi può balzare da un paese all'altro con un tratto di penna. Lopes de Vega precedette Calderone in queste stravaganze, ma le trovò egli medesimo stabilite. L'assurdo una volta introdotto era passato in Legge; il popolo spagnuolo voleva essere scosso con un falso maraviglioso, e Lopes de Vega aveva di bisogno di pane, come n'hanno felicemente quasi tutti i Poeti. Per attrarre il popolo egli deve secondarlo, ancorchè lo condannasse altamente lamentandosi nella sua Arte nuova di far Commedie. Shakespeare fu al medesimo caso; egli era un Comico, voleva veder il Teatro ripieno, e il popolo è dappertutto lo stesso.²²⁴

Pur non facendo diretto riferimento al traduttore francese, la Caminer si serve dei dati da questo presentati nei paratesti introduttivi alla propria collezione dei drammi aurei – sebbene attribuendo a Calderón non cinquecento commedie come indicato da Linguet, bensì cinque volte tanto – per poi rifarsi ancora una volta a quanto affermato da Voltaire, tralasciando i giudizi dell'autore del proprio prototesto di riferimento, di cui si avvale soltanto per informazioni puramente descrittive ed oggettive. Afferma infatti Voltaire:

Non seulement Lopez de Vega avait précédé Calderon dans toutes les extravagances d'un **théâtre grossier & absurde**, mais **il les avait trouvées établies**. Lopez 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 ame. Voici comme Vega s'en explique lui-même dans son *nouvel a de faire le comédies* de son tems [segue la traduzione in Francese semiversificata e molto libera e rivisitata dei vv. 26-48 dell'*Arte nuevo*].²²⁵

²²³ Voltaire, "Du Théâtre espagnol", cit., p. 196.

²²⁴ Elisabetta Caminer Turra, "Prefazione", cit., pp. 3-4.

²²⁵ Voltaire, "Du Théâtre espagnol", cit., p. 196. Grassetti miei. Si osservino la traduzione del passo da part di Pietro Metastasio: "Non solo **Lopez de Vega avea preceduto Calderon** in tutte le **stravaganze d'un teatro assurdo e grossolano**, ma egli **le avea trovato stabilite**. Lopez de Vega era indegno di coteste barbarie e frattanto vi si sottopose. **Era il suo fine di piacere ad un popolo ignorante** amator del **falso maraviglioso** e che volea che si parlasse a suoi occhi più che al suo spirito. Ecco come si spiega egli medesimo nella sua Nuova arte di fare delle commedie del suo tempo.": Pietro Metastasio, "Dissertazione del teatro spagnuolo...", cit., p. XIII. Il Metastasio riporta la citazione dell'*Arte Nuevo* in francese con la propria traduzione in italiano cui appone la seguente nota a piè di pagina: "Nota dell'editore: Questa ingenua concessione del famoso Vega sarebbe mai il ritratto di qualche nostro scrittore di Commedie? Dopo che il Plauto d'Italia, l'ammirabile Goldoni, ha con tanta fatica e con tanto buon esito ristabilito il nostro Teatro Comico, si vede oggi qualche altro Scrittore affaticarsi altrettanto per rovinarlo tanta è **la mania di piacere ad un popolaccio che vuole il teatro analogo al suo grossolano costume**. I suffragi de' dotti e d'e sensati de

L'ulteriore implicita citazione dell'illuminista – cui è tratto anche il conclusivo accenno a Shakespeare – pone nuovamente l'attenzione sui pregiudizi che tacciano la *comedia nueva* di "stravaganza" irregolare, tema ripreso poi all'interno del testo con un rimando non casuale allo stesso Carlo Gozzi e alla loro recente polemica. Dopo avere affermato la conoscenza del teatro aureo da parte del pubblico italiano, infatti, la Caminer prosegue:

Sulle nostre venete scene, e quindi in altre Città con alcuni regolamenti, si esposero e si leggono adeeso stampate nell'Opere del Sig. Co: Carlo Gozzi molte rappresentazioni spagnuole d'un genere, cui personaggi illustri, avvenimenti meravigliosi, situazioni commoventi e forti non lasciano chiamar Comico, ancorché tragico non possa dirsi, perché gli spagnuoli non hanno tragedie realmente degne di questo nome.²²⁶

Tale affermazione rimanda all'acceso dibattito coevo circa l'esistenza del genere tragico all'interno del corpus drammaturgico aureo, attorno al quale Linguet si dilunga ampiamente. Si osservi come la Caminer in questo caso faccia esplicito riferimento al "traduttore francese" nella nota a piè di pagina che segue il passo appena riportato, in cui ripropone in modo sintetico le argomentazioni addotte da Linguet connotandole con un tono maggiormente enfatico e sostituendo il riferimento culturale che questo fa a Racine con quello italiano di Maffei:

Un certo D. Montiano y Lugando scrisse anni fa una Dissertazione per provare contro a chi sosteneva siffatta proposizione [l'assenza di tragedie nel panorama drammaturgico spagnolo], che gli Spagnuoli hanno benissimo delle Tragedie. Egli fruga in Raccolte antiche, ne trae dell'Opere cui dà questo nome, e imbrogliato finalmente, la finisce con dei ragionamenti ingegnosi. Ma sarebbe pur bella che si dovesse tener una Conclusione per provare che il Maffei ha fatta una tragedia, e che l'opere di Conelio son tali! L'Autore della Dissertazione inoltre si combatte da se medesimo, dicendo che a torto Lopes de Vega chiamò Tragedia la sua *Roma abrasada*: Se chi ha composte due mila dugent'Opere, conclude il Traduttore Francese del Teatro Spagnuolo, non aveva idea di quel che la costituisce, si può dir che neppure i suoi Compatrioti l'avessero. D. Montiano per verità scrisse due Tragedie, ma egli è un genere nuovo non ancora consacrato alla Nazione.²²⁷

Il paratesto prosegue con una descrizione delle tipologie di personaggio del teatro del Siglo de Oro, anch'essa riconducibile a Linguet e connotata in termini maggiormente dispregiativi:

Nell'Opere loro [gli spagnoli] parlano indistintamente Re, Principi, Ministri, Contadini, Buffoni, s'uniscono alle situazioni commoventi e forti le piacevolezze, gli scherzi, le balordaggini, e questo mescolio fa che non passi gran differenza fra i loro Drammi più sostenuti e i precisamente comuni. Ad ogni modo io darò tradotti alcuni degl'ultimi, giacchè i primi son noti bastevolmente, onde s'abbia un'idea precisa e dell'uno e dell'altro genere.²²⁸

quali oggidì abbonda l'Italia non dovrebbero eglino prevalere agli applausi degli sciocchi e lusingare assai meglio l'ambizione di chi pretenda con le sue opere un nicchio nel Tempio del Gusto e ne fasti dell'immortalità? Si condoni al mio spirito patriottico questa lagnanza modestissima": Ivi, pp. XIV-XV.

²²⁶ Elisabetta Caminer Turra, "Prefazione", cit., p. 4.

²²⁷ Ivi, pp. 4-5.

²²⁸ Ivi, p. 5.

Come si osserverà in seguito, tuttavia, pur partendo dalle osservazioni del traduttore francese, la Caminer sembrerebbe quasi ribaltarne la tesi. A detta della traduttrice, infatti, la propria scelta per la raccolta ricade su drammi “precisamente comuni”, poiché quelli “più sostenuti” sono già “noti bastevolmente”, il che sembrerebbe screditare la convinzione di Linguet circa l’assenza del genere tragico all’interno della drammaturgia spagnola, per allinearsi a quello che è invece, come si osserverà, il pensiero del detrattore di questi, Pietro Napoli Signorelli²²⁹.

Infine, prima di passare alla consueta sinossi dei drammi contenuti nel volume, la traduttrice parafrasa le indicazioni metodologiche riportate da Linguet per poi fare un rapido accenno alla mancata unità di tempo dei drammi aurei, offrendone quale scusante terminologica parziale (“in qualche modo”) l’utilizzo dell’appellativo di “giornate” anziché “atti” nella ripartizione del dramma, in un ulteriore rimando a un dibattito più ampiamente approfondito da parte del traduttore francese:

Lo Scrittore Francese che pubblicò 4 volumi di traduzioni Spagnuole, e dal quale io traggio le mie, non ha veramente osservata, come dic’egli medesimo, un’esattezza assai scrupolosa. Al principio di quasi ogni Opera si trova una lunga narrativa, in cui il *Galan* o la *Dama*, o tutti e due, ne raccontano il soggetto con **descrizioni ampollose**, con **idee gigantesche non sopportabili e non traducibili**. Egli le ha omesse, non meno che **gli scherzi o inspidi o indecenti del *Grazioso***; ma ad onta di siffatte soppressioni, rimangono in quest’Opere abbastanza tratti caratteristici del genio della Nazione.

Gli Spagnuoli dividono le loro Commedie per Giornate e non per Atti, e questo in qualche modo giustifica l’estrema lor lontananza dall’unità di tempo.²³⁰

Se a una prima lettura il chiamare in causa “lo scrittore francese” può apparire un espediente di tipo meramente tecnico volto a spiegare alcune prassi metodologiche che concorrono alla restituzione italiana del dramma e che derivano da una precedente operazione traduttiva, in seguito alla comparazione con i più ampi ed approfonditi paratesti di Linguet tale scelta si rivela nella propria arbitrarietà e parzialità di giudizio. Mentre il traduttore francese, infatti, si dilunga in apprezzamenti favorevoli circa la drammaturgia del Siglo de Oro, la Caminer si sofferma a riferire – accrescendone la carica enfatica tramite termini che rimandano ancora una volta ai pregiudizi di “ampollosità” e “stravaganza” – solamente quegli aspetti da questi descritti come biasimabili o non riconducibili al nuovo contesto culturale di riferimento e sui quali pertanto egli ha reputato necessario intervenire. Si osservi inoltre come in seguito a “siffatte soppressioni” a restare degno di nota in tali

²²⁹ Cfr. *infra*, pp. 201 ss.

²³⁰ Elisabetta Caminer Turra, “Prefazione”, cit., pp. 5-6.

drammi non sià già un valore di merito “oggettivo” quanto quei “tratti caratteristici del genio della Nazione” di cui la letterata veneta si trova quasi “costretta” a dover dare “un’idea”.

Con ciò non si intende affermare che la Caminer provasse nei confronti della *comedia* aurea un’avversione ostinata – la quale sarebbe d’altronde poco conciliabile con l’indole di curiosità intellettuale che ne ha caratterizzato la biografia personale e professionale – bensì mettere in evidenza, anche ai fini della successiva analisi traduttologica di *Il saggio nel suo ritiro*, come per la traduttrice veneta, più incline alla coeva letteratura “infranciosata” della *comédie larmoyante*, esso potesse apparire tanto “bizzarro” e poco rappresentabile da relegarlo essa stessa all’interno dell’ampio *corpus* della propria raccolta – analogamente a quanto operato in tale paratesto introduttivo nei confronti del traduttore francese, su cui prevale il più autorevole e apprezzato Voltaire – in una metaforica nota a piè di pagina.

1.3.4.3 Ricezione critica della Nuova raccolta di composizioni teatrali

Così come messo in evidenza dai suoi stessi paratesti introduttivi, la *Nuova raccolta di composizioni teatrali* celava, dietro l’interesse della traduttrice nei confronti del “genio delle nazioni”, una finalità palesemente editoriale e commerciale: contemporaneamente alla riedizione dell’acclamata collezione delle *Composizioni teatrali* (preceamente pubblicata dal Colombani nel 1772) lo stampatore Pietro Savioni ne dava alle stampe il primo tomo, auspicando un successo analogo a quella precedente²³¹.

Se dunque tale programmaticità distanzia questi sei tomi dai quattro anteriori, proponendoli non più quali compendio di drammi precedentemente editi singolarmente o comunque tradotti in primo luogo a scopi performativi, la Caminer non manca comunque di presentarli in relazione al proprio desiderio enciclopedico di “dare un saggio” dei differenti gusti e teatri europei. Meno esplicito all’interno dei paratesti introduttivi è invece un altro interesse intellettuale che anima la traduttrice veneta e che

²³¹ Operazione editoriale dello stesso tipo aveva fatto anche il Colombani nel 1772, pubblicando contemporaneamente la prima raccolta di traduzioni della Caminer e i drammi di Gozzi. Laura Sannia Nowé descrive tale strategia commerciale con l’immagine di “sfornare sul mercato”, spiegando: “il primo [Colombani], in concomitanza con le opere di Gozzi (1772-1774) in otto volumi, aveva allestito per gli appassionati le *Composizioni teatrali moderne tradotte da Elisabetta Caminer Turra* in quattro tomi; il secondo [Savioni] aveva completato la serie con la *Nuova raccolta di composizioni teatrali*, in sei volumi, sempre nella traduzione della Caminer.”: Laura Sannia Nowé, “Profili goldoniani di fine Settecento”, «Rivista di letteratura italiana», 25, 1, 2007, pp. 75-98, p. 88.

ne investe la contemporanea presenza all'interno del dibattito intellettuale e culturale settecentesco tramite l'attività di giornalista. Non è un caso, infatti, che tale aspetto venga alla luce, in un parallelo e complementare lavoro di "autopromozione" dei propri interessi intellettuali, sulle pagine dell'ormai avviato «Giornale enciclopedico», quel periodico "moderno e nuovo, quale il Veneto non aveva mai conosciuto"²³² e per mezzo del quale la Caminer – ufficiosamente subentrata al padre nelle vesti di redattrice – dava il proprio contributo alla cultura italiana coeva prendendo le distanze dal giornalismo erudito della prima metà del secolo per proporre uno letterario e di opinione, avvalendosi di collaboratori altrettanto "illuminati", quali Aurelio Bertola o, soprattutto, Giovanni Scola²³³.

È proprio quest'ultimo a celarsi dietro l'anonimato della recensione uscita nell'agosto del 1775 al terzo tomo della *Nuova composizione di raccolte teatrali* in cui si manifesta il secondo obiettivo che la traduttrice intende proporsi²³⁴. L'articolo è introdotto dalla stessa epigrafe latina riportata sul volume: "Nec tua laudabis studia, aut aliena reprehendes". Già tale *exemplum* oraziano²³⁵ di incoraggiamento alla libertà di pensiero è indicativo delle enciclopediche mire didattiche della letterata veneta. Si osservi infatti come la recensione dello Scola sia diretta – più che alla diffusione dei teatri europei, all'enciclopedico desiderio di "sare un saggio" dei "geni" nazionali o alla volontà di rinnovare la drammaturgia della penisola italiana – ad un altro degli interessi che coinvolgevano attivamente la Caminer, ossia l'educazione femminile.

Scriva infatti l'"anonimo" giornalista:

"Belle, e giovani donne", diceva ad esse l'Amore, "d'onde avviene, che adesso fidate sì poco nel celebre dono della Bellezza, che cercate appassionatamente dallo studio faticoso ornamenti stranieri? Perché la ridente serenità de' vostri volti è ella annerita dalla mesta riflessione? Perché il leggiadro scintillar de' vostri occhi è arrestato dalla lenta attenzione? Perché da vostri labbri vezzosi in vece di soavi, e

²³² Marino Berengo, *Giornali veneziani...*, cit., p. LIII.

²³³ Cfr. *supra*, pp.10 ss.

²³⁴ "Nuova raccolta di Composizioni Teatrali. Tradotte da Elisabetta Caminer Turra. Tomo III (Venezia 1775)", «Giornale enciclopedico», agosto 1775, pp. 22-27, p. 22. Cito da Mariagabriella di Giacomo, *L'illuminismo e le donne...*, cit., p. 172. A ricondurre esplicitamente l'articolo allo Scola – in merito ad altro argomento specifico – è, in tempi recenti, Rita Unfer Lukoschik, già citata per il proprio interesse nei confronti di Elisabetta Caminer Turra: cfr. Rita Unfer Lukoschik, "La ricezione di Goldoni nel Settecento europeo: il 'caso' tedesco", «Rivista di letteratura italiana», 25, 1, 2007, pp. 143-166, p. 147.

²³⁵ "Thraex erit aut holitoris aget mercede caballum. / Arcanum neque tu scrutaberis illius umquam, / commissumque teges et uino tortus et ira; / nec tua laudabis studia aut aliena reprehendes, / nec, cum uenari uolet ille, poemata panges.": Quintus Horatius Flaccus, *Q. Horati Flacci epistularvm. Liber primus*, epistola XVIII, vv. 36-40.

lusinghiere parole escono detti sentenziosi, ed austeri? Perché le delicate vostre mani [...] maneggiano freddi libri, e insensibili, e s'impiegano a delineare le strane figure della geometria? Vi parlo per parere ancor di mia madre: ella adirata niegherà ch'io mi vi accosti; [...] i dolci sentimenti, gl'improvvisi capriccj, la leggerezza allettatrice vi fuggiranno; allora la vostra bellezza diverrà pesante, ed inspida, voi cangerete uno stuolo di spasimanti adoratori in qualche amico severo [...] e una languida noia sederà nel vostro cuore destinato ad essere il divino mio trono.

[...] Ma queste Divinità lusinghiere terranno sempre con voi lo stesso linguaggio? Vi proteggeranno contro al vecchio tempo veloce? In vece all'apparire di esso fuggiranno disgustate dal vostro fianco lasciandovi nelle di lui crude mani per trar lenti, e miseri giorni tra i tormenti d'insanabili irritate passioni [...]?

Eppure belle, e giovani donne ecco quale sarà il vostro destino, se tutte ai capricci, e alle leggerezze dell'amore dedicandovi trascurerete di mettere in riserva nel vostro spirito delle utili, e dilettevoli cognizioni, che riempir possano il vuoto cui lasciar ci denno necessariamente i passeggeri dilettevoli gioventù. Non vi consiglieremo di darvi tutte allo studio, né di fuggir que' beni, che la più naturale delle passioni presenta.

[...] Egli è necessario di tener vivi tutti i nostri sentimenti, che tutti traggano a sé una porzione della nostra sensibilità, che nessuno ci signoreggi. [...] Gli strumenti di una sola corda sono sempre difettosi. [...] Belle donne, e gentili, vi par questa un'aspra filosofia? [...] Amate dolcemente, procurate di piacere, accomodatevi propriamente, siate sensibili all'amicizia, occupatevi della vostra famiglia, ma studiate qualche poco: leggete dei buoni libri, non vi sieno affatto ignoti i fatti della Religione, degli uomini della vostra Città; le Leggi del vostro Paese e non sieno per voi un gergo, un mistero [...] ecco un riparo al disgusto e alla noja; eccovi più attente ad adempiere a' vostri doveri. [...] Voi diverrete in questo modo una porzione interessante della civil società [...] e non dovrete tollerare di continuo gli amati rimproveri di imbecille incapacità, acremente scagliati da questi medesimi uomini dominatori, quando riscuotonsi dall'amoroso breve inebriamento, che li aveva fatti creder soggetti".

A voi altre vaghe Donne, perciò vogliamo offrire come utile, e piacevole trattenimento il terzo Tomo delle Teatrali Traduzioni della Sig. Elisabetta Caminer Turra, ch'è appunto una di quelle Donne, che senza punto alienarsi dalle leggiadre occupazioni, ha voluto attendere allo studio.

Leggetele attentamente. [...] Questo presente, che vi facciamo, sarà da voi accolto benignamente? Oppure punte d'invidia di un merito, che voi non avete, giungereste a malignarlo sotto il mentito zelo di domestica attenzione, che voi pur trascurate per sole [...]?

I colti uomini che poi leggeranno questo libro, dipoi di averne osservate le bellezze, e scoperti i difetti [...] s'ergeranno più in alto con le loro viste. [...]

Quattro sono le nazioni, che figurano in questo Tomo. La Spagnuola nel Saggio nel suo ritiro; la Danese nel Stagnajo politico, la Francese con le leggi di Minosse, e la inglese col Chincagliere.

[...] perché [...] dotti italiani, la nostra Italia è divenuta inspida, e neghittosa? *Italiam Italiam.*»²³⁶

²³⁶ Ivi, pp. 172-173. Grassetto miei. È evidente che Mariagabriella di Giacomo, in linea con una lettura della figura di Elisabetta Caminer Turra in relazione allo specifico interesse degli studi di genere, riporta dell'articolo – che non è stato possibile consultare personalmente – soltanto quei passi dove si dà maggiore rilievo al tema dell'educazione femminile. Tuttavia, come si osserverà a breve, all'interno della recensione al terzo tomo delle *Nuova raccolta di composizioni teatrali* pubblicata su «L'Ésprit des Journaux» nello stesso agosto del 1775 si offre una traduzione del passo conclusivo di tale articolo del «Giornale Enciclopedico»: Le Journaliste [Giovanni Scola], après une espece de sortie contre les envieuses que notre respect pour les clames ne nous permet pas de rapporter, finit par ces réflexions: «**Pourquoi l'Espagne, à qui le génie des Arabe & l'influence de l'esprit de chevalerie avoient fourni un Théâtre si riche & si magnifique malgré ses défauts, l-at-elle vu tomber depuis en décadence sans espoir de se relever?** Et pourquoi d'autres nations dont le théâtre étoit encore barbare dans le tems de sa splendeur l'ont elles porté si rapidement à la perfection? Pourquoi voyons nous sortir du froid climat du Dannemarck des comédies pleines de sel & de finesse? Pourquoi l'Angleterre conserve t'elle encore sur son théâtre des extravagances qui le déshonorent au lieu de s'attacher à la belle nature? Pourquoi, enfin, le génie Italien si fertile autrefois en chef d'oeuvres s'est il engourdi & abâtardi? *Italiam, Italiam.*» (*Journal. Encycl. de Venise*): "Nuova Raccolta di composizioni Teatrali &c. Nouveau Recueil de pieces de Théâtre traduites par Elizabeth Camineo Turra. Tome IIIe. A Venise, 1775", «L'Ésprit des journaux», Paris, Jean-Jacques Toutot, agosto 1775, vol. III, pp. 366-368, p. 368. Grassetto miei.

Si osservi come l'esortazione alla lettura della raccolta drammaturgica rivolta alle "giovani donne", non soltanto ne manifesti oltre alle finalità editoriali anche quelle didattiche – ascrivenola pertanto al progetto educativo della donna che negli stessi anni incoraggiava la Caminer alla traduzione de *Il Magazzino delle fanciulle* e *Il Magazzino delle adulte* di Madame de Beaumont²³⁷ – ma si configuri inoltre quale aspetto di sostanziale contributo ai fini di tale studio. Individuando in quello femminile il destinatario ideale della *Nuova raccolta di composizioni teatrali*, la stessa viene presentata non soltanto come utile ad "attendere allo studio", ma anche in qualità di "utile e piacevole trattenimento", vale a dire come occupazione volta alla cura dell'intelletto e del libero pensiero tramite uno svago sano e proficuo nonché, soprattutto, individuale. L'abbandono del palcoscenico quale luogo di fruizione del metatesto è oramai sancito: esso si rivolge all'ozio didattico e allo studio ricreativo non più attraverso il canale performativo, bensì per mezzo della pagina scritta.

Nello stesso agosto del 1775 tale articolo dello Scola viene parzialmente riproposto anche su «L'Esprit des journaux», in una analoga recensione francese al terzo tomo della raccolta di traduzioni teatrali della Caminer (erroneamente citata come "Camineo"). L'enfatico *incipit* del giornalista italiano viene presentato in traduzione introdotto da tale affermazione: "Le début des Journalistes Italiens en annonçant ce troisieme volume fera plaisir à plusieurs de nos Lecteurs"²³⁸. Segue dunque, dopo una traduzione letterale del primo passo dell'omologo articolo dello Scola, una sorta di parafrasi del prosieguo dello stesso:

Voilà, Mesdames, des menaces bien terribles & qui ne se trouvent que trop souvent exécutées: cependant elles ne doivent pas vous intimider au point de vous faire abandonner entièrement la culture de votre esprit pour celle de vos agremens extérieurs.

Les femmes, non plus que les hommes, ne doivent pas s'attacher tellement à un seul objet qu'elles ne puissent l'occuper d'autre chose lorsque les circonstances l'exigent. Il faut exercer tous les sentimens qui se partagent notre ame, afin que si l'un vient à s'épuiser, un autre puisse remplir le vuide qu'il y aura laissé. **Aimez donc, Mesdames, cherchez à plaire, occupez-vous du soin de vos attraits; mais en même tems ne négligez pas des connoissances qui peuvent rendre leur effet plus puissant & leur triomphe**

²³⁷ Cfr. *supra*, p. 11, nota 30; p. 43.

²³⁸ "Nuova Raccolta di composizioni Teatrali &c. Nouveau Recueil...", cit., p. 366. Grassetti miei. La traduzione riporta quanto segue: "Jeunes beautés, a dit l'amour, vous fiez-vous si peu aux attraits dont le ciel vous a parées, qu'il vous semble nécessaire d'acheter des ornemens étrangers au prix des veilles & de l'étude? Pourquoi l'air sombre de la réflexion obscurcit-il l'éclat de vos yeux & l'aimable gaieté qui sieroit si bien à vos vi sages? Ces mains legeres qui pourroient toucher les roses sans les effleurer devroient elles s'appesantir sur des livres? Le froid étalage du sçavoir, devroit-il déshonorer des bouches faites pour exprimer les soupirs de la pudeur ou le doux abandon de la tendresse? Je vous le déclare: ma mere irritée de votre infidélité me défendra de vous approcher; avec moi s'envoleront les jeux & les ris; les doux fentimens, les caprices aimables, les graces attrayantes s'envoleront. Alors vous resterez seules avec une beauté fans charmes comme fans adorateurs, & l'ennui flétrira vos cœurs où j'avois voulu verser mes bienfaits.": Ivi, p. 367.

plus solide. La lecture des bons livres multipliera vos sentimens avec vos idées; elle sera pour vous un rempart contre l'ennui & un soutien dans l'exercice de vos devoirs.

C'est pour cela, Mesdames, que nous vou offrons ce troisieme volume des traduction d'une Dame qui a sçu goûter les charmes de l'étude sans leur faire le sacrifice des agrémens de son sexe.²³⁹

Anche Oltralpe, dunque, la raccolta viene indirizzata soprattutto alle "Mesdames", affinché queste possano "gouter les charmes de l'étude sans leur faire le sacrifice des agrémens de son sexe" e "rendre leur effet plus puissant & leur triomphe plus solide", nonché, soprattutto, viene presentata riconducendola al passatempo didattico della "lecture des bons livres". Tuttavia, già nella recensione al quarto tomo comparsa nel gennaio del 1777 sullo stesso periodico francese – anch'essa ripreso da un analogo articolo del «Giornale enciclopedico» che cita tuttavia soltanto per correggerne l'errore di attribuzione del dramma *Mérival* a Mercier anziché ad Arnaud – si nota un tono meno coinvolto e celebrativo:

Nous avons annoncé dans notre Journal du mois d'Août de l'année 1775, **le troisieme volume de ce Recueil, qui est le fruit des loisirs d'une Dame, qui mérite à ce titre, nous ne dirons pas l'indulgence, mais plutôt les égards du public.** Le quatrieme volume contient quatre Pieces, *le Fils reconnoissant*, Comédie en un Acte de M. Engel traduite de l'Allemand, **deux Comédies traduites de l'Espagnol, & *Mérival***, Drame de M. d'Arnaud & non pas de M. Mercier comme on le lit **dans le Journal de Venise, où il est dit que ce Drame plein d'un beau sombre fait goûter à l'ame un plaisir tout différent de celui du rire. C'est une singuliere maniere de louer un ouvrage dont l'Auteur a voulu arracher des larmes.** (*Giornale Encyclopedico*)²⁴⁰

Si osservi come l'autore presenti delle opere che compongono la raccolta una rapida e sommaria rassegna – all'interno della quale peraltro i due drammi calderoniani *No siempre lo peor es cierto* (*Non sempre è certo il peggio*) ed *El escondido y la tapada* (*Il Nascosto e la Velata commedia spagnuola in tre giornate in prosa di don Pedro Calderon de la Barca*) sono appena menzionati senza riferirne il titolo come "deux Comédies traduites de l'Espagnol" – concentrandosi soprattutto sulla riprensione al periodico veneto per il commento in riferimento all'opera di Arnaud, tacciato ironicamente di "singulier maniere de louer un ouvrage". Non soltanto non vi è più un accalorato invito alla lettura nei confronti della "Mesdames" analogo a quello della precedente recensione, ma lo stesso terzo tomo della *Nuova raccolta di composizioni teatrali* allora lodato come "volume des traduction d'une Dame qui a sçu goûter les charmes de l'étude sans leur faire le sacrifice des agrémens de son

²³⁹ Ivi, p. 368.

²⁴⁰ "Nuova Raccolta di composizioni Teatrali &c. Nouveau Recueil de pieces de Théâtre traduites par Elizabeth Caminer Turra. Tome IVe. A Venise, 1776", «L'Esprit des journaux», Paris, Jean-Jacques Toutot, gennaio 1777, vol. I, pp. 378-379, p. 379. Corsivi nel testo, grassetto miei.

sexe” viene qui ridimensionato nei termini di “le fruit des loisirs d’une Dame qui mérite à ce titre, nous ne dirons pas l’indulgence, mais plutôt les égards du public”.

A quanto pare, dunque, l’attenuato calore di questa seconda recensione dà testimonianza del generale “égards du public” nei confronti della nuova collezione drammatugica della Caminer, che non deve aver avuto un successo analogo a quella precedente come invece auspicava Savioni, forse proprio anche in conseguenza di quella progettualità programmatica e meno spontanea di cui era stata il risultato.

Non è un caso che, a differenza della raccolta del 1772, si abbiano minori e più vaghi riscontri performativi delle traduzioni contenute nei quattro tomi editi tra il 1774 e il 1776²⁴¹. Malgrado la loro pubblicazione avvenisse all’indomani di quella accesa diatriba che aveva contrapposto l’ormai popolare traduttrice e l’“iracondo” Carlo Gozzi animando la vita culturale veneta tardo-settecentesca dentro e fuori i teatri²⁴², i drammi della *Nuova raccolta di composizioni teatrali* – analogamente a quanto occorrerà nella Parigi coeva con il *Théâtre Espagnol* del già meno affermato Linguet²⁴³ – non sembrano avere incontrato grande accoglienza sui palchi²⁴⁴. D’altronde, anche tale esito è conseguente in prima istanza alle già osservate finalità editoriali del tipografo, nonché in secondo luogo a quelle educative della stessa Caminer, la quale, incoraggiata a tradurre per la stampa e la lettura, dunque non più per la scena, aveva fatto di quello didattico l’obiettivo principe del proprio operato.

²⁴¹ Per la testimonianza di una ricaduta performativa de *Il saggio nel suo ritiro* cfr. *infra*, pp. 223-224.

²⁴² Cfr. *supra*, pp. 16-43.

²⁴³ Cfr. *infra*, pp. 224 ss.

²⁴⁴ In un colorito frammento della vita drammaturgica coeva, si osservi come solo pochi anni prima, tra il 1770 e il 1772, il noto attore Medebach venga descritto da un biografo all’apice della propria decadenza artistica anche a causa del contemporaneo successo sui palchi veneziani delle rappresentazioni delle traduzioni della Caminer, risalenti alla prima raccolta, e i drammi, per la maggior parte parte “spagnoleschi” (cfr. *supra*, p. 42), di Gozzi: “L’agosto del ‘70, nonostante il contratto già firmato, non andò più a Milano, ove con nuova deliberazione, fu abolita la stagione di prosa, per surrogarvi le opere buffe. Si recò invece a Modena ove ottenne il solito gran successo; avendo seco il comico cantante Sante Vitali, che sosteneva egregiamente le parti di Dottore, e che poco dopo il suo arrivo in Modena fu tocco d’apoplezia, e vi morì a trentotto anni. **Ma recitandosi con buon successo le nuove traduzioni della Caminer al Sant’Angelo, e con immensa fortuna le imitazioni dallo spagnuolo di Carlo Gozzi al San Luca**, il povero Medebach (recitava allora al San. Gio. Grisostomo) n’ebbe in poco tempo deserto il teatro, e dovè ricorrere, l’autunno del 1772, a Maddalena Battaglia, prima donna allora di grandissima fama, che gli recò non comune sollievo, specialmente con le molte rappresentazioni della Semiramide di Voltaire.”: Luigi Rasi, *I comici italiani, biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Fratelli Bocca vol. II, 1905, p. 117. Grassetti miei.

Da qui che anche la critica posteriore si sia occupata dell'opera con un approccio testuale, analizzandone l'incidenza non già a livello drammaturgico né traduttivo²⁴⁵. Se i meriti della Caminer nei confronti della diffusione del teatro francese nell'Italia settecentesca sono ben evidenti già negli anni precedenti, con la *Nuova raccolta di composizioni teatrali* la traduttrice richiama la critica coeva per l'attenzione rivolta ai paesi nordici, in particolare Germania e Danimarca.

È in particolar modo l'interesse tedesco preromantico – cui del resto la stessa traduttrice si dimostrava alquanto attratta, a differenza delle drammaturgie spagnola ed inglese – ad emergere dalla questa seconda raccolta, sostenuta dal parallelo analogo lavoro di diffusione della stessa realizzato dal Bertola – allora anch'egli attivo collaboratore del «Giornale enciclopedico» alla pari dello Scola – con il noto *Idea della poesia Alemanna* del 1779²⁴⁶. Senza comunque grandi riscontri al di fuori del proprio circoscritto ma fertile universo culturale veneto, la Caminer viene da subito riconosciuta dai propri contemporanei come un punto di riferimento nella diffusione italiana della drammaturgia nordica, in particolar modo tedesca, in quella fase di passaggio che ne preannunciava il prossimo successo romantico. Tra i due letterati e colleghi veneti si stabilisce presto un dibattito in proposito²⁴⁷, che ne

²⁴⁵ All'interno di un già commentato vuoto di interesse finora rivolto all'operato traduttivo della Caminer, si segnala il recente articolo di Alessandra De Paolis: Alessandra De Paolis, "Una letterata veneta tra giornalismo e traduzioni: Elisabetta Caminer Turra", in Giuseppe Coluccia, Beatrice Stasi (a cura di), *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*, Lecce, Congedo, 2 voll., 2006, vol. II, pp. 137-148.

²⁴⁶ Aurelio Bertola de' Giorgi, *Idea della poesia Alemanna*, Napoli, Fratelli Raimondi, 1779.

²⁴⁷ Si osservi ad esempio come il Bertola biasimi la Caminer, pur in termini molto lusinghieri, per i propri apprezzamenti nei confronti dell'autore drammatico Andrea Grifio – le cui commedie sono invece a suo avviso "detestabili" – e ne apprezzi invece la traduzione della *Sara Sampson* di Gotthold Ephraim Lessing: "La Signora Elisabetta Caminer Turra nella prefazione al secondo volume della sua *Nuova raccolta di composizioni teatrali moderne* avanza che Grifio è *tuttavolta il poeta prediletto della sua nazione, che lo paragona a Shakespeare e lo chiama il proprio Cornelio. Con tutti i riguardi dovuti ai talenti di questa donna illustre*, io mi prenderò la libertà di contraddirla e di assicurarla a nome di tutti gli Alemanni che essi, ben lunge dal profanare così il nome di Cornelio, pensano in oggi alle tragedie di Grifio assai meno che noi non pensiamo ai drammi di Salvi e Stampiglia. **La Signora Caminer vorrà perdonarmi questa nota tanto più volentieri quanto che la troverà diretta all'onore di una nazione che la stessa ha pure cercato di far conoscere vantaggiosamente all'Italia appunto in riguardo al teatro.**": Aurelio Bertola de' Giorgi, *Idea della poesia Alemanna*, cit., p. 31; "Fra i drammi [Gotthold Ephraim Lessing] la sua *Sara Sampson* è notissima ve ne ha versione in Inglese in Francese fatta da Bielfeld e poi dai Signori Junker e Liebault e in Italiano dalla **valorosissima Signora Caminer Turra.**": Ivi, p. 84. Corsivi nel testo. Grassetti miei. Cfr. inoltre in proposito: Antonio Piromalli, Aurelio Bertola nella letteratura del Settecento con testi e documenti inediti, Firenze, Olschki, 1959; Dante Cerilli (a cura di), *Tra Settecento e Novecento: omaggio a Bertola e Di Rocco: temi, versi e ritmi fra letteratura e musica. Atti del convegno in due giornate (Supino, 29 novembre 1998 – Castelliri, 13 dicembre 1998)*, Foggia, Bastogi, 2000; Rita Unfer Lukoschik, "Di là dalle Alpi – Salomon Gessner fra Aurelio de' Giorgi Bertola ed Elisabetta Caminer Turra", in Andrea Battistini (a cura di), *Un europeo del Settecento: Aurelio De' Giorgi Bertola, riminese. Atti del Convegno internazionale di studi nel bicentenario della morte, Rimini, 10-12 dicembre 1998*, Ravenna, Longo,

consacra di fatto il congiunto operato quali principali esperti in materia, come si evince da questo commento di Metastasio:

Ecco una succinta idea e analisi del Teatro Alemanno, per supplire al salto fattone da Voltaire, che non si è degnato parlarne. Quanto mai la passione patriottica illude e trasporta i più grand'uomini! **Chi ne amasse mai un più distinto e lungo dettaglio non ha che a consultare il Saggio Storico Critico prefisso all'Idea della Poesia Alemanna del chiarissimo P. Bertola e la Nuova Raccolta di Composizioni Teatrali moderne della valorosa e celebre Sig. Elisabetta Caminer Turra.**²⁴⁸

Il maggiore apporto dato alla Caminer per mezzo della *Nuova raccolta di composizioni teatrali* è pertanto da riconscersi non già a livello drammaturgico bensì critico e letterario, nelle vesti di partecipe contribuito al progressivo coevo rinnovamento del “gusto” in direzione romantica. Dei variti propositi più o meno espliciti che animavano questa seconda collezione, quello che maggiormente sembra avere soddisfatto le aspettative iniziali è dunque quell'idea di “genio nazionale” di cui la letterata veneta intendeva “dare un saggio”. Si osservi come agli inizi del XX secolo Laura Lattes abbia messo in luce – in una descrizione dai toni romanzati in linea con i coevi resoconti biografici dell'epoca – l'importanza dell'operazione traduttiva della Caminer Turra, offrendo una sintetica ma esaustiva descrizione della composizione e dell'esito delle due raccolte drammaturgiche:

Ma la fama maggiore le derivò senza dubbio dalle traduzioni: così aveva esordito nella sua breve vita letteraria, e questo chiedeva la maggior parte degli Italiani, che, dopo la magnifica produzione del Cinquecento e l'esuberanza, come ebbra, del sec. XVII, sembrava ora in un periodo di riposo esausto: e l'Arcadia, cessando in breve di esistere come accademia, aveva finito per costituire la vita letteraria e sociale del paese.

A rompere la continuità della commedia classica, e non per svolgimento spontaneo ma per importazione, accanto al melodramma, alla commedia realistica, all'azione fiabesca, ecco prender posto la *commedia lagrimosa* la quale, nata in Francia per ragioni letterarie e politiche, divenne ben presto cara al popolo nonostante il disprezzo ironico di Carlo Gozzi, inimicissimo della nuova Commedia borghese.

Nel 1772 Elisabetta Caminer Turra dava alle stampe parecchie composizioni teatrali moderne, incoraggiata forse dal fatto che una commedia lagrimosa del Marchese Albergati Capacelli era stata due anni prima premiata nel concorso indetto a Parma dal ministro du Tillot per la migliore opera drammatica italiana in verso sciolto. [...]

Il patetico invalse; e benchè in questi drammi l'osservazione sia povera, e agli argomenti tradizionali sottentrino lunghe storie moderne, e l'arte sia asservita a un preconconcetto, il popolo di Venezia, di Milano, di Torino accorreva in folla, mentre l'Alfieri, sdegnoso delle svenevolezze dell'Arcadia, creava il

2000, vol. IV, pp. 202-224; Tommaso Scappaticci, “Aurelio Bertola tra estetica e retorica”, in Id., *Fra “lumi” e reazione: letteratura e società nel secondo Settecento*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2006, pp. 233-254.

²⁴⁸ Pietro Metastasio, “Supplemento dell'editor napoletano sul Teatro Alemanno”, in Id., *Opere...*, cit., vol. IX, 1783, pp. XXXV- XLVIII, pp. XLVII-XLVIII. Si ricordi che all'interno dello stesso tomo delle proprie opere Metastasio fa riferimento allo stesso passo del “Du Théâtre espagnol” di Voltaire tacitamente citato dalla Caminer all'interno del paratesto introduttivo al terzo volume della propria raccolta: cfr. *supra*, p. 84, nota 222; p. 86, nota 225. Cfr. inoltre Paola Maria Filippi, “Andrea Maffei e la sua idea del tradurre. Gli *Idillj* di Gessner fra il «parlar dei moderni e il sermon prisco», in Giulia Cantarutti, Stefano Ferrari, Paola M. Filippi (a cura di), *Traduzioni e traduttori del neoclassicismo*, Milano, Francoangeli, 2010, pp. 175-192; José Checa Beltrán, “Le traduzioni di Gessner nell'ambito del dibattito letterario spagnolo (1785-1804)”, *Ivi*, pp. 49-62.

nuovo teatro tragico. [...] **Il criterio, secondo il quale Elisabetta Caminer Turra traduce quattro volumi di composizioni moderne, non è quello di una fedeltà scrupolosa al testo: l'intendimento dell'autrice non è tanto quello di far conoscere l'opera del Felbaire, del Mercier, ma di presentare al pubblico una serie di produzioni che lo divertano e contribuiscano all'utile degli impresari. Per questo ella si prende spesso l'arbitrio di introdurre dei mutamenti secondo il gusto del pubblico al quale il lavoro deve essere presentato.** [...]

Il favore acquistato colle prime traduzioni persuase Elisabetta Caminer Turra a presentare una nuova raccolta, in cui fu suo pensiero di dare, oltre ad alcune composizioni francesi, un piccolo saggio dei teatri tedesco, inglese, spagnuolo, danese, russo, scegliendo fra le opere drammatiche di vario genere, già tradotte in francese, quelle che le sembrarono più capaci di **offrire un'idea del gusto delle varie nazioni.**

La messe è ricca e varia: nel metodo della versione l'autrice si propone di fare come i traduttori francesi di alcuni teatri, e cioè di "accorciare dei dialoghi ora soverchiamente più liberi, ora più strettamente religiosi di quel che forse al teatro convengasi, di spesso poi stucchevolmente prolissi; e di sopprimere alcune cose che ponno sembrar strane, avvertendo però quantunque volte avrò fatto qualche cambiamento". [...]

Riguardo al metodo seguito nel tradurre ella confessa di non aver mantenuto un'esattezza assai scrupolosa; e se si nota che la medesima avvertenza dovrebbe farla ciascun autore francese dal quale deriva, si potrebbe osservare che **alla fine questi lavori si leggevano assai diversi dagli originali. Ma ciò non aveva che un valore molto relativo rispetto al fine per il quale erano tradotti: e poiché il buon pubblico accorreva in folla e lo stile della Caminer, specialmente nei lavori tradotti in prosa, aveva come una veste di familiarità facile ed elegante, nessuno domandava di più né di meglio.**²⁴⁹

Sebbene in una analisi evidentemente non approfondita – che attribuisce inoltre anche alla seconda raccolta un esito performativo favorevole analogo alla precedente di cui, come osservato, non si ha manifesto riscontro – la Lattes mette in evidenza in poche righe i due interessi principali che hanno richiamato la posteriore attenzione della critica nei confronti dell'operato traduttivo della Caminer Turra, tanto in termini di meriti quanto di demeriti. Qualora infatti non sia, come nella maggior parte dei casi, meramente citata di sfuggita a puro scopo informativo all'interno di indagini di censimento delle traduzioni drammaturgiche italiane settecentesche o di studi rivolti nello specifico ad altri campi di indagine, la letterata veneta viene sostanzialmente citata dalla critica da un lato per il contributo offerto alla diffusione del "gusto delle varie nazioni", dall'altro per la contaminazione operata su questa stessa "idea" da lei offerta per mezzo di metatesti "di seconda mano" che "si leggevano assai diversi dagli originali".

È interessante rilevare, in proposito, il differente approccio critico manifestato – sebbene in un più che esiguo *corpus* di studi – nel caso di due letterature marginali quali quella danese e spagnola. Mentre infatti le menzioni della Caminer all'interno degli studi contemporanei in materia di drammaturgia danese, con particolare attenzione a Ludvig Holberg, ne

²⁴⁹ Laura Lattes, "Una letterata veneziana...", cit., pp. 171-175. Per la citazione della Caminer Turra cfr. Elisabetta Caminer Turra, *Composizioni teatrali...*, vol. I, p. IV. All'interno di tale passo si presentano inoltre in modo sintetico i drammi contenuti nelle due opere, lamentando esplicitamente, nel caso della *Nuova raccolta di composizioni teatrali*, lo scarso rilievo dedicato alla drammaturgia aurea spagnola: cfr. *infra*, p. 240.

riconoscono i meriti senza soffermarsi in particolari detrazioni di tipo traduttologico²⁵⁰, in ambito ispanico invece, gli altrettanto esigui contributi in proposito sembrano più interessati a mettere in evidenza i difetti dei metatesti italiani che a rilevarne il contributo alla diffusione della *comedia* aurea nell'Italia settecentesca.

Si osservi ad esempio il rigido commento in merito alle traduzioni della Caminer offerto da Inoria Pepe, con particolare attenzione – dovuta allo specifico oggetto di studio del proprio intervento – ai due drammi calderoniani contenuti nella raccolta:

Sintomatiche, infine, sono le traduzioni di Elisabetta Caminer Turra: strane traduzioni che, invece di rifarsi all'originale spagnolo, adoperano un testo francese in cui già erano state effettuate trasformazioni e riduzioni varie, specialmente per "gli scherzi inspidi e indecenti del gracioso" [Elisabetta Caminer Turra, "Prefazione", cit., pp. 5-6: cfr. *supra*, p. 87] *Il nascosto e la velata* e *Non sempre è certo il peggio*, passati al vaglio di due traduttori ugualmente orientati, si riducono ad opere schemanticamente rigide.²⁵¹

Altro esempio (pur non strettamente relazionato alle traduzioni italiane settecentesche del teatro del Siglo de Oro) è quello di Victor Pagan, il quale nel tentativo di individuare il testo da cui deriva *Mal genio y buen corazón* – versione anonima in castigliano della commedia del 1771 *Le bourru bienfaisant* di Goldoni²⁵², che esordì in Spagna prima della traduzione italiana del 1789 ad opera di questo stesso con il titolo *Il burbero di buon cuore*)²⁵³ – riduce il campo

²⁵⁰ Si osservino ad esempio i commenti di Margherita Giordano Lokrantz e Carla Del Zotto: "[...] alle testimonianze della fortuna francese delle commedie holberghiane fanno seguito due importanti documenti che riguardano la loro fortuna italiana. Mi riferisco alle traduzioni della scrittrice veneziana del secondo '700 Elisabetta Caminer Turra: *Lo stagnaio politico* e *La giornaliera*." Margherita Giordano Lokrantz, "Intorno alla fortuna del teatro di L. Holberg nella Francia e nell'Italia del Settecento", «ACME», 38, 2, 1985, pp. 15-61, p. 22; "Le prime commedie holberghiane ad essere invece tradotte in italiano furono *Den politiske Kandestøber* e *Den Vægelsindede*; nel Settecento Elisabetta Caminer Turra, partendo da una versione francese, ne curò una traduzione italiana alquanto libera, pubblicata rispettivamente nel III e V tomo della *Nuova raccolta di composizioni teatrali tradotte*, con il titolo *Lo stagnaio politico* e *La giornaliera*." Carla Del Zotto, "Introduzione", in Ludvig Holberg, *Chiamatemi Erasmus: Erasmus Montanus ovvero Rasmus*, trad. it. di Carla Del Zotto, Milano, Jaca Book, 1996, pp. 7-23, p. 22. Cfr. inoltre in proposito Alda Castagnoli Manghi, "Su alcune traduzioni italiane di Holberg nella seconda metà del Settecento", «Annali dell'Istituto di Filologia moderna di Roma», 2, 1979, pp. 227-241.

²⁵¹ Inoria Pepe, "Motivi calderoniani nella letteratura settecentesca", cit., p. 59.

²⁵² Commedia in tre atti scritta in francese che fu rappresentata per la prima volta a Parigi il 4 novembre 1771.

²⁵³ Questo testo è una preziosa testimonianza della vivacità degli scambi culturali internazionali dell'epoca in ambito teatrale: oltre alle due traduzioni del 1772 della Caminer e di Condoni – di cui troviamo una recensione di Domenico Caminer citata in Marino Berengo, *Giornali veneziani del Settecento*, cit., p. 375, che egli usa come pretesto per parlare della recente decadenza della drammaturgia veneziana – nonché quella dello stesso Goldoni del 1789, il 4 gennaio 1786 a Burgtheater di Vienna si rappresentò per la prima volta il dramma giocoso in due atti *Il burbero di buon cuore* con libretto da essa tratto da Lorenzo da Ponte e musiche di Vicente Martín y Soler. Come scrivono Arnaldo Bruni e Roberta Turchi: "Si sviluppa cioè [...] un fitto scambio, un continuo commercio di rinvii e di prestiti, una circolazione di testi fondamentale per i Settecento che impone, per il suo studio, di orientarsi fra diverse discipline, di fissare sempre l'attenzione al quadro generale, al contesto più ampio della cultura europea. Il fenomeno avviene anche, e forse soprattutto, grazie alla egemonia del teatro e

di indagine, oltre che all'originale francese, alla traduzione italiana realizzata da Pietro Condoni nel 1772 (*Il burbero benefico*), escludendo senza esitazione quella contemporanea della Caminer (*Il collerico di buon cuore*) in quanto "literal, forzada y plagada de galicismos y dialectalismos [...] imperfecta"²⁵⁴.

Ciò pare dovuto in primo luogo proprio alla dimensione scritta delle traduzioni italiane della Caminer, cui il palco non consacra quell'esito performativo spesso considerato dalla critica della drammaturgia spagnola barocca quale parametro valutativo fondamentale²⁵⁵, cui si aggiunge l'assenza di una sospensione del giudizio volta ad un approccio traduttologico che si avvalga di un'ottica di "intertextualidad". Quelle che Inoria Pepe taccia di "strane traduzioni che, invece di rifarsi all'originale spagnolo, adoperano un testo francese in cui già erano state effettuate trasformazioni e riduzioni varie" non hanno niente di "singolare" o "bizzarro" se contestualizzate all'interno dei paradigmi coevi prescindendo dallo scarto culturale che ne compromette la posteriore valutazione. La biasimata prassi di una traduzione di "seconda mano", nonché di invasivo intervento sul prototesto, è riconducibile a quel desiderio tardo-settecentesco di "rinnovamento del gusto" che operava nell'ottica di una "naturalizzazione", volta non soltanto alla scena ma anche alla pagina scritta.

al ruolo assunto all'interno di esso da un Goldoni, un Voltaire, dallo stesso Cesarotti traduttore del Maometto": Arnaldo Bruni, Roberta Turchi, "Presentazione", in Arnaldo Bruni, Roberta Turchi (a cura di), *A gara con l'autore: aspetti della traduzione nel Settecento*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 9-15, p. 14.

²⁵⁴ Victor Pagan, "La traducción y adaptación de un texto teatral de Carlo Goldoni: Le bourru bienfaisant", in Margit Raders, Juan Conesa (a cura di), *Il encuentros complutenses en torno a la traducción: 12-16 de diciembre 1988*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1990, pp. 347-352, p. 349.

²⁵⁵ Si osservi ad esempio il differente approccio di Belén Tejerina nel proprio studio della versione de *El Alcalde de Zalamea* di Pietro Andolfati. La studiosa infatti, descrivendo tale traduzione italiana come "adattamento in stile metastasiano" di quello precedente neoclassico francese da parte di Dufort, realizzato sulla traduzione dello stesso Linguet, individua nell'esito performativo la buona riuscita del dramma, cui restituisce pertanto il merito di aver contribuito alla diffusione preromantica del genio calferoniano in Italia: "Pietro Andolfati traduce un texto calderoniano falsificado, del cual han desaparecido muchos elementos fundamentales, a pesar de que se conserven huellas del original español. Gracias a esta traducción Calderón entra a formar parte del repertorio teatral italiano, el público identifica los rastros que quedan del honor y de la honra de Pedro Crespo con el carácter español, contribuyendo así a una imagen que se convertirá en un mito del romanticismo europeo.": Belén Tejerina, "El Alcalde de Zalamea de Pietro Andolfati: una traducción postrevolucionaria y neoclásica", in Maria Grazia Profeti (a cura di), *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Firenze, Alinea Editrice, 1996, pp. 211-240, p. 240. Si osservi come – al di là delle differenti prospettive critiche che ovviamente distanziano tale giudizio da quello di Inoria Pepe – la traduzione di Andolfati, malgrado anche in questo caso si tratti di "un texto calderoniano falsificado en el que han desaparecido muchos elementos fundamentales" e dunque "di seconda mano", viene preservata in virtù della propria la riuscita performativa da quella critica negativa rivolta invece nei confronti delle traduzioni calderoniane della Caminer, la cui dimensione meramente testuale (che dunque non "entra a formar parte del repertorio teatral italiano") ne ha pregiudicato l'esito anche all'interno degli studi drammaturgici aurei, senza che se ne sia ad oggi riconosciuto l'effettivo contributo, prescindendo dalla sua entità e qualità, nella diffusione del genio calderoniano.

Come illustrano Lombardi, Innocenti, Gori e Tubercoli:

Il passaggio del testo di partenza “al di qua delle Alpi” non avveniva tuttavia senza conseguenze: **al momento in cui l’opera compiva il metaforico viaggio era “naturalizzata”, attraverso un processo che prevedeva l’applicazione di quei cambiamenti (tagli, aggiunte, riscritture)** che le avrebbero consentito di essere pienamente accettata e apprezzata dal pubblico italiano. [...] **L’opera così trasformata nella sua foggia (tanto da divenire a volte quasi irriconoscibile), era quindi pronta ad essere degnamente accolta dal pubblico di lettori o spettatori.** [...] Nessuna nazione sfuggiva all’opera di naturalizzazione compiuta dalla penna dei traduttori settecenteschi, uniti in un comune tentativo di appropriazione culturale. Non fanno eccezione neanche coloro che, sulla base del pensiero illuminista, professano ideali cosmopoliti, come Elisabetta Caminer Turra [...].²⁵⁶

Due fondamentali pregiudizi sembrano dunque soggiacere alla taciuta o lamentata influenza della Caminer nel suo pur esiguo contributo alla diffusione italiana della drammaturgia areua spagnola: da un lato la dimensione prevalentemente testuale delle traduzioni proposte, dall’altro l’assenza di un’analisi critica di tipo intertestuale che tenga conto di quel desiderio di “naturalizzazione” che animava la pratica traduttiva settecentesca per conformare il metatesto al “gusto” della nazione di arrivo attraverso interventi giudicati *a posteriori*, in base a nuovi paradigmi critici di riferimento, quali ingiuste, inappropriate o infedeli “trasformazioni o riduzioni varie”.

Infine, sempre in merito all’incidenza del lavoro traduttivo della Caminer sugli studi aurei, potremmo dire che l’attenzione della critica rivolta alla traduttrice veneta sia direttamente proporzionale all’interesse da lei stessa più o meno apertamente manifestato nei confronti delle varie drammaturgie presentate. Così come l’apporto dato alla diffusione della *comédie larmoyante* da lei tanto apprezzata è oramai riconosciuto, al suo interesse posteriore nei confronti del teatro tedesco e danese è conseguita una altrettanto crescente attenzione critica circa il suo apporto alla diffusione degli stessi; parallelamente, invece, il palese minore apprezzamento della Caminer nei confronti delle “bizzarre” drammaturgie inglese e, in particolar modo, spagnola ha trovato un riscontro altrettanto idiosincratico da parte delle rispettive critiche.

Se pertanto della ricaduta performativa della *Nuova raccolta di composizioni teatrali* si hanno scarse notizie che ne confermano una fruizione quasi esclusivamente testuale, né ci è dato di sapere quale sia stata la sorte delle finalità educative auspicate nei confronti delle

²⁵⁶ Marco Lombardi, Daniela Tubercoli, Alessandro Gori, Barbara Innocenti, “Il viaggio della traduzione: alcuni percorsi di ricerca nei Fondi Martini e Magrini della Biblioteca Forteguerriana di Pistoia”, in Maria Grazia Profeti (a cura di), *Il viaggio della traduzione. Atti del convegno (Firenze, 13-16 giugno 2006)*, Firenze, Florence University Press, 2007, pp. 177-205, pp. 188-189. Grassetti miei.

“vaghe donne”, ciò che appare più evidente ai fini dell’indagine qui proposta è l’oblio dei tre drammi aurei in essa contenuti, al quale come si osserverà ha contribuito una diversa serie di fattori e pregiudizi sfavorevoli, *in primis* la stessa poco favorevole affezione palesata dall’erudita veneta nei confronti della “stravagante” *comedia nueva*.

2. *El sabio en su retiro y villano en su rincón*, Juan Labrador di Juan De Matos Fragoso

2.1. Juan de Matos Fragoso

Poco conosciamo della vita di Juan de Matos Fragoso. Le notizie biografiche più aggiornate, cui rimandano anche i recenti studi critici, provengono dalla tesi di dottorale inedita di Elena Di Santo, *Vida y obra de Juan de Matos Fragoso, poeta y dramaturgo del siglo XVIII (comedias originales, con especial referencia al estudio de «El traidor contra su sangre»)*, discussa nel 1979 presso la Universidad Complutense di Madrid e diretta da Francisco López Estrada¹. Nato in Portogallo, ad Alvito, tra il 1609 e il 1610, da una famiglia della piccola aristocrazia, Matos Fragoso studiò Filosofia e Giurisprudenza presso l'Università di Évora per poi trasferirsi a Madrid. Qui risiedette fino alla morte, ad eccezione forse di qualche periodo², la cui data, seppure ancora incerta, è riconducibile al 1689 o al 1692. Entrò a far parte dei cenacoli letterari stringendo amicizia con numerose personalità di rilievo legate all'ambito cortigiano, tra cui Calderón e, in particolar modo, Juan Pérez de Montalbán. Il sonetto dedicato alla morte di quest'ultimo (1638) e pubblicato l'anno seguente nelle *Lágrimas panegíricas a la temprana muerte del gran poeta y teólogo insigne Juan Pérez de Montalbán* è considerato la sua prima composizione poetica. Godette della vita agiata all'interno dell'ambiente nobiliare come poeta di corte, il che gli permise di vantare la protezione di diversi mecenati – tra cui probabilmente anche lo stesso Felipe IV – evitare problemi di natura economica, nonché ricevere, anche in virtù della fedeltà dimostrata nei confronti della casa reale al momento dell'indipendenza portoghese nel 1640, il titolo di Cavaliere dell'Ordine di Cristo nel 1662. Pur essendosi dedicato in parte anche alla lirica³, in cui si distingueva notoriamente per lo stile culterano ed ampolloso⁴,

¹ Dalla tesi è stato in seguito tratto un articolo riguardante esclusivamente i dati biografici dell'autore: cfr. Elena Di Santo, "Noticias sobre la vida de Juan de Matos Fragoso", «Segismundo: revista hispánica de teatro», 14, 1980, pp. 217-231. Sebbene datati e approssimativi in alcuni dati, restano comunque imprescindibili per una ricognizione bio-bibliografica anche i lavori di La Barrera e Arellano: Cayetano Alberto de La Barrera, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivedeneyra, 1860, pp. 239-242; Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 595-598.

² "De la [comedia] que escribió con el título de: *Pocos bastan sí son buenos*, impresa en la *Parte treinta y cuatro*, año de 1670, parece inferirse que Matos estuvo en Italia, y que la pieza se representó en Nápoles delante del virey": Cayetano Alberto de La Barrera, *Catálogo bibliográfico y biográfico...*, cit., p. 240.

³ Tra i componimenti più noti, dei quali alcuni non datati troviamo: *Fábula burlesca de Apolo y Leucotoe* (1652); *Fábula de Eco y Narciso* (1655); *Muestra del ingenio en la de un reloj*; *Festejo nupcial en las felices bodas de la Majestad de don Pedro II y la muy alta y soberana señora doña María Sofía Isabel, Palatina, Reyes de Portugal*

Matos è conosciuto in particolare per la copiosa produzione drammaturgica, la quale è stata ricondotta da parte della critica tradizionale alla cosiddetta “escuela” o “ciclo” di Calderón⁵. Tale designazione è stata a lungo attribuita ai drammaturghi che hanno operato nell’ultimo quarto del XVII secolo, in direzione di un’evoluzione del teatro di *corral* verso la dimensione *palaciega*, in linea con i mutati gusti del lopesco “español sentado”, testimoniata già dalla traiettoria della carriera calderoniana. In controtendenza al favorevole esito ricevuto da parte di molti di questi drammaturghi presso i contemporanei – testimoniato dalle numerose rappresentazioni ed edizioni a stampa che si protrassero anche durante il XVIII secolo, tanto in Spagna quanto all’estero – la critica ha a lungo assegnato loro un ruolo di secondo se non addirittura terzo piano rispetto alla canonica triade di Lope, Tirso e Calderón. Una delle cause imputabili a tale fenomeno è riscontrabile nella visione aprioristicamente negativa attribuita a due delle loro prevalenti tecniche compositive: da un lato la tendenza ad utilizzare materiale drammaturgico precedente adattandolo a nuove esigenze di pubblico, il fenomeno delle cosiddette *refundiciones*, dall’altro la nuova voga delle *comedias de varios ingenios*, ossia scritte in collaborazione da due o, più frequentemente, tre autori. È a questi nuovi elementi di natura tecnica caratterizzanti buona parte del teatro aureo spagnolo della seconda metà del secolo, dopo la morte di Lope e a partire dalla fase cortigiana del teatro calderoniano – anche in seguito alla chiusura dei teatri pubblici tra il 1644 e il 1649 per il duplice lutto prima della regina Isabel e poi dell’erede al trono Baltasar Carlos – che sono ascrivibili etichette quali “epígonos”, “segundones”, “menores” o “paraninfos” attribuite alla maggior parte dei drammaturghi dell’epoca. Soltanto negli ultimi decenni la critica si è interessata con minore parzialità a tali autori – fino ad allora spesso quasi dimenticati o ricondotti a un momento di decadenza della

(1687); *Acentos líricos al feliz nacimiento del esclarecido Príncipe hijo primogénito de los señores Reyes de Portugal*; *Octavas a San Pedro de Alcántara* (1670) e *Canción a la muerte de la Reina doña Isabel, esposa de Felipe IV* (1645).

⁴ È nota la satira che l’amico e collaboratore Jeronimo Cáncer fece della produzione poetica di Matos nel *Vejamen* del 1649, in occasione dell’incarico di segretario della Academia Castellana, in cui offre la caricatura dei poeti castigliani chiamati da Apollo a difendere il Parnaso da quelli latini ed italiani. Ironizza così l’autore: “Iba entrado el invierno y enfermaban muchos poetas; y don Juan Matos, viéndose impedido, llegó a pedir licencia para volverse, y dio la causa de su enfermedad en esta siguiente copla: *Con las aguas que llueven / desde el Parnaso, / las voces castellanas / se me han hinchado.*”: Adolfo de Castro (a cura di), *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Rivadeneyra, 1857, p. 437.

⁵ Rimandiamo nel primo caso alla terminologia dagli studi di Ignacio Arellano, mentre nel secondo a quello di Sirera Turó: cfr. José Luis Sirera Turó, *El teatro en el siglo XVII: El ciclo de Calderón*, Madrid, Editorial Playor, 1982.

drammaturgia aurea – tentando di riscattarne l'immagine compromessa da tale presunta posizione marginale⁶. Tra i drammaturghi riscontrabili in tale classificazione – che annovera nomi quali Francisco de Rojas Zorrilla, Agustín Moreto, Álvaro Cubillo de Aragón, Juan Bautista Diamante e Bances Candamo – è presente anche Matos Fragoso, il quale si dedicò tanto alla scrittura di *refundiciones*, come nel caso de *El villano en su retiro y el sabio en su rincón, Juan Labrador*⁷, che alla scrittura in collaborazione con ingegni coevi, in particolare Agustín Moreto, Jerónimo de Cáncer, Juan Bautista Diamante e Juan Vélez de Guevara⁸.

Autore alquanto prolifico, anche Matos è stato a lungo penalizzato proprio dalla fama di *refundidor*, a causa dell'accezione negativa che soggiace a questo vocabolo rimandando a una mera riproduzione o "contaminazione" di formule, temi, quando non interi drammi, ereditati da precursori stimati dalla critica come maggiormente "meritevoli". Il contagio del pregiudizio ne ha pertanto limitato lo studio nel corso dei secoli, malgrado già lo stesso La Barrera ne segnalasse l'ingegno brillante e l'altrettanto felice successo di pubblico⁹, elementi che sembrano non essere stati colti dalla critica posteriore se non in tempi molto recenti. Proseguendo la rassegna della bibliografia critica su Matos Fragoso è riscontrabile infatti che, malgrado il rinnovato interesse manifestato negli ultimi decenni nei confronti di questi autori "di seconda fila", con un relativo ampliamento dello campo di indagine ed analisi rispetto al passato, gli studi riguardanti il drammaturgo portoghese non hanno subito uno sviluppo analogo a quello di altre personalità.

In un primo momento infatti le nuove prospettive di studio, sebbene indubbiamente ampliate da un approccio critico meno condizionato da pregiudizi fino ad allora consolidati,

⁶ Cfr. Ignacio Arellano (a cura di), *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Barcelona, Anthropos, 2004; Alessandro Cassol, Blanca Oteiza (a cura di), *Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular. Actas del Congreso Internacional (Gargnano del Garda, 18-21 de septiembre de 2005)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2007.

⁷ Tra le *refundiciones* più note ricordiamo inoltre *El Nuevo Mundo en Castilla* e *El ingrato agradecido*, anch'esse *refundiciones* di opere di Lope de Vega, ed *El yerro del entendido, refundición* di un dramma di Guillén de Castro a sua volta derivante da *El curioso impertinente* di Cervantes, *novela* corta intercalata nella prima parte del *Quijote*.

⁸ Tra le più celebri si annoverano: *El hidalgo de La Mancha* (con Juan Bautista Diamante e Juan Vélez de Guevara, figlio di Luis), *La adúltera penitente* e *Caer para levantar* (con Jerónimo de Cáncer e Agustín Moreto). Cfr. Roberta Alviti, *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, Firenze, Alinea editrice, 2006.

⁹ "Afortunadamente sobresalía en Matos con ricas y felices dotes el instinto de invención dramática, y ejercitándole con incesante aplicación y trabajo, recogió abundantes laureles, que la crítica más ilustrada y exigente de nuestro siglo no puede menos de conceder a muchas de sus producciones cómicas": Cayetano Alberto de La Barrera, *Catálogo bibliográfico y biográfico...*, cit., p 240.

sono rimaste circoscritte e subordinate all'idea di scuola calderoniana. Già lo studio di Sirera Turó del 1982¹⁰, pur rimandando nel titolo all'intero "ciclo de Calderón", si concentra soprattutto su di una mera analisi dell'opera e della fama di quest'ultimo, relegando i cosiddetti "epígonos" e "menores" – trattati in due categorie distinte – in poche pagine di scarsi dati bio-bibliografici e individuandone quattro macrocaratteristiche accomunanti: una maggiore elaborazione nelle proposte drammatiche; una minore adesione alla realtà verosimile a tutto vantaggio di una caratterizzazione del personaggio "ideale" in cui acquista maggiore rilevanza il concetto di "decoro"; una propensione alla *refundición*¹¹; una concezione maggiormente cortigiana del teatro dovuta anche a nuove finalità socioculturali che vedono come primo destinatario ideale il pubblico di Corte della Casa d'Austria.

Lo stesso Ignacio Arellano, quasi quindici anni dopo, pur nell'innegabile merito del puntuale e accurato esame del teatro del Siglo de Oro proposto nella *Historia del teatro español del siglo XVII*, che significativamente ha contribuito ad una sistematizzazione e a un affinamento degli studi sul teatro aureo estendendo il materiale in termini di opere e autori¹², si limita nel caso di Matos a un rapido *excursus* di dati biografici riconducibili a La Barrera, seguiti da una breve classificazione delle opere e da un'approssimativa analisi di due *comedias*, una delle quali *El villano en su rincón y el sabio en su retiro*, Juan Labrador, di cui riporta una serie di differenze rispetto al dramma di Lope¹³. Ancor più stupisce, tuttavia, che anche nel

¹⁰ José Luis Sirera Turó, *El teatro en el siglo...*, cit.

¹¹ Interessante il commento dell'autore in proposito che, per quanto fondato su una terminologia discutibile che contrappone il concetto di "semplice adattamento" a quello di "opera originale", non poteva all'epoca dirsi consueto: "Se trata de refundiciones basadas en las características que acabamos de comentar [maggiore elaborazione formale e minore verosimiglianza]; aunque muchas veces no excedan de ser simples adaptaciones, en algunas ocasiones acaban por convertirse en obras realmente originales": José Luis Sirera Turó, *El teatro en el siglo XVII...*, cit., p. 20.

¹² È da segnalare che il manuale di Ignacio Arellano sul teatro del Siglo de Oro è tra i primi ad interessarsi, sempre all'interno della sua dicotomica classificazione in "ciclo di Lope" e "ciclo di Calderón", alla figura di Matos Fragoso: cfr Ignacio Arellano, *Historia del teatro español...*, cit., pp. 595-598. Interessante invece che nell'analogo, posteriore, sebbene con ovvie minori pretese di esaustività, studio inerente il teatro aureo del manuale curato da Maria Grazia Profeti, malgrado l'ampio spazio dedicato al teatro del Siglo de Oro, pur considerandone la necessaria limitazione per comprendere anche altri generi letterari e tenendo in considerazione il differente destinatario cui il volume è diretto, tra i diciotto "Altri autori di teatro" esaminati – dove con "altri" si fa riferimento ai precedenti capitoli monografici su Lope e Calderón – Matos Fragoso sia assente: cfr. Maria Grazia Profeti, Blanca Periñan, *L'età d'oro della letteratura spagnola. Il Seicento*, Scandicci, La nuova Italia, 1998, pp. 199-288.

¹³ Arellano opera inoltre del *corpus* di Matos la seguente tripartizione: *comedias* di carattere agiografico (di cui segnala in particolare *La toma de Valencia por el Cid* e *No está en matar el vencer*); *comedias* eroiche basate su leggende e cronache spagnole (di cui segnala in particolare *Santa Isabel reina de Hungría* e *San Fellix de Cantalicio*); *comedias de enredo*, tanto *de capa y espada* quanto *palatinas* (di cui segnala in particolare *Riesgos*

successivo *Calderón y su escuela dramática*¹⁴, dalle pretese apparentemente più esaustive, la figura di Matos risulti ancor più marginale: il breve capitolo a lui dedicato altro non è che una evidente trascrizione di quello appena citato della *Historia del teatro español*, addirittura ridotto poiché privato dell'analisi delle due commedie. L'obiettivo di Arellano, pur nell'ottica di un approfondimento dello studio degli autori che egli ascrive alla scuola calderoniana e dunque di un incoraggiamento alla prosecuzione degli studi in merito, sembra limitarsi a un raffinamento classificatorio, un censimento preliminare che ampli ed esorti la prospettiva di ricerca.

Nemmeno il precedente lavoro di Ann L. Mackenzie¹⁵, sempre rivolto ad un'indagine sulla "escuela calderoniana" e organizzato non secondo i differenti autori ma sulla base delle caratteristiche e metodologie a essi comuni – *refundiciones*, scrittura in collaborazione, generi sperimentati e cause imputabili alla decadenza del "ciclo" – si sofferma a malapena sulla figura di Matos, il quale è definito "epígono de tercera categoría"¹⁶, se non nel capitolo riguardante la "técnica de refundir". In esso la studiosa evidenzia la necessità di mettere in discussione quei pregiudizi nei confronti di tale pratica compositiva che ne hanno compromesso lo studio sebbene, come vedremo più avanti, con alcuni riscontrabili limiti argomentativi che ne manifestano una visione in parte ascrivibile a quella stessa critica tradizionale che si propone di superare. L'indagine resta dunque fermamente ancorata all'idea di "scuola" calderoniana, dei cui elementi caratteristici si intende dare una delimitazione più definita rispetto al passato e di cui si vuole rilevare il successo di pubblico¹⁷, senza apportare significativi approfondimenti critici nello specifico caso di Matos Fragoso.

y alivios de un manto, El galán de su mujer, El yerro del entendido e La dicha por el desprecio): Ignacio Arellano, *Historia del teatro español...*, cit., p. 595.

¹⁴ Ignacio Arellano, *Calderón y su escuela dramática*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001, pp. 164-165.

¹⁵ Ann L. Mackenzie, *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press, 1993.

¹⁶ Nello steso "Prólogo" all'opera la studiosa preannuncia: "No me limito a tener en cuenta las obras más acertadas compuestas por los dos discípulos más dotados de Calderón, a saber, Moreto y Rojas Zorrilla, sino que comento también las comedias de dramaturgos de segundo rango (Cubillo, Antonio Coello, Monroy y Silva, Diamante, Bances Candamo), e incluso considero las obras de algunos epígonos de tercera categoría (Matos Fragoso, Pedro Lanini, etc.):": Ivi, p. X.

¹⁷ "Hay que subrayar que la mayoría de estas comedias [...] no dejaron de ser representadas después de terminar la Edad de Oro, sino que siguieron siendo puestas en escena a lo largo del siglo XVIII y en algunos casos hasta en el XIX, en los teatros de Madrid, Barcelona, Toledo, Valladolid, Sevilla, Valencia e incluso en Lisboa": Ivi, p. 50. È interessante notare che negli esempi riportati in seguito a sostegno di tale affermazione non compaia alcuno dei drammi di Matos Fragoso malgrado essi fossero, come vedremo, tra i più rappresentati.

Alla luce di questa palese sentita necessità di nuovi studi intorno a tali figure “marginali” del panorama drammaturgico aureo per riesaminarne l’opera prescindendo da pregiudizi di lunga data, nell’ultimo decennio gli studi in merito sono indubbiamente progrediti, producendo testi quali *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*¹⁸, il cui interessante approccio critico non tenta tuttavia di affrancare Matos dalla figura di plagiatario, non facendovi anzi alcun riferimento. Analogamente stupisce un’altra assenza: quella di un gruppo di ricerca intorno alla sua opera, altra manifestazione del rinnovato interesse nei confronti di questa fase del teatro aureo verificatasi nel corso degli ultimi anni, con l’avvio di progetti in ambito universitario finalizzati al recupero, all’indagine e alla pubblicazione di edizioni critiche di drammaturghi “minori”¹⁹. Ad eccezione della tesi dottorale inedita della Di Santo, dunque, è stato necessario aspettare il 2005 per un primo significativo avvicinamento all’opera di Matos Frago, con un articolo tramite cui Marco Pannarale²⁰ annuncia uno studio in preparazione che purtroppo ad oggi non è stato ancora portato a termine. Nell’articolo l’autore presenta gli obiettivi dello studio proposto, fornendo in primo luogo alcuni dati bio-bibliografici sullo stato dell’arte delle ricerche in merito. Ne propone dunque un censimento del *corpus*, cui ascrive – compresi drammi di incerta attribuzione – quaranta opere individuali e ventitré in collaborazione. Per quanto riguarda la produzione drammaturgica breve Pannarale segnala quindici componimenti tra *bailes, entremeses e jácaras*, di cui si propone una possibile edizione critica come primo punto di partenza per la successiva edizione di un *corpus* di *comedias* poiché, conclude:

[...] sólo un estudio – estructurado como el que me he permitido sugerir – del ingente corpus teatral de Juan de Matos Frago nos permitirá establecer si, y en qué medida, este autor merece ser rescatado de su ya centenario olvido. Al mismo tiempo, tengo la esperanza de que la monografía que me dispongo a dedicar al dramaturgo sirva de guía, tanto para mí mismo como para otros investigadores, en la posterior empresa de elegir cuáles de sus joyas dramáticas, si es que las hay, serán dignas de volver a ver la luz en ediciones críticas y oportunamente comentadas²¹.

¹⁸ Cfr. Ignacio Arellano (a cura di), *Paraninfos, segundones y epígonos...*, cit.

¹⁹ Come nel caso di Antonio Mira de Amescua (Universidad de Granada, diretto da Agustín de la Granja), Francisco de Rojas Zorrilla (Universidad de Castilla-La Mancha, diretto da Rafael González Cañal), Luis Vélez de Guevara (University of California, diretto da George Peale), Agustín Moreto (Universidad de Burgos, diretto da María Luisa Lobato) o delle *Comedias escritas en colaboración en el Siglo de Oro* (Universidad de León, diretto da Juan Matas Caballero).

²⁰ Marco Pannarale, “Un trabajo en preparación sobre el teatro de Juan de Matos Frago (1609-1689)”, in Alessandro Cassol, Blanca Oteiza (a cura di), *Los segundones...*, cit., pp. 177-190.

²¹ Ivi, pp. 187-188.

Sulla scia dei buoni propositi di Pannarale, molto interessante è il posteriore recente studio di María José Caamaño Rojo²², anch'esso incluso all'interno di una miscellanea sulla "escuela" di Calderón. L'autrice si propone come obiettivo quello di rivedere l'indagine intorno alla figura e all'opera drammaturgica di Matos, partendo non tanto da una critica in merito alla presunta derivazione tematica²³, quanto da un'analisi della fortuna del drammaturgo, sia all'interno del panorama editoriale che sui palcoscenici coevi²⁴.

La prima *comedia* di Matos a vedere le stampe, secondo quanto afferma La Barrera e confermano le indagini più recenti, fu un dramma in collaborazione con Agustín Moreto, *El príncipe prodigioso y defensor de la fe*, contenuto nell'antologia *El mejor de los mejores libros que ha salido de comedias nuevas*, data alle stampe ad Alcalá da María Fernández nel 1651²⁵. È sette anni più tardi, invece, che l'autore pubblicò la sua prima ed unica *Parte de comedias*²⁶. La *dedicatoria* d'apertura, diretta al nobile protettore Fernando Ruiz de

²² María José Caamaño Rojo, "La escuela de Calderón: la figura de Matos Frago", in *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón – Wrocław, 14-18 de julio de 2008*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2011, pp. 77-97.

²³ "[...] parece claro que la originalidad de las tramas no era una cuestión de excesiva importancia para Matos [...]. Por todo ello, es posible que tengamos que replantearnos, en el sentido ya apuntado por Profeti, nuestra concepción de intertextualidad en los modelos de cración dramática del XVII y desterrar todo prejuicio en aras de una pretendida originalidad que no parece concordar con las concepciones literarias de los autores de la época." Ivi, p. 83.

²⁴ "Lo cierto es que, sobre todo en la recta final de la centuria, [...] muchos de los dramaturgos que hoy consideramos de segunda o incluso de tercera fila superaban con creces a los grandes – exceptuando acaso a Calderón, el más longevo – tanto en número de representaciones como de impresiones": Ivi, p. 77. Per confermare l'influente presenza delle opere di Matos sui palcoscenici spagnoli nel XVII e XVIII secolo, è sufficiente un primo sguardo ai cataloghi compilativi che riportano le rappresentazioni dell'epoca, così come ad alcuni articoli più dettagliati: cfr. Ada M. Coe, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1935; Francisco Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1974; John Earl Varey, Norman D. Shergold, Charles J. Davis, *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, London, Tamesis Books Limited, 1989; René Andioc, Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII, 1708-1808*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2 voll., 1997; Héctor Uráiz-Tortajada, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2 voll., 2002; Alfonso Par, "Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII", «Boletín de la Real Academia Española», XVI, 1929, pp. 326-349, 492-513 e 594-614; Eduardo Juliá Martínez, "Preferencias teatrales del público valenciano en el siglo XVIII", «Revista de Filología Española», XX, 1933, pp. 113-159; Irene Vallejo Gonzalez, "El teatro en Valladolid durante el siglo XVIII: autores y obras más representados", «Castilla: boletín del Departamento de Literatura Española», Valladolid, Universidad de Valladolid, 6-7, 1983-1984, pp. 143-150; Germán Vega García-Luengos, "El teatro barroco en los escenarios y en las prensas de Valladolid durante el siglo XVIII", in *Homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, Edition Reichenberger, 1990, pp. 639-673; J. E. Varey, Charles Davis, *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719. Estudio y documentos*, London, Tamesis Book, 1992.

²⁵ La stessa *comedia* viene attribuita a Pérez de Montalbán in varie *sueltas* non datate, mentre nel XVIII secolo e in un'edizione del 1802 torna l'attribuzione alla coppia Matos e Moreto.

²⁶ Juan de Matos Frago, *Primera parte de las comedias de Juan de Matos Frago*, Madrid, Julián Paredes, 1658. Comprende, nell'ordine, le seguenti dodici commedie: *El hijo de la piedra*; *Amor, lealtad y ventura*; *El traidor contra su sangre*; *La devoción del Ángel de la guarda*; *La tía de la menor*; *El marido de su madre*; *Los*

Contreras, Marqués de la Lapilla contiene, oltre alla *aprobación* di Calderón datata 13 maggio 1658²⁷, la rivendicazione della scelta delle dodici *comedias* contenute nel volume da parte di Matos, il quale si definisce “vanaglorioso desta elección”. Ad eccezione di tale prima *Parte*, cui non seguirono ulteriori edizioni monografiche, la maggioranza della produzione del drammaturgo fu pubblicata nella collezione delle *Escogidas*²⁸ a partire dal quinto volume del 1653, in cui troviamo due opere scritte in collaborazione e una individuale²⁹, fino al quarantacinquesimo, con poche assenze nel corso dei differenti volumi³⁰. L’analisi della Caamaño Rojo, a partire dall’esaustivo catalogo di Cotarelo y Mori³¹, sottolinea da un lato la rilevante presenza delle pubblicazioni di Matos all’interno della collezione in termini di opere pubblicate³², dall’altro ne mette in luce la rilevanza all’interno dello stesso piano editoriale, testimoniata a suo avviso da fenomeni quali la *dedicatoria* a José de Mendieta di suo pugno nel trentanovesimo volume (1673), nel quale sono contenute ben quattro sue opere³³, o il fatto che nessuno dei dodici drammi contenuti nella *Primera parte* del 1658 compaia all’interno delle *Escogidas*. A questa prima testimonianza della fama di cui Matos godeva presso i contemporanei, data la rilevanza tra gli anni Cinquanta e Sessanta del XVII secolo del fenomeno editoriale delle collezioni miscellanee, la Caamaño Rojo associa quindi quella

indicios sin culpa; El genízaro de Hungría; Callar siempre es lo mejor; El yerro del entendido; Con amor no hay amistad; El amor hace valientes.

²⁷ Lo stesso Calderón testimonia in essa il favore contemporaneo ricevuto dalle opere di Matos, sostenendo che “los aplausos que han merecido en los Teatros traían anticipada la licencia que para su impresión pide”.

²⁸ *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, 48 voll, 1652-1704. Per un’aggiornata bibliografia critica cfr. Alessandro Cassol, “Flores en jardines de papel. Notas en torno a la colección de las *Escogidas*”, «Críticón», 87-88-89, 2003, pp. 143-159.

²⁹ Rispettivamente *Oponerse a las estrellas* (con Antonio Martínez e Agustín Moreto), *Nuestra Señora del Pilar* (con Sebastián Rodríguez de Villaviciosa e Agustín Moreto) ed *Estados mudan costumbre*.

³⁰ Per una ricognizione dettagliata la Caamaño Rojo propone un’utile tabella conclusiva di riepilogo: cfr. María José Caamaño Rojo, “La escuela de Calderón: la figura de Matos Fragoso”, cit., pp. 92-97.

³¹ Emilio Cotarelo y Mori, “Catálogo descriptivo de la gran colección de comedias escogidas que consta de cuarenta y ocho volúmenes, impresos de 1652 a 1704”, «Boletín de la Real Academia Española», 3, 1916, pp. 621-652; Id., “Catálogo descriptivo de la gran colección de comedias escogidas que consta de cuarenta y ocho volúmenes, impresos de 1652 a 1704”, «Boletín de la Real Academia Española», 4, 1917, pp. 137-171, 269-308, 414-444.

³² “[...] el portugués se alza con el tercer puesto entre los dramaturgos con mayor número de títulos publicados en los cuarenta y siete volúmenes de *Escogidas*: un total de cuarenta comedias, sólo superado por Calderón con cincuenta y tres y Moreto con cuarenta y ocho. Muy por detrás de él se sitúan dramaturgos como Mira de Amescua y Luis Vélez de Guevara, ambos con veinticuatro títulos respectivamente en toda la colección y cuya preminencia crítica sobre Matos en la actualidad, sin embargo, no hay ni para qué subrayar”: María José Caamaño Rojo, “La escuela de Calderón: la figura de Matos Fragoso”, cit., pp. 84-85. In totale l’autrice conta ventuno drammi individuali e diciannove in collaborazione, su un corpus totale di trentanove individuali (a differenza di Pannarale, il quale come visto ne segnala quaranta) e ventitré in collaborazione.

³³ *El mejor par de los doce* (con Agustín Moreto), *El vaquero emperador* (con Juan Bautista Diamante e Andrés Gil Enríquez), *La dicha por el desprecio* e *La corsaria catalana*.

scenica, sia nell'ambito del *corral*, malgrado l'evoluzione da esso subita a partire dagli anni Cinquanta del secolo, quanto in ambiente cortigiano e *palaciego*, in particolar modo a partire dagli anni Ottanta, nonché durante il corso XVIII secolo³⁴. In sintesi, l'autrice mette in rilievo una presenza di scarsi studi³⁵ ed edizioni critiche moderne³⁶ intorno all'opera di Matos, cui contrappone invece il palese successo di pubblico coevo, testimoniato sia dalle ristampe e dalla partecipazione alla pubblicazione all'interno di una collezione tanto importante come le *Escogidas*, sia dalla favorevole accoglienza delle numerose rappresentazioni di cui gran parte delle opere di Matos godette anche lungo tutto il XVIII secolo, come ben testimoniato dal caso di *El sabio en su retiro y villano en su rincón*, Juan Labrador.

2.2 *El sabio en su retiro y villano en su rincón*, Juan Labrador

Come già anticipato, *El sabio en su retiro y villano en su rincón*, Juan Labrador è un'opera che ben conferma la netta discrepanza tra ricezione di pubblico e di critica in merito alle *refundiciones* dei cosiddetti "epigoni". Sebbene considerata a lungo dalla critica una mera, spesso indegna, copia, quando non addirittura un plagio, di *El villano en su rincón*³⁷ di Lope de Vega, l'opera ha goduto dalla fine del XVII secolo e lungo tutto il XVIII di

³⁴ "Pero la vitalidad de Matos Fragozo no se agota con el paso de una centuria a otra. En el XVIII, algunas de sus comedias se representan a lo largo de todo el siglo [...]. Es el caso de *El genízaro de Hungría*, *Lorenzo me llamo*, *El sabio en su retiro*, *El traidor contra su sangre* o *Veer y creer*, por ejemplo. La misma suerte corrieron algunas de sus piezas en colaboración: *Amor hace hablar a los mudos* o *El mejor par de los doce* no sólo tienen nada que envidiar a la trayectoria escénica de piezas de la altura de *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea* o *La dama duende*, sino que sitúan muy por encima – cuantitativamente hablando, claro está – de las comedias canónicas de Lope o Tirso, que apenas tuvieron repercusión escénica en los teatros dieciochescos": María José Caamaño Rojo, "La escuela de Calderón: la figura de Matos Fragozo", cit., p. 87.

³⁵ L'autrice sottolinea un duplice interesse in merito: da un lato "una crítica centrada fundamentalmente en analizar la facet de recreador, reelaborador o refundidor [...] del dramaturgo", dall'altro analisi di alcune opere scritte in collaborazione "en consonancia con el auge que en los últimos años está experimentando" questa tecnica compositiva. Per una bibliografia in merito cfr. Ivi pp. 80-81.

³⁶ Tre sono ad oggi le edizioni moderne, di cui una di una commedia in collaborazione: Juan de Matos Fragozo, *El ingrato agradecido*, Harry Clifton Heaton (a cura di), New York, The Hispanic Society of America, 1926; Juan de Matos Fragozo, Juan Bautista Diamante, Juan Vélez de Guevara, *El hidalgo de la Mancha*, Manuel García Martín (a cura di), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1982; Juan de Matos Fragozo, *El sabio en su retiro*, James G. Howley (a cura di), Auckland, Uniprint, 1990. Ulteriore edizione critica, sebbene inedita, è quella di *El traidor contra su sangre* realizzata da Elena di Santo come tesi di dottorato: Elena Di Santo, *Vida y obra de Juan de Matos Fragozo...*, cit.

³⁷ Per un'edizione critica contemporanea cfr. Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano en su rincón*, Guillermo Serés (a cura di), in *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, Enrico Di Pastena (a cura di), Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, vol. I, pp. 67-199. Cfr. inoltre Félix Lope de Vega Carpio, *El villano en su rincón*, María Marín Martínez (a cura di), Madrid, Cátedra, 1987.

numerose riedizioni e rappresentazioni, che ne confermano un innegabile successo di pubblico.

L'azione di *El villano en su rincón* di Lope de Vega – sulle cui date di composizione, a lungo discussa³⁸, e di prima edizione la critica sembra ormai concordare rispettivamente per il 1611 e il 1617³⁹ – inizia tra le strade di Parigi, con l'incontro tra Otón, vassallo del re di Francia Ludovico, accompagnato dai servitori Finardo e Marín, il *gracioso* dell'opera, e Lisarda, con al seguito la *criada* Belisa, entrambe vestite da dame. Il cavaliere regala alla ragazza dei gioielli come pegno d'amore, cui lei ricambia con un anello e la promessa di rivedersi. Poco più tardi Marín, esortato dal proprio padrone, diffidente nei confronti delle dame di Corte, a seguire la ragazza, riferisce di averla vista entrare in una locanda per poi uscirne vestita da contadina e tornare al villaggio di Belflor⁴⁰, dove si sposta l'azione. È lì che infatti vive Lisarda, figlia del ricco contadino Juan Labrador, il quale si vanta di non aver mai visto il re e di vivere in piena felicità lontano da fasti e dissolutezze cortigiane. Al contrario del padre, la giovane e il fratello, Feliciano, ammirano e sognano la vita di Corte e accorrono entusiasti al passaggio del corteo reale nei pressi del villaggio, all'interno del quale la prima riconosce Otón, che accompagna il monarca diretto a caccia. Quest'ultimo, visitando la chiesa del paese con la Infanta Ana, sua sorella, resta colpito dall'epitaffio che Juan Labrador si è prevedibilmente predisposto, in cui vanta tra gli altri pregi quello di non aver mai voluto incontrare il proprio re. I contadini Fileto e Bruno spiegano ai due reali che il sepolcro è destinato al proprio padrone, ancora in vita, e presentano loro Lisarda e Belisa. Il primo atto si conclude con il secondo incontro di Otón e la figlia di Juan, i quali approfittano dell'allontanamento della comitiva per darsi appuntamento presso un olmo vicino al paese dove i giovani del villaggio si apprestano a celebrare un ballo. Tuttavia Otón, insospettito da Finardo, inizia a nutrire gelosie nei confronti del monarca.

Il secondo atto si apre nuovamente a Parigi, con una breve scena presso il palazzo reale nella quale il re comunica a Finardo la propria intenzione di conoscere quel contadino

³⁸ In proposito cfr. Ivi, pp. 69-70; Noël Salomon, "A propos de la date de «El villano en su rincón» comedia de Lope de Vega", «Bulletin hispanique», LXVII, 1-2, 1965, pp. 42-62. Si noti che lo studio di Morley e Bruerton, punto di riferimento fondamentale per la datazione delle *comedias* lopesche in relazione all'evoluzione dell'impiego delle forme metriche da parte del Fénix, datano l'opera nel 1611: cfr. S. Griswold Morley, Courtney Bruerton, *Cronología de la Comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, p. 266-267.

³⁹ Félix Lope de Vega Carpio, *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, Madrid, Viuda de Alonso Martín-Miguel de Siles, 1617.

⁴⁰ A partire dalla fine del primo atto Lope cambia il nome in Miraflor.

che si vanta di non averlo mai voluto incontrare, il cui atteggiamento non approva e di cui invidia la vita bucolica. Presso l'olmo Lisarda, accompagnata dalle cugine Belisa e Costanza, promessa sposa di Feliciano, si incontra con Otón seguito da Marín. Dopo la celebrazione di un ballo i due giovani si dichiarano reciproco amore malgrado l'impedimento dato dal loro differente *status* sociale e si danno appuntamento per la stessa notte a casa di Juan Labrador. Nel frattempo giunge all'olmo anche quest'ultimo, il quale approfitta di un gioco per annunciare pubblicamente le nozze del figlio con Costanza. Arrivato nuovamente in paese, il re finge di essere il capo militare di Parigi e di essersi smarrito, ottenendo in questo modo ospitalità a casa di Juan Labrador. Questi, in un elogio della semplice genuinità della propria vita domestica, rinnova la determinazione a non volere il sovrano in quanto possibile fattore di corruzione della serenità e libertà di cui gode nel regno del proprio "angolo" di mondo. Dimostrandosi comunque un suddito fedele, afferma di rispettarlo e si dichiara pronto, in caso di necessità, ad offrirgli i propri beni materiali o i propri figli. Prima di andare a dormire il re si intrattiene a parlare con Lisarda, Belisa e Costanza, rivolgendo loro complimenti galanti e accrescendo in questo modo la gelosia di Otón, il quale, giunto all'appuntamento, è costretto a rinunciarvi a causa della presenza inattesa del monarca. L'atto si chiude con un dialogo tra i due in cui il nobile confessa al re il proprio amore per la figlia di Juan Labrador.

Il terzo atto si apre con un nuovo ballo campestre durante la raccolta delle olive, cui partecipano oltre ai servitori di Juan Labrador anche la figlia, sempre accompagnata dalle cugine. Dopo aver tentato di corteggiare Lisarda, Otón, giunto insieme a Marín, in seguito all'arrivo del padre e del fratello della ragazza consegna al primo una lettera. In essa il re gli chiede al *villano* del denaro rammentandogli la promessa fatta al capo militare di Parigi. Juan acconsente alla richiesta aggiungendo inoltre un agnello con un coltello legato al collo come simbolo della propria obbedienza. Alla consegna di quanto richiesto il monarca decide di mettere ulteriormente alla prova la fedeltà del contadino – di cui in un sonetto ammira la condizione di autentica felicità raggiunta – chiedendogli questa volta di consegnare i propri figli. Il recapito della seconda lettera interrompe la scena in cui Juan si appresta ad annunciare la decisione di dare in sposa Lisarda a un uomo di pari condizione sociale e non a un nobile. Determinato a non mancare di rispetto al re, l'uomo si reca in chiesa mentre i figli, accompagnati dai servi Fileto e Bruno, si mettono in cammino ansiosi di andare a Corte,

luogo in cui si sposta definitivamente l'azione. Mentre l'Infanta si appresta a partire per raggiungere l'ammiraglio, suo promesso sposo, la comitiva giunge al palazzo del re. Questi chiede alla Infanta di onorare Lisarda accogliendola come propria *dama*, quindi nomina Feliciano capo militare di Parigi e infine ordina a Finardo di andare a prendere Juan Labrador e di condurlo a Corte⁴¹. Nell'attesa dell'arrivo di quest'ultimo, la gelosia di Otón nei confronti del monarca si acuisce alla vista di un dialogo tra questi e Lisarda; in realtà la ragazza sta confidando al sovrano il proprio amore per lo stesso Otón nonché la preoccupazione che la differenza sociale possa costituire un impedimento al matrimonio, cui segue la dichiarazione del re di essere intenzionato ad aiutare i due *enamorados*. All'arrivo di Juan segue una scena che ripropone rovesciata quella del primo incontro tra questi e il re sotto mentite spoglie, durante la quale il primo riconosce la superbia della propria determinazione a non voler incontrare il secondo. Gli vengono dunque presentati tre simboli allegorici del potere regale sui sudditi: uno scettro, uno specchio e una spada (il primo rappresenta l'autorità reale, il secondo il re stesso, specchio nel quale il regno si riflette per "salir bien compuesto", e l'ultima la giustizia che questi può esercitare su chi ritenga necessario)⁴². Infine il re dichiara Feliciano cavaliere, dà in dote a Lisarda il denaro ricevuto da Juan Labrador per permetterle di sposarsi con Otón e infine nomina quest'ultimo suo Maggiordomo, condannandolo a terminare la propria vita a Corte e a smentire così il suo stesso epitaffio⁴³, in un rinnovato rapporto drammatico tra *hýbris* e *némesis*.

⁴¹ Per il ruolo del personaggio del re all'interno dell'opera, che subirà alcuni cambiamenti nell'opera di Matos, si veda Esther Gómez Sierra, "«Y el rey en el suyo»: *El villano en su rincón*, de Lope de Vega, y algunos momentos de su pasado y su futuro", in Luciano García Lorenzo (a cura di), *El teatro clásico español a través de sus Ps*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2006, pp. 65-92. Scrive l'autrice: "[...] el rey toma las riendas de la situación con el fin de obtener no la justicia del reino, sino la inherente a su propia función de soberano, para la cual son condiciones necesarias tanto el acatamiento como el reconocimiento social de la figura del monarca. [...] Con su curiosa conducta y su reconocida envidia, el rey pone de manifiesto unos cuantos preceptos implícitos de los procesos de autorización: que el que quiere ejercer dicha autoridad depende mucho más de los que se someten a él que a la inversa, y que tal autoridad es sobre todo el resultado de una aquiescencia basada no en un destino, sino en una decisión.": Ivi, p. 71. Cfr. inoltre Jesús Gómez, "La imagen del monarca en la comedia *El villano en su rincón*", «Nueva Revista de Filología Hispánica», 59, 1, 2011, pp. 97-118. Sebbene datati, cfr. inoltre: Marcel Bataillon, "El villano en su rincón", «Bulletin hispanique», LI, 1, 1949, pp. 5-38; Everett W. Hesse, "The Sense of Lope's *El villano en su rincón*", «Studies in Philology», LVII, 1960, pp. 165-177.

⁴² Per una comparazione tra il simbolo dello specchio del monarca in *El villano en su rincón* di Lope e nel *Richard II* di Shakespeare cfr. Ann E. Wiltrout, "El espejo y el reflejo de dos cuerpos en *Richard II* y *El villano en su rincón*", in Sebastián Neumeister (a cura di), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (18-23 agosto 1986, Berlín)*, Frankfurt, Vervuert, 2 voll., 1989. vol. I, pp. 695-700.

⁴³ Per un'analisi del tema del *villano* nel teatro aureo cfr. Noël Salomon, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985 (in particolare "El villano digno", pp. 625-764); Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena E. Marcello (a cura di), *La comedia villanesca y su escenificación: actas de las XXIV*

L'opera di Matos, la cui prima edizione risale al 1670 nella *Parte treinta y tres* delle *Escogidas*⁴⁴, presenta interessanti differenze strutturali rispetto a quella di Lope. Le più evidenti sono ben sintetizzate nelle parole di Ana Barral Martínez:

La comedia de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro y villano en su rincón, Juan labrador*, presenta un argumento idéntico al de la obra de Lope de Vega. Los personajes se mantienen, cambiando únicamente algunos nombres. Se conservan los de Juan Labrador, los villanos Tirso y Bruno y la villana Constanza. Lisarda pasa a ser Beatriz; Otón, don Gutierre; Belisa, la sobrina de Juan Labrador, es Jacinta; Feliciano, Montano; los cuatro labradores – Fileto, Bruno, Salvano y Tirso – son ahora sólo tres, cambiándose uno de los nombres por el de Antón; el criado Marín pasa a ser Martín y el consejero Finardo es ahora Álar Nuñez. El Rey Ludovico de Francia se convierte en el Rey Alfonso X el Sabio. Desaparece el personaje de la Infanta doña Ana y del Almirante con el que esta se casa.

La acción, que en la obra de Lope se desarrollaba entre París y Belflor, lo hace ahora entre Sevilla y Vega-Florida.

Un cambio significativo es el relativo al título de la comedia. Matos Fragoso lo triplica, conservando el de la comedia de Lope de Vega y añadiendo *El sabio en su retiro* y el nombre del protagonista, *Juan Labrador*. Identifica ambos títulos y aclara quien es el villano. Pese a la identificación, no son iguales. El título de Matos Fragoso hace hincapié en el tópico horaciano del *Beatus ille*, en la idea de apartamiento, y no tanto en la diferencia Corte-Aldea que marca el de Lope de Vega. El alargamiento del nombre de la comedia, realmente extenso, responde además, al barroquismo de la época.⁴⁵

Ad eccezione dell'ultima considerazione in merito al titolo, differenza significativa cui la Martínez offre un'interessante duplice lettura, tanto di tipo ideologico quanto di modello letterario, il passo ripropone in modo oggettivo e coinciso ogni differenza macrostrutturale – dai nomi dei personaggi al *topos* oraziano del *beatus ille*⁴⁶ – riscontrata e chiamata in causa dalle poche precedenti riflessioni critiche per avallare il pregiudizio negativo nei confronti dell'autore e più in generale della pratica compositiva della *refundición*.

Pur entro limiti del proprio approccio critico, già La Barrera lamentava l'assenza di uno studio della *comedia* di Matos⁴⁷, la quale fino a tempi molto recenti è stata, quando non

jornadas de teatro clásico, Almagro, 10, 11 y 12 de julio, Universidad de Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002 (in particolare Catalina Buezo, "Hacia una tipología de villano y lo villano en el teatro áureo", pp. 297-320; Juan Manuel Escudero Baztán, "Los villanos: del rincón a la corte", pp. 321-342; Rafael Angel Sánchez Martínez, "El villano visto por fuera en la comedia barroca española", pp. 343-358).

⁴⁴ Juan de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro y villano en su rincón, Juan labrador*, in *Parte treinta y tres de Comedias nuevas, nunca impresas, escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Joseph Fernández de Buendía, Juan Martín Merinero, 1670, pp. 1-43.

⁴⁵ Ana Barral Martínez, "Refundiciones: *El villano en su rincón*, de Lope de Vega, y *El sabio en su retiro y villano en su rincón, Juan Labrador*, de Juan de Matos Fragoso", in Dolores Fernández, Mónica Domínguez, Fernando Rodríguez (a cura di), *Campus stellae: haciendo camino en la investigación literaria*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2006, vol. I, pp. 400-408, p. 402.

⁴⁶ "Beatus ille qui procul negotiis, / ut prisca gens mortalium, / Paterna rura bobus exercet suis, / Solutus omni foenore": Orazio, *Epodi*, 2, vv. 1-4.

⁴⁷ "Entre las comedias de este feliz ingenio que, constituyendo un numeroso repertorio, aún no han sido todas detenidamente analizadas y juzgadas, brilla en primer término la de *Juan labrador; El sabio en su retiro y villano en su rincón* [...]": Cayetano Alberto de La Barrera, *Catálogo bibliográfico y biográfico...*, cit., p. 240.

ignorata, mero oggetto di accenno all'interno di edizioni critiche de *El villano en su rincón* di Lope, quale esempio del cattivo utilizzo del materiale artistico precedente da parte dei drammaturghi di fine secolo⁴⁸. Ciononostante tale assenza si è protratta fino a tempi molto recenti, costituendo un esempio evidente del pregiudizio negativo riservato alle *refundiciones* da parte della critica tradizionale, la quale, quando non screditando del tutto le opere di Matos quali plagii indebiti, le ha giudicate mere rielaborazioni che sfruttano vecchie opere altrui elogiando nel migliore dei casi le abilità di *refundidor* dell'autore senza tuttavia soffermarsi ad analizzarne l'ingegno creativo.

Tale pregiudizio critico è riscontrabile anche da parte di Mesonero Romanos il quale, pubblicandone alcune opere nel 1858⁴⁹, segnalava da parte di Matos lo scandalo di una "censurable adopción de pensamientos, planes y caracteres ajenos"⁵⁰, consuetudine a suo avviso derivante dall'amico Agustín Moreto. Ciononostante lo stesso critico si riferisce all'autore come uno "de los más infatigables dramaturgos de aquel fecundísimo siglo XVII y uno de los que alcanzaron mayor celebridad que ha llegado hasta nosotros con sus apreciables y numerosas obras", cui è bene riconoscere "una gran dosis de ingenio y de

⁴⁸ "Menéndez Pelayo se refiere a 'aquel gran plagiario, Matos Fragoso, que tantas piezas de Lope estropeó (véase *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, III [Santander, Aldus-Madrid, CSIC, 1949] pág. 387)": Ann L. Mackenzie, *La escuela de Calderón...*, cit., p. 27. Si noti inoltre la palese denigrazione che emerge dalle parole di Alonso Zamora Vicente contenute nello "Estudio preliminar" all'edizione critica di *El villano en su rincón* di Lope: "En el mismo siglo XVIII *El villano en su rincón* fue arreglado por Juan Matos Fragoso (1608-1689), quien hizo una refundición lastimosa de nuestra comedia, titulándola *El sabio en su retiro y villano en su rincón* (Madrid, 1670), que no sirve más que para demostrar a qué extremos de irrespetuosidad podían llegar los adaptadores y refundidores. La comedia de Matos Fragoso es verdaderamente desgraciada y no merece la pena ocuparse de ella. Solamente a título de curiosidad la citamos aquí.": Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano en su rincón. Edición, estudio preliminar y notas de Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Editorial Gredos, 1961, p. 69. Anche nella precedente introduzione (datata 1949) di Oreste Macrí alla propria traduzione italiana di *El villano en su rincón* di Lope troviamo il riferimento all'opera di Matos "a titolo di curiosità", in un'analisi che, pur nel suo interesse, arriva a conclusioni nette e dispregiative tacciandola di "sciagurato plagio": "A titolo di curiosità, ricordiamo che del *Villano* fu fatta una rifusione – o meglio, uno sciagurato plagio – dal portoghese Juan Mateo Fragoso (1608-1689), intitolata *El sabio en su retiro y Villano en su rincón*, in cui l'autore adattò il modello rustico-popolare al suo temperamento di uomo erudito e educato alla corte": Félix Lope de Vega y Carpio, *Il villano al suo villaggio, L'astuta innamorata*, trad. it. di Oreste Macrí, Milano, Bompiani, 1949, pp. 28-29.

⁴⁹ Juan de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro y villano en su rincón, Juan Labrador*, in *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, Ramón de Mesonero Romanos (a cura di), BAE, XLVII, Madrid, Rivadeneyra, 1858, vol I, pp. 199-218. Il volume comprende: *El sabio en su retiro y villano en su rincón, Juan Labrador; Lorenzo me llamo, y carbonero de Toledo; El galán de su mujer; El yerro del entendido; Ver y creer; Callar siempre es lo mejor; La dicha por el desprecio* [segnalata in realtà da La Barrera e Mackenzie come *El desprecio agradecido* di Lope de Vega: cfr. Cayetano Alberto de La Barrera, *Catálogo bibliográfico y biográfico...*, cit., p. 242; Ann L. Mackenzie, *La escuela de Calderón...*, cit., p. 216].

⁵⁰ Ivi, p. XXV. Mesonero Romanos si riferisce in particolare a: *Ver y creer* ed *El hijo de la piedra*, "imitadas ó mas bien plagiadas de las de Tirso de Molina *La firmeza en la hermosura y La elección por la virtud*" (Ibidem).

invención propia que le permitió producir por si solo medio centenar de comedias en las cuales brilla su talento despejado, su rica imaginación y su vena poética”⁵¹. Evidenciando il genio creativo di Matos Fragoso, Mesonero Romanos ne riscontra inoltre una ricezione critica pregiudicata dalla percezione negativa di quegli affettati barocchismi spesso talmente oscuri da rendere incomprensibile ogni anfibologia, nonché delle stravaganze tematiche presenti nelle sue opere e riconducibili al gusto del pubblico e all’estetica dell’epoca, il cui massimo responsabile fu a suo avviso lo stesso Lope de Vega⁵².

Tra i drammi di Matos meritevoli di ammirazione spicca per Mesonero Romanos proprio *El sabio en su retiro y villano en su rincón*, Juan Labrador:

[...] una bellísima producción, que bastaría por sí sola á enaltecer el nombre de su autor; la novedad del argumento, la creación del carácter de Juan Labrador, la discreta combinación del plan, y la poética belleza del estilo se reúnen en esta comedia para hacerla una de las mas notables si no la primera de nuestro teatro de segundo orden. [...] Sería difícil escoger trozos, razonamientos o diálogos que dieran a conocer su estilo poético, porque siendo demasiado abundantes y extensos; e insertando el mismo drama [nella raccolta in questione], parecería acaso enojoso, y también porque la principal belleza de él consiste en la disposición del argumento, en el giro de la acción y en la animada lucha de los caracteres. Baste decir que muchas de sus halagüeñas escenas no desdican de las más celebradas del *García del Castañar* y del *Rico hombre de Alcalá* con las cuales tiene mucha semejanza en la situación,

⁵¹ Ibidem.

⁵² “Muchas, en verdad la mayor parte, de aquellas producciones están ofuscadas por aquel mal resábido del gusto gongorino, contra el que todos los poetas clamaban y a que todos y Matos muy principalmente rendían tributo sin duda por complacer al público, que debia saberle bien lo que no entendía; muchos de sus argumentos son en extremo disparatados y extravagantes, muchos de sus caracteres inverosímiles, muchos de sus razonamientos alambicados e imposibles de comprender. Pero, en cambio de estos achaques, comunes a todos los escritores de aquella época e hijos del mal ejemplo de Lope y de su *Arte nuevo de hacer comedias* pueden escogerse hasta una docena de las de Matos en que campea su despejado ingenio con más regularidad, en que brillan sus dotes poéticas en toda su lozania y vigor.”: Ibidem. Tale tesi è confutata da José María Vigil proprio tramite la relazione tra *El villano* di Lope e *El sabio* di Matos, di cui Mesonero Romanos elogia gli alti meriti senza segnalare tuttavia la derivazione dall’opera del Fénix. In un interessante sillogismo l’autore messicano si serve infatti di proprio tale omissione, sia essa consapevole o meno, per prendere le difese di Lope, in quanto ideatore del soggetto scenico e dunque unico reale destinatario delle lodi indirizzate a Matos: “Aquí hay que notar desde luego el error de achacar a Lope los extravíos del gongorismo, cuando precisamente fue uno de sus más decididos adversarios; pero el mismo Colector [Mesonero Romanos] echa por tierra su falsa opinión, cuando entre las pocas comedias buenas de Matos Fragoso cita en primer lugar *El sabio en su retiro y villano en su rincón*, a la cual como se ve, tributa los mayores y más merecidos elogios sin advertir que esa producción no es más que un descarado plagio (comenzando por el título) de la obra notabilísima de Lope de Vega. Así es que si Matos Fragoso hubiera seguido el ejemplo, aunque sin desfigurarle, del insigne creador del Teatro Español, no habría incurrido en los defectos que con tanta justicia le censura el Sr. Mesonero Romanos, quien por el contrario, habría tenido sobrada razón para aplaudirlo. Por lo demás no hay que sorprenderse de la semejanza que nota el Sr. Mesonero entre la escena de la visita que el Rey disfrazado hace a Juan Labrador, y la que aparece en la escena 11^a del del acto 1° de *El rico hombre de Alcalá*, pues ambas tienen el mismo origen, puesto que la pieza de Moreto es un arreglo de *El Rey D. Pedro en Madrid y el Infanzón de Illescas*, magnífica producción de Lope de Vega, a lo que podría agregarse otra semejanza con *El mejor alcalde el rey* del mismo insigne dramaturgo.”: José María Vigil, *Lope de Vega. Impresiones literarias*, México, Tip. y Lit. “La Europea” de Aguilar y Vera, 1904, p. 192.

especialmente la visita que hace el Rey disfrazado al honrado Juan, que toda su vida había rehusado verle.⁵³

È interessante notare come, pur riconducendo l'opera a un teatro di "segundo orden", il critico non ne segnali la provenienza da parte del materiale drammaturgico di Lope, né le attribuisca pertanto la dispregiativa connotazione di "plagio", rilevandone anzi la "novedad del argumento".

A confutare tale tesi interviene negli anni Cinquanta Marcel Bataillon⁵⁴, non a caso all'interno di un articolo in merito al dramma di Lope che ha come oggetto di studio⁵⁵ l'impianto tematico e la possibile derivazione popolare di alcuni motivi, in particolar modo l'epitaffio di Juan Labrador⁵⁶ e l'origine del tema principale⁵⁷. Nel breve paragrafo

⁵³ Ramón de Mesonero Romanos in Juan de Matos Frago, *El sabio en su retiro...*, cit., p. XXVI.

⁵⁴ Marcel Bataillon, "El villano en su rincón", cit. Scrive l'autore: "Il est curieux que Mesonero [...], faisant l'éloge de *El sabio en su retiro*, loue entre outre choses «la novedad del argumento», alors que le *Villano* de Lope avait été réédité trois ans plus tôt par Harizenbusch dans le t. XXXIV de la même *B.A.E.*": Ivi, p. 35.

⁵⁵ Come riassume lo stesso Bataillon in una rapida recensione al proprio articolo: "Cherchant ici même [nell'articolo Marcel Bataillon, "El villano en su rincón", cit.] à comprendre la genèse de cette comédie lopesque [*El villano en su rincón*], nous relevons l'importance de l'épithète de Juan Labrador, le paysan qui n'a jamais vu le roi. Nous nous rangions, contre R. del Arco y Garay, à l'opinion de A. Valbuena Prat et de J. F. Montesinos, qui considèrent ce sage rustique comme une figure du folklore espagnol, non comme une invention de Lope. Depuis, nous avons été confirmé dans cette façon de voir par un proverbe qui est bien antérieur à l'épithète, qu'il pourrait avoir inspirée.": Marcel Bataillon, "Encore *El villano en su rincón*", «Bulletin hispanique», LII, 4, 1950, p. 397.

⁵⁶ Bataillon sostiene che l'epitaffio di Juan Labrador "appartient au folklore: un historien du théâtre [Ángel Valbuena Prat, *Literatura dramática española*, Barcelona, Editorial Labor, 1930, p. 149] l'a dit en renvoyant au Pasajero de Cristóbal Suárez de Figueroa. Un parfait connaisseur de Lope [José Fernández Montesinos] l'a retrouvée dans la *Historia de Carlos V* de Fr. Prudencio de Sandoval [Bartolomé Prudencio de Sandoval, *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*, Pamplona, 1634, t. II, p. 301 (I ed., Valladolid, 1606)]. [...] Il n'est pas interdit qu'il [Lope de Vega] l'avait lue dans Sandoval. L'absence d'envie est un trait qui appartient à la version du chroniqueur, non à celle de Suárez de Figueroa. [...] On est frappé par l'irregualirité de la première redondilla, où manque un vers qui rimerait avec le troisième. elle a été corrigée par le refundidor Matos Frago [...]: Ivi, pp. 19-20. "Cherchant ici même [...] à comprendre la genèse de cette comédie lopesque, nous relevons l'importance de l'épithète de Juan Labrador, le paysan qui n'a jamais vu le roi. Nous nous rangions, contre R. del Arco y Garay, à l'opinion de A. Valbuena Prat et de J. F. Montesinos, qui considèrent ce sage rustique comme une figure du folklore espagnol, non comme une invention de Lope. Depuis, nous avons été confirmé dans cette façon de voir par un proverbe qui est bien antérieur à Lope de Vega, et sans doute antérieur à l'épithète, qu'il pourrait avoir inspirée. Juan de Valdés (*Diálogo de la Lengua*, éd. J. F. Montesinos, Madrid, La Lectura, 1928, p. 181) opine vers 1536 que «lo más puro castellano que tenemos son los refranes». Et le premier exemple qu'il cite, c'est: *Esse es rey, el que no vee rey*, proverbe que Correas, au début du XVII^e siècle, enregistre sous des formes plus voisines encore de notre épithète (version de Sandoval : «Aquí yaz Juan Labrador que por jamás al Rey vido»): *Esse es rey que nunca ció rey; o que nunca vió al rey* (*Vocabulario de refranes*, 2^e éd., Madrid, 1924, p. 207). Le Juan Labrador de Lope (acte I, scène VII), dans sa riposte à Feliciano, développe éloquentement. cette expression de la sagesse populaire espagnole [...]: Marcel Bataillon, "Encore...", cit. Cfr. inoltre Annette Maria Myre, "La lapida de Juan Labrador en la comedia *El villano en su rincón*", «*Revue Romane*», 25, 1990, I, pp. 116-122.

⁵⁷ Il tema dell'incontro tra re e pastore era in effetti all'epoca assai popolare. Menéndez Pelayo aveva in precedenza segnalato quale origine dell'argomento della *comedia* di Lope sia il Bandello, pur senza indicarne alcuna fonte in particolare [Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, Madrid, Bailly Bailliere e

conclusivo, dall'emblematico titolo "Le thème fondamental résiste"⁵⁸, l'autore offre una prima analisi critica di comparazione tra le due opere. Se l'intero studio sembra essere animato dalla visione di genio creativo di Lope derivante dall'aver tratto l'opera da materiale tematico preesistente, altrettanto non può dirsi dell'opinione nei confronti dell'analoga operazione compiuta da Matos. Questa infatti viene vista non tanto, come il titolo del paragrafo potrebbe far supporre, quale testimonianza della permanenza e della duttilità del tema nel corso dei secoli, quanto come una riprovevole deviazione dal suo essere giunto a piena maturazione. Bataillon sembra costruire la propria indagine a partire da una visione preconcepita del teatro aureo di fine secolo e delle *refundiciones*, ben evidente nelle premesse da cui prende avvio l'analisi:

Au milieu du siècle [il XVII], quand le théâtre espagnol ne vit plus guère que de «refondre» Lope et ses contemporains, Matos Fragoso s'empare de notre comédie. Des le titre [...] il semble vouloiu dégager la leçon de sagesse du Villano. On peu se fier u refundidor pou épuer la pièce des bizarreries qu'elle devait à son origine. Chez lui, plus de Pâris ni de roi de France. Nous sommes aux environs de Séville sous

hijos, vol. II (*N.B.A.E.*, vol. VII), p. XXI], sia la novella raccontata da Amintas nel III colloquio dei *Coloquios satíricos* (1553) di Antonio de Torquemada ("Coloquio de la vida pastoril") [*Orígenes de la novela*, Madrid, Bailly Bailliere e hijos, t. II (*N.B.A.E.*, t. VII), pp. 518-520. Commenta Bataillon in proposito: "On s'explique mal que Menéndez y Pelayo ait signalé Bandello comme source du Villano dans l'introduction à ce même volume où il publiait les *Coloquios Satíricos* de Torquemada [...] Nul doute que cette histoire, plaisante en son parallélisme des repas aux rôles renversés, n'ait influé sur la décision de Lope de conduire au palais le Vilain qui ne voulait pas voir le roi. Nul doute qu'elle ne fût enregistrée dans la prodigieuse mémoire de Lope comme une histoire française. Torquemada laisse entendre qu'il l'a reçue comme telle." : Marcel Bataillon, "El villano en su rincón", cit., pp. 15-16. Il critico francese ritiene piuttosto che l'argomento abbia origine dal proverbio francese "Charbonnier est maître chez soi" da cui deriverebbe una storiella francese – cui egli riconduce dunque l'ambientazione della *comedia* di Lope – poi passata a sua volta in italiano: Ivi, pp. 16-17. Già nel 1939 Eugène Kohler riconduceva invece il tema alle *Ecatommiti* di Giovan Battista Giraldo Cinzio [cfr. Eugène Kohler, "Lope e Bandello", in *Hommage à Ernest Martinenche: études hispaniques et américaines*, Paris, Editions D'artrey, 1939, pp. 116-142; Eugène Kohler, "Lope de Vega et Giraldo Cinzio", in *Mélanges*, 1945, Paris, Les belles lettres, 5 voll., 1946-1947, vol. II (*Etudes littéraires*), 1946, pp. 169-260], passata allo spagnolo nella traduzione di Pedro Rodríguez (Pedro Rodríguez, *Primera parte de las cien novelas de M. Ivan Baptista Giraldo Cinthio: donde se hallaran varios discursos de entretenimiento, doctrina moral y política y sentencias y auisos notables*, Toledo, Julián Martínez, 1590). Anche Manuel Pedrosa ritrova nelle *Ecatommiti* del Cinzio l'origine di varie *comedias* di Lope, tra cui *La discordia en los casados*, *La cortesía de España*, *El piadoso veneciano*, *Servir a señor discreto*, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, nonché *El villano en su rincón*: José Manuel Pedrosa, *El cuento popular en los Siglos de Oro*, Madrid, Laberinto, 2004, p. 48. La novella cui si fa riferimento è la nona della IV deca degli *Ecatommiti*: "Francesco Valesi, primo re di Francia di tal nome, è alloggiato cortesemente in luogo solitario da un povero contadino. Il re nel partirsi si fa conoscere, e gli fa reali offerte. Gli porta il contadino un picciolo dono, il re glielo ricompensa largamente; poi col dono del contadino gastiga l'astuzia di un gentiluomo che un ricco dono gli offerisce, e poscia gli si mostra cortese". Cfr. inoltre David González Ramírez, "En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los *novellieri* en España", *ARBOR Revista general de investigacion y cultura*, vol. 187, n. 752, noviembre-diciembre, 2011, pp. 1221-1243; David González Ramírez, "En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: Los *novellieri* desde sus paratextos", *ARBOR Revista general de investigacion y cultura*, vol. 188, n. 756, julio-agosto 2012, pp. 813-828. Kohler ["Lope de Vega et Giraldo Cinzio", pp. 236 ss.]; Irene Romera Pintor, "De Giraldo Cinthio a Lope de Vega: red intertextual en La cortesía de España", in Maria Grazia Profeti (a cura di), *Otro Lope no ha de haber*, Firenze, Alinea, 2003, pp. 33-48.

⁵⁸ Marcel Bataillon, "El villano en su rincón", cit., pp. 35-38.

Alfonso el Sabio. Et, bien entendu, de l'infante, de son voyage imminent, il n'est plus question. Hélas, nous avons beau être en Andalousie, les exquises chansons de cueillette n'ont pas plus trouvé grâce devant l'arrangeur que celle faisait rêver des bois parisiens. Matos Fragoso leur préfère des «cantables» de zarzuela d'une élégante facilité. Et puis – c'est le travers commune à toute sa corporation – il a la prétention d'être plus «homme de théâtre» que le génial inventeur qu'il accommode au goût du jour. L'intrigue d'amour de Lope était par trop dépourvue de tension dramatique Matos Fragoso ne craint pas d'y mêler le roi, d'abord comme rival du seigneur qui courtise la fille du Villano, puis comme justicier l'obligeant à épouser celle qu'il a séduite. Ceci nous vaut un Alphonse le Savant lisant dans la main des filles, toi de vaudeville, justiciable des plaisanteries du laquais. Le poème dramatique de Lope fait une chute dans la banalité ingénieuse.⁵⁹

Pur mostrando coscienza dell'intento di Matos di adattare il materiale drammaturgico "ai gusti dell'epoca", operazione in fondo non troppo dissimile da quella compiuta dallo stesso Lope nell'appropriazione di un tema di altra derivazione riproposto in chiave teatrale, Bataillon ne giudica l'opera come indebita corruzione della precedente *comedia* del Fénix. La principale accusa rivolta all'autore portoghese è quella di aver stravolto i ruoli sia del re che di Juan Labrador nonché, di conseguenza, la relazione che intercorre tra i due personaggi, asse centrale dell'opera⁶⁰. Riportando alcuni esempi tratti dall'opera di Matos, il critico rileva nel personaggio di Juan Labrador alcune mostre di ostentazione di saggezza – quali l'ostentata filantropia, il rifiuto della nobiltà e del lusso⁶¹, nonché l'esaltazione della dignità del lavoro – rilevandone una valenza ideologica. Bataillon ritiene tuttavia che tali connotazioni vengano meno al momento dello scioglimento finale, per cui Matos si rifà al dramma di Lope in modo diretto, trascurando così la filosofia che animava la differente costruzione del personaggio:

[...] on s'attend à un dénouement tout autre que celui de Lope Pourquoi le roi ne rendrait-il pas le Vilain à sa philosophique liberté, affirmant du même coupe sa propre philosophie? Mais Matos Fragoso tourne bride pour reprendre à son compte le tableau allégorique du sceptre, du miroir et de l'épée. A son tour, il condamne Juan Labrador à expier son long refus par la douce pénitence de *voir le roi* jusqu'à la fin e ses jours. Est-ce tyrannie du thème monarchique? Lassons à d'autres le soin de scruter les exigences du milieu en la matière. Et, dans le cas particulier, admirons d'abord la solidité du jouet monté par Lope

⁵⁹ Ivi, p. 35.

⁶⁰ "Pourtant il est clair que le remanieur a voulu, en mettant Juan Labrador aux prises avec un roi proverbialment savant e sage, rehausser d'autant plus la philosophie du Vilain. Acceptant la donnée fondamentale du refus de voir le roi, il s'arrête beaucoup moins que Lope à justifier ce trait par une humilité extrême. Il saisit toute occasion de mettre en lumière sa signification philosophique. *Alabanza de aldea* et *Menosprecio de Corte* son ici indissociables, en une sagesse qui excite à bon droit l'envie du roi savant.": Ivi, pp. 35-36.

⁶¹ Bataillon insiste nel sottolineare come Matos si serva di ogni tipo di espediente per caratterizzare il personaggio di Juan in tale prospettiva, arrivando perfino ad attribuirgli una battuta contro i fasti cortigiani all'arrivo presso il palazzo reale in parte omologa ad una ascrivibile nella *comedia* di Lope al *gracioso* Fileto, sempre nel terzo atto, non appena giunto con Feliciano a Corte: "[...] n'est-il pas significatif que cette réflexion, chez Matos Fragoso, soit prêtée a Juan Labrador? Elle change ainsi de caractère, en même temps qu'elle trans forme le personnage.": Ivi, p. 36.

pour la cour de Philippe III: solidité capable de faire triompher la paresse imitatrice sur le zèle *refundidor*.⁶²

Nemmeno Joaquín de Entrambasaguas sembra censurarsi nel proprio giudizio circa l'operazione compiuta da Matos, arrivando quasi a toccare questioni etiche:

[...] con una falta absoluta de inventiva y sobrada desenvoltura metió el portugués en la comedia sus manos pecadoras, sustituyendo, suprimiendo – a veces lo más valioso – adicionando – rarísima vez con acierto – cuando le pareció, desde lo más elemental a lo más trascendente, como si intentara la descabellada idea de disimular el escandaloso plagio que cometía [...] cerrando los ojos a que el texto, casi integro, casi alterado perdura”⁶³.

Nell'enumerazione offerta dal critico in merito ai cambiamenti che procurano al testo di Matos valutazioni tanto rigide si riscontra: la sostituzione dei nomi di alcuni personaggi, lo spostamento di tempo e spazio dell'azione all'epoca di Alfonso X presso Siviglia e Vega-Florida⁶⁴, nonché la soppressione de “las bellísimas canciones populares que en la comedia de Lope tienen un valor inestimable”⁶⁵, alla pari di quella del canto di Juan Labrador. A questi difetti si sommano poi agli occhi di Entrambasaguas alcune osservazioni di tipo linguistico, fonte di ulteriore rammarico sebbene anche di un parzialmente celato interesse di storico e filologico:

Causa verdadera tristeza la lectura comparada de la comedia de Lope y de la de Matos Fragozo – uno de los mejores ejercicios que puede hacerse para darse cuenta de la decadencia del teatro nacional del Siglo de Oro, cuando sustituye al genio la mediocre vulgaridad – que muestra error, tras error, la destructora labor del plagiario. Aun señalando lo más saliente, sería larguísima esa crítica comparativa, en que veríamos versos magníficos sustituidos por otros vulgares, trocando la viva poesía del Fénix, por un muerto prosaísmo, falso además de fuerza realista, que anuncia el desangelado período dieciochesco; el cambio de la ideología misma del poeta al abandonar su opulento y brillante vocabulario por una expresión de grisácea pobreza que da a todos los personajes y momentos escénicos una angustiada monotonía. A veces, no obstante, estos trueques y supersticiones tienen interés histórico, ya que no literario. La sustitución, por ejemplo, de *cortesanos* por *golillas* y llamar *monterillas* a los villanos, indica que esta última palabra había cumplido todo su proceso de crecimiento semántico, iniciado [...] en la época en que se escribe [la *comedia* de Lope]. Y lo mismo puede dar idea de la variación lingüística de una época a otra el pasaje de las «mujeres pescadoras», del acto I, que Matos Fragozo llama «callejeras».⁶⁶

Anche in questo caso, dunque, pur segnalando il successo di pubblico riservato all'opera di Matos nel corso del XVII e XVIII secolo, il critico conclude con l'auspicio di un'analisi

⁶² Ivi, p. 37.

⁶³ Joaquín de Entrambasaguas, *Lope de Vega y su tiempo. Estudio especial de “El villano en su rincón”*, Barcelona, Teide, 1961, p. 419.

⁶⁴ Perfino il mantenimento di tale toponimo lungo tutto il corso del dramma viene ironicamente preso utilizzato quale termine di paragone negativo, facendo riferimento all'errore di Lope nel passaggio da Belflor a Miráflor quale manifestazione di estemporaneità compositiva del genio drammaturgico: “Y conste que no se distrae como el «precipitado» Lope al nombrarlo”: Ibidem.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Ivi, pp. 419-420.

comparativa approfondita che ne metta in luce le differenze con la *comedia* di Lope, sebbene sempre ancora una volta in un'ottica di svalutazione della prima a tutto vantaggio di una conferma della presunta superiorità della seconda:

Pero no obstante, vuelvo a insistir en que un estudio comparativo, desde todos los puntos de vista, de la comedia del *Fénix*, y de la de su plagiaro Matos Fragoso, sería una lección admirable sobre lo que fue el teatro maravilloso de la Edad de Oro y su disolución en manos de la mediocridad, más de edad de plomo que de cobre, que le sucedió, sin arte siquiera para conservar el tesoro contenido en él, que nos ha llegado, por encima de tres siglos, hasta nuestro tiempo más cerca de aquella época.⁶⁷

Anche Ignacio Arellano si sofferma rapidamente sulle differenze tra i due drammi, individuando alla base della rielaborazione di Matos un "argomento muy cercano al de la obra lopiana", rielaborato in direzione di una *comedia palatina*:

Matos refuerza [...] el motivo de la atracción del rey por la bella labradora Beatriz, hija de Juan Labrador, para subrayar igualmente el motivo de vencerse a sí mismo. La oposición corte/aldea viene exigida por el mismo fundamento de la trama, y sigue siendo una de las líneas maestras de la pieza: destacable es el *beatus ille* que evoca el sosiego del campo y la vida económica del rico labrador. En la línea de la urbanización o progresiva tendencia a lo cortesano, se modifican otros motivos: el baile en el olmo del pueblo es en la pieza de Matos una gallarda cortesana, que danzan Beatriz y su caballero enamorado don Gutierre. Este baile se conforma en realidad como un *sarao* cortesano propio de la comedia palatina. El canto de la villana Constanza, por ejemplo, está en un lenguaje absolutamente culto y de registro cortesano, una *perifrasis* mitológica sobre el tema de Apolo y Dafne [...]. Otro motivo acusado en Matos, que no estaba en la comedia de Lope, es la traición de Gutierre: una vez gozada Beatriz, la quiere abandonar para casarse con una dama noble, lo que impedirá el rey. Este abandono de Gutierre resulta muy poco justificado en el trazado del personaje. Hacia el final se va acusando cada vez más el contraste básico entre los dos sabios: el sabio en su retiro y el sabio en la corte (el rey): desde la ideología nobiliaria que sustenta esta visión del mundo Juan Labrador debe aceptar finalmente la vida de la corte, no la corrompida a la que se opone el alejamiento aldeano, sino la discreta y política.⁶⁸

A tale visione, per quanto non approfondita, rimandano anche studi posteriori, nuovamente riconducibili a un'analisi tematica in merito all'opera di Lope e alle sue finalità morali, di cui si sottolinea per differenza la progressiva "urbanizzazione" in direzione cortigiana che il tema assume in drammaturchi posteriori⁶⁹.

⁶⁷ Ivi, p. 420.

⁶⁸ Ignacio Arellano, *Historia del teatro español...*, cit., p. 596.

⁶⁹ "[...] por un lado, las fronteras entre lo cortesano y lo rural sólo se desdibujan en apariencia; por otro, la progresiva tendencia literaria a lo cortesano o urbanización del campo se hace más patente en seguidores de Lope de Vega como Rojas Zorrilla [si riferisce a *Del rey abajo ninguno*] y Matos Fragoso. De este modo, si en la fábula moral lopiana Juan Labrador ha de aceptar que la vida discreta en la Corte es el ideal de integración social para él y sus hijos, los nobles de Rojas en *Del rey abajo ninguno* son villanos disfrazados cuyo lenguaje oscila entre lo culto y lo llano, muestra de lo ambiguo de su posición (ni nobles en la Corte ni rústicos en el campo). Por su parte, Juan de Matos Fragoso, refunde *El villano en su rincón*, repitiendo incluso pasajes de versos iguales, en *El sabio en su retiro* y *villano en su rincón*, Juan Labrador. En manos de Matos, el baile en el olmo del pueblo se convierte en una gallarda cortesana danzada por Beatriz y don Gutierre, su caballero enamorado, en tanto que el canto de la villana Constanza es una *paráfrasis* mitológica sobre el tema de Apolo y Dafne.": Catalina Buezo, "Hacia una tipología del villano y lo villano en el teatro áureo", in Felipe B. Pedraza

Più in generale, anche in approcci critici apparentemente volti a un'indagine che mira a scardinare i pregiudizi nei confronti della prassi compositiva della *refundición* di cui l'opera Matos è esempio, continua ad essere presente nella maggior parte dei casi una pur non sempre esplicitata visione della dinamica tra i due drammi in un rapporto di superiorità del primo, quello cronologicamente anteriore, rispetto al secondo. A tale pregiudizio si può infatti ricondurre anche la condotta che soggiace a quella parte della critica che si è schierata in difesa dei *refundidores* giustificandone la pratica compositiva sulla base di un contesto socio-culturali non riconducibile a principi morali e giuridici oggi condivisi, quale la coscienza in materia di proprietà intellettuale⁷⁰.

La stessa Mackenzie pur, come anticipato, segnalando l'esigenza di un rinnovamento nella metodologia di analisi delle opere dei cosiddetti *épígonos* – riportando come esempio il caso dello stesso Matos⁷¹ – sembra comunque rimanere ancorata a una visione della *refundición*

Jiménez, Rafael González Cañal, Elena Marcello, *La comedia villanesca y su escenificación...*, cit., pp. 307-308. Si noti quanto ancora permanga il retaggio di una visione dell'operazione compiuta da Matos in un'ottica negativa, palesata dal semplice impiego dell'avverbio "incluso".

⁷⁰ Ne sono un esempio le seguenti parole di Francisco Aguilar Piñal, il quale aggiunge alla scusante di tipo storico una visione alquanto forzata in difesa del concetto di *refundición* a ribaltarne la condanna di "plagio" in riconoscimento di "omaggio": "Desde el siglo XVIII hasta nuestros días, más de un envanecido escritor ha puesto las manos en textos ajenos con ánimo de mejorarlos y ponerlos al alcance de sus contemporáneos, no tanto por falta de originalidad propia como por admiración hacia la obra refundida. En estos primeros tiempos, al no existir ni los derechos de autor ni la propiedad intelectual, nada frenaba la conciencia de los refundidores, antes al contrario, tenían conciencia de estar prestando un buen servicio" a la comunidad y a la literatura. Incluso se puede afirmar que se sentían orgullosos de su obra, con la que pretendían beneficiar tanto al autor como al público, al acercar a ambos a un punto de encuentro y entendimiento difícilmente alcanzable, según su criterio, con el texto íntegro original. Se da por supuesto que existiría también un beneficio personal si la motivación era política, por encargo o insinuación del poder constituido, aunque sin descartar un altruismo partidista al asumir la finalidad de un beneficio social.": Francisco Aguilar Piñal, "Las refundiciones en el siglo XVIII", *Clásicos después de los clásicos, Cuadernos de Teatro Clásico*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico-Ministerio de Cultura, n. 5, 1990, pp. 33-41, p. 33. Tale prospettiva, in virtù dell'argomentazione forzata di cui si avvale, per quanto animata da nobili propositi, non sembra aver avuto da parte della critica posteriore grande accoglienza.

⁷¹ "Estamos dispuestos a creer, por ejemplo, que el que realizara el estudio comprensivo del teatro de Matos Frago, que todavía nos falta, descubriría que este dramaturgo, hecho notorio plagiarista por los historiadores de la literatura a base de comedias como *Ver y creer* y *El ingrato agradecido*, aun estas imitaciones aparentemente serviles da unas cuantas muestras típicamente calderonianas de querer recomponer, elaborar y cambiar su drama-fuente de manera creadora. [...] incluso los últimos seguidores de Calderón, los llamados *épígonos*, que componían la mayoría de sus comedias en el Siglo ya no de Oro sino deciochesco, se quedaban con cierta aptitud inventiva para refundir las piezas antiguas de otros ingenios de más talento, la cual hasta la fecha los críticos no han estudiado ni apreciado suficientemente": Ann L. Mackenzie, *La escuela de Calderón...*, cit., pp. 18-19.

che presuppone uno sguardo critico gerarchizzante, in virtù del quale esiste un “dramafuente” la cui presunta superiorità sembra non essere messa in discussione⁷².

Proprio in opposizione ai limiti di simili impostazioni prende invece le mosse il concepto de *intertextualidad* formulato da Maria Grazia Profeti, alla base del rinnovamento critico in materia, in direzione di un superamento dello statico rapporto “squilibrato” tra “texto base” e “derivazione”:

Bajo el lema «teatro del Siglo de Oro» se reúne casi un siglo de actividad; un período además que ve cambios macroscópicos de técnica y maquinaria teatral, y de modelos retóricos: fenómenos ambos bien conocidos, a los cuales hay que añadir un cambio paralelo – o por lo menos una diversificación – del público. No nos extraña, pues, que comedias que habían tenido éxito se vuelvan a presentar adecuadas a los nuevos gustos «escénicos», y a las nuevas formas retóricas; y que paralelamente se produzcan cambios ideológicos marcados (con una operación que nos recuerda los remakes de las películas de Hollywood). Y, sin embargo, una extensa literatura crítica, durante siglos enteros, [...] se ha maravillado de tantos ajustes y arreglos (o «imitaciones», «plagios» como a veces se ha dicho).

El ademán crítico más corriente, en relación al fenómeno, es el siguiente: se examinan dos o más piezas puestas en secuencia temporal y se defienden y destacan las excelencias de los resultados iniciales o finales. En el primer caso se valora despectivamente la labor de adaptación, calificándola de «plagio»; en el segundo se admite la imitación, pero exaltando la perfección del resultado final respecto a la obra-fuente. Es decir: el enfoque puede privilegiar el punto de partida o de llegada, pero el criterio se orienta únicamente hacia la comparación y la valoración.

Si, en cambio, se utiliza el concepto de intertexto, la polémica [...] pierde todo su interés, ya que se admite tranquilamente la posibilidad de relación de una obra con las anteriores, con las cuales establece un enlace dinámico; no como una planta parásita que se aprovecha de la que la sustenta, sino en una postura dialógica, en la cual cada uno de los interlocutores tiene igual dignidad e importancia. [...]

En este segundo caso [quando, come nel caso di Matos, l'intervento intertestuale dà origine a una *refundición*], como se sabe, se llega a utilizar al pie de la letra enteras escenas del texto-base.

Hasta hoy se ha procurado «defender» a los varios autores que se dedicaban a las refundiciones [...] alegando que el concepto de propiedad literaria era muy distinto en aquellos siglos, como si el pecado fuera menos evidente porque el hurto se verificaba hacia un *res nullius*. Creo que es correcto lo contrario: alejando de nosotros toda perspectiva de «plagio» [...], será necesario orientarse hacia un concepto de *apropiación*, que implica un re-conocimiento de lo ajeno, lo que provoca un distacco. [...] Se podrá aquí hablar de técnica «del *collage*, o piuttosto dell'incastro: sono membri o membretti alieni trapiantati in un nuovo organismo». No «hurto» de bienes ajenos, pues, sino implícita afirmación del derecho de propiedad, como lo es cada contrato de compra, cuya rúbrica son unas ideales comillas que cercan, delimitan, las escenas re-utilizadas.

Y, como bien sabemos, de acuerdo con las leyes de coherencia estructural, estas escenas idénticas, insertadas en conjuntos distintos, pueden tener un papel diverso y hasta opuesto [...].⁷³

⁷² Per quanto aperta ed innegabilmente proiettata verso un superamento dell'idea di appropriazione indebita di fonti altrui, non troppo dissimile appare la posizione di Caamaño Rojo nel continuare a definire Matos un “hábil refundidor” la cui opera resta comunque legata in modo statico con “los textos de los que parte”: “De ser considerado un verdadero plagiaro [...] la figura de Matos Frago se muestra más cercana a la de un hábil refundidor que reelabora consciente y creativamente los textos de los que parte para adaptarlos en una u otra dirección a su propio curso dramático”: María José Caamaño Rojo, “La escuela de Calderón: la figura de Matos Frago”, cit., p. 80.

⁷³ Maria Grazia Profeti, “Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro”, in por Miguel Angel Garrido Gallardo (a cura di), *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos: Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo. Madrid, 20-25 de junio de 1983*, Madrid, CISC, 1986, pp. 673-682, pp. 675-676.

A partire dagli anni Novanta questa nuova consapevolezza metodologica sembra acquisire uno sviluppo più articolato e cosciente: da un lato con l'intensificarsi di studi e convegni in proposito⁷⁴ che affrontano la questione in termini generali⁷⁵, dall'altra offrendo analisi puntuali e specifiche di testi fino ad allora meramente classificati come *refundiciones*, "con miras a una definitiva reafirmación de los derechos textuales y de nuestro constante deber de interpretación y de reactualización del legado histórico"⁷⁶.

È in quest'ottica che sembra muoversi la minuziosa analisi comparativa tra il dramma di Lope e quello di Matos Frago che Ana Barral Martínez ha recentemente realizzato seguendo la metodologia proposta da Carol Bingham Kirby, il quale formula sei differenti categorie di analisi per lo studio di una *refundición* in relazione all'opera di cui è considerata derivazione:

1. One or more verses retained unchanged in the reworking.
2. One or more retained verses, but altered in a minor or major fashion, including modifications in working, speaker, or location of a verse.
3. A minimum of two or more verses that have been reduced by one or more verses in the reworking.
4. A minimum of one verse in which the source has been amplified into a passage of two or more verses in the reworked version.
5. One or more verses present in the source but deleted in the reworking.
6. One or more new verses added to the worked text.

Once the degree of retention and modification of the source text – in each act and in the work as a whole – is established on the basis of these categories, this statistical information can be analyzed in conjunction with the poetic and dramatic effect of these relationships.⁷⁷

Sulla base di tale proposta di analisi, condotta a partire dalla classificazione di elementi strutturali, l'autrice offre la propria comparazione tra il dramma di Lope e quello di Matos. Il primo conta 2973 versi così ripartiti: 975 nel primo atto, 1036 nel secondo e 962 nel terzo; il secondo invece presenta nella prima *jornada* 1047 versi, nella seconda 1082 e nella terza 1159: per un totale di 3288, ossia 315 versi in più rispetto al precedente (rispettivamente 72, 46 e 197, vale a dire circa il 23%, il 14,5% e il 62,5%).

⁷⁴ Cfr. Francisco Aguilar Piñal, "Las refundiciones en el siglo XVIII", cit.; Carol Bingham Kirby, "On the Nature of *Refundiciones* of Spain's Classical Theater in Seventeenth Century", in *The Golden Age Comedia. Text, Theory, and Performance*, Charles Ganelin, Howard Mancing (a cura di), West Lafayette (Indiana), Purdue University Press, 1994, pp. 293-308; Marc Vitse (a cura di), *Actas del Seminario "Siglo de Oro y reescritura". Tomo I: Teatro*, «Críticón», Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 72, 1998.

⁷⁵ Lo stesso Vitse, nella "Presentación" agli Atti del seminario "Siglo de Oro y reescritura" tenutosi a Tolosa nell'aprile del 2007, segnala tra i primi problemi da affrontare per una revisione e un rinnovamento del campo di indagine "el de la terminología – las diferencias entre *refundición*, *revisión*, *reelaboración*, *remodelación*... –, o el de la valoración de las reescrituras – la indispensable eliminación de calificaciones despectivas como *robo*, *plagio*, *parasitismo*, *servilidad*, *traición*, *desfiguración*... [...]": Marc Vitse, "Presentación", in *Actas del Seminario "Siglo de Oro y reescritura"*, cit., p. 8.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Carol Bingham Kirby, "On the Nature of *Refundiciones*...", cit., pp. 293-294.

L'autrice offre dunque un'analisi, di grande interesse seppur ridotta e poco approfondita per ovvi motivi di spazio, tra i rispettivi tre atti – a livello tematico, diegetico e drammaturgico – in relazione al numero di versi oggetto di intervento da parte del *refundidor*. Si riporta di seguito una sintesi della stessa, riproposta nelle osservazioni ritenute di maggiore rilievo.

Tuttavia, poiché ai fini dell'analisi traduttologica qui oggetto di studio si è rivelata di fondamentale importanza una comparazione tra la *comedia* di Lope e la *refundición* di Matos che andasse oltre un esclusivo computo della versificazione, onde mettere in luce quelle dominanti testuali della seconda di cui andare ad osservare le sorti traduttive nei due metatesti francese ed italiano, si è ritenuto più opportuno rimandare ad una comparazione delle stesse in sede di indagine, riportandone esempi diretti con le debite osservazioni, tanto nello specifico dei passi analizzati quanto a livello macrotematico e strutturale.

Ci si limita pertanto in tale contesto a commentare quanto più genericamente riscontrato da parte di Ana Barral Martínez sulla base del metodo di Kirby, che ben mette in luce il progressivo allontanamento da parte di Matos dalla *comedia* cui ha origine il proprio dramma, individuando alcuni elementi di sviluppo diegetico e drammaturgico che, come si osserverà, contribuiscono a delineare i nuclei tematici centrali del testo "refundido".

Atto I

In relazione al numero e all'analisi dei versi mantenuti, modificati, ridotti, ampliati e aggiunti (rispettivamente 66, 355, 36, 151 e 439⁷⁸) la studiosa individua nel personaggio del re il cambiamento più significativo del primo atto, cui corrisponde l'aggiunta di circa duecento versi. Al di là dell'evidente differenza nel riferimento storico (il re di Francia Ludovico nel caso di Lope, Alfonso X il Saggio per Matos), a suo avviso il drammaturgo portoghese ne dà una caratterizzazione maggiormente verosimile, cui rimandano sia l'allusione all'opera di cronista e storico da parte del personaggio che il rifiuto della finzione letteraria e la passione per l'astrologia⁷⁹. Vi è inoltre un altro elemento di rilievo presente nello sviluppo del ruolo del monarca di cui tener conto anche per le differenze che intercorrono tra i due drammi negli due atti successivi, ossia: le prime manifestazioni, appena accennate nel dramma del

⁷⁸ Per un totale di 66 versi mantenuti (il 6,3%) e 981 differenti (il 93,7%). Si noti che nel conteggio non sono compresi i versi eliminati, commentati però all'interno dell'analisi.

⁷⁹ Per il tema del re astrologo in Lope de Vega e Calderón cfr. Frederick de Armas, "El rey astrólogo en Lope de Vega y Calderón", in Luciano García Lorenzo (a cura di), *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, cit., pp. 119-134.

Fénix, dell'innamoramento nei confronti di Beatriz, ben più enfatizzate dei sentimenti dell'omologo personaggio lopesco per Lisarda⁸⁰. Ulteriore aspetto in cui *El sabio en su retiro* si discosta dall'opera di Lope è la relazione tra Montano e Constanza, a sostegno del cui sviluppo Matos aggiunge ventiquattro versi, preliminari al convoglio a nozze della seconda giornata, rendendola nel complesso “más palautina y [...] más conformada en la refundición”⁸¹. È poi da evidenziare la rilevante presenza all'interno della *refundición* del personaggio del *gracioso*, Martín, la cui partecipazione si manifesta soprattutto in tale atto iniziatle (con 110 versi modificati, 19 ampliati, 12 mantenuti e 34 aggiunti rispetto a *El villano en su rincón*), per ridursi negli altri due, sebbene in entrambi le sue apparizioni provengano sempre dalla mano del *refundidor* (41 sono i versi aggiunti nella seconda giornata e 19 nella terza).

En *El villano en su rincón*, el peso humorístico recae sobre los villanos Fileto, Bruno, Salvano y Tirso, que se reparten las bromas, y no tanto en el criado de Otón, Marín. Ahora, el chiste y el juego lingüístico también se concentra en Martín, quien representa el papel del gracioso prototípico: acompaña siempre a su señor, es agudo, establece una seudorelación con Jacinta, la amiga de Beatriz, o protagoniza diálogos en los que se le interroga como voz principal.⁸²

Ad ogni modo i versi eliminati o ridotti nella prima *jornada* riguardano soprattutto la permanenza del re al villaggio di Vega Florida: oltre ai cambiamenti derivanti dalla mancata presenza del personaggio dell'Infanta all'interno del dramma, Matos apporta l'eliminazione del dialogo tra Lisarda, Feliciano e Belisa, che enfatizza il desiderio dei due fratelli di divenire cortigiani, così come quello che precede il rinvenimento della lapide di Juan Labrador e la conseguente citazione di altri epitaffi insoliti, che si osserverà in seguito nel dettaglio⁸³. Si eliminano inoltre, secondo Barral Martínez, quei riferimenti all'umanità del sovrano che nell'opera di Lope assumono una valenza di rilievo. Su tale osservazione ci troviamo in parziale disaccordo giacché si ritiene, come si avrà modo di commentare in sede di analisi, che gli interventi del monarca del *refundidor* sul personaggio del monarca siano piuttosto leggibili in funzione di una maggiore connotazione di *enamorado* dello stesso – in virtù dello sviluppo dell'intreccio secondario del triangolo amoroso con Beatriz e don Gutierre, nonché

⁸⁰ “En *El villano en su rincón*, el Rey se queda prendado de Lisarda una vez que habla con ella en el pueblo, pero apenas lo manifiesta, sólo a través de alguna expresión tipo ‘El talle es, por Dios, gallardo’. En la comedia de Matos Frago, el enamoramiento del Rey es más fuerte y acompaña todos sus encuentros con Beatriz.”: Ana Barral Martínez, “Refundiciones...”, cit., p. 403.

⁸¹ Ivi, p. 404.

⁸² Ibidem.

⁸³ Cfr. *infra*, p. 532, nota 100.

del “caso de honra” ad esso collegato – con una parallela attenuazione della “envidia” nei confronti del villano. A differenza di quanto sostiene Barral Martínez, il riferimento all’umanità del sovrano, per quanto rivisitato in tale nuova direzione, si è riscontrato comunque presente, andandosi anzi a strutturare quale dominante testuale della *comedia* di Matos sebbene spesso non mantenuto nei due metatesti francese ed italiano.

Atto II

Il secondo atto presenta 69 versi mantenuti (6,4%), 299 modificati, 24 ridotti, 107 ampliati e 583 aggiunti (per un totale di 1013 versi differenti rispetto a Lope, il 93,6%). I cambiamenti maggiori riguardano la relazione tra Beatriz e don Gutierre, preambolo per la posteriore introduzione nell’opera di un “caso de honra” assente in quella di Lope. La scena iniziale presso l’olmo si differenzia da quella di Lope in alcuni elementi sostanziali, tra cui emergono in particolare proprio l’insistenza da parte di don Gutierre per stabilire un’intimità con la figlia di Juan e il modo tramite cui viene stabilito il loro successivo appuntamento:

El encuentro entre don Gutierre y Beatriz es inmediato y Matos Fragozo apenas se detiene en recrear las escenas de ocio de los labradores. Las canciones cambian y también el orden de los acontecimientos. Por ejemplo, en El sabio en su retiro, Beatriz recita un romance para decirle a don Gutierre dónde se pueden encontrar por la noche, mientras que en El villano en su rincón, Lisarda habla directamente con Otón para indicarle la puerta de su casa donde la ha de esperar. Junto con esto, en la obra de Lope, el vilano Fileto juega a casar a los mozos y mozas entre sí, centrándose en Feliciano y Constanza, en Lisarda y Beatriz, a quien se disputan varios de ellos. En la comedia de Matos Fragozo, el papel de casamentero lo tiene Juan Labrador, y se centra únicamente em su hijo y en Constanza, concertando la boda entre ambos.⁸⁴

Altro elemento di allontanamento rispetto a Lope, costante nell’opera ma più evidente nel secondo atto, è il rapporto tra Lisarda e Jacinta, la cui confidenza assume secondo Barral Martínez un valore di maggior funzionalità: la figlia di Juan si rivolge alla cugina soltanto quando deve comunicare qualcosa di importante, mentre vengono eliminati gli scambi di conversazione che abbiano esclusivo tono di svago. Nella scena in casa di Juan – che si avrà modo di osservare in seguito nel dettaglio⁸⁵ – il personaggio del monarca si discosta da quello di Lope per due aspetti centrali: la mitigazione dell’invidia verso il *villano* e il crescente interesse nei confronti della figlia di questi, palesato dalle galanterie amorose che questi le rivolge prima di andare a dormire, rafforzato dall’eliminazione dei dialoghi dello stesso con le altre due cugine. Questo secondo elemento tematico è parallelo e complementare allo

⁸⁴ Ivi, p. 405.

⁸⁵ Cfr. *infra*, pp. 600 ss.

sviluppo del personaggio di don Gutierre (omologo di Otón) in relazione a Beatriz (omologa di Lisarda), come si riscontra anche dal dialogo tra il primo e il sovrano in chiusura dell'atto, in cui il re manifesta un'attitudine completamente differente rispetto al suo antecedente:

Mientras que en El villano en su rincón, el Rey no está manifiestamente enamorado de Lisarda y Otón le confiesa de inmediato lo que siente por la villana, en El sabio en su retiro, es el Rey quien confiesa primero sus sentimientos hacia Beatriz, dejando totalmente turbado a don Gutierre, que non sospechaba nada. El monarca, al ver cómo su valido renuncia a su pasión en señal de lealtad, se compadece y decide ser él quien ceje en su empeño de conquistar a Beatriz.⁸⁶

Atto III

Come già anticipato, l'ultimo atto è quello in cui il drammaturgo portoghese apporta rispetto a Lope il maggior numero di modifiche: i versi mantenuti sono solamente 6 (lo 0,52%), quelli modificati 179, i ridotti 4, 63 gli ampliati e 907 gli aggiunti (per un totale di 1153 versi differenti, ossia il 90,48%). "Es aquí", scrive Barral Martínez, "donde la comedia refundida da el giro que la separa de manera definitiva del testo base"⁸⁷ spostandone definitivamente la prospettiva. Ad aprire l'azione, anziché la scena bucolica della raccolta delle olive, completamente eliminata, una interamente creata e inserita da Matos di 149 versi, in cui si riscontra l'aspetto funzionale all'interno del dramma della relazione tra le due cugine. In essa Lisarda confida a Jacinta il proprio timore per le conseguenze che può avere l'essersi concessa all'amato sotto promessa di matrimonio, introducendo così il nuovo "caso de honra" che sembra dare maggiore risalto alle differenze sociali tra i due *enamorados*. Allo stesso tempo, ruotando sempre a tale nucleo tematico, nella *refundición* il padre della ragazza ne organizza il matrimonio con un contadino benestante – mentre l'omologo *villano* di Lope accenna appena il desiderio di vederla sposata – che questa rifiuta sia a causa di quanto accaduto con don Gutierre che per il desiderio di una vita cortigiana. Il tema del ristabilimento dell'onore trova il proprio sviluppo nella lettera che Beatriz scrive al re per confidare quanto accaduto con don Gutierre – il quale si sottrae alla promessa compiuta divenendo così un personaggio interessato ed egoista, in contrapposizione al monarca – e chiedere aiuto per l'affronto subito. Le doti di sovrano buono e giusto risponderanno a tale richiesta di giustizia nella scena conclusiva, in cui questi stabilisce le nozze dei giovani e ordina che in seguito il *valido* venga ucciso per vendicare la ragazza. Soltanto dietro le

⁸⁶ Ivi, p. 406.

⁸⁷ Ivi, p. 407.

suppliche di quest'ultima e del padre il sovrano ritirerà la condanna a morte. Altra aggiunta degna di nota in questo terzo atto è il lungo dialogo (53 versi) in cui Juan Labrador mette in guardia il figlio Montano dai pericoli della vita di Corte, condannandone fasto, tentazioni e ozio, cui si contrapporrà il discorso che Martín farà al *villano* quando il re manderà a chiamare anche lui: "el parlamento del gracioso es el contrapunto humorístico de las palabras de Juan Labrador: para ser un buen cortesano tendrá que proceder como aquello que rechaza"⁸⁸. Come si osserverà⁸⁹, anche questo si rivela un momento di rilievo per mettere in evidenza la maggiore attenzione dedicata da parte di Matos allo sviluppo del nucleo tematico centrale del binomio oppositivo tra "aldea" e "corte".

Nelle scene finali ambientate al palazzo reale, oltre alla naturale soppressione del matrimonio della Infanta dovuto all'assenza di questo personaggio, vengono operate ulteriori eliminazioni, quali la nomina di Feliciano a capo militare di Parigi o il dialogo in cui quest'ultimo pianifica la vita che lo aspetta a Corte con i contadini al suo seguito. Infine, nel dialogo tra Juan e il re, viene attenuata la denigrazione e il pentimento da parte del primo per l'ostinata determinazione a non voler vedere il primo, rimorso che Lope porta invece alle estreme conseguenze con l'offerta della propria vita da parte del *villano* per espiare la propria colpa.

In un percorso che si allontana progressivamente dal proprio modello, l'elemento tematico di maggior rilievo che Matos introduce risiede secondo Barral Martínez proprio nel personaggio del re, il quale:

[...] está caracterizado de manera diferente que en la comedia lopesca: no se limita a asignarle el nombre de Alfonso X el Sabio, sino que incluye alusiones a la figura histórica del monarca. Es, además, un rey enamorado de una villana, que ceja en su empeño de conquistarla por compasión de su vasallo don Gutierre. Se introduce un caso de honra, pues Beatriz ha sido burlada bajo promesa de matrimonio, negándose don Gutierre a cumplir lo acordado. La resolución de este caso tiene la función de demostrar la justicia y compasión del poder real. [...] La recuperación de la honra perdida refuerza la figura del Rey, que será el encargado de reordenar el universo de la comedia. En conclusión, los cambios que Matos Frago introduce no deben pasar desapercibidos. Nos demuestran que no hay una simple copia, sino que existe un trabajo de selección, modificación y adición.⁹⁰

L'interesse di questo recente studio risiede, oltre che nella messa in luce degli elementi di discordanza tra le due opere, nel tentativo di analisi tematica sulla base di elementi

⁸⁸ Ivi, p. 406.

⁸⁹ Cfr. *infra*, pp. 726 ss.

⁹⁰ Ivi, p. 407.

strutturali, vale a dire nella lettura dell'opera di Matos alla luce della prospettiva di lettura che la nuova struttura compositiva offre dell'intero impianto drammaturgico, osservandone i risultati comportati e superando così la fama di mera copia di *El villano en su rincón* a lungo riservata.

A nostro avviso è da rilevare tuttavia un limite metodologico in tale prassi operativa, per quanto funzionale e interessante: nell'analisi comparativa della versificazione non si tiene conto della fondamentale rilevanza del cambiamento di forma metrica, il quale non solo interviene inevitabilmente nell'aggiunta, soppressione o modifica dei versi – condizionandone in questo modo inevitabilmente anche la relazione quantitativa con quelli omologhi di Lope – ma assume inoltre un estremo valore diegetico e drammaturgico già a partire dall'impianto macrostrutturale dell'opera. Più che considerare il computo dei versi, dunque, il nostro metodo di indagine si è concentrato sulle modifiche intervenute in merito al tipo di versificazione impiegata, in linea con quella prospettiva metodologica critica che vede in quella metrica una componente strutturale fondamentale del dramma aureo, anche a livello tematico⁹¹.

Dal punto di vista critico invece, unico lieve biasimo che si può riscontrare nel lavoro di Barral Martínez, in un'ottica di approfondimento dello studio e riconoscendone comunque l'indubbio valore e interesse, è il persistere di un certo retaggio nella visione della relazione che lega l'opera ritenuta modello a quella che se ne considera derivazione, cui manca il conferimento di uno statuto di prodotto autonomo che vive all'interno di scambi intertestuali in un rapporto paritario con gli altri elementi della relazione, rapporto che nozioni quali "selezione" o "modifica", pur comportando un superamento della ben peggiore visione di "copia" o di "plagio", sembrano continuare ad ostacolare.

Al contrario, l'autonomia dell'opera di Matos è ben testimoniata dalla presenza di edizioni e rappresentazioni, indubbe prove del successo di quella persistenza del tema riconosciuta da Bataillon. Come anticipato, la prima edizione di *El sabio en su retiro* risale al 1670, nel trentatreesimo tomo delle *Escogidas*, raccolta cui l'autore come visto collaborò intensamente. A testimonianza del fortunato esito l'opera conta inoltre numerose *sueltas*,

⁹¹ Cfr. *infra*, pp. 240-287.

per lo più non datate o risalenti al XVIII secolo⁹², di cui non si riscontra ad oggi alcun censimento esaustivo. Essa è inoltre presente nella diciannovesima *Parte* della collezione *Jardín ameno de varias y hermosas flores*⁹³, altra nota raccolta “de varios autores” 1704, nonché, come già segnalato, nella miscellanea a cura di Mesonero Romanos. L’unica edizione critica ad oggi realizzata, e utilizzata per questo studio, è quella già citata risalente al 1990 a cura di Howley, ormai fuori commercio e di difficile reperimento⁹⁴.

Risulta evidente dunque che la ricezione critica di *El villano en su rincón* sia in controtendenza rispetto all’ampia diffusione a stampa di cui l’opera godette lungo tutto il XVIII secolo, alla pari del grande successo di pubblico testimoniato dai già citati cataloghi di rappresentazioni drammatiche. Secondo Uráiz-Tortajada⁹⁵, infatti, *El sabio en su retiro y villano en su rincón, Juan Labrador* si colloca tra i drammi di Matos con il maggior numero di rappresentazioni⁹⁶, rimanendo per quasi un secolo nel palinsesto delle rappresentazioni madrileña.

⁹² Per l’edizione del 1990 Howley effettua una collazione tra la *Parte XXXIII* delle *Escogidas* (1670) e le *sueñas* conservate presso la Biblioteca Nacional di Madrid, delle quali quelle datate sono le seguenti: un’edizione stampata Madrid nel 1759, due edizioni stampate a Valencia 1773, l’edizione di Hoare del 1788 e due a Madrid nel 1792. Per la realizzazione dell’edizione il critico segnala inoltre di aver utilizzato anche la traduzione di Simon-Nicholas Henri Linguet, la stessa da cui proviene la traduzione di Elisabetta Caminer Turra, il che, come si osserverà, non ha mancato di dare adito ad alcuni fraintendimenti. Cfr. James G. Howley, “Notas sobre esta edición”, in Juan de Matos Frago, *El sabio en su retiro...*, cit., p. 16. Per il lavoro di analisi traduttologica qui presentato sono state inoltre consultate ulteriori *sueñas* conservate in biblioteche spagnole e francesi e dalle stesse offerte in forma digitalizzata, cui si rimanderà nel dettaglio in sede di indagine, anche nel tentativo di individuare alla base di alcune scelte traduttive da parte di Linguet la possibile fonte testuale da questi utilizzata.

⁹³ *Jardín ameno de varias y hermosas flores: cuyos matices son doze Comedias escogidas de los mejores Ingenios de España. Y las y las ofrece a los curiosos un aficionado*, Madrid, 1704, Parte XIX. Cfr. Kurt Reichenberger, “El «Jardín Ameno». Primeros pasos hacia la reconstrucción de una colección de comedias de finales del siglo XVII hasta comienzos del siglo XVIII”, in Javier Huerta Calvo, Harm den Boer, Fermín Sierra Martínez (a cura di), *Diálogos Hispánicos de Amsterdam. El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II. Dramaturgos y géneros de las postrimerías*, Amsterdam, Rodopi, n. 8, vol. II, 1989, pp. 287-297.

⁹⁴ Nonostante l’interessante collazione di testi, l’edizione critica e l’analisi testuale risultano molto poco approfondite, basti pensare che non si fa alcun accenno all’opera di Lope. A testimonianza dell’esito poco felice alla base dell’oblio di questo testo si noti che nel proprio studio la stessa Barral Martínez, indicando l’edizione da lei utilizzata, afferma che “No existe ninguna edición actual de esta comedia”: Ana Barral Martínez, “Refundiciones...”, cit., p. 402. In questa sede si utilizza la copia conservata presso la Biblioteca Nacional di Madrid.

⁹⁵ Cfr. Héctor Uráiz-Tortajada, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, cit.

⁹⁶ Rispettivamente negli anni: 1708, 1710, 1712, 1713, 1714, 1716, 1718, 1720, 1722, 1726, 1727, 1729, 1731, 1734, 1735, 1736, 1737, 1738, 1740, 1745, 1748, 1762, 1763, 1764, 1767, 1768, 1770, 1772, 1773, 1774, 1776, 1777, 1779, 1780, 1781, 1782, 1783, 1784, 1785, 1786, 1787, 1789, 1791, 1795, 1796, 1800, 1803, 1804, 1805. Nel dettagliato catalogo di Varey e Davis circa i drammi presentati sui *tablados* dei *corrales* di Madrid tra il 1706 e il 1719 – con le rispettive indicazioni di compagnia e teatro – si segnalano numerose occorrenze della rappresentazione del dramma, con alcune variazioni del titolo: *El sabio en su retiro y villano en su rincón, Juan*

L'indubbio esito fortunato riservato a *El sabio en su retiro*, e più in generale all'argomento che lo accomuna all'opera di Lope, durante il XVIII secolo⁹⁷ è inoltre riscontrabile sia dalle traduzioni di cui godette fino alla fine del Settecento, sia del diffuso riutilizzo del soggetto che ha dato luogo a un significativo numero di opere. Le principali derivazioni riscontrate da parte della critica – ascritte ora alla *comedia* di Lope, ora a quella di Matos – sono: *The King and the Miller of Mansfield* di Robert Dodsley (1736), a sua volta ricondotta spesso anche a una ballata inglese; *Le roi et le fermier* di Michel-Jean Sedaine (1762); *Il re alla caccia* di Carlo Goldoni (1763), cui hanno successivamente origine la commedia per musica *Il re alla caccia*, rappresentata anche come *La caccia di Enrico IV* (libretto di Pasquale Miliotti, musica di Angelo Tarchi, Napoli, 1780), il dramma giocoso per musica *La caccia d'Enrico IV* (libretto di Antonio Dian, musica di Giacomo Rust, Venezia, 1783), il ballo *La caccia d'Enrico IV* di Gasparo Angiolini (Milano, 1773), l'opera *La caccia di Enrico IV* di Vincenzo Pucitta (Londra, 1809); *La partie de chasse de Henri IV* di Charles Collé (1764), che deriva dalla sua precedente *Le Roi et le Meunier* (1760), corrispondente al secondo e terzo atto della prima e spesso considerata quale derivazione del “conte dramatique” di Dodsley, tradotto in francese ed edito nel 1756 nel primo tomo della raccolta *Choix de petites pièces de théâtre anglais traduites des originaux*. Tuttavia non mancano supposizioni in merito alla relazione di altre derivazioni narrative o drammaturgiche con la *comedia* di Matos, in virtù sia del suo riscontrato successo coevo sulle scene internazionali, che della già commentata diffusione del nucleo tematico compositivo cui la stessa opera ha origine⁹⁸.

Labrador; El sabio en su retiro, Juan Labrador; El sabio en su rincón, Juan Labrador; El rey don Alfonso el Sabio y Juan Labrador: cfr. J. E. Varey, Charles Davis, *Los libros de cuentas...*, cit. Non si riscontra invece alcuna menzione di una rappresentazione che non presenti nel titolo almeno uno dei tre elementi introdotti nel passaggio alla *refundición*, ossia il “sabio”, il “retiro” e “Juan Labrador”, il che farebbe ipotizzare che tali rappresentazioni facciano riferimento al solo dramma di Matos e non alla precedente *comedia* di Lope. Per quanto riguarda la ricaduta performativa delle traduzioni di Linguet e della Caminer Turra cfr. *infra*, pp. 234-235.

⁹⁷ Lo stesso Entrambasaguas ne è cosciente tanto quanto indignato: “Ahora bien, a esta mala imitación, o pésima refundición de la magistral comedia de Lope de Vega, por Matos Fragoso, habían de dedicarles su atención los siglos XVIII – en que se reimprime, y no la auténtica – y XIX, en que [...] se representaba – y no la de Lope tampoco – en el Teatro de la Cruz de Madrid, en 1833.”: Joaquín de Entrambasaguas, *Lope de Vega y su tiempo...*, cit., p. 420.

⁹⁸ Emilio Cotarelo y Mori segnala varie opere quali derivazioni del dramma di Lope, con una palese differenza terminologica tra “imitazione”, “traduzione” e “plagio”, individuando in *La partie de chasse d'Henri IV* di Charles Collé un'opera dal nucleo tematico riconducibile alla stessa origine de *El villano* da cui hanno poi avuto origine ulteriori rifacimenti: “*El villano en su rincón*, de Lope, fue imitado en inglés por Dodsley, con el título de

El rey y el Molinero de Mansfield [*The King and the Miller of Mansfield*, 1737], y en italiano por Goldoni en su ópera bufa *Il re alla caccia* [1763]; plagiada por Matos (*El sabio en su retiro*) e imitada en alemán por Federico Halm, en *König und Bauer* [1842]. La zarzuela *La cacería real*, de García Gutiérrez y Arrieta [1854], es imitación algo lejana y más parecida a *La partie de chasse d'Henri IV* [Charles Collé, 1766], del mismo origen, del cual también deriva *Le roi et le fermier*, de M. Sedaine [1762]. La primera de estas dos fue traducida en 1817 con el título de *Una mañana de Enrique IV. El villano*, de Lope, también fue traducido en francés por Collé, y produjo *El montañés Juan Pascual*, de Hoz y Mota [1701-1709?]. Si osservi come, mentre l'opera di Matos Fragozo viene dal critico palesemente tacciata di "plagio", quella di Juan Claudio de la Hoz y Mota venga quasi ascritta neutralmente all'accezione di refundición indicando semplicemente che essa abbia avuto origine ("se produjo") dalla precedente *comedia* lopesca. Individuando *The King and the Miller of Mansfield* quale origine dell'opera di Collé, Ivy Lilian McClelland segnala: "[...] *The King and the Miller of Mansfield* fue incluida en un volumen de obras inglesas publicado en Francia en 1756. En 1762 fue utilizada da Sedaine en la semioperática *Le Roi et le Fermier*, representada privadamente para la diversión de una ilustrada sociedad vasca en 1772, y transformada por Charles Collé en *La partie de Chasse de Henri IV* publicada en 1766. [...] La península Ibérica tenía sus propios equivalentes populares de los episodios del rey y el molinero o del rey Alfredo y los pasteles. El siglo dieciocho reprodujo una versión autóctona del tema en, por ejemplo, *El sabio en su retiro y villano en su rincón*, *Juan Labrador*, de Matos Fragozo, en donde el rey cazador es Alfonso el Sabio, 'menos cazador que amante' y dado a discursos semifilosóficos que desdican de su título de 'sabio'. La obra española tiene mucho en común con la balada y la obra inglesas, y probablemente en Francia serían conocidas las tres. En efecto, el *Memorial literario* de 1803 cita a Batteux por haber dicho que *Consini y Enrique IV*, originada en *La Partie de Chasse...*, era derivada de *El sabio en su retiro*. A los franceses les gustaban los atributos amorosos de este rey 'sabio'; tal vez también les gustaba el individualismo agresivo del rudo protagonista aldeano que es una versión más tosca del alcalde de Zalamea [...]. Su elogio de la soledad en la naturaleza coincidía con las modernas ideas francesas [...]. Pero si las obras de teatro y las baladas que tenían a un rey como protagonista, en sus versiones originales inglesas y españolas, cruzaron sus caminos en su paso por Francia, son por otra parte, y entre ellas, más bien paralelas que emparentadas. Las ideas son semejantes, pero las situaciones y la mayor parte de los sentimientos son diferentes.": Ivy Lilian McClelland, "*Pathos*" dramático en el teatro español de 1750 a 1808, Liverpool, Liverpool University Press, 2 voll., 1998, vol. II, "La tragedia menor", pp. 144-146. Sempre McClelland la segnala inoltre: "Posteriores derivaciones directas del tema, ya fuera de nuestro período, son, por ejemplo, *La cena de Enrique IV, o la pava en la estaca*, anónima y probablemente de 1816, y *Una mañana de Enrique IV*, también anónima, de 1818. Ambas se conservan en versión manuscrita en la Biblioteca Municipal de Madrid. Un baile sobre el tema, titulado *La caza de Henrique IV*, se representó en los Caños en 1791. Una obra española con un tema afín es *Los viajes del Emperador Segismundo o El escultor y el ciego*, traducida por Domingo Botti": Ivi, p. 279. Sempre in relazione al tema *The King and the Miller of Mansfield*, si osservi il commento da parte del traduttore del Grupo de Investigación del Cuento Español del siglo XIX in merito al suo adattamento ottocentesco spagnolo Enrique II en el molino de Mansfield nonché la riconduzione a una ballata inglese raccolta da Thomas Percy: "J. C. N. advierte al iniciarse el relato [J. C. N., "Enrique II en el molino de Mansfield", «Semanao Pintoresco Español», 50, 10 dicembre 1854, pp. 393-394]: «Una aventura de Enrique II de Inglaterra celebrada en una antigua canción, recuerda la famosa cena de Enrique IV en casa del labrador Micheu» [Ivi, p. 393]. El texto de J. C. N. es adaptación prosificada de la balada recogida por Thomas Percy en el libro II de las *Reliques of Ancient English Poetry* (1765) titulada *The King and the Miller of Mansfield* quien señala haberla recogido de la colección de Pepys con el título "A pleasant ballad of King Henry II and the Miller of Mansfield": Grupo de Investigación del Cuento Español del siglo XIX (GICES XIX), "Enrique II en el molino de Mansfield". Quali ulteriori derivazioni delle opere di Dodsley e Collé, Guillermo Carnero Arbat individua inoltre *La molinera espantada* di Ramón de la Cruz (1782) e *Cousini y Enrique IV* di Juan Rodríguez de Arellano, con la definizione di "árbol genealógico enmarañado", che ben describe la relazione intertestuale appena delineata: "El árbol genealógico de muchas traducciones es enmarañado, y excede el estricto ámbito francoespañol. Por ejemplo, la comedia *The King and the Miller of Mansfield* de Robert Dodsley (1737), basada en una balada inglesa, da lugar a *La partie de chasse de Henri IV* de Collé y *Le roi et le fermier* de Sedaine; ambas se convierten en *La molinera espantada* de Ramón de la Cruz, y la primera en *Cousini y Enrique IV* di Rodríguez de Arellano, con el injerto de *El sabio en su retiro y villano en su rincón* de Matos Fragozo.": Guillermo Carnero Arbat, *Estudios sobre narrativa y otros temas dieciochescos*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2009, p. 59. Anche Francisco Lafarga segnala l'opera *Cousini y Enrique IV* quale derivazione, o meglio traduzione, del dramma di Collé: "Ésta obra [La partie de Chasse di Collé] traducida por Rodríguez de Arellano con el título

Non è un caso che lo stesso Linguet, accennando al dramma di cui va a proporre la traduzione, non solo vi identifichi l'origine del tema cui hanno attinto numerose opere coeve⁹⁹, ma addirittura, pur dimostrando di avere una discreta seppur parziale conoscenza del teatro aureo spagnolo, dia prova di non essere a conoscenza della sua derivazione da un'opera di Lope.

Secondo la tripartizione delle fasi delle *refundiciones* prima del XIX secolo proposta da Paul Merimée¹⁰⁰, Matos si ricondurrebbe cronologicamente a quella iniziale, che va all'incirca dalla metà fino alla fine del XVII secolo, caratterizzata da una marcata adesione da parte del *refundidor* al proprio modello, a differenza delle seguenti, rispettivamente riconducibili *grosso modo* alla prima e alla seconda metà del Settecento, in cui la composizione drammatica veniva modificata tramite netti cambiamenti strutturali, scenici o perfino ideologici. Tuttavia, è innegabile che la fortuna riservata alla *refundición* di Matos da parte del pubblico coevo e immediatamente posteriore, parallela a un evidente oblio che al contrario venne riservato al dramma di Lope poi a lungo difeso da parte della critica, possa

Cousini y Enrique IV, no llegó a publicarse y se conserva ms. en la Bibl. Municipal de Madrid, sig. 95-11": Francisco Lafarga Maduell, "Acerca de las traducciones españolas de dramas franceses", in *Coloquio Internacional sobre el Teatro español del siglo XVIII, Bolonia, 15-18 de octubre de 1985*, Abano Terme, Piován, 1988, pp. 227-238, p. 232.

⁹⁹ Si noti che Linguet, il quale non nomina *El villano* di Lope, considera anche l'inglese *The king and the miller of Mansfield* di Dodsley una derivazione dell'opera di Matos Fragoso: "J'ai cru devoir traduire cette Piece dont le fonds est absolument le même que celui d'un Opera Comique connu parmi nous [*Le roi & le Fermier*], & d'une Piece réguliere non moins connue, quoiqu'elle n'ait pas été jouée sur le théâtre de Paris [*La Partie de Chasse de Henri IV*]. Les Auteurs François ont e la bonne-foi d'avouer qu'ils avoient imité un Anglois qu'ils croyoient l'inventeur original de ce sujet: mais l'Auteur Anglois n'a pas dit qu'il l'avot pris d'un Espagnol. Rien n'est cependant si vrai, comme on va le voir: ce sujet est intéressant. Dom Mathos Fragoso l'a traité dans le goût de sa nation. On pourra comparer ce diamant brut avec les pierres si bien mises en œuvre par Monsieur Sedaine & Collé. Je ne sais si c'est la prévention ordinaire aux Traducteurs qui m'aveugle; mais j'aurois mieux aimé pour eux & pour nous, qu'ils eussent obligation à l'original Espagnol, qu'au Copiste Anglois. Quelque agréables que soient leurs Rois chez le Paysan, je crois qu'ils auroient pu y paroître plus nobles, & c'est de quoi Mathos Fragoso leur auroit donné le modele.": Simon-Nicolas Henri Linguet, "Avertissement", in *Théâtre espagnol*, cit., pp. III-IV. Analogamente anche Elisabetta Caminer Turra, rifacendosi al traduttore francese, segnala il testo di Matos quale origine del soggetto dell'opera di Dodsley e dunque di quella di Collé: "Ella è questa [*Il saggio nel suo ritiro*] quella Commedia da cui un Inglese trasse *Il Re ed il Mugnajo*, che diede poi motive alla bellissima *Caccia d'Enrico IV*": Elisabetta Caminer Turra, "Prefazione", in *Nuova raccolta...*, cit., vol. III, p. 6. Già quest'ultima, di cui la Caminer offre la traduzione nel primo volume della stessa *Nuova raccolta* era stata a sua volta presentata come derivazione dal soggetto di Matos: "Il soggetto della *Caccia* ec. fu a bella prima maneggiato da uno Spagnuolo in una Commedia intitolata *Il Saggio nel suo ritiro*, ch'io darò pure tradotta; un Inglese ricavò da essa un'altra Commedia intitolata *Il Re ed il Mugnajo*, e finalmente il Sig. Collé trasse da questa la famosa e tanto applaudiita *Caccia di Enrico IV*, dove alcuni brevi momenti della vita private di questo Eroe interessano cotanto chiunque ha un'idea del carattere affabile, umano, benefico, generoso d'un Principe, in cui la Francia adora tuttora il gran Re, il Capitano, il Politico, l'Autore della felicità de' suoi popoli.": Elisabetta Caminer Turra, "Avvertimento...", cit., p. 4.

¹⁰⁰ Paul Merimée, *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIII siècle*, Toulouse France-Ibérie Recherche, 1983, p. 44.

essere indice, se non dell'adesione a un differente sistema di valori, dello sviluppo di un paradigma estetico che risponde a un rinnovato canone di esigenze drammaturgiche. Il ricorso ad un "modello" conosciuto e apprezzato sarebbe da valutarsi non tanto secondo una ben più moderna categoria di "appropriazione indebita", quanto quale rielaborazione di materiale condiviso, cui ben si presta il carattere duttile dell'opera drammaturgica, adeguandolo ai gusti di un differente destinatario ideale, in modo particolare nel caso del teatro aureo spagnolo, nato sulla scena e per la scena. È con un approccio che consenta di superare quel dualismo contrappositivo nei confronti dell'opera di Lope che tanto ne ha compromesso la ricezione da parte della critica – in una visione del dramma nei termini di "prodotto" autonomo destinato ad un determinato pubblico e contesto storico – che è possibile analizzare la cosiddetta *refundición* secondo proprie regole di fruizione e composizione.

Con analoga prospettiva critica di sospensione del giudizio, fondata sul presupposto di autonomia testuale¹⁰¹, si realizza l'analisi comparativa delle due traduzioni settecentesche di *El sabio en su retiro*: quella francese ad opera di Henri Linguet (*Le sage dans sa retraite*, 1770) e quella italiana, che da essa ha origine, realizzata da Elisabetta Caminer Turra (*Il Saggio nel suo ritiro*, 1775). In un caleidoscopio di rimandi transtestuali, intrisi di norme e modelli letterari, estetici e drammaturgici in costante rapporto di contaminazione, il primitivo nucleo tematico dell'opera "resiste" al corso dei secoli e delle manipolazioni per viaggiare attraverso l'Europa e tornare, tra le sue affascinanti quanto numerose diramazioni, a quella che forse ne era stata la lontana patria di origine.

¹⁰¹ "[...] la critica della traduzione non dovrebbe tanto valutare, sulla base di criteri diversi, la qualità o meno delle traduzioni stesse, quanto piuttosto comunicare al lettore in quale forma possano diventare esperibili determinate relazioni tra originale e traduzione, dove quest'ultima si intende come testo a sé, segnalando quale specifico atteggiamento ricettivo possa opportunamente essere proposto al lettore": Friedmar Apel, *Il manuale del traduttore letterario*, Emilio Mattioli, Gabriella Rovagnati (a cura di), Milano, Guerini e associati, 1993, p. 60.

3. Il *Théâtre Espagnol* di Simon-Nicolas Henri Linguet

3.1 Simon-Nicolas Henri Linguet

A differenza di Elisabetta Caminer Turra, tornata a richiamare l'attenzione della critica in tempi recenti dopo un lungo periodo di oblio, il pensiero e la biografia di Simon-Henri Nicolas Linguet sembrano non aver mai cessato di interessare il lavoro di numerosi studiosi, attratti soprattutto dalla illuminata ideologia *sui generis*¹ che, pur inserita all'interno della Francia coeva, si manifestava tramite posizioni di stampo antifisiocratico e antilluminista. Analogamente all'ampio interesse rivolto dalla critica novecentesca verso il suo pensiero anticonformista², l'avventurosa biografia del contestato pubblicista, ricca di aneddoti e

¹ "Linguet est décidément un cas exceptionnel dans la vie intellectuelle française du XVIIIe siècle. À couter-courant de tout les modes, il lutte contre les établissements politiques et culturels du pays, contre les élites. Il est ennemi déclaré des parlements, des philosophes, des académies des lettres et des sciences, du barreau, de la noblesse de robe et de l'aristocratie. Seules exceptions à ces cibles avhorrées: le roi et le peuple. Montesquieu, qui représente aux yeux de Linguet plusieurs de ses cibles préférées, devient très tôt son ennemi intellectuel.": Myriam Yardeni, *Enquêtes sur l'identité de la "nation France": de la Renaissance aux lumières*, Seyssel, Champ Vallon, 2005, p. 249.

² Si citano, tra i tanti: Richard Goring Greaves, "The Political Ideas of Linguet", «Economica», X, 1930, pp. 40-55; Darline Gay Levy, "Simon Linguet's Sociological System: An Exhortation to Patience and Invitation to Revolution", «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», LXX, 1970, pp. 219-293; Anna Maria Conti Odorisio, "La formazione del pensiero politico di S.H.N. Linguet", «Il Pensiero politico», 5, n. 1, 1972, pp. 62-102; Spire Pitou, "Voltaire, Linguet and China", «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», XCVIII, 1972, pp. 61-68; Ginevra Conti Odorisio, "La soggezione della donna nella polemica Linguet-Montesquieu", «D.W.F.», I, 1975, pp. 49-63; Brigitte Burmeister, "Les paradoxes de Linguet", «Dix-huitième siècle», 7, 1975, pp. 147-155; Ginevra Conti Odorisio, *S.N.H. Linguet dall'ancien régime alla rivoluzione*, Milano, Giuffrè, 1976; Ronald I. Boss, "Linguet: the reformer as anti-philosophe", «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», CLI, 1976, p. 333-351; Henri Grange, "Les réactions d'un adversaire des philosophes: Linguet", «Revue d'Histoire Littéraire de la France», mars-juin 1979, pp. 208-221; Roger Barny, "Un anti-philosophe dans la Révolution: Simon Nicolas Henri Linguet de 1788 à 1794", «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», CXC, 1980, pp. 381-382; Darline Gay Levy, *The ideas and careers of Simon-Nicolas-Henri Linguet: a study in eighteenth century French politics*, Urbana (Chicago), London University Press of Illinois, 1980; Darline Gay Levy, "Despotism in S.H.N. Linguet's science of society", «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», CXCI, 1980, pp. 761-768; Luciano Guerci, "Linguet storico della Grecia e di Roma", «Rivista storica italiana», XCVIII, 3, 1981, pp. 615-679; Marcello Minerbi, "Le idee di Linguet", Ivi, pp. 681-734; Franco Venturi, "Linguet in Italia", Ivi, pp. 735-774; Franco Venturi, "Gli *Annali* di Linguet", in *La caduta dell'Antico Regime*, Torino, Editrice Tirrenia-Stampatori, 1981, pp. 95-118; Benjamin Paskoff, *Linguet, Eighteenth-Century Intellectual Heretic of France*, Smithtown-New York, Esposition Press, 1983; Keith Michael Baker, "Politique et opinion publique sous l'Ancien Régime", «Annales ESC», 42, n. 1, 1987, pp. 41-72; Myriam Yardeni, "Paradoxes politiques et persuasion dans les Annales de Linguet", «Studies on Voltaire, and the Eighteenth Century», CCLXXXVII, 1991, pp. 207-215; Daniel Baruch, *Linguet ou l'Irrécupérable*, Paris, François Bourin, 1991; Daniel Baruch, *Simon Nicolas Henri Linguet ou l'Irrécupérable*, Paris, Bourin, 1991; Myriam Yardeni, "Linguet contre Montesquieu", in Louis Desgraves (a cura di), *La fortune de Montesquieu, Montesquieu écrivain*, Bordeaux, Ville de Bordeaux, Bibliothèque Municipale, 1995, pp. 93-106; Vito G. Stella, "Linguet «philosophe»", «Studi settecenteschi», 1998, 18, pp. 89-157; Ginevra Conti Odorisio, "La soggezione della donna nella polemica Linguet-Montesquieu", in Id. *Ragione e tradizione. La questione femminile nel pensiero politico*, Roma, Aracne, 2005, pp. 119-132; Georges Pieri, "Le politique entre Nature et histoire. Linguet contre les Physiocrates", in Lorenzo Bianchi (a cura di), *Natura e storia*, Napoli,

scandali, non ha mancato di richiamare l'attenzione di pensatori del XVIII e XIX secolo³, le cui testimonianze, assieme alla stessa produzione autobiografica⁴, ne agevolano indubbiamente la ricostruzione. Tuttavia, il carattere talvolta parziale e dunque poco affidabile delle prime – che le induce spesso a trovarsi in disaccordo su date o eventi – nonché la connotazione spesso romanzata ed autocelabrativa della seconda, compromettono una visione totalmente chiara di una vita tanto ricca di avvenimenti nonché animata da polemiche politiche o letterarie talvolta celate sotto pseudonimi. Nato a Reims il 4 luglio 1736, Linguet viene mandato a compiere i propri studi a Parigi, presso quello stesso “Collège du Beauvais” in cui il padre aveva insegnato prima di essere esiliato in Champagne in seguito alla perdita della cattedra per l'accusa di giansenismo. Distintosi egregiamente negli studi, dopo la laurea, a

Liguori, 2005, pp. 229-233; Ginevra Conti Odorisio, “S.H.N. Linguet e la rivoluzione americana”, in i Franca Biondi Nalis (a cura di), *Studi in memoria di Enzo Sciacca*, Milano, Giuffrè, 2 voll., 2008, vol. I, pp. 241-256; Maurizio Ricciardi, “Ideologi prima dell'ideologia. Linguet e i paradossi sociali della politica”, «Scienza & politica», vol. XXV, n. 47, 2012, pp. 67-87; Amalia D. Kessler, “Searching for a ‘New System’ of Government: Linguet and the Rise of the Centralized, Administrative State”, «Historical Reflections / Réflexions Historiques», 28, n. 1, 2002, pp. 93-117; Arnaud Orain, “«One must make war on the lunatics». The physiocrats' attacks on Linguet, the iconoclast (1767-1775)”, in Steven Laurence Kaplan and Erik S. Reinert (a cura di), *The Economic Enlightenment and the Critique of Physiocracy*, in corso di stampa [il testo dell'intervento, presentato al XIV^e Colloque International de l'Association Charles Gide pour l'étude de la pensée économique (ACGEPE), Nice, Université de Nice, 7-9 giugno 2012, è consultabile al link: http://www.gredeg.cnrs.fr/colloques/gide/papiers/Arnaud_Orain.pdf]. Cfr. inoltre i due interventi al recente convegno *L'anti-physiocratie: critiques et oppositions au mouvement physiocrate, de la fin des années 1750 au milieu du 19e siècle*, 12-13 aprile 2013 Université Lumière Lyon 2: Gabriel Sabbagh, “De la découverte d'un livre inconnu de Linguet à une approche globale de sa pensée”; Florence Magnot, “«Le palefrenier qui connaît Racine»: moyens et contradictions des représentations du peuple dans la *Réponse aux docteurs modernes* (1771) de Linguet”.

³ Louis-Alexandre Déverité, *Notice pour servir à l'histoire de la vie, et des écrits, de S.N. H. Linguet*, Liège, s.e., 1782; Johann Samuel Ersch, *La France littéraire*, contenant les auteurs français de 1771 à 1796, Hambourg, Hoffmann, 1802, vol. II, pp. 277-280; Gardoz, *Essai historique sur la vie et les ouvrages de Linguet*, Lyon, 1808; F. M. G...z [François-Marie Gardaz], *Essai sur la vie et sur les ouvrages de Linguet*, Paris, Brunto-Labbe, 1809; François Barrière, “Notice sur la vie de Linguet”, in Simon-Nicolas Henri Linguet, *Mémoires sur la Bastille*, Paris, Baudouin Frères, 1821, pp. XXXIII-XL; M. Henry Martin, *Étude sur Linguet*, Reims, Dubois, 1861; Antoine-Vincent Arnault, “Linguet”, in Id., *Biographie nouvelle des contemporains*, Paris, Imprimerie de Plassan, 20 voll., 1839, vol. XII, pp. 39-45; Charles Monselet, *Les originaux du siècle dernier: les oubliés et les dédaignés*, Paris, 1864, pp. 5-38; Jean-François Barrière, *Mémoires de Linguet et de Latude, suivis de documents divers sur la Bastille et de fragments concernant la captivité du baron de Trenck*, Paris, Firmin-Didot, 1884, pp. 31-122; Hippolyte Monin, “Notice sur Linguet”, in Simon-Nicolas Henri Linguet, *Mémoires sur la Bastille*, Paris, Jouaust, librairie des bibliophiles, 1889; Jean Cruppi, *Un avocat journaliste au XVIII siècle: Linguet*, Paris, Hacette, 1895; Adolf Philipp, *Linguet, ein Nationalökonom des XVIII. Jahrhunderts in seinen rechtlichen, sozialen und volkswirtschaftlichen Anschauungen. Ein Beitrag zur Geschichte der Nationalökonomie*, Zurich, 1896; André Lichtenberger, *Le Socialisme utopique: études sur quelques précurseurs inconnus du socialisme*, Paris, Alcan, 1898, pp. 77-131.

⁴ Simon-Nicolas Henri Linguet, *Mémoires et plaidoyers de M. Linguet, avocat à Paris*, Amsterdam, Simon Joly, 1773; Simon-Nicolas Henri Linguet, *Mémoires pour Mr. Linguet, avocat à Paris*, Paris, s.e., 1775; Simon-Nicolas Henri Linguet, *Mémoires sur la Bastille*, London, s.e., 1783; [Simon-Nicolas Henri Linguet], *Essai sur la vie et les gestes d'Ariste*, Paris, s.e., 1789; Simon-Nicolas Henri Linguet, *Mémoires sur la Bastille et sur la détention de M. Linguet, écrits par lui-même*, London, Spilsburi Saovill, 1783.

seguito del duca di Deux-Ponts, soggiorna per un breve periodo in Polonia, al cui monarca dedicherà nel 1762 la *Histoire du siècle d'Alexandre*. Tornato nella capitale francese, comincia a farsi conoscere per i suoi primi scritti, entrando così in contatto con esponenti letterari dell'epoca, quale l'intellettuale Claude-Joseph Dorat, con cui collabora nel 1760 alla stesura della tragedia *Zulika* – avvenimento che lo vede al centro di una delle note polemiche che porterà anni più tardi, insieme ad altri avvenimenti, alla rottura tra i due letterati⁵ – e D'Alambert, grazie al quale diviene segretario del Principe di Beauveau. È in una spedizione militare al seguito di quest'ultimo che Linguet ha modo di soggiornare in Spagna e Portogallo durante il 1761. Tale esperienza gli permette di imparare lo spagnolo e di conoscere il teatro aureo, occasione cui poi conseguirà, qualche anno più tardi⁶, la realizzazione della raccolta del *Théâtre Espagnol*⁷. In una breve rassegna sulla biografia di Linguet nel periodico «Correspondance secrete, politique & littéraire» si racconta:

⁵ “De retour à Paris il fit la connoissance de quelques Gens de Lettres; il vécut avec Dorât & travailla avec lui en 1760 à refaire *Zulica*, Tragédie de ce Poète tombée à la premiere représentation & qui refondue presque entièrement deux ou trois jours après, avec une habileté dont on fut d'autant plus étonné qu'on ignoroit qu'elle fut dûe à deux Coopérateurs, reparut alors avec succès. Je ne parlerai point des torts vraisou prétendus de M. *Linguet* avec l'Auteur du Poème des *Baisers* nommé par lui l'*Ovide Français*, torts qui lui ont été tant reprochés, même au Palais, avant de l'y admettre par les Avocats dont il aspirait de partager les fonctions.”: Louis-Alexandre Devérité, *Notice pour servir...*, cit., p. 9.

⁶ Diverse fonti riferiscono quale prima data di uscita dell'opera il 1768, tuttavia non se ne riscontra alcuna edizione.

⁷ La passione per il teatro aureo era per Linguet ben più accesa dell'indole militare, secondo quanto riporta un poco lodevole commento di Jean Cruppi: “Un des pamphlets les plus méchants que Linguet ait inspirés, l'*Essai sur la vie et les gestes d'Ariste* [pubblicato anonimo a Parigi nel 1789], donne quelques détails sur la campagne de notre héros en Espagne et en Portugal. Les exploits de cet aide de camp n'eurent pas, à vrai dire, une allure fort militaire. C'est, dit-on, d'Alambert qui l'avait désigné au prince de Beauveau. Le célèbre ami de M. le de Lespinasse avait en effet la spécialité de placer de jeunes hommes de lettres auprès des grands seigneurs, comme précepteurs ou secrétaires. Ce n'étaient point des capitaines, et Linguet le prouva bientôt, en s'occupant beaucoup moins d'assauts et de batailles que des œuvres de Calderon, qu'il vit représenter à Madrid, et pour lesquelles il se prit d'un bel enthousiasme. Il conçut alors le projet, réalisé plus tard, de traduire en français les chefs-d'œuvre du théâtre espagnol”: Jean Cruppi, *Un avocat journaliste...*, cit. p. 27. Nel capitolo in cui racconta del soggiorno in Spagna di Ariste (pseudonimo di Linguet), non si riscontra tuttavia alcun riferimento alle “œuvres de Calderon” citate da Cruppi: cfr. [Simon-Nicolas Henri Linguet], “Ariste va en Espagne avec le Prince de Beauveau”, in Id., *Essai sur la vie...*, cit., pp. 7-9. È interessante osservare che i pochi dei numerosi studi biografici che, pur dilungandosi in osservazioni in merito ad altre opere di Linguet, citano la raccolta del *Théâtre Espagnol*, ne fanno sempre una mera rapida menzione in riferimento al viaggio in Spagna quale possibile pretesto per l'idea di realizzare la collezione, la quale non deve aver goduto probabilmente di particolare successo a causa della cattiva fama del traduttore: “Le prince de Beauveau et son secrétaire [Linguet] partirent pour l'Espagne. Linguet apprit la langue de cette nation, c'est ce qui le mit ensuite dans le cas de publier une traduction du théâtre Espagnol”: F. M. G...z [François-Marie Gardaz], *Essai sur la vie...*, cit., pp. 4-6; “[...] ne pouvant suivre la carrière de Journaliste, au lieu d'une guerre littéraire à faire le plus souvent à la médiocrité & au mauvais goût, [Linguet] entreprit celle de Portugal, plus sérieuse, sous le commandement de M. le Prince de Beauveau, auquel il s'attacha en qualité d'Aide de Camp pour la partie Mathématique du Génie. Le plus grand fruits que l'Auteur des Annales retira de ce service Militaire fut d'acheter quelques Livres

M. Linguet ayant été trompé dans ces espérances renonça à la carrière du journaliste pour celle des armes. Il fut attaché à M. le Prince de Beauvau dans la guerre de Portugal en qualité d'aide de camp pour la partie mathématique du génie. Le plus grand fruit que M. Linguet retira de ce service militaire fut en passant à Madrid d'apprendre la langue espagnole & de concevoir peut être dès lors le dessein de faire la traduction qu'il nous a donnée depuis sous le titre de Théâtre espagnol qu'il a dédiée à l'académie de Madrid.⁸

Di ritorno da tale missione, il francese prova a perseguire la carriera letteraria con la pubblicazione, “sans profit et sans gloire”⁹, di alcune opere, la più nota delle quali è la già citata *Histoire du siècle d'Alexandre*¹⁰ del 1762 – considerata sua pubblicazione di esordio¹¹ – che ha già *in nuce* tutta la *vis polemica* che animerà le produzioni del futuro pubblicista¹². A

Espagnols, en passant à Madrid, de voir représenter les pièces de l'inépuisable Calderon, & de Lopes de Vega, d'apprendre leur langue, & d'avoir conçu peut-être des lors, le dessein de faire la traduction qu'il nous a donné depuis, sous le titre de Théâtre Espagnol, en 4 vol in-12, qu'il a dédié à l'Académie de Madrid, y quoiqu'il se soit depuis montré le détracteur de tant d'autres Académies”: Louis-Alexandre Dévèrité, *Notice pour servir...*, cit., p. 17. “Linguet separossi ben presto da quel principe [il duca di Deux-Ponts] per seguire il principe di Beauvau, che se lo attaccò nella guerra di Portogallo in qualità di aiutante di campo per la parte del genio. Egli profitò del suo soggiorno in Spagna per apprendere la lingua e tradurre una parte del teatro spagnolo in francese.”: Gioacchino Maria Olivier-Poli Napoli, “Linguet”, in Id., *Continuazione al Nuovo dizionario storico degli uomini che si degli uomini che si sono renduti più celebri per talenti, virtù, scelleratezze, errori, ec., la quale abbraccia il periodo degli ultimi 40 anni dell'era volgare*, Napoli, R. Marotta e Vanspandoch, 9 voll., 1824-1826, vol. V, 1825, pp. 303-305, p. 304. Si osservi quanto erroneamente riportato da Alexander Chalmers: “This early celebrity [...] was noticed by the duke de Deux Pont, then at Paris, who took him with him to the country; but Linguet soon left this nobleman for the service of the prince de Beauvau, who employed him as his aide-de-camp in the war in Portugal, on account of his skill in mathematics. During his residence in that country, Linguet learned the language so far as to be able to translate some Portuguese dramas into French.”: Alexander Chalmers, “Linguet”, in Id., *The general biographical dictionary: containing an historical account of the lives and writings of the most eminent persons in every nation; particularly the British and Irish; from the earliest to the present time*, London, J. Nichols and Son, 1815, vol. XX., pp. 290-299, pp. 290-291.

⁸ Louis-François Metra, Guillaume Imbert de Boudeaux, Grimod de La Reynière, *Correspondance secreete, politique & littéraire: ou mémoires pour servir à l'histoire des cours, des sociétés & de la littérature en France, depuis la mort de Louis XV*, London, John Adamson, 1788, vol. XIII, pp. 288-298, p. 290.

⁹ Jean Cruppi, *Un avocat journaliste...*, cit. p. 23.

¹⁰ Simon-Nicolas Henri Linguet, *Histoire du siècle d'Alexandre*, Amsterdam, 1762.

¹¹ Precedentemente Linguet aveva tentato la carriera di letteraria insieme a Dorat; ancor prima che della contesa *Zulika* nel 1760, sia Martin che Cuppi segnalano la realizzazione a quattro mani del componimento poetico *Voyage au labyrinthe du jardin du roy* nel 1755: “En 1755, cependant ils publièrent un *Voyage au labyrinthe du jardin du roy*, sorte de paraphrase du *Pervigilium Veneris*, en prose et en vers. L'Année littéraire fit bon accueil à ce petitouvrage, dont elle cita imprudemment des extraits peu propres à justifier pareille faveur”: M. Henry Martin, *Étude sur Linguet*, cit., p. 12; “Hâtons-nous de passer l'éponge sur ces péchés de la vingtième année, péchés en vers, péchés en prose, car le *Voyage au labyrinthe du Jardin du roi*, œuvre commune de Linguet et de Dorât, publiée en mars 1755 dans l'*Année littéraire* de Fréron, n'était digne que de l'oubli.”: Jean Cruppi, *Un avocat journaliste...*, cit. p. 16. Nel 1759 Linguet si cimentò inoltre da solo quale autore teatrale nel dramma *Les femmes filles*, che, come si osserverà, ricevette anche qualche accoglienza favorevole: [Simon-Nicolas Henri Linguet], *Les femmes filles; ou, Les maris battus, parodie d'Hipermnestre. Représentée pour la première fois par les comédiens italiens ordinaires du roi, le 27 novembre 1758*, Paris, N.B. Duchesne, 1759: cfr. *infra*, p. 226, nota 211.

¹² “Après quelque tâtonnements dans le lettres, Linguet publie en 1762 son premier ouvrage, *Hisotire du Siècle d'Alexandre*. Son debut déclaré est d'écrire un ouvrage un peu dans le sillage de l'historiographie voltairienne, pour entrer dans la carrière desw lettres, bien qu'il ne se dissimule pas les danger que cette décision peut entraîner. Dès le début, Linguet veut attirer l'attention par un certain sensationnalisme et une originalité

causa del poco successo di quest'ultima così come di ogni altro coevo tentativo poetico¹³, nonché del rifiuto del suo ingresso all'*Académie Française* che lo porta a rompere definitivamente ogni legame anche con D'Alambert¹⁴, Linguet non solo abbandona definitivamente la carriera letteraria, ma diventa inoltre, insieme a Louis Marie Stanislas Fréron, accanito avversario dei *philosophes*. Dopo un nuovo viaggio attraverso l'Europa nel 1763, pubblica l'anno successivo *Le Fanatisme des Philosophes*¹⁵, anch'essa di scarso successo. A differenza pertanto di Elisabetta Caminer Turra – non soltanto ben inserita all'interno del contesto socioculturale ed ideologico dominante, bensì punto di riferimento dello stesso – Linguet, come scrive Marco Minerbi:

[...] ruppe con tutti gli ambienti e i gruppi con cui entrò via via a contatto. La *querelle* con l'ordine degli avvocati si concluse, come si è detto, con la sua radiazione. Il tentativo di farsi eleggere all'*Académie de France* fallì, e ciò significò anche rottura personale con D'Alambert dal quale aveva sperato e sollecitato appoggio. Di qui l'odio veemente contro i *philosophes* e specialmente contro D'Alambert. Tutto questo valse a fare di lui, finché visse, un isolato. Ma non si trattò soltanto di isolamento ideologico e culturale, certo accresciuto e inasprito dal primo, ma non meramente cagionato da esso, se è vero che le più numerose e le più importanti delle idee sulle quali egli fondò la sua campagna 'antifilosofica' e antifisiocratica si trovano già negli scritti anteriori al 1774. È certo tuttavia che le inimicizie e le persecuzioni vere o presunte, valsero a inasprirlo e a fargli pesare di più il senso di solitudine insito nel fatto di essere portatore di idee oltremodo personali, male accette, anzi invise, ai rappresentanti della cultura illuministica, e prive d'altra parte d'interesse e di valore per quanti intendessero combatterle dal punto di vista dell'ortodossia religiosa e della tradizione.

clamés à haute voix. Il est même conscient du fait que ce goût pourrait attirer sur lui l'accusation d'aimer les paradoxes.": Myriam Yardeni, *Enquêtes sur l'identité...*, cit., p. 249.

¹³ Le style de l'Histoire du siècle d'Alexandre n'est pas bon, à coup sûr. Il est lourd, il s'attarde en des phrases démesurées, au lieu d'offrir la verve, le tour spirituel et passionné, le ton indépendant et tout moderne qui marqueront plus tard les écrits de Linguet. Néanmoins ce livre de début est curieux à plus d'un titre Jean Cruppi, *Un avocat journaliste...*, cit., p. 23.

¹⁴ "Il [Linguet] avait publié plusieurs ouvrages. Le siècle d'Alexandre fait, à l'imitation du siècle de Louis XIV, fut lu avec avidité parce qu'il contenait des idées neuves et une censure hardie d'anciennes opinions accréditées par les noms de Bossuet, de Rollin et autres auteurs de réputation. Le seizième siècle méritait d'être accueilli et il le fut. C'est peut-être le meilleur de tous les ouvrages littéraires de Linguet. Tous les grands événements y sont passés en revue, avec une rapidité qui décèle le germe d'un heureux talent; il n'y a de réflexions que ce qu'il en faut pour faire ressortir les faits et les rendre utiles; c'est avec peine qu'on y rencontre assez souvent des néologismes, dont l'auteur n'a jamais cherché à purger son style. Par ces deux ouvrages et quelques-autres opuscules, Linguet avait acquis de la renommée; il crut pouvoir prétendre à une place à l'académie Française: voilà pourquoi il avait eu soin de se ménager d'Alembert qui n'était pas assurément disposé à favoriser une semblable prétention, quoiqu'il n'eût point encore été personnellement attaqué par Linguet. Celui-ci avait un frère dont il avait pour ainsi dire fait l'éducation; il le députa auprès du philosophe, qui usa d'un malin stratagème pour forcer le frère du député-solliciteur à renoncer à la place d'académicien. Non-seulement Linguet avait quitté d'une manière peu honorable le prince de Beauveau, il avait encore rompu de la même manière avec Dorat son ancien ami. «Apportez moi» dit d'Alembert au frère de Linguet «deux certificats, l'un du prince de Beauveau, l'autre de Dorât, et la place vacante de l'académie est à votre frère». Linguet avait trop de perspicacité pour ne pas démêler le piège que lui tendait le rusé d'Alembert; il ne s'amusa pas à quêter des certificats. Quand il vit qu'il perdait l'espoir d'être admis au nombre des quarante il leur déclara une guerre qui a duré tant qu'il a vécu.": F. M. G...z [François-Marie Gardaz], *Essai sur la vie...*, cit., pp. 4-6.

¹⁵ Simon-Nicolas Henri Linguet, *Le Fanatisme des philosophes*, London-Abbeville, s.e., 1764

Linguet tentò la fortuna letteraria per la prima volta nel 1762, con l'*Histoire du siecle d'Alexandre*, cui tenne dietro nel 1766 l'*Histoire des révolutions de l'Empire romain*. Ambedue queste opere sono da vedere prevalentemente come tentativi, per di più abbastanza casuali, compiuti da un giovane autore in cerca di successo.¹⁶

Oltre all'attacco agli enciclopedisti del *Fanatisme des philosophes*, egli pubblica in questi anni la *Dîme royale* (1764)¹⁷, in cui si occupa di problemi di natura economica, la *Histoire des révolutions de l'Empire Romain* (1766)¹⁸, in cui mette in discussione l'autorità storica di Tacito e Svetonio¹⁹, il polemico *Théories des lois civiles* (1767)²⁰, che ne sancisce definitivamente l'acre opposizione a Montesquieu, nonché la *Histoire impartiale des jésuites* (1768)²¹, tanto contraria alle idee del tempo da essere condannata al rogo. Incontrando continue disapprovazioni a causa delle proprie posizioni contrarie al modello

¹⁶ Marco Minerbi, "Le idee di Linguet", cit.

¹⁷ Simon-Nicolas Henri Linguet, *L'impôt territorial, ou la dime royale, avec tous ses avantages*, London, s.e., 1787.

¹⁸ Simon-Nicolas Henri Linguet, *Histoire des révolutions de l'empire romain*, Paris, Desaint, 2 voll., 1766-1768.

¹⁹ Nella propria *Storia della letteratura italiana*, il Tiraboschi riprende a lungo Linguet per le detrazioni nei confronti degli storici latini. Come riporta una recensione coeva all'opera dell'erudito italiano: "[Linguet] in diversi punti non si farebbe così facilmente avanzato a criticare que due Scrittor [Tacito e Svetoni], se avesse cercato di meglio intendere le loro espressioni e di rilevarne il vero sentimento. [...] Il male però non è di quegli Scrittori Latini, ma di chi in tal modo gli intese, come facilmente fa vedere il Ch. P. Tiraboschi, il quale ben rilevando alcuni altri errori e incoerenze del Sig. Linguet difende anche dalle critiche di lui il celebre passo in cui Plinio il giovane racconta la morte di Plinio il vecchio, e giustamente riprende assai il Sig. di Voltaire perché con un insolita deferenza abbia voluto autorizzare i troppo chiari sbagli del Sig. Linguet": *Storia della Letteratura Italiana di Girolamo Tiraboschi della Compagnia di Gesù Bibliotecario del Serenissimo Duca di Modena. Tomo II*, «Giornale de'letterati», Pisa, Fratelli Pizzorni, vol. XI, 1773, pp. 116-159, pp. 118-199. Per un'analisi del rapporto tra Linguet e la classicità cfr. Luciano Guerci, "Linguet storico della Grecia e di Roma", cit.

²⁰ Simon-Nicolas Henri Linguet, *Théorie des lois civiles ou principes fondamentaux de la société*, London, s.e., 2 voll., 1767. In questo breve resoconto del XIX secolo troviamo in sintesi la maggior parte delle accuse rivolte all'opera dalla critica coeva: "Linguet [...] diede in luce parecchi scritti politici che accrebbero la sua fama e lo stuolo de' suoi avversari. La sua *Teoria delle leggi* soprattutto levò grande strepito. Un pomposo stile sparso di metafore, una singolarità di opinioni, una continua opposizione alle idee più accettate, la critica di Montesquieu, l'apologia del dispotismo, il prospetto della felicità di quelli che vivono nel selvaggio, erano di natura a commovere gli animi. Quindi la critica ebbe vasto campo ad oppugnarlo": *Serie di vite e ritratti de' famosi personaggi degli ultimi tempi.*, Milano, Batelli e Fanfani, 3 voll., 1815-1818, vol. II, 1818, pp. 422-423, p. 423. È noto l'interesse di Marx per l'opera, a cui dedica una pur rapida osservazione nel quarto libro del *Capitale*. Come spiega Marco Minerbi: "[...] Marx è colpito, fondamentalmente, da due fatti: la visione bipartita della società propria di Linguet («proprietari» da un lato, *journaliers* dall'altro), e la mancanza di elementi utopistici nel suo pensiero. «Linguet non è [...] socialista», scrive Marx, giustificando con questo di averne parlato in un'opera che si propone «soltanto [di] mostrare in parte la forma in cui gli economisti criticano le loro stesse dottrine, in parte, le forme storicamente decisive in cui sono state espresse da principio e ulteriormente sviluppate le leggi dell'economia politica». Egli presenta, caso mai, un'«apparenza reazionaria» e in tale «apparenza» Marx fa rientrare l'apologia del dispotismo asiatico cui accenna soltanto di sfuggita.": Marco Minerbi, "Le idee di Linguet", cit., p. 681. Per le citazioni di Marx nel testo: Karl Marx, *Teorie sul plusvalore*, Roma, trad. it. Giorgio Giorgetti (a cura di) Editori Riuniti, 2 voll., 1961, vol. I, pp. 523-529, p. 523.

²¹ Simon-Nicolas Henri Linguet, *Histoire Impartiale Des Jesuites, depuis leurs établissement jusqu'à leur première expulsion*, Madrid, s.e., 2 voll., 1768. In merito alle polemiche con Montesquieu cfr. Myriam Yardeni, "Linguet contre Montesquieu", cit.

culturale dominante²², Linguet abbandona ogni aspirazione letteraria per cimentarsi nella carriera dell'avvocatura, cui trae inizialmente soddisfazioni ben maggiori. Malgrado il successo di celebri processi²³ – quali quello di De La Barre (1766)²⁴, del duca d'Aiguillon (1770), della marchessa De Gouy (1771) o del conte di Morangiès contro Verron (1772) – l'ultimo caso della contessa di Béthune costa a Linguet l'espulsione dal foro, l'11 febbraio 1774. Fallito anche il secondo tentativo di carriera, nonché ormai biasimato dai maggiori ingegni connazionali – tra cui lo stesso Voltaire²⁵ tanto caro ad Elisabetta Caminer Turra – Linguet è costretto ad espatriare, prima in Olanda e in Inghilterra (1777) poi in Belgio, dove intraprende la redazione del «Journal de politique et de littérature»²⁶ e degli *Annales politiques, civiles et littéraires*²⁷. L'irrequieto *anti-philosophes*²⁸ sembra finalmente aver

²² “Peu occupé, dans le principe de son entrée au barreau, Linguet vida son portefeuille; il en sortit l' *histoire impartiale des jésuites*, mais elle ne justifie pas toujours son titre; le parlement ordonna qu'elle serait brûlée aux pieds du grand escalier. Linguet publia ensuite les *Révolutions de l'empire Romain*; c est là qu'il excuse les tyrans de Rome et qu'il calomnie les empereurs vertueux. La conséquence du système qu'il y développe est celle-ci: *l'esclavage des peuples est nécessaire*. A cet ouvrage il fit succéder la *théorie des lois*, digne d'en être le pendant; il y attaque, en forcené, les véritables principes fondamentaux de la société; principes qu'on trouve si éloquemment retracés dans les ouvrages immortels de *Platon*, de *Cicéron*, de *Bacon*, de *Montesquieu*.”: F. M. G...z [François-Marie Gardaz], *Essai sur la vie...*, cit. pp. 9-10; “De 1767 De 1767 à 1770, il se rencontre avec les philosophes dans une serie d'escarmouches dont le *Mercur*, l'*Année littéraire* et la *Gazette d'agriculture* sont le théâtre. Parfois il fait agir quelque grosse machine de guerre comme les *Lettres sur la Théorie des lois*, l'*Aveu sincère*, la *Pierre philosopale*, les *Lettres sur le Tacite de La Bletterie*, ouvrages éloquents, spirituels, mais remplis de paradoxes. Toutes ces productions sont écrites avec trop de productions sont écrites avec trop de chaleur pour que les erreurs qu'elles contiennent, soient l'objet d'un système; mais les ennemis de Linguet avaient beau jeu pour le dénigrer: ils le firent avec acharnement. Sa personne fui aussi maltraitée que ses oeuvres.”: M. Henry Martin, *Étude sur Linguet*, cit., p. 27.

²³ “Linguet s'intéresse de plus en plus eux institutions et s'adonne à l'étude du droit. Bien plus, il s'inscrit comme stagiaire au rôle des avocats du Parlement de Paris. Très vite, Linguet deviant une célébrité du Barreau. Grâce à ses plaidoyers brillants, il est l'idole du peuple parisien qui se les arrache dès leur sortie de l'imprimerie. Linguet plaide en effet dans plusieurs causes célèbres, comme celles du chevalier de La Barre, du duc d'Aiguillon, de Morangiès, de la comtesse de Béthune et bien d'autres encore.”: Myriam Yardeni, *Enquêtes sur l'identité...*, cit., 2005, p. 252.

²⁴ Cfr. in proposito Marc Chassaing, *Le procès du chevalier de La Barre*, Paris, J. Gabalda, 1920.

²⁵ È attribuito a Voltaire stesso il noto epigramma derisorio dedicato a Linguet dai propri oppositori: “Fougueux, caustique, sarcastique, il [Linguet] se fit partout des ennemis, accusant les uns et les autres à tort et à travers. Il prétendait que le bâtonnier des avocats déclamaient contre le droit romain. Ses ennemis lui rendirent la pareille et l'on rapporta à son sujet la 'spirituelle' charade: Mon *premier* sert à pendre / Mon *second* mène à pendre / Mon *tout* est à pendre”: Pierre-Henri Machard, “Le maire Linguet, victime de la Révolution”, in Id., *Essai historique sur Marnes la Coquette*, Marnes-la-Coquette, Mairie, 1932.

²⁶ Simon-Nicolas Henri Linguet, «Journal de politique et de littérature», Bruxelles, 12 voll., 1774-1778. Pubblicato dal 25 ottobre 1774 al 15 giugno 1778, con la collaborazione di Dubois-Fontanelle, Cadet de Sainneville, François de Neufchâteau, Jacques-Pierre Brissot e Mallet Du Pan il «Journal de politique et de littérature» era promotore delle polemiche di Linguet contro y *philosophes*, gli accademici e le cariche pubbliche, il che ne costò una condanna di soppressione da Maurepas già nel 1776 che fu portata poi a compimento due anni più tardi.

²⁷ Simon-Nicolas Henri Linguet, *Annales politiques, civiles et littéraires du dix-huitième siècle. Ouvrage périodique par M. Linguet*, Londres-Paris, 19 voll., 1777-1792. “Le *Annales politiques, civiles et littéraires du*

trovato la propria strada nella professione di pubblicitista, attraverso la quale ha modo di esprimere il proprio pensiero anticonformista trovando una favorevole, seppure solitamente avversa e negativa, accoglienza di pubblico. Come scrive Myriam Yardeni:

[...] les deux premières carrières de Linguet, celle de l'écrivain et celle de l'avocat, finissent peu glorieusement. L'Académie Française refuse d'ouvrir ses portes à cet esprit brouillon, tandis que le Barreau l'exclut de ses rangs en 1775, après une longue série de polémiques et de controverses. En 1774 s'ouvre la troisième carrière de Linguet, la plus brillante peut-être de toutes, celle de journaliste politique. D'abord, avec le Journal de Politique et de la Littérature et le Journal de Bruxelles, de Panckoucke; ensuite, à partir de 1777, avec les célèbres Annales politiques, civiles et littéraires du dix-huitième siècle, qui paraîtront en 19 volumens jusqu'en 1792, à Londres, à Bruxelles et finalement à Paris.²⁹

Da questo momento in poi le sue vicende biografiche sono in stretto collegamento tanto agli avvenimenti storici della Francia pre e post rivoluzionaria quanto alle riflessioni ideologico-politiche che lo vedono al centro di dibattiti sempre più aspri. Alla fine dell'aprile del 1778 il pubblicitista viene autorizzato a rientrare in Francia, ma alcune sue polemiche prese di posizione all'interno degli *Annales* – che ne palesano un pensiero totalmente avverso a quello dominante manifestato tramite attacchi diretti e personali³⁰ rivolti in particolare a

dix-huitième siècle verranno pubblicate da Linguet, con periodicità estremamente irregolare, dal 1777 al 1792, a Londra, poi a Bruxelles e per finire a Parigi. Dirette da Jacques Mallet du Pan nel periodo di interruzione fra il 1780 e il 1783, passeranno definitivamente a quest'ultimo a partire dal 1796.”: Paola Persano, *La catena del tempo. Il vincolo generazionale nel pensiero politico francese tra Ancien régime e Rivoluzione*, Macerata, Eum, 2008, p. 115. Per una bibliografia sulle *Annales* cfr.: Ginevra Conti Odorisio, *S. N. H. Linguet dall'ancien régime alla rivoluzione*, cit.; Franco Venturi, “Gli *Annali* di Linguet”, cit.

²⁸ Per un'analisi critica del riformismo antiilluminista di Linguet – espresso in particolar modo nel *Fanatisme des philosophes* del 1764 e nella *Théorie des loix civiles* del 1767 – cfr. Vito G. Stella, “Linguet «philosophe»”, cit. “Ma se l'orizzonte ideologico dei lumi è chiuso di fatto ad ogni possibilità di efficace traduzione politica e pratica, e perciò pericoloso, ciò non vuol dire che Linguet lo rifiuti anche come terreno di una discussione necessaria alla soluzione dei problemi reali e concreti della società francese del XVIII. La critica all'ideologia si traduce anzi in Linguet nel tentativo costante di orientare il dibattito politico sul terreno di un riformismo che si collochi nello spazio del possibile [...]. Riformismo e antilluminismo, qui, sono insomma prospettive che non si escludono a vicenda. Si coniugano invece in una visione organica del ruolo del *philosophe* all'interno della società civile: destinato ad assistere al capovolgimento eversivo delle proprie teorie, come ideologo che si rifiuta di commisurarle alla realtà sociale di quelli che restano, lo voglia egli o meno, i suoi destinatari; essenziale alla soluzione dei problemi reali del paese per la capacità di analisi che egli è in grado di esprimere. [...] È su questo terreno che egli si dimostra, a tutti gli effetti, autentico *philosophe* [...]”: Ivi, p. 157.

²⁹ Ibidem.

³⁰ “L'atteggiamento *antiphilosophique* di Linguet si può illustrare *ad abundantiam* con citazioni tratte da moltissime delle sue opere – quasi da tutte – in cui i *philosophes* vengono presi a partito come gruppo, e accusati di superficialità, faciloneria, vacua verbosità e via dicendo. Tutto questo è presente e contribuì certamente ad inasprire ancora di più gli attacchi talora velenosi di cui fu oggetto; ma era un po' la conseguenza del suo accecamento e del personalismo talora gretto delle sue invettive contro D'Alambert, contro l'*Encyclopédie*, contro Morellet, contro i fisiocratici in blocco e Dupont de Nemours in particolare”: Marco Minerbi, “Le idee di Linguet”, cit., p. 687.

Montesquieu³¹ e agli enciclopedisti, costandogli la fama di provocatore spesso anche a livello internazionale³² – ne comportano nuovamente l'esilio. Si trasferisce dunque ad Ostenda, dove fonda una stamperia clandestina, quindi nuovamente a Bruxelles. Tornato in Francia nel 1780, il 27 settembre viene arrestato e condotto alla Bastiglia, dove resterà imprigionato fino al maggio del 1782. L'anno successivo pubblica l'opera di maggiore successo, che ha

³¹ "Linguet et Montesquieu sont aux antiipodes l'un de l'autre. L'un est plébéien, l'autre est patricien. L'un est polusite, l'autre est libéral. On serait même porté à dire que l'un est démagogue et l'autre est philosophe. Dans la lutte qui mène Linguet contre Montesquieu, ce sont deux classes qui s'affrontent, deux modes de vie, deux perceptions de la réalité des hommes et des choses, deux mémoires empreintes des expériences diamétralement opposées. En somme, deux mentalités qui illustrent la complexité des problèmes face auxquels se trouvait la France pré-révolutionnaire." Myriam Yardeni, *Enquêtes sur l'identité...*, cit., p. 261.

³² In Italia ad esempio, la presa di posizione di Linguet contro il *Dei delitti e delle Pene* di Cesare Beccaria – non tanto in merito ai contenuti quanto per stile mediocre e metodo e struttura male organizzati, nonché la stessa origine compositiva, che l'annalista riconduceva ai tantissimi enciclopedisti – fu a lungo biasimata, all'interno di periodici che di posteriori introduzioni a nuove edizioni dell'opera del Beccaria, divenendo spesso occasione di mordaci invettive: "Dagli stessi inediti, ma irrefragabili documenti mostrasi parimenti la falsità di quanto spacciò il Linguet ne' suoi *Annali politici e letterari*, intorno al libro *Dei delitti e delle Pene*, quindici anni dopo la sua pubblicazione. Quel mordace scrittore pretese che gli Enciclopedisti francesi suggerissero l'opera col mezzo d'una lettera di Condorcet a P. Frisi; che tutti i membri della società del *Caffè* ricusando quest'incarico, il solo Beccaria avesse la temerità d'addossarselo; che l'opera spedita a Parigi venne trovata mediocre, ma che non sapendo i Francesi far meglio, la dessero a Morellet perché la racconciasse, e che facilmente così raffazzonata uscisse in luce. Non vale la pena di confutare simili scempie asserzioni che deggiono muovere lo stomaco a chiunque abbia fior di senno." "Notizie intorno alla vita ed agli scritti del marchese Cesare Beccaria Bonesana", in Cesare Beccaria, *Opere di Cesare Beccaria*, Milano, Società tipografica dei Classici italiani, 2 voll., 1821-1822, vol. I, 1821, pp. 7-68, pp. 34-35; "Il Trattato dei delitti, e delle pene incontrò nell'anno 1779 un'amara censura per la parte dell'annalista del secolo XVIII, l'avvocato Linguet, uomo straordinario per talenti, e per passioni letterarie, e che ne suoi scritti ha lasciato dei grandi monumenti degli uni, e delle altre: a queste seconde io voglio imputare tutto ciò, che di duro, inurbano, ingiurioso, e mal fondato in ragione, scorse dalla sua penna, più guidata dal cuore, che dallo spirito. Era Linguet nimico irconciliabile degli enciclopedisti, degli economisti, e degli Accademici di Parigi: in tutte le cose dette, o scritte da loro vedeva solamente le persone; e le vedeva con l'occhio dell'odio, e giudicava con lo spirito della fazione: abiurava qualunque verità, la più sentita da lui, subitochè la medesima era egualmente professata dai suoi nemici: la rivalità filosofica lo rendeva intollerante, e persecutore: non potendo attaccare fisicamente le persone, ne perseguitava il merito, e la riputazione: non contento di queste ostilità, estendeva le medesime a tutti gli amici de suoi nemici, vedendo in quello le immagini di questi, e lacerandole furiosamente in odio della loro rassomiglianza. Pareva egli animato dal *cattivo principio* quando giudicava faziosamente, e dal *principio buono* quando scriveva senza passione. Un uomo soggetto a queste convulsioni morali, doveva dir male di Beccaria, perché ne dissero bene gli enciclopedisti." Aldobrando Paolini, "Introduzione", in Cesare Beccaria, *Dei delitti e delle pene del Marchese Cesare Beccaria con l'aggiunta d'un Esame critico dell'Avv.to Aldobrando Paolini ed altri Opuscoli di Legislazione e Giurisprudenza Criminale*, Firenze, Tipografia di Luigi Pezzati, 1827, vol. I, pp. 140-142. La polemica di Linguet in proposito si scatenò, prima ancora che negli *Annales*, in una lettera al «Giornale di Firenze»: "Lettera del Sig. Linguet all'autore del Trattato dei delitti e delle pene", «Giornale di Firenze», 5, 1771, pp. 243-252; "Risposta alla lettera del Sig. Linguet", Ivi, pp. 252-265; Simon-Henri Nicolas Linguet, "Italie. Anecdotes tres-singulières sur le livre intitulé: *Traité des delits et des peines*", in *Annales politiques...*, cit., vol. V, 1779, pp. 401-406. Cfr. inoltre Pietro Custodi, *Scrittori classici italiani di economia politica, Parte moderna*, Milano, G. G. Destefanis, 1804, vol. XI, pp. 14-15; Cesare Beccaria, *Dei delitti e delle pene di Cesare Beccaria coi commentarj di varii insigni scrittori*, Livorno, Glauco Masi, 1824, pp. 17-18; Giambattista Corniani, *I secoli della letteratura italiana dopo il suo risorgimento: commentario di Giambattista Corniani, colle aggiunte di Camillo Ugoni e Stefano Ticozzi, e continuato sino a questi ultimi giorni*, Milano, Vincenzo Ferrario, 2 voll., 1833, vol. II, p. 502. Per un'analisi della ricezione italiana di Linguet cfr. Franco Venturi, "Linguet in Italia", cit.

origine proprio da tale episodio: i *Mémoires sur la Bastille*³³. Sebbene spesso definita come faziosa ed esaltata, l'opera gode di un grande favore di pubblico³⁴, il che non lo esime tuttavia dall'essere nuovamente esiliato a causa dei suoi noti e dibattuti "paradoxes"³⁵, biasimati soprattutto da Morellet, nonché delle continue polemiche in opposizione all'ideologia progressista dei Lumi³⁶. Si rifugia prima a Rethel, poi a Londra e di nuovo in Belgio. A Vienna viene accolto dai favori dell'imperatore Giuseppe II d'Asburgo Lorena (il

³³ Simon-Nicolas Henri Linguet, *Mémoires sur la Bastille...*, cit.

³⁴ Il successo fu tale da incoraggiare la stesura in italiano di un'opera drammaturgica anonima dal titolo La prigionia del signor Linguet, pubblicata anonima nel 1783: La prigionia del signor Linguet, annalista del secolo decimo-ottavo, commedia in tre atti in prosa del Signor **, London, 1783. Le indicazioni iniziali riportano: "ATTORI: Il Signor Linguet, ex-Avvocato del Parlamento di Parigi, Annalista; Il Signor di D. Peravi, Segretario ed aiuto del Signor Linguet; Durand, Cameriere del Signor Linguet; La Signora di Germancé, donna di spirito, amante di Linguet; Il Marchese di Castel Bianco, Letterato Italiano; Giulio, Lacchè del Marchese; Il signor Cadet, Membro dell'Accademia delle Scienze; Panckoucke, Mercante Libraio; Il Signor Le Quesne, falso amico e corrispondente di Linguet a Parigi; Un Ufficiale con Soldati. La Scena è a Parigi. Il tempo è il dì 27 settembre 1780. L'azione principale è l'arresto e la prigionia del Signor Linguet.": Ivi, p. 3.

³⁵ "Avec le problème des paradoxes, nous touchons au cœur même du phénomène Linguet. En effet, il est très difficile sinon impossible de démêler la part du sensationnalisme et celle de la sincérité et de l'originalité dans les paradoxes de Linguet. Le paradoxe est un procédé littéraire bien connu et il suffit de mentionner à cet égard parmi les grands contemporains de Linguet les nom de Rousseau, de Diderot, voire de Montesquieu, qui eux aussi se sont rendu «coupables» de recourir à ce procédé. Mais personne n'a poussé aussi loin la manipulation des paradoxes que Linguet et c'est ainsi que son nom devient indissociable du procédé. L'utilisation du paradoxe comme principale arme idéologique et stylistique de Linguet n'est pas passée bien sûr inaperçue de ses contemporains, surtout ceux qui lui ont servi de cible. En effet, jusqu'à la fin de sa vie, Linguet devra se défendre de l'accusation d'utiliser le paradoxe pour attirer l'attention sur sa personne et sur son œuvre, pour éveiller par ses bizarreries l'antagonisme et la curiosité, bref, pour mieux vendre ses ouvrages. Mais personne n'a poursuivi aussi loin Linguet de ses critiques en ce domaine que Morellet. [...] Morellet y [nella *Théorie du paradoxe* del 1775, cui Linguet risponderà lo stesso anno con la *Théorie du libelle, ou, L'art de calomnier avec fruit: dialogue philosophique, pour servir de supplément à la Théorie du paradoxe* (Amsterdam, 1775), che vede l'immediata replica del primo nella *Réponse sérieuse à M. L. par l'auteur de la «Théorie du paradoxe»* (Amsterdam, 1775)] définit le paradoxe comme «une opinion contraire à l'opinion commune & générale. Delà deux genres de Paradoxes: celui qui est opposé à l'opinion commune fautive, & celui qui est opposé à l'opinion commune vraie» [André Morellet, *Théorie du paradoxe*, Amsterdam, 1775, p. 10], Pour Morellet il ne fait pas de doute que l'utilisation excessive des paradoxes chez Linguet est une manœuvre commerciale. Mais c'est le cynisme avec lequel Linguet attaque tous les grands hommes qui l'agace le plus.": Myriam Yardeni, *Enquêtes sur l'identité...*, cit., pp. 250-251. Per un approfondimento in proposito cfr. Brigitte Burmeister, "Les paradoxes de Linguet", cit.; Myriam Yardeni, "Paradoxes politiques et persuasion dans les Annales de Linguet", cit.; Maurizio Ricciardi, "Ideologi prima dell'ideologia. Linguet e i paradossi sociali della politica", cit.

³⁶ Nota è la polemica circa il suo celebre "paradosso" contro l'abolizione della schiavitù, nel quale tuttavia si è tornati in tempi recenti a scorgere un pensiero "illuminato": "È l'impossibilità di vivere con qualsiasi altro mezzo che costringe i nostri braccianti a zappare la terra di cui non mangeranno i frutti, e i nostri muratori a costruire edifici in cui non vivranno. È il bisogno che li sospinge verso quei mercati dove aspettano che un padrone faccia loro la cortesia di comprarli. È il bisogno che li costringe a mettersi in ginocchio dinanzi ad un ricco per avere da lui il permesso di arricchirlo. Che vantaggio effettivo gli ha apportato l'abolizione della schiavitù? È libero, direte voi. Ah, proprio questa è la sua disgrazia! Lo schiavo era prezioso per il padrone, con tutto il denaro che gli era costato. Ma l'operaio non costa nulla al ricco ozioso che gli dà lavoro. Questi uomini, si dice, non hanno padrone – in realtà ne hanno uno, e il più terribile, il più imperioso dei padroni, il bisogno. È questo che li riduce nel più crudele stato di dipendenza.": Simon-Nicolas Henri Linguet, citato in Noam Chomsky, "Linguaggio e libertà", trad. it. di Cesare Salmaggi, in Id., *Per ragioni di stato*, Cesare Salmaggi (a cura di), Milano, Feltrinelli, 1977, pp. 471-495, p. 486.

quale gli concede i titoli nobiliari), che tuttavia perde ben presto in seguito alla sua presa di posizione in difesa di Van der Noot e degli insorti del Ducato di Brabante, nel 1790. Espulso anche da lì, Linguet tenta il rientro in Francia attraverso il movimento rivoluzionario, all'interno del quale continua comunque a suscitare controversie. Qui rimane fino al 1792, quando, inaspritasi la situazione a causa delle frequenti polemiche sollevate dagli *Annales*, decide di rifugiarsi a Marnes. Tuttavia la tregua non dura a lungo: è lì che nel settembre dell'anno successivo viene arrestato e imprigionato con l'accusa di "avoir encensé les despotes de Vienne et de Londres". Il processo da parte del tribunale rivoluzionario, che avverrà nove mesi più tardi, nel pieno della reazione temidoriana, si conclude con la condanna alla ghigliottina per lo stesso giorno, il 27 giugno 1794³⁷.

3.2 Il *Théâtre Espagnol*

Come anticipato, nel 1770 Linguet dà alle stampe i quattro tomi del *Théâtre espagnol*³⁸, forse preceduti da un'edizione in tre volumi 1768 ad oggi tuttavia non localizzata³⁹. Il

³⁷ Si osservi come Michele Mallio, descrivendo la condanna di Robespierre alla ghigliottina citi, tra le numerose vittime del tribunale rivoluzionario, anche Linguet e i suoi *Annales*: "Né si è punto rallentato il suo furore [del tribunale rivoluzionario] nell'inviar vittime all'eseccando patibolo, ma non v'ha giorno che non ne vegga immolato un numero ragguardevole. Fralle ultime fuvvi il famoso Linguet, autore dell'Opera intitolata *Annali del Secolo XVIII*. Egli non potè scampare la ghigliottina ed i Francesi fecero vedere qual è la ricompensa che preparano agli estensori di *Annali* che non pensan com essi e non iscrivono in loro favore": Michele Mallio, *Annali di Roma*, Roma, Filippo Neri, 23 voll., 1790-1797, vol. XIII, 1794, p. 159.

³⁸ Simon-Nicolas Henri Linguet, *Theatre Espagnol*, Paris, De Hansy le juene, 4 voll., 1770.

³⁹ Cfr. Henry Martin, *Étude sur Linguet*, cit., p. 145; Belén Tejerina, "El Alcalde de Zalamea de Pietro Andolfati: una traducción postrevolucionaria y neoclásica", in Maria Grazia Profeti (a cura di), *Tradurre riscrivere mettere in scena*, Firenze, Alinea Editrice, 1996, pp. 211-240, p. 213, nota 11; Martin Franzbach, *El teatro de Calderón en Europa*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1982, p. 149; Henry W. Sullivan, *El Calderón alemán. Recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998, p. 164. Sullivan commenta inoltre: "Isaac Bickerstaffe, en su traducción al inglés de *El escondido y la tapada*, titulada 'Tis well It's No worse (Londres, Griffin, 1770) observa de su fuente: «Finalmente en el año 1769, fue traducida una vez más al idioma francés por Mons. Lanquet [sic], un Consejero del Parlamento y excelente escritor y crítico...» («Prefacio», párr. 3, mis cursivas). Una fecha anterior, 1768 o incluso 1769, explicaría por qué Zachariae y Gärtner pudieron producir su propio *Spanishes Theater* tan rápidamente en 1770-1": Ivi, p. 476, nota 29. Sebbene non vi sia riscontro di tale edizione, è noto l'estratto in traduzione de *El Alcalde de Zalamea* che comparve nel numero di giugno del «*Mercure de France*» del 1768 la quale, sebbene anonima, è riconducibile alla traduzione della stessa contenuta nella raccolta di Linguet con il titolo *Le viole puni*. La notorietà dell'estratto deriva anche dalla sua menzione da parte di Lessing in una lettera al fratello: "Lessing volvió a Calderón una vez más en 1777, aunque sin quererlo, impelido por la creciente inquietud ante el problema de la autoridad arbitraria. El 20 de septiembre de 1777, Lessing le escribió a su hermano Karl pidiéndole ejemplares del número del *Mercure de France* que contenía cierta obra española: «En el *Mercure de France* del año 1768-69 hay una comedia traducida del español en que un hombre común – ya que no recuerdo qué jurisdicción especial tenía – en virtud de esta misma, administra justicia personalmente contra un noble que ha seducido a su hija. Se me ha ocurrido una trama a través de la cual **esta obra, que disfruté mucho, puede ser germanizada por completo (esto es, más que traducida)**». Lessing nunca recibió los números que

contesto ricettivo all'interno del quale tale opera si andava ad inserire aveva un'idea della drammaturgia aurea formatasi in parte sulla precedente nota raccolta di estratti edita nel 1738 da Louis-Adrien Du Perron de Castera⁴⁰, più volte citata dallo stesso Linguet all'interno dei paratesti introduttivi che precedono le proprie traduzioni, nella doppia veste di riferimento autorevole, da un lato, e modello di cui superare limiti compositivi e pregiudizi critici, dall'altro. Nel 1764, pochi anni prima della pubblicazione del *Théâtre espagnol*, compare sulla «Gazette littéraire de l'Europe», curata François Arnaud e Jean Baptiste Antoine Suard, un articolo anonimo – con buona probabilità ascrivibile allo stesso Arnaud⁴¹ – contenente la traduzione di un estratto del dramma di Moreto *El valiente Justiciero y el Rico Hombre de Alcalá*, preceduto da alcune osservazioni sullo stato della ricezione del teatro aureo in Francia⁴². In esse il redattore, quasi a presagire o forse anticipare, gli la prossima uscita della raccolta di Linguet, si auspica la continuazione del lavoro avviato da Du Perron de Castera da parte di un "homme d'esprit". Tuttavia, a differenza di quanto affermerà lo stesso avvocato traduttore all'interno degli apparati introduttivi alle proprie traduzioni, tale auspicata opera sarebbe agli occhi di chi scrive di scarsa utilità al perfezionamento dell'arte

había pedido, quizás porque la referencia que le dio a Karl sobre el periódico era demasiado vaga. Su memoria, en cambio, no había jugado una mala pasada. en el número de junio del *Mercur de France* de 1768, entre las páginas 57 y 84, aparece un largo resumen de *Le viol puni* de Linguet, traducción de *El alcalde de Zalamea* de Calderón, si bien el escritor del resumen nunca dio el nombre del autor ni el título originales.”: Ivi, pp. 154-155.

⁴⁰ Louis-Adrien Du Perron de Castera, *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol avec des réflexions et la traduction des endroits les plus remarquables*, Paris, Veuve Pissot, 3 voll., 1738. L'opera contiene estratti di comedias ed entremeses di Lope de Vega, nell'ordine: *Les plaisanteries de Matico (Los Donaires de Matico)*, pp. 11-50; *Les castelvins et les monteses (Castelvines y Monteses)*, pp. 51-103; *Le père trompé (Padre engañado)*, pp. 104-123; *Le triomphe de la vertu (entremés non identificato che Du Perron de Castera spiega aver trovato manoscritto presso l'Abbazia di Chatillon)*, pp. 124-160; vol. II: *La pauvreté de Renaud de Montauban (Las Pobrezas de Reinaldos)*, pp. 1-40; *Les nouveaux mariés d'Hornacuelos (Los Novios de Hornachuelos)*, pp. 41-87; *Bamba roi des Gots (Vida y muerte del rey Bamba)*, pp. 88-130; vol. III: *L'amitié récompensée (La amistad pagada)*, pp. 1-52; *Urson et Valentin (Nacimiento de Urson y Valentin)*, pp. 53-88; *Le Pythagore moderne (El Nuevo Pitágoras)*, pp. 89-168.

⁴¹ Ad Arnaud sembra attribuirlo Jack Weiner, in una testimonianza che mette in evidenza diffusione e influenza di tale articolo anche fuori dai confini francesi: “Una revista de Moscú publicó en 1792, una traducción rusa del ensayo de François Arnaud «L'Étude sur le théâtre Espagnol» que había aparecido ventidós años antes en *Variétés littéraires*. El ensayo de Arnaud expone la oposición neoclasicista al teatro del Siglo de Oro español [...] y contiene un resumen del argumento y los análisis de dos comedias, las cuales él considera entre las mejores de España: *Los Benavides* de Lope y *El Ricohombre de Alcalá* de Moreto. Los comentarios de Arnaud sobre el ingenio de Lope para describir las tradiciones y costumbres populares españolas fueron de poco interés para el siglo XVIII ruso, pero estos elementos hicieron un papel importante en la reevaluación, en el siglo XIX, del teatro español”: Jack Weiner, *Mantillas en Moscú. El teatro del Siglo de Oro español en la Rusia de los Zares (1672-1917)*, trad. sp. di Sergio Pinero, Celia Pinero, Barcelona, Promociones Publicaciones Universitarias, pp. 24-25.

⁴² “Extrait de la Comédie de Don Augustin Moreto intitulée *Le Vaillant Justicier & le Riche Homme d'Alcalá*”, «Gazette littéraire de l'Europe», Paris, Imprimerie de la Gazette de France, 3, settembre-novembre 1764, pp. 112-128.

drammatica, bensì utile piuttosto a presentare “curiosi dettagli” sugli usi e costumi della nazione spagnola:

M. du Perron de Castera avoit entrepris de nous faire connoître le théâtre Espagnol, & il nous a laissé des extraits de quelques pieces 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 dramatique; mais s’il étoit fait par un homme d’esprit, il offriroit des détails curieux & piquans sur l’histoire du goût & même des mœurs.⁴³

L’argomentazione dell’articolo prosegue con riflessioni in merito alle peculiarità della *comedia nueva*, alcune delle quali riconducibili allo stesso Du Perron de Castera, che evocano quelle detrazioni ormai ampiamente diffuse che la tacciavano comunemente di genere stravagante e bizzarro, a causa delle quali – afferma l’anonimo autore – è soltanto in virtù della sua dimensione dialogica che essa può essere definita “*cómedie*”. Primo motivo di biasimo è, come ipotizzabile, il mancato rispetto dell’unità di tempo e di luogo, riconducibile alla derivazione dell’argomento da testi quali cronache, annali, leggende o altri componimenti della tradizione popolare e in quanto tali non soggetti ai precetti teatrali. A tale inadempienza – prosegue l’argomentazione – nonché all’approssimazione nella caratterizzazione dei personaggi e dell’intreccio e al disinteresse nei confronti di ogni regola di “decenza” e verosimiglianza, si deve la facilità e rapidità di composizione dei commediografi aurei: la grande quantità di opere che ne compongono l’ampio *corpus* di opere è dunque direttamente proporzionale alla loro scarsa qualità:

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 ait écrit dix-huit cens comédies; mais quando on connoît la nature & la forme de ces pieces, ce phénomène apparent se conçoit & s’explique aisément. Les Espagnols ont un grand nombre de rapsodies sous le titre de chroniques, annales, romances, légendes, &c. On y trouve quelques anecdotes historiques, & quelques aventures intéressantes noyées dans un fatras de circonstances merveilleuses, extravagantes, puériles & superstitieuses, qu’y a ajoutées la tradition populaire. Un auteur choisit une de ces aventures, en transcrit sans choix & sans exception tous les détails, met seulement en dialogue ce qui est en récit, & donne à cet ouvrage le nom de *cómedie*. C’est quelquefois la vie entiere 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 & sans ménagement d’un bout du monde à l’autre, c’est dans ce goût-là que sont composées la plupart des comédies Espagnoles. On conçoit bien qu’un auteur qui a de l’habitude & de la facilité aita plutôt écrit quarante pieces de ce genre, qu’un poète aujourd’hui n’aura fait une comédie d’un seul acte où il est obligé de dessiner des caracteres, de préparer, graduer & développer une intrigue, & de s’assujettir à toutes les regles de la décence, de la vraisemblance, du goût & même de l’usage. On travaille bien rapidement quand on peut s’affranchir de toutes ces entraves: notre poète

⁴³ Ivi, pp. 112-113.

Hardy faisoit une comédie en trois jours; mais on lit une de celles qui nous sont restées de lui, on n'est plus étonné qu'il en ait fait plus de six cens.⁴⁴

La riflessione prosegue chiamando in causa lo stesso Lope – nella diretta citazione dei noti versi dell'*Arte nuevo* – a spiegare come una simile prassi sia motivata dalla volontà di soddisfare il gusto del pubblico malgrado la consapevolezza dell'effrazione delle norme drammaturgiche classiche. Spiega chi scrive:

Lopez de Vega sçavoit bien pour quel peuple il travailloit; il connoissoit les regles, mais il n'avoit garde d'y asservir son génie. «Je tiens sous la clé, disoit-il, & Arioste & Horace, parce que leurs préceptes m'importunent; & j'ai chassé de mon cabinet Plaute & Terence; leurs ouvrages me montreroient par-tout la critique des miens.»⁴⁵

Infine, sempre in linea con i giudizi critici allora dominanti, l'anonimo redattore lamenta la commistione dei generi comico e tragico accennando ad alcuni dettagli scenici tesi a mettere in evidenza il "cattivo gusto" da essa derivante, per poi proporre una invece poco usuale digressione sulla presenza in alcune opere di riferimenti all'Inquisizione, elemento a suo avviso poco opportuno per una nazione "tanto superstiziosa"⁴⁶. È interessante rilevare che mentre la descrizione fin qui presentata richiami alcune delle "leggende nere" circa il teatro barocco spagnolo presenti anche nella posteriore "Prefazione" al terzo tomo della *Nuova raccolta di composizioni teatrali* della Caminer Turra – la quale mostra della drammaturgia aurea un'opinione non esclusivamente riconducibile alle sole informazioni fornite dal traduttore francese cui trae le proprie versioni italiane delle tre *comedias* proposte⁴⁷ – all'interno dei propri paratesti introduttivi il polemico Linguet, pur non citando mai l'articolo in questione, sembrerebbe invece quasi ribattere ad alcune delle argomentazioni in esso proposte, inserendosi a tutti gli effetti all'interno dell'acceso coevo dibattito in proposito. Prosegue l'anonimo autore:

On sait que dans les comédies Espagnoles les scènes les plus sérieuses sont entremêlées de bouffoneries; & un prince dans une situation touchante est souvent interrompu par les plus

⁴⁴ Ivi, pp. 113-114.

⁴⁵ Anche Du Perron de Castera aveva proposto la traduzione degli stessi versi all'interno dell'apparato introduttivo alla propria raccolta: "[...] je renferme les préceptes sous la clef, & je chasse Terence & Plaute de mon cabinet pout 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.": Louis-Adrien Du Perron de Castera, *Extraits de plusieurs pièces...*, cit., vol. I, p. 3.

⁴⁶ Si osservi come analoga allusione al rapporto tra teatro aureo e Inquisizione, seppure in una differente affermazione, si possa cogliere dietro le parole della Caminer Turra nella prefazione al terzo tomo della *Nuova raccolta di composizioni teatrali*: "[...] quel Teatro da cui non proscrisse così fatti abusi un Tribunale terribile agli abusi chimerici": Elisabetta Caminer Turra, "Prefazione", in *Nuova raccolta...*, cit., vol. III, 1775, p. 3.

⁴⁷ Cfr. *supra*, pp. 81 ss.

impertinentes plaisanteries de son valet. Ce défaut est commun à toutes les pièces dramatiques qui ont été composées dans les tems d'ignorance & de mauvais goût. Mais ce qui étonne le plus dans le théâtre Espagnol, c'est l'application ridicule qu'on fait sans cesse des choses les plus graves. Il n'y a guere dans les prieres de l'église & dans les livres saints, de passages connus qui ne soient employés dans ces farces de la manière la plus indécente. Un valet dit à une servante qu'il n'y a guere de Pucelles; *ne le suis-je pas ?* répond la fille. *Non credam nisi videro*, réplique le valet. A la fin d'une pièce un bouffon renvoie les spectateurs en leur disant: *Ite, comedia est*. Ce qu'il y a de plus extraordinaire, c'est qu'on trouve dans quelques-unes de pieces des railleries sur l'inquisition même. Il seroit curieux de rechercher ce qui a pu faire tolérer de semblables plaisanteries sur le théâtre d'une nation aussi superstitieuse que l'étoient les Espagnols, au tems où ces drames ont été composés.⁴⁸

In conclusione, si sottolinea il debito dei teatri italiano e francese nei confronti di quello spagnolo, citando alcuni esempi della drammaturgia nazionale, e si riporta un ampio estratto di *El valiente justiciero, y el rico-hombre de Alcalá* di Moreto⁴⁹, con la traduzione in prosa e divisa in scene di numerosi dialoghi, cui segue spesso un breve commento stilistico nonché la sintesi diegetica delle parti tagliate.

La comédie dont nous allons donner un extrait est d'un genre supérieur aux pieces ordinaires, est une de celles qui réussissent encore sur le théâtre de Madrid, quoiqu'elle ne soit exempte d'aucun des défauts dont on vient de parler. D. Augustin Moreto, qui en est l'auteur, est un des plus estimés en Espagne. Plusieurs écrivains François & Italiens ont imité quelques-unes de ses pieces. Les sujets de *La princesse d'Elide* de Moliere, du *Charme de la voix* de Th. Corneille, de *D. Japhet d'Arménie* de Scarron, lui appartiennent. La Comédie dont nous allons donner l'Extrait est une de celles qui réussissent encore davantage sur le Théâtre de Madrid. *Le Vaillant Justicier* est *Pierre le Cruel* qui fut en effet surnommé *le Grand Justicier* & par *le Riche homme* on déligne un de ces Seigneurs durs & puissans qui dans les temps féodaux bravoient le pouvoir du Roi & opprimoient leurs [...].⁵⁰

Nel commento finale l'autore, oltre a fornire preziose indicazioni in merito al traduttore dell'estratto, ribadisce ancora una volta il palese scarso valore del dramma dal punto di vista drammaturgico, compensato per contro dall'interesse culturale che esso offre quale sfoggio di elementi di tipo culturale del "carattere nazionale".

Nous ne préviendrons pas par nos réflexions celles que le Lecteur pourra faire sur cette Comédie, moins intéressante sans doute par l'artifice du Drame que par la peinture des mœurs. Le fanatisme de bravoure & d'honneur qui s'y trouve peint dans la personne de D. Pedre, ses remords sur le meurtre du prêtre & l'apparition du mort, font des traits qui tiennent au caractère national, & qui méritent d'être observés. Nous ajouterons ici que nous devons cet Extrait à un homme de beaucoup d'esprit qui cultive les Lettres pour son amusement, qui connoît bien les Langues & qui a déjà donné des preuves de son goût & de son talent pour la Poésie par l'ingénieuse imitation de *Richardet* que nous avons annoncée.⁵¹

⁴⁸ "Extrait de la Comédie...", cit., pp. 114-115.

⁴⁹ Ivi, pp. 116-128.

⁵⁰ Ivi, pp. 115-116.

⁵¹ Ivi, p. 128. L'anonimo traduttore cui si fa riferimento è Anne-François Duperrier-Dumouriez, traduttore del poema *Ricciardetto* di Niccolò Forteguerri (*alias* Niccolò Carteromaco) edito postumo a Parigi nel 1738. Come indicato, nello stesso numero della «Gazette littéraire de l'Europe» si riporta un commento a tale traduzione (Ivi, pp. 23-26), edita lo stesso anno, senza tuttavia indicare nemmeno in questo caso il nome del compilatore del *Richardet* (Anne-François Duperrier-Dumouriez, *Richardet: Poeme dans le genre berneseque, imite de l'italien*, La Haye, Jean Néaulme, 1764).

Altrettanto interessante è che il medesimo articolo venga riproposto nel 1770 – stesso anno della pubblicazione del *Théâtre espagnol* di Linguet – all'interno dell'opera *Variétés littéraires*, anch'essa curata da Arnaud e Suard, con il più generico titolo "Lettre sur le Théâtre Espagnol" nonché l'inserimento dell'ulteriore estratto de *Los Benavides* di Lope de Vega (pp. 524-546)⁵². In aggiunta a questo secondo testo, il quale presenta le stesse caratteristiche compositive dell'estratto di Moreto, vi è poi la presenza del seguente commento introduttivo:

C'est dans cette vue qu'il faut considérer les ouvrages dramatiques d'une nation étrangere; & c'est surtout dans les ouvrages de ses meilleurs poètes qu'on reconnoîtra plus aisément son goût, son caractere & seus mœurs. Je vais dans le même esprit vous donner encore l'extrait d'une des meilleures comédies du célèbre Lopès de Vega; elle est intitulée: *Los Benavidès*.⁵³

È in tale contesto di crescente interesse intellettuale e culturale nei confronti del teatro aureo in linea con lo spirito enciclopedico dell'Illuminismo francese – testimoniato anche dalle numerose recensioni comparse sulla stampa periodica settecentesca alle opere che andavano alimentando l'intenso e partecipato dibattito critico spagnolo intorno alla drammaturgia nazionale⁵⁴ – che la raccolta di Linguet mira ad inserirsi. Il collettore-

⁵² François Thomas Marie de Baculard d'Arnaud, Jean-Baptiste Antoine Suard, "Lettre sur le Théâtre Espagnol", *Variétés littéraires: ou Recueil de pièces tant originales que traduites, concernant la philosophie, la littérature et les arts*, Paris, Le Jay, 4 voll., 1770, vol. IV, pp. 502-546. L'articolo viene citato in modo integrale, senza tuttavia fare riferimento alla pubblicazione del 1764, ad eccezione del riferimento al traduttore presente invece nella precedente edizione. Inoltre, non vi è alcuna indicazione circa il traduttore del nuovo estratto, forse ad opera dello stesso Arnaud. Si osservi il commento in proposito da parte di Jean-Baptiste-Claude Delisle de Sales: "[...] si l'on est bien curieux d'avoir une idée de la manière de cet Ennius Espagnol je conseille de voir dans le Journal Etranger, ouvrage d'un homme de goût, qui a trop-tôt laissé reposer sa plume, l'extrait de la pièce qui a pour titre, *Los Benavides*; cet extrait, quoique très bien fait, ôtera l'envie de lire l'original.": Jean-Baptiste-Claude Delisle de Sales, *Œuvres dramatiques et littéraires*, Paris, Arthus Bertrand, 6 voll., 1809, vol. I, p. 182.

⁵³ François Thomas Marie de Baculard d'Arnaud, Jean-Baptiste Antoine Suard, "Lettre sur le Théâtre Espagnol", cit., pp. 523-524. Cfr. in proposito Lope Félix de Vega Carpio, *El primero Benavides. Edited From the Autograph Manuscript*, Arnold G. Reichenberger, Augusta Espantoso-Foley (a cura di), Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1973.

⁵⁴ Cfr. in proposito le recensioni al *Discurso sobre las tragedias españolas* di Montiano (Gabriel Montiano y Luyando, *Discurso sobre las tragedias españolas*, Madrid, Imprenta de Mercurio, 2 voll., 1750-1753), alla *Poética* di Luzán (Ignacio Luzán, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Zaragoza, Francisco Revilla, 1737) e alla *Disertación o prólogo sobre las comedias de España* di Nasarre ([Blas Antonio Nasarre y Ferriz], *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra, el autor del don Quixote*, Madrid, Antonio Marín, 2 voll., 1749, vol. I., pp. 17-68) comparse sul "Journal étranger" tra il 1755 e il 1756: Élie Catherine Fréron, "Suite de l'origine de la Poésie Castellane", «Journal étranger», Paris, Pissot-Saugrain-Duchesne, giugno 1755, 2 voll., vol. I, pp. 87-106; Élie Catherine Fréron, "La poetica o reglas de la poesia en general y de sus principales especies por Don Ignacio de Luzan Claramunt de Suelves y Gurrea entre los Academicos Ereinos de Palermo llamado Egidio Menalippo En Zaragoza", «Journal étranger», Paris, Lambert, dicembre 1755, 2 voll., vol. I, pp. 117-148; Élie Catherine Fréron, "Dissertation sur les comédies espagnoles", «Journal étranger», Paris, Lambert, agosto 1756, pp. 99-119. Analoghe recensioni circa le opere di Luzán, Nasarre, Montiano, Castera o Moratín si riscontrano inoltre nel «Journal Étrangere», nel «Mercure de France», nelle «Conversations literaires» o nella «Gazette Littéraire de l'Europe». Cfr. in proposito Robert Pageard,

traduttore, tuttavia, in linea con il proprio manifesto anticonformismo nei confronti dell'ideologia culturale dominante e per questo già oggetto di ripetute detrazioni, presenterà un'opera nelle intenzioni e nei fatti ben distante dalle coeve collezioni francese e spagnole, ponendosi, come si vedrà, a metà strada tra critica neoclassica e preromantica.

La data di pubblicazione del *Théâtre espagnol* rappresenta inoltre un momento critico nella biografia dell'avvocato francese, che lo vede al centro di molteplici contestazioni. Già condannato più volte dalla stampa parigina per le accese critiche al movimento dei *philosophes* manifestate nelle proprie opere in modo sempre più accentuato, è proprio nel 1770 che Linguet, come scrive Vito Stella:

[...] veniva bollato per la prima volta come l'«apologeta dei despoti», non da un periodico, ma da una sentenza formale emessa dal Parlamento di Rennes, il quale il 14 agosto di quell'anno condannava alle fiamme il *Mémoire* difensivo di un proprio imputato nel bel mezzo della celebrazione di un processo.⁵⁵

È inoltre l'anno in cui l'avvocato viene coinvolto in un processo con forti ripercussioni anche in ambito culturale all'interno di un intenso dibattito sulla proprietà letteraria che lo vede schierarsi in modo aperto contro gli enciclopedisti a fianco di Luneau de Boisjermain e Fenouillot de Falbaire. È il primo di questi due a dare avvio a tale diatriba, con la pubblicazione nel 1768 di un'edizione delle *Œuvres de Racine* da lui redatta⁵⁶, contravvenendo in questo modo alle norme del commercio librario stabilite dal "Code de la librairie et imprimerie" tra il 1723 e il 1744⁵⁷, che prevedevano il monopolio dei librai sulla vendita delle opere a stampa. Linguet, avvocato difensore del librario parigino, sarà un acceso animatore di tale dibattito culturale in materia di libertà di stampa, mostrandosi anche in questa occasione nel proprio spirito riformista e sollevando, ancora una volta, numerose critiche. Scrive Laurent Pfister:

Luneau de Boisjermain came into conflict with the Parisian booksellers. Accusing Luneau of 'meddling in the book trade', the booksellers secured an order for the confiscation of several boxes of books that

"L'Espagne dans le *Journal Étranger* (1754-62) et la *Gazette Littéraire de l'Europe* (1764-66)", «Revue de Littérature Comparée», XXXIII, 3, 1959, pp. 376-400.

⁵⁵ Vito G. Stella, "Linguet «philosophe»", cit., p. 94. L'opera imputata è il *Mémoire pour le duc d'Aiguillon*, dato alle stampe da Linguet nel giugno del 1770 in difesa di Emmanuel-Armand de Vignerot du Plessis-Richelieu, duca d'Aiguillon e governatore della Bretagna dal 1753 al 1768, coinvolto in un acceso processo da parte della nobiltà locale.

⁵⁶ Jean Racine, Pierre-Joseph Luneau de Boisjermain, *Œuvres de Racine avec des commentaires par M. Luneau de Boisjermain*, Paris, Imprimerie de Louis Cellot, 7 voll., 1768.

⁵⁷ Claude Marin Saugrain, *Code de la librairie et imprimerie de Paris ou conférence du règlement arrêté ou Conseil d'état du Roy le 28 Février 1723. Et rendu commun pour tout le Royaume, par Arrêt du Conseil d'Etat du 24 Mars 1744*, Paris, Aux Dépens de la Communauté, 1744.

Luneau had arranged to have distributed to various provincial booksellers; Luneau however was successful in having the confiscation order overturned. This case is particularly important because Linguet, Luneau's barrister, co-opted the theory of literary property developed by the Parisian booksellers and turned it against the booksellers own best interests. Linguet argued that the author was the natural owner of his work and that a royal privilege was simply a confirmation of that authorial property; as a consequence, he continued, an author was free to enjoy his property as he wished, a freedom which allowed him to sell his work without regard to the booksellers' corporative monopoly.⁵⁸

È in questo clima di fervente polemiche giudiziarie di interesse pubblico e ripercussioni politiche⁵⁹ che Linguet si appresta dunque a dare alle stampe la raccolta drammaturgica del teatro aureo: l'immagine tanto pregiudicata del traduttore, aggravata da una posizione critica non strettamente riconducibile a quelle visioni neoclassica e "afrancesada" attono

⁵⁸ Laurent Pfister, "Author and Work in the French Print Privileges System: Some Milestones", in Ronan Deazley, Martin Kretschmer, Lionel Bently (a cura di), *Privilege and Property: Essays on the History of Copyright*, Cambridge, Open Book Publishers, 2010, pp. 115-136, p. 132. "Luneau was an unlikely hero for those seeking to defend a heroic vision of the author against the degradation inflicted by the *libraires*. And his case was no less improbable as a catalyst for mobilization in favor of literary property rights. For one thing, he was sued not as an author selling an original work but as an editor. And in any case, the publishers were not contesting Luneau's "ownership" of his edition but defending their turf by opposing his involvement in a commercial activity for which he was not certified. Yet when Linguet was engaged as Luneau's lawyer, and Fenouillot pamphleteered against the guild publishers, they articulated some of the most direct and forceful, if not the most sophisticated arguments for intellectual property rights to emerge in the eighteenth-century France. In fact, they appear to us as direct and forceful primarily because they were oriented directly at the *libraires*, who were constructed in the polemics as the problem to be confronted. Linguet's *Mémoires judiciaires* in defense of Luneau [...] denounce publishers as «insatiable despots», who appropriate what does not belong to them and thereby consign authors to a «ruinous slavery». They are «the same as those tyrants who do not want their subjects to be able to proclaim that, during their lifetimes, they enjoyed a single moment of liberty, and who mark them with the withering seal of servitude.»": Geoffrey Turnovsky, *The Literary Market: Authorship and Modernity in the Old Regime*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2009, pp. 163-164. Cfr. *Mémoire signifié pour le sieur Luneau de Boisjermain, Défendeur, contre les Syndics & Adjointes des Libraires & Imprimeurs de Paris, Demandeurs*, Paris, Imprimerie de Grangé, 1768; *Réponse signifiée pour le Sieur Luneau de Boisjermain Au Précis signifié par les Syndic & Adjointes des Libraires de Paris*, Paris, impr. de Cella!, 1769; *Dernière réponse signifiée et consultation pour le sieur Luneau de Boisjermain contre les Syndic & Adjointes des Libraires de Paris*, Paris, Gueffier, 1769. Cfr. Sarah C. Maza, *Private Lives and Public Affairs: The Causes Celèbres of Prerevolutionary France*, Berkeley, University of California Press, 1993, pp. 33-38; Frédéric Rideau, "Commentary on Linguet's opinion on the Decree of 30 August 1777 regarding privileges", in Lionel Bently & Martin Kretschmer (a cura di), *Primary Sources on Copyright (1450-1900)*, www.copyrighthistory.org. Dopo tale processo Luneau ne intraprenderà un altro (1770-1778) contro gli editori dell'*Encyclopédie* per il rialzo del costo dell'opera – dovuto all'aumento del numero di volumi – e dunque il mancato rispetto degli impegni editoriali assunti nel "Prospectus" di lancio redatto nel 1750 da Diderot, che prevedeva per gli abbonati un prezzo inferiore, così come indicato inoltre alla voce "souscription" all'interno dell'opera stessa: "Les conditions ordinaires des souscriptions sont, du côté du libraire, de fournir leur ouvrage à meilleur compte aux souscripteurs, qu'aux autres, à un tiers, ou un quart du prix de moins [...]": Denis Diderot, Jean-Baptiste Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des Sciences des arts et des Métiers*, 17 voll., 1751-1772, vol. XV, pp. 416-417.

⁵⁹ "While historians have generally interpreted the case as a step in the development of modern ideas of literary property, it also had clear political overtones. Linguet, Luneau's principal advocate, defended his client by launching a harsh attack on the corporatism of the book guild. He defended Luneau's 'literary property rights', but he also argued that those rights only existed within the bounds set by the system of royal privileges. To Linguet, the case thus represented a battle between corporatism and royal authority.": David A. Bell, *Lawyers and Citizens: The Making of a Political Elite in Old Regime France*, Oxford, Oxford University Press, 1994, p. 147.

alle quali cui si articolava il dibattito sul teatro aureo spagnolo⁶⁰, come si avrà modo di vedere non tarderà ad influenzare la ricezione critica dell'opera stessa.

Le traduzioni francesi del teatro aureo ad opera di Linguet sono organizzate in una raccolta composta da quattro volumi, ciascuno dei quali comprensivo di quattro *comedias*, ad eccezione dell'ultimo, che ne comprende tre cui seguono cinque *entremeses*. Rispettivamente le opere sono le seguenti:

Volume I: *La confiance à l'épreuve (La esclava de su galán*, Lope de Vega), pp. 1-172; *Le précepteur supposé (El domine Lucas*, Lope de Vega⁶¹), pp. 173-290; *Les vapeurs ou La fille*

⁶⁰ “[...] los partidarios de la normativa neoclásica recibirán una y otra vez la acusación de afrancesados, sintiéndose obligados a desmentir la filiación extranjera de su estética, mientras que los defensores de la tradición barroca tendrán que soportar el calificativo de ignorantes, debiendo probar que el insulto carece de fundamento. En las estrategias ideadas para combatir este agrio cruce de reproches reside una de las claves para comprender el sentido de la dramaturgia dieciochesca, tanto en el aspecto contradictorio y complejo de sus propuestas teóricas, como en las tensiones textuales de las obras que las representan y que, en último caso, pretenden justificarlas.”: Jesús Torrecilla, *Guerras literarias del XVIII español: La modernidad con invasión*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, p. 48.

⁶¹ Commenta erroneamente Giovanni Getto: “[...] a proposito di una scena della commedia (attribuita da Linguet a Lope ma in realtà di José de Cañizares) *El domine Lucas* [...]”: Giovanni Getto, “I «Promessi Sposi», i drammaturghi spagnoli e Cervantes”, «Lettere italiane», 22, IV, 1970, pp. 425-499, p. 447. In realtà si tratta di due drammi omonimi ma distinti. Del resto, già lo stesso De la Huerta, per dimostrare il cattivo operato di Linguet nella realizzazione del *Théâtre espagnol*, lamentò più volte l’inclusione di tale *comedia* di Lope all’interno della raccolta francese al posto dell’omonimo dramma di Cañizares, a suo avviso più meritevole nonché di indiscusso successo in epoca coeva, tentando di ipotizzarne le motivazioni: “La segunda [comedia] de la colección es el *Dómine Lucas*: pero no aquel *Dómine Lucas* de Cañizares, tan justamente aplaudido en nuestro Theatro, y que de cualquier nación de las más preciadas de cultas bastaría a dar honor por la gracia e ingenio, que recomiendan su composición; sino otro *Dómine Lucas* de Lope de Vega, que nada tiene de común con el de Cañizares más que el título. Mr. Linguet oyó sin duda celebrar o vio representar (parece estuvo algun tiempo en Hespaña) la Célebre comedia de Cañizares, y al hacer su *Théatro Hespagnol*, acordándose que había una con este título muy aplaudida, creyendo ser de Lope, encontraría en el tomo 17 de sus comedias, más fáciles de hallarse en Francia que la Comedia suelta de Cañizares, una con igual título, y sin más exámen, la incluyó en su colección, formando la traducción de ella, no obstante ser una de las más disparatadas de aquel ingenio, y como tal desconocida e ignorada de cuasi todos los españoles, y aun de los mismos cómicos, entre quienes no he hallado la menor noticia de ella.”: Vicente García de la Huerta, *La fe triunfante del amor cetro ó Xayra: Tragedia francesa*, Madrid, Imprenta de García, [1784], pp. 8-9; “En la advertencia a mi traducción de la *Xayra* doy la razón, que pudo haber alucinado a Linguet, para publicar esta Comedia desconocida de Lope de Vega [*El Dómine Lucas*], en lugar de la conocida y graciosa de Cañizares con el mismo título.”: Vicente García de la Huerta, *Theatro Hespagnol*, Madrid, Imprenta Real, 15 voll., 1785, vol. I, p. CLXVIII; “La segunda Comedia [del *Théâtre espagnol*] es: *El Dómine Lucas*. Qualquiera esperarí con sobrado fundamento, que siendo tan célebre en el Theatro Hespagnol la que comunmente se representa con este mismo título, compuesta por D. Joseph de Cañizares, la hubiera escogido Linguet, para incluirla en su Colección: pues parece imposible, que habiendo residido en Madrid algun tiempo, como él mismo asegura, dexase de ver representar esta Comedia, o a lo menos no tuviese una idea bastante clara de ella, cuando es entre los Hespañoles no menos conocida y recomendable, que el *Tartuffe* entre los Franceses. Con todo eso, y que es regular y presumible, que durante su residencia en Hespaña formase el proyecto y recojese los materiales del *Theatro Hespagnol*, que publicó después, por una razón, que no es fácil adivinar, prefirió la Comedia de Lope de Vega, tan desconocida e ignorada, que yo no he hallado noticia de ella en persona alguna de las muchas de quienes la he inquirido, [segue l’indicazione di una nota a piè di pagina nella quale si riferisce: «Hállase esta Comedia en el tomo XVII de

délicate (*La dama melindrosa*, Lope de Vega), pp. 291-402; *Il y a du mieux* (*Mejor está que estaba*, Calderón de la Barca), pp. 403-496.

Volume II: *Le viole puni* (*El alcalde de Zalamea*, Calderón de la Barca), pp. 1-115; *La cloison* (*El escondido y la tapada*, Calderón de la Barca), pp. 116-252; *Se défier des apparences* (*Nunca lo peor es cierto*, Calderón de la Barca), pp. 253-382; *La journée difficile* (*Los empeños de seis horas*, Calderón de la Barca), pp. 383-497.

Volume III: *On ne badine point avec l'amour* (*No hay burlas con el amor*, Calderón de la Barca), pp. 1-102; *La chose impossible* (*No puede ser*, Agustín Moreto), pp. 103-218; *La ressemblance* (*El parecido*, Agustín Moreto), pp. 219-310; *L'occasion fait le larron* (*La ocasión hace al ladrón*, Agustín Moreto), pp. 311-417.

las de Lope de Vega.»] a la que conocen y celebran todos: no habiendo entre las dos más semejanza, que la del solo título, como parece del primer paso, que para este fin he querido copiar, y para dar más clara idea de la falta de puntualidad de su Traductor.”: Ivi, pp. CLXXV-CLXXVIII; “Llevado del concepto de Mr. Linguet califica por buena D. Xavier Lampillas la Comedia del *Dómine Lucas* de Lope, y otras tan ridículas como ésta.”: Ivi, pp. CLXXXIII-CLXXXIX. È interessante osservare come Napoli-Signorelli sembri identificare proprio nella traduzione di Linguet un collegamento tra l’opera di Lope e quella di Cañizares: “L’esperienza giornaliera dimostra che per mille drammatici che tesseranno tragedie regolate, ma indipide destinate a morire il dì della loro nascita, a stento se ne incontrerà uno che sappia comporre una farsa piacevole atta a resistere agli urti del tempo, come son quelle di Aristofane o di *Moliere*. Le favole del Cañizares da me vedute ripetere in Madrid sono: *El honor da entendimiento*, *el Mantañés en la Corte*, *el Domine Lucas*. [...] Il titolo del *Domine Lucas* è tolto da una commedia di Lope de Vega che ebbe luogo nel Teatro Spagnuolo del Linguet.”: Pietro Napoli Signorelli, *Storia critica de’ teatri antichi e moderni divisa in dieci tomi di Pietro Napoli-Signorelli napoletano*, Napoli, Vincenzo Orsino, 10 voll., 1813, vol. IX, pp. 150-151. Si segnala inoltre che all’interno della propria raccolta drammaturgica del 1838 Eugenio de Ochoa inserisce *El dómine Lucas* di Cañizares, nella cui presentazione mette ulteriormente in evidenza gli elementi che ne avevano decretato quello stesso successo segnalato da De la Huerta: “Pocas comedias pueden citarse que hagan reir tanto como la del *Dómine Lucas*. Desde que este mentecato se presenta en la escena, no hay quijadas que basten para celebrar con la debida salva de risas todas sus necedades. No ignoramos que este carácter es una verdadera caricatura, y que una buena comedia, como un buen cuadro, no debe serlo; pero todo se le perdona al autor que tiene el don de divertirnos tan completamente. No presentamos, pues, esta comedia como un modelo del arte, pero estamos seguros de que nuestros lectores reconocerán empleado en ella un verdadero talento dramático, aunque descarriado por el mal gusto y la falta de estudio severo de la naturaleza, un diálogo vivísimo y salpicado de chistes que, aunque degeneran alguna vez en bufonadas, nunca ofenden el pudor, escitando siempre una risa franca, y unos caracteres algo recargados, pero llenos de originalidad y perfectamente sostenidos.”: Eugenio de Ochoa, *Tesoro del Teatro Español, Desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días*, Paris, Baudry, 5 voll., 1838, vol. V, p. 361. Per una comparazione tra i due drammi, a partire dalle detrazioni di De la Huerta nei confronti della scelta di Linguet, cfr. “El editor”, in Félix Lope de Vega Carpio, *El dómine Lucas: comedia de Lope de Vega Carpio; representada Melchor Villalba*, Madrid, Imprenta Sancha, 1841, pp. III-XXXVI. Per un diretto riferimento alla polemica del De la Huerta cfr. Ivi, pp. IV-V. Per la *comedia* di Cañizares cfr. Santo Samuel Trífilo, “Influencias calderonianas en el drama de Zamora y Cañizares”, «Hispanófila», IV, 1961, pp. 38-46; Marc Vitse, “Tradición y modernización en en *El dómine Lucas* de José de Cañizares”, in *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII: Bolonia, 15-18 de octubre de 1985*, Abano Terme, Piovan, 1988, pp. 383-397. Per la *comedia* di Lope cfr. Guillermo Carrascón, “Nunca segundas partes fueron buenas. Lope, del *Dómine Lucas* al *Maestro de danzar*”, «Anuario Lope de Vega», III, 1997, pp. 37-50.

Volume IV: *Le sage dans sa retraite* (*El sabio en su retiro*, Juan de Matos Fragoso), pp. 1-117; *La fidélité difficile* (*El duelo contra su dama*, Francisco Antonio de Bances Candamo), pp. 118-219; *Le fou incommode* (*Un bobo hace ciento*, Antonio de Solís y Rivadeneyra), pp. 221-334; *Intermede des melons et de la femme têtue* (*Entremés del melonar y la respondona*, anonimo), pp. 335-350; *Intermede des beignets* (*Entremés de los buñuelos*, anonimo), pp. 351-364; *Intermede du malade imaginaire* (*Don Juan Rana comilón*, anonimo), pp. 365-385; *Intermede de la relique* (*Entremés de la reliquia*, [Agustín Moreto?]), pp. 386-400; *Intermede de l'écolier magicien* (*Entremés de la cueva de Salamanca*, Miguel de Cervantes Saavedra), pp. 401-419.

Come si può notare, la scelta e l'organizzazione di autori ed opere seguono una certa organicità. In linea con quello che era l'interesse coevo, nella fase neoclassica di passaggio dal precedente interesse per Lope de Vega e la prima fase della drammaturgia aurea al successivo predominio romantico del teatro di Calderón⁶², il traduttore propone, secondo un ordine cronologico crescente, rispettivamente: tre opere di Lope, raccolte nel tomo iniziale; sei di Calderón, di cui una in chiusura del primo volume, una in apertura del terzo e quattro ad occupare la totalità del secondo; tre opere di Agustín Moreto a completare il terzo tomo; l'ultimo volume presenta infine tre *comedias* di altrettanti drammaturghi "minori", anch'essi ascritti, come Moreto, al cosiddetto "ciclo di Calderón" (Juan de Matos Fragoso, Francisco Antonio de Bances Candamo, Antonio de Solís y Rivadeneyra), cui seguono le traduzioni degli *entremeses*. In apertura di ogni dramma Linguet riporta il titolo dell'opera nella versione francese seguito da quello originale con il nome del rispettivo autore, entrambi naturalizzati nella grafia. Unica eccezione a tale prassi è costituita dalla presenza degli *Intermedes*, dei quali si segnala il titolo spagnolo ma non l'autore. Dietro a simile condotta è possibile leggere un indizio in merito alle fonti a partire dalle quali il francese ha realizzato le proprie traduzioni; ad oggi tuttavia sembra non esserci stato alcuno studio che si sia occupato di individuare i metatesti originali. Come si osserverà anche nello specifico caso di *El sabio en*

⁶² "Trattando del Settecento in sé, e non come preparazione del Romanticismo, egli si dimostra coerente col sospetto di cui la critica più recente circonda il concetto di Preromanticismo. Senza dubbio, ogni epoca o fatto deve essere compreso soprattutto in sé, e non soprattutto teleologicamente, come preparazione di qualcosa di successivo. Ma nello specifico caso di Calderón non possiamo fare a meno di rilevare nel Settecento le premesse di quella ricezione romantica che senza dubbio fu, storicamente, la più importante.": Franco Meregalli, "L'Italia mediatrice tra il teatro spagnolo e la Germania nel Settecento", «Arcadia», 13, n. 1, gennaio 1978, pp. 242-254, p. 249.

su retiro, il traduttore non sembra tanto avere operato una cernita sulla base di un'unica raccolta – come invece la Caminer – quanto piuttosto aver attinto da fonti diverse, probabilmente *sueitas* magari da lui stesso reperite durante il proprio soggiorno nella penisola iberica. Lo stesso criterio selettivo, d'altronde, sarà descritto dallo stesso traduttore nel dettaglio all'interno dell'apparato introduttivo paratestuale, riconducendolo a quelli che sono i principali propositi della pubblicazione:

Je donne ici trois Pieces de Lopes de Véga, six de Calderon, & quelques autres de différens Auteurs moins connus, quoiqu'ils méritent de la réputation. J'y ai joint quelques Intermedes ou petites Pieces, afin d'en faire connoître le genre. Je ne crois pas avoir rien à dire au public sur le choix que j'ai fait. J'ai pris les Pieces 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, & de l'autre à fournir des ressources au nôtre. Je me suis pour cela attaché aux Auteurs les plus connus hors de l'Espagne, & sur-tout à Calderon, génie singulier, dont on ne prononceroit le nom qu'avec vénération, s'il étoit né Grec, & qui auroit laissé très-peu de chose à faire aux Corneilles & aux Racines, s'il étoit né Français.⁶³

Malgrado l'esautiva spiegazione fornita da Linguet in merito al criterio selettivo delle opere della raccolta, si noti quanto afferma Pietro Napoli Signorelli – il quale, come si avrà modo di osservare, frequentemente si scaglia nei confronti del traduttore francese – in una nota a piè di pagina del settimo volume della sua *Storia critica de' Teatri*: “Da ciò si vede che Linguet ha raccolto ma non scelte le favole pel suo Teatro Spagnuolo”⁶⁴.

A differenza della raccolta della Caminer Turra⁶⁵, quella di Linguet godette di ampie manifestazioni di riscontro da parte della critica coeva; tuttavia, come si osserverà queste si manifestarono non tanto in merito al lavoro traduttivo, quanto piuttosto all'operazione editoriale in virtù del suo inserimento all'interno del coevo dibattito circa il teatro aureo spagnolo, concentrandosi pertanto o sulla decisione stessa di presentare una simile collezione o a quanto riferito nell'ampio apparato paratestuale introduttivo, in linea con le

⁶³ Simon-Nicolas Henri Linguet, “Avertissement”, cit., pp. XL-XLI.

⁶⁴ Pietro Napoli Signorelli, *Storia critica de' teatri antichi e moderni divisa...*, cit., vol. VII, p. 97. La nota è posta in calce alla seguente argomentazione: “Il sign. Linguet ha renduto a Moreto tutta la giustizia per questa favola [*La Ocasión hace el ladrón* di Agustín Moreto] preferendola a quella de' *Menecmi* di Regnard. Egli l'ha inserita nel suo Teatro Spagnuolo con altre due del medesimo autore, cioè col *Parecido en la corte*, e con *No puede ser guardar la mujer*. Il *Parecido* è una commedia di rassomiglianza che ha varie scene piacevoli, e dove il buffone ha una parte competente. L'altra è stata adottata dagli istrioni dell'Italia e recitata spesso estemporaneamente, ossia a *soggetto*. Ma in questa si vuole osservare che il poeta per sostenere il sentimento opposto introduce un fratello che non è la persona più scaltra del mondo né la più atta a vegliare su gli andamenti della sorella; ed oltre a ciò essa è da riporsi tralle favole di cattivo esempio che danno peso appo i volgari alle massime perverse del libertinaggio.”: Ivi, pp. 96-97.

⁶⁵ Cfr. *supra*, pp. 88 ss.

riflessioni di estetica e ideologia drammaturgica che animavano all'epoca la critica spagnola, francese ed italiana.

Singolare eccezione riscontrata in proposito è l'analisi proposta da García de la Huerta che – pur inserita, come si osserverà, all'interno di tale acceso dibattito coevo e animata pertanto anche dalla palese volontà di screditare l'opera del traduttore onde sconfermarne il pensiero critico circa il teatro aureo – supera i confini di una esclusiva presa di posizione ideologico-estetica per offrire un primo effettivo, sebbene circoscritto, studio traduttologico. Sii osservi come De la Huerta presenti l'opera di Linguet descrivendone quali maggiori difetti sia l'arbitraria traduzione – dovuta a suo avviso da una scarsa conoscenza dello spagnolo che induce Linguet all'elusione di alcuni passaggi di difficile restituzione, compromettendo numerose tipiche caratterizzazioni della *comedia nueva* – che alla scelta stessa dei drammi a comporre la raccolta:

Simon Nicolas Henrique Linguet, Avogado del Parlamento de Paris, no menos conocido por su elocuencia forense, por su ingenio y por su no vulgar instrucción, que por las persecuciones que la emulación suscitó á su mérito y le obligaron a abandonar su patria, residió algún tiempo en España, admitido de las gentes, que le trataron con toda aquella humanidad y munificencia, con que los españoles (algunas veces inconsideradamente) se franquean por lo común a los extrangeros. Con este motivo frecuentó nuestros teatros y leyó los dramáticos de más celebridad, haciendo acopio de ideas y especies desde entonces para la perfección del proyecto que, después que regresó á Paris, puso en ejecución, publicando en el año 1770 su *Teatro Español*, esto es, las traducciones en prosa de una colección de quince comedias y cinco entremeses en cuatro tomos. **Debo creer que el fin de Linguet no fue otro que el dar la mejor idea que le fuese posible de nuestro teatro a sus preocupados compatriotas; y a esta sanidad de corazón atribuyo la bondad de haber dedicado a la Academia Española su obra. Pero no fue, por desgracia, correspondiente a sus buenos deseos ni el acierto en la elección de las piezas, ni la felicidad en su traducción, pues ésta es en lo general falta de exactitud por el poco conocimiento que tenía del Castellano y en aquella (a excepcion de una u otra) se descubre el ningún gusto del Colector.** Los solos títulos de ellas, que con sus correspondientes traducciones Francesas se copian, bastan a informar completamente de esta verdad. [...] Siguen varios entremeses, con que se completa este último tomo, en que se descubre no menos la falta de conocimiento y eleccion de este Colector.⁶⁶

Dopo avere ulteriormente ribadito l'infelice scelta delle opere presentate nella collezione di Linguet, lamentando inoltre la resa francese dei titoli delle stesse quale dimostrazione della scarsa competenza linguistica di questi, De La Huerta prosegue entrando nei meriti di una vera e propria analisi traduttologica, con la descrizione di alcune delle maggiori difficoltà comportate a suo avviso dalla restituzione di un dramma del Siglo de Oro:

No es menester ciertamente tener mucha asistencia al teatro, ni demasiado conocimiento de él, para advertir que **esta corta Colección podía haberse formado de mucho mejores comedias.** Agregúese a este notorio defecto **la falta de inteligencia de nuestro idioma que supone en el Traductor la versión**

⁶⁶ Vicente García de la Huerta, *Theatro Hespagnol*, cit., vol. I, pp. CLXV- CLXVIII, CLXX. Grassetti miei.

de la mayor parte de los títulos, y se podrán fácilmente calcular los muchos errores que deben incluir las traducciones de las mismas piezas, siendo como son por su naturaleza más difíciles que la de cualquiera otra composición, por los idiotismos, frases familiares, fórmulas proverbiales, y otras expresiones de esta especie de que es preciso abunden los coloquios y que quasi siempre carecen de equivalentes en otra lengua aun quando se suponga que el Traductor ha comprendido completamente el original; cosa que no carece de notable dificultad.

Por esta razón se escusó sin duda alguna Linguet de traducir muchos pasajes de las comedias de su Colección, acaso los más graciosos y dignos de entenderse, [segue il rimando ad una nota a piè di pagina in cui si riferisce: «En semejantes lugares nota Linguet la dificultad de traducirlos con esta o semejante expresión: 'Il y a ici des plaisanteries intraduisibles'; **gracioso modo de huir las dificultades y de defraudar los originales de su mérito**, como sucede en *El Garrote más bien dado* y *Alcalde de Zalamea*, donde suprimen en la primera salida los desenfados de los soldados y desembarazos de la Chispa, con todo lo que canta y repite, en donde se halla el carácter de la lengua de nuestra soldadesca de aquel tiempo.»] del mismo modo que lo había executado Voltaire antes, bien que con intención seguramente más torcida en la ruin traducción de la comedia *En esta vida todo es verdad y todo mentira*; y **esta es la verdadera causa que tuvo Linguet y no el creer, como él dice en su advertencia, que no gustarían a los Franceses, pues si se los hiciesen entender venciendo la dificultad de la versión no podrían dejar de gustar de ellos del mismo modo que agradarían al Colector quando los oyó representar en Madrid.**

En comprobación de esta verdad y para mayor demostración de la poca felicidad con que hizo sus traducciones, se pondrán aquí por muestra las dos entradas de las dos primeras comedias de su Colección.⁶⁷

L'ampia argomentazione prosegue quindi con l'analisi di alcuni passi delle prime due traduzioni che aprono il volume della raccolta francese, entrambe di Lope: *La esclava de su galán* (*La confiance à l'épreuve*) ed *El domine Lucas* (*Le précepteur supposé*). Dopo aver riportato la trascrizione dei versi di apertura della prima *comedia*, il critico spagnolo osserva:

Este coloquio de un Galán estudiante (cuya circunstancia es muy considerable para la inteligencia de este paso) con una Dama, resuelta ya a separarse de su trato y correspondencia, tiene mucha gracia por el uso de las voces y frases escolásticas que se emplean en él y de que resultan ciertos equívocos agudos y agradables a cuantos los comprenden. Pero **este lenguaje desconocido y enteramente exótico para el Traductor**, cuya dificultad aumentada con la adulteración del texto original que se vé en todos los exemplares de esta Comedia, **le obligó a suprimir un principio gracioso y oportuno sustituyendo algunas expresiones diminutas frias é importunas [...].**⁶⁸

A tale previa considerazione, volta a sottolineare la rilevanza del passo epurato, si presenta quindi la traduzione di Linguet, la cui anticipata omissione non necessita da parte del critico di ulteriori commenti. Segue la presentazione della traduzione di Linguet di *El domine Lucas*, cui De la Huerta – come già osservato⁶⁹ – rimprovera in primo luogo la soggiacente scelta della *comedia* di Lope anziché l'omonima di Cañizares, nonché ancora una volta la “falta de puntualidad”⁷⁰. In questo caso i due omologhi passi spagnolo e francese sono presentati in

⁶⁷ Ivi, pp. CLXX-CLXXIII. Grassetti miei.

⁶⁸ Ivi, pp. CLXXV-CLXXVI. Grassetti miei.

⁶⁹ Cfr. *supra*, pp. 150-151, nota 63.

⁷⁰ Vicente García de la Huerta, *Theatro Hespagnol*, cit., vol. I, p. CLXXVI.

successione, per lasciare poi spazio all'ampio commento del critico spagnolo, che esordisce affermando:

A cualquiera que medianamente entienda la lengua Francesa son muy comprensibles los defectos de traducción que se hallan en solo este retazo. **Con ser tan infelices nuestros Traductores, no es fácil encontrar en sus peores traducciones unos absurdos de la clase de los que envuelven estas pocas líneas. Pero con ser estos defectos tan notables contiene otros mas enormes y substanciales.**⁷¹

Il primo di tali difetti “más enormes y substanciales” fa riferimento alla scelta di trasformare il personaggio di Leonarda in quello di Isabella, riconducibile secondo De la Huerta – dopo essersi accertato che non esista alcun testo con tale variante – al solo arbitrio di Linguet⁷². In secondo luogo il traduttore francese viene biasimato per la soppressione di una battuta della dama nonché per un intervento in merito al luogo dell'azione:

Ni es menor absurdo el sacar en esta primera escena a Lucrecia, que es la dama principal de la Comedia, y volverla a meter sin haber desplegado sus labios, como dicen, siendo así que en la original es la que empieza el diálogo con la misma expresion que el Traductor pone en boca de Fabricio. **Verdaderamente semejantes descuidos no son conocidos entre nosotros, sin embargo del poco favor que allende de los Pyrneos se nos hace por lo ordinario.**

Aun es mas substancial el que comete Linguet en olvidar o suprimir la mencion que el Poeta español hace en dos partes de la misma escena de la famosa villa de Alba de Tormes, necesaria e indispensable para informar al auditorio del lugar en que se supone que pasa la accion, **pues esto no solo indica ignorancia de la lengua Castellana y de la Geographía (sin duda no entendió la voz), sino tambien de los mismos rudimentos de la Dramática.**

Qualquiera otro atribuiría sin nota de temeridad a malicia positiva esta supresión, pero yo que conozco que entre los mas acreditados escritores de aquella nación son muy frecuentes iguales crasitudes **acaré solamente este defecto a la cortedad de inteligencia del Traductor, debiéndome mejor concepto su buena fé que su suficiencia no obstante la deformidad que induce su descuido en la Comedia que traduce.**⁷³

Segue infine, quale ultima dimostrazione della “impuntualidad enorme aunque intrascendental para el mérito o demérito de la pieza”⁷⁴ della traduzione francese, un commento alla battuta conclusiva del passo proposto, su cui Linguet interviene modificandone il significato. Conclude dunque De la Huerta:

Baste esta muestra para que se conozca la calidad y el mérito del *Teatro Español* de Mr. Linguet y para que los que no leen otros libros que los Franceses, o los leen sin reflexión y examen, desconfíen de sus noticias y doctrina y eviten de este modo el incurrir en errores vergonzosos: pues ahun aquellos que, como creo de nuestro Colector, escriben sin malicia, se deslizan a **tan ridículas absurdidades**, como se deja demostrado, **por atreverse a tratar materias que les son enteramente ajenas y desconocidas.**

Esta es una de las muchas razones que me han impelido á poner en práctica la idea de publicar una Coleccion de nuestras mejores Comedias con el titulo de *Teatro Español*.⁷⁵

⁷¹ Ivi, p. CLXXXV-CLXXXVII. Grassetti miei.

⁷² “[...] no pudo menos de ser capricho de Linguet esta metamorphosis tan poco necesaria”: Ivi, p. CLXXV.

⁷³ Ivi, pp. CLXXIIIV. Grassetti miei.

⁷⁴ Ivi, pp. CLXXXVII-CLXXXVIII.

⁷⁵ Ivi, pp. CLXXXVIII-CXC.

Analoga posizione sembrerebbe animare tale posteriore commento di Eugenio de Ochoa, presentato nelle premessa alla propria edizione di *No siempre lo peor es cierto* di Calderón:

M. Linguet en la coleccion de las que él llama nuestras mejores comedias, que publicó en francés y dedicó a la Academia Española, insertó esta comedia [*No siempre lo peor es cierto*] cuyo título en *Nunca lo peor es cierto*. De aquí puede inferirse qué tal estará lo demás, cuando desde el título empieza a disparatar; por el hilo puede sacarse el ovillo.

La Harpe, que sin duda había oído decir que existe un teatro español pero que ciertamente no le conocía más que de nombre, dice con toda la gravedad propia de un hombre que tiene razón: «Que Beaumarchais substituyó a las insulseces (*fadeurs*) y chocarrerías (*pasquinades*) que forman todo el sainete de las antiguas tramas (*canevas*) españolas e italianas, un diálogo lleno de sal, etc, etc.»

Por juicios como el de La Harpe, por traducciones como la de M. Linguet es conocido en Francia el teatro español ¿qué mucho que tengan de él nuestros vecinos transpirenaicos tan ruin idea? Y cuenta que tanto la traducción de M. Linguet como el juicio de La Harpe solo pecan por ignorancia, que otras y otros pudieramos citar en que la ignorancia es lo menos y la malicia lo más. Algo de esto se ve en la traducción *soi-disant* literal de *En esta vida todo es verdad y todo es mentira* hecha por Voltaire para compararla con el *Heraclio* de Corneille y en el juicio de Boileau sobre los dramáticos españoles.

Si los que tan amargamente han censurado nuestro teatro se hubieran tomado el trabajo de leerle después de escritas sus censuras, ¡cuánto se avergonzarían de ellas! Y si le hubieran leído antes, ¡de cuán distinto modo hubieran escrito! No sostendremos nosotros la paradoja que asienta don Blas Nasarre en su prólogo a las comedias de Cervantes, de que tenemos más número de comedias *perfectas* que los italianos, franceses e ingleses juntos; pero más cerca está esto de la verdad ciertamente que las animosas críticas de casi todos los escritores extranjeros que han hablado de nuestro teatro. Entre los franceses, solo M. Luis Viardot en sus *Etudes sur l'Espagne* [Louis Viardot, *Études sur l'histoire des institutions: de la littérature, du théâtre et des beaux-arts en Espagne*, Paris, Paulin, 1835] le hace justicia y prueba que le conoce, aunque a decir verdad no es Calderón el poeta a quien, en nuestro entender, juzga con más acierto.⁷⁶

Si osservi come anche in questo caso il critico ottocentesco alluda ai demeriti della traduzione di Linguet, pur inserendola all'interno del più ampio dibattito coevo che investe Francia e Spagna in merito alla ricezione della *comedia nueva*, facendo riferimento all'intervento semantico che investe la restituzione del titolo dell'opera quale manifestazione sufficiente delle mancanze ad essa ascrivibili, nonché attribuendo anch'egli all'infelice risultato della raccolta – seppure a suo avviso, come affermato anche da De la

⁷⁶ Eugenio de Ochoa, *Tesoro del teatro español...*, cit., vol. III., 1863, p. 582. Corsivo nel testo, grassetto miei. In merito al riferimento a Nasarre cfr. *infra*, pp. 216 ss. Analogo riferimento alle traduzioni di Linguet quale causa della parziale, nonché sfavorevole, critica coeva francese in merito al teatro aureo spagnolo viene riferita dallo stesso Schlegel, secondo quanto riporta Franzbach in un'argomentazione volta proprio a confutare tale opinione: "A pesar de todo, después de publicarse la traducción [si fa riferimento alla traduzione tedesca del *Théâtre Espagnol* di Linguet da parte di Zachariae e Gärtner (1770-1771)] se constata un claro aumento de las versiones alemanas calderonianas, en las que el tema del *Alcalde de Zalamea* llega incluso a obtener grandes éxitos escénicos. si se considera la larga cadena de las versiones francesas en el siglo XVIII desde los comediantes italianos bajo Gherardi y Riccoboni, pasando por las ideas más teóricas de Voltaire, hasta las constantes nuevas ediciones de las piezas calderonianas francesas del siglo XVII (Hauteroche, Th. Corneille, Quinault), **no se puede dar la razón a A. W. Schlegel: «en Francia no se tiene otro concepto del teatro español que el que uno puede formarse, por ejemplo, desde las traducciones de Linguet»**: Martin Franzbach, *El teatro de Calderón en Europa*, cit., p. 149. Per la citazione di Schlegel cfr. August Wilhelm von Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, Giovanni Vittorio Amoretti (a cura di), Bonn und Leipzig, Schroeder Verlag, 1923 [1809], p. 267. Grassetto miei.

Huerta, non animata da una volontaria “malizia” da parte di Linguet – la cattiva ricezione della drammaturgia aurea oltre i Pirenei.

Al di là di questi due pur parziali osservazioni di natura traduttologica, la critica del XVIII e XIX secolo, come si osserverà, sembra piuttosto interessarsi alle traduzioni di Linguet dal punto di vista dell'estetica letteraria e ideologica da esse veicolate, vedendolo dapprima direttamente coinvolto all'interno del dibattito neoclassico settecentesco, poi, *a posteriori*, in quello romantico ottocentesco. A ciò si ricollega anche l'interesse suscitato dal *Théâtre Espagnol* nel XX secolo. Fino a tempi molto recenti infatti, e comunque in modo ancora tutt'altro che esaustivo, la critica sembra essersi rivolta a tale collezione non già tal punto di vista traduttologico, bensì all'interno delle dinamiche culturali che hanno investito la ricezione del teatro aureo nell'Europa ottocentesca. In particolare ne è stato a più riprese riconosciuto il duplice complementare merito tanto del ruolo rivestito all'interno dell'ampia filiera di diffusione di traduzioni e adattamenti che attraversarono l'Europa tardo settecentesca e ottocentesca – con una particolare attenzione a *El alcade de Zalamea* di Calderón – quanto dell'influenza nella riscoperta di quel genio calderoniano che troverà poi nel romanticismo tedesco il proprio contesto ricettivo di maggiore accoglienza.

Seppur in un'ottica meramente rivolta alla ricezione europea di Calderón de la Barca tra XVIII e XIX secolo e con scarsi contributi a livello analitico, anche la carriera di traduttore – oltre che di pubblicista, ideologo e avvocato – ha iniziato nel Novecento ad richiamare l'interesse della critica nei confronti di Linguet. Se da un lato infatti l'attenzione del traduttore nei confronti dell'opera di Calderón⁷⁷ – malgrado lo scarso successo di pubblico della raccolta

⁷⁷ Las traducciones de Linguet desde el español, publicadas en 1768 y 1770, dieron particular énfasis a Calderón. [...] A juzgar por su “Avertissement”, Linguet parece haber visto en el teatro de Calderón más que nada un nuevo tipo de dinamismo dramático.”: Henry W. Sullivan, *El Calderón alemán...*, cit., p. 173. Osserva Ana María Martín: “Linguet alaba a Calderón – con entusiasmo análogo al de los románticos – como a un “génie singulier, dont on ne prononceroit le nom qu’avec vénération”. Pero a diferencia de Flögel, Linguet no se limita a una consideración teórica. En su obra *Théâtre Espagnol* intenta integrar el teatro español en el ambiente francés al mismo tiempo que estimula la recepción de sus temas. En esto coincidía totalmete con las intenciones de Lessing y de Flögel. En su selección, Linguet prefirió la *comedia de capa y espada*. Aunque Schlegel sometió estas versiones en prosa a un duro juicio, él mismo, como otros, debe a Linguet la idea y la organización de la obra que lleva el mismo título: *Spanisches Theater (1803-1809)*”: Ana María Martín, “Ensayo bibliográfico sobre las ediciones, traducciones y estudios de Calderón de la Barca en Francia”, «Revista del literatura», Madrid, Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, 17, n. 33-34, 1960, pp. 53-100, p. 70. Come si osserverà [cfr. *infra*, pp. 213 ss.] l'interesse di Linguet a Calderón, nonché la sua preferenza rispetto a Lope, è apertamente manifestata da parte del traduttore francese all'interno dei paratesti introduttivi della raccolta. Come sintetizza Franco Meragalli: “Simon Nicolas Henri Linguet (1736-1794), enemigo de los «philosophes» y víctima del Terror, tradujo en prosa cuatro tomos de *Le théâtre espagnol*, Paris, 1770 (tres

del *Théâtre Espagnol* – stimolarono nella Francia coeva varie riscritture e adattamenti⁷⁸, animando pertanto l'attenzione nei confronti del drammaturgo spagnolo, dall'altro contribuirono alla sua diffusione, attraverso queste stesse derivazioni, nell'Europa dell'epoca⁷⁹ nonoché di conseguenza in quella romantica, in particolar modo tedesca⁸⁰.

obras de Lope, seis de Calderón, tres de Moreto, una de Matos Frago, una de Bances, una de Soís) y antepuso a sus traducciones un Epítrofe a l'Académie Espagnole, en la que afirma: «Il est sûr que les Français doivent plus cent fois aux espagnols qu'à tous les autres peuples d'Europe» (III). Es a los autores españoles «sans contredit, que notre supériorité dramatique est due» (IV), aunque después «la rigoureuse observation des règles» ha llevado a los franceses «dans l'art de plaire, plus lointain ceux qui leur avoient enseigné» (VIII). Los jóvenes que afirman que es difícil encontrar nuevas situaciones teatrales «n'ont qu'à lire, sur tout, les comédies de Calderón» (XIV). Nota que no ha traducido sino comedias (*Mejor está que estaba, El alcalde de Zalamea, El escondido y la tapada, Nunca lo peor es cierto, Los empeños de seis horas, No hay burlas con el amor*): «on me demandera pourquoi je n'ai donné quelques Tragédies; ma réponse sera simple: c'est que les Espagnols n'en font point, où du moins qu'il n'est pas possible de les distinguer des Drame, dont le sujet est plus commun» (XXV). Ha cortado sin vacilación las declamaciones «qui nous paroissent bizarres, fatigantes» y al contrario les parecen a los españoles dotadas de «un charme inexprimable» (XXXV). Ha dado la preponderancia a Calderón, «Génie singulier, dont on ne prononceroit le nom qu'avec vénération, s'il était Grec» (XL). Nasarre intenta disminuir a Calderón, pero son los extranjeros los que pueden juzgar mejor el mérito de autores como Lope y Calderón. «S'il falloit prendre parti entre ces deux, je ne balancerois assurément pas à mettre Calderón au premier rang» (XLV).”: Franco Meregalli, “Consideraciones sobre tres siglos de recepción del teatro calderoniano”, in Luciano García Lorenzo (a cura di), *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid, C.S.I.C., 3 voll., 1981, vol. I, pp. 103-124, p. 108.

⁷⁸ La diffusione dell'opera calderoniana nella Francia settecentesca era già evidente nel XVIII secolo: “In the construction and unravelling of his plots [di Calderón], which are full of business and bustle, he shows more skill than Solis Moreto or Lopez de Vega himself. With excellences so great and so varied as these, it is not to be wondered at that among the imitators of Calderon we should be able to enumerate names so famous as those of Corneille, Molière Scarron, Callot d'Herbon, and Linguet, who has translated several of his dramas into French.”: Hugh James Rose, *A new general biographical dictionary, projected and partly arranged by the late rev. Hugh James Rose*, London, B. Fellows, 12 voll., 1853, vol. V, p. 414. Cfr. in proposito: Guillaume Huszar, *L'influence de L'Espagne sur le theatre français des XVIII & XIX siècles*, Paris, Honore Champion, 1912; Ernest Martinenche, *Histoire de l'influence espagnole sur la littérature française: L'Espagne et le romantisme français*, Paris, Hachette, 1922; Alexandru Ciorănescu, “Calderón y el teatro francés”, in Id., *Estudios de literatura española y comparada*, La Laguna, Universidad de La Laguna, 1954, pp. 137-195; Hans Mattauch, “Calderón ante la crítica francesa (1700-1850)”, in Hans Flasche, Karl-Hermann Körner, Hans Mattauch (a cura di), *Hacia Calderón. Cuarto coloquio angloamericano, (Woffenbüttel, 1975)*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1979, pp. 71-82; José-Manuel Losada-Goya, *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVIIIe siècle: présence et influence*, Gêneve, Droz, 1999; Monica Pavesio, *Calderón in Francia. Ispanismo ed italianismo nel teatro francese del XVII secolo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000. Tutti gli studi citati riportano di Linguet unicamente che meriti accenni, in particolar modo quello di Losada Goya, in cui il traduttore francese viene menzionato soltanto di sfuggita riportandone un breve estratto della traduzione dell'*Entremés de la reliquia (Intermede de la relique*, contenuto nel IV tomo del *Théâtre Espagnol*, pp. 386-400), ai fini dell'individuazione della paternità dell'opera: cfr. José-Manuel Losada-Goya, *Bibliographie critique...*, cit., p. 346.

⁷⁹ Per una panoramica generale cfr. Inmaculada Urzainquí, “De nuevo sobre Calderón en la crítica del siglo XVIII”, in Luciano García Lorenzo (a cura di), *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid, C.S.I.C., 3 voll., 1983, vol. III, pp. 1493-1511. Per la ricezione calderoniana in Italia e Spagna nel XVIII secolo cfr.: Inoria Pepe, “Motivi calderoniani nella letteratura settecentesca”, in Guido Mancini, Inoria Pepe, Rinaldo Froldi, Carmelo Samoná (a cura di), *Calderón in Italia, Studi e ricerche*, Pisa, La Goliardica, 1955, pp. 47-61; Franco Meregalli, “L'Italia mediatrice tra il teatro spagnolo e la Germania nel Settecento”, *Arcadia*, 13, n. 1, gennaio 1978, pp. 242-254; Vicente González

Come osserva Martin Franzbach:

No está justificado reprochar a los franceses del siglo XVIII haber entenebrecido la imagen de Calderón. Como se manifiesta en la reacción del mundo erudito alemán, sólo de la contradicción brotan conocimientos fecundos. La continuidad en la recepción francesa de Calderón así como su influjo suprarregional puede servir de piedra de toque para enjuiciar la obra calderoniana en otros países. **Este hecho se muestra sobre todo en la recepción en Alemania de los tres volúmenes del *Théâtre Espagnol* de Linguet (1768). El significado histórico literario de esta primera colección completa de traducciones de Calderón ha sido inmediatamente reconocido por Zachariae y Gärtner.** Pero al mismo tiempo de su traducción (1770-1771), aumenta la oposición pública.⁸¹

Particolare attenzione ha ricevuto lo studio della ricezione de *El Alcalde de Zalamea* a partire dalla sua traduzione di Linguet – già in parte comparsa sul «*Mercure de France*» nel 1768⁸² – sia per l'interpretazione di carattere politico che ne è stata offerta da parte della critica, che per la sua influenza sui posteriori adattamenti francesi⁸³ e la loro conseguente e parallela diffusione internazionale, in particolare in Italia, Olanda e Germania⁸⁴. Come descrive Franzbach:

Martín, “Presencia de Calderón de la Barca en el siglo XVIII italiano”, in Alberto Navarro González (a cura di), *Estudios sobre Calderón. Actas del Coloquio Calderoniano*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, pp. 41-50; Maria Grazia Profeti, “Calderón in Italia: historia de una ausencia”, in Edith Marta Villarino Cela, Elsa Graciela Fiadino (a cura di), *Estudios críticos de literatura española*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2 voll, 2003, vol. I, pp. 15-34; Giuseppe Carlos Rossi, “Calderón nella critica spagnola del Settecento”, «*Filologia Romanza*», 5, 1955, pp. 20-66; e relative bibliografie.

⁸⁰ Interessante l'analisi di Meregalli circa la differente ricezione del Calderón “neoclassico” – per quanto, come si osserverà, non si ritenga che le traduzioni di Linguet, che il critico definisce come “adaptadas”, siano da ascrivere *in toto* alla prima tipologia – e quello “romantico”: “[...] es suficiente comparar la lista de las cinco obras traducidas por Augusto Guillermo Schlegel y publicadas en 1809-9 con la listas de las obras adaptadas por Linguet y publicadas en España por García de la Huerta en 1785, para comprender la diferencia que corre entre el Calderón de los neoclásicos y el de los románticos alemanes”: Franco Meregalli, “Consideraciones...”, cit., pp. 110ss.

⁸¹ Martin Franzbach, *El teatro de Calderón en Europa*, cit., p. 149. Grassetti miei. Franzbach fa poi rapido accenno ai biasimi da parte di Dieze: cfr. *Ibidem*. Come spiega infatti Sullivan, in seguito a una critica alla raccolta di Linguet sul numero 38 del periodico «*Neue Braunschweiger Zeitung*» (1770) con l'annuncio di una prossima traduzione tedesca su questa stessa condotta, Dieze esprimeva la propria opposizione commentando che “la adaptación de Linguet, marcada por un gusto afrancesado, daría una imagen fasa de los originales, que la idea de una traducción de una traducción pasando por teatro español [vale a dire la stessa operazione compiuta in Italia da Elisabetta Caminer Turra] era absurda y una afrenta al sentimiento patriótico alemán”: Henry W. Sullivan, *El Calderón alemán...*, cit., p. 173.

⁸² Cfr. *supra*, p. 143, nota 39.

⁸³ Jean-Marie Collot d'Herbois, *Il y a bonne justice*, Marseille, 1778, Paris 1790, anche con il titolo *Le paysan magistrat*, Paris 1780, 1789; Anonimo [Jean-Nicolas Dufort: cfr. Belén Tejerina, “*El Alcalde de Zalamea...*”, cit., p. 214], *L'alcalde de Zalamea*, Paris 1778; N. Faur, *Isabelle et Fernand, ou L'alcalde de Zalamea*, Paris 1784. Per un approfondimento in merito cfr.: James H. Davis Jr., Ruth Lundelius, “Calderón's *El Alcalde de Zalamea* in Eighteenth-Century France”, «*Kentucky Romance Quarterly*», vol. 23, 2, 1976, pp. 213-224; Henry Antony Stavan, “Des adaptations françaises de *L'Alcalde de Zalamea* à la fin du XVIII^e siècle”, «*Revue d'histoire du théâtre*», Paris, Société d'histoire du Théâtre, 1992, 4, pp. 320-329.

⁸⁴ “El mismo Linguet murió en los azares de la Revolución, pero su versión [de *El Alcalde de Zalamea*] en prosa, resumida, encontró imitadores en el país y en el extranjero. En los años siguientes apareció ya en traducción libre alemán de Zacharie/Gärtner (Brunswick 1771), R.C. van Goens (Amsterdam 1783, 1795) y Pietro Andolfati

En pocas obras de Calderón es tan fácil determinar el momento de origen, las circunstancias y el lugar de la recepción como en su obra *El Alcalde de Zalamea*. Cuando el abogado del parlamento en París, Simon Nicolas Henri Linguet, publicaba en 1770 su versión del tema bajo el título *Le viol puni*, Francia poseía ya una burguesía rica e independiente que comenzaba a liquidar los últimos privilegios de la nobleza (patronazgo de cargos oficiales, exenciones fiscales). La repentina fortuna del *Alcalde de Zalamea* ha de comprenderse en este marco histórico. La obra consiguió un importante significado político la misma víspera de la Revolución Francesa. En una representación de la versión de Collot d'Herbois, las palabras de Pedro Crespo "El noble y el labrador son iguales ante la ley" debieron suscitar notable inquietud en el balcón y en el patio. El mismo Linguet murió en los azares de la Revolución, pero su versión en prosa, resumida, encontró imitadores en el país y en el extranjero.⁸⁵

In una circoscrizione sempre maggiore dell'ambito di interesse – dalla raccolta, a Calderón, a *El Alcalde de Zalamea* – la critica si poi è rivolta soprattutto alla ricezione tedesca di tale dramma calderoniano e alla filiera che a partire da Linguet arriva al movimento dello *Sturm und Drang*, risquotingo notevole successo. Come spiega Sullivan:

Una larga sinopsis de *Le Viol puni* (título que Linguet dio a su versión de *El alcalde de Zalamea*), apareció en el *Mercure de France* en junio de 1768 y corresponde a lo leído por Lessing, quien mucho tiempo después, en 1777, aún recordaba a 'un hombre común [que] en virtud de esta misma [jurisdicción especial] administra justicia personalmente contra un noble que ha seducido a su hija'. La traducción de Linguet, primera obra de su segundo volumen, convirtió *El alcalde de Zalamea* de Calderón en un éxito europeo de *sensiblerie* y revolución política, la cual siguieron unas quince diferentes versiones francesas,

(Venecia, 1796, 1799) tradujeron la obra de Linguet presentándola así en teatros holandeses e italianos. Del favor que gozó en Francia durante el siglo XVIII hablan otras tres versiones que siguen el modelo de 1770: Collot d'Herbois: *Il y a bonne justice*, Marsuella, 1778, París, 1790, también bajo el título: *Le paysan magistrat*, París 1780, 1789; Anónimo, *L'alcalde de Zalamea*, París, 1778; N. Faur: *Isabelle et Fernand, ou L'Alcalde de Zalamea*, País, 1784." : Martin Franzbach, *El teatro de Calderón en Europa*, cit., p. 115. "En 1770 publicó en París Simón Nicolás H. Linguet el *Théâtre espagnol*. Son translaciones en prosa, de forma resumida, entre las que se incluye *El alcalde de Zalamea (Le viole puni)*. De ella proceden otras versiones: la alemana de Zachariae Gärtner (1771), la holandesa de R. C. van Goens (1783) y la italiana de Pietro Andolfati (Venecia, 1796). Pero las circunstancias históricas de Francia, previas a la Revolución Francesa, donde la burguesía estaba liquidando los viejos privilegios de la nobleza, provocaron que la obra tuviera una gran demanda ya que sonaban retadoras las palabras de Pedro Crespo 'el noble y el labriego son iguales ante la ley'. Tal vez por esta razón aparecieron nuevas adaptaciones: una anónima, *L'alcalde de Zalamea* (1778) y otra que lleva la firma de N. Faur, *Isabelle et Ferdinand, ou l'alcalde de Zalamea* (1784). Con todo, las más sobresalientes fueron las dos versiones que hizo Collot d'Herbois, varias veces reeditadas, *Il y a bonne justice* (1788,1790), *Le paysann magistrat* (1780, 1789). El autor, que manejó la comedia de Calderón y la traducción de Linguet, fue quien trató con mayor originalidad y destreza el texto adaptándolo a la estética clasicista (verosimilitud, unidades, desaparición del gracioso), de forma tal que se convirtió en obligada referencia para otras versiones que aparecieron con posterioridad." : Emilio Palacios Fernández, "Juicios críticos sobre Calderón desde Europa (siglo XVIII)", in Héctor Urzáiz Tortajada, Javier Huerta Calvo, Emilio Javier Peral Vega (a cura di), *Calderón en Europa: Actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid (23-26 de octubre de 2000)*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2002, pp. 203-242, pp. 207-208. Belén Tejerina, oltre ad individuare in Jean-Nicolas Dufort l'anónimo autore della versione edita a Parigi nel 1778, segnala inoltre un precedente adattamento neoclassico italiano realizzato dal gesuita valenciano Bernardo García: *Gonzalo della Riviera ossia Il Giudice del proprio onore*, rappresentata per la prima volta a Venezia nell'autunno del 1783: cfr. Belén Tejerina, "El Alcalde de Zalamea...", cit., p. 216. Cfr. inoltre: Franco Meregalli, "Consideraciones...", cit.; Henry W. Sullivan, "El Alcalde de Zalamea de Calderón en el teatro europeo de la segunda mitad del siglo XVIII", in Luciano García Lorenzo (a cura di), *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid, C.S.I.C, 3 voll., 1983, vol. III, pp. 1471-1477.

⁸⁵ Martin Franzbach, *El teatro de Calderón en Europa*, cit., pp. 114-115.

alemanas, holandesas, polacas, suecas e italianas. Linguet redujo la obra a una prosa sin adornos, cortando las 'relaciones' complejas y que se van por las ramas, los ornamentos estilísticos y las partes cómicas. Consideró que el papel de La Chispa, una tosca mujer de soldado que en el Acto III resulta embarazada, era ofensivo para sus conceptos neoclásicos de *binséance* y redujo su papel a un mínimo. Sin embargo, en vez de recurrir a extractos de antología (como Du Perron de Cástera lo hiciera en su *Théâtre Espagnol* de 1740), Linguet conservó el diálogo completo en toda la obra y alcanzó de esta manera su mayor objetivo general de presentarle al público francés 'una idea del teatro español' ('Avertissement'). [...] las adaptaciones francesas de *Le Viol puni* de Linguet afectaron profundamente la forma en que el *Alcalde* de Calderón fue refundido durante el *Sturm und Drang* en Alemania [...].⁸⁶

⁸⁶ Henry W. Sullivan, *El Calderón alemán...*, cit., pp. 164-165. Lo stesso critico approfondisce: **“La versión de Linguet de la obra de Calderón [*El alcalde de Zalamea*] tuvo fuertes repercusiones en Alemania durante el período del *Sturm und Drang*. Los cuatro volúmenes de su *Theatre Espagnol* fueron traducidos en 1770-1 por J. F. W. Zachariae y su colaborador C. Ch. Gärtner bajo el título *Spanisches Theater* y publicados en Brunswick. *Le viol puni* de Linguet apareció en el volumen II como *Die bestrafte Entführung* ('El rapto castigado') en una traducción libre en prosa. La carta de Lessing a su hermano Karl Gotthel fechada el 20 de septiembre de 1777 sugiere también que quizás éste último tomara en sus manos el proyecto de germanizar el resumen vagamente recordado del *Alcalde* en el *Mercure de France*, 'que da muestras de volverse muy inbteressante para nuestro teatro'. [...] Después, puede ser que Lessing haya presionado a su amigo cercano, el destacado actor Friedrich Ludwig Schröder (1744-1816), para emprender la misma tarea. En todo caso, Schröder refundió el *Alcalde* de Calderón como *Amtmann Graumann oder die Begebenheiten auf dem Marsch* ('El alguacil Graumann, o Los acontecimientos en la marcha') y lo montó con mucho éxito el 18 de diciembre de 1778 en Hamburgo, tomando para sí mismo el papel principal del Graumann. La obra fue editada dos veces en 1781 (en Mannheim y Hanóver) y nuevamente en 1783 en Dessau. Es difícil decir si Schröder utilizó la traducción al alemán de Brunswick de 1771 o las versiones de Dufort y Collot d'Herbois de 1778. quizás haya consultado las tres.”: Ivi, pp. 168-169. Grassetti miei. Per la relazione tra *El Alcalde de Zalamea* e il movimento dello *Sturm und Drang* cfr. Ivi, pp. 162-173. In merito alla ricezione romantica tedesca del teatro aureo cfr. Werner Brüggemann, *Spanisches Theater und deutsche Romantik*, Münster, Aschendorff, 1964. In merito alla relazione tra Lessing e il teatro spagnolo cfr. John George Robertson, “The Spanish Drama”, in Id., *Lessing's dramatic theory: Being an Introduction to & Commentary on His «Hamburgische Dramaturgie»*, Cambridge, The University Press, 1939, pp. 293-306. Si noti come anche Franzbach e Palacio Fernández riconducano la decisione di Schröder di “germanizar” l'*Alcalde* di Calderón a un probabile suggerimento ricevuto da parte di Lessing a partire dalla lettura di questi del già citato estratto de *Le viole puni* di Linguet nel «*Mercure de France*» del 1768 [cfr. *supra*, p. 143, nota 39]: “En el *Mercure de France* (junio 1768, p. 57-64) se resumió la obra *El Alcalde de Zalamea* que parece llamó también la atención de Lessing, pues el 20.9.1777 escribió a su hermano Karl Gotthelf en Berlín: «En el *Mercure de France* del año 1768-69 se encuentra una comedia española traducida en la que un hombre vulgar, que tenía cierta jurisdicción de la que no puedo acordarme, logra mediante ella hacer justicia a un hombre distinguido que había seducido a su hija. Se me ha ocurrido una circunstancia por la que esta obra, que me agrada extraordinariamente, podría adaptarse plenamente al alemán (algo más que traducirse) (...) Por lo menos podría darle yo así un trabajo que tendría todas las posibilidades de ser muy interesante para nuestro teatro.» Probablemente esta sugerencia cayó en buen suelo en el amigo de Lessing, el director del teatro de Hamburgo Friedrich Ludwig Schröder. Pues Schröder, como director e intérprete central, logró el 18.12.1778 un gran éxito escénico con su *Amtmann Graumann oder die Begebenheiten auf dem Marsch* (El funcionario Graumann, o los sucesos durante la marcha). Indudablemente conocía la traducción de Brunswick o la versión francesa de Collot d'Herbois; sin embargo la obra no muestra ya huella alguna del espíritu del original español”: Martin Franzbach, *El teatro de Calderón en Europa*, cit. pp. 116-117; “Beben en este modelo [la già citata duplice versione che Collot d'Herbois diede dell'*Alcalde* a partire dal testo di Calderón e la traduzione di Linguet: cfr. *supra*, pp. 160-161, note 90 e 91] la translación Landman Rechter (1783) del holandés R. C. van Goens, quien en la versión de 1795 hizo republicano al ciudadano Pedro cresco, símbolo de la libertad; la de F. L. Schröder [segue il rimando a una nota a pié di pagina in cui si riferisce: «Seguía en esto el consejo de Lessing que conoció *El alcalde de Zalamea* a partir de un resumen inserto en el *Mercure de France* (junio, 1768), y comentaba en una carta: 'me ha parecido que esta obra, que me agrada extraordinariamente, podría adaptarse plenamente al alemán, algo más que traducirse'.»], director y actor del teatro de Hamburgo, alcanzó gran éxito con *Amtmann Graumann oder die***

Se dunque a partire dal XX secolo all'operazione traduttiva di Linguet viene riconosciuto un sostanziale merito di contributo alla posteriore diffusione, tanto editoriale quanto drammaturgica, del genio calderoniano, non soltanto se ne continuano a mettere in evidenza i limiti di una resa che non rende merito all'originale – talvolta tramite giudizi sommari che tradiscono una palese superficialità⁸⁷ – ma non si offre inoltre alcun esempio di specifica analisi in proposito. È infatti soltanto in tempi molto recenti, sebbene purtroppo all'interno di interventi limitati oppure rivolti a posteriori riscritture o adattamenti de *El Alcalde de Zalamea* derivanti da *Le viole puni* del traduttore francese e pertanto in modo marginale, che si riscontrano i primi approcci traduttologici al *Théâtre Espagnol*, offrendo interessanti osservazioni cui è bene tener conto anche ai fini dell'analisi delle traduzioni di *Le sage dans sa retraite* e *Il saggio nel suo ritiro*.

Già negli anni Settanta James Davis e Ruth Lundelius presentarono un'analisi dei principali interventi di Linguet nella traduzione del *Alcalde*, offrendone una lettura interpretativa non più politica, come fino ad allora spesso accaduto, quanto drammaturgica:

Whether or not Linguet's version of *El alcalde de Zalamea*, which he entitled *Le Viol puni*, deserves the name translation is of course quite debatable. In the *avertissement* preceding volume one of the *Théâtre Espagnol*, he admits that he does not pretend to give his translations "une exactitude scrupuleuse" (p. XXXIII); and when one closely compares *Le Viol puni* to the original, it becomes quite evident that we must take him at his word. Not only are we confronted with a hollow, unadorned, prose version, but also with a great condensed text. One notes, for example, that whole scenes of the jornada segunda [...] are omitted; and that, besides, some 140 lines, scattered throughout the play, are ignored by the translator. In addition, Linguet summarizes thirty-eight lines of Isabelle's monologue which begins the tercera jornada, as well as lines 606-634 of that third act.

At first glance it might appear that his obvious abridgment is Linguet's answer to those who would reproach Spanish dramatists, as he says, for "la long durée de leurs pièces" (p. XXII). It must be said, however, that his process of retranchement is dictated by other very definite motives. Some of the most blatant cuts are related to two very singular features of *Le Viol puni*: the almost complete elimination of the role of La Chispa and a very definite diminution of the role of the *gracioso* Nuño and his master Don Mendo. [...]

Begebenheiten auf dem Marsch (1778), donde nacionaliza el tema y transforma la obra en un melodrama buçrgués prerrómanico, al estilo de Kotzebue que tan excelente recepción tuvo en España. Mayores variaciones, a pesar de que asegura conocer el orginiale y la versi-on de Collot d'Herbois, sufre la translación de *Der Oberamtmann, und die Soldaten* (1780) de Gottlieb Stephanie el Joven, más novelesca y romántica, o el *Die Begebenheiten auf dem Marsch, oder der Alcade von Zalamea* (1780) de autor desconocido, que recupera de nuevo el color español": Emilio Palacios Fernández, "Juicios críticos sobre Calderón desde Europa (siglo XVIII)", cit., p. 208. Grasseti miei. Per le altre derivazioni del *Théâtre Espagnol*, oltre a *El Alcalde de Zalamea*, nella Germania e nell'Italia settecentesche cfr. Henry W. Sullivan, "Otras traducciones de Linguet y la conexión italiana", in Id., *El Calderón alemán...*, cit., pp. 173-177.

⁸⁷ Si osservi ad esempio come Ana María Martín definisca quella di Linguet come una "Traducción escueta, sin notas, con una introducción en que habla de la influencia que España ha tenido en la literatura francesa, mayor, según él, que ninguna otra nación europea, y da el nombre de 'funte fecunda' de nuestra literatura.": Ana María Martín, "Ensayo bibliográfico...", cit., pp. 69-70.

The abridgments and ellipses – even certain mistranslations – notwithstanding, Linguet’s motives in presenting the French public “une idée du theater espagnol” are certainly admirable. Unfortunately, his enthusiasm for the *comedia*, evident in the *Avertissement*, does not compensate for his general ineptitude in recasting into prose the baroque imagery and the depth of feeling found in *El Alcalde de Zalamea*. [...]

At other times, Linguet falls even far shorter of conveying the balance and the symmetry of Calderon’s lines. [...] he often settles a more drastic, elliptical summary. [...]

Although Linguet’s version of the *Alcalde* remains essentially a play which emphasizes *pundonor*, his text does not make honor as strong a motive as we see in Calderón. Perhaps it is because of his condensations, his dilutions, and his indifference to the imagery of the original drama that Linguet fails to convey the series of variations on the theme of *honra*, all of which contrast with the central view taken by Crespo.⁸⁸

.Lo stesso Sullivan, qualche anno più tardi, in uno studio sulla fortuna de *El Alcalde de Zalamea* nel teatro europeo settecentesco, presenta alcune analoghe osservazioni:

Simon Nicolas Henri Linguet, el famoso abogado francés que murió bajo la guillotina en 1794, incluyó la comedia de Calderón en su *Théâtre Espagnol* impreso en París en 1770, o quizá ya en 1768. El volumen impreso o el manuscrito de la versión de Linguet inspiró una larga sinopsis de El estupro castigado (nombre que se dio al Alcalde francés) que apreció anónimamente en el *Mercure de France* de junio de 1768 (pp. 57-84). Todavía en 1777, el crítico alemán Gotthold Ephraim Lessing se acordó de haber leído allí acerca de «...un hombre sencillo quien en virtud de esta [jurisdicción especial] administró la justicia personalmente contra un noble que había seducido a su hija». **Linguet acortó la comedia en prosa llana, omitiendo las largas relaciones, los ornamentos estilísticos y los papeles cómicos. Asimismo, encontró vulgar para su sensibilidad neoclásica el papel de La Chispa, que se encuentra embarazada en la tercera jornada del original. Sin embargo, Linguet guardó al restante diálogo en su totalidad, y así logró su principal objeto: es decir, de presentarle al público francés «una idea del teatro español» (Avertissement). Esta versión neoclásica, pero casi íntegra, de la obra de Calderón había de tener una resonancia inmensa en Europa [...].⁸⁹**

Anche Henry Antony Stavan, a distanza di una decina d’anni e sempre nell’ambito dell’interesse suscitato dalla relazione che intercorre tra la traduzione di Linguet e i coevi e connazionali adattamenti che da essa ebbero origine, espone in modo chiaro e dettagliato le principali strategie traduttive attuate da parte dell’avvocato francese nei confronti de *El Alcalde de Zalamea*. Il critico compie tuttavia un ulteriore passo in avanti, offrendone una

⁸⁸ James H. Davis Jr., Ruth Lundelius, “Calderón’s *El Alcalde de Zalamea*...”, cit., pp. 214-216. Grassetti miei. si osservi come gli autori si soffermino in particolare modo sull’idiosincrasia nutrita da parte di Linguet nei confronti del personaggio del *gracioso*: “As for Nuño and Don Mendo, it may be somewhat easier than in the case of *La Chispa* to grasp Linguet’s motives in the handling of these parts. It would appear that if the translator has no particular aversion for the role of Don Mendo, he does, on the other hand, find Nuño an unpalatable character. This is revealed in the *Avertissement*, where Linguet explains to his French readers his concept of the *gracioso*: he is a comic character whose “equivokes assez froides” and “plaisanteries basses” are not only nearly impossible to translate, but also rather flat and dull sounding to foreign ears (p. XXXVII). Therefore, even when Linguet does not totally delete certain scenes between servant and master, as he does in the *jornada segunda* (lines 503-539), he makes no effort in the *primera jornada*, for example, to translate the punning references to food (line 280 f.), the play on words of lines 329-333, or the proverbial expression found in lines 344-346. Linguet’s misunderstanding of the role of the *gracioso* in Golden Age drama is certainly reflected in his approach to the Nuño-Don Mendo episodes; and if this aspect of his translation does not constitute a serious flaw, it most certainly is a detracting feature”: lvi, pp. 214-215.

⁸⁹ Henry W. Sullivan, “*El Alcalde de Zalamea*...”, cit., pp. 1473-1474. Grassetti miei.

lettura non soltanto in relazione alla ricezione del teatro aureo spagnolo, bensì anche alla luce del contesto drammaturgico francese all'interno del quale essa si andava ad inserire, ossia la sempre più marcata ascesa di quella *comédie larmoyante* tanto apprezzata dalla stessa Caminer Turra cui a suo avviso la traduzione di Linguet, a differenza degli adattamenti dei suoi coevi connazionali, ha il merito di non aver adattato il dramma barocco:

[*El Alcalde de Zalamea*] C'est un drame de la cruauté, de la mort, du sang et de la justice sans pitié, mais aussi de la réconciliation et du sacrifice de soi-même. C'est une pièce baroque avec ses «irrégularités», le mélange du tragique et du comique; avec de dialogues simples alternant avec de longs passages poétiques, de la musique et des chansons, de la violence.

Après une longue période d'oubli, le théâtre de Calderon redevint intéressant à l'époque de la sensibilité, à la fin du XVIII^e siècle. En France c'était aussi une époque de cosmopolitisme, de traductions et on trouve alors des versions françaises de pièces anglaises, italiennes, allemandes et espagnoles. Simon-Nicolas-Henri Linguet, né à Rennes en 1736, avait fait des études brillantes à Paris. Pendant ses voyages en Espagne, il y apprit la langue et publia en 1770 plusieurs volumes de traductions en prose de pièces de Lope et Calderon, entre elles *L'Alcalde de Zalamea* sous le titre *Le Viol Puní*. **S'il a gardé la forme et les personnages de l'original, il a fait des modifications. D'abord il a divisé la pièce en scènes, ce que son auteur avait omis. Il supprima la «prolixité», le lyrisme, les plaisanteries et la couleur locale. Il y a par contre des notes marginales pour expliquer des coutumes et institutions espagnoles ou pour justifier les coupes.** Ainsi au sujet d'un passage lyrique il dit: «nous n'aimerions pas des allusions si recherchées», ou «il a fallu prodigieusement raccourcir cet endroit qui est très long dans le texte et rempli de métaphores bien plus extraordinaires encore». **Des répliques sont condensées dans le texte et citées seulement en bas de la page. Ou critique-t-il: «on ne dit plus en France que deux beaux yeux percent ceux qu'ils regardent».** Dans l'appel de Crespo au capitaine, il laisse subsister des expressions «ridicules» car elles «ne font point de tort au poétique dont cette scène est remplie». Or, curieusement, il permet la présentation du capitaine garrotté sur la scène.

Linguet devint avocat et un écrivain prolifique et chroniqueur de sujets polémiques et historiques. Il se disputait avec les philosophes et le gouvernement et se fit bien des ennemis par son esprit caustique. Il passa du temps à la Bastille sur quoi il publia un livre. Pendant la Révolution il changea de parti plusieurs fois et parvint à se faire guillotiner en 1794.

Linguet avait au moins lu Calderon, tandis que ses successeurs ne connaissaient que ses traductions et les adaptaient à tel point que le drame lyrique baroque devenait une comédie française sentimentale et larmoyante.⁹⁰

Quasi contemporaneamente Belén Tejerina approfondisce gli studi sulla versione italiana di Pietro Andolfati, mettendone in luce la derivazione non già, come segnalato fino ad allora, dalla traduzione di Linguet ma da uno degli adattamenti a essa riconducibili⁹¹, in linea con l'affascinante dinamismo intratestuale che caratterizza nel corso dei secoli le complesse relazioni europee tra traduzioni, riscritture e adattamenti del teatro del Siglo de Oro:

Entre los textos que contribuyen a la recepción europea del teatro español del Siglo de Oro hay que destacar las traducciones francesas del abogado Simon-Nicolas-Henri Linguet, nacido en Reims en 1736 y ejecutado con la guillotina en París el 27 de junio de 1794. En su viaje a España aprende la lengua castellana y durante su estancia en Madrid tiene la ocurrencia de traducir al francés – en prosa – obras representativas del teatro español. Estas traducciones aparecen recogidas en cuatro tomos con el título

⁹⁰ Henry Antony Stavan, "Des adaptations...", cit., p. 322. Grassetti miei.

⁹¹ Cfr. *supra*, pp. 160-161, note 90 e 91.

de *Théâtre Espagnol*⁹¹ *Théâtre* se publica anónimo en París en 1770. La obra, dedicada a la Real Academia Española (I, pp. I-X), está destinada a dar a conocer “quelques unes des productions qui ont le plus enrichi votre langue et à inspirer le goût” (I, p. I). Linguet está persuadido de que “Il est sûr que les Français doivent plus cent fois aux Espagnols qu’à tous les autres peuples de l’Europe” (I, pp. III-IV).

La obra va acompañada de un largo prólogo (I, pp. XI-XLVI) donde traza un panorama de la literatura española, pero no habla de los criterios que ha seguido en la traducción. [...]

La traducción de Linguet [de *El Alcalde de Zalamea*] no está concebida para la representación teatral, es una traducción hecha para ser leída; su fin – al igual que el de Elisabetta Caminer – es servir de inspiración a los autores franceses de teatro. No hace falta comentare que Linguet siente gran admiración por los autores españoles especialmente por Lope de Vega y Calderón [...] y recuerda falsamente a sus lectores – según se creía en la época – que Lope de Vega había escrito más de dos mil doscientas obras teatrales y Calderón más de mil quinientas (I, p. XII). E. Caminer, al estar basada en Linguet, atribuye a Lope de Vega el mismo número, pero cree que Calderón ha escrito nada menos que dos mil quinientas. **Linguet habla del teatro español con entusiasmo y asombro:** “Les pièces Espagnoles sont des trésors inépuisables [...], dont le génie peut tirer un très grand parti” (Linguet, I, p. XIV).

Empecemos por señalar que Linguet en su traducción conserva las tres jornadas calderonianas (I, pp. 1-44; II, pp. 45-78; III, pp. 79-115), **pero se ha permitido señalar las escenas según la regla tradicional** – hay cambio de escena cuando entra o sale un personaje en el escenario –. La primera jornada tiene 16 escenas, la II y la III tienen 12 cada una, en total son 40 escenas, número por cierto recomendado por la perspectiva neoclásica.

Todos los personajes del Texto español están presentes en la traducción francesa, se conservan los nombres españoles más significativos, y se traducen los demás; se indica también el papel que desempeña cada uno de los personajes en la obra, pero no como tienen que ir ataviados. La única vez que lo señala es en el texto al aparecer don Mendoza: “ridiculement habillé en gentilhomme campagnard” (I, 4, p.11). [...]

La Chispa aparece en la lista de los personajes, pero en el texto de la traducción francesa a veces se la llama “la Vivandiere”, sus actuaciones han sido muy retocadas, muchas de ellas se han suprimido; por ejemplo se omite su presencia en los versos 1479-1574, y dicho sea de paso, Linguet no ha traducido ninguna de las numerosas coplas que canta, pero lo indica a veces: “Elle chante” (I, 1, p. 6). [...]

Hay que subrayar que Linguet no traduce algunos pasajes, no estrictamente necesarios para el desarrollo de la acción; pero a veces informa al lector al resumir el contenido [...].

Es preciso comentar que en otras ocasiones la supresión de los versos está subordinada a la división de las escenas, por ejemplo, en la primera jornada, al formar la segunda escena, el traductor no tiene más remedio que eliminar algunos versos de la clausura de la primera escena para seguir los cánones clásicos [...].

Al pretender Linguet que las traducciones sirvan de modelo de inspiración e imitación en Francia, como acabamos de decir, es natural que, en los límites de lo posible, de vez en cuando procure traducir fielmente el original, porque así logra transmitir el verdadero carácter de la obra calderoniana, aunque tenga que renunciar a aplicar los cánones vigentes en su tiempo. Hay numerosas muestras de traducción literal [...].

Linguet suele conservar todos los momentos significativos de la obra española [...]. Por este motivo en las adaptaciones aparecen vestidios del dramaturgo español [...].

En la obra de Linguet se detecta además un interés por comunicar al lector francés los usos y tradiciones del teatro español del Siglo de Oro.⁹²

Alla luce di tale *excursus* si riscontra purtroppo negli studi traduttologici sul *Théâtre Espagnol* di Linguet, analogamente a quelli della Caminer Turra, oltre che una ristrettezza sia quantitativa che qualitativa, l’assenza di un’analisi fondata su una sospensione del giudizio, riscontrabile in proposito soltanto nel caso delle osservazioni di Belén Tejerina.

⁹² Belén Tejerina, “*El Alcalde de Zalamea...*”, cit., pp. 213, 218-222.

Manca dunque ancora – né d'altronde è un caso isolato – un approccio di analitico fondato sulla prospettiva di “intertextualidad”⁹³, che permetta il superamento della visione del metatesto quale modello irraggiungibile per concentrarsi piuttosto su di un’osservazione imparziale che miri ad considerare lo “scarto” tra i due testi non in termini di valutazioni di merito, come ci si propone di fare nell’analisi di delle traduzioni di *Le sage dans sa retraite* di Linguet e *Il saggio nel suo ritiro* di Elisabetta Caminer Turra.

Poiché, come descrive Meregalli:

Anche la maggiore opera d’arte viene considerata dall’elaboratore, specialmente se questo pensa ad un’utilizzazione teatrale, prevalentemente come materia, ed è precisamente lo scarto tra l’opera originale e la derivazione che ci interessa maggiormente, sia da un punto di vista storico, sia da un punto di vista estetico.⁹⁴

3.2.1 Paratesti introduttivi

A differenza della raccolta di Elisabetta Caminer Turra – che vede la ripartizione dell’apparato introduttivo nei primi tre de sei volumi che compongono la *Nuova raccolta di composizioni teatrali* – il *Théâtre espagnol* di Linguet presenta due ampi paratesti in esclusiva apertura di quello iniziale, cui si aggiungono in alcuni casi brevi singoli paratesti anteposti alle traduzioni. Il primo dei due apparati introduttivi, pur offrendo anch’esso interessanti riflessioni di tipo programmatico, ha come principale funzione quella di encomio e omaggio all’Accademia Spagnola, mentre il secondo si configura invece come una manifesta e accurata dichiarazione di intenti con la presenza di interessanti esplicazioni operative di indubbio valore traduttologico. Tra i notevoli meriti di tali paratesti vi è anche quello di intessere un intenso dialogo intertestuale con opere protagoniste di quell’erudito dibattito settecentesco che anima il discorso intorno alle letterature nazionali spagnola, francese ed italiana. Se da un lato, infatti, il francese chiama in causa opere e autori coevi citando espressamente le proprie fonti, egli stesso sarà in seguito oggetto di attenzione (soprattutto polemica) da parte di trattatisti contemporanei, in particolare nell’ambito di quei rapporti culturali e letterari tra Spagna e Italia – soprattutto da parte di Pietro Napoli Signorelli, Lampillas e García De la Huerta⁹⁵ – proficuamente intensificatosi in seguito

⁹³ Cfr. Maria Grazia Profeti, “Intertextualidad, paratextualidad...”, cit.

⁹⁴ Franco Meregalli, “L’Italia mediatrice...”, cit., p. 248.

⁹⁵ Cfr. Pietro Napoli Signorelli, *Storia critica de’ teatri antichi e moderni libri 3. del dottor d. Pietro Napoli-Signorelli*, Napoli, Stamperia Simoniana, 3 voll., 1777; Vicente García de La Huerta, *La escena hespañola defendida en el Prologo del Theatro Hespáñol de D. Vicente García de La Huerta, y en su Lección Crítica*, Madrid,

all'espulsione dei gesuiti spagnoli dalla penisola Iberica nel 1767. L'analisi di entrambi i peritesti auto-editoriali – nell'accezione genettiana della collocazione e riferendoci al traduttore francese nella doppia veste di "autore" e "collettore" dell'intera raccolta – verrà pertanto condotta anche in relazione ai rimandi che ad essi vengono rifatti in testi coevi, evidenziandone così il contributo intellettuale apportato a tale dibattito critico.

In una loro lettura congiunta è possibile inoltre individuare la strutturazione nei quattro canonici nuclei epidittico-dimostrativi di ripartizione previsti dalla retorica classica, certo ben noti all'avvocato francese: *exordium*, *narratio*, *argumentatio* e *peroratio*.

3.2.1.1 "Épitre a l'Académie Espagnole"

L'iniziale "Épitre a l'Académie Espagnole"⁹⁶ funge da prologo che apre l'intera argomentazione costituita dal congiunto dei due paratesti; in esso l'autore si serve del *topos* della *captatio benevolentiae* per ingraziarsi i favori di un duplice destinatario, quello esplicito dell'Accademia spagnola e quello implicito del pubblico di lettori. L'incipit che segue il vocativo previsto dalla forma epistolare assunta dal peritesto ("Messieurs") espone immediatamente le finalità che l'opera si propone, seguite da una palese *adulatio* dell'istituzione cui è dedicata:

Cet Ouvrage est destiné à faire connoître quelques-unes des productions qui ont le plus enrichi votre Langue, & à en inspirer le goût. Il ne peut être mieux adressé qu'à un Corps spécialement consacré à la perfectionner, & qui s'en acquitte avec tant de succès.⁹⁷

Come si vedrà, i complementari obiettivi di "faire connoître" e "inspirer le goût" (si noti invece che il riferimento all'aspetto di arricchimento linguistico apportato all'idioma

Hilario Santos, 1786; Pietro Napoli Signorelli, *Storia critica de' teatri antichi e moderni di Pietro Napoli Signorelli*, Napoli, Vincenzo Orsino, 6 voll., 1787-1790; Saverio Lampillas, *Saggio storico-apologetico della letteratura spagnuola contro le pregiudicate opinioni di alcuni moderni scrittori italiani: Dissertazioni del signor abate D. Saverio Lampillas*, Genova, Felice Repetto in Canneto, 1778-1781, 6 voll.; Pietro Napoli Signorelli, *Discorso storico-critico del dottore Pietro Napoli-Signorelli da servire del lume alla Storia Critica de' Teatri, e di risposta all'Autore del Saggio Apologetico*, Napoli, Michele Stasi, 1783; Pietro Napoli Signorelli, *Storia critica de' teatri antichi e moderni di Pietro Napoli-Signorelli napoletano*, Napoli, Vincenzo Orsino, voll. 10, 1813. Anche Girolamo Tiraboschi cita frequentemente il francese, ma sempre in merito al rapporto con i classici greci e latini e utilizzando come punto di riferimento gli *Annales*, mentre la raccolta drammaturgica spagnola non è mai menzionata: Cfr. Girolamo Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana di Girolamo Tiraboschi della Compagnia di Gesù bibliotecario del serenissimo Duca di Modena*, Modena, Società Tipografica, 11 voll., 1772-1795. Per una bibliografia in merito cfr. Franco Quinziano, "La commedia nuova (1795): P. Napoli Signorelli, traduttore e diffusore del teatro illustrato di L. Fernández de Moratín", in Gabriella Catalano, Fabio Scotto (a cura di), *La nascita del concetto moderno di traduzione. Le nazioni europee fra enciclopedismo e epoca romantica*, Roma, Armando Editore, 2001, pp- 259-287.

⁹⁶ Simon-Nicolas Henri Linguet, "Épitre a l'Académie Espagnole", *Théâtre espagnol*, cit., pp. I-X.

⁹⁷ Ivi, p. I.

spagnolo da parte delle opere presentante, meramente funzionale all'encomio dell'Accademia, tornerà ad essere riproposto soltanto nel corso di tale "Épître" e non nell'"Avertissement") saranno più volte rimarcati da parte del traduttore quale prova a sostegno della propria operazione editoriale e culturale. Segue il cuore centrale della tesi di Linguet il quale, come si avrà modo di osservare, non mancherà di suscitare critiche e detrazioni: il coevo successo del settecentesco teatro francese è debitore in primo luogo, a suo avviso, dell'imitazione della drammaturgia spagnola. Per dimostrare tale convinzione Linguet si serve di una costruzione quasi "paradossale" – sostenendo la maggiore utilità ricevuta da parte dell'arte spagnola rispetto a quelle greca e latina – rafforzata da una metafora di sicuro effetto. Parafrasando le parole del traduttore, alla pari della bellezza dell'acqua di un ruscello che incoraggia a risalire alla sorgente, così l'arte di narratori e drammaturghi aurei avrebbe incoraggiato alla riscoperta e all'imitazione dei classici.

Un tel hommage pourroit, sans injustice, être regardé de la part d'un Français 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 & des Romains. Ceux-ci nous ont offert des modeles plus corrects ; mais si les Romanciers & les Comiques Espagnols ne nous avoient préparés à la lecture des Sophocles & des Térences, il est plus que probable que nous n'aurions jamais pensé à l'imiter ces derniers. C'est la beauté des eaux du ruisseau qui nous a engagés à remonter jusqu'à la source.⁹⁸

L'argomentazione della causa da dibattere prosegue in una sorta di dialettica *altercatio* condotta con una controparte immaginaria, duante la quale l'avvocato previene possibili confutazioni da parte dell'uditorio in merito a un tema all'epoca assai delicato e dibattuto. Senza dubbio una prima obiezione a tale presunto primato della Spagna in termini di influenza artistica potrebbe risiedere nella rivendicazione del ruolo dell'Italia in epoca rinascimentale, ragion per cui l'arringa previene una simile replica utilizzandola anzi come espediente per entrare nel dettaglio della questione in un appassionato climax ascendente di prove a suo favore.

Je ne sais pourquoi cette vérité s'est obscurcie parmi nous. Il est sûr que les Français doivent plus cent fois aux Espagnols qu'à tous les autres peuples de l'Europe. On ne nous parle que du siècle de Léon X, & des efforts du génie chez les Italiens à cette époque heureuse. Il semble qu'ils soient les seuls auteurs de la régénération des Lettres, & que la lumière qui a pour lor 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. C'est chez vous, Messieurs, c'est dans les bons Auteurs Castillans, que les nôtres ont puisé la première idée des beautés qu'ils ont prodiguées sur le théâtre & dans leurs écrits. Le Dante, l'Arioste, le Tasse même, n'ont point fait

⁹⁸ Ivi, p. II.

d'élèves parmi nous. Lopes de Véga, Guillen de Castro, Calderon, en on fait. C'est à eux, sans contredit, que notre supériorité dramatique est due.⁹⁹

L'accorta struttura retorica – si notino in proposito la *concinnitas* di ciceroniana memoria delle proposizioni parallele avversative (“ce n'est point chez elle... c'est chez vous”; “n'ont point feut... en on fait”) e l'artificio anaforico dell'incalzante “c'est” – tramite cui l'autore costruisce la propria “arringa” non la risparmia tuttavia dalle detrazioni. È proprio a tale passo, infatti, che Napoli Signorelli fa riferimento nel paragrafo del quinto tomo – dedicato al teatro italiano del XVI secolo – della propria *Storia critica de' teatri antichi e moderni divisa in dieci tomi*, dall'esplicito titolo “Errore del Linguet aduttore degli Spagnuoli”:

Aunque la prima istruzione che ebbero i Francesi di un dramma in cui venissero osservate le regole delle tre unità, debbono riconoscerla dalla *Sofonisba* del *Trissino*. Si vedrà in appressa quante altre produzioni sceniche italiane si tradussero e s'imitarono in Francia. Per la qual cosa non si capisce perché l'avvocato *Linguet* (a) [(a) Nella lettera premessa al *Teatro Spagnuolo* indirizzata all'Accademia Spagnuola] 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*. Accordiamo di buon grado quel che egli aggiunge, cioè che *il Dante, l'Ariosto e il Tasso stesso non hanno fatti allievi alcuni tra' Francesi* (senza andarne rintracciando il motivo che egli stesso con altri suoi compatrioti troverebbe poco glorioso per la testa e per la lingua francese): e che *Lope de Vega, il Castro e il Calderón* siensi più facilmente prestati alla loro imitazione. Ma quanto alla *prima idea delle bellezze teatrali*, la storia contraddice all'asserzione del *Linguet* che brucia que' grani d'incenso ad onore degli Spagnuoli. Piacemi che egli a nome de' Francesi si mostri grato a quella ingegnosa nazione e che ripeta quel che altre volte ed assai prima di lui osservarono i Francesi stessi, gli Spagnuoli e gl'Italiani; ma è giusto forse che per confessare un debito voglia negarne un altro?¹⁰⁰

⁹⁹ Ivi, pp. III-IV. L'argomentazione sarà parafrasata, anni più tardi, da Augustín García Arrieta, all'interno della traduzione del *Cours de belles-lettres, ou Principes de la littérature* di Charles Batteux (Paris, Desaint & Saillant, 1753): “Los autores cómicos españoles pueden lisonjearse sobre todos los de las demás naciones de haber sacudido este yugo [di servili imitatori dei classici] con más libertad y haberse abierto una nueva y brillante carrera que después siguieron las otras naciones. Ninguna hay, sea antigua o moderna, que pueda blasonar de ingenios tan asombrosamente fecundos como fueron los de muchos poetas nuestros para inventar, disponer y adornar nuevas fábulas dramáticas.”: Charles Batteux, Agustín García de Arrieta, *Principios filosóficos de la literatura o curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes. Obra escrita en francés por el Sr. Batteux, Profesor de la Real Academia Francesa y de la de Inscripciones y Bellas Letras. Traducida al castellano e ilustrada con algunas notas críticas y varios apéndices sobre la literatura española por D. Agustín García de Arrieta*, Madrid, Sanca, 9 voll., 1797-1801, vol. III, p. 166. Come si avrà modo di osservare, Linguet sarà a buon diritto uno dei punti di riferimento del “nazionalismo afrancesado” di Arrieta e suoi seguaci.

¹⁰⁰ Pietro Napoli Signorelli, *Storia critica de' teatri divisa...*, cit., vol. V, pp. 36-37. Nel corso della propria opera Napoli Signorelli torna più volte su questo tema. cfr: “Questa tragedia [*Il Re Torrismondo* di Torquato Tasso] non tardò molto ad essere conosciuta in Francia per la traduzione che ne fece Carlo Vion parigino signor di *Delibrai*, che si stampò in Parigi nel 1626, e si ristampò nel 1640 e nel 1646. Allora i *Cornelii* non avevano ancora lette le commedie spagnuole. È dunque (dicasi un'altra volta con pace del *Linguet*) il *Torrismondo* una delle produzioni italiane che diedero a' Francesi le *prime idee* delle bellezze teatrali.”: Pietro Napoli Signorelli, Ivi, p. 87; “Tornando anche un momento su qualche particolarità storica della *Semiramide* notisi ancora che il Manfredi è stato il primo in Europa a recare sulle scene questa regina famosa degli Assiri, e senza averne trovato modello veruno fra gli antichi ne ha inventata e disposta con tanta regolarità ed artificio la favola e con tale eccellenza, vigore ed eloquenza scolpiti i caratteri e animate le passioni, che ha invitati i posterì a contar la *Semiramide* tra gli argomenti teatrali. Quindi è che il Capitano *Virues* e don *Pedro Calderón de la Barca* si

La dissertazione di Linguet prosegue con la presentazione di esempi a dimostrazione concreta della propria ipotesi: si spiega che senza il *Cid* e “les contradictions qu’il a essuyées”¹⁰¹ Pierre Corneille non avrebbe ottenuto la fama ricevuta¹⁰², così come le opere cui il fratello di questi, Thomas Corneille, deve il proprio seppur minore successo non sono altro che traduzioni di drammi spagnoli; perfino Moliere “lui-même, ce restaurateur, ou plutôt ce véritable créateur de la Comédie, a puisé dans cette source féconde”¹⁰³. In generale, riassume il traduttore:

[...] tous les Ecrivains agréables dont les productions étoient l’aurore du beau jour qu’a répandu le siecle de Lous XIV, se sont formé chez vous, & chez vous seuls. Voiture, Benserade, &c. 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 nôtre, il résulta dans celle-ci une douceur, une majesté qui lui avoient été jusques-là inconnues.¹⁰⁴

L’origine di tale comunione franco-spagnola, che dà origine a una nuova riforma e affinamento della lingua, risiede in quelle “fictions ingénieuses appellées Nouvelles, où l’on

avvisarono di maneggiarlo in Ispagna nel secolo seguente, e nel nostro vi si sono appigliati il *Crebillon* ed il *Voltaire*, su i quali potrebbe osservare l’avvocato *Linguet*, se vi sieno stati piuttosto determinati dalla tragedia del Manfredi abbigliata alla greca, che da’ gotici drammi del *Virues* e del *Calderón*.”: Ivi, pp. 113-114 [paragrafo dal titolo “Ed il Linguet ed altri simili seppero mai di quanto colla *Semiramide* il Manfredi precedette il *Virues*, il *Calderon*, il *Crebillon*, il *Metastasio* ed il *Voltaire*?”]; “Per quanto si abbia di amore e di rispetto per gli antichi, convien confessare che essi, tuttochè vadano fastosi per un Sofocle ed un Euripide, se fossero stati contemporanei del Tasso, ci avrebbero invidiato l’*Aminta* [...]. Si è veduto come ben per tempo e più volte s’imprese e si tradusse in Francia, prima che quivi si conoscessero *Lope de Vega*, *Castro* e *Calderón*; il che sempre più manifesta il torto del Linguet nel pretendere che le prime bellezze teatrali avessero i Francesi imparate dagli Spagnuoli.”: Ivi, vol. VI, pp. 20-21; “Prima però che Cornelio si avvedesse della proprie forze nel genere tragico, e che comprendesse quanto la regolarità contribuisca all’accrescimento dell’istruzione e del diletto col partorir l’illusione, il Trissino servi da modello a Mairet nel comporre la *Sofonisha* rispettando le tre unità (I) [(I) Voltaire negò questo in luogo delle sue opere, e lo confessò in un altro con queste parole: *Mairet fut le premier qui en imitant la Sophonisbe du Trissino introduisit la règle des trois unités*. Prima dunque che Cornelio imitasse gli Spagnuoli, Mairet aveva imitati gl’Italiani con vantaggio. quante volte ci ha dimostrato la storia la falsità dell’asserzione di M. Linguet!]; ed il popolo nella rappresentanza seguitane nel 1629, ad onta de’ suoi difetti e della debolezza dello stile, ne sentì il pregio e l’applaudi.”: Pietro Napoli Signorelli, *Storia critica de’ teatri antichi e moderni divisa...*, cit., vol. X, pp. 5-6. Si noti quanto afferma Lampillas in merito al debito della drammaturgia francese nei confronti di quella italiana, con particolare riferimento al dibattuto “caso Trissino”: “Alcuni Italiani pretendono, che i loro tragici abbiano servito di modello a’ tragici Francesi, imperciocchè Giovanni Mairet nel 1633 diede la sua Sofonisba sull’esempio del Trissino. Essa nondimeno non acquistò al Mairet il titolo di Padre della tragedia francese; titolo glorioso, che meritò Pietro Cornelio soccorso dai Poeti Spagnuoli.”: Saverio Lampillas, *Saggio storico-apologetico...*, cit., vol. IV, 1781, p. 216.

¹⁰¹ Simon-Nicolas Henri Linguet, “Épitre a l’Académie Espagnole”, cit., p. IV.

¹⁰² Napoli Signorelli commenta in proposito: “Lo spirito d’ingenuità e di gratitudine che mosse prima il Cornelio, indi il Linguet a confessare il debito contratto con Guillén de Castro pel *Cid*, non avrebbe dovuto stimolarli ugualmente a riconoscere nell’Orazia dell’Aretino gli Orazii del padre del Teatro Francese, componimento di gran lunga superiore al *Cid*?”: Pietro Napoli Signorelli, *Storia critica de’ teatri antichi e moderni divisa...*, cit., vol. V, pp. 60-61 [paragrafo dal titolo “Rimprovero moderato al Cornelio, ed al Linguet”].

¹⁰³ Simon-Nicolas Henri Linguet, “Épitre a l’Académie Espagnole”, pp. IV-V.

¹⁰⁴ Ivi, p. V.

trouve souvent une force & une délicatesse dont notre siècle n'a plus n'idée", le quali sono state "toutes traduites, ou du moins imitées de l'Espagnol"¹⁰⁵. Si noti come nel *Saggio storico-apologetico* Saverio Lampillas si avvalga delle parole di Linguet a sostegno della propria difesa nei confronti della drammaturgia aurea, riportando in traduzione questa ampia prima parte dell'"Épître" – da lui stesso definista una "franca critica lontana da ogni adulazione" – alla lettura della quale incoraggia il Bettinelli:

Alquanto più lunga [rispetto a quelle appena riportate di De Saint-Évremond e di Voltaire], ma insieme più interessante è la confessione fatta da altro moderno critico Francese ben noto alla Repubblica letteraria per la sua franca critica lontana da ogni adulazione. Abbia la bontà il Sig. Ab. Bettinelli d'ascoltarla, e sentirà qualcosa di consolante. M. Linguet nella lettera all'Accademia Spagnuola stampata sul principio del suo teatro Spagnuolo scrive: "Signori, Questa opera dee servire per dar a conoscere parecchie produzioni di quelle, che più arricchita hanno la lingua vostra, e per eccitarne il gusto di essa. Però non si può ella esser meglio indirizzata, che ad un corpo particolarmente consacrato a perfezionare la detta lingua, e che ne disimpegna con tanta felicità. Un tale omaggio reso da un Francese potrebbe senza ingiustizia riguardarsi come un effetto di riconoscenza. Voi foste già nostri Maestri in ogni genere, ma particolarmente nelle arti dello spirito. I vostri Scrittori ci sono stati più utili, che i Greci stessi, e che gl'istessi Romani. Questi ci hanno dati modelli più perfetti; ma se i Romanzieri, e i comici Spagnuoli non ci avessero preparati alla lezione de' Sofocli, e de' Terenzj, è più che probabile, che noi non avessimo giammai pensato ad imitare questi. La bontà delle acque de' rivi ci ha spinti a salire sino alla sorgente. Io non so perchè questa verità sia oscurata tra noi. Ella è cosa certa, che i Francesi debbono cento volte più agli Spagnuoli che a tutto il resto de' Popoli dell'Europa. Non si parlano se non che del secolo di Leone X, e degli sforzi del genio fatti tra gl'Italiani in quella epoca felice. Pare ch'essi siano soli gli Autori del risorgimento delle lettere, e che la luce sparsa allora sopra l'Europa sia sortita da Roma esclusivamente. Eppure è verissimo, che l'Italia su questo particolare appena ci ha reso verun servizio. Non è tra gl'Italiani, che si siano formati i nostri prosatori né i nostri Poeti. fra voi, Signori, tra li buoni Autori Castigliani è dove i nostri hanno ritrovata la prima idea delle bellezze da essi diffuse sul teatro, e ne' loro scritti. Né il Dante, né l'Ariosto, né l'istesso Tasso hanno avuto di allievi tra noi. Il Lope di Vega, il Guglielmo di Castro, il calderone sono quelli che hanno fatti. Questi sono senza contraddizione a cui è dovuta la nostra superiorità drammatica. Cornelio senza il *Cid*, e senza le sofferte contraddizioni, probabilmente giammai si sarebbe elevato a produrre il suo *Cinna*, né il suo *Polituo*. Ora dunque il solo nome di questa bella imitazione ricorda l'idioma, nel quale trovò egli scritto l'originale. Il suo minor fratello, inferiore di lungo, senza dubbio, al maggiore, ma nondimeno degno di essere annoverato tra i Poeti drammatici della prima età del teatro, altro quasi non fu, se non che traduttore degli Spagnuoli. Moliere, l'istesso Moliere, quel ristoratore, anzi vero creatore della commedia, ha ricavato da questa copiosa sorgente. Lasciando a parte que' genj superiori, a cui le vostre lezioni sono state cotanto utili, è certo, che i dilettevoli scrittori, le cui produzioni possono esser riguardate come l'aurora di quel bel giorno, che sparse il Secolo di Luigi XIV, quelli, dico, si sono formati tutti tra voi, e tra voi unicamente. Voture, Benserade ec. erano, per così dire, più Spagnuoli, che Francesi. La vostra lingua era in que' tempi tanto comune a Parigi, quanto lo fosse il naturale idioma; ella faceva le delizie di tutte le oneste persone. Dalla unione della stessa colla nostra è nata in questa una dolcezza, ed una maestà alla medesima prima d'allora ignote ec.". Ecco in qual maniera i Poeti Francesi seppero profittarsi del Teatro Spagnuolo, prendendo le invenzioni, le bellezze degne d'imitazione, e purgandolo de' difetti, in cui inciamparono i nostri Poeti, e non corressero, troppo impazienti della lima. Se gl'Italiani si fossero in tal guisa adoprati, non sarebbe forse restato nella desolazione il loro teatro nel secolo XVII.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Ivi, p. VI.

¹⁰⁶ Saverio Lampillas, *Saggio storico-apologetico...*, cit., vol. VI, 1781, p. 225.

Il prologo dell'avvocato-traduttore prosegue con una nuova difesa preventiva volta ad anticipare chiunque eventualmente ardisse controbattergli rivendicando i meriti del teatro francese di derivazione spagnola, la cui esistenza egli sapientemente non nega ma anzi adduce quale ulteriore prova dell'alto valore del modello di riferimento:

C'est une chose remarquable qu'elles soient 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. 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.¹⁰⁷

Ad aprire la lista dei "plus mauvais Auteurs" è senza dubbio per Linguet, come non mancherà anche di ribadire in seguito, Paul Scarron, "ce malheureux inventeur du plus méprisable genre d'écrire qu'ait jamais existé, ce bouffon insupportable qui ne plaisante jamais en vers sans s'avilir qui n'a su prodiguer dans ses pieces de poésis que des bassesses dégoûtantes"¹⁰⁸, il quale "devient un tout autre homme dans ses Nouvelles en prose qui ne sont que des extraits ou des traductions de vos bons livres"¹⁰⁹. Avviandosi alla conclusione il traduttore sembra quasi capovolgere la prospettiva di osservazione manifestando un aspetto finora non ancora emerso, che costituisce, anche nell'ambito dell'effettiva prassi traduttiva, l'elemento di maggior disagio provocato ai suoi occhi da parte della *comedia nueva*: quell'assenza di un "joug" e di "bienséance" che ne costituiscono la tanto biasimata "sregolatezza".

Nous pouvons donc sans honte, & 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 leur maîtres. Non 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. Ils sont devenus dignes d'être imités par ceux mêmes qui leur avoient d'abord servi d'exempl. La rigoureuse observation des regles, ou, ce qui est à peu près la même chose, des bienséances, les a

¹⁰⁷ Ibidem. Si noti come Lampillas si serve di questo stesso passo per ribadire il valore della drammaturgia aurea: "I Francesi poi sinceramente confessano, che gli Spagnuoli sono stati i loro maestri ne' Romanzi, e Novelle di bella invenzione, e colto stile, dopo che i Francesi diedero il primo esempio di siffatti componimenti in ridicole, e mal ordite storie romanzesche. "Le invenzioni ingegnose, dette Novelle (scrive M. Linguet) nelle quali si trova sovente una forza, e una delicatezza, della quale non ha idea il secol nostro, contribuirono infinitamente a pulire la lingua francese. Esse sono tutte o tradotte, o imitate dallo Spagnuolo. È cosa degna da osservarsi, ch'esse generalmente sono meglio scritte, che i componimenti Drammatici di quei tempi; né io so trovarne altra ragione, se non che esse si avvicinano più agli Originali.": Saverio Lampillas, *Saggio storico-apologetico della letteratura spagnuola contro le pregiudicate opinioni di alcuni moderni scrittori italiani: Dissertazioni del signor abate D. Saverio Lampillas*, Genova, Felice Repetto in Canneto, 6 voll., 1778-1781, vol. V, 1781, p. 174.

¹⁰⁸ Ivi, pp. VI-VII.

¹⁰⁹ Ibidem. Come si avrà modo di osservare più nel dettaglio, anche altrove Linguet insiste imputando a Scarron il torto di aver condotto pessime traduzioni – di cui riporta ampi estratti – anche per l'essersi voluto cimentare in una resa in versi, al contrario del qui citato *Roman comique*, in prosa.

menés dans l'art de plaire plus loin que ceux qui le leur avoient enseigné. Vos Écrivains 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 & plus durables. Déjà plusieurs Auteurs célèbres d'entre vous, essaient de se renfermer dans les limites inconnues à l'enthousiasme bouillant & capricieux de vos prédécesseurs. On a donné à Madrid des Tragédies purement écrites & sagement composées. Ces essais ne peuvent être suivis que de la réussite la plus heureuse.¹¹⁰

Ecco dunque che i francesi, riportando il teatro entro i limiti di quel “joug assujettissant, mais utile” costituito dalla “rigoureuse observation des regles” incoraggiata dallo studio della classicità, si costituiscono quali allievi in grado di superare il proprio maestro e di porsi loro stessi quale modello meritevole di imitazione, in modo da “sdebitarsi” offrendo “à Madrid des Tragédies purement écrites & sagement composées” che guidino la drammaturgia spagnola verso una dimensione maggiormente “regolata” e adeguata al gusto coevo. Il paratesto si conclude, prima del classico encomio finale, con un rinnovato auspicio della collaborazione tra “genio naturale” spagnolo e “genio artistico” francese in un’ottica di arricchimento di entrambe le letterature, riportate in conclusione a pari valore artistico: una cooperazione che permetta loro di superare la consolidata rivalità – con un diretto riferimento al piano bellico e politico – e, in un abile e circolare ritorno alla metafora iniziale, “non prosciughi mai la sorgente”:

La correspondance solidement établie entre deux nations si longtemps rivales, mais faites pour s'estimer & pour s'aimer, rendra comme à toutes deux les 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 & peut-être plus d'honneur, que ces guerres sanglantes, ces divisions cruelles qui nous ont autrefois rendu les fléaux & les tyrans des deux mondes.¹¹¹

3.2.1.2 “Avertissement”

All'encomiastico “Épître” segue il più ampio “Avertissement”¹¹² del traduttore, di grande interesse sotto più punti di vista. Come anticipato, esso può essere letto come sviluppo che segue all'*exordium* iniziale, nelle tre successive fasi retoriche di *narratio*, *argumentatio* – a sua volta articolata in vari temi e strutturata nei due momenti di *propositio*, già anticipata nel precedente paratesto, e *confirmatio* rafforzativa – e *peroratio* conclusiva. Questo secondo apparato paratestuale presenta interessanti considerazioni estetico drammaturgiche sulla *comedia nueva*, nonché la diretta esposizione della condotta operativa da parte del traduttore nella resa del testo in francese, accompagnata da

¹¹⁰ Ivi, pp. IX-X.

¹¹¹ Ivi, p. X.

¹¹² Ivi, pp. XI-XLVI.

numerose riflessioni traduttologiche tanto sul piano linguistico e stilistico quanto su quello diegetico e drammaturgico. Il momento della *narratio* esordisce *in medias res* con la dichiarazione della necessità dell'opera che ci si accinge a pubblicare, per poi dimostrare più nel dettaglio la verità di tale asserzione tramite l'ausilio di riferimenti autorevoli:

L'ouvrage que l'on publie ici manque à la littérature. Un Jésuite très-avant* [*Le Père Brumoy] nous a mis en état de prendre quelque idée du théâtre des Grecs. Un homme de beaucoup d'esprit & de goût** [**M. de la Place], nous a donné une connoissance parfaite du théâtre Anglois. Restoit le théâtre Espagnol qui n'est pas le plus indigne que les deux autres de l'attention des amateurs de la littérature.¹¹³

Nel ribadire il valore della drammaturgia aurea, la raccolta viene dunque presentata come un'opera offerta agli "amateurs de la littérature", proponendo quali modelli di riferimento due note raccolte coeve – cui, come si vedrà in seguito, la critica contemporanea accosta il *Théâtre espagnol* nelle recensioni a esso dedicate l'indomani della pubblicazione – che, oltre ad essere chiamate in causa quali modelli autorevoli e di grande successo, ascrivono l'opera ad un genere espressamente diretto ad un pubblico di lettori. I tre volumi de *Le Théâtre des Grecs*¹¹⁴ curati da Pierre Brumoy costituiscono il primo modello di questo nuovo genere di raccolte teatrali in prosa destinate, sulla scia del successo drammaturgico della Francia coeva, a presentare il "gusto" e il "genio" di differenti paesi. Nei tre ampi paratesti introduttivi¹¹⁵, l'eurdito gesuita mette in luce l'influenza che il contesto di ricezione esercita sull'accoglienza di una letteratura straniera, invocando una pratica di sospensione del giudizio dominante che ne favorisca la fruizione:

[...] le tour qu'on a donné au Théâtre François, & le haut degré de perfection où on l'a porté dans son genre, ont fait juger insensiblement qu'il étoit inutile de recourir à celui des Anciens : car il n'en est pas des Spectacles & des Ouvrages de goût, comme du reste des choses faites pour le plaisir, dont tout ce qui sent l'antique ou l'étranger nous charme, au préjudice de ce que nous avons. L'idée avantageuse du présent, dont on jouit & qui peint nos mœurs, a fait négliger la connoissance du passé, qui coute trop & qui interesse moins. On ne soupçonne pas même qu'il puisse y avoir rien de beaux, en comparaison de

¹¹³ Ivi, cit., p. XI.

¹¹⁴ Pierre Brumoy, *Le Théâtre des Grecs*, Paris, Chez Rollin Pere, Jean-Baptiste Coignard Fils, Rollin Fils, 3 voll., 1730. Per un'analisi dell'opera di Brumoy Cfr. Jérôme Brillaud, *Sombres lumières : Essai sur le retour à l'antique et la tragédie grecque au XVIIIe siècle*, Québec, Presses Université Laval, 2010 (in particolare il capitolo "Le Théâtre des Grecs: «parler français a des Françaises»", Ivi, pp. 84-94); Malika Bastin-Hammou, "Introduction. Brumoy, pédagogue et passeur du théâtre grec", «Anabases», 14, 2011, pp. 27-41.

¹¹⁵ Pierre Brumoy, "Discours sur le théâtre des Grecs", in Id., *Le Théâtre des Grecs*, cit., vol. I, pp. I-XXVIII; Pierre Brumoy, "Discours sur l'origine de la Tragédie", in Id., *Le Théâtre des Grecs*, cit., vol. I, pp. XXIX-XCVIII; Pierre Brumoy, "Discours sur le Parallèle du Théâtre ancien et moderne", in Id., *Le Théâtre des Grecs*, cit., vol. I, pp. XCIX-CLX. Ad ulteriore riprova dell'intenso dibattito critico sulle letterature nazionali vigente all'epoca, si noti che Lampillas, nel suo *Saggio storico-apologetico*, si servirà di numerose osservazioni tratte dai paratesti del Brumoy – analogamente alle numerose citazioni di Linguet in difesa della *comedia* aurea – come riferimento per confutare l'"esorbitante, e ingiusto giudizio dell'Ab. Tiraboschi sulle tragedie di Seneca.": Saverio Lampillas, *Saggio storico-apologetico...*, cit., vol. IV, 1781, p. 36. Cfr. Ivi, pp. 29-36.

Corneille & Racine. Il n'en a pas été ainsi de la Morle, de l'Eloquence, de l'Histoire & de la Poësie. Les Anciens qui nous en ont laissé des modeles, ont picqué beaucoup plus la curiosité des François.¹¹⁶

Le inevitabili differenze che intercorrono tra la coeva drammaturgia francese e quella greca classica sono messe in luce proprio in virtù dello scarto culturale che a esse soggiace, il quale rende impossibile, di fatto, una comparazione che abbia quale obiettivo un mero giudizio di valore, dato lo stretto legame che subordina "goût" e "mœurs" di un qualunque popolo:

Les Grecs avoient un goût conforme à leurs mœurs ; & la simplicité de ces mœurs faisoit celle du goût. Un object simple, mais considéré dans toutes les situations, suffoit pour les réjoür ou pour les occuper. La variété chéz-eux consistoit moins dans la moltitude des objets, que dans le manieres diverses de les envisager. [...] Notre Génie est fort différent, quelle quon soit la cause, qui peut venir, ou de la nature du climat, ou de notre paresse naturelle entretenuë par l'éducation un peu molle, ou enfin d'une certaine legereté attachée au caractere vis de la nation, qui nous porte à effleurer divers objets sans nous arrêter à un seul. Des ces deux caractes naît la diverse constitution des pièces antiques & modernes en fait de Théâtre. Car les Poètes ont suivi le goût dominant. [...] Nos grands maîtres ont crû devoir prendre un tout autre procedé pour piquer leurs spectateurs, ou trop lents à se passioner, ou trop amateurs d'une grande multiplcité d'événemens. [...] Chaque personnage a souvent chés-nous son intérêt & son action à part ; & nous avons vû des pièces où il a été difficile de démelêr l'action principale d'avec les actions subalternes, dont elle étoit composée, pour ne pas dire, accablée. [...] Il ne faut pourtant pas croire que les Grecs maquent de feu. Tout s'anime au contraire, tout parle, tout agit dans leur Ecrits. Mais c'est plus l'action & le spectacle que les paroles, & plus la passion & le sentiment que le discours ; au lieu que les François ont souvent donné dans le discours & les parols pour suppléer au spectacle ou à la passion. Combien de portaits, de sentences, & de lieux communs bien frappés ont arraché des applaudissemens qu'on ne sentoit pas ? Ce n'est que le sang froid qui applaudit à la beauté des vers dans un spectacle. Revenons aux Scenes de surprise & de situation ; pour les faire éclorre coup sur coup, il a fallu lier plusieurs incidens, & pour veni à bout de les coudre, il a été nécessaire de se relâcher de la rigueur des Regles. Comment aurions-nous sans cela un Cid, un Cinna, & des Horaces?¹¹⁷

Tale presa di coscienza costituisce la fondamentale premessa teorica a guidare la condotta operativa del traduttore, volta a mantenere un equilibrio tra una pratica di fedeltà pedante e una di eccessiva manipolazione dell'originale.

Voicy ma pensée sur la traduction de ces Poètes. Les défigurer n'est pas les traduire. Il faut donc prendre un milieu entre l'exactitude trop scrupuleuse qui les déguise, & la licence qui les altère. J'appelle déguiser un auteur, l'exposer dans une langue étrangere avec un fidélité, ou folle, ou maligne, ou superstitieuse. Toute langue a ses arrangemens d'idées, ses tours, & ses mots, nobles ou bas, énergiques ou foibles, vifs ou languissans. C'est un principe qu'on ne sçauroit nier. Qui voudroit traduire les anciens mot pour mot en François, & suivant le tour Grec, les travestiroit sans doute, & les rendroit ridicules à peu de frais. Voilà le premier degré de cette fausse fidélité dont je parle. Le second & le plus malin, qu'on peut appeller Parodie, est de changer les expressions reçûës dans le bel usage de l'antiquité, en terms bas & populaires, comme le faisoit Mr. Perrault. Le troisiéme degré c'est de s'asservir scrupuleusement à exprimer toutes les Epithetes, & à faire d'un beau mot Grec une méchante Phrase Française, ou un allongement vicieux qui amortit le feu des Poètes, malgré tout le soin qu'ils ont eû d'animer leur Poësie. On doit à l'équité de les faire parler François (autant qu'on le peut) comme ils parleroient eux-mêmes, s'ils faisoient passer leurs pensées en notre langue. Pourquoi changer en monnoïe de cuivre un dépôt que l'on peut conserver en or? La versification ancienne se rend heureusement par une Prose poétique, qui joint ses graces à celles des vers anciens. S'ils perdent

¹¹⁶ Pierre Brumoy, "Discours sur le théâtre des Grecs", cit., pp. I-II.

¹¹⁷ Ivi, pp. CXLII-CXLV.

beaucoup d'un côté, ils peuvent regagner un peu de l'autre; non pas que je me flatte d'y avoir entièrement réussi, ni que je croie non-plus avoir tout-à-fait échoüé. Dans un Ouvrage qu'on donne de propos délibéré au public, il ne faut ni présomption ni fausse modestie. On ne gagne rien à demander grace ou justice au Lecteur, & il me sçaura gré au moins de ma sincérité. Ma seule crainte est de paroître trop fidelle à mes auteurs. [...] Mais je crois aussi devoir quelque chose à la vérité. Il faut plus d'ame & de génie pour tourner ces sortes d'ouvrages, que pour manier des Oeuvres Philosophiques. Le feu soutient jusqu'aux défauts, & la langueur fait expirer les Graces mêmes. J'aimerois mieux faire passer dans le style, fût-il négligé, tout l'enthousiasme des Poètes Grecs, que de leur donner un air froid, à force d'être concerté. Une traduction froide est un visage en cire. Il ressemble en quelque maniere: mais tout y est glacé, tout y est mort. Les traits de vie qu'emploie si heureusement la peinture dans ses portraits, ne s'y retrouvent plus ou y paroissent éteints. Si j'ay donné par hazard dans cette ressemblance fade, les Lecteurs verront que c'est au moins contre mon goût & malgré mes efforts. Je n'en ay point épargné pour peindre sur tout le caractère particulier de chaque Poète, & pour le représenter dans un style différent. Car quoique les trois maîtres de la Tragédie aient quelque chose de commun dans leur maniere, ils ont cependant un génie propre qu'il attraper, semblables à ces Physionomies du même climat qui se rapportent en quelque chose, sans toutes fois se ressembler. [...] Il faut montrer les Anciens tels qu'ils sont, sans affecter de s'extasier sur leurs pensées les plus simples, ni aussi de leur donner un air de laideur, soit par des traductions parodiées & d'autant-plus infidelles, qu'on y fait gloire d'une exactitude ridicule, soit par des applications malignes de leurs moeurs aux nôtres, soit par le retranchement de certaines circonstances qui doivent être sçûes pour bien juger de leurs écrits.¹¹⁸

La traduzione così realizzata viene esplicitamente indirizzata alla lettura; tuttavia, malgrado le intrinseche difficoltà linguistiche e culturali a coinvolgere la resa in francese, il traduttore dichiara di non voler intervenire in modo ingerente né tantomeno prodigarsi negli apparati paratestuali, in modo tale da agevolare la fruizione del testo:

Il a fallu nécessairement des Notes pour l'intelligence du Texte. J'en ay mis quelques-unes ; mais le moins & le plus courtes qu'il m'a été possible, persuadé qu'une Pèce de Théâtre doit être lûe de suite & sans interruption, si l'on veut en sentir le Tragique & en voir l'œconomie. [...] Je n'ai pas crû qu'il fût possible de traduire tout au long plûpart des Tragédies Grecques [...]. Ils auroient été revutés, non-seulement par le préjugé invincible contre quelques fictions & certaines costumes anciennes trop choquantes pour nous ; mais encore par un très-grand nombre de morceaux dont toute la beauté consiste précisément dans l'expression originale : tels sont la plûpart des chœurs. L'urbanité Française ne peut rendre leur acticisme. C'est comme si l'on vuloit tourner nos chansonnettes en Grec. Un tour en toute langue vaut souvent une pensée, & en est véritablement une. [...] Il est bien des Lecteurs que certaines Pièces de l'antiquité Théatrale, exposées trop nuëment, auroient ennuiés après avoir diverti Athènes. Or rien n'est si triste pour un livre, que l'ennui, prouvât-on qu'il est mal fondé. Ce n'est pas que je veuille cacher ce qui m'a semblé defectueux. Je le fais toujours sentir, & je le développe sans déguisement, au hazard de me brouiller avec ceux qui veulent que tout soit précieux dans l'antiquité, ou si l'on veut, au risque de me tromper. N'importe : ce sera toujours à mes dépens, si je me trompe, & au profit de la vérité, si j'ai raison.¹¹⁹

¹¹⁸ Pierre Brumoy, "Discours sur le théâtre des Grecs", cit., p. XVI-XX, XXVII.

¹¹⁹ Ivi, pp. XX-XXII. Ben diverso l'atteggiamento di De La Place, il quale non limita la presenza delle proprie note al testo, di cui si serve frequentemente per mettere in evidenza l'intraducibilità dell'originale. Cfr. ad esempio: "Il y a des beautés dans cette scène, avec beaucoup de licences qui m'ont empêché de la traduire": Antoine de La Place, "Othello", in Id., *Le théâtre anglois*, London, 8 voll., 1745-1748, vol. I, 1746, p. 109; "Il y a certainement un art infini dans cette scène : mais ceux qui l'ont lue dans l'original sentiront les raisons de bienséance qui m'ont empêché de la traduire": Ivi, p. 112; "Cette scène est encore une de celle qui ne seraient susceptibles d'aucunes grâces, dans une traduction, et surtout dans une traduction française": Ivi, p. 136.

Atteggiamento ben più invasivo e meno imparziale appare invece quello di Pierre Antoine de La Place nel presentare la propria raccolta di drammaturgia inglese, la quale viene più volte “scusata” per la propria inferiorità rispetto a quella nazionale. Il suo *Théâtre anglois*¹²⁰, edito tra il 1745 e il 1748, si configura dichiaratamente come un “théâtre pour les lecteurs”¹²¹, elemento nel quale il critico Christian Biet, nei suoi accesi commenti, individua una delle cause primarie della difficile ricezione del Bardo nella Francia Settecentesca:

Pierre-Antoine de La Place est le premier traducteur français à avoir publié une traduction/adaptation du théâtre de Shakespeare et en particulier d'*Othello*, en 1746-1749, premier texte traduit dans son recueil de huit volumes [...]. Et ce que l'on constate bien vite, c'est que la tragédie, enjeu massif du recueil, est bien différente selon qu'on se place d'un côté et de l'autre du Channel et du XVIIIe siècle.

La Place se donne pour mission de rendre compte de la tragédie anglaise pour son public propre, un public de lecteurs et non encore de spectateurs (il insiste sur le fait que ce texte traduit e peut être représenté), un public qui lit la tragédie au regard des auteurs antiques et modernes : Aristote est convoqué au même titre que Shakespeare, Corneille et Voltaire. ainsi, transcrire la passion dans le théâtre tragique, c'est non seulement lire d'une certaine manière la tradition élisabéthaine, mais aussi tenir compte du théâtre classique du XVIIe siècle fondé sur la *Poétique*, et du théâtre contemporain situé dans un entre-deux, considérant, à la manière de Gresset et de Crébillon père, que le «sanglant» peut être un ressort de la tragédie. Traduire le théâtre anglais, c'est donc transcrire, informer, et nécessairement adapter, sous peine de n'être pas compris du lecteur, c'est faire fonctionner le texte élisabethain et surtout shakespearien dans les normes préexistantes du genre tragique français, sous peine de choquer ou de n'être point compris. [...]

De même, à propos du Roi Lear qu'il résume, La Place reprend son double jugement : reconnaître le génie de Shakespeare et simultanément, marquer les outrances et les extravagances dues au goût du siècle et du public anglais. [...] Ce type de démonstration est exactement semblable à ce qu'il était possible, depuis le XVIIe siècle (et dans les traductions de Brumoy sur le *Théâtre des Grecs*), de lire sur les auteurs anciens. Homère avait du génie, certes, mais il ne possédait pas le goût moderne ; Eschyle, Euripide et même parfois Sophocle, s'exprimant à la manière des Grecs, n'avaient pu bénéficier des avancées de l'art et de l'excellence des canons de la modernité. [...]

La Place établit donc un filtrage particulièrement net de la passion et une adaptation au vraisemblable français dans ses traductions qui lui permettent de ne pas choquer tout en informant. Le texte est donc sauvé, les personnages héroïsés et la lecture de la trauction française possible. C'est un premier pas. Le second est de montrer qu'entre la tragédie anglais et la tragédie française, un genre intermédiaire semble se dessiner, ou plutôt qu'une humble proposition théorique et pratique peut être faite pour qu'advienne un genre moyen, *in between*, et pour l'instant seulement propre à la lecture.¹²²

¹²⁰ Pierre-Antoine de La Place, *Le théâtre anglois*, cit. Si consideri inoltre che è possibile considerare come ulteriore riferimento di Linguet, come egli stesso esplicherà più avanti all'interno di tale paratesto, la raccolta di estratti della *comedia nueva* di Du Perron de Castera: Louis-Adrien Du Perron de Castera, *Extraits de plusieurs pièces...*, cit. Come si avrà modo di osservare più nel dettaglio, malgrado i propositi comuni delle due opere, l'atteggiamento critico dei due traduttori nei confronti della drammaturgia aurea presenta sostanziali elementi di divergenza.

¹²¹ Christian Biet, “Le *Théâtre Anglois* d'Antoine de La Place (1746-1749), ou la difficile émergence du théâtre de Shakespeare en France”, in Patricia Dorval, Jean-Marie Maguin (a cura di), *Shakespeare et la France*, 2000, pp. 29-46, p. 29.

¹²² Ivi, pp. 29-30, 40-42. Cfr. inoltre: Pierre Antoine de La Place, “Discours sur le théâtre anglois”, in Id., *Le théâtre anglois*, cit., vol. I, 1746, pp. I-CXVIII; Christian Biet, “La peste noire et le traducteur : la traduction d'*Othello* en France au début du XVIIIe siècle”, in Frédéric Monneyron, *La Jalousie. Colloque de Ceirisy*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 53-78; Christian Biet, “Traduire Sénèque et Shakespeare au XVIIIe siècle”, in Éric Le Calvez, Marie-Claude Canova-Green (a cura di), *Texte(s) et intertexte(s)*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997, pp.

Lo stesso La Place individua nella raccolta di Brumoy l'incoraggiamento a intraprendere l'edizione di traduzioni di opere teatrali inglesi, con l'obiettivo di illustrare il modo in cui tale nazione si è servita della drammaturgia classica per dare forma alla propria.

L'accueil aussi favorable, que juste, que le Public a fait au *Théâtre des Grecs* du P. Brumou, m'avoit d'abord persuadé que l'espoir d'un pareil succès pourroit engager quelque plume aussi sçavante dans la Langue Angloise, que la sienne l'étoit dans la Grécque, à nous donner une Traduction du *Théâtre Anglois*.

Ce n'est pas que je crusse, que cet Ouvrage dût être regardé comme aussi utile à la République des Lettres, que l'est celui du P. Brumoy. Mais je pensois que le Public, après avoir lû avec plaisir les Ouvrages presque oubliés des créateurs d'un art qui fai aujourd'hui nos delices & notre gloire, seroit sans doute bien aise de voir l'usage que les Anglois, nos voisins, ont fait de ce même art, qu'ils sont censés tenir des Grecs ainsi que nous.¹²³

Sebbene anche La Place metta in evidenza le differenze estetiche che caratterizzano il gusto di una determinata letteratura, non vi è nelle sue parole alcuna pretesa di imparzialità. Egli anzi sottolinea a più riprese la superiorità del teatro francese, dovuta a quel raffinement del gusto di cui l'Inghilterra di Shakespeare era a suo avviso priva:

Cette pièce [*King Lear*] est peut être à la fois le chef-d'œuvre du génie et de l'extravagance. C'est un contraste perpétuel, de grandeur et de bassesse, de pathétique et de frivolités, de sublime et de ridicule. [...] Mais si cette vive peinture des vertus et des vices de l'humanité a attiré à Shakespeare les éloges de son siècle, la juste délicatesse de nôtre ne peut lui pardonner les indécences dont ces mêmes tableaux se trouvent souvent surchargés, ni la fidélité servile avec laquelle il s'attache à peindre

169-192. Per le coeve traduzioni italiane Cfr. Anna Maria Crinò, *Le traduzioni di Shakespeare in Italia nel Settecento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1950.

¹²³ Pierre Antoine de La Place, "Discours sur le théâtre anglois", cit., pp. I-II. "En prenant comme autorité le R.P. Brumoy, La Place affirme vouloir faire le tour, en huit volumes, d'une évolution d'un siècle, de Shakespeare à Dryden. Le recours à Brumoy n'est pas innocent et le théâtre anglais serait donc jugé à la manière du théâtre des grecs : en effet, le *Théâtre des Grecs*, publié en 1730 par Brumoy, célèbre jésuite, avec de nombreuses éditions durant tout le XVIIIe siècle, est un succès considérable. Ainsi, le public a besoin de comprendre, au même titre qu'il voulait connaître Eschyle, Euripide, et surtout Sophocle, l'usage que les Anglais, «nos voisins», font d'un art majeur qu'ils tiennent des Grecs «ainsi que nous». À travers la traduction ou l'adaptation des œuvres grecques, latines et anglaises, nous assistons à une mise en place de la modernité en matière de théâtre : mise en place de la tragédie antique dans la modernité avec la découverte du curieux Eschyle et du terrible Sénèque, et tension de la modernité avec Shakespeare. Mais la modernité repose aussi sur une méthode raisonnable qui consiste à exercer un choix, à reconocer l'archaïsme et à rejeter ce qui ne convient pas au monde tel qu'il est, à ses formes et à son goût. Et en matière de traduction, la modernité exclu ainsi toute littéralité, au nom du goût, de la raison et de la vraisemblance. À bien lire Brumoy on s'aperçoit donc 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 telle scène, en complète infraction avec les règles tragiques communément admises, et décide de résumer les passages expliquant sa censure, généralement au norm des bienséances et de la vraisemblance, autrement dit du contrat de lecture et de vision du spectacle que chaque spectateur a coutume de passer ave le genre qu'il entend voir : ici, la tragédie régulière. Lire une traduction du grec, c'est ainsi considérer les auteurs grecs comme des auteurs ayant constitué généralement une ébauche que leur siècle ne pouvait absolument maîtriser. Dès lors, le traducteur peut à la fois signaler les imperfections, les dénoncer, et même les corriger : c'est en se référant à cette jurisprudence esthétique que La Place va travailler.": Christian Biet, "Le *Théâtre Anglois* d'Antoine de La Place (1746-1749), ou la difficile émergence du théâtre de Shakespeare en France", cit., p. 34. Cfr. inoltre Christian Biet, "Traduire Sénèque et Shakespeare au XVIIIe siècle", cit.

également ce qui peut plaire et ce qui doit révolter. Le goût n'est pas de tous les siècles : plaignons Shakespeare de n'avoir pas vécu dans le nôtre !¹²⁴

Tramite le proprie traduzioni – per realizzare le quali dichiara di effettuare una selezione sulla base dell'utilità ai fini dello sviluppo dell'azione drammaturgica, riportando in estratti quei passaggi in esso non strettamente coinvolti¹²⁵ – La Place si propone di soddisfare la curiosità intellettuale del lettore proponendo una drammaturgia che, per quanto perfettibile e lontana da “politesse” e “goût épuré”¹²⁶ di quella francese, presenta comunque bellezze singolari degne di essere conosciute e condivise.

Un Lecteur un peu Philosophe cherchera dans cette lecture à discerner le goût, & les autres attributs de l'âme de la Nation pour laquelle Shakespeare a écrit. Ces découvertes sont toujours précieuses pour un homme curieux de l'histoire de l'esprit humain, parce qu'elles étendent la sphère de ses idées, & qu'elles lui servent au besoin de pièces de comparaison. [...] Armé de ces principes, 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 non seulement parce qu'il y sentira la différence du génie Anglois, & du génie François, mais parce qu'il y verra des traits de force, des beautés neuves & originales, qui malgré leur air étrangere, n'en sont que plus piquantes que yeux de ceux qui ne s'attendent pas à les voir. Eschyle, Euripide, & Sophocle, ont mérité les éloges des Grecs, & des l'univers; Corneille, Racine, & Moliere, ont mérité les nôtres ; Shakespeare, ceux des Anglois; Lopés de Vega, ceux des Espagnols; & Vondel, ceux des Holandois: ce sont donc de grands Hommes, puisqu'ils ont fait les délices de leur nation; & ce titre seul rend leurs ouvrages dignes d'exciter la curiosité de quiconque aime, & cultive la Littérature.¹²⁷

Chiamando in causa queste due raccolte, dunque, Linguet colloca la propria all'interno di un ben determinato orizzonte di riferimento; tuttavia le premesse al proprio lavoro che emergono dalle riflessioni riscontrabili all'interno dei paratesti introduttivi sembrano collocarsi, con una visione che appare meno rigida, a metà strada tra l'atteggiamento

¹²⁴ Pierre Antoine de La Place, *Le théâtre anglois*, cit., vol. III, 1746, pp. 517-519.

¹²⁵ “J'ai donc cru que l'unique moien de [...] donner à Shakespeare tout ce qu'il est possible qu'il puisse attendre d'un Traducteur François (du moin quant à la forme) étoit de crayonné par analyse tout ce qui ne tend pas directement à l'action (comme Brumoy pour les Grecs) et à l'intérêt de ces tragédies ; de m'arrêter sur toutes les situations susceptibles d'une traduction tolérable pour ceux qui ne sont pas à portée de connaître par eux-mêmes les vrais beautés de l'original. Cette méthode m'a paru la plus aisée, & la plus raisonnable. [...] elle me permet de resserrer Shakespeare sans pourtant lui rien faire perdre de toutes les beautés de détail, & des singularités dignes de nous être transmises, qui peuvent se rencontrer dans les Scènes que je donne que par extrait. Par ce moyen, la marche des pieces ne sera pas moin marquée Scene par Scene ; les longueurs, & les autres défauts de stile de son siècle, seront moins sensibles; l'intérêt en sera plus vif, & le rapprochement des morceaux brillans de cet Auteur, les fera lire avec plus de plaisir par les François.”: Pierre Antoine de La Place, “Discours sur le théâtre anglois”, cit., pp. CX-CXII. Frequenti sono i commenti di La Place in merito alla difficile resa linguistica; Cfr. ad esempio: “Cette Pièce est traduite aussi litteralement (du moins à l'Auteur de cette traduction) de rendre en François ce que l'Original a de hardi, & de singulier. Ceux qui possèdent le langage de Shakespeare, ne trouveront surement rien d'outré dans la manière dont on a taché de le transmettre dans notre Langue”: Pierre Antoine de La Place, “La vie et la mort de Richard III roi d'Angleterre”, in Id., *Le théâtre anglois*, cit., vol. II, 1746, p. 4.

¹²⁶ Ivi, XVII.

¹²⁷ Ivi, pp. XII-XIV.

estremamente imparziale promosso da Brumoy e quello palesemente filofrancese di La Place. Ad ogni modo, ad accomunare le tre raccolte vi sono senza dubbio quanto meno due aspetti di rilievo. Il primo è il comune intento di diffusione culturale di un “gusto” e di un “genio” differente dal proprio, sia che ad esso si auspichino i dovuti riconoscimenti invitando a mettere da parte i pregiudizi derivanti dalla distanza culturale dei due contesti di ricezione, sia che se ne dichiarino inevitabili le oggettive mancanze pur imputandole all’epoca e il luogo di comparsa, sia, nel caso di Linguet, che se ne affermi l’influenza che esso ebbe sulla coeva drammaturgia francese, quale premessa insindacabile del conseguente superamento da parte di quest’ultima, in tempi più recenti, di tale antico modello di riferimento. Il secondo invece è la resa del testo in una prosa destinata alla lettura. Anche in questo caso Linguet sembra collocarsi in un punto intermedio fra gli altri due traduttori. Come osservato, infatti, mentre Brumoy, pur facendo esplicito riferimento ad un pubblico di lettori, afferma che di voler ridurre l’intervento dell’apparato paratestuale soltanto allo stretto necessario in modo tale da non ostacolare la scorrevolezza che la fruizione di un testo drammaturgico richiede e pregiudicarne pertanto la fruizione, l’irruzione di La Place nelle pagine delle proprie traduzioni del teatro inglese – che egli stesso definisce come esclusivamente pensate per la lettura e non per la rappresentazione – è persistente, allo scopo di mettere in luce, con commenti di natura linguistica, culturale o traduttologica in un atteggiamento critico che oscilla tra giudizi di valore e diplomatica ^{cautela}¹²⁸, la presenza costante dello scarto esistente tra i due differenti “génies” e “goûts”. Come si vedrà meglio nel caso particolare della traduzione di *El sabio en su retiro*, Linguet né si asterrà come Brumoy dall’inserimento di note contenenti riflessioni “evitabili” che interrompono la fruizione dell’opera né, d’altronde, eccederà nell’utilizzo di tale strumento come invece La Place. Sostanziale differenza che intercorre inoltre tra le prime due raccolte e quella di Linguet è la sola presenza all’interno di quest’ultima di “commedie” (nell’accezione aristotelica del genere) a fronte della preponderanza del genere tragico di quelle greca ed inglese: aspetto su cui, non a caso, il traduttore si soffermerà a lungo all’interno di questo secondo paratesto introduttivo, dando luogo ad un conseguente dibattito critico di grande interesse.

¹²⁸ Si noti in proposito il seguente esempio: “Cette Scène est terrible; & j’avoue que je ne me suis senti capable de la traduire. On y voit tout ce que le tragique a de plus frappant : mais pour en bien juger, il faut le voir dans l’Original.”: Pierre Antoine de La Place, “Henry VI”, in Id., *Le théâtre anglais*, cit., vol. I, 1746, p. 291.

Dopo l'esplicito riferimento alle raccolte drammaturgiche greca ed inglese, l'"Avertissement" prosegue mettendo in luce la copiosità delle produzioni del teatro aureo quale incontestabile elemento caratterizzante.

Il offroit une moisson beaucoup 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 Vega a laissé plus de deux mille deux cents pieces, & Calderon plus de quinze cents. Cette prodigieuse, cette incencevable fertilité seroit moins étonnante, si leurs pieces ressembloient à celles des Jodelles, des Hardis, foibles & méprisables créateurs de l'Art dramatique parmi nous. Le productions de la scène Castellane ne sont pas perfectionnées, il est vrai; mais il y en a bien peu où, à travers les bizarreries du caprice le plus singulier, le plus inconséquent, on n'aperçoive des étincelles du génie le plus admirable. 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.¹²⁹

Come si può notare, sulla linea della tradizione delle raccolte di Brumoy e La Place, viene nuovamente ribadito il riferimento al campo semantico della lettura ("On en jugera quand on aura lu"; "yeux des lecteurs").

Con il passo successivo il peritesto entra nel vivo della fase di *argumentatio*, a sua volta ripartibile in più argomenti ciascuno dei quali strutturato secondo la classica articolazione di *propositio*, ossia il momento in cui l'autore introduce il tema, e *confirmatio*, in cui questo stesso viene dibattuto e avallato. Il primo argomento ad essere trattato è la premessa fondamentale a garantire l'utilità dell'opera che ci si accinge a presentare: il valore della *comedia* aurea. Tale presupposto richiede da parte dell'avvocato francese un accorto sfoggio di espedienti retorici: ben più che nel caso del teatro tragico greco ed inglese, infatti, l'imputato che egli si presta a difendere appare ormai agli occhi della regolata "bienséance" dell'estetica neoclassica come colpevole di difetti e mancanze che contravvengono al gusto comune – *in primis* proprio l'assenza dell'elemento tragico – e in nome dei quali è ormai tacciato di "stravagante" e "bizzarro". La propria abilità oratoria porterà Linguet a costruire

¹²⁹ Simon-Nicolas Henri Linguet, "Avertissement", cit., pp. XI-XIII. Si noti come la Caminer, nella "Prefazione" al terzo volume della propria raccolta, parafrasi le osservazioni del traduttore francese, attribuendo tuttavia a Calderón non cinquecento commedie, come indicato da Linguet, ma cinque volte tanto: "Si assicura che fra gli altri Lopez de Vega fece due mila dugento Commedie, e Calderone due mila cinquecento.": Elisabetta Caminer Turra, "Prefazione", in Id., *Nuova raccolta...*, cit., vol. III, 1775, pp. 3-7, p. 3. Cfr. *supra*, p. 85. Anche Lampillas si rifà direttamente a tale passo del testo di Linguet: "Nondimeno, se crediamo ad Orazio, molti de' poeti latini arricchirono con nuovi argomenti il teatro comico, scuotendo il giogo de' Greci. Io però penso, che potrebbe con maggior ragione dirsi de' poeti Spagnuoli ciò, che de' Romani scrisse quel Poeta. [...] Infatti, nessuna Nazione antica, né moderna può vantare ingegni sì prodigiosamente fecondi, quanto lo furono molti de' nostri Poeti nell'inventare nuove favole Drammatiche. *Nessuna Nazione* (dice il Linguet) *può vantare Autori d'una fecondità simile a quella degli Spagnuoli. Questa prodigiosa e incomprendibile fertilità sarebbe men mirabile se i loro componimenti fossero somiglianti a quelli de' Jodelles e degli Hardis, deboli, e meschini creatori del nostro Teatro.*" Saverio Lampillas, *Saggio storico-apologetico della letteratura spagnuola contro le pregiudicate opinioni di alcuni moderni scrittori italiani: Dissertazioni del signor abate D. Saverio Lampillas*, Genova, Felice Repetto in Canneto, 1778-1781, 6 voll., 1781, vol. VI, p. 207.

un'arringa precisamente a partire da tale considerazione, quale pregiudizio oramai notoriamente diffuso e consolidato, per poi dedicarsi a decostruire ogni preconetto con l'ausilio di esempi pratici. Il ragionamento si apre con un interessante artificio retorico al limite della paralessi, in cui il traduttore illustra le motivazioni per cui non ha potuto portare a compimento il proprio desiderio di presentare un discorso introduttivo sulla drammaturgia spagnola:

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 règles qui n'empêchent pas une nation spirituelle se s'y plaire & de le goûter avec transport, & sur beaucoup d'autres objets intéressans. Deux raisons m'en ont empêché. 1^o. Une profession entièrement étrangère à ce genre d'occupation, ne m'a pas permis de m'y livrer autant que je l'autois souhaité. 2^o. Ces recherches, ou les spéculations qui en auroient été le fruit, n'auroient presque pu servir qu'à l'amusement, & 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.¹³⁰

Rendendo partecipe il lettore di tale mancanza, Linguet sembra prefiggersi quanto meno un duplice scopo. In primo luogo si aggiudica il diritto di contravvenire alle "regole" canoniche del neonato genere di riferimento – sia Brumoy, in maggior misura, che La Place avevano infatti dedicato ampia parte della propria trattazione paratestuale ad illustrare storia e critica rispettivamente del teatro greco e francese – in modo tale da scagionarsi preventivamente da possibili critiche a riguardo. In difesa di tale rinuncia – affinché non si creda che ciò possa essere dipeso o da una soggettiva lacuna derivante da una scarsa conoscenza in merito all'argomento trattato o, peggio, da un'oggettiva carenza di argomentazioni valide ad attestarne il valore – vengono addotte due motivazioni altrettanto sottili. La prima è quasi una sorta di *cleusmo* tramite cui il traduttore, in un'ammissione di umiltà, da un lato si giustifica in anticipo per le eventuali mancanze dovute all'essersi cimentato in una pratica che non rientrava nelle proprie strette competenze e che la critica contemporanea non si tratteneva dal vessare, dall'altro fa appello al proprio campo di notorietà – in un periodo biografico, si ricorda, in cui il suo nome godeva della massima popolarità anche in virtù delle recenti polemiche e censure suscitate dalle proprie opere – quale testimone di autorevolezza e possibile stima da parte del pubblico. La seconda, invece, presenta un tema caro all'autore che sarà meglio approfondito nelle pagine successive del paratesto: l'intento di proporre un'opera "utile". Tale obiettivo, spiega il traduttore, ha contribuito a farlo desistere dal presentare un discorso generale sui meriti del teatro

¹³⁰ Simon-Nicolas Henri Linguet, "Avertissement", cit., pp. XIII-XIV.

spagnolo, abbandonando speculazioni fini soltanto – parafrasando quel topico oraziano caro anche a molti drammaturghi del Siglo de Oro – al “delectare” per favorire invece il prefissato “docere”. Tuttavia, come si noterà in seguito, per quanto indirizzate all’utilità derivante dallo scagionare la drammaturgia aurea dalle accuse ad essa rivolte, parte delle riflessioni presenti nelle pagine successive può a buon diritto essere considerata proprio come l’esplicitazione di alcune di quelle stesse argomentazioni cui Linguet dichiara di aver rinunciato, in particolare la relazione che intercorre tra il mancato rispetto delle regole teatrali classiche da parte della *comedia nueva* e quel “deleite”, appunto, che tale “sregolatezza” comunque non pregiudica. In secondo luogo, tuttavia – e in ciò risiede il massimo sfoggio dell’abile preterizione – la stessa enunciazione delle tematiche che il traduttore sarebbe stato intenzionato ad esporre ma cui si risolve a rinunciare (“le théâtre Espagnol”, “son origine”, “la beauté des mœurs qui y regnent”, “le mépris des règles qui n’empêchent pas une nation spirituelle se s’y plaire & de le goûter avec transport”, nonché un vago “beaucoup d’autres objets intéressans”) costituisce l’espedito retorico che ne permette l’allusione. La dichiarata omissione di tali argomentazioni – in particolar modo nel caso dell’oggettivo “mépris des règles” che non impedisce ad ogni modo “de le goûter avec transport”, tema centrale delle riflessioni a seguire – offre quindi a Linguet la possibilità di dare loro ugualmente rilievo e attenzione, esplicitandone di fatto l’esistenza senza tuttavia approfondirne l’argomentazione. Il che gli permette non solo di non incorrere in eventuali errori o future detrazioni altrui ma, forse soprattutto, di concentrarsi esclusivamente sull’aspetto che a suo avviso sembra rivestire maggiore interesse: la messa in luce del valore della propria raccolta per garantirne un inserimento favorevole all’interno del contesto ricettivo di riferimento. Benché tuttavia si dichiari assente ogni tipo di trattazione intorno alla drammaturgia aurea, si vedrà come da questo momento in avanti Linguet riproponga, quanto meno in parte e sebbene in modo non lineare ma trasversale, tale “discorso” sulle caratteristiche della *comedia nueva* cui ha appena dichiarato di rinunciare. Queste ultime saranno presentate, tramite espedienti oratori e retorici molto acuti, in modo indiretto all’interno di altre dissertazioni, le quali a loro volta verranno strutturate come difese preventive volte a tutelare in anticipo eventuali accuse mosse tanto nei confronti delle opere proposte quanto della stessa prassi traduttiva adottata. Confrontando il paratesto di Linguet con quello delle tre precedenti raccolte, in particolare con quella di Du Perron de Castera, è possibile notare, tanto a livello

contenutistico quanto stilistico, una maggiore presenza del ruolo e dell'arbitrio del traduttore quale parte attiva alla realizzazione della raccolta (dalla scelta del tema cui egli riconosce utilità e interesse, alla selezione di autori e testi, alla vera e propria pratica traduttiva impiegata, sia a livello testuale che linguistico), a fronte di una minore presenza della storia della drammaturgia proposta: analogamente a quelle arringhe forensi cui doveva fama e biasimi, al centro del paratesto emerge l'avvocato-traduttore, più che l'imputata-*comedia nueva*.

Nell'ordine, le argomentazioni sviluppate da questo momento in avanti sono:

- A. Difesa della pratica della traduzione in prosa della *comedia nueva*.
- B. Difesa della presunta mancata osservanza da parte della drammaturgia aurea delle unità di tempo e azione.
- C. Difesa dell'assenza di drammi tragici all'interno della raccolta.
- D. Difesa di alcune pratiche traduttive impiegate.
- E. Difesa del primato calderoniano tra neoclassicismo e barocco.

A. Difesa della pratica della traduzione in prosa della *comedia nueva*.

Questa prima digressione argomentativa si apre facendo leva sull'appena dichiarata utilità della raccolta del *Théâtre espagnol*:

Le refinement du gout, 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. Il faut aujourd'hui de grands mouvemens sur la scène. Il faut des actions intriguées; on cherche à affecter les yeux & l'esprit, plus encore que le cœur. 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 le situations leur manquent, & que rien n'est si difficile d'en trouver de neuves, n'ont qu'à lire, surtout, les Comédies de Calderon; ils verront bientôt qu'ils se trompent.

Il n'y a presque aucune de ces Pieces qui ne pût fournir la matiere d'un Roman très intéressant, & même le Roman seroit tout fait. Il ne s'agiroit que de mettre en récit les scenes dialoguées.¹³¹

¹³¹ Simon-Nicolas Henri Linguet, "Avertissement", cit., pp. XIV-XV. La dicotomia tra drammaturgia "raffinata" francese e "naturale" spagnola, in una visione *super partes* che si limiti semplicemente a offrire materiale drammaturgico utile all'arricchimento del teatro nazionale, accomuna quella di Linguet alla visione prospettata da Brumoy nella realizzazione della propria raccolta del teatro greco: "Quiconque aura l'œil assés fin pour démêler les ressorts de cette impression, trouvera sans doute que si notre Théâtre est plus noble par les mœurs, le Théâtre Grec ne l'est pas moins par la nature; que l'un est plus chargé, l'autre plus simple; l'un moins régulier, l'autre plus exact; le premier plus intéressant, le second plus touchant; celui-là plus sougueux & plus sublime, celui-ci plus animé & plus naturel. Le Théâtre Grec sera regardé comme une statuë antique avec ses lignes mouillés, peu ornée à la vérité, mais où tout est naïf & vrai; & le François, comme une statuë moderne dont les attitudes & les draperies ont plus de dignité & de richesse, moins d'agrément & de verité. [...] La justesse & la vérité, choses si cheries des Anciens, sont le partage du leur. Il se passionne, mais sa

Con il palesato obiettivo di “faire un ouvrage utile” per offrire materiale drammaturgico che sia di ispirazione alle nuove leve della drammaturgia francese sconfortate dalla difficile reperibilità di argomenti originali, Linguet si propone quale “mecenate” delle *comedias* della Spagna barocca, che costituiscono a suo avviso “des trésors inépuisables” di quelle “resources” di cui necessita il coevo e tanto decantato “refinement du gout”¹³², la cui accezione antifrastica è presto svelata dalla successiva palinodia (“ou, si l’on veut, sa dépravation”). Dopo aver introdotto il tema del primato di Calderón su Lope, cui in conclusione del paratesto offrirà maggiore rilievo, il traduttore spiega che la pratica operativa per superare la fase di corrotto interesse per i “grands mouvemens sur la scène”, le “actions intriguées” e la necessità di “affecter les yeux & l’esprit, plus encore que le cœur”, allo scopo di riavvicinarsi a quella “simplicité qui a fourni tant de chefs-d’œuvres à leurs prédécesseurs”¹³³, consiste nel “mettre en récit les scenes dialoguées”, ossia volgere in

passion a son origine, son étendue, ses bornes & ses expressions, comme dans la nature. C’est un tableau dont la simplicité, la vie, & la ressemblance sont le principal mérite. Le nôtre est un tableau plus brillant & dont les traits sont plus hardis. Si ce dernier frappe & fait davantage, le premier n’a pas moins droit d’attacher & de plaire. Ce que l’un perd dans l’examen rigoureux de la raison, l’autre le gagne par ce même examen, & c’est le sort des belles choses. Plus on le voit avec des yeux critiques, plus on les trouve belles. Mais comme il ne s’agit point ici de préférence, ni même de comparaison rigide entre deux Théâtres qui ont si peu de rapport, c’est assez d’avoir fait connaître comment & en quoi on peut les comparer pour juger mieux de l’un, qui est moins connu, par le contraste de l’autre qui l’est plus. Ce tout l’avantage que j’ai prétendu procurer au Théâtre Grec sans aucun préjudice pour le François. Ce seroit beaucoup d’avoir mis par ce moïen les lecteurs en goût & en situation de juger par eux-mêmes du degré d’estime qu’on peut accorder aux inventeurs de la Scene Greque, sans interesser le moins du monde l’admiration de justement dûe aux grands Maîtres de notre Scene.”: Pierre Brumoy, “Discours sur le Parallèle du Théâtre ancien et moderne”, cit., pp. CLIX-CLX.

¹³² Si noti che anche Du Perron de Castera si propone l’analogo obiettivo di ispirare la drammaturgia nazionale con nuovi soggetti, sebbene la prassi da questi proposta non di limiti a una distensione in prosa dell’azione drammatica, ma proponga espedienti mirati a una più ampia semplificazione (tra cui l’epurazione dall’eccessiva comicità, la “potatura” diegetica o la contrazione dei movimenti), molti dei quali altro non sono nella pratica operativa, in fondo, che quei procedimenti traduttivi utilizzati dallo stesso Linguet per realizzare le proprie versioni: “Ainsi la connaissance du Théâtre Espagnol n’est point indifférente pour les Belles-Lettres, on peut en tirer d’excellens sujets qu’auront pour nous les graces de la nouveauté. Il ne faut qu’adopter l’invention, simplifier les matieres, élaguer les aventures, faisir les images, presser les mouvemes & relever quelquefois le Comique, cette espèce d’imitation pratiquée avec goût pourroit nous procurer des copies qui vaudroient des Originaux.”: Louis-Adrien Du Perron de Castera, *Extraits de plusieurs pièces...*, cit., vol. I, pp. 9-10.

¹³³ Si ricordi come l’idea di “semplicità” quale elemento di merito della drammaturgia proposta, ricorresse anche nel paratesto di Brumoy: “Les Grecs avoient un goût conforme à leurs mœurs ; & la simplicité de ces mœurs faisoit celle du goût.”: Pierre Brumoy, “Discours sur le théâtre des Grecs”, cit., CXLII-CXLV; “[...] si notre Théâtre est plus noble par les mœurs, le Théâtre Grec ne l’est pas moins par la nature [...] C’est un tableau dont la simplicité, la vie, & la ressemblance sont le principal mérite. Le nôtre est un tableau plus brillant & dont les traits sont plus hardis.”: Pierre Brumoy, “Discours sur le Parallèle du Théâtre ancien et moderne”, cit., pp. CLIX. Anche Du Perron de Castera riconosceva a tale aspetto una grande connotazione di merito, tuttavia è interessante osservare come egli tratti la nozione di semplicità nel rapporto tra drammaturgia spagnola e francese in modo diametralmente opposto rispetto a Linguet: “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

prosa la polimetria barocca parafrasandone i dialoghi. A dimostrare la veridicità di tale convinzione viene quindi rapidamente citato Alain-René Lesage, il quale avrebbe “enrichi son *Giblas*”¹³⁴ con traduzioni in prosa di estratti di *comedias* spagnole, come ad esempio nel caso della storia di *Aurore de Gusman*, “tirée mot pour mot de la Comédie intitulée, *Todo es enredos amor*, de Dom Augustin Moreto”¹³⁵. In generale, afferma Linguet:

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 tradussent si bien en prose, rendissent aussi mal les mêmes productions quand ils les accommodoient au théâtre & qu'ils essayoient de les donner en vers. A cet égard, les Espagnols n'ont point été heureux. On a lieu d'être surprise que celles des leurs pièces qu'ont traduites Scarron & ses imitateurs, n'aient pas dégoûté pour jamais les Français de se courir à cette source! elle doit leur paroître bien infecte dans les essais qui en étoient tirés. J'en citerais quelques exemples. Il est 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 des modèles à ces revoltantes copies.¹³⁶

La colpa dello scarso successo della drammaturgia spagnola è unicamente imputata alla resa in verso di quelle “revoltantes copies” che ne hanno oscurato i meriti, laddove sarebbe stato sufficiente metterli in una prosa piana per mostrarne il pregio e trarne il maggior profitto possibile, come a detta di Linguet dimostra il successo ottenuto nel secolo precedente da parte di quelle *Nouvelles* originate dalla “metamorfosi narrativa” di un soggetto tratto dalla drammaturgia aurea. Il traduttore non si limita tuttavia ad attribuire a tale metodo il merito di offrire adeguato materiale drammaturgico alle nuove generazioni di commediografi rimanendo su di un piano teorico, ma, quale esperto avvocato, intende comprovare la veridicità della propria argomentazione tramite una dimostrazione pratica deduttiva che fughi ogni eventuale dubbio a riguardo. In un'abile e ampia argomentazione sillogistica, Linguet si applica dunque a mettere in evidenza la schiacciante infruttuosità o, ancora peggio, il danno della condotta opposta a quella da lui proposta. Per dimostrare la

preferons les sujets simples & peu chargés d'incidens aux sujets embrouillées ; c'est tout le contraire à Madrid, notre simplicité n'y feroit pas fortune, on y veut des intrigues mêles d'aventures surprenantes, & qui forment une espece de labyrinthe d'où le Spectateur ne se dégage qu'à force d'attention.”: Louis-Adrien Du Perron de Castera, *Extraits de plusieurs pièces...*, cit, vol. I, pp. 7-8. Dietro l'opposta visione e descrizione della drammaturgia spagnola, sembra celarsi una differente accezione del concetto di “simplicité”. Laddove Linguet – che pure in parte biasima l'affettazione ampollosa e complessa di alcuni drammi aurei – rimanda, come si vedrà nel dettaglio in seguito, ad un'idea di autenticità “naturale” e “primitiva” cui incoraggia a ispirarsi la drammaturgia connazionale, la detrazione di Du Perron de Castera fa riferimento invece alla complessità diegetica che contravviene al principio classico di unità di azione, presentando “incidens aux sujets embrouillées” e “intrigues mêles d'aventures surprenantes”.

¹³⁴ Simon-Nicolas Henri Linguet, “Avertissement”, cit., p. XV.

¹³⁵ Ivi, p. XVI.

¹³⁶ Ivi, pp. XVI-XVII.

funzionalità del proprio metodo operativo, dunque, mette in evidenza come siano state proprio le rese in verso – da parte di autori che in altre occasioni avevano dimostrato la propria abilità realizzando traduzioni in prosa di successo – a compromettere la fortuna di una produzione teatrale tanto prolifica e degna di nota quale quella della *comedia nueva*: produzione che, al di là dell'incoerenza delle proprie "bisareries", emana scintille "du génie le plus admirable". In questo modo il traduttore entra nel vivo della difesa alla propria raccolta, esponendo un'ampia riflessione che sembra rifuggire quello stesso ambito *docere* strenuamente professato – presentandosi come una mera speculazione che poco ha a che vedere, di fatto, con i meriti e il valore della drammaturgia aurea in sé (tema che egli paventava potesse divenire pretesto di fuorviante "amusement") – ma che si concentra invece sull'esposizione sistematica di una serie di accuse mirate che fungono da saggia difesa preventiva al proprio operato. Gli esempi che si dichiara di andare a presentare provengono in realtà da un'unica opera; ancora una volta ad essere bersaglio diretto del fiele di Linguet è – come anticipato qualche riga prima – Paul Scarron, con *Jodelet Maître & Valet*, adattamento di *El amo criado* di Francisco de Rojas Zorrilla: "On n'imagineroit pas les bassesses, les vilénies dont le Traducteur a souillé sa misérable imitaton"¹³⁷. Per costruire la dimostrazione si riporta la traduzione letterale in prosa di un sostanzioso estratto di una scena dell'opera di Zorrilla, preceduta da una breve contestualizzazione e seguita da quella in versi e in rima con cui Scarron "a travesti"¹³⁸ il passo. È interessante constatare come l'oltraggio arrecato da Scarron appaia a Linguet talmente palese da non necessitare alcun commento oltre alla traduzione letterale da lui proposta. In una sorta di *climax* discendente, inoltre, l'avvocato francese prosegue la propria argomentazione con altri tre esempi nei quali offre progressivamente un numero di prove sempre meno consistente, fino ad arrivare a presentare esclusivamente il testo di Scarron senza alcun riscontro dell'originale spagnolo, che si limita a descrivere con aggettivi che mettano in luce lo scarto della resa in francese¹³⁹.

¹³⁷ Ivi, p. XVII.

¹³⁸ Ivi, p. XIX.

¹³⁹ Senza entrare nel merito del caso, si segnalano i tre esempi apportati da Linguet a sostegno della propria dimostrazione. Il primo riporta la traduzione letterale del commento che il signore fa al *criado* quando questi gli confessa che a causa di un errore ha inviato alla *dama* il proprio ritratto anziché il suo. Commenta Linguet: "A cet aveu le Maître désolé dit dans l'Espagnol: «Malheureux, que dira mon Inès en voyant ton visage!» Dans le Français il s'ecrie: Eh! Qu'aura-t-elle dit de ta face cornue, / chien? Qu'aura-t-elle dit de ton nez de blereau, / infame?": Ivi, pp. XX-XXI. Il passo originale corrispondente recita "¿Qué dirá mi Inés, repara, / con tu cara?": Francisco de Rojas Zorrilla, "Donde hay agravios no hay celos", Felipe B. Pedraza Jiménez, Milagros Rodríguez

Diversamente da quanto ipotizzabile, le critiche mosse a Scarron da parte di Linguet si concentrano non tanto sull'anticipato elemento della versificazione, quanto su quello linguistico e, in particolare, sull'adozione da parte del drammaturgo di un registro estremamente basso a connotare il personaggio di Jodelet. D'altronde, come si può notare, è poi lo stesso tono del traduttore del *Théâtre espagnol* a risparmiarsi nei toni:

Ces horreurs ne sont qu'un échantillon de celles dont la pièce 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 & quelque chose de pis.¹⁴⁰

La *confirmatio* in merito a tale aspetto si conclude sapientemente con un ulteriore esempio – qualora, si spiega con una velata ironia, ve ne fosse ancora necessità – sempre tratto da un'opera di Scarron cui si accosta in contrapposizione l'esplicito riferimento alla traduzione presentata da Linguet, nel secondo tomo di questa stessa raccolta, dell'opera di cui essa è adattamento (*Nunca lo peor es cierto* di Calderón de la Barca):

En voilà bien assez pour justifier ce que j'ai osé avancer : & s'il falloit encore de nouvelles preuves, on n'auroit qu'à comparer la pièce de Calderon que je donne ici sous le titre de *Se défier des apparences*, avec la manière donc Scarron l'a traduite en vers sous celui de *La fausse apparence*, on verra combien ce cruel homme avoit l'art de gâter tout ce qu'i touchoit, & d'avilir l'original à qui il faisoit l'affront de le choisir pour l'imiter.¹⁴¹

Cáceres (a cura di), in Id., *Obras Completas I. Primera parte de comedias*, Elena E. Marcello (a cura di), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 277-415, p. 316 (vv. 177-178). L'esempio successivo fa riferimento alla richiesta che il signore rivolge al *criado* di invertirsi i rispettivi ruoli fingendo ciascuno di essere l'altro: "Pur l'engager à se prêter à ce stratagème, il ne lui dit rien que de sensé & d'honnête dans l'Espagnol. Dans le Français, voici comme il parle. «Toi, mangeant comme un *chancre* & buvant comme un *trou*, / pâtés de chaînes d'or comme un Roi du Pérou... &c.». Jodelet [il servo] repond: «Potages motonnés, savoureux entremets / bisques, pâtes, ragouts, enfin dans nos entrailles / vous serez digérés ; & vous lâches canailles, / courtisans de Madrid, luisants, polis & beaux, / nous vous en sournitons de cous de Bouros.»": Simon-Nicolas Henri Linguet, "Avertissement", cit., p. XXII (corsivi nel testo). Nella *comedia* di Rojas il dialogo tra *amo* e *criado* è, come si può immaginare, linguisticamente molto connotato e colorito da espressioni colloquiali e locuzioni idiomatiche proprie del linguaggio del *gracioso*; nel proprio adattamento Scarron restituisce tale idiomaticità sviluppando il consueto riferimento da parte di questo personaggio al tema del cibo, esplicitato nella battuta del servo Sancho "Yo pienso engordar a palmos": Francisco de Rojas Zorrilla, "Donde hay agravios no hay celos", cit., p. 326 (v. 430). Si noti inoltre che tale risposta costituisce nel testo di Scarron, in cinque atti, l'ultima battuta di quello iniziale (Paul Scarron, *Le Jodelet, ou le maître et valet*, Paris, Toussaint Quinet, 1645, p. 19), mentre nel testo spagnolo la scena si colloca al centro della prima delle tre *jornadas*. Il terzo esempio, infine, è presentato del tutto privo di contestualizzazione, al fine di mettere in evidenza come, indipendentemente dall'originale, esso "feroit vomir tous les corp-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 moindre idée."": Simon-Nicolas Henri Linguet, "Avertissement", cit., pp. XXII-XXIII. La battuta è pronunciata dal servo Jodelet nell'ultima scena del secondo atto: Paul Scarron, *Le Jodelet...*, cit., p. 40.

¹⁴⁰ Simon-Nicolas Henri Linguet, "Avertissement", cit., p. XXII.

¹⁴¹ Ivi, p. XXIII. Si noti come lo stesso Lampillas si sia servito, a una decina di anni di distanza, di tale argomentazione di Linguet: "[...] io penso, che una delle sorgenti de pregiudizi troppo universali in Italia contro il teatro Spagnuolo, siano le stravaganti trasformazioni, che delle commedie Spagnuole fecero gl'Italiani nello scorso secolo, e fanno ancora oggidì. altrettanto pensa il Sig. Linguet, che sia accaduto in Francia a vista delle

Tramite tale conclusione Linguet rafforza ancor più i pregi del proprio operato, screditando in modo sempre più indiretto – oramai le prove a sostegno della propria teoria, progressivamente diminuite, sono totalmente assenti dal paratesto: ad essere chiamato in causa è il lettore stesso, al cui buon senso si rimanda la valutazione di elementi che, agli occhi di Linguet, si rivelano come dati di fatto talmente manifesti da non necessitare ulteriori commenti o spiegazioni – e, allo stesso tempo, determinato l’opera e la pratica traduttiva di Scarron per elogiare, così facendo, le proprie. Tuttavia, come anticipato, si noti come l’argomentazione si costruisca su di una sorta di “inganno” del lettore: ad essere “dimostrate”, infatti, non sono quelle premesse che erano state presentate quali elementi in grado di avallare la dichiarata superiorità di una resa in prosa. Mentre nel primo rapido esempio della *Histoire de Gil Blas de Santillane* di Lesage la riuscita dell’assenza di una traduzione in verso è testimoniata quanto meno dal fortunato successo dell’opera francese, le critiche mosse alla condotta di Scarron vertono unicamente su soggettivi giudizi di tipo linguistico senza più alcun riferimento ai demeriti della versificazione. Linguet costruisce il proprio ragionamento tramite l’artificio retorico dell’entitema, ossia di un sillogismo che presenta la voluta omissione di alcune premesse: i demeriti – arbitrari e di natura meramente linguistica – di un particolare adattamento in verso di Scarron fanno della traduzione in prosa, in linea generale, la migliore pratica possibile. In questo modo, tacciando l’opera francese di “dégoûtante” e pur non mettendo affatto in relazione tale aspetto con quello del mantenimento della versificazione – anche laddove, per costruire tale dimostrazione, si sarebbe ad esempio potuto individuare in quello metrico un vincolo che induce a sacrificare altri elementi dell’originale quali il registro linguistico o il contenuto semantico – si raggiunge lo scopo prefissato, vale a dire la conferma innegabile della superiorità di una traduzione in prosa.

pessime copie fatte degli originali Spagnuoli dallo Scarron, e da’ suoi seguaci. Per giustificare i nostri poeti il detto Linguet nella prefazione al suo teatro Spagnuolo ci dà un saggio dello sconvolgimento fatto dallo Scarron nella commedia di Don Francesco di Roxas *El Amo Criado*, tradotta dallo Scarron sotto il titolo *Jodelet Maitre & Valet*. Ivi si vedono alcuni squarci della commedia Spagnuola messi a confronto con la traduzione francese piena di mille bassezze, e villanie, le quali nemmen per ombra si vedono nell’originale L’istesso, egli dice, si può osservare nella commedia dello Scarron *La fausse apparence*, copiata dalla commedia di Calderon *Nunca lo peor es cierto*. Se un imparziale Italiano volesse fare un simile confronto delle commedie Spagnuole, che si videro, e si vedono ne’ teatri Italiani, con gli originali da cui sono cavate, potrebbe dire di molti Italiani ciò, che dello Scarron dice il Linguet, cioè, *ch’ebbe l’arte di avvilitare gli originali a’ quali fece l’affronto di voler imitare.*”: Saverio Lampillas, *Saggio storico-apologetico della letteratura spagnuola contro le pregiudicate opinioni di alcuni moderni scrittori italiani: Dissertazioni del signor abate D. Saverio Lampillas, Genova, Felice Repetto in Canneto, 1778-1781, 6 voll., 1781, vol. VI, pp. 215-216.*

B. Difesa della presunta mancata osservanza da parte della drammaturgia aurea delle unità di tempo e azione.

L'astuto metodo argomentativo appena messo in evidenza, in cui si possono scorgere evidenti retaggi della pratica forense, non è affatto un caso isolato all'interno delle disquisizioni proposte da parte del traduttore francese. Ne è ulteriore esempio, oltre al caso appena esposto e alla precedente paralessi riguardo al "discorso" sulla drammaturgia del Siglo de Oro, il prossimo argomento che egli si accinge a trattare. Si discute in questo caso di una delle principali accuse mosse nei confronti della *comedia nueva*, soprattutto in epoca neoclassica, che costituisce una delle cause fondamentali alla base dei pregiudizi negativi che ne hanno ostacolato ricezione e diffusione: il mancato rispetto delle unità aristoteliche di tempo e azione.

Un des grands reproches que l'on fait aux Poètes Espagnols, c'est la longue durée de leurs Pièces & la quantité d'événemens qu'elles embrassent. Je ne sais si nous ne les apprécions pas un peu trop, d'après nos principes & nos usages. Il me semble que leur manière même de les diviser, & le nom qu'ils donnent à ces divisions, devroient suffire pour rendre les critiques un peu plus circonspect. Ils ne le comptent point comme nous par *Actes*, mais par *Journées*, & chaque Piece en renferme trois. Ils offrent donc à l'esprit & à l'œil du spectateur un champ plus vaste. Si nous avons pû étendre par tolérance jusqu'à vingt-quatre heures un 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, & de prendre huit jours, quinze jours, au lieu de trois qu'ils ont annoncées ? Cette réflexion pourroit mener loin.¹⁴²

Linguet appare molto cosciente delle critiche rivolte nei confronti del genere che è oggetto della propria raccolta e che possono quindi pregiudicarne la favorevole accoglienza sottoponendolo, anzi, a sentite contestazioni. Proprio per questo si noti come la difesa venga costruita senza mai fare esplicito riferimento a quello che era all'epoca comunemente considerato il limite della produzione teatrale aurea. L'argomento dell'assenza di un'unità di tempo e azione, e dunque del rispetto dei canoni aristotelici, è presentato in modo molto accorto da una prospettiva differente, dichiarando che ad essere frequentemente recriminata ai drammi spagnoli sia la loro eccessiva durata – si ricordi che Linguet fa riferimento a una drammaturgia scritta e non rappresentata, pertanto, sebbene possa apparire forse volutamente ambiguo, egli non si riferisce alla durata della messa in scena ma all'estensione dell'arco temporale entro il quale si sviluppa l'azione diegetica, che prescinde dall'unità cronologica prescritta da Aristotele – e la sovrabbondanza di argomenti – vale a dire l'assenza di un'azione unica e unitaria. Senza dunque fare alcun riferimento né ad

¹⁴² Ivi, pp. XXIII-XXV.

Aristotele né tantomeno al concetto di unità e rifuggendo così il rischioso tema di una poetica prescrittiva, si individua alla base di tali accuse un mero concetto di “goût” e di estetica dominante ne quali risiederebbe le cause dell’eccessiva severità di un giudizio critico “circonspect”, fondato su differenti “principes” e “usages”. L’argomentazione vuole però andare oltre il mero appello a una tollerante sospensione del giudizio per dimostrare come, in fondo, le accuse dibattute non tengano conto di alcune premesse che non soltanto sono in grado di decostruirle in modo logico e razionale, ma mostrano inoltre all’interno della *comedia nueva* una struttura coerente che in qualche modo ne sconfessa l’idea di assoluta sregolatezza e, dunque, contribuisce ad accrescerne il valore. Linguet spiega infatti che gli spagnoli dividono i propri drammi non in “atti” ma in “giornate” – dichiarando di sfuggita e senza alcun approfondimento, malgrado il noto interesse critico suscitato anche da tale elemento di divergenza rispetto alla ripartizione aristotelica, che ogni dramma ne contiene tre – e individua in tale elemento una differenza non tanto terminologica, quanto concettuale: “Ils offrent donc à l’esprit & à l’œil du spectateur un champ plus vaste”. Si noti come in questo caso, facendo riferimento non già alle proprie traduzioni, ma ai commediografi aurei, si parli per la prima e unica volta di “spettatori”, accortezza che – oltre ad ricorrere in ausilio dell’argomentazione che segue, costruita non sulla dimensione testuale dell’opera ma su quella scenica – potrebbe rivelarci la grande competenza che il traduttore aveva in merito al materiale drammaturgico trattato, coscientemente ricondotto a quella dimensione scenica che era prerogativa indiscussa di ogni *comedia*. La dimostrazione dell’accettabilità di una durata drammatica che superi l’unità temporale è condotta, attraverso il concetto di “finzione”, secondo una ferrea logica sillogistica in modo tale da renderne l’argomentazione, pur nella sua elusività, quasi lapalissiana. Con la premessa di chiamare “jornadas” gli atti di cui compongono i propri drammi, i commediografi spagnoli si prefissano per lo svolgimento dell’azione un limite che è diverso da quello comunemente adottato, ricondotto non più all’arco di una sola “giornata”, appunto, ma quanto meno a tre. Parafrasando le parole di Linguet, dunque, poiché risulta accettabile che un’azione che nella realtà occupa l’arco di due sole ore possa rappresentarne nella finzione fino a ventiquattro – ulteriore indice del fatto che ogni taciuto riferimento ai canoni classici sia frutto di una volontaria omissione e non di una mancata competenza – come mai non è altrettanto possibile estendere l’accoglienza favorevole anche a un’azione

che rappresenti un'estensione cronologia più ampia concedendo ai drammaturghi aurei di oltrepassare quel limite che si sono autoprescritti? Il difetto viene dunque individuato non nel mancato rispetto dell'unità di tempo, ma nella contravvenzione di un tacito patto di verosimiglianza; in quest'ottica, in effetti, sembra non esserci molta differenza tra la pratica di chi presenta un'azione che di fatto eccede – pur all'interno di un unico “día artificial”¹⁴³ – rispetto alla durata effettiva della rappresentazione e chi – malgrado l'accortezza di ristabilire, tramite un'operazione terminologica, un confine cronologico più ampio – supera nell'azione drammatica il limite delle tre giornate. L'argomentazione si conclude con un artificio retorico evasivo che, rimandando al classicheggiante espediente del “longum est

¹⁴³ È interessante notare come Linguet, pur conoscendo, come si vedrà più avanti, l'*Arte nuevo* di Lope, non faccia riferimento alle argomentazioni che quest'ultimo adduce a in difesa dell'abbandono dell'unità di tempo, ossia l'appagamento del “vulgo” e dunque il concetto di “justo” in relazione a quello di “gusto”: “[...] pase en el menos tiempo que ser pueda, / si no es cuando el poeta escriba historia / en que hayan de pasar algunos años, [...] / ¡Oh, cuántos de este tiempo se hacen cruces / de ver que han de pasar años en cosa / que un día artificial tuvo de término [...]! / 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.”: Lope de Vega, *Arte nuevo...*, cit., vv. 193-195; 201-203; 205-210. Si ricordi inoltre che le prescrizioni di Lope prevedevano, comunque, che all'interno di ogni singola “jornada”, che egli – e non è l'unico tra i drammaturghi aurei – chiama “acto”: “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.”: *Ibidem*, v. 214. Si noti invece come, in precedenza, Du Perron de Castera avesse dibattuto quella della divisione in “jornadas” come una questione puramente terminologica: “[...] on les divise presque toujours en trois Actes, que les Espagnols appellent des journées. La premiere journée contient l'exposition du sujet & des intérêts de chaque Personnage ; la seconde forme le nœud de l'intrigue, & la troisième le dénouement.”: Louis-Adrien Du Perron de Castera, *Extraits de plusieurs pièces...*, cit., vol. I, p. 5. Ad ogni modo l'argomentazione di Linguet non è certo un caso isolato e frequentemente la polisemia del termine giornata è stata pretesto per dibattere sul tema dell'elusione dell'unità di tempo nel teatro aureo. In tempi pressoché coevi, si noti in proposito l'osservazione di letterato Giovanni Antonio Bianchi: “In quanto all'unità del tempo questa vien circoscritta dalla misura d'un periodo solare, cioè d'un intero giorno naturale, cosicché quello che rappresentate sotto gli occhi degli spettatori possa succedere nello spazio di ventiquattr'ore. E quest'unità è necessaria per render credibile, e verisimile la rappresentanza; posciache se quello, che rappresentate nello spazio di tre, o quatt'ore sotto l'occhio degli spettatori non potrà succedere, che nello spazio d'un anno, o almeno di più mesi, renderete del tutto incredibile la vostra rappresentazione, laddove se date all'azione il termine di un solo giorno naturale, potrete con lieve inganno far credere agli spettatori, che tutto quello, che voi esponete sotto i loro occhi succeda nel tempo istesso, in cui voi lo rappresentate, fingendo, che dall'un atto all'altro, co' quali intramezzate l'azione, sia scorsa qualche ora di tempo. Non son pertanto a niun patto da tollerarsi que' Poeti, che danno alla favola drammatica tre giornate di tempo, come han fatto alcuni Spagnuoli.”: Lauriso Targiense [Giovanni Antonio Bianchi], *De i vizj e de i Difetti del Moderno Teatro e del modo di correggergli e d'emendarli. Ragionamenti VI di Lauriso Targiense pastore arcade*, Roma, Stamperia di Pallade, 1753, p. 261. In merito a quest'ultima osservazione, si noti l'interessante commento apposto in nota a piè di pagina da parte dei due traduttori spagnoli del trattato: “La voz jornada ha hecho caer en equivocación a nuestro autor, tomándola por espacio de tiempo, cuando los poetas españoles solo la toman por lo mismo que acto: en cuyo sentido son tolerables nuestros poetas.”: Lauriso Tragiense [Giovanni Antonio Bianchi], *Conversaciones de Lauriso Tragiense, pastor arcade, sobre los vicios y defectos del teatro moderno y el modo de corregirlos y enmendarlos. Traducidas de la lengua italiana por Santos Díez González y Manuel de Valbuena*, Madrid, Imprenta Real, 1798, p. 424.

dicere”, allude alla complessità dell’argomento introdotto senza tuttavia di fatto approfondire la questione¹⁴⁴.

C. Difesa dell’assenza di drammi tragici all’interno della raccolta.

Il successivo passo del paratesto, cui Linguet dedica ampio spazio, affronta un tema che si inserisce all’interno di un acceso dibattito critico intertestuale con un contributo che, come si vedrà, ha dato seguito ad ulteriori discussioni. Ad essere trattato è anche in questo caso uno dei temi topici intorno alla *comedia nueva*, “lo trágico y lo cómico mezclado”¹⁴⁵, il che ci mostra ancora una volta come il traduttore avesse una discreta conoscenza delle riflessioni critiche coeve. Cosciente delle obiezioni che potrebbe ricevere all’interno di un contesto drammaturgico tanto complesso e acceso quale quello della Francia del secondo Settecento¹⁴⁶, egli si premura in anticipo di spiegare l’esclusiva presenza di commedie all’interno della raccolta, presentando a partire da tale premessa un articolato dibattito intorno alla nozione che si aveva dei generi comico e tragico nella Spagna barocca.

Je n’ai traduit que des Comédies : in 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, & même la scène plaisante se passe souvent entre les premiers, tandis que l’attendrissement & l’infortune, tombent sur les autres.¹⁴⁷

Si noti come Linguet non presenti il concetto di “tragicommedia” come una “mezcla” di tragico e comico, ma dichiari piuttosto la più generica assenza di una distinzione tra i due generi che porta alla compresenza di personaggi di estrazione sociale nobile (“rois”, “princes” e “ministres”) e popolare (“paysans” e “bourgeois”)¹⁴⁸, in un alternarsi della “scène

¹⁴⁴ Si noti come la Caminer introduca invece il concetto di unità di tempo accennando appena la scusante terminologica addotta da Linguet, la quale giustificherebbe “in qualche modo” la mancata adesione alla normativa classica: “Gli Spagnuoli dividono le loro Commedie per Giornate e non per Atti, e questo in qualche modo giustifica l’estrema lor lontananza dall’unità di tempo.”: Elisabetta Caminer Turra, “Prefazione”, cit., p. 6.

¹⁴⁵ “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.”: Lope de Vega, *Arte nuevo...*, cit., vv. 174-180. Il concetto di tragicommedia occupa un ampio passaggio dell’Arte nuevo, estendendosi dal verso 157 al verso 180.

¹⁴⁶ Cfr. Gianni Iotti, *La civiltà letteraria francese del Settecento*, Bari, Laterza, 2009, cap. II.

¹⁴⁷ Simon-Nicolas Henri Linguet, “Avertissement”, cit., p. XXV. La stessa Caminer sosterrà, parafrasando il paratesto francese, la medesima tesi: “[...] personaggi illustri, avvenimenti meravigliosi, situazioni commoventi e forti non lasciano chiamar Comico [il teatro aureo], ancorché tragico non possa dirsi, perché gli Spagnuoli non hanno Tragedie realmente degne di questo nome.”: Elisabetta Caminer Turra, “Prefazione”, cit., p. 4.

¹⁴⁸ Si notino le analoghe descrizioni dei personaggi, in entrambi i casi ricondotte alla mancata distinzione tra genere tragico e genere comico, offerte da Louis-Adrien Du Perron de Castera e, più avanti analizzata nel

plaisante” con “attendrissement” e “infortune”, che possono eventualmente presentarsi anche in un’inversione della canonica ripartizione dei ruoli. Il che preclude, di fatto, la possibilità di una netta classificazione. A sostegno di tale affermazione e, in linea più generale, per conferire maggiore autorevolezza al tema analizzato, si fa ricorso al dibattito critico intertestuale intercorso in proposito tra due accreditati eruditi: Louis-adrien Du Perron de Castera e Montiano y Luyando¹⁴⁹. Il primo, “auteur peu connu”¹⁵⁰, nella propria raccolta di estratti avrebbe “avancé le même principe que je adopte ici”¹⁵¹, suscitando in

dettaglio, da Elisabetta Caminer Turra: “Enfin pour ne rien oublier de ce qui peut nous donner une idée complete du Theatre des Espagnoles, j’ajouterai que le Personnages de leurs Comédies sont la plûpart du tems des Princes & des grands Seigneurs, quantité de Suivantes, beaucoup des Valets qui servent de Bouffons, des Prêtres, des Anges, des Démons, des Bergers, des Vertus, des Vices ; en nu mot les Etres réels, les Etres imaginaires, tout y fait figure, & tout s’y rencontre souent dans une même Piece.”: Louis-Adrien Du Perron de Castera, *Extraits de plusieurs pièces...*, cit., vol. I, p. 8.; “Nell’Opere loro [gli spagnoli] parlano indistintamente Re, Principi, Ministri, Contadini, Buffoni, s’uniscono alle situazioni commoventi e forti le piacevolzze, gli scherzi, le balordaggini, e questo mescuglio fa che non passi gran differenza fra i loro Drammi più sostenuti e i precisamente comuni. Ad ogni modo io darò tradotti alcuni degl’ultimi, giacchè i primi son noti bastevolmente, onde s’abbia un’idea precisa e dell’uno e dell’altro genere.”: Elisabetta Caminer Turra, “Prefazione”, in Id., *Nuova raccolta...*, cit., pp. 4-5. È interessarsi soffermarsi sull’ultima affermazione della Caminer, poiché in essa la stessa ipotesi di partenza di Linguet – vale a dire l’assenza del genere tragico all’interno della drammaturgia spagnola – non solo sembrerebbe essere contraddetta, come del resto sosteneva il connazionale della letteratura Napoli Signorelli, ma addirittura ribaltata, dal momento che secondo la traduttrice sono proprio i “drammi più sostenuti” ad essere “noti bastevolmente”.

¹⁴⁹ Rispettivamente nelle opere: Louis-Adrien Du Perron de Castera, *Extraits de plusieurs pièces...*, cit.; Agustín Gabriel Montiano y Luyando, *Discurso sobre las tragedias españolas*, Madrid, Imprenta de Mercurio, 2 voll., 1750-1753.

¹⁵⁰ Simon-Nicolas Henri Linguet, “Avertissement”, cit., p. XXV.

¹⁵¹ Ivi, p. XXVI. Nel chiamare in causa Du Perron de Castera quale conferma del proprio lavoro, Linguet non è, forse volutamente, chiaro se la coincidenza risieda nel principio selettivo delle opere presentate – ossia la scelta di soli drammi comici – o nella tesi in merito all’assenza del genere tragico all’interno del panorama drammaturgico aureo. Anche in merito a quest’ultimo tema, di fatto, i due traduttori sembrano avere opinioni in parte divergenti. Sebbene infatti anche Du Perron de Castera sostenga che gli spagnoli non scrivano tragedie – affermando inoltre che le rare opere insignite di tale epiteto non siano altro, in realtà, che “romans en dialogues”, nonché accennando al concetto di “tragicommedia” quale particolare dramma comico in cui prevalgono aspetti “seri” e “catastrofici” – egli sembra non vedere di buon occhio tale “mezcla” in cui il comico irrompe ad arrecare turbamento al tragico e, servendosi dello stesso *Arte nuevo*, arriva a tacciarla di “indécence”: “[...] 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 Heroes & les Rois au milieu des situations les plus touchantes ; pareille indécence nous révolteroit. Elle révolteroit aussi Philippe II. Ce Prince, au rapport de Lope de Véga, ne voyoit jamais sans dégoût la majesté des grands Rôles avilie par un badinage si déplacé, & certainement il avoit raison. Pour des Tragédies, les Espagnols n’en font point ; car on ne sçauroit donner justement ce titre à quelques uns de leurs Ouvrages, qui le portent sans le mériter ; telles sont *la Célestine* & *L’ingenieuse Helene*, qui ne peuvent passer tout au plus que pour des Romans en dialogues. Leurs Pieces comiques prennent le nom de Tragi-Comédies lorsque le sérieux y domine, & que les aventures font craindre une catastrophe funeste.”: Louis-Adrien Du Perron de Castera, *Extraits de plusieurs pièces...*, cit., vol. I, pp. 4-5. Per i versi di Lope cui il francese si rifà Cfr.: “Elíjase el sujeto y no se mire, / (perdonen los preceptos) si es de reyes / aunque por esto entiendo que el prudente / Felipe, rey de España y señor nuestro, / en viendo un rey, en ellas se enfadaba, / o fuese el ver que al arte contradice, / o que la autoridad real no debe / andar fingida entre la humilde plebe.”: Lope de Vega, *Arte nuevo...*, cit., vv. 157-164.

questo modo la reazione del secondo, “un des membres de l’Académie Royale de Madrid”, il quale “a fait une dissertation pour le combattre”¹⁵². Le obiezioni mosse alla dissertazione di quest’ultimo offrono interessanti spunti di riflessione sul modo in cui lo stesso Linguet costruisce le proprie argomentazioni, permettendo inoltre di addentrarsi maggiormente in quelle che sono le sue opinioni in merito alla drammaturgia aurea. Si spiega infatti che Montiano y Luyando “a entrepris de prouver en regle, que ses compatriotes avoient des Tragédies ; mais ses efforts mêmes semblent peu favorables à ses sentiment”¹⁵³. Vengono individuate due cause dell’inutilità degli “sforzi” del critico spagnolo. La prima sono gli stessi esempi riportati, che “il paroît très-embarrassé à trouver”¹⁵⁴ e che provengono secondo il francese da raccolte antiche e pressoché sconosciute: prove carenti di solidità la cui mancanza di valore è supplita tramite “raisonnement inépieux”¹⁵⁵ del cui apporto non ci sarebbe stato bisogno nel caso di un’indubbia oggettività. Prosegue infatti il traduttore: “mais quand un fait est réel, ce n’est guere en peine de l’établir. Assurément il seroit fâcheux pour nous qu’on fût obligé d’écrire en forme pour démontrer que Racine & Corneille ont fait des Tragédies”¹⁵⁶. In linea con quella stessa argomentazione adottata nella pratica per dimostrare il cattivo risultato delle traduzioni drammaturgiche in verso – all’interno della quale non aveva infatti riportato alcuna prova effettiva a sostegno della propria tesi – si sostiene, paradossalmente, che la stessa affannata ricerca di argomenti probatori costituisca di per sé un segnale della poca solidità dell’ipotesi che si vuole confermare, giacché un’evidenza “palese” non ha bisogno di essere dimostrata. Ancora una volta l’oratoria forense di Linguet fa sfoggio di un abile sillogismo dialettico. La seconda prova addotta a sostegno dell’inconsistenza della dimostrazione di Montiano y Luyando si avvale invece di un esempio pratico. Tramite le proprie considerazioni in merito alla *Roma abrasada* di Lope, il critico spagnolo avrebbe “détruit de sa main les principes qu’il a posés”¹⁵⁷. Si spiega infatti come questi abbia dichiarato che tale dramma, cui lo stesso commediografo attribuisce

¹⁵² Simon-Nicolas Henri Linguet, “Avertissement”, cit., p. XXVI.

¹⁵³ Ibidem.

¹⁵⁴ Ibidem.

¹⁵⁵ Ivi, p. XXVII.

¹⁵⁶ Ibidem.

¹⁵⁷ Ivi, p. XXVIII.

l'epiteto di "tragedia", non sia in realtà ascrivibile al genere tragico¹⁵⁸. Dopo aver parafrasato le motivazioni del critico, l'avvocato, nel consueto tono da arringa, afferma provocatoriamente:

Je le veux croire; mais il en résulte donc aussi contre Dom Montiano y Luyando, que Lopes de Vega lui-même n'avoit point d'idée de ce qui pouvoit constituer la *Tragedie*, qu'il employoit ce terme au hasard, sans ya attacher d'autre signification que celle qu'emporte ordinairement le mot Drame. Or, si un homme qui a fait deux mille deux cents pieces de théâtre, n'a jamais songé à ce que c'étoit qu'une Tragedie, même en donnant ce titre à ses productions, on peut assurément bien en conclure que le rest de ses compatriotes n'avoit pas d'idées plus fixes sur ce genre d'ouvrages.¹⁵⁹

La stessa affermazione di Montiano y Luyando dimostrerebbe quindi l'invalidità della tesi in essa proposta confermando, per contro, quella del traduttore francese: se nemmeno il più prolifico commediografo aureo era in grado di distinguere una commedia da una tragedia, ne consegue che la labilità del confine tra i due generi accomunasse tutti gli esponenti del

¹⁵⁸ Spiega il critico spagnolo: "*Roma abrasada*, es una menuda Historia de Nerón, comenzando en vida de Claudio, y acabando en la muerte del mismo Nerón: cuyos cinco años de Imperio piadoso, se acuerdan con puntual noticia de lo que escribe Seneca en su Libro de *Clementia*, à costa de representarse una Scena en Armenia, entre Volgesio Rey de los Parthos, y Dardano su hermano. La misma dislocación de la unidad de Lugar se comete en otra Scena puesta en España, para la sublevación de Galva; y según la serie de toda la Obra, solo la caracteriza la quema de Roma; por ser una de las últimas crueldades de este Tyrano Príncipe, y en algun modo la más famosa. No me estiendo à otros reparos; porque bastan los que apunto, à dar una idea de lo que es, la que Lope llama Tagedia.": Agustín Gabriel Montiano y Luyando, *Discurso sobre las tragedias españolas*, cit., pp. 50-51. Commenta in proposito Menéndez y Pelayo: "Comprende esta que Lope llamó *tragedia* la historia entera de Nerón [...]. Obra de irregular y monstruosa estructura, sin ningún género de enlace interno entre sus escenas, que se suceden con la misma rapidez que las vistas de un estereoscopio. El poeta no nos perdona ningún acto de la vida de Nerón; ni siquiera la escena en que, después del parricidio, contempla con lascivos ojos el cadáver de su madre. La acción dura veinte años, con grande escándalo del erudito Montiano, que tomaba, sin duda, esta obra más por lo serio que su autor mismo.": Marcelino Menéndez Pelayo, "*Roma abrasada*", in Id., *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Editorial Artes Gráficas, 6 voll., 1949, vol. II, pp. 297-300, p. 297. Lo stesso Montiano y Luyando, nella presentazione delle tragedie di Lope, lascia ben intravedere il proprio rifiuto di tale classificazione: "Entran desde aquí seis Tragedias del celebrado Fr. Lope Felix de Vega-Caripio, que son las que he hallado en veinte y cinco libros de Comedias suyas, que ha conseguido juntar en su Bibliotheca la Real Academia Española; y se titulan: *El Duque de Viseo*, *Roma abrasada*; *La Bella Aurora*, *La inocente Sangre*; y *El marido más firme*. Y aunque sé, que es tocar en las niñas de los ojos à algunos de los que canonizan por el nombre del Autor las Obras, y no por lo que ellas son, y merecen; pienso decir con libertad prudente mi dictamen: porque sin introducirme en lo que se debe a la fama de tan fecundo Ingenio; ni intentar, que se disminuyan los créditos con que vivió, y los elogios con que le colmaron después de su muerte: tengo por justo (pues es preciso hablar de estos Poemas) que no se omita por temor de las bachillerías insustanciales de la moda, o por otros no más autorizados respetos, aquella fundada crisis, que dictaren, sin extravagancia, la razón y el estudio.": Agustín Gabriel Montiano y Luyando, *Discurso sobre las tragedias españolas*, cit., pp. 48-49. In effetti, nelle singole presentazioni dei sei drammi, il critico dichiara che potrebbero essere parzialmente ricondotte al genere tragico solamente la *El duque de Viseo*, *El castigo sin venganza* (che non è citata nell'elenco iniziale) e *La inocente sangre*, che tuttavia presentano elementi inverosimili nonché mancanze nell'osservanza delle unità di azione, luogo e tempo. Per un'analisi della *Roma abrasada* Cfr. inoltre Enrique Jesús Rodríguez Baltanás, "¿Por qué no es una tragedia la *Roma abrasada* de Lope de Vega? (sobre paraliteratura y parodia en Lope)", «*Philología Hispalense*», 1, IV, Sevilla, 1986, pp. 191-205; Alfred Karl Blüher, "Lope de Vega y Séneca: A propósito de la tragedia *Roma abrasada*", in *Studia in honorem Prof. M. de Riquer*, III, Barcelona, Edicions dels Quaderns Crema, 1986, pp. 237-255.

¹⁵⁹ Simon-Nicolas Henri Linguet, "Avertissement", cit., pp. XXVIII-XIX.

suo coevo contesto drammaturgico. Non a caso, prosegue rapidamente Linguet, lo stesso Lope per il titolo del proprio trattato drammaturgico, *l'Arte nuevo de hacer comedias*, ha utilizzato proprio il termine “comedia” in riferimento indistinto a ogni genere teatrale¹⁶⁰.

Nell'esempio successivo è ancora una volta il Fénix ad essere chiamato in causa. Se ne cita questa volta il passo del *Laurel de Apolo* (vv. 279-282) – riportato prima nella consueta traduzione e poi, forse ad enfatizzare, anche nella versione originale, in entrambe con i termini di rilievo (“comiques” e “cómicas”; “tragédies” e “tragedia”) evidenziati in corsivo – in cui in un'apostrofe a Virués l'autore utilizzerebbe ancora una volta, secondo Linguet, i due termini in modo indistinto per una mera utilità di *variatio* sinonimica¹⁶¹. Conclude infine tale ulteriore esempio – con l'ausilio di due autorevoli riferimenti drammaturgici connazionali – prevenendo ancora una volta l'eventuale obiezione di chi interpretasse i versi di Lope come un elogio alle capacità del drammaturgo da questi citato tanto nel genere comico quanto in quello tragico:

Assurément il est clair que les mots *comicas* & *tragedias*, sont là pris dans le même sens. Lopes ne les 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, il n'entend pas que le même homme ait été à la fois un Corneille & un Moliere : mais que ses ouvrages pouvoient indistinctement s'approprier deux dénominations entre lesquelles il ne sentoit point de différence.¹⁶²

Prima di passare ad altro argomento viene infine citato Esteban Manuel de Villegas – anche in questo caso prima nella traduzione francese e poi nell'originale spagnolo, in entrambi i casi evidenziando in corsivo i vocaboli “incriminati” – il quale, in un'ironica critica in cui “il déplore l'avilissement des lettres, & l'indignité des mains qui osoient les cultiver”¹⁶³, si

¹⁶⁰ È interessante notare come il traduttore francese, a differenza come visto del suo predecessore Du Perron de Castera, non faccia tuttavia alcun riferimento alla chiara posizione in merito al concetto di tragicommedia e all'utilizzo combinato dei generi tragico e comico espressa all'interno dell'*Arte nuevo* da parte di Lope, al quale la differenza tra i due generi era tutt'altro che oscura, anche in relazione alla precettistica aristotelica: “No hay que advertir que pase en el período / 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.”: Lope de Vega, *Arte nuevo...*, cit., vv. 188-192.

¹⁶¹ “¡Oh ingenio singular! en paz reposa, / a quien las Musas cómicas debieron / los mejores principios que tuvieron. / Celebradas tragedias escribiste [...]”: Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, Christian Giaffreda (a cura di), Firenze, Alinea editrice, 2002, p. 175. Senza scendere nel dettaglio del passo scelto da Linguet, si noti come ancora una volta egli costruisca la propria dimostrazione adducendo prove passibili di soggettività.

¹⁶² Simon-Nicolas Henri Linguet, “Avertissement”, cit., p. XXX-XXXI.

¹⁶³ Ivi, p. XXXI. Si noti l'appassionata veemenza con cui la Caminer ripropone in modo condensato ogni argomentazione addotta da Linguet, citandolo espressamente, in una nota a piè di pagina che rimanda al passo del paratesto in cui annuncia l'assenza del genere tragico dalla drammaturgia spagnola e in cui non manca di intervenire servendosi inoltre di Scipione Maffei al posto di Racine, quale riferimento culturale proprio del nuovo contesto di arrivo: “Un certo D. Montiano y Lugando scrisse anni fa una Dissertazione per provare contro a chi sosteneva siffatta proposizione [l'assenza di tragedie nel panorama drammaturgico spagnolo], che gli

servirebbe indiscriminatamente dei due termini “tragedias” e “comedias” come se fossero sinonimi¹⁶⁴. Anche in questo caso, secondo il traduttore francese:

Voilà précisément la même méprise, ou la même confusion que je viens de remarquer dans Lopes de Vega. Il est clair que Villegas assimile également ces deux mots, qu’il n’y soupçonne pas d’autre différence que celle du son, & seroit aisé de prouver que tous les Ecrivains Espagnols en ont fait autant. Les distinctions établies entre la Comédie & la Tragédie, sont pour eux des inventions modernes.¹⁶⁵

Analogamente a casi precedenti dunque, l’osservazione è talmente palese e la dimostrazione sarebbe così semplice, da non richiedere un ulteriore apporto di esempi.

La digressione intorno al genere tragico si conclude con una duplice testimonianza diretta: in primo luogo il traduttore riporta la propria esperienza personale, spiegando che durante il soggiorno a Madrid non ha mai assistito alla rappresentazione di una tragedia ad eccezione di una traduzione di un dramma di Metastasio a suo avviso poco riuscita¹⁶⁶, per

Spagnuoli hanno benissimo delle Tragedie. Egli fruga in Raccolte antiche, ne trae dell’Opere cui dà questo nome, e imbrogliato finalmente, la finisce con dei ragionamenti ingegnosi. Ma sarebbe pur bella che si dovesse tener una Conclusione per provare che il Maffei ha fatta una tragedia, e che l’opere di Cornelio son tali! L’Autore della Dissertazione inoltre si combatte da se medesimo, dicendo che a torto Lopes de Vega chiamò Tragedia la sua Roma abrasada: Se chi ha composte due mila dugent’Opere, conclude il Traduttore Francese del Teatro Spagnuolo, non aveva idea di quel che la costituisce, si può dir che neppure i suoi Compatrioti l’avessero. D. Montiano per verità scrisse due Tragedie, ma egli è un genere nuovo non ancora consacrato alla Nazione.”: Elisabetta Caminer Turra, “Prefazione”, cit., pp. 4-5.

¹⁶⁴ Nel passo in questione il drammaturgo si rivolge al proprio servitore invitandolo a scrivere un dramma: “Que si bien consideras en Toledo / hubo sastrer, que pudo hacer comedias / y parar de las musas el del nuedo. / Mozo de mulas eres: haz tragedias.”: Esteban Manuel de Villegas, “Elegía VII”, in Id., *Las Eróticas y traducción de Boccio, de D. Esteban Manuel de Villegas*, Vicente de los Ríos (a cura di), Madrid, Sancha, 1774, [Nájera, Imprenta de Mongastón, 1618], vol. I, p. 325. All’epoca di Linguet tali versi erano frequentemente usati nelle dissertazioni in merito alla drammaturgia spagnola. In particolare, come si osserverà nel dettaglio più avanti, è molto probabile che Linguet li citi di seconda mano dalla “Disertación” all’edizione delle *Comedias* di Cervantes di Blas Nasarre, opera a lui ben nota: Cfr. Blas Antonio Nasarre y Ferriz], “Disertación o prólogo sobre las comedias en España”, in [Id.], *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra, el autor del don Quixote*, Madrid, Antonio Marín, 2 voll., 1749, vol. I., pp. 17-68, p. 62. Cfr. inoltre, qualche anno più tardi, la citazione da parte di De La Huerta: “[...] ¿quién ignora, que en quanto á la natural disposición para la Dramática tienen los Hespáñoles las ventajas, que manifiestan los efectos mismos? Su inventiva delicada, la singular trama de sus piezas y el enorme número de ellas son testimonios incontestables de su sobresaliente ingenio y de su Entusiasmo Dramático, cuyas centellas se han explicado en todos tiempos aun en sujetos de cortos estudios y de muy ajenas y distantes profesiones con la mayor felicidad. En el de D. Esteban Manuel de Villegas llegó a ser tan común esto, que se consideró obligado, á satirizar esta facilidad como enfermedad endémica, con aquellos sabidos versos: «Que, si bien consideras [...]»”: Vicente García de La Huerta, *La escena hespañola defendida en el Prologo del Theatro Hespáñol de D. Vicente García de La Huerta, y en su Lección Crítica*, Madrid, Hilario Santos, 1786, pp. LI-LII. Per un in merito al passo di Villegas Cfr. Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994, 2 voll., vol. I, p. 762.

¹⁶⁵ Simon-Nicolas Henri Linguet, “Avertissement”, cit., p. XXXII.

¹⁶⁶ “Je n’ai vu jouer en Madrid, aucune tragédie. J’y ai assisté à la représentation d’une Pièce de *Metastasio*, traduite en Castilla ; mais outre que c’est un ouvrage moderne, il ne m’a point paru que cette nouveauté ait beaucoup réussi.”: Ivi, pp. XXXII-XXXIII. A partire da tale affermazione Pietro Napoli Signorelli apre la propria argomentazione sulla tragedia spagnola, nel paragrafo espressamente intitolato “Errore del Linguet che nega agli Spagnuoli ogni tragedia”: “Vediamo ora se gli Spagnuoli ebbero mai vere tragedie senza veruna mescolanza comica. Non è vero che essi non *ne hanno veruna* o che le loro tragedie *non possono distinguersi* dagli altri

poi tornare a citare Montiano y Luyando il quale, volendosi proporre contemporaneamente come “le précepte & le modele”¹⁶⁷, ha scritto alcuni drammi tragici, quali *Virgínia* e *Ataúlfo*,

drammi, come abbracciando l’avviso di m. Du Perron de Castera, avanza l’avvocato Linguet nella prefazione al suo Teatro Spagnuolo. Egli crede ancora che il Vega non ebbe idea della vera tragedia, e pur nel di lui *Arte Nuevo* si trovano ben distinti i componimenti di Terenzio e Seneca. Egli afferma parimente di non aver veduto in Madrid rappresentare tragedia alcuna; e dirà vero. Io però in diciotto anni che dimorai in quella corte, ben posso attestare di averne vedute diverse.”: Pietro Napoli Signorelli, *Storia critica de’ teatri antichi e moderni divisa...*, cit., vol. VI, pp. 203-204. Nel corso della propria opera il critico italiano tornerà altre volte a confutare la tesi di Linguet sull’assenza di un genere tragico in Spagna: “Il p. *Girolamo Bermudez* di Galizia domenicano e cattedratico di teologia in Salamanca, il quale ancor vivea nel 1589, pubblicò in Madrid nel 1577 sotto il nome di *Antonio de Silva* due tragedie sulla morte d’*Inès de Castro* intitolandole *Nise lastimosa* e *Nise laureada*. L’autore le chiamò prime tragedie spagnuole; ma se i Portoghesi debbono debbono aversi in conto di Spagnuoli, la *Castro* del *Ferreira* fu scritta almeno venti o trenta anni prima. S’impresse, è vero, più tardi; ma il *Bermudez* senza dubbio l’ebbe nelle mani, giacché l’ha copiata nella sua *Nise lastimosa*. [...] Insomma ha questa favola tali e tanti difetti [la *Nise laureada*], che mi parve di un altro autore, ancor quando ignorava che la prima [la *Nise lastimosa*] fosse una semplice copia o traduzione, malgrado dell’uniformità che si scorge nello stile e nella versificazione di entrambe. Contuttociò il signor *Linguet* avrebbe ben potuto ravvisare almeno nella prima (fosse copia ovvero originale) una tragedia spagnuola, e la sorgente della *Inès* di m. La *Mothe*.”: Pietro Napoli Signorelli, *Storia critica de’ teatri antichi e moderni divisa...*, cit., vol. VI, pp. 213, 221; “Da quanto abbiamo ora qui appena accennato, ben si rivela perché nel XVII ancor meno che nel precedente secolo si rinvenivano vere tragedie. *Montiano* che ne fu il più diligente investigatore, appena giunse a contarne sette o otto e pure sregolate. Perciò (dirò sempre) vogliansi compatire alcuni forestieri, e fra questi il signor *Linguet* (cui non ha punto liberato dalle insolenze ingiuste per lo più del fu *Vicente Garcia de la Huerta* l’essere stato tanto benemerito del teatro spagnuolo) se avanzano che la vera tragedia o non si è coltivata o non si è conosciuta dalla maggior parte della nazione. : Pietro Napoli Signorelli, *Storia critica de’ teatri antichi e moderni divisa...*, cit., vol. VII, pp. 123-124. Commenta in proposito Vittorio Cian: “Sopra un punto importante nella storia della drammatica spagnuola il Nostro [Pietro Napoli Signorelli], troppo imbevuto di dogmatismo classico, non giunge ad una conclusione larga e soddisfacente, pur mostrandosi più temperato e sensato dei suoi predecessori e contemporanei. Alcuni, fra i quali il francese *Linguet* nella prefazione al suo *Théâtre espagnol*, avevano negato alla Spagna la vera e propria tragedia; il Signorelli combatte questa opinione, affermando di conoscere per sec. XVI dodici tragedie spagnuole, ch’egli annovera, ponendo giustamente fuori di causa il Vasco Diaz Tanco de Fregenal e Juan de Malara, con le sue mille tragedie. Ma invece di respingere senz’altro l’asserzione del *Linguet*, che le tragedie spagnuole non possano distinguersi dagli altri drammi, egli avrebbe dovuto considerarla seriamente e vi avrebbe trovata in germe quella verità che la moderna critica ha ormai dimostrata, che cioè nelle *comedlas* spagnuole, produzioni eminentemente romantiche, l’elemento tragico si mesce e contrasta col comico, ingenerando nei migliori poeti, appunto per via di contrasti, effetti mirabili.”: Vittorio Cian, *Italia e Spagna nel secolo XVIII. Giovambattista Conti e alcune relazioni letterarie fra l’Italia e la Spagna nella seconda metà del Settecento; studii e ricerche*, Torino, S. Lattes & C., 1896, p. 192. L’osservazione sarà inoltre ripresa da Napoli Signorelli anche nell’articolo sulle tragedie spagnole contenuto nel *Discorso storico-critico* in risposta a Lampillas. In tale passo tuttavia l’atteggiamento di Signorelli nei confronti di Linguet – definito addirittura “benemerito del Teatro Spagnuolo” – appare meno denigrante: “L’inesorabile Apologista vieta fin anco l’esercizio della compassione, l’affetto più proprio dell’umanità. Sono *compatibili*, io diceva, gli Stranieri, i quali asseriscono non aver la Spagna conosciuta la Tragedia ne’ due trascorsi secoli. Infatti non recitandosi né essendo ovvie le poche Tragedie Spagnuole per la loro rarità, donde potevano essi argomentare che nella Penisola si conoscesse tal genere di Poesia? Financo l’Avvocato Linguet benemerito del Teatro Spagnuolo sebbene avesse letti i due lunghi Discorsi del Signor Montiano, si accorda con M. Du Perron in affermare, che gli Spagnuoli non conoscono la Tragedia. Forse io solo tra gli stranieri ho cercato con diligenza rinnovare di tali poche Tragedie la memoria: e questa cura, che non può al certo nascere da un animo avverso e *invidioso* delle glorie letterarie della Spagna, non mi ha salvato da’ morsi Lampigliani per quel poco di compassione da me mostrata.”: Pietro Napoli Signorelli, “Numero delle Tragedie Spagnuole de’ Secoli XVI e XVII”, in Id., *Discorso storico-critico...*, cit., pp. 20-25, p. 20 (in corsivo nel testo originale a segnalare le citazioni dirette del *Saggio storico-apologetico* di Lampillas).

¹⁶⁷ Ivi, p. XXXIII.

che possono in effetti essere considerati tali senza tuttavia avere ancora ricevuto presso i connazionali coevi un'accoglienza eccessivamente calorosa: "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"¹⁶⁸.

D. Difesa di alcune pratiche traduttive impiegate.

Nella successiva argomentazione Linguet si addentra in alcune considerazioni di estremo interesse ai fini di un'analisi traduttologica, illustrando alcune metodologie traduttive utilizzate in relazione tanto ad alcune macrocaratteristiche testuali della *comedia nueva* quanto alle finalità prefissate all'edizione della raccolta. La riflessione si apre con una nuova operazione retorica tramite cui il francese si dichiara dubbioso sul fatto di "prevenire" o meno i "lettori" in merito alle libertà che si è concesso nel realizzare le proprie traduzioni. La domanda retorica trova risposta nei fatti, con l'immediata ammissione da parte dello stesso del fatto che la programmatica "infedeltà" ai testi originali – tanto nella lingua, spiega, quanto talvolta nei contenuti – sia originata dalla volontà di fare in modo che l'opera venga "letta" dai connazionali.

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, 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.¹⁶⁹

Il concetto di "genio nazionale" torna questa volta in veste differente: non è visto infatti, in tale frangente, come l'oggetto della conoscenza divulgativa che spinge alla realizzazione della raccolta ma, al contrario, come un ostacolo che si frappone tra il traduttore e il proprio potenziale pubblico, difficoltà che è necessario risolvere per raggiungere lo scopo di un'accoglienza favorevole e, parallelamente nonché paradossalmente, quello di "faire connoître le génie" e "inspirer le goût". Allo stesso tempo esso diviene personaggio attivo

¹⁶⁸ Ibidem.

¹⁶⁹ Simon-Nicolas Henri Linguet, "Avertissement", cit., pp. XXXIII-XXXIV. In merito al tema della possibile "noia" del pubblico di lettori quale parametro per compiere le proprie scelte traduttive, si ricordino le già citate parole di Brumoy: "Il est bien des Lecteurs que certaines Pièces de l'antiquité Théâtrale, exposées trop nuëment, auroient ennuiés après avoir diverti Athènes. Or rien n'est si triste pour un livre, que l'ennui, prouvât-on qu'il est mal fondé. Ce n'est pas que je veuille cacher ce qui m'a semblé defectueux. Je le fais toujours sentir, & je le développe sans déguisement [...]": Pierre Brumoy, "Discours sur le théâtre des Grecs", cit., p. XXII.

dell'argomentazione del traduttore, fedele alleato sotto l'egida del quale ricondurre ogni intervento traduttivo che possa essere sindacato.

Questa volta però Linguet non si limita a mettere il lettore di fronte al fatto compiuto ma – forse proprio per dare mostra di quelle caratteristiche culturali che nel testo ha ricondotto entro parametri di gusto più consoni al nuovo contesto culturale – entra nel vivo della propria affermazione presentando alcuni esempi di quelle che egli considera manifestazioni del genio drammaturgico spagnolo non riconducibili al paradigma di quello nazionale coevo. La difesa delle proprie scelte traduttive diviene pretesto per esporre sia alcune caratteristiche del teatro del Siglo de Oro che le opinioni di chi scrive.

Il primo commento si articola inizialmente intorno a peculiarità testuali, per poi dilungarsi in interessanti aneddoti sulle rappresentazioni drammaturgiche che derivano dalla personale esperienza del traduttore. Uno degli aspetti che avrebbero annoiato il lettore francese e sul quale pertanto si è ritenuto necessario intervenire, si spiega, è la presenza in apertura della maggior parte dei drammi di “un long récit où le Galan, ou la Dama, & quelque fois tous deux ensemble, racontent & développent le sujet de la Piece”¹⁷⁰. Si tratta evidentemente delle *loas* iniziali, nella duplice forma di monologo o dialogo, che aprivano le composizioni drammaturgiche auree. In esse Linguet ritrova quella fastidiosa ampollosità che a suo avviso la lingua francese non può né desidera accogliere e delle quali egli ha “fait main-basse, sans hésiter”.

¹⁷⁰ Simon-Nicolas Henri Linguet, “Avertissement”, cit., pp. XXXIV-XXXV. In due note a piè di pagina il traduttore spiega che il primo personaggio “c’est ce que nos Comédiens appellent *l’Amoureux*”, mentre la seconda “*l’Amoreuse*”; chiarisce inoltre che “nos rôles à *manteaux*, les Espagnols les désignent par le mot de *viejos*, & nos *Crispins* sont ce qu’ils appellent des *gracioso*.”: Ivi, p. XXXIV. Ancora una volta si noti come la traduttrice italiana parafrasi le osservazioni di Linguet nella propria “Prefazione” al terzo volume della raccolta *Nuove composizioni teatrali*, senza però fornire alcun chiarimento in merito ai personaggi citati, che riporta direttamente nella versione in spagnolo, e facendo esplicito riferimento alla propria fonte: “Lo Scrittore Francese che pubblicò 4 volumi di Traduzioni Spagnuole, e dal quale io traggio le mie, non ha veramente osservata, come dic’egli medesimo, un’esattezza assai scrupolosa. Al principio di quasi ogni Opera si trova una lunga narrativa, in cui il *Galan* o la *Dama*, o tutti e due ne raccontano il soggetto con descrizioni ampollose, con idee gigantesche non sopportabili né traducibili. Egli le ha omesse, non meno che gli scherzi o inspidi o indecenti del *Grazioso*; ma ad onta di siffatte soppressioni, rimangono in quest’Opere abbastanza tratti caratteristici del genio della Nazione.”: Elisabetta Caminer Turra, “Prefazione”, cit., pp. 5-6. Si osservi inoltre il commento di Du Perron de Castera in merito alle *loas* iniziali: “Quant à leurs Prologues, c’est ordinairement une espèce de Requête adressée au Public pour l’engager à ne point troubler le Spectacle par des cris tumultueux. Lopes de Vega nous a laissé plusieurs Réquêtes de cette nature tournées d’une manière très-fine & très-spirituelle; les plus souvent elles sont prononcées par un seul Acteur qui récite une Fable ou un Conte, d’où il tire une application propre à son sujet. Il y a cependant quelques autres Prologues où l’on voit des Divinités & des Personnages métaphysiques, tels que la Vertu & la Gloire; mais les Espagnols en sont peu dans ce dernier genre.”: Louis-Adrien Du Perron de Castera, *Extraits de plusieurs pièces...*, cit, vol. I, pp. 7-8.

Ces narrations sont hérissées de descriptions si empoulées, de termes & d'idées si gigantesques, qu'ils ne seroit pas même possible de les rendre en Français, loin de pouvoir les y faire paroître supportables. J'ai vu, en Espagne, applaudir ces morceaux avec transport, dans les représentations, & cependant il me sembloit que l'Acteur en argumentoit encore le ridicule, par un jeu de forcé, par des gestes hors de la nature ; mais les Espagnols y sont acoutumés. Ces déclamations qui nous paroissent bizarres, fatigantes, ont pour eux un 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 manière de voir & d'apprécier les choses.¹⁷¹

Si noti come in questo caso, tramite il ricorso all'esperienza biografica diretta, l'argomentazione del traduttore – che appare più coinvolta, meno controllata e dunque meno razionalmente organizzata delle precedenti – passi a più riprese dal testo alla scena e viceversa, arrivando a toccare anche considerazioni di carattere esclusivamente culturale: il fastidio dell'affettazione linguistica si riscontra anche nella pratica attoriale recitativa. Gli stessi spagnoli tanto elogiati inizialmente per la loro arte “naturale” – di cui si decantava la semplicità augurandosi che essa potesse essere di felice ispirazione per la nuova e troppo affettata drammaturgia francese – iniziano adesso a mostrarsi anche nelle loro vesti “fatigantes” e “hors de la nature”. La riflessione prosegue estendendo in generale la caratteristica di pesantezza e bizzarria della *loa* iniziale a tutte quelle “plaisanteries” presenti nei drammi spagnoli che, in effetti, come si avrà modo di osservare nel dettaglio, Linguet non si tratterrà dal mondare data la loro “incompatibilità” con la cultura di arrivo¹⁷².

Il en est de même des plaisanteries en général. C'est sur tout dans la bouche des valets qu'elles se trouvent, & 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 & rude, qui donne à tout ce qu'il dit un très-grand grément, du moins pour des oreilles familiarisée à ses inflexions. Il ne paroît jamais sans exciter de grands éclats de rire, & ils redoublent des qu'il ouvre la bouche. Cependant ce qu'il hasarde paroît souvent très-inspide aux étrangers. Ce sont presque toujours des équivoques assez froides, des jeux de mots ou indécens, ou impossibles à traduire, & 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.¹⁷³

¹⁷¹ Simon-Nicolas Henri Linguet, “Avertissement”, cit., pp. XXXV-XXXVI.

¹⁷² Si noti, anche in vista della futura analisi traduttologica, che tale dimensione di deformità è data, parafrasando Linguet, da “descrizioni ampollöse”, “termini e concetti talmente spropositati da non poter essere resi sopportabili”, “elementi ridicoli”, “forzature”, “bizzarrie” e “pesantezze”.

¹⁷³ Ivi, pp. XXXVI-XXXVII. Anche Du Perron de Castera si sofferma su alcuni aspetti rappresentati delle comedias; tuttavia la sua attenzione è rivolta alle parti danzate e cantate degli spettacoli di corte. Se alle prime egli riconosce alcuni meriti, altrettanto non si può dire delle seconde: “Les danses son tantôt dans le goût grotesque, tantôt dans le grave, & souvent caractérisées presqu'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 Per's l'un de leur Esprits les plus beaux & les plus justes, avoit dans la bouche la proverbe, qui dit que les Espagnols gémissent en chantant.”: Louis-Adrien Du Perron de Castera, *Extraits de plusieurs pièces...*, cit, vol. I, pp. 6-7. Come si vedrà nel dettaglio più avanti, negli Annales si soffermerà a lungo su una digressione circa lo stato di decadimento del coevo teatro nazionale offrendo anche interessanti osservazioni socio-culturali in merito al momento della

Le argomentazioni non si discostano particolarmente da quelle precedentemente formulate, tutt'altro, esse si presentano identiche nei contenuti ma tramite espressioni sinonimiche; tuttavia il ribadirle costituisce un elemento rafforzativo utile alla loro difesa. Anche in questo caso, inoltre, la riflessione è passata dall'ambito testuale a quello della pratica recitativa – dilungandosi nell'ampia descrizione della rappresentazione del *gracioso* che passa invece dal livello scenico a quello testuale mettendo di fatto in evidenza quegli elementi su cui Linguet interviene nella resa di tale personaggio – che, come non si manca nuovamente di sottolineare, appare molto gradita al pubblico spagnolo. Ciò permette di accrescere ulteriormente il valore della raccolta che si va a presentare: da un lato, mostrandone l'enorme scarto esistente tra le due drammaturgie onde giustificare gli ingenti interventi operati nelle traduzioni, dall'altro mettendone in luce la più che felice accoglienza di tali opere presso il pubblico spagnolo, riconducibile alla presenza di un differente sistema culturale, per tutelare il desiderio di proporre una collezione. Ancora una volta l'abilità forense previene la possibile contestazione di chi intenda mettere in evidenza che tale processo di epurazione poco si concili con il fine ultimo di far conoscere il genio spagnolo:

Je n'ai pas eu que pour faire connoître le génie Espagnol à des Français, il fallût absolument le présenter avec la fraile & la goliardie. Il conservera toujours, même après avoir perdu ces ornemens de mode, assez de traits caractéristiques pour qu'on puisse en prendre une juste idée dans ma traduction.

Si noti come, in un climax crescente di *pathos*, il linguaggio del traduttore si faccia sempre meno controllato e più colorito, con l'utilizzo di termini colloquiali e l'adozione di un registro estremamente connotato a denotare un grande coinvolgimento da parte di chi scrive, teso inevitabilmente a riflettersi anche su chi legge condizionandone il pregiudizio. Da un più attivo ruolo iniziale in virtù del quale avrebbe dovuto "inspirer le goût", la drammaturgia aurea passa ad essere un più passivo oggetto di cui "prendre une juste idée".

Dopo aver "dato un'idea" della *comedia nueva* – nelle sue dimensioni sia testuale che rappresentativa – Linguet passa ad offrirne una del proprio operato traduttivo, fornendo materiale traduttologico di grande interesse.

J'ai donné toutes les Pièces dialoguées d'un bout à l'autre* [*Excepté la troisième de ce volume dont je n'ai traduit que les deux premières Journées, par la raison que l'on verra]. Mes amis me conseilloient de

rappresentazione. Cfr. Simon-Nicolas Henri Linguet, "Mort de S. Le Kain, Acteur du Théâtre François", in Id., *Annales politiques, civiles et littéraires*, cit., vol. III, pp. 369-379.

me borner à des extraits. Je sais que cette méthode a ses avantages: on a la facilité de faire connoître plus des Pieces & de n'en traduire que les endroits les plus dignes d'être conservés.¹⁷⁴

Si affronta in questo caso il tema delle traduzioni integrali delle opere proposte, con evidente riferimento, poco più avanti direttamente esplicitato, alle precedenti raccolte di drammaturgie nazionali tra cui, più nello specifico, quella di Du Perron de Castera sul teatro spagnolo. Se infatti la scelta di una resa in prosa poteva dirsi un espediente caratteristico di questa particolare forma editoriale che veniva strutturandosi nel corso del Settecento francese, la predilezione di una traduzione globale dei singoli drammi era, rispetto ai tre citati predecessori, una novità introdotta da Linguet. A suo avviso, infatti, la traduzione di soli estratti – malgrado il costume ormai diffuso e l'utilità che ne derivava di poter presentare un maggior numero di testi, aspetti che evidentemente inducono gli amici del traduttore a consigliarne l'adozione – tale pratica poteva nuocere alla freschezza dell'originale, rendendo la "lettura" delle opere, così "mutilées", più faticosa e meno appagante e compromettendo la bellezza e vivacità di quelle stesse parti selezionate.

[...] il faut convenir aussi que les intervalles, les coupures qui se trouvent dans des pieces ainsi mutilées, en rendent la lecture pénible & bien moins satisfaisante. Rien ne prépare ces morceaux. Ils se trouvent comme noyés dans une analyse nécessairement sèche & froide. Il participant nécessairement aussi a cette froideur, à cette sécheresse. Quelque beaux qu'ils soient d'ailleurs, ils n'ont plus la même vivacité, le même intérêt.¹⁷⁵

Malgrado la finalità dell'opera continui a rimanere la lettura, si riconosce all'organicità del testo un valore maggiore rispetto alla lettura quasi disgiunta di singoli estratti. La mancata gradualità nel passaggio da un singolo nucleo all'altro, e dunque la scarsa omogeneità, ne riducono le potenzialità estetiche e narrative in virtù delle quali questi erano stati scelti. Pertanto, a differenza di quei passaggi linguistici "ampollosi" o "bizzarri" – costituiti in particolar modo dalle *relaciones* amorose o dalle battute del *gracioso* – che non costituivano evidentemente agli occhi di Linguet nuclei strutturali tali da pregiudicare scorrevolezza e

¹⁷⁴ Ivi, p. XXXVIII. L'opera tagliata cui si fa riferimento è *La dama melindrosa* di Lope de Vega, che il traduttore non si trattiene dal biasimare. Commenta infatti alla fine del secondo atto: "Depuis ce moment jusqu'à la fin, le rest de cette piece n'est plus qu'une suite de disparates révoltant & qu'on ne sauroit traduire. Le sujet prètoit cependant. Il ne falloit que faire instruire Tiberio de la condition de Fetifardo & de Celia, l'engager par ce moyen, à se prêter à lur bonheur pour sauver sa sœur & 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 pièce. Les deux premières journées sont, à mon avis, les plus intéressantes de son théâtre, & la derniere en est une des plus inspides. On me pardonnera, sans doute, de ne l'avoir pas traduite.": Simon-Nicolas Henri Linguet, "Les vapeurs ou La fille délicate", in Id., *Théâtre espagnol*, cit., vol. I, pp. 291-402, pp. 401-402.

¹⁷⁵ Simon-Nicolas Henri Linguet, "Avertissement", cit., pp. XXXVIII- XXXIX.

immediatezza del metatesto, si ritiene più che necessario intervenire con omissioni e censure. In un'ottica macrotestuale l'opera mantiene così ogni elemento diegetico presentandosi in modo uniforme epurata di quelle "plaisanteries" ("ornemens de mode") in seguito all'omissione delle quali il testo avrebbe comunque conservato "assez de traits caractéristiques". Ciononostante Linguet non ha certo intenzione di suscitare biasimi quale detrattore della prassi precedentemente adottata ed anzi fa scaltramente dell'innovatività della propria condotta il pretesto di ulteriori riflessioni e sfoggi dialettici tesi a coinvolgere l'uditorio di lettori. Tuttavia si noti che mentre nel caso della drammaturgia spagnola egli afferma di non dubitare che tale metodo abbia "beaucoup contribué au peu de réussite de l'essai du Théâtre Espagnol, publié par M. Duperron de Castera"¹⁷⁶ – ergendosi in questo modo quasi a un superamento di tale modello, in grado forse di accrescere quel "peu de réussite" – per quanto riguarda i casi di Brumoy e La Place, esplicitamente citati, la considerazione investe riflessioni di significativa differenza. In una prima retorica mostra di umiltà si dichiara infatti che in entrambi i casi tale prassi operativa era stata "sostenue par des talens que je n'ai pas", per poi insinuare immediatamente dopo che la loro riuscita – avallata dal successo derivatone, in contrapposizione alla scarsa diffusione della pubblicazione di Du Perron de Castera, già altrove presentato come "auteur peu connu"¹⁷⁷ – poteva risiedere altresì in caratteristiche intrinseche del materiale drammaturgico sottoposto a traduzione, che lo rendevano maggiormente resistente all'invasività di tale operazione traduttiva: "elle étoit peut-être plus praticable dans les Théâtres qu'ils ont traduits, que dans celui-ci"¹⁷⁸. Infine, conclude diplomaticamente il traduttore, "sans blâmer personne, je rends compte de ce que j'ai fait & de ce que j'ai cru devoir faire"¹⁷⁹.

E. Difesa del primato calderoniano tra neoclassicismo e barocco.

Segue infine una riflessione che, prendendo avvio da un'ulteriore esplicitazione programmatica nella composizione della raccolta, assume tratti di riflessione estetica che preannunciano la prossima esaltazione romantica del genio calderoniano. In effetti, le

¹⁷⁶ Ivi, p. XXXIX.

¹⁷⁷ Ivi, p. XXXIX.

¹⁷⁸ Ivi, pp. XXXIX-XL.

¹⁷⁹ Ivi, p. XL. Si potrebbe, in queste parole, sentire un eco di quelle di Brumoy quando all'interno del proprio pretesto introduttivo affermava di voler correre il rischio di sbagliare nelle scelte operative impiegate. "N'importe : ce sera toujours à mes dépens, si je me trompe, & au profit de la vérité, si j'ai raison.": Pierre Brumoy, "Discours sur le théâtre des Grecs", cit., p. XXII.

potenzialità del successo che tale drammaturgo riceverà nell'Europa del XIX secolo sono già in questo periodo *in nuce*, come è possibile osservare anche nel caso delle traduzioni di Linguet già a partire dalla netta superiorità quantitativa dello spazio dedicato alle opere, il doppio di quello riservato a ciascuno degli altri tre nuclei di *comedias* – rispettivamente, Lope, Moreto e i drammaturghi meno noti (Juan de Matos Frago, Francisco Antonio de Bances Candamo, Antonio de Solís y Rivadeneyra)¹⁸⁰. La riflessione estetica è introdotta proprio a partire da una rapida presentazione dei drammi contenuti nella raccolta, nella quale Linguet anticipa essere contenute tre opere di Lope, sei di Calderón e “quelques autres de différens Auteurs moins connus”¹⁸¹; infine, spiega, ha riunito alcuni *entremeses* per farne conoscere il genere. La scelta delle singole *comedias* – anello di congiunzione che lega questa prima riflessione al tema dell'esaltazione preromantica calderoniana – è affidata ancora una volta al caro espediente della preterizione: pur non ritenendo di avere molto da dire in proposito, il traduttore si dilunga in un'ampia quanto implicita difesa della propria collezione. Si noti come Linguet riconduca la propria selezione ad un giudizio quasi oggettivo, lapalissiano, che avrebbe portato chiunque condividesse le stesse sue intenzioni ad operare in modo analogo.

Je ne crois pas avoir rien à dire au public sur le choix que j'ai fait. J'ai pris les Pieces 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, & de l'autre à fournir des ressources au nôtre.¹⁸²

Con un'accorta tautologia, in linea con quel principio precedentemente espresso secondo il quale un'affermazione ritenuta palese non necessiti dell'avallo di alcuna dimostrazione, il traduttore-avvocato afferma di avere scelto le opere più adeguate agli scopi prefissati, i quali vengono nuovamente ribaditi. Come già ampiamente esplicitato, infatti, l'operazione

¹⁸⁰ Cfr. *supra*, pp. 150-152. Si osservi il modo in cui Linguet introduce, nel primo volume, il passaggio dalle opere di Lope a quelle di Calderón, all'interno di quello stesso paratesto in cui afferma che l'ultimo atto de *La dama melindrosa constituisca* “une suite de disparates révoltant” e sia, pertanto, “intraducibile”: “Au reste, je répete, 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, & où j'espere que les Lecteurs trouveront, comme moi, un homme aussi supérieur à Lopes de Vega, que Corneille l'est à Mairet, & Racine à Tristan.”: Simon-Nicolas Henri Linguet, “Les vapeurs ou La fille délicate”, in *Id.*, *Théâtre espagnol*, cit., vol. I, pp. 291-402, p. 402. L'operazione di celebrazione e canonizzazione, più o meno volontaria, del genio romantico di Calderón, parallelamente a quella svalutazione del Fénix destinata a protrarsi a lungo, è sapientemente costruita.

¹⁸¹ Simon-Nicolas Henri Linguet, “Avertissement”, cit., p. XL. Si osservi il mancato riferimento a Moreto malgrado il numero di opere di questi offerte in traduzione sia lo stesso di quelle di Lope, forse proprio per ricondurre la dialettica estetica su cui verterà la prossima dissertazione conclusiva del paratesto all'antitesi tra quest'ultimo e Calderón.

¹⁸² *Ibidem*.

culturale ed editoriale intrapresa si propone il duplice intento di “dare un’idea” del teatro aureo spagnolo, da un lato, e fornire materiale drammaturgico di interesse ai connazionali, dall’altro.

A questo punto la digressione si concentra sul dibattito tra la drammaturgia di Lope e quella di Calderón, soffermandosi su osservazioni in cui è possibile leggere, più che finalità programmatiche per la fruizione della raccolta, osservazioni di carattere poetico ed estetico condotte tramite l’ausilio di eruditi riferimenti intertestuali. Si noti come in primo luogo Linguet individui il nucleo centrale della successiva argomentazione:

Je me suis pour cela attaché aux Auteurs les plus connus hors de l’Espagne, & sur-tout à Calderon, génie singulier, dont on ne prononceroit le nome qu’avec vénération, s’il étoit né Grec, & qui auroit laissé très-peu de chose à faire aux Corneilles & aux Racines, s’il étoit né Français.¹⁸³

Dopo aver premesso un tanto felice encomio del drammaturgo spagnolo, paragonato per il proprio genio a quelli che erano i canoni di riferimento, ossia l’arte classica e quella nazionale, Linguet accenna al fatto che un’ingiusta accoglienza sia stata riservata a Calderón

¹⁸³ Ivi, p. XLI. Si noti come tramite tale passo Linguet venga ancora una volta chiamato in causa nel dibattito tra Lampillas e Signorelli: “Questo Storico [Pietro Napoli-Signorelli] non nega, che il Cesareo Poeta [Pietro Metastasio] abbia saputo trarre qualche mele dagli antichi, e da’ moderni: *Ma che mai poteva* (egli dice) *ricavar da Calderon che se ne scostò tanto, specialmente quando si gonfia, e pensa di elevarsi al tragico?* Mi dica, Sig. D. Pietro: non confessa ella che il Calderon *in certi suoi componimenti che si appressano più alla Tragedia ha molti tratti poetici, e degni d’attenzione?* [...] Cred’ella, che dovesse vergognarsi il Cesareo Poeta d’imitare qualche tratto di quel Calderone, di cui dice il Linguet, *che se fosse Greco non si nominerebbe senza venerazione, e se fosse nato Francese avrebbe lasciato poco a che fare a’ Corneli, e a Racini.*”: Saverio Lampillas, *Saggio storico-apologetico...*, cit., vol. VI, 1781, pp. 232-233. Nel *Discorso storico-critico* in risposta al *Saggio storico-apologetico*, Signorelli ribatte a tali osservazioni in un tono di aperta invettiva, apostrofando Lampillas e chiamando nuovamente in causa le affermazioni traduttore francese: “E quello *spirito eclettico* (sento dirvi ancora), quel *perché*, che voi, Sig. Napoli, riconoscete in Calderón, dov’è egli ito? Non poteva ravvisarlo Metastasio? Questo *spirito*, questo *perché*, Signor Lampillas mio, consiste singolarmente in una prodigiosa varietà di accidenti accumulati un sopra l’altro, in modo che lo spettatore ne rimanga incessantemente sorpreso. E questo artificio (ne siano poi bene o male preparati gli ordigni) non può convenire a patto veruno a un’Opera musicale limitata a un’azione, a un giorno, a un luogo, benché variato per alcune particolari vedute di esso. L’Opera esige una Poetica differente dalla Calderonica e Lopena, che che voglia L’Apologista insinuare nomando alla rinfusa Tito, Sesto, Annio, Vitellia, Servilia, come se tanti nomi provassero una molteplicità d’azioni. dalle Commedie di Spada e Mantello non poteva il Poeta Italiano ricavar dolce veruno? Quivi poi molto meno. Compose forse Commedie Metastasio, che abbisogni imitare il nostro viluppo romanzesco? Le ammantate, le case con diverse uscite e col comodo di un’altra contigua, gli amanti nascosti, e simili molle de’ Drammi Calderonici, non si ammettono in un’Opera Eroica. Molto meno una locuzione bassa o mediocre, qual poteva essere l’oggetto dell’imitazione del nostro Poeta. Ma l’avvocato Linguet non afferma, che se Calderón fosse Greco, non si nominerebbe senza venerazione? Se Calderón fosse Greco, soggiacerebbe alla disamina de’ Critici Filosofi, come vi soggiacquero tanti altri Greci, oggi che più non si giura sull’autorità. Ma il Signor Linguet non favella punto degli altri mostri Calderonici, bensì delle Commedie di Capa y Espada, che ancor io concorro a lodare, tutto che per lo più gli accidenti si rassomiglino in quasi tutte. Questo però non appartiene alla questione, se Metastasio potesse trarne vantaggio.”: Pietro Napoli Signorelli, *Discorso storico-critico...*, cit., pp. 145-146 (in corsivo nel testo originale a segnalare le citazioni dirette del *Saggio storico-apologetico* di Lampillas).

anche in patria da parte di alcuni “censeurs”. Come nel caso di Montiano y Luyando in merito alla digressione sulla tragedia spagnola, anche in quest’occorrenza Linguet costruisce la propria argomentazione non già apportando esempi o dimostrazioni dirette ma, scaltramente, dimostrando la fallibilità delle tesi contrarie tramite una loro sistematica e puntuale decostruzione. Ad essere chiamato in causa è adesso il cortigiano e bibliotecario della Real Academia Blas Antonio Nasarre y Ferriz, la cui edizione di *Comedias y entremeses* di Cervantes era, come già anticipato, ben nota al traduttore francese. Oggetto della riflessione sono le rigide censure di Nasarre nei confronti della drammaturgia aurea¹⁸⁴, che trovavano origine proprio dalla precedente raccolta di estratti di *comedias* tradotti in francese ad opera di Du Perron de Castera¹⁸⁵. L’attenzione del traduttore francese è però

¹⁸⁴ “El bibliotecario real Blas Antonio Nasarre fue uno de los primeros en reaccionar a la inquietud sembrada por M. Du Perron de Castera, con su obra *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes* [...]. En dicho «Prólogo» su autor expone una postura patriótica radical, que combina con la defensa de las doctrinas neoclásicas. A su juicio, los extranjeros sólo examinaron el teatro español de mala calidad y por ello urge «separar las comedias pervertidas de las que no lo están»: [...] «pero no hay que buscar estas comedias entre las de Lope de Vega, ni las de don Pedro Calderón, ni de otros, que los imitaron». Por el contrario, esas comedias «ajustadísimas a la razón y al arte», hay que localizarlas entre las de Guillen de Castro, Francisco de Rojas, Antonio de Solís, Agustín Moreto, Juan de la Hoz, etc.”: Juan Carlos De Miguel y Canuto, “Casi un siglo de crítica sobre el teatro de Lope: de la *Poética* de Luzán (1737) a la de Martínez de la Rosa (1827)”, «CRITICÓN», 62, 1994, pp. 33-56, pp. 38-39. Amico di Agustín de Montiano y Luyando, il quale alla sua morte gli dedicò *l’Elogio historico del doctor D. Blas Antonio Nassarre y Ferriz: académico de la Real Academia Española* (Madrid, Imprenta del Mercurio, 1751), Nasarre scatenò numerose polemiche accendendo un vivo dibattito. “[...] todo es en parte explicable por el contexto en que surge, un contexto de apasionamiento, de polémica, de intento de modificar el modelo dramático español del momento. [...] constituye el primer intento serio que se reliza en el siglo XVIII y, casi, en todos los tiempos, de ofrecer una historia real, con la mayor acumulación posible de datos, de las comedias españolas.”: Jesús Cañas Murillo, “Presentación”, in Blas Nasarre, *Disertación o Prólogo...*, cit., p. 30. “Se trata de una obra curiosa, discutible, polémica e interesante, en la que, además del elogio del teatro cervantino y de una breve exposición de su preceptiva dramática, con los que empieza y acaba el escrito, y junto con un resumen de los principios fundamentales de la preceptiva teatral clásica o neoclásica, en la que incluye a Cascales como punto de partida, hace una historia muy particular y bastante sesgada del teatro español, en la que demuestra tener poca información sobre el teatro del siglo XVI, y aunque mejora en el caso del siglo XVII, empeora su valoración crítica y su enjuiciamiento, ya que considera a Lope de Vega y a Calderón de la Barca los dos principales corruptores de la comedia española.”: Antonio Rey Hazas, Juan Ramón Muñoz Sánchez (a cura di), *El nacimiento del cervantismo: Cervantes y el Quijote en el siglo XVIII*, Madrid, Verbum Editorial, 2006, p. 49.

¹⁸⁵ “En París en 1738 el francés Du Perron de Castera publica, en tres volúmenes, una antología de comedias barrocas españolas [...]. Al frente sitúa un prólogo en el que, junto a una justificación de su trabajo por el intento de proporcionar a los dramaturgos de su país argumentos aptos para construir nuevos textos de calidad, inserta una serie de consideraciones críticas sobre el teatro español, juzgado un monstruo, hecho al margen de toda perspectiva clásica, de toda normativa racional [...]. Durante diez años nadie en España quiso replicar públicamente y por escrito a Du Perron. La primera obra que se plantea críticamente el prólogo del francés fue la *Disertación* de Nasarre.”: Jesús Cañas Murillo, “El texto y su contexto: las contestaciones a Du Perron”, in Blas Nasarre, *Disertación o Prólogo sobre las comedias en España*, Jesús Cañas Murillo (a cura di), Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992, pp. 17-21, p. 20. Cfr. inoltre John A. Cook, *Neo-classic Drama in Spain. Theory and practice*, Dallas, Southern Methodist University Press, 1959 (Cfr. in particolare i capitoli “Du Perron’s Criticism”, pp. 80-83; “Defenders of Spanish Culture”, pp. 86-147); Ivy Lilian McClelland, *The Origins of*

rivolta essenzialmente alle detrazioni nei confronti di Calderón. Alle condanne da parte di Du Perron de Castera, Nasarre ribatte infatti difendendo la presenza all'interno del teatro nazionale di drammi regolari e ascrivibili ai canoni classici; tuttavia, egli spiega, “no hay que buscar estas Comedias entre las de Lope de Vega, ni las de Don Pedro Calderon, ni de otros que los miraron”¹⁸⁶. Questa prima citazione di Nasarre è preceduta, prima ancora che dalla oramai consueta previa traduzione francese, da un commento dello stesso Linguet teso a prepararne il pubblico alla lettura:

[Nasarre] s'est applique à diminuer, autant qu'il l'a pu, la gloire de Calderon. Il l'appelle le second corrupteur du Théâtre Espagnol (Lopes de Véga est le premier, suivant cet écrivain). A l'en croire, ce n'est pas chez eux qu'il faut chercher des Pièces capables de faire honneur à la langue Espagnole.¹⁸⁷

È evidente come, nonostante il critico spagnolo faccia esplicito riferimento, in questo caso, tanto a Calderón quanto a Lope, l'esclusivo interesse del traduttore francese si concentri su quest'ultimo¹⁸⁸. In questa stessa ottica è presentata la seconda citazione tratta dalla

the Romantic Movement in Spain. A Survey of Aesthetic Uncertainties in the Age of Reason, Liverpool, Liverpool University Press, 1975, pp. 10-11.

¹⁸⁶ Simon-Nicolas Henri Linguet, “Avertissement”, cit., p. XLII (nell'edizione originale “imitaron” in luogo di “miraron”). Blas Antonio Nasarre y Férriz, “Disertación o prólogo...”, cit., p. 44. Cfr. Paolo Cherchi, *Capitoli di critica cervantina: 1605-1789*, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 98-101; Jesús Cañas Murillo, “El texto y su contexto...”, cit.. Si noti che la “Disertación” prosegue con la prima citazione della Elegia VII delle *Eróticas* di Villegas, lo stesso testo utilizzato da Linguet nell'argomentazione intorno al genere tragico: “El doctissimo Cavallero, y Poeta comparable con los memore de los Griegos Don Estevan Manuel de Villegas, en sus Eroticas, Elegia 7, despues de haber hecho una hermosa invectiva contra los malos Autores de Comedias, dice: Guisa como quieres la maraña, [...]”: Ibidem. Tra le varie citazioni di quest'opera riportate nel paratesto dal critico spagnolo sono presenti inoltre, come già anticipato, i quattro versi riportati da Linguet preceduti da alcune considerazioni: “El Poeta Cómico debe ser muy filósofo; debe conocer perfectamente los corazones humanos: las costumbres de las gentes, los usos, las mudanzas de ellos; y debe ayudarse de los descubrimientos de los antiguos, que hicieron menos difícil este Poema con las reglas que nos dejaron [...]. Pero si se atreven a escribirlas sujetos enteramente sustituidos de estas necesarias partes, qué hay que admirar de los horrendos desatinos que se representan? Ya el incomparable Villegas dijo a su mozo de camino: Que si bien consideras, en Toledo [...]”: [Blas Antonio Nasarre y Férriz], “Disertación o prólogo...”, cit., p. 62. È più che probabile, dunque, che il traduttore avesse sottomano l'opera di Nasarre.

¹⁸⁷ Simon-Nicolas Henri Linguet, “Avertissement”, cit., pp. XLII-XLIII.

¹⁸⁸ Sebbene dalle due citazioni riportate da Linguet ciò non emerga, Nasarre si dilunga in effetti in particolar modo nella propria critica a Calderón. Proprio in quest'ottica, tuttavia, l'idea di “secondo corruttore” non rimanda – come potrebbe apparire dalle parole del traduttore francese – a un'ingerenza meno dannosa ma, al contrario, fa riferimento all'organizzazione puramente argomentativa (probabilmente basata sulla datazione cronologica) tramite cui è introdotto l'argomento. Scrive Nasarre: “Nada perdería España en que llamasen ignorante Italia, y Francia al corruptor de nuestro teatro [Lope de Vega, con riferimento al *Arte nuevo*, vv. 364-366: “me atrevo a dar preceptos, y me dejo / llevar de la vulgar corriente, adonde / me llamen ignorante Italia, y Francia”], ni en que pusiesen en el mismo número a los que lo imitaron, y en especial al que llaman sin título alguno príncipe de los Poétas Cómicos [Calderón de la Barca]. [...] Del primer corrompedor del Theatro no hay que hablar, y basta creer lo que él mismo dice de sí. Del segundo, que merece tenerse por peor, sólo hay que prevenir lo perjudicales que son sus comedias, esto no es particular à las suyas, ni à las Españolas, porque son del mismo daños las estrañeras sus semejantes.”: [Blas Antonio Nasarre y Férriz], “Disertación o prólogo...”, cit., pp. 40-41.

“Disertación”, così come l’articolata obiezione di Linguet. Il concetto riportato, secondo la consueta prassi argomentativa delle confutazioni di Linguet, è il medesimo:

Si fue la comedia española en sus principios y progresos como Lope y Calderón la vistieron, confesaré 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.¹⁸⁹

È ipotizzabile che, fra la vasta scelta presente nel testo spagnolo, il traduttore abbia scelto questa anche per la presenza del riferimento a Molière, non a caso da lui evidenziato sia nell’originale che in traduzione. Potrebbe non essere un caso, infatti, che il suo immediato commento faccia esplicito riferimento all’a lui caro concetto di “patria”, mettendo in luce come Nasarre sia biasimabile non soltanto in quanto letterato erudito – precedentemente definito “sçavant estimé” e “auteur estimé”¹⁹⁰ – ma anche per aver espresso una simile condanna nei confronti di letterati connazionali¹⁹¹.

¹⁸⁹ Simon-Nicolas Henri Linguet, “Avertissement”, cit., p. XLIII (corsivo di Linguet, anche nella traduzione francese). [Blas Antonio Nasarre y Férriz], “Disertación o prólogo...”, cit., p. 54. Sul fronte drammaturgico francese, quanto meno, i due critici sembrano avere opinioni più affini; ulteriore esempio ne è la condivisa veemente detrazione nei confronti delle traduzioni di Scarron: “[...] de paso es digno de notar, que las gracias que se tienen por inimitables en Moliere, y las bufonadas de Scarron, se hallarán originales en Roxas, y Moreto: y la Comedia llamada D. Japhet de Armenia, que agradó tanto à Luis XIV, según dice Scarron, es à la letra El Marqués del Cigarral; el Jodelet, es El Amo criado; Le chastiment de l’avarice, es una traducción rigurosa del Castigo de la miseria [...]”: [Blas Antonio Nasarre y Férriz], “Disertación o prólogo...”, cit., p. 42.

¹⁹⁰ Simon-Nicolas Henri Linguet, “Avertissement”, cit., p. XLI.

¹⁹¹ Ivi, pp. XLIII-XLIV. Mettendo in luce il mancato patriottismo di Nasarre, Linguet tocca ni effetti uno degli elementi più critici del coevo dibattito spagnolo. Come osserva “Los escreteo de Nassarre y sus compañeros [Agustín Montiano y Luyando e Luis José Velázquez] no pudieron menos que generar una apasionada reacción nacionalista en ciertos críticos que sintieron el honor español agraviado ante esta virulenta diatriba contra Lope y Calderón. Lo que les pareció especialmente grave fue el hecho de que un ataque tan insidioso procediera de sus propias filas. Con anterioridad habían existido numerosas referencias injuriosas al teatro español por parte de autores extranjeros, pero esa misma circunstancia les permitía desautorizarlas como producto de una comprensible, aunque reprobable, actitud tendenciosa y apasionada. Ahora, si embargo, el caso era distinto. Si un grupo de españoles cultos avalaban con sus afirmaciones los juicios negativos de fuera, su actitud parecía implicar una pauta objetiva de valoración que exigía ser rebatida con otro tipo de argumentos. Lo que se debatía en el fondo era si la tradición teatral española y la francesa constituía dos sistemas dramáticos igualmente válidos (aunque diferentes), o si era posible probar con razones objetivas la superioridad de uno de ellos.”: Jesús Torrecilla, “III. Estrategias de agresión: afrancesados y bárbaros”, in Id., *Guerras literarias del XVIII español: la modernidad como invasión*, Salamanca, Ediciones Universidad, 2009, pp. 47-72, p. 57. Tanto Agustín Montiano y Luyando quanto Luis José Velázquez, occupandosi il primo di tragedia (*Discurso sobre las tragedias españolas*, 1750-1753) e il secondo di poesia (*Orígenes de la poesía castellana*, 1754), citano l’opera di Nasarre in modo molto favorevole. La stessa “Disertación” con cui Moratín introduce la propria commedia *La Petimetra* (Madrid, 1762) è ricollegabile alle osservazioni di Montiano y Luyando e Nasarre: Cfr. Nicolás Fernández de Moratín, *La Petimetra*, Jesús Cañas Murillo (a cura di), Badajoz, UNEX, 1989, pp. 57-76. Tra i detrattori, invece, già nel 1750, come immediata risposta alla sua censura sulla drammaturgia di Lope e Calderón, viene dato alle stampe il *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España* di Ignacio de Loyola, che Linguet doveva avere ben presente: Ignacio de Loyola Aranguren Olmeda (Marqués de.), *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España contra el dictamen que las supone*

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 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 le détruisent.¹⁹²

Conscio del coinvolgimento che il *pathos* di Nasarre può esercitare sui lettori, Linguet ammette che egli stesso, pur intimamente convinto del contrario, ne sarebbe rimasto sedotto e persuaso se non avesse scorto in tale argomentazione alcuni limiti intrinseci sufficienti a smentirla senza bisogno di ulteriori prove. Per dimostrare la fallibilità delle osservazioni riportate dal critico spagnolo – nonché mostrare quanto la sua tesi sia “suspecte” – si riconduce chi legge da un piano emotivo “irrazionale” ad una ferrea logica deduttiva razionale, secondo lo schema ormai rodato delle due obiezioni.

corrompidas y en favor de sus más famosos escritores el doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio, y don Pedro Calderón de la Barca, Madrid, Juan de Zuñiga, 1750. Oltre alle argomentazioni dell'intera opera, si trovano numerosi riferimenti al paratesto di Nasarre anche quattro “dictámenes” iniziali: Agustín Sánchez, “Dictamen”, pp. XXI-XXXII; Eusebio Quintana, “Dictamen”, pp. XXXIII-XLV; José de Jesús María, “Dictamen”, pp. XLVI- XLIX; Alejandro María Aguado, “Dictamen”, pp. L-LXV. Dello stesso anno sono inoltre la risposta di José Carrillo – *La sinrazón impugnada y beata de Lavapiés, Coloquio crítico, apuntado al disparatado prólogo que sirve de delantal (según nos dice su autor) a las Comedias de Miguel de Cervantes*, Madrid, 1750 – e il “vejamen” *Juicio lunático del Fiscal de la Academia* di José Antonio Porcel y Salablanca. Seguirono un “romance” satirico di Juan Maruján (Leopoldo A. de Cueto, *Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII*) e il “Discurso en defensa de las comedia de Frey Lope Félix de Vega Carpio, y en contra del Prólogo Crítico que se lee en el primer tomo de las de Miguel de Cervantes Saavedra” (in Id., *Obras en prosa, escritas a varios asuntos, y divididas en cinco discursos*, Madrid, Imprenta de Pantaleón Aznar, 1768) di Francisco Nieto y Molina. Cfr. in proposito le esaustive analisi di Menéndez y Pelayo e Cañas Murillo: Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, cit., pp. 865-872; Jesús Cañas Murillo, “El texto y su contexto...”, cit. In merito al dibattito critico sulla drammaturgia aurea nel settecento spagnolo Cfr.: Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904; Marcelino Menéndez y Pelayo, “Cap. II. Preceptiva literaria: Siglo XVIII”, in Id., *Historia de las ideas estéticas en España*, cit., pp. 865-872; René Andioc, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Burdeos, Féret et Fils Editeurs, 1970; Inmaculada Urzainqui, *De nuevo sobre Calderón en la crítica española del siglo XVIII*, Oviedo Cátedra Feijoo, 1984; René Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1988; Juan Carlos De Miguel y Canuto, “Casi un siglo de crítica sobre el teatro de Lope: de la *Poética* de Luzán (1737) a la de Martínez de la Rosa (1827)”, «CRITICÓN», 62, 1994, pp. 33-56; María José Rodríguez Sánchez de León, “La crítica del siglo XVIII ante la fórmula dramática del teatro barroco español”, in Id., *La crítica dramática en España (1789-1833)*, Madrid, CISC, 1999, pp. 78-85; Id., *La crítica ante el teatro barroco español (siglos XVII-XIX)*, Salamanca, Colegio de España, 2000; Enrique García Santo-Tomás, *La creación del Fénix: recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Madrid, Editorial Gredos, 2000; Jesús Torrecilla, *Guerras literarias del XVIII español: la modernidad como invasión*, cit. (in particolare “III. Estrategias de agresión: afrancesados y bárbaros”, pp. 47-72). Come si può notare dall'osservazione di Pedro Estala, l'opera di Nasarre continuerà a far discutere a lungo: “Nasarre los llama corruptores del teatro; pero la corrupción [...] supone un estado anterior de perfección; ¿y dónde están esas comedias perfectas anteriores a Lope? Todos los extranjeros imparciales confiesan que Lope y sus secuaces dieron un realce al teatro español, que fue el origen de los grandes progresos que hizo, [...] y Nasarre emplea toda su erudición e ingenio en desacreditar a estos grandes nombres.”: Pedro Estala, “Discurso preliminar sobre la comedia antigua y moderna”, in Id., *Pluto, comedia de Aristófanes, traducida en verso castellano*, Madrid, Sancha, 1794, p. LII.

¹⁹² Simon-Nicolas Henri Linguet, “Avertissement”, cit., pp. XLIII- XLIV.

1°. En célébrant avec tant d'enthousiasme les génies supérieurs à Calderon, qui ont donné des Pièces si régulières & 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 pas connus, du moins hors de l'Espagne, & les noms des prétendus corrupteurs du goût, de Lope, de Calderon, sont devenus célèbres par toute l'Europe. Je crois que cette seconde raison est absolument tranchante contre l'arrêt de Dom Nassare y Ferriz.¹⁹³

Le argomentazioni fornite da parte del francese sembrano a tutti gli effetti inoppugnabili: da un lato si lamenta la mancanza di riferimenti specifici ad autori ed opere dei cui meriti si sostiene la presunta superiorità – la cui fama è tuttavia ignota, si spiega, quanto meno al di fuori dei confini iberici – dall'altro si mette in luce come invece Lope e Calderón – questa volta chiamando in causa anche il primo forse proprio in virtù della sua notorietà – abbiano risaputamente goduto di grande fama ben oltre i Pirenei, il che è di per sé sufficiente a invalidare la teoria di Nasarre. Se quest'ultima considerazione, con cui si avvia a chiudere tale tema e l'intero paratesto, è secondo Linguet “absolument tranchante”, bisogna riconoscere che fu una riflessione più analoga alla prima – ossia alla effettiva assenza di una drammaturgia “regolata” all'interno del teatro aureo spagnolo – ad avere maggiori ripercussioni sul dibattito critico ed estetico che si sviluppò nel corso del secolo con intense ricadute anche sul consolidamento di alcuni pregiudizi che compromettevano progressivamente lo sguardo europeo alla Spagna, sempre più distante da un'idea di prestigio culturale.

En el momento en que se demostró que esas comedias ajustadas a la razón [le già osservate “comedias ajustadísimas a la razón” di Nasarre] no existían, el teatro español quedaba descalificado en bloque como bárbaro y primitivo. Esto ya lo advertían [...] los críticos nacionalistas, pero ahora no lo cuestionan ni siquiera los partidarios del sistema clásico. El calificativo de ignorante se extiende de este modo del pueblo bajo a todo el país, proponiéndose que es el gusto español en sí el que necesita ser reeducado. [...] No se trata, por tanto, de que autores como Lope y Calderón escribiera para el vulgo, sino que todo el que no participa del gusto clásico, aunque sea una persona educada, es considerado como tal. La división entre popular y culto, que apunta a principio a una separación entre dos grupos de una misma sociedad, pasa así a diferenciar dos estéticas asociadas con dos países distintos: la tradición barroca española y la neoclásica francesa.¹⁹⁴

Sebbene in modo tangente, le riflessioni di Linguet si inseriscono all'interno di un ben determinato dibattito critico coevo, schierandosi di fatto dalla parte di quella critica spagnola nazionalista che si contrapponeva all'estetica neoclassica e “afrancesada” di Nasarre e Montiano y Luyando. Tuttavia, la mancata ostentazione di una superiorità da parte

¹⁹³ Ivi., pp. XLIV-XLV.

¹⁹⁴ Jesús Torrecilla, *Guerras literarias...*, cit., p. 64.

del teatro nazionale – equiparato, come visto, a quello spagnolo per quanto ad esso “superiore” in virtù del gusto maggiormente “raffinato” del contesto storico e culturale in cui ha avuto origine – così come il primato accordato a Calderón, lo pongono in una posizione non ascrivibile in modo definito né a l’una né all’altra scuola critica, aspetto che come si può immaginare suscitò in seguito critiche da entrambe le parti animate da forti preconcetti, anche rispetto al *Théâtre espagnol*. Analogamente, come visto, al rapporto con la scuola dei *philosophes*, l’impossibilità di ricondurre quella di Linguet ad una precisa poetica all’interno del dibattito coevo ne fa un critico eccentrico e sopra le righe, anche per questo a lungo tacciato di approssimazione e mancanza di competenze e conoscenze in merito al tema trattato: a metà strada tra “tradición barroca española” e “neoclásica francesa”. Del resto, un approccio analogo è individuabile nella sua stessa pratica traduttiva, o quanto meno nelle riflessioni operative da lui stesso in precedenza delineate: una resa del testo che mondi e affini ogni “plaisanterie” per ricondurla a una dimensione meno eccessiva e più razionale, da un lato, ma che allo stesso tempo mira a mantenere intatta l’organicità del testo e di quel “génie” da cui trarre materiale “primitivo” affinché sia fonte di ispirazione da ricondurre entro le maglie di un nuovo paradigma culturale e testuale, più raffinato ed equilibrato, in linea con la nuova nascita di un’epoca storica, estetica e letteraria.

Prima di avviarsi alla retorica conclusione il paratesto raggiunge il proprio *spannung*:

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 & Calderon ont eu cet avantage, & qu’ils l’ont eu presque exclusivement sur tous leurs compatriotes, il s’ensuit qu’ils leur sont en effet supérieurs, & 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 deux, je ne balancerois assurément pas à mettre Calderon au premier rang, quoique Dom Nassare 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.¹⁹⁵

A fronte della ricezione viziata da parte di irriconoscenti connazionali, è quella straniera a sancire i reali meriti di uno scrittore; non si sostiene, precisa Linguet, che un autore sconosciuto al di fuori dei confini della patria non possa per questo essere comunque meritevole di lodi, ma che quando la fama oltrepassa la frontiera ciò ne decreta necessariamente il valore. Il successo estero è chiamato in causa quale giudice *super partes* dei meriti di Lope e Calderón, unici drammaturghi ad essere conosciuti fuori dalla Spagna e,

¹⁹⁵ Simon-Nicolas Henri Linguet, “Avertissement”, cit., pp. XLV- XLVI.

dunque, superiori ad ogni altro loro connazionale. Ancora una volta, il traduttore ribadisce che non avrebbe alcuna esitazione, tra i due, a concedere il primato al secondo, malgrado Nasarre sostenga il contrario sebbene relegando entrambi – e ribadirlo nuovamente può minare la credibilità del giudizio del critico prospettando l'ipotesi che possa sbagliare anche nell'accordare al Fénix un maggior valore – a una condivisa inferiorità. Saranno ad ogni modo i lettori, cui la raccolta presentata permette in qualche modo di prendere parte a questo acceso dibattito, a giudicare tramite i testi proposti chi tra i due sia più meritevole. Ancora una volta in equilibrio tra due mondi apparentemente inconciliabili, Linguet, attento e curioso fruitore delle rappresentazioni teatrali spagnole che sembra osservare con quella stessa curiosità antropologica che traspare poi all'interno dei suoi apparati paratestuali, rimanda a una fruizione che non passa attraverso la rappresentazione scenica ma la lettura.

Con l'artificio retorico della *comunicatio* il traduttore si rivolge esplicitamente al pubblico di lettori ad invocarne conferma e sostegno, creando così un collegamento strutturale con la *peroratio* finale che si accinge ad aprire e in cui trovano sviluppo sia l'appello al destinatario e che la dimensione testuale dell'opera:

Si cet essai réussit, il se trouvera sans doute quelque homme des lettres qui pénétrera dans la mine dont j'ai à peine effleuré la veine. Je souhaite que les essais que j'en présente fassent adopter ce projet par un écrivain en état de le bien remplir.¹⁹⁶

Oltre a quelli già dibattuti di “faire connoître le génie” e “inspirer le goût”, si intravede un terzo proposito a ispirare il lavoro del traduttore, certo dovuto anche alla sua carica oratoria di comprovato espediente retorico: la riuscita della raccolta drammaturgica troverà conferma se sarà in grado di incoraggiare altri letterati ad intraprendere la stessa strada. Se a chiudere l'“Épître” era l'immagine dell'acqua, in chiusura dell'“Avertissement” troviamo quella della terra: in una sorta di indiretta apostrofe conclusiva in cui viene ripreso un riferimento figurato introdotto qualche pagina prima¹⁹⁷, Linguet si auspica che qualcuno si addentri nella metaforica “miniera” che egli ha appena “scalfito” per farvi incetta di “risorse”¹⁹⁸. In un cerchio che si chiude – potremmo pensare – così come la drammaturgia

¹⁹⁶ Ivi, p. XLVI.

¹⁹⁷ “[...] le but que je m'étois proposé, c'est-à-dire, d'une part, à donner une idée du Théâtre Espagnol, & de l'autre à fournir des ressources au nôtre.”: Ivi, p. XL.

¹⁹⁸ Si noti come anche Pietro Napoli Signorelli ricorra alla metafora dell'estrazione mineraria per un'osservazione analoga, nell'ennesima invettiva contro Lampillas del suo *Discorso storico-critico*: “E non son questi (dirà fra sé il Sig. Lampillas) i Drammi Calderonici, che si avvicinano alla Tragedia? In questi non trovnsi

francese ha portato avanti quella dei commediografi aurei spagnoli, affinandone maieuticamente le potenzialità *in nuce* con il proprio gusto più sviluppato, il pubblico di letterati è incoraggiato dal traduttore a proseguire ed ampliare il suo stesso cammino.

“Afrancesado” *sui generis* – giacché, pur nella superiorità “oggettiva” accordata alla drammaturgia nazionale, individua una parità tra questa e quella spagnola in relazione ai diversi contesti storici e culturali di riferimento – e altrettanto atipico estimatore della *comedia nueva* che inneggia esplicitamente in favore della superiorità del genio calderoniano (di cui però, come segnala Napoli Signorelli, offre in traduzione soltanto *comedias de capa y espada*), Linguet è saldo nelle proprie apparenti contraddizioni. Guidato da un’illuminata poetica francese e al contempo sincero ammiratore di numerosi aspetti, spesso non condivisi da parte della maggior parte della critica coeva, della drammaturgia spagnola, attratto tanto alla razionalità neoclassica quanto dal primitivo barocco, da “genio naturale” e da “genio artistico”, il suo ingresso nel dibattito critico in proposito suscita reazioni analoghe a quello all’interno del dibattito illuminato. A metà strada tra due sistemi culturali e portavoce soltanto della propria esclusiva poetica, sembra possibile individuare nella ricezione critica del teatro aureo da parte di questo irridente uomo di cultura – alla pari, come si avrà modo di osservare, delle sue prassi traduttive – un “eslabón”, un anello di congiunzione, tra estetica neoclassica ed estetica romantica¹⁹⁹.

quei tratti patetici da voi accennati? Non potea Metastasio imitarli? [...] Sì, poteva: vi si veggono di tempo i tempo alcuni lampi di ingegno, alcune buone pennellate patetiche degne d’osservarsi. Ma voi che per congruità partecipate alquanto delle miniere Americane, non avete inteso dire, che alcune ve n’ha sì scarse che si abbandonano? Il diligente Bowles non accenna l’istesso di alcune miniere di Spagna? Trovansi in Napoli miniere d’argento, che per non fruttificare quanto bisogna alla spesa, si lasciano sottoterra. E volete che Metastasio, grande sopra tutti i Calderoni possibili, svolgesse nove gran Volumi di Favole Calderoniche, e sei altri di Autos, per trovarvi qualche verso imitabile? Il credete un accattore? Vi pare poi che quei tratti ch’io dico, sieno sì propri di Calderón, che altrove, e con molto minor fatica nello scavarli, non si rinverano?”: Pietro Napoli Signorelli, *Discorso storico-critico...*, cit., p. 144 (in corsivo nel testo originale a segnalare le citazioni dirette del *Saggio storico-apologetico* di Lampillas).

¹⁹⁹ In quest’ottica è interessante notare che Linguet, a differenza delle precedenti raccolte citate come riferimento (Pierre Brumoy, *Le Théâtre des Grecs*, cit., 1730; Louis-Adrien Du Perron de Castera, *Extraits de plusieurs pièces...*, cit.; Antoine de La Place, *Le théâtre anglois*, 1745-1748), non fa alcun riferimento all’*Art poétique* di Nicolas Boileau (1674), né tantomeno a testi di riferimento del neoclassicismo spagnolo che da essa ebbero origine, quali la *Poética* di Ingacio de Luzán, del 1737, o le pubblicazioni che a partire da quello stesso anno furono pubblicate nel *Diario de los Literatos de España*. La sua poetica critica sembra in effetti porsi a cavallo con quella fase critica di passaggio che maturò a partire dalla seconda metà del XVIII secolo. Non è un caso che Linguet venga frequentemente citato da letterati coevi – in molti casi con estremo biasimo come nel caso, in parte già riscontrato e più avanti osservato nel dettaglio, di Napoli Signorelli e García de la Huerta – divenendo, come anticipato, uno dei punti di riferimento di letterati quali Lampillas o del “nacionalismo afrancesado” di Arrieta: “Nuestra nación necesitaba un modelo dramático nuevo que, sin renunciar a los

Contestatore e provocatorio precursore dei tempi, Linguet prepara i propri lettori ad una raccolta di traduzioni neoclassiche dal gusto romantico, che non a caso incontrerà condanne da parte di entrambe le fazioni. Uomo “moderno” che vive immerso in una transizione tra due epoche, figlio di quel momento di *krisis* destabilizzante che mette in discussione l’individuo fino a ricondurlo ad una costante alterità rispetto ad ogni schema e ogni scuola – analogamente a quanto accade nel processo traduttivo in presenza di un forte scarto linguistico e/o culturale, che genera processi di pensiero e meta-pensiero abduktiv e soluzioni creative – anche il Linguet-traduttore ci appare, con la sua *vis retorica*, in tutto il suo spirito critico.

3.3.2 Ricezione critica del *Théâtre Espagnol*

Secondo quanto riportano fonti periodiche e testimonianze coeve, nonché la stessa scarsa fama postuma della raccolta, il *Théâtre Espagnol* non godette di particolare favore di pubblico, né sulle scene né tra i “leggitori”. D’altronde ciò è in primo luogo da ricondursi alla generale ricezione del teatro spagnolo nella Francia rivoluzionaria, non soltanto a livello di traduzioni²⁰⁰, ma anche di rappresentazioni drammaturgiche. Come spiega Renée Lelièvre in un’analisi delle opere messe in scena a Parigi tra la fine Settecento e inizio Ottocento:

Le théâtre espagnol est pauvrement représenté par deux comédies d'intrigue: *La Cloison* (*El escondido y la tapada*) de Calderon, *L'hôtelier de Milan* (*El doctor Carlino*) d'Antonio de Solis. *La Cloison* est un échec complet. Le lendemain de sa création [...] une lettre des administrateurs aux journaux fait savoir que *La*

méritos de los poetas del Siglo de Oro, salvara la distancia estableida por el drama barroco con la idea clasicista de perfección y, sin caer en el descrédito de la historia nacional, exhibiera la mentalidad del hombre del día. [...] El problema para la crítica de este siglo [XVIII] y de la centuria siguiente consistió en determinar, por una parte, qué papel le correspondía desempeñar al teatro barroco en la constitución del drama nacional moderno y, por otra, cómo debían afectar al teatro español los progresos de la dramaturgia europea. En este contexto, a fines del siglo XVIII destacaron los nombres de García de Arrieta y José Lios Munárriz. Ambos autores representan dos formas diferentes de resolver, dentro del clasicismo y respetando la tradición dramática nacional, la dicromía planteada por los críticos clasicistas. García de Arrieta, aprovechará la utilización francesa del teatro barroco español para proponer el perfeccionamiento classicista del teatro nacional; Munárriz, por su parte, preferirá sugerir la renovación de la escena española como superación de etapas anteriores.”: María José Rodríguez Sánchez de León, *La crítica dramática...*, cit., pp. 84-85.

²⁰⁰ “A part le quatre volumes de Linguet, on ne peut guère citer, pour le dix-huitième siècle, que la traduction par Le Sage du *Traître puni* (*La traición busca el castigo*) de Rojas et *Don Felix de Mendoce* (*Guardar y guardarse*) de Lope de Vega; encore avant-elles paru au cours de la dernière année du dix-septième siècle dans son *Théâtre espagnol*. Du Perron de Castera, en 1738, avait publié des *Extrait de plusieurs pièces du Théâtre espagnol*, avec des analyses et des réflexions. Une *Lettre sur le théâtre espagnol* avait paru dans les *Variétés littéraires*, Paris 1770; elle contenait l’analyse d’une pièce de Moreto, *El valiente justiciero*, et d’une autre de Lope de Vega, *Los Benavides* (cfr. *supra*, pp. 143-147). Enfin le 11 frimaire, an X, dans le *Journal des spectacles* de Beaunoir, paraissait un article de Cailhava de l’Extendoux sur le théâtre espagnol où étaient analysées plusieurs pièces, en particulier la *Dévotion à la Croix*.”: Renée Lelièvre, “Les acteurs du théâtre des Variétés Etrangères”, «*Revue de la société d’histoire du théâtre*», Paris, Michel Briant, XIII, 3, avril-juin, 1961, pp. 193-253, p. 234.

miason vide occupée (c'est le sous-titre de *La Cloison*) ne repaîtra plus. «L'administration est décidée à retirer le soir même tous les ouvrages qui n'auront pas obtenu du public une faveur marquée. En empruntant aux étrangers leurs comédies, il serait difficile, jusqu'à un certain point, de juger d'avance l'effet qu'elles produiront sur des spectateurs français ; on sera sûr, au moins, que l'on n'offrira plus au public des pièces que son goût aura réprouvées. Voilà, très habilement, les *Variétés étrangères* promues au rôle de théâtre expérimental. On peut se demander toutefois si la raison donnée est véritable, d'autant plus que la pièce de Calderon avait déjà été adaptée et avait connu le succès. Traduite par Linguet, elle était devenue sur nos scènes pantomime dialogué, vaudeville, parade. Sous le titre *La chachette* elle fournissait dès 1772 à Nicolet une parade bouffonne en quatre actes reprise par la suite sans différentes versions.²⁰¹

Allargando lo spettro d'analisi, tale sfavorevole accoglienza, ancora prima che a una poetica drammaturgica, è da ascrivere ad una più generale estetica antibarocca che attraversa la Francia settecentesca già a partire dagli inizi del secolo²⁰².

²⁰¹ Renée Lelièvre, *Le théâtre des variétés étrangères (1806 - 1807)*, Paris, Michel Briant 1960, pp. 232-234, pp. 232-233. "[...] l'exploitation du théâtre espagnol reste très limitée. Alors qu'on pourrait citer, pendant les années révolutionnaires, un certain nombre d'imitations libres: *Le paysan magistrat* ou *il y a bonne justice* imité par Collot d'Herbois de *l'Alcalde de Zalamea* et, en l'an X au seul Théâtre du Marais, *La vie est un songe*, *Laure et Fernando*, *Pierre le cruel*, *Les invisibles*, alors que la *Gazette de France* au 28 décembre 1806 prétend voir un retour à l'Espagne dû au succès de *Figaro*, retour qu'elle déplore d'ailleurs. **Calderon est ici à peine représenté, Lope de Vega ne l'est point du tout. Des auteurs contemporains, il n'est même pas question**": Id., "Les acteurs du théâtre des Variétés Etrangères", cit. Grassetti miei.

²⁰² "Les attaques radicales du classicisme visant l'équivoque sont suffisamment connues grâce à la fameuse satire de Boileau. [...] Si l'on considère les éléments stylistiques auxquels la nouvelle doctrine littéraire s'oppose, on y découvre facilement une poétique baroque. Il n'y a qu'à les transposer dans un contexte positif ou les comparer aux écrits théoriques d'un auteur véritablement baroque, tel Baltasar Gracián. Ce qu'il recommande, c'est : «*sutil(eza), penetrante, pronto..., prontitud, perspicaz, picante, alusion, equivoco*» ou bien «*la dificultad*», «*la arcanidad del estilo...*, *el misterioso modo de decirlas*», «*conviene la oscuridad para no ser vulgar*», etc. La doctrine classique condamne, comme tout le monde sait, ce qui n'est pas clair, ordonné, raisonnable. Une étude approfondie de l'argumentation des théoriciens est assez révélatrice: outre les critères stylistiques et esthétiques on note dans les écrits anti-baroques du classicisme la répétition fréquente d'un groupe de mots qui relèvent d'un champ sémantique différent, celui de la morale. Ce que l'on avait reproché aux équivoques, c'était d'être des «*tromperies déguisées* », des «*expédients pour ne point dire la vérité et ne point mentir*», «*des mensonges palliés*», d'avoir une «*âme double* » ; aux exagérations d'être des «*espèces de mensonge*», de (paraître) le double ou triple de ce qu'ils étoient; ou à l'hyperbole d'être des «*pensées fausses*», des «*faussetez*», des «*vérités enflées et grossières*». Voilà l'expression de l'optimisme d'une vision du monde rationaliste, optimisme philosophique pour qui la vérité est une. La doctrine classique fournit les règles d'un accord profond entre le lecteur et l'auteur, réunis par la signification univoque du «*mot juste*», l'équivoque ouvrant la voie au double sens, au sens caché et, peut-être dangereux. Sans en être conscients, les théoriciens du classicisme ont rendu service aux forces centralisatrices de l'absolutisme français qui soumettait la littérature au contrôle des puissances positives de ce monde et ne permettait ni l'escapisme d'un Góngora ou Marino, ni le scepticisme profond d'un Gracián, ni le *Memento mori* de Calderón, ni les traits satirico-réalistes du roman picaresque. Une nouvelle lecture des doctrines esthétiques du classicisme nous montre que cette rupture avec le passé est plus qu'une rupture d'avec la théorie et la pratique littéraire du xvi^e siècle. La polémique autour de la *Pléiade* perd de son importance au premier tiers du xvii^e siècle; mais par contre la polémique engagée contre le Baroque en général et contre les auteurs qui parfois et pour une certaine période ont été considérés comme baroques devient l'élément principal de la critique. Bouhours avait déjà remarqué que, comme le reconnaissent les historiens d'aujourd'hui, les auteurs français du xvi^e siècle finissant et du début du xvii^e étaient soumis aux tentations stylistiques du courant à la mode critiqué. Lorsqu'il tire la majorité des exemples négatifs des littératures latine, italienne et espagnole, lorsque La Mesnardière agit de même, tous les deux sont alors guidés par ce qui, en fin de compte, a été cité comme raison par ce dernier: les «*sentiments forcez*», dit-il, «*sont des défauts particuliers aux jeunes auteurs dramatiques*»; «*mais... j'aime*

Se a ciò si aggiunge inoltre la cattiva fama di cui oramai godeva Linguet, particolarmente accesa all'epoca della pubblicazione²⁰³, nonché la poca incidenza fino ad allora riscontrata da parte della proprie proposte sia drammaturgiche – tanto in termini di opere²⁰⁴ quanto di

mieux en aller prendre chez les Poetes étrangers, que de faire le tort aux nôtres d'en tirer de leurs Ouvrages; puis qu'aussi bien la plupart se sont corrigez de ce vice, et qu'ils commencent d'employer les meilleures façons d'écrire». En s'efforçant de trouver des excuses aux errements littéraires de cette époque en France, sous prétexte que l'Antiquité aussi n'en était pas exempte, Charpentier par exemple admet l'existence d'un Baroque devenu une tentation littéraire, à la mode en France: «les pensées outrées que nous regardons encore comme un vice moderne, en est un très ancien». La Mesnardiere et Charpentier anticipent ainsi sur le Baroque suprahistorique (ou maniérisme) de Curtius.”: Renate Baader, “La polémique anti-baroque dans la doctrine classique”, «Baroque», 6, 1973, pp. 133-148.

²⁰³ Cfr. *supra*, pp. 148-150.

²⁰⁴ Due sono generalmente le edizioni di opere drammaturgiche ricondotte a Linguet, entrambe anonime: la commedia *Les femmes filles* del 1759 e la tragedia in cinque atti *Socrate* del 1764. Nel primo caso, come già osservato, l'opera fu rappresentata nell'autunno del 1758 incontrando a quanto pare esito favorevole, anche da parte dello stesso Moliere: “[...] Linguet, alors âgé de vingt-deux ans, donner à la Comédie Italienne, sous le titre de *Les Filles-Femmes*, une parodie de l'*Hypermnestre* de Lemierre. Cette petite pièce, représentée pour la première fois le 27 Septembre 1758, tel remise au théâtre le 25 Décembre suivant, eut quelque succès. Les vers en sont heureux, assouplis par une main exercée au désordre de la conversation; on y rencontre même un dialogue qui se lirait avec plaisir dans Molière.”: M. Henry Martin, *Étude sur Linguet*, cit., p. 12; “Des critiques très sérieux ont voulu enlever à Linguet, et attribuer au vieux Crébillon, la gloire minime d'avoir porté secours à la Muse en détresse de Dorât! Nous n'insisterons pas sur ce point d'histoire, et nous sommes prêt à reconnaître que Linguet n'était guère poète, bien qu'il rimât avec une facilité déplorable, secouant toutes ses guenilles de rhétoricien couronné dans des épîtres, des odes, voire même des tragédies. Il eut pourtant, à vingt-deux ans, comme auteur dramatique, son heure, ou, si l'on veut, sa minute de succès. Le 27 septembre 1758, sa pièce intitulée *les Filles-Femmes*, parodie de l'*Hypermnestre* de Lemierre, fut jouée et applaudie. Ce triomphe éphémère n'a trouvé qu'un écho: M. Henry Martin, le plus consciencieux des biographes de Linguet, a déclaré il y a trente ans que *les Filles-Femmes* étaient une pièce excellente, et qu'on y rencontrait même un dialogue «qui se lirait avec «plaisir dans Molière!».”: Jean Cruppi, *Un avocat journaliste...*, cit., pp. 15-16; “Bientôt M. Linguet donna au théâtre italien, en gardant l'anonyme, *les Filles femmes* ou *les Maris battus* parodie de l'*Hypermnestre* de M. Lemiere. Il composa pour complaire au P. Bertier, qui lui promettoit de lui céder son droit au privilege du journal de Trévoux, quelques brochures en faveur des Jésuites, telles que la Lettre d'un Mandarin qui sut à ce que l'on croit brûlée dans le temps. M. Linguet ayant été trompé dans ces espérances renonça à la carrière du journaliste pour celle des armes.”: Louis-François Metra, Guillaume Imbert de Boudeaux, Grimod de La Reynière, *Correspondance secreta...*, cit., p. 290. Cfr. [Simon-Nicolas Henri Linguet], *Les femmes filles; ou, Les maris battus...*, cit. In merito alla tragedia *Socrate* si hanno invece minori riscontri, se non la sua stessa attribuzione a Linguet celata sotto l'anonimato e l'allusione a un pessimo favore di pubblico: “Des projets manuscrits sur la navigation de la Somme que M. d'Ouille communiqua à M. Linguet, lui donnerent alors l'idée du nouveau projet, publié dans son ouvrage des *Canaux navigables*, & qui lut fit éprouver d'autres tracasseries dont il eut ensuite l'occasion de se venger. Le *Fanatisme des philosophes*, une brochure sur la *nécessité d'une réforme dans les loix civiles en France*, une tragédie de *Socrate* qui n'eut point de succès surent les fruits de cette retraite.”: Louis-François Metra, Guillaume Imbert de Boudeaux, Grimod de La Reynière, *Correspondance secreta...*, cit., 291; “Il était parvenu à l'âge de 28 ans. Les ouvrages qu'il avait publiés jusqu'alors n'avaient pas eu tout le succès qu'il s'en était promis. Il composa une trédie de *Socrate*; elle réussit encore moins que ses autres écrits, et il est difficile de trouver des exemplaires de cette tragédie, parce qu'il les supprima dans les tems.”: F. M. G...z [François-Marie Gardaz], *Essai sur la vie...*, cit., p. 8. Cfr. [Simon-Nicolas Henri Linguet], *Socrate, tragédie en cinq actes*, Amsterdam, 1764.

critica²⁰⁵ – che traduttive²⁰⁶, non stupisce la pressoché tacita accoglienza da parte della Francia coeva nei confronti del suo *Théâtre Espagnol*²⁰⁷.

²⁰⁵ Le competenze di Linguet in materia drammaturgica sono dettate essenzialmente dal gusto personale, nonché spesso utilizzate quale strumento per contrapporsi alle idee dei *philosophes*. Secondo quanto riportano i suoi stessi scritti, in particolare gli *Annales*, egli ebbe modo durante i propri soggiorni esteri di recarsi spesso a teatro ed entrare in contatto con il “gusto” di varie nazioni, per poi impiegare le proprie testimonianze dirette per esprimere giudizi di merito – anche quando, come nel caso inglese, ammetta di non conoscere la lingua e non capire la maggior parte dei dialoghi – solitamente in opposizione al canone estetico coevo. In particolare il pubblicista si scagliò contro Shakespeare con un’avversione analoga a quella generalmente riservata al teatro aureo spagnolo da lui stesso detratta. Come sintetizza in proposito Maximillian Novak, riconducendo l’idiosincrasia di Linguet alla più generale ricezione illuminista francese: “French attitudes towards Shakespeare remained at the least uncertain for much of the eighteenth century. [...] Their response to Shakespeare in English performance in English theatres often was consternation at the drama, audience, actors. See Simon-Nicolas Henri [Linguet], *Annales* [...] a Franchman’s visit to Covent Garden with his sister, where they sit in the upper gallery are puzzled and intimidated by the rowdy behaviour, and clearly dislike the brutality of Othello. [...] Pope’s and Humes’ praise of Shakespeare seems like nonsense, and [...] the ironically labelled ‘divin Shakespear’ is played in a vulgar, rowdy, plebeian theatre peculiar to English taste.”: Maximillian E. Novak, “Introduction”, in Id. (a cura di), *The Age of Projects*, Toronto, University of Toronto Press, 2008. Per la critica all’*Otello* e Shakespeare cfr. Simon-Nicolas Henri Linguet, *Annales politiques...*, cit., vol. I, 1777, pp. 171-180; Ivi, vol. III, pp. 264. Per la critica a Pope e Hume cfr. Ivi, vol. I, p. 180; Ivi, vol. II, pp. 51-52. In merito ai giudizi dell’annalista nei confronti di Shakespeare, ulteriormente ribaditi in seguito ad una lettera ricevuta in commento alle critiche apparse e del noto attore David Garrick cfr. inoltre Simon-Nicolas Henri Linguet, “Lettre écrite à l’Auteur de ces *Annales* sur les pieces de *Shakespeare*”, vol. I, pp. 204-216; “Shakespeare, observation sur la tragédie de Hamlet”, Ivi, pp. 381ss; “Garrick, Comédien Anglois, Ivi, pp. 268ss.; Ivi, vol. V, pp. 229-256. Cfr. in proposito: Jean Adrien Antoine Jules Jusserand, *Shakespeare in France sous l’Ancien Régime*, Paris, 1880. Di grande interesse è inoltre la critica drammaturgica contenuta sempre nel primo tomo degli *Annales*, dove Linguet si dilunga in una comparazione tra la drammaturgia connazionale, quella inglese e quella italiana, sostenendo la superiorità del genio nazionale francese: Cfr. Simon-Nicolas Henri Linguet, “Art du théâtre”, Ivi, vol. I, pp. 59-64.

²⁰⁶ Linguet non sembra essere molto interessato al dibattito coevo circa la traduzione, che riconduce semmai più generalmente a quello in materia drammaturgica – anche in questo caso con particolari detrazioni nei confronti dell’Inghilterra – che lo vedeva maggiormente coinvolto. Scrive ad esempio l’annalista: “M. de *Voltaire* est connu ici [in Inghilterra] parce qu’il ya fait un séjour long, parce qu’il a beaucoup parlé des *Anglois*, & qu’il les a prodigieusement loués: quelques uns des intriguans de Paris qui se sont appeller *Philosophes* sont connus à Londres, c’est à dire qu’ils ont des liaisons avec dix ou douze maisons, dont les maîtres vont porter tous les ans leur ennui & leurs guinées par-delà la mer, mais hors ce cercle borné, la nation ne soupçonne pas même leur existence & elle est aussi peu instruite de cellé des écrivains vraiment estimables qui contribueront à la gloire du siecle. Tandis que la gloire que traduction des ouvrages *Anglois*, même médiocres, fait chez nous le plus grand bruit; qu’une histoire de Charles V, par exemple, translatée par un affilié de la philosophie, a tourné toutes les têtes frivoles de Paris, nos meilleurs livres n’ont fait ici qu’une sensation médiocre, ou même n’en ont fait aucune. Nos pieces de théâtre ne peuvent y être transplantées qu’avec des additions ou des mutilations qui les rendent ridicules.”: Simon-Nicolas Henri Linguet, *Annales politiques...*, cit., vol. I, 1777, p. 262.

²⁰⁷ È opportuno segnalare inoltre che a differenza della Caminer, traduttrice di professione e vocazione, Linguet non si cimentò altrettanto in tale pratica. A differenza di alcuni sporadici articoli o estratti tradotti solitamente dal tedesco o dall’inglese per essere poi pubblicati all’interno della propria produzione periodistica, l’opera più nota a lui attribuita quale traduzione, sotto lo pseudonimo di “Pangloss”, è *La Cacomonade*: cfr. [Simon-Nicolas Henri Linguet], *La Cacomonade*, «histoire politique et morale, traduite de l’allemand du docteur Pangloss, par le docteur lui-même depuis son retour de Constantinople», Cologne, 1766. L’imponente raccolta in quattro tomi del *Théâtre Espagnol* sembra pertanto essere l’opera maggiore, se non l’unica, dell’attività traduttiva di Linguet, presentandosi all’interno della sua fertile e variegata produzione scientifica e letteraria quale caso di assoluta eccezionalità.

Benché si abbiano alcune testimonianze di ricadute performative dei drammi spagnoli proposti da Linguet – tra le quali una proprio de *Le sage dans sa retraite*, il cui adattamento con l’aggiunta di parti cantate che fu anche data alle stampe²⁰⁸ – non si riscontrano infatti numerose documentazioni critiche coeve. Unica eccezione in merito è costituita dalla recensione al *Théâtre Espagnol* comparsa sul «Journal des Beaux-Arts et des Sciences» nel settembre del 1770²⁰⁹, all’interno della quale, secondo l’usuale prassi dell’epoca, si presenta una rassegna della raccolta parafrasandone in ogni passaggio i paratesti introduttivi, dando tuttavia maggiore enfasi a quelle osservazioni che potessero costituire una manifestazione di biasimo nei confronti della drammaturgia aurea. A tale prima parte in apparenza più imparziale dell’articolo, segue poi la presenza di due estratti scelti dal redattore in comparazione diretta con gli omologhi passi di due drammi francesi ad essi affini, onde stabilire un collegamento – apparentemente *super partes* – tra il teatro francese e quello spagnolo. Il primo è tratto dalla traduzione di *No hay burlas con el amor* di Calderón (*On ne badine point avec l’amour*²¹⁰), messo a confronto con una scena analoga di *Les Femmes savantes* di Molière. Il secondo è invece proprio *El sabio en su retiro* di Matos Frago (*Le sage dans sa retraite*²¹¹) – di cui si compara la scena dell’incontro tra il *villano* e il re, nei panni di don Enrique, con quella tra il “braconniere” e il monarca de *La Partie de chasse de Henri IV* di Collé – cui si avrà modo di accennare in altra sede²¹². Interessante è poi la conclusione dell’articolo, in cui l’autore dà maggiore mostra della propria parzialità; pur con la volontà di promuovere la diffusione della neoedita raccolta, infatti, se ne incoraggia la lettura con una raccomandazione conclusiva che manifesta apertamente il giudizio di chi scrive circa la drammaturgia aurea:

Nous le terminerons en recommandant la lecture de ce Théâtre à nos jeunes Poètes. Cependant, nous ne dissimulerons pas que plusieurs d’entr’eux courent risque de se laisser séduire par le genre beautés qu’il offre. Ils n’y trouveront, entr’autres que trop d’exemples de ce mauvais goût qui feroit dire aujourd’hui à Boileau, à plus juste titre encore que de son tems, quoiqu’il y eût dès-lors beaucoup de mauvais Poètes tragiques & comiques qui tâchoient de racheter leur foiblesse par de prétendus coups de théâtre: «Une merveille abfurde est pour moi sans appas: l’esprit n’est point ému de ce qu’il ne croit pas.»²¹³

²⁰⁸ Cfr. infra, pp. 222-223.

²⁰⁹ Abbé Aubert, “Article XXV. Le Théâtre Espagnol”, «Beaux-Arts et des Sciences», Motart & Didot le Jeune, vol. III, settembre 1770, pp. 492-519.

²¹⁰ Simon-Nicolas Henri Linguet, *Théâtre Espagnol*, cit., vol. III, pp. 1-102.

²¹¹ Ivi, vol. IV, pp. 1-117.

²¹² Cfr. infra, pp. 236-237.

²¹³ Abbé Aubert, “Article XXV. Le Théâtre Espagnol”, cit., pp. 517-518.

È evidente dunque che l'operazione editoriale di Linguet – analogamente alla maggior parte delle manifestazioni ideologiche e politiche palesate nel corso della propria carriera di pubblicista ed annalista – si ponesse in controtendenza rispetto al modello culturale allora dominante, condannandone così il lavoro traduttivo all'oblio dei connazionali, malgrado la sua posteriore incidenza nella diffusione del genio calderoniano romantico attraverso la sua razionalizzante rilettura neoclassica.

Maggiore riscontro essa ebbe invece al di là delle Alpi e dei Pirenei. In Italia²¹⁴ e Spagna la raccolta trovò infatti fertile terreno ricettivo nell'ampio dibattito in coevo in merito alla *comedia nueva*, all'interno del quale tuttavia si inserì, come già osservato, in modo anomalo, senza ricondursi in modo definito ad alcuna delle due fazioni che lo animavano, bensì presentandosi, come del resto era solito fare Linguet in ogni ambito del sapere cui si rivolgesse, in modo anticonformista, rifiutando l'etichetta di qualunque scuola estetica. Malgrado il merito di simile libertà di pensiero in aperta controtendenza con ogni definito canone coevo, tale presa di posizione e poetica *sui generis* gli costarono evidentemente

²¹⁴ Si osservi come Giovanni Getto, per dimostrare l'influenza sui *Promessi sposi* da parte del teatro aureo spagnolo – in quanto drammaturgia di passaggio al genere narrativo in virtù delle proprie innovazioni – ritenga che la possibile – a suo avviso più che probabile – conoscenza di Manzoni della *comedia nueva* derivasse proprio dalle traduzioni francesi di Linguet: “Per la conoscenza del teatro spagnolo [da parte di Manzoni], ben più importante del contributo del Duperron de Castera è la raccolta di commedie tradotte (di Lope de Vega, Calderón de la Barca, Augustín Moreto, Juan de Matos Frago, Francisco Antonio de Bances Candamo, Antonio de Solís Rivadeneira) presentata nei quattro volumi di Simon Nicolas Henri Linguet, intitolati *Théâtre Espagnol* e pubblicati a Parigi nel 1770. La data relativamente vicina e il numero dei testi tradotti rendono non improbabile la conoscenza di quest'opera da parte di Manzoni. Del resto, per un esperto del teatro francese, la lettura di questa raccolta riusciva estremamente invitante, se si pensa che Linguet, nella sua dedicatoria all'Accademia spagnola, poneva in termini assai più decisi, rispetto a quanto aveva fatto Duperron De Castera, la questione dei debiti del teatro francese nei confronti del teatro spagnolo [...]. Nell'«Avertissement» il traduttore appare ormai in una posizione spregiudicata a proposito delle famose unità. Egli ritiene infatti positivo le «mépris de règles» che contraddistinguono il teatro spagnolo. La caduta degli sbarramenti tradizionali innalzati per contenere l'azione in un solo luogo e della durata di ventiquattro ore, conferiva un aspetto nuovo alla vicenda teatrale, la quale finiva con l'assumere, specie per il modificarsi del sentimento del tempo, la fisionomia del romanzo. E questa rinnovata condizione del genere teatrale, con la sua possibilità di passaggio e trasformazione nel genere narrativo, non mancava di colpire il Linguet [...]. L'esperienza del teatro spagnolo potrebbe dunque essere stata presente a Manzoni in maniera da incidere sul suo sviluppo artistico, come esempio determinante la sua parabola dal teatro al romanzo (dove è notevole il persistere, specie nei primi capitoli di un certo taglio teatrale), sicché non sarebbe illegittimo supporre che la lezione di quel teatro non si limitasse al periodo del *Carmagnola* e dell'*Adelchi*, ma si estendesse al periodo successivo, quello dei *Promessi sposi*, accompagnandosi autorevolmente con la lezione derivata dalla conoscenza dei romanzi: Giovanni Getto, “I «Promessi Sposi», i drammaturghi spagnoli e Cervantes”, «Lettere italiane», 22, IV, 1970, pp. 425-499, pp. 445-447. A sostegno della propria teoria, Getto si sofferma nello specifico su alcune delle traduzioni di Linguet – dei cui commenti cita vari passaggi – riscontrando di ognuna possibili fonti di ispirazione su Manzoni. All'interno di tale analisi (Ivi, pp. 447-452), come si osserverà, il critico propone anche alcune osservazioni su *Le sage dans sa retraite*: cfr. *infra*, pp. 240-241, nota 24.

numerose detrazioni sia da parte della critica spagnola nazionalista, cui la sua estetica sembrava comunque essere più affine²¹⁵, che di quella neoclassica. È questo il motivo per cui l'interesse riscontrato dalla raccolta di Linguet in epoca coeva si concentrò non tanto sul lavoro traduttivo in sé, quanto piuttosto sull'operazione ideologica e culturale ad esso ricondotta, concentrandosi pertanto o sulla mera scelta delle opere prescelte a comporre la raccolta²¹⁶ o sui suoi ampi apparati introduttivi, cui non mancarono sollecite risposte e contestazioni. Come già osservato, infatti, tanto l'“Épître” quanto l'“Avertissement” vengono o più o meno esplicitamente citati o parafrasati ora quali argomentazioni programmatiche – come nel caso del “nacionalismo afrancesado” di Augustín García Arrieta o, all'interno del dibattito critico dei gesuiti, delle polemiche letterarie di Francisco Javier Lampillas contro Girolamo Tiraboschi e Saverio Bettinelli²¹⁷ – oppure apertamente confutati, *in primis* da parte di Pietro Napoli Signorelli²¹⁸ e Vicente García de la Huerta²¹⁹.

²¹⁵ Cfr. *supra*, pp. 211 ss.

²¹⁶ Si ricordi quanto affermato da García de la Huerta in proposito: cfr., *supra*, p. 154.

²¹⁷ Come già osservato, nel *Saggio storico apologetico della Letteratura spagnuola* Lampillas cita in traduzione ampi passi derivanti dal *Théâtre Espagnol* di Linguet: Si osservi inoltre come questi parafrasi proprio l'introduzione di Linguet a *Le sage dans sa retraite* per confutare le idee del Bettinelli: “Anche nel nostro secolo illuminato, in cui si crede un articolo di buon gusto il dispregiare g'ingegni Spagnuoli; ed il mettere in ridicolo il nostro Teatro si stima un pensare sopra il volgo, non si vergognano i Poeti francesi di far comparire sul loro Teatro le commedie Spagnuole travestite alla Francese. *La partie de chasse d'Henri IV*, del Sig. Collé; *Le Roy, & le Fermier* di M. Sedaine sono copie della commedia *El sabio en su retiro* di D. Giovanni Mathos de Fregoso. «Gli Autori Francesi (dice il Linguet) con buona fede hanno confessato di avere imitato un Autore Inglese, il quale credevano, che ne fosse l'inventore, ma l'Autore Inglese non ha avuta la bontà di confessare, ch'egli l'avea copiata dallo Spagnuolo. Io però penso che sarebbe stato di maggior vantaggio a noi, e a' nostri Autori, se essi avessero avuto davanti l'originale Spagnuolo invece della copia inglese». Io già m'aspetto, che il Sign. Ab. Bettinelli esclamerà, *che diranno i Francesi? Ma questi sempre hanno confessato la loro letteratura esser venuta a principio d'Italia, come le buone letture, il buon gusto*. Se però il Sig. Ab. volesse ascoltare le confessioni d'alcuni critici Francesi, forse non le ritoverebbe molto conformi al suo modo di pensare”: Saverio Lampillas, “La ricchezza d'invenzione profusa dagli Spagnuoli in tanti componimenti drammatici, arricchì il Teatro degli stranieri”, in Id., *Saggio storico-apologetico...*, vol. IV, parte II, pp. 205-235, p. 228.

²¹⁸ Come già analizzato, la critica a Linguet da parte di Napoli Signorelli si concentrava in particolar modo sull'esistenza del genere tragico nella drammaturgia aurea: Cfr. *supra*, pp. 198-199, nota 173.

²¹⁹ Cfr. *supra*, pp. 154-156. Si osservi come l'avversione nei confronti di Linguet da parte di De la Huerta ricorra frequentemente all'interno delle sue stesse biografie o rassegne critiche, soprattutto al già osservato biasimo manifestato all'interno del proprio *Theatro Hespagnol*: “[...] he endeavours to vindicate the honour of Spanish literature from the strictures of Voltaire Linguet Signorelli and others of its adversaries [...]”: Alexander Chalmers, *The General Biographical Dictionary*, London, J. Nichols, 1817, vol. XVIII, p. 285; “[...] hace el Señor Huerta una crítica muy severa del Dr. Signorelli, Voltaire y Linguet por haber censurado nuestro teatro sin conocerlo ni entender bien nuestra lengua, como lo manifiesta con varios exemplos de sus traducciones”: Juan Sempere y Guarinos, *Ensayo de una biblioteca espanola de los mejores escritores del reynado de Carlos III*, Madrid, Imprenta Real, 3 voll., 1786, vol. III, p. 109. Cfr. inoltre Antoine François Delandine, *Dictionnaire historique, critique et bibliographique, contenant les vies des hommes illustres, célèbres ou fameux de tous les pays et de tous les siècles, suivi d'un dictionnaire abrégé des mythologies, et d'un tableau chronologique*, Paris, Ménard et Desenne, 30 voll., 1822, vol. XIV, p. 104. Si osservi come Juan Antonio Ríos Carratalá riconduca le detrazioni di De la Huerta a Linguet, Napoli Signorelli, Voltarire e Du Perron de Castera a una più generale

Malgrado il suo scarso esito editoriale e drammaturgico, il *Théâtre Espagnol* divenne in breve tempo un innegabile punto di riferimento²²⁰ dell'acceso dibattito coevo sulla drammaturgica aurea: se la volontà di far conoscere il "genio di una nazione" sembra per la Caminer animata anche da finalità editoriali di tipo commerciale, quella di Linguet diviene, forse più involontariamente del previsto, un'operazione di tipo estetico e culturale, che vede l'eccentrico *anti-philosophe* quale principale protagonista della Francia tardo-settecentesca di quella ampia rete di rimandi e dibattiti paratestuali che animava la critica estetica circa il teatro del Siglo de Oro.

ideologia "xenofoba": "El Prólogo que Huerta redactó para su colección [il *Theatro Hespagnol*] es una suma contradictoria de actitudes estéticas. El único hilo conductor es la defensa a ultranza de lo español y el ataque desmesurado a toda crítica o comentario proveniente del extranjero. Los argumentos esgrimidos siempre están en función de demostrar por cualquier medio este maniqueo planteamiento. Lógicamente, la xenofobia llevaba a Huerta a posturas distantes del Neoclasicismo, movimiento muy crítico con respecto a la tradición teatral española. El análisis detenido del citado Prólogo revela algunos matices, pero es indudable que la defensa apasionada y xenófoba de nuestro teatro prevalece sobre cualquier consideración estética. Huerta supo captar un momento histórico muy sensibilizado, en donde las contestaciones a las críticas foráneas dieron lugar a un auténtico alud de apologistas perdidos actualmente en un olvido comprensible. Este contexto posibilita los ataques de Huerta contra Napoli-Signorelli, Voltaire, Du Perron de Castera, Linguet y otros autores extranjeros que habían examinado nuestro teatro con diversa fortuna.": Juan Antonio Ríos Carratalá, "García de la Huerta y el «antiespañolismo» de Gregorio Mayans", «Annales de literatura española», 1, 1982, pp. 217-224, pp. 218-219.

²²⁰ Si osservi come già nel 1797 Matteo Angelo Girdali annoverasse il "celebre Linguet" in una triade che lo vedeva accanto a Luis Velazquez e Juan Andrés: "Gli Spagnuoli sono amanti passionatissimi del loro teatro: se questo fosse ben diretto, se la nazione non fosse schiava del monarca e del feudalismo, si troverebbe in una disposizione favorevolissima per migliorare rapidamente il proprio costume. Per disgrazia si abusa del suo genio istesso per renderla sempre più schiava de' pregiudizi e della superstizione. Del teatro e della poesia castigliana hanno molto scritto il Velazquez, *Origine della poesia castigliana*; l'Andrés, *Storia d'ogni letteratura* [...]. Finalmente nel *Teatro spagnuolo* il celebre Linguet.": Matteo Angelo Galdi, "Teatro spagnuolo", cit.

4. Analisi traduttologica

Si presenta di seguito l'analisi traduttologica comparativa tra la *El sabio en su retiro* di Juan de Matos Fragoso, *Le sage dans sa retraite* di Simon-Henri Nicolas Linguet e *Il saggio nel suo ritiro* da Elisabetta Caminer Turra. In seguito a una premessa sulla ricaduta editoriale e performativa delle due traduzioni francese ed italiana, se ne offre uno studio diegetico macrotestuale condotto sul modello di segmentazione della *comedia* aurea basato sul rapporto tra polimetria e struttura drammatica, quale prospettiva di indagine per osservare il passaggio dalla versificazione alla prosa e le conseguenti restituzioni macrostrutturali dei due metatesti. Lo studio analitico sarà poi condotto in primo luogo attraverso l'osservazione della resa nelle traduzioni settecentesche francese ed italiana di tre personaggi collettivi centrali, tanto per lo sviluppo dell'intreccio principale e secondario quanto in virtù delle proprie peculiarità tipologiche caratterizzanti la *comedia* aurea: i *criados*, i due protagonisti (*sabio* e *villano*) e gli *enamorados*. In secondo luogo si offre una sintesi riepilogativa delle principali strategie traduttive impiegate osservate nel corso delle differenti sedi analitiche. Si conclude infine con uno studio dell'apparato paratestuale delle note a piè di pagina, "voce fuori campo" dei traduttori settecenteschi che permette di coglierne ulteriormente attitudini traduttive e ricettive nei confronti del teatro del Siglo de Oro.

4.1 *Le sage dans sa retraite* e *Il saggio nel suo ritiro*

La traduzioni di *El sabio en su retiro* di Juan de Matos Fragoso da parte di Linguet e della Caminer Turra si trovano in apertura del quarto e del terzo tomo delle rispettive raccolte. Come anticipato, non è nota la fonte su cui il francese abbia realizzato il proprio metatesto¹, sebbene, come si osserverà, alcune scelte traduttive possano essere lette quali indizi ai fini della sua identificazione.

¹ Ai fini dell'analisi qui proposta – oltre alla "Parte XXXIII" delle *Escogidas* (1670), al primo tomo di *Dramáticos posteriores a Lope de Vega* di Ramón de Mesonero Romanos (1858) e all'edizione contemporanea di Howley (1990) – sono state consultate alcune *sueltas* conservate presso varie biblioteche spagnole e francesi (da queste stesse fornite in versione digitale), cui si accennerà all'occorrenza in sede di analisi. Tra queste si segnala in particolar modo l'esemplare "Biblioteca Givanel-Mas" della Biblioteca de Catalunya (83-8°, C44/8), in cui si riscontrano numerosi interventi autografi sul testo evidentemente volti a fini performativi e nei quali è possibile rilevare numerose coincidenze con la traduzione di Linguet, come la segnalazione dei tagli delle parti cantate, l'epurazione di alcune battute o aggiunte di indicazioni all'interno delle didascalie di scena.

Prima di passare all'analisi traduttologica testuale, è interessante fare un rapido accenno circa la ricezione e diffusione di *Le sage dans sa retraite* ed *El sabio nel suo retiro*, sia dal punto di vista drammaturgico che editoriale. Nel primo caso, infatti, per quanto riguarda il testo francese, si è riscontrata nel corso della ricerca la presenza di una ulteriore edizione del dramma di Matos tradotto da parte di Linguet, posteriore a quella contenuta nella raccolta del *Théâtre Espagnol* e derivante da una sua specifica rappresentazione. Come riporta lo stesso frontespizio, si tratta della omonima:

Le sage dans sa retraite, comédie en cinq actes et en prose, mêlée d'ariettes. Traduit de l'Espagnol par Mr. Linguet, Mise au Théâtre Français Par Mr. Dalainval, musique de Mr, Gretry. Représentée pour la première fois au Théâtre Français à la Hâte, pour le bénéfice de Mr. de Bray, le 19 Septembr. 1782.²

A livello linguistico la traduzione coincide in buona sostanza con quella di Linguet, come del resto esplicitato nello stesso frontespizio, cui si apportano tuttavia notevoli interventi volti a scopi performativi e dunque in linea con i canoni estetici drammaturgici dell'epoca. In primo luogo, a livello macrostrutturale, si adatta il metatesto alla ripartizione in cinque atti anziché tre, in un ritorno alle norme aristoteliche conformi a quella precettistica neoclassica evidentemente imprescindibile nella Francia settecentesca ai fini di una rappresentazione di esito felice. Analogamente, si assiste alla presenza di "ariettes", ossia parti cantate, assenti nella traduzione del 1770 e di cui pertanto o non si ha alcun riscontro negli omologhi passi del dramma di Matos, oppure, quando anche in esso sia presente una corrispondente parte musicata, non vi è alcuna coincidenza semantica. Infine, sempre nell'ottica di una resa performativa, sono presenti numerosi interventi nelle didascalie di scena, rivolti in particolar modo o alla descrizione del vestiario "à l'espagnole" o alle parti musicate inserite. Non soltanto dunque la traduzione di Linguet ebbe riscontro sui palchi francesi in un palese

² *Le sage dans sa retraite, comédie en cinq actes et en prose, mêlée d'ariettes*, La Haye, Constapel, 1782. La rappresentazione del 19 settembre 1782 è segnalata anche dal musicologo Rudolf Rasch: Rudolf Rasch, "Hoofdstuk Elf De Theaters li: Buiten Amsterdam", in Id., *Geschiedenis van de Muziek in de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden 1572-1795 (Mijn Werk op Internet, Deel Een)*, Voorwoord, p. 13. Data la diffusione del tema all'interno del contesto francese, esso riscontrò anche numerosi adattamenti melomani – come quello del 23 ottobre 1806 presso il Théâtre Feydeau de la Comédie-Italienne (Théâtre Impérial de l'Opéra-Comique, Salle de la rue Feydeau) di Parigi – quale commedia lirica in tre atti "mêlée de morceaux de musique" dal titolo "Le roy et le fermier", il cui libretto, pur attribuito a Michel-Jean Sedaine, era ormai notoriamente ricondotto al dramma di Matos Fragoso. Cfr. in proposito: «Le Ménestrel: journal de musique», Paris, Heugel, 1833-1914, 1907, p. 194.

adattamento al gusto neoclassico, ma da essa derivò poi una ulteriore edizione a stampa risalente alla sua stessa rappresentazione³.

Per quanto riguarda la traduzione di Elisabetta Caminer Turra, invece, non si ha una testimonianza altrettanto significativa della sua ricaduta performativa. Si è riscontrata in proposito soltanto la testimonianza da parte del conte Karl Graf von Zinzendorf, il quale accenna di sfuggita, all'interno di uno dei diari tenuti durante il proprio soggiorno in Italia, di aver assistito il 19 novembre del 1781 a Trieste alla rappresentazione de *Il Saggio nel suo ritiro*:

19 novembre [1781]. [...] **Le soir au spectacle, Il Saggio nel suo ritiro.** Un paysan aisé [177v.] qui ne se soucie pas de voir son roi, celui-ci soupe chez lui, étant amoureux de sa fille, à la fin le roi lui emprunte de l'argent, le fait amener à la cour, le condamne d'y vivre, et marie sa fille à un courtisan. Le matin pluye. Vers le soir le tems s'éclaircit et paurut vouloir se remettre au beau.⁴

Anche in merito alla ricezione editoriale delle due traduzioni se ne riscontra, pur all'interno dell'esiguo *corpus* critico coevo in relazione ad entrambe le raccolte, qualche menzione, il che è dovuto soprattutto alla già osservata relazione che lega il tema del dramma di Matos a numerose opere europee allora di successo. Non è un caso che lo stesso Linguet ritenga opportuno premettere al proprio *Le sage dans sa retraite* un "Avertissement" che ne metta in evidenza la "filiera" di rimandi intratestuali, volto sia a ribadire l'influenza del teatro aureo spagnolo sulla drammaturgia francese che, probabilmente, a prevenire possibili detrazioni cui l'inserimento dell'opera barocca di Matos avrebbe potuto incorrere all'interno del medesimo contesto ricettivo dei tanto apprezzati

³ Si osservi come in sede di presentazione dei personaggi si riportino addirittura i nomi degli attori della compagnia: "PERSONAGES. ALPHONSE, *le sage*, Mr. De Bray. D. GUTTIERE, *son Chambellan*, Mr. Chevalier. D. ALVAR NUÑES, Mr. Carron. JEAN, *riche Laboureur*, Mr. Dalainval. BEATRIX, *sa fille*, Mlle. Martin. CONSTANCE, *sa bru*, Mlle. Baudri. MONTAN, *son Fils*, Mr. Donis. MARTIN, *laquais de D. Guttiere*, Mr. Plante. JACINTHE, *suivante de Beatrix*, Mad. Lancey. TIRCIS, *Garçon laboureur*, Mr. Manyer. BRUNO, *Garçon de ferme*, Mr. Beaufils. ACTEURS CHANTANS. DEUX CORYPHEES, Mr. Monville, Mr. Durand. TROIS CHANTEUSES, Mad. Manyer, Mad. Plante, Mlle Martin. GARDES, *Seigneurs de la Cour, Paysans, Musitiens &c*" : lvi, p. 2.

⁴ Cito da Grete Klingenstein, Eva Faber, Antonio Trampus, *Europäische Aufklärung zwischen Wien und Triest: Die Tagebücher des Gouverneurs Karl Graf von Zinzendorf 1776-1782*, Vienna, Böhlau, 2009, p. 950. Grassetti miei. È sempre grazie alla diaristica odepórica tedesca che si ha riscontro, da parte di Goethe, della rappresentazione veneziana de *Il nascosto e la velata*, traduzione de *El escondido y la tapada* di Calderón contenuta nel quarto tomo della raccolta della Caminer: "[...] cuando Goethe vio la versión italiana de Elisabetta Caminer Turra de la obra de Calderón, *Il nascosto e la velata* ('El escondido y la tapada') (1775), el 4 de octubre de 1791 en Venecia, expresó sorpresa ante su 'similitud' con *Der Verschlag*." : Henry W. Sullivan, *El Calderón alemán...*, cit., p. 174. Per la menzione da parte di Goethe cfr. Hugo Ernst Mario Schuchardt, "Goethe und Calderón", in Id., *Romanisches und Keltisches: Gesammelte Aufsätze von Hugo Schuchardt*, Berlin, Trübner, 1886, pp. 184-185.

settecenteschi *Le Roi & le Fermier* di Sedaine e *La Partie de Chasse de Henri IV* di Collé.

Spiega infatti il traduttore:

J'ai cru devoir traduire cette Piece dont le fonds est absolument le même que celui d'un Opéra Comique [segue il rimando ad una nota a piè di pagina in cui si esplicita: "Le Roi & le Fermier"] connu parmi nous, & d'une Piece réguliere non moins connue, quoiqu'elle n'ait pas été jouée sur le théâtre de Paris [segue il rimando ad una nota a piè di pagina in cui si esplicita: "La Partie de Chasse de Henri IV"]. **Les auteurs François ont eu la bonne-foi d'avouer qu'ils avoient imité un Anglois qu'ils croyoient l'inventeur original de ce sujet, mais l'Auteur Anglois n'a pas dit qu'il l'avoit pris d un Espagnol.** Rien n'est cependant si vrai, comme on va le voir: **ce sujet est intéressant. Dom Mathos Fragoso l'a traité dans le goût de sa nation. On pourra comparer ce diamant brut avec les pierres si bien mises en œuvre par Messieurs Sedaine & Collé. Je ne fais si c'est la prévention ordinaire aux Traducteurs qui m'aveugle** ; mais j'aurois mieux aimé pour eux & pour nous qu'ils euffent obligation à l'original Espagnol qu'au Copiste Anglois. **Quelque agréables que soient leurs Rois chez le Paysan, je crois qu'ils auraient pu y parouire plus nobles & c'est de quoi Matos Fragoso leur aurait donné le modele.**⁵

Linguet attribuisce dunque a Sedaine e Collé una duplice pur involontaria colpevolezza: di aver dichiarato quale fonte delle rispettive opere non la *comedia* di Matos bensì *The King and the Miller of Mansfield* di Robert Dodsley⁶, nonché, di conseguenza, di aver privato i personaggi di "roi" e "paysan" di quella "noblesse" che egli riscontra invece nel dramma di spagnolo. Alla luce di tali osservazioni, è interessante rilevare da parte del traduttore francese due analoghe operazioni: da un lato egli infatti riconduce il tema esclusivamente a Matos Fragoso senza alcun riferimento all'opera di Lope, incorrendo pertanto nel medesimo errore biasimato ai due connazionali, dall'altro, come si osserverà, attraverso la propria traduzione contribuirà anch'egli a ridimensionare quello stesso "modele" di cui tesse le lodi⁷. Ad ogni modo, il metaforico invito di Linguet a "comparer ce diamant brut avec les pierres si bien mises en œuvre par Messieurs Sedaine & Collé" viene presto accolto: nella recensione comparsa sul «Journal des Beaux-Arts et des Sciences» nel settembre del 1770, infatti, dopo una sintesi delle argomentazioni presentate all'interno dei paratesti introduttivi⁸ si presenta un confronto diretto tra la scena di *Le sage dans sa retraite* in cui si assiste al primo incontro di re e *villano* e quella analoga di *La Partie de Chasse de Henri IV* di Collé. La comparazione è così introdotta:

Une autre Comédie [oltre a *No hay burlas con el amor* di Calderón, messo precedentemente a confronto con *Les Femmes savantes* di Molière: cfr. *supra*, p. 228] avec laquelle deux Pièces Françaises ont une

⁵ Simon-Nicolas Henri Linguet, "Avertissement", in Juan de Matos Fragoso, "Le sage dans sa retraite", cit., pp. 3-4. Grassetti miei.

⁶ Cfr. *supra*, pp. 135-137.

⁷ cfr. *infra*, pp. 447 ss.

⁸ Cfr. *supra*, p. 228.

conformité bien marquée, est *le Sage dans sa retraite*, par Dom Juan de Mathos Fragoso. Le fonds en est absolument le même que celui du *Roi & le Fermier* y de *la Partie de chasse de Henri IV*. L'Auteur Anglois qui a fourni le sujet à MM. Sedaine & Collé n'en est par conséquent pas l'inventeur. **Le Sage dont il s'agit est un riche Laboureur nommé Jean, personnage qui a plus de noblesse mais moins de vérité peut-être que le Meunier Michau, dans la Partie de Chasse. Il reçoit chez lui fans le connoître le Roi Dom Alphonse comme celui ci reçoit Henri IV. Il lui parle avec la même familiarité.** Nous nous contenterons de rapprocher quelques Scènes des deux Pièces en les abrégeant Dom Alphonse frappe à la maison de Jean.⁹

Dopo la comparazione di tali scene segue quella di un passo che nella *comedia* di Matos vede il dialogo tra il monarca e la figlia di Juan Labrador¹⁰, in seguito alla quale si conclude:

Nous pourrions étendre beaucoup plus loin ce parallele. **Nous pourrions faire voir avec M. Linguet qu'il seroit à souhaiter, du moins quant à certaines parties, que MM. Sedaine & Collé eussent obligation à l'Original Espagnol plutôt qu'au Copiste Anglois.** Mais cet Extrait est déjà un peu long.¹¹

Sembra dunque che pur nella grande lode che la Francia coeva tessera alla propria drammaturgia nazionale, la riconduzione del merito del tema delle opere di Sedaine e Collé al dramma di Matos da parte di Linguet abbia avuto qualche manifestazione, sebbene mitigata, di effettivo riscontro.

Analogamente anche la Caminer, all'interno del paratesto introduttivo al terzo tomo della propria raccolta¹², presenta *Il saggio nel suo ritiro* – in un commento molto meno articolato e parziale di quello di Linguet, nonché ben più breve delle osservazioni rivolte ai drammi francesi, tedeschi ed inglesi, a tradirne ancora una volta il minore apprezzamento – in riferimento al suo collegamento tematico con la drammaturgia internazionale, nonché prevenendo anticipatamente la mancata osservanza dell'unità di tempo. Spiega infatti la traduttrice:

Gli Spagnuoli dividono le loro Commedie per Giornate e non per Atti, e questo in qualche modo giustifica l'estrema lor lontananza dall'unità di tempo. Difatti anche nel *Saggio nel suo ritiro*, prima Commedia di questo volume, passano vari giorni fra una giornata e l'altra. Ell'è questa stessa commedia cui un inglese trasse il *Re ed il Mugnaio*, che diede poi alla bellissima *Caccia d'Enrico IV*.¹³

⁹ Abbé Aubert, "Article XXV. Le Théâtre Espagnol", cit., p. 509. Grassetti miei.

¹⁰ "Il y a dans la Pièce Espagnole une Scène entre Alphonse & Beatrix, fille de Jean, comme entre Henti & Catau dans la partie de Chasse Alphonse dit à Beatrix qu'il ne tient qu'à elle de faire une grande fortune. Il lui demande à voir sa main.": Ivi, p. 515. Si tratta della settima scena del secondo atto de *Le sage dans sa retraite*: cfr. *infra*, pp. 665 ss.

¹¹ Ivi, p. 517. Grassetti miei.

¹² Cfr. *supra*, pp. 83-89.

¹³ Elisabetta Caminer Turra, "Prefazione", cit., p. 6. In merito all'osservazione della traduttrice veneta circa la tripartizione in "giornate" del teatro aureo spagnolo cfr. *supra*, p. 90.

Significativa è la chiusura del commento della Caminer: mentre infatti non esprime alcun giudizio di merito circa il dramma di Matos, ella non manca ancora una volta di descrivere l'opera di Collé come "bellissima", il che sembrerebbe volto – più che ad ascrivere i meriti di tale pregio al drammaturgo spagnolo, come invece nel caso di Linguet – a manifestare la propria predilezione per il teatro settecentesco francese. Basti notare a riguardo la maggiore attenzione rilevata alla *Caccia d' Enrico IV* all'interno dell'"Avvertimento" del primo volume della raccolta, in cui la traduttrice accenna alla commedia di Matos quasi di sfuggita, enfatizzando il dramma di Collé come opera "famosa e tanto applaudita":

Il soggetto della *Caccia* [La *Caccia d' Enrico IV*] fu a bella prima maneggiato da uno Spagnolo in una commedia intitolata *il Saggio nel suo ritiro*, ch'io darò pure tradotta; un inglese ricavò da essa un'altra commedia intitolata *il Re ed il Mugnaio*, e finalmente il Sig. Collé trasse da questa la famosa e tanto applaudita *Caccia di Enrico IV*, dove alcuni brevi momenti della vita privata di questo eroe interessano cotanto chiunque ha un'idea del carattere affabile, umano, benefico, generoso, d'un principe, in cui la Francia adora tuttora il gran re, il capitano, il politico, l'autore della felicità de' suoi popoli.¹⁴

Mentre in Francia, dunque, Linguet si profonde in un elogio del dramma di Matos – e più in generale la drammaturgia aurea spagnola – mettendone in rilievo proprio l'influenza su opere coeve di grande successo, più conformi all'estetica settecentesca, la Caminer sembra quasi compiere una operazione contraria: la propria ammirazione per la *comédie larmoyante* la porta non soltanto a manifestare un netto privilegio nei confronti del teatro d'Oltralpe – divenendo così, paradossalmente, la destinataria ideale cui il paratesto introduttivo di Linguet si rivolgeva onde prevenirne i pregiudizi – ma a trovare consenso anche sulla stampa francese. Si osservi infatti come nella già citata recensione al terzo tomo della raccolta delle *Nuove composizioni teatrali*, comparsa nell'agosto del 1775 su «L'Esprit des journaux»¹⁵, il redattore incoraggi le "madames" alla lettura del volume, dopo averne elogiato i meriti, con un sintetico commento all'opera di Matos che ne palesa una lettura tanto poco elogiativa quanto singolare:

C'est pour cela, Mesdames, que nous vous offrons ce troisieme volume des traduction d'une Dame qui a sçu goûter les charmes de l'étude sans leur faire le sacrifice des agrémens de son sexe.

Vous verrez dans le *Sage dans sa retraite* lei suites déplorables de la séduction à laquelle votre beauté même vous expose, dans l'*Etamier politique* le ridicule de ceux qui veulent sortir de leur état naturel. La belle tragédie *des loix de Minos* vous montrera que le fanatisme éteint la nature & prive les hommes même d'humanité. Enfin le *Bijoutier* vous offrira une satyre piquante des deux sexes.

Le Journaliste [Giovanni Scola], **après une espece de sortie contre les envieuses que notre respect pour les clames ne nous permet pas de rapporter**, finit par ces réflexions: Pourquoi l'Espagne, à qui le génie

¹⁴ Elisabetta Caminer Turra, "Avvertimento della traduttrice", cit., p. 4. Grassetti miei.

¹⁵ Cfr. *supra*, pp. 92-95.

des Arabe & l'influence de l'esprit de chevalerie avoient fourni un Théâtre si riche & si magnifique malgré ses défauts, l-at-elle vu tomber depuis en décadence sans espoir de se relever?¹⁶

Il contributo più significativo alla diffusione di *El sabio en su retiro* offerto dalla traduzione della letterata veneta sembrerebbe dunque, stando a quanto riportano le scarse menzioni in proposito, quello di avere dato una visione illustrativa dell'evoluzione del tema centrale nel passaggio dal dramma spagnolo alle opere di Dodsley, Sedaine e Collé¹⁷, in virtù del quale il *refundición* della originaria comedia lopesca diviene di fatto l'opera più celebre di Matos Fragoso, sebbene più per tale notorietà tematica che per un effettivo riscontro di pubblico a livello editoriale e drammaturgico¹⁸. Nelle parole di Napoli Signorelli se ne riscontra un esempio palese:

Prima di passare alle commedie di Antonio Solis quest'ultima favola di Moreto [*El lindo don Diego*] ci torna in mente quante i poeti spagnuoli hanno introdotti i sovrani, che deposta la maestà si trattengono in domestici colloqui con contadini senza scoprirsi. Distinguonsi in tal particolare altre due commedie applaudite, e solite anche al presente rappresentarsi in Madrid, cioè *El Montañés Juan Pasqual*, ed *El Sabio en su retiro*. [...] L'altra commedia, *El Sabio en su retiro*, appartiene a Giovanni Matos Fragoso, ed è la migliore delle sue favole [...] Quest'autore ha composte altre favole difettose per condotta e per istile, che più non si recitano, come sono *El Job de las mugeres*, *Los Vandos da Rabenna* ecc. È migliore di questa *el Galán de su Muger*.¹⁹

¹⁶ "Nuova Raccolta di composizioni Teatrali &c...", cit., p. 368. Grassetti miei.

¹⁷ Si osservi ad esempio il commento di Jean-L. Ferri de Saint-Constant: "Vi sono più commedie di Giovanni Matos Fragoso, tra le quali si distinguono il *Galante di sua Moglie* e il *Savio nel suo ritiro*. Questa è il modello delle commedie ove si sono introdotti i re in condizion di privati, che senza essere conosciuti sentono parlar di sè senza adulazione. Ella è stata imitata dall'inglese Dodsley nell'Opera il *Re e il Molinaro di Mansfield*, appresso quale Collé fece la sua *Partita di Caccia Enrico IV* e Sedaine l'Opera comica il *Re il Fittaiuolo*": Jean-L. Ferri de Saint-Constant, *Lo spettatore italiano preceduto da un saggio critico sopra i filosofi morali e i dipintori de' costumi e de' caratteri opera del conte Giovanni Ferri di S. Costante*, Milano, Società tipografica de' Classici italiani, 4 voll., 1822, vol. I, pp. 240-241.

¹⁸ "Tra gli autori comici di secondo ordine non va dimenticato [...] specialmente: Giovanni de Matos Fragoso, autore di 70 e più commedie e drammi; fra questi il saggio nel suo ritiro è il più conosciuto": Cesare Levi, "Teatro Iberico nel XVI e XVII secolo", in Id., *Letteratura drammatica*, Milano, Hoepli, 1900, pp. 60-76, p. 74.

¹⁹ Pietro Napoli Signorelli, *Storia critica...*, cit., vol. IV, 1789, pp. 100-101. In seguito a tale osservazioni Pietro Napoli Signorelli offre una propria traduzione di una relación del villano Juan in relazione al bucolico tema del *beatus ille* (che si avrà modo di osservare nel dettaglio: cfr. *infra*, pp. 471-473) in seguito al quale anch'egli si cimenta in una ricostruzione della "filiera tematica" del dramma spiegando – in un'osservazione analoga a quella di Linuet in cui si trova una delle rare manifestazioni di accordo tra i due letterati – come le derivazioni francesi di Sedaine e Collé siano da ricondursi alle spagnole *El valiente justiciero* y *el rico-hombre de Alcalá* di Agustin Moreto, *El montañés Juan Pascual* di Juan de la Hoz y Mota – da lui citata come anonima – ed *El sabio en su retiro* di Matos: "Gl'Inglesi hanno un picciolo componimento intitolato il *Re ed il Mugnaio di Mansfield*, cui l'autore Dodsley dà modestamente il nome di *novella drammatica*. Vi si vede un re d'Inghilterra che smarrito in una foresta si ricovera solo in casa del mugnaio, dove ascolta i propositi de' campagnuoli e l'infedeltà usata da un suo cortigiano ad una contadina [segue una nota a piè di pagina in cui si riferisce: «L'autore della *Choix des petites pièces de Théâtre Anglois* che vi ha inserita la favola di Dodsley commenta l'autore di essa come uomo onesto e scrittore filosofo che non perde di vista la correzione de' costumi e la proscrizione del ridicolo; ma confessa di non trovarvisi né saviezza d'intrigo né regole di teatro. **Io credo che il maggior difetto di essa sia che manchi d'interesse tanto il carattere del mugnaio quanto l'avvenimento di Pegy col Milord, il quale interesse ben si trova nelle indicate favole spagnuole.**»] Verisimilmente l'autore ne

Del resto, il poco interesse apparentemente nutrito da parte della Caminer nei confronti del teatro del Siglo de Oro – ben dimostrato anche dall'introduzione al terzo tomo della sua raccolta²⁰ – viene riscontrato già nel 1914 da Laura Lattes, la quale lamenta, pur in un generale elogio del lavoro traduttivo della letterata veneta²¹, l'esigua presenza del teatro spagnolo all'interno della *Nuova raccolta di composizioni teatrali*, con un generico riferimento conclusivo alla traduzione di *El sabio en su retiro*:

Il teatro spagnolo non è rappresentato nella raccolta [Nuove Composizioni teatrali] da un grande numero di lavori. Alcune commedie erano apparse già tra le *Opere* di Carlo Gozzi; e del resto "un intreccio strampalato è ordinariamente la bae delle commedie spagnuole" osserva la Caminer [...]. [Segue una parziale parafrasi dell'*incipit* della "Prefazione" della Caminer al terzo tomo: cfr. *supra*, p. 85]. È vero, nel settecento l'introduzione della letteratura francese aveva fatto dell'arte drammatica un esercizio letterario; si traducevano i capolavori di Racine, di Corneille ed il codice poetico di Boileau fu adottato come base dell'arte drammatica. **Ma la Caminer Turra nel suo giudizio assoluto sul teatro spagnolo dimenticava la magnifica produzione che nel secolo antecedente aveva avuto, artefici meravigliosi, Lope de Vega e Calderon de la Barca.** Le stesse passioni, che rendono così drammatica la storia del popolo spagnolo, animano colla loro fiamma intensa i drammi di Calderon e di Lope. I poeti della Spagna amano ritrarre i grandi sentimenti, i grandi sacrifici per la patria, per la famiglia, per l'amore. Il punto d'onore è l'anima di questo teatro: e il Cid ne è il simbolo importale. **Ma Elisabetta Caminer ci presenta poche cose, tra le quali *Il saggio nel suo ritiro* di Giovanni de Mathos Fragoso.**²²

L'arrivo di *El sabio en su retiro* nell'Italia settecentesca viene contaminato così da una serie di pregiudizi sfavorevoli: la generica cattiva fama della "bizzarra", "ampollosa" e "stravagante" drammaturgia aurea, in aperta controtendenza con l'estetica teatrale coeva; le accese e numerose polemiche al centro delle quali si trovava il sovversivo Linguet, sempre più malvisto agli occhi dei maggiori esponenti dei modelli culturali allora dominanti (e forse non a caso mai direttamente citato per nome da parte della Caminer); l'entusiasta passione della traduttrice per la coeva *comédie larmoyante* così poco affine al teatro del Siglo de Oro, nonché la decisione di "offrire un saggio" dei teatri europei più per un'operazione di tipo editoriale e didattica che per un reale interesse di drammaturgico. Già nelle proprie premesse, pertanto, il destino all'oblio de *Il saggio nel suo ritiro* era quasi un presagibile e ineludibile "convitato di pietra"²³.

tolse l'argomento dalle favole del Moreto e dell'anonimo [Juan de la Hoz y Mota] o di Matos. **Non per tanto M. Sedaine, che ha scritto in Francia *le Roi et le Fermier*, e m. Collet, autore della *Partie de chasse de Henri IV*, confessarono di aver seguita la favoletta inglese, ignorando che questa era una debole copia delle mentovate commedie spagnuole**": Ivi, pp. 104-105. Grassetti miei.

²⁰ Cfr. *supra*, pp. 83-91.

²¹ Cfr. *supra*, pp. 98-99.

²² Laura Lattes, "Una letterata veneziana...", cit., pp. 174-175. Grassetti miei.

²³ Basti pensare che l'unico riferimento critico che si riscontra in merito all'influenza di *El sabio en su retiro* sulla letteratura italiana sia ricondotto non già alla traduzione della Caminer Turra quanto a quella di Linguet. Si

4.2 Analisi diegetica e macrostrutturale dei metatesti

Alla pari delle altre traduzioni comprese nella raccolta di Linguet, *Le sage dans sa retraite* si presenta come una versione in prosa del polimetrico dramma di Matos. All'eliminazione della versificazione si accompagnano ulteriori cambiamenti di tipo stilistico e formale, volti a una frequente esplicitazione di quelle metafore e anfibologie barocche che l'interprete francese reputa tratti caratteristici del teatro aureo spagnolo difficilmente riconducibili alla coeva cultura nazionale e necessitanti dunque di interventi esplicativi letterali.

Parallelamente a questa prima palese strategia traduttiva e in linea con un'evidente idiosincrasia neoclassica nei confronti di molti degli stilemi della drammaturgia barocca, Linguet, pur mantenendo la tipica ripartizione in tre atti della *comedia*, si allinea alle tradizionali norme drammaturgiche segnalando il passaggio da una scena all'altra in corrispondenza dell'entrata o dell'uscita di uno o più personaggi. Le scene sono in totale 36: 11 nel primo atto, 8 nel secondo e 17 nel terzo. Questi interventi sulla macrostruttura del testo da parte di Linguet sono riproposti pienamente inalterati nella traduzione firmata da Elisabetta Caminer Turra, ad eccezione di lievi differenziazioni nelle didascalie di entrata ed

osservi infatti quanto affermato da Giovanni Getto all'interno della propria già citata interessante analisi sui legami che intercorrono tra la letteratura spagnola barocca e i *Promessi sposi* (cfr. *supra*, p. 229, nota 214): "L'ultima immagine esemplare che, al nostro assunto, si impone con un particolare rilievo nei volumi di Linguet, supera i limiti brevi di una battuta o di una scena, per estendersi a un'intera commedia. Si tratta di *El sabio en su retiro* de Juan de Matos Frago, largamente modellato sulla commedia di Lope *El villano en su rincón*. Il protagonista, Jean le laboureur, è un contadino felice del proprio stato e della ricchezza che Dio gli ha concesso. Egli non ha mai visto la città, né il re [...]. Anche quando il re, a caccia nei dintorni, si renderà facilmente avvicinabile, Jean continua a persistere nel proprio atteggiamento saggio e scontroso [...]. La commedia, che ha una struttura nascostamente fiabesca (Jean è molto ricco, e finisce con l'essere invitato a corte dal re per essere rivestito di tutti gli onori), celebra con fascino sottile la colma beatitudine della vita campestre, presentando di questa gli aspetti più opulenti ed edonistici. Jean non incarna la figura del contadino che sudando coltiva il magro campicello, in assidua contesa con la miseria e la carestia. Egli rappresenta invece l'agricoltore benestante, con molti terreni e molti lavoratori ai suoi ordini, pienamente soddisfatto dei frutti abbondanti e dell'esistenza tranquilla che gli procura il proprio potere. A Manzoni, che scriveva in una lettera di essere «dans le projects d'agriculture jusqu'au cou», a questo ben riconoscibile figlio dell'Illuminismo (un'età in cui potè venire di moda il detto «Choiseul est agricole et Voltaire est fermier») non doveva di sicuro dispiacere tale florida immagine della vita dei campi: e se nei *Promessi sposi* l'autore, in obbedienza alla concezione storica negativa del Seicento e alle istanze del proprio sentimento religioso, affida l'interpretazione dell'esistenza del contadino a un duplice quadro [...] in cui la povertà si rispecchia come una dolorosa e naturale condizione umana, egli trova pure il modo di fare dell'eroe del romanzo il portatore del proprio ideale campestre illuministico-borghese [...]. Manzoni, insomma [...] ribadisce in maniera aperta la propria interpretazione segretamente ottimistica del mondo contadino." Giovanni Getto, "I «Promessi Sposi»...", cit., pp. 451-452.

uscita di scena che sembrano rispondere alle differenti tradizioni drammaturgiche cui si avrà modo di accennare.

Il primo e più evidente intervento trauttivo operato da Linguet sull'impianto stilistico e strutturale del metatesto è quello che trasferisce il testo dal sistema polimetrico barocco a quello neoclassico in prosa. In merito alla necessità di abbandonare la versificazione Linguet sembra non mostrare alcun dubbio. Egli, anzi, come osservato, dedica un'ampia sezione del proprio "Avertissement"²⁴ non tanto a difendere direttamente tale prassi operativa, quanto a mettere in evidenza i cattivi risultati dei drammi "accomodati" in versi – definendo tali opere, oggi ritenute "imitazioni", come "traduzioni" – scagliandosi in particolare contro Scarron. L'argomentazione del traduttore francese prende avvio da una riflessione intorno a quella che è l'esplicita dominante²⁵ del proprio processo traduttivo, vale a dire l'adattamento del prototesto alle norme culturali della cultura ricevente con la doppia finalità "d'une part, à donner une idée du Théâtre Espagnol, & de l'autre à fournir des ressources au nôtre"²⁶, offrendo spunti ed idee alla produzione teatrale nazionale. Il residuo traduttivo inevitabilmente determinato dal cambiamento di contesto culturale²⁷ che l'operazione di resa in prosa comporta – ossia la perdita del *pattern* metrico – è approfonditamente esplicitato da parte del traduttore, come osservato, all'interno

²⁴ Cfr. *supra*, pp. 192-197.

²⁵ Illustrando il concetto di "dominante" all'interno dei *Translation studies*, lo stesso Roman Jakobson introduce la riflessione proprio a partire dalla forma strutturale, con particolare riferimento alla versificazione, portando l'attenzione sul valore non esclusivamente stilistico che essa assume a seconda del contesto storico e geografico e che deve dunque regolarne la traduzione superando la prospettiva "tautologica" di una necessaria restituzione in verso: "The concept of *dominant* [...] was one of the most crucial, elaborated, and productive concerns in Russian Formalist theory. The dominant may be defined as the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining components. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure. The dominant specifies the work. The specific trait of bound language is obviously its prosodic pattern, its verse form. It might seem that this is a simply tautology: verse is verse. However, we must constantly bear in mind that the element which specifies a given variety of language dominates the entire structure and thus acts as its mandatory and inalienable constituent, dominating all the remaining all the remaining elements and exerting direct influence upon them. Verse in turn is not a simple concept and not an indivisible unit. Verse itself is a system of values; as with any value system, it possesses its own hierarchy of superior and inferior values and one leading value, the dominant, without which (within the framework of a given literary period and a given artistic trend) verse cannot be conceived and evaluated as verse. [...] We may seek a dominant not only in the poetic work of an individual artist and not only in the poetic canon, the set of norms of a given poetic school, but also in the art of a given epoch, viewed as a particular whole.": Roman Jakobson, "The Dominant.", in Id., *Language in Literature*, Krystyna Pomorska, Stephen Rudy (a cura di), trad. di Krystyna Pomorska, Cambridge (MA), Belknap, 1987 [1935], pp. 41-46, pp. 41-42.

²⁶ Cfr. *supra*, pp. 184-185.

²⁷ Cfr. Anton Popovič, *La scienza della traduzione: aspetti metodologici; la comunicazione traduttiva*, Bruno Osimo (a cura di), Milano, Hoepli, 2006; Bruno Osimo, *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 2001.

dell'apparato paratestuale introduttivo²⁸. La finalità di proporre materiale drammaturgico agli autori connazionali in un'ottica di superamento del poco stimato teatro francese tramite espedienti ricavati dalla "semplicità" di quello aureo spagnolo, è complementare a quella di far conoscere un genio il cui esotismo è spesso portatore di "disturbo" culturale e, di conseguenza, traduttivo: è in tale prospettiva che l'operazione critica offerta da Linguet si configura, come visto, quale passaggio intermedio tra paradigma neoclassico e barocco, in una prospettiva non strettamente riconducibile ad alcuno dei due poli intorno a cui si articolava l'acceso dibattito coevo. Ciò che è interessante, tuttavia, in tale contesto, è la determinazione con cui il traduttore difende la propria prassi traduttiva in prosa quale veicolo adeguato a non compromettere la ricezione dell'opera all'interno del nuovo contesto di riferimento, a differenza di quanto accade a suo avviso nel caso delle ampiamente biasimate "revoltantes copies" in verso.

Per un'analisi della relazione che intercorre tra l'abbandono della versificazione e la struttura macrotestuale del metatesto – e dunque un maggiore avvicinamento alla comprensione tanto del residuo traduttivo quanto delle possibili metodologie sottostanti alla traduzione francese – è opportuno interrogarsi circa la funzione semiotica e strutturale che la stessa versificazione riveste all'interno del prototesto.

È di estremo interesse che l'ultima delle tre caratteristiche tramite cui Linguet descrive il corrotto gusto teatrale coevo, in contrapposizione alle virtù del teatro del Siglo de Oro cui si dovrebbe invece trarre ispirazione – premessa cui ha origine l'intera digressione costruita in difesa dell'abbandono della versificazione – sia quella di "affecter les yeux & l'esprit, plus encore que le cœur". Ciò riporta infatti a una delle caratteristiche definite come distintive della drammaturgia aurea, ossia il configurarsi quale "teatro para los oídos"²⁹, proprio in virtù del ruolo assunto da quella polimetria cui Linguet intende programmaticamente rinunciare. Come lo stesso Lope esprime in alcuni dei celebri versi del suo *Arte Nuevo*³⁰,

²⁸ Simon-Nicolas Henri Linguet, "Avertissement", cit., pp. XIV-XVII.

²⁹ Cfr. Felipe B. Pedraza Jiménez, "Rojas Zorrilla: un teatro para los oídos", in Roberto Castilla Pérez, Miguel González Dengra (a cura di), *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del II Curso sobre teoría y práctica del teatro (Granada, 10-13 noviembre 2004)*, Granada, Universidad de Granada, 2005, pp. 403-421.

³⁰ "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; / son los tercetos para cosas graves, / y para las de amor, las redondillas": Félix Lope de Vega y Carpio, "Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo", in Mario Socrate (a cura di), *Lope de Vega*, Milano,

all'interno di una *comedia* la variazione metrica assume – oltre alla funzione poetica di esercizio di stile da parte del drammaturgo nonché espressione di quel momento culturale del panorama della lirica aurea spagnola che vede lo sviluppo del dibattito intorno a *conceptismo* e *culteranismo*³¹ – un ruolo di rilievo nello sviluppo dell'azione, stabilendo una stretta relazione tra stili metrici e diegesi. L'uso tematico della versificazione era infatti un espediente utile alla fruizione da parte dello spettatore coevo, poiché lo schema metrico utilizzato, anche a sostegno dello scarno apparato scenografico del *teatro de corral*, rimandava a determinate funzioni del dialogo, all'individuazione dello *status* e del ruolo dei personaggi o richiamava situazioni tipiche e variazioni all'interno della *comedia*. La polimetria del teatro aureo, alla pari del linguaggio, non soltanto veniva adattata a situazioni e personaggi, ma segnalava cambiamenti narrativi e tematici. La parola poetica, rafforzata dalla gestualità e dalla tecnica recitativa degli attori ed eventualmente sostenuta da semplici effetti e giochi scenici o scenografici, contribuiva attraverso l'udito a dare forma allo spazio e all'azione drammatica, e con essa l'elemento metrico partecipava a suscitare connotate evocazioni e sensazioni che concorrevano alla costruzione diegetica e drammaturgica. Nei diversi livelli di fruizione che essa viene ad assumere, anche la versificazione si configura pertanto quale elemento drammaturgico portatore di un determinato messaggio: tramite il tipo di strofa e di versi utilizzati lo spettatore era ricondotto ad un particolare momento tematico e, in tal modo, guidato nella fruizione.

Tale aspetto, che anche in una traduzione in verso faticherebbe ad essere, se non mantenuto, quanto meno veicolato in modo altrettanto efficace – data la difficoltà di riproporre una valenza comunicativa analoga a quella che la forma metrica aveva per la *comedia nueva* in virtù del suo riferimento a un'esperienza condivisa di tipo culturale – viene evidentemente ancor più pregiudicato nel caso di una resa in prosa³². Il passaggio dal verso

Garzanti, 1989 [1609], pp. 953-984, p. 974 [vv. 305-312]. Come osservato, Linguet conosceva l'*Arte nuevo* di Lope, direttamente citato anche nell'"Avertissement": Cfr., *supra*, pp. 201 ss.

³¹ "Desde luego, si la palabra es fundamental en el teatro barroco, pues ya Góngora multiplicó la capacidad de sugerir, reunir contenidos, mostrar colores, abrir espacios distantes, Rojas tuvo como modelo directo el teatro de Calderón en donde la palabra y el silencio capacitaban a los personajes para abrir nuevos recursos metateatrales y él no lo desaprovechó.": Ana Suárez Miramón, "Espacios dramáticos en Rojas Zorrilla", «Revista de literatura», 69, 137, 2007 pp. 51-73, p. 54. Cfr. inoltre Felipe B. Pedraza Jiménez, "Breve nota sobre la lírica en el teatro", in Id., *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003, pp. 241-246.

³² Cfr. Kathleen Jeffs, "Acomode los versos con prudencia...: polymetric verse on stage in translation", «Journal of Romance Studies», 8, III, 2008, pp. 3-21.

alla prosa si costituisce come riformulazione di un medesimo contenuto all'interno di un nuovo sistema comunicativo che si avvale di strutture e strumenti differenti rispetto al precedente contesto riferimento. Paradossalmente, anche l'abbandono della versificazione – indubbio elemento caratterizzante della *comedia* aurea quale testo “para los oídos” le cui caratteristiche liriche hanno un'evidente funzione drammaturgica – indubbiamente riconducibile anche alla prassi teatrale del nuovo sistema di riferimento, si configura assieme ad altri espedienti traduttivi adottati da Linguet come un elemento volto a una maggiore letterarietà del testo, tradotto non già per essere ascoltato né tantomeno visto, ma letto. La dominante traduttiva passa dunque ad essere non già la performatività dell'opera, bensì la sua letterarietà; in tal senso la versione francese si configura quasi come una sorta di *ekphrasis* che restituisce il prototesto in una visione straniante e straniata, permettendo di coglierne tramite l'analisi analitica traduttologica anche aspetti che una mera lettura potrebbe non mettere immediatamente in evidenza.

Per una più efficace e dettagliata analisi degli interventi a livello diegetico e macrostrutturale operati da parte di Linguet e della Caminer nella traduzione dell'opera di Matos, è opportuno approfondire ulteriormente il contributo apportato da parte dell'aspetto metrico alla struttura della *comedia nueva*, nell'ottica delle recenti riflessioni teoriche in merito alla segmentazione metrica che si sono affermate nel corso degli ultimi decenni. La consapevolezza della funzione strutturante della componente polimetrica nei drammi del Siglo de Oro si è andata affermando a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso in seguito agli studi di Marc Vitse. Premessa critica delle prime formulazioni teoriche dello studioso francese in proposito è stato il crescente interesse, nel decennio precedente, nei confronti della dimensione rappresentativa del testo teatrale e, pertanto, dell'attenzione al dramma aureo quale pratica drammaturgica nell'ottica di un superamento della dimensione strettamente letteraria del testo³³. In linea con questa nuova proposta critica,

³³ Fondamentale contributo all'interno degli studi di semiotica teatrale in merito alla fenomenologia drammaturgica e all'interesse al teatro in quanto rappresentazione, fu apportato dal volume edito nel 1975 a cura di José María Díez Borque e Luciano García Lorenzo: José María Díez Borque, Luciano García Lorenzo (a cura di), *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975. Cfr. in particolare: José María Díez Borque, “Aproximación semiológica a la ‘escena’ del teatro del Siglo de Oro español”, lvi, pp. 44-92. Di significativo interesse critico in merito al concetto drammatico di pratica teatrale sono inoltre i pressoché coevi studi di Juan Oleza e della scuola di Valencia. Cfr. in particolare: Juan Oleza, “Hipótesis sobre la génesis de la comedia

alla luce della quale viene riconsiderato l'approccio analitico alla drammaturgia aurea, si collocano le prime riflessioni di Marc Vitse in merito all'evoluzione del *corpus* teatrale del Siglo de Oro, presentate nel 1983 all'interno del capitolo dedicato al teatro del XVII secolo della *Historia del teatro español* di José María Díez Borque³⁴. Pochi anni più tardi, nel 1988, lo stesso Vitse approfondisce i propri postulati critici riguardo la dimensione strutturante dell'espedito metrico nella drammaturgia aurea. A differenza di precedenti studi interessati al ruolo della polimetria all'interno della *comedia*³⁵ quale elemento drammaturgico le cui variazioni erano perfettamente percepibili all'orecchio del pubblico, in quello di Vitse la metrica assume a elemento fondante all'interno della struttura compositiva:

Il est vrai, cependant, que pour la plupart d'entre elles nous font encore défaut des descriptions systématiques mettant en rapport la versification et la structure dramatique effective, et que, par conséquent, la théorie de la temporalité dramatique comme facteur structurant premier des pièces du Siècle d'or n'est guère plus qu'une hypothèse. Telle qu'elle est, malgré tout, elle me paraît offrir d'indiscutables avantages pratiques et permet d'éviter certains égarements critiques.³⁶

barroca y la historia teatral del XVI", in Manuel Vicente Diago (a cura di), *Teatro y prácticas escénicas. I: El Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 9-41.

³⁴ Marc Vitse, "El teatro en el siglo XVII", in José María Díez Borque (a cura di), *Historia del teatro en España. I: Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1983, pp. 475-611, 688-696.

³⁵ In precedenza già Diego Marín si era interessato alla relazione tra cambiamenti metrici e cambi di scena nel teatro di Lope, sebbene sempre con un interesse rivolto non tanto alla funzione strutturale della versificazione, bensì stilistica. Analogo approccio, sebbene in tempi più recenti, si riscontra nel suo più breve studio su Calderón: cfr. Diego Marín, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia, 1962; Id., "Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón", in Luciano García Lorenzo (a cura di), *Calderón*, Madrid, CSIC, 1983, II, pp. 1139-1147; Id., "Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón", in Javier Aparicio Maydeu (a cura di), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2 voll., 2000, vol. I, pp. 351-360. Analoga prospettiva di indagine anima il fondamentale studio cronologico sulla drammaturgia di Lope condotto da Morley e Bruerton, le cui ipotesi sulla datazione delle *comedias* del Fénix basate sull'evoluzione del suo impiego di forme metriche costituiscono tuttora un punto di riferimento imprescindibile confermato da numerose ricerche: Cfr. Sylvanus Griswold Morley, Courtney Bruerton Snippe, *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos, 1968. Anche Vern Williamsen aveva rivolto il proprio interesse critico al valore tematico e strutturale della versificazione nella drammaturgia aurea, senza tuttavia formulare una vera e propria teorizzazione a riguardo: Cfr. Vern G. Williamsen, "La función estructural del verso en la comedia del Siglo de Oro", in François López, Joseph Pérez, Noël Salomon, Maxime Chevalier (a cura di), *Actas del Quinto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Bordeaux, Université de Bordeaux III, 2 voll., 1977, vol. II, pp. 883-891. Sempre in linea con tale criterio analitico, nello studio preliminare alla propria edizione di *El perro del hortelano* Victor Dixon sottolinea l'importanza di una lettura polimetrica, sempre in un'ottica stilistica, per l'individuazione di sequenze e sottosequenze, evidenziando parzialmente il problema – già sollevato da Marín nel 1962 – di una mancata corrispondenza tra alcuni cambi di scena e variazione metrica: cfr. Victor Dixon, "Introduction", in Félix Lope de Vega y Carpio, *El perro del hortelano*, London, Tamesis Texts, 1981, pp. 9-67; Vern G. Williamsen, "La asonancia como señal auditiva en el teatro de Tirso de Molina", in Sebastián Neumeister (a cura di), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (8-23 agosto 1986, Berlín)*, 2 voll., 1989, vol. I, pp. 687-694.

³⁶ Marc Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII e siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1988, p. 273.

Nella sua innovatività, la teorizzazione viene portata alle estreme conseguenze tramite la formulazione di una sorta di preminenza assoluta del criterio metrico nella stesura dell'opera da parte del drammaturgo³⁷, recentemente ridimensionata dallo stesso critico francese in seguito all'intervento di Fausta Antonucci³⁸.

Tramite la rivendicazione del valore della metrica quale principale strumento di segmentazione di una *comedia*, di cui offre una dimostrazione di applicazione metodologica nella segmentazione di *El galán de la Membrilla* di Lope de Vega e di *El Alcalde de Zalamea* di Calderón, Vitse si orienta a un superamento delle proposte teoriche di analisi strutturale basate sull'entrata e uscita di scena dei personaggi o sul cambiamento di luogo, tramite un'applicazione metodologica che trova immediatamente i primi seguaci³⁹.

³⁷ Il critico francese giunge alla formulazione di “[...] une règle générale qui veut que le *poeta* de comedias découpe premièrement — si l’on veut bien accepter cette reconstruction théorique d’un processus mental —, découpe donc d’abord l’itinéraire dramatique en unités temporelles rendues manifestes grâce à l’instrument privilégié de la polymétrie, puis inscrit à leur tour et secondairement ces séquences dans un espace, dont la fragmentation peut correspondre — c’est le cas le plus fréquent — ou ne pas correspondre à la division temporelle première” : Ivi, pp. 274-27.

³⁸ “[...] puestos a elaborar ‘hipótesis genéticas, no podemos dejar de recordar que, si no en la totalidad de los casos sí en ocasiones, y quizás más frecuentemente de lo que hoy podemos vislumbrar, habría que añadir un momento previo a este recorrido en dos fases (primero la modelación métrica, después su inscripción en el espacio-tiempo). Se trata de la redacción por el dramaturgo de un plan en prosa de la comedia, hecho del que tenemos hoy algunas evidencias documentales, que confirman algo que ya Lope había expresado de forma clarísima en el *Arte Nuevo*: «El sujeto elegido escriba en prosa / y en tres actos de tiempo le reparta». Ahora bien, cuando las fases de la inventio y de la dispositio (por utilizar términos de la retórica clásica) coincidían con la redacción de una traza en prosa, la distribución del itinerario dramático en unidades métricas vendría después; y, al menos en estos casos, no es imposible conjeturar que los deslindes espaciales y los métricos coexistiesen en la mente del dramaturgo, ya en el momento de planear el esquema de la pieza.”: Fausta Antonucci, “Introducción: para un estado de la cuestión”, in Id. (a cura di), *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Edition Reichenberger, 2007, pp. 1-30, pp. 17-18. Commenta Vitse: “Sólo que, en realidad, Fausta y yo, en el presente caso, no estamos hablando de la misma cosa, o, si se quiere, no nos situamos en el mismo orden de cosas. Mientras la sagaz estudiosa de Roma me está oponiendo el más que probable desarrollo lógico del acto compositivo concreto de tal o cual comedia — por Lope o por cualquier otro dramaturgo áureo —, esto es, la cronología ordenable de la escritura material (traza en prosa, y luego redacción versificada), yo me situaba en la temporalidad abstracta donde se definen las prioridades informantes de un proceso mental.”: Marc Vitse, “*Partienda est comædia*: la segmentación frente a sí misma”, «Teatro de palabras», 4, 2010, pp. 19-75, p. 25.

³⁹ Quali primi studi critici condotti sulla base del modello di segmentazione ricondotto al ruolo strutturante della versificazione proposto da Vitse, si segnalano in particolare: Leonor Fernández Guillermo, “La versificación en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega”, in Ysla Campbell (a cura di), *El escritor y la escena II: estudios sobre teatro español y novohispano de los siglos de Oro. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (17-20 de marzo de 1993, Ciudad Juárez)*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1994, pp. 135-142; Id., “Aproximaciones a la versificación en la comedia de Lope de Vega (1611-1615)”, in Ysla Campbell (a cura di), *El escritor y la escena VI: estudios sobre teatro español y novohispano de los siglos de Oro. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (5- 8 de marzo de 1997, Ciudad Juárez)*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 109-115.

Ulteriori ripercussioni avrà, dieci anni più tardi, la proposta pratica della strutturazione teorica condotta dallo stesso Vitse su *El burlador de Sevilla*⁴⁰. Nella segmentazione il critico offre quella che in seguito egli stesso definirà “lectura jerarquizadora”⁴¹ dei cinque criteri utilizzati da parte dei sostenitori della segmentazione per “cuadros”, in particolar modo della recente proposta di José María Ruano de la Haza⁴². Animato da un interesse per la ricostruzione della messa in scena della *comedia*, Ruano de la Haza utilizzava quale unità di misura della struttura del dramma, abbandonando quella di “escena”, la nozione di “cuadro”, di cui offriva rispetto al passato una descrizione maggiormente puntuale. La delimitazione di ciascun “cuadro” era determinata, secondo il critico, da un’azione interrotta dalla variazione di alcuni elementi riconducibili a cinque criteri: criterio scenico (quando il palcoscenico rimane vuoto), spaziale (variazione di luogo), cronologico (interruzione temporale), scenografico (modifiche del pur ridotto apparato scenografico) e metrico (variazioni nella versificazione). Nell’interpretazione di Vitse il limite di tale visione risiedeva nel proporre l’individuazione dei “cuadros” basandosi fondamentalmente sui primi tre criteri, a evidente discapito dell’ultimo, da lui invece ritenuto fondamentale:

Así, criterio escénico, criterio geográfico y criterio cronológico constituyen el terno discriminatorio fundacional, que puede recibir frecuente, pero no necesariamente, el complemento informativo de dos criterios suplementarios: el escenográfico (cuando las cortinas del trasfondo del teatro se corren para revelar —o para ocultar, añadiría yo— un elemento del decorado) y, en último lugar, el métrico [...]. Tan importante, sin embargo, como el contenido de cada uno de los criterios ruanianos viene a ser el orden de exposición de los mismos, que revela a las claras la absoluta primacía y la indiscutible prioridad que se les otorga a los elementos espaciales. Espacio escénico del primer y del cuarto criterio (desde el escenario vacío hasta el movimiento de las cortinas), espacio dramático del segundo y del tercero (desde el espacio topográfico del lugar ficcional por el que se mueven los personajes hasta el espacio temporal en que se inscribe la sucesión de las peripecias): indudablemente, en el modelo ruiano son las coordenadas espacio-temporales, la localización en el espacio y en el tiempo “medibles”, por pocos e imprecisos que puedan ser a veces los datos proporcionados, las que, con aplastante supremacía, revelan ser decisivas a la hora de aislar los cuadros y, más allá, de definir la estructura dramática de una obra. Y es solamente a modo de remate, cual guinda en el pastel, como llega por fin a desempeñar su papel la marca material del componente métrico, elemento textual, sin embargo, siempre presente y siempre preciso.⁴³

⁴⁰ Marc Vitse, “Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*”, in Ysla Campbell (a cura di), *El escritor y la escena VI...*, cit., pp. 45-63.

⁴¹ Marc Vitse, “*Partienda est comædia...*”, cit., p. 27.

⁴² Come segnala anni più tardi lo stesso critico francese (cfr. Ivi, p. 26), egli faceva particolare riferimento alle pagine 291-294 dell’articolo del 1994 “La escenificación de la Comedia”: cfr. José María Ruano de la Haza, “La escenificación de la Comedia”, in Id., John Jay Allen (a cura di), *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 247-607.

⁴³ Marc Vitse, “Polimetría y estructuras dramáticas...”, cit., p. 49. Lo stesso De la Haza, a una decina d’anni di distanza, risponde a tali affermazioni spiegando l’assenza di gerarchia tra i criteri da lui presentati e individuando quali costituenti di un quadro tre soli elementi, tra i quali tuttavia non contempla l’aspetto

Il critico francese si oppose dunque alla teoria di Ruano de la Haza – che prevedeva per la circoscrizione dei limiti del “cuadro” un momento in cui il palco resta vuoto accompagnato da un cambiamento cronologico e/o spaziale, mettendo in secondo piano le variazioni scenografiche e metriche – proponendo invece quella della versificazione quale principio basilare del dramma, in modo tale da “devolverle al criterio métrico su preeminencia de primer principio estructurante de las comedias áureas escritas para teatros comerciales”⁴⁴. Tale modello di segmentazione, fondato sulla variazione di versificazione quale principio strutturale e strutturante della *comedia nueva* tanto per l’aspetto performativo quanto per lo sviluppo diegetico dell’opera, fa di quello metrico il criterio prioritario per l’individuazione delle sequenze narrative del dramma, il quale, unitamente a “[...] los demás criterios (geográfico, cronológico, escénico y escenográfico), decidirá de la apelación y situación definitiva de estas secuencias”⁴⁵. L’attenzione agli aspetti metrici – costruita a partire dalla visione di priorità dell’azione rispetto al tema e della centralità della “parola” quale elemento ausiliario centrale nella ricezione di ogni percezione spaziale e visiva da parte dello spettatore⁴⁶ – si traduce da parte di Vitse in una concreta proposta metodologica di segmentazione.

Vitse presenta infatti un metodo di segmentazione che supererebbe alcuni limiti irrisolti di quella esclusivamente scenico-spaziale proposta da De la Haza, tramite una lettura metrica che si avvale dell’analisi delle dinamiche dell’azione stessa. Egli individua con il termine “macrosecuencia” l’unità segmentale immediatamente inferiore all’atto, determinata da due momenti che prevedono una rottura nello sviluppo dell’azione tramite la coincidenza di tutti

metrico: “Creo que hay cierta confusión aquí. Los cinco criterios que propuse no son elementos constituyentes de un «cuadro» presentados en orden de importancia, sino marcas o señales que pueden ayudar al investigador moderno a delimitarlo, es decir, a saber cuándo comienza o termina. Según la definición que ofrezco en ese mismo trabajo, un cuadro es «una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados» [...]. El cuadro, pues, tiene solamente tres elementos constituyentes: 1. Una acción dramática continua. 2. Un espacio dramático determinado. 3. Un tiempo dramático determinado.”: José María Ruano de la Haza, “Los espacios de *Don Juan*”, «Hecho teatral», 7, 2007, pp. 127-145, pp. 127-128.

⁴⁴ Marc Vitse, “Polimetría y estructuras dramáticas...”, cit., p. 49.

⁴⁵ Ivi, p. 59.

⁴⁶ “En este sentido, la prioridad otorgada al elemento métrico en el nivel estructural no es más que un aspecto de la prioridad general, en la comedia de corral, de la palabra. Si el espacio no puede ser más que un indicador segundo en la estructuración dramática, es porque, en la comedia de corral, es la palabra la que crea el espacio y no la que se inscribe en un espacio preexistente. Tanto es así que lo visual — el lugar materializado en el escenario — debe considerarse no como el marco previamente fijado de la recepción de la palabra, sino como una ilustración del espacio creado por la palabra del personaje o, si se quiere, por el mismo movimiento de la acción.”: Ivi, p. 58.

i criteri individuati da De la Haza e a sua volta ulteriormente ripartibile in unità minori, le “microsecuencias”, delimitate da esclusive variazioni metriche. La prima, definita anche come “forma englobadora”, fa da cornice contenitiva alla seconda, a sua volta definita “englobada”. Una “macrosecuencia” può essere secondo Vitse di tre tipi: monometrica se priva al suo interno di “microsecuencias”; polimetrica con la presenza di “microsecuencias” interne, inizio e termine delle quali sono dettate da ulteriori variazioni metriche; “macrosecuencia” in cui uno dei cinque criteri è assente oppure che, pur contenendo un passaggio in cui se ne ha la contemporanea compresenza, non può essere segmentata senza rompere l’unità di azione. Ad eccezione dell’ultimo caso, pertanto, in presenza di un qualunque tipo di cambiamento metrico, il critico francese individua un passaggio o da una “macrosecuencia” all’altra, o tra due “microsecuencias”, oppure ancora tra una forma “englobada” e una “englobadora”. La preminenza del linguaggio drammatico su quello scenico significa per Vitse l’abbandono del criterio scenico e spaziale quali elementi strutturali, a vantaggio del primato di quello metrico. Tale sistematizzazione teorica è divenuta un indubbio punto di riferimento per gli studi aurei, aprendo il cammino ad una nuova impostazione metodologica che ha incontrato numerosi sostenitori, dando vita ad indagini di analisi drammaturgica sulla base della segmentazione in relazione al tipo di versificazione utilizzata e alle sue variazioni all’interno del sistema polimetrico⁴⁷. Essa ha

⁴⁷ Cfr. in particolare: Fausta Antonucci, “La segmentazione del testo teatrale negli studi sul teatro spagnolo del *Siglo de Oro*”, «Crítica del texto», Roma, Viella Libreria Editrice, III/3, 2000, pp. 1033-1049; Id., “Más sobre la segmentación de la obra teatral: el caso de *Peribáñez y el Comedador de Ocaña*”, «Anuario Lope de Vega», Barcelona, Milenio/Universidad Autónoma de Barcelona, 6, 2000, pp. 19-38; Mónica Güell, “Usos dramáticos de la versificación en *La hija del aire* de Calderón”, in María Luisa Lobato, Francisco Domínguez Matito (a cura di), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, (Brugos-La Rioja, 15-19 de julio del 2002), Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuet, 2 voll., 2004, vol. II, pp. 977-992; Leonor Fernández Guillermo, “La métrica como elemento estructurador en la comedia de Lope de Vega”, in Melchora Romanos, Florencia Calvo, Ximena González (a cura di), *Estudios de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro: Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (septiembre 2003, Universidad Autónoma Buenos Aires)*, Buenos Aires, Universidad Autónoma de Buenos Aires, 2005, pp. 153-161; Françoise Gilbert, “Polimetría y estructura dramática en el auto de Calderón *El cordero de Isaías* (1981), y sus consecuencias en la creación del espacio dramático”, «Críticón», Toulouse, Universidad de Toulouse, n. 96, 2006, pp. 167-179; Marc Vitse, “Métrica y estructura en *El gran teatro del mundo de Calderón*”, in Enrica Cancelliere, Ignacio Arellano (a cura di), *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2006, pp. 609-624; Fausta Antonucci, “Métrica, espacio dramático y estructura de la comedia: el caso de *Cada uno para sí*”, in Odette Gorsse y Frédéric Serralta (a cura di), *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, PUM-Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, Toulouse, 2006, pp. 1-13; Leonor Fernández Guillermo, “Polimetría y variaciones métricas en el teatro de Lope de Vega”, in Beatriz Mariscal, María Teresa Miaja de la Peña (a cura di), *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Las dos orillas (19-24 de julio de 2004, Monterrey)*, México, Fondo de Cultura Económica, 4 voll., 2007, vol. II, pp. 167-176; Id., “La silva:

avuto inoltre il grande merito di proporre alcuni spunti di riflessione che hanno a loro volta dato origine ad un dibattito critico continuo e tuttora in fermento, con una parallela revisione tanto dei postulati teorici quanto della terminologia in proposito. Lo stesso Vitse, posto di fronte ai limiti della propria teorizzazione e alla frequente difficoltà nell'individuazione di "microsecuencias"⁴⁸, ha rivisto più volte i propri postulati, arrivando nel 2010 a individuare quali criteri fondamentali della forma "englobada" quello "intermétrico", "interlocutivo", di "adialogicidad" e infine "digresivo", il quale si configura come inclusivo e riassuntivo dei tre precedenti⁴⁹. Senza soffermarci ulteriormente sul dibattito in corso, sembra opportuno segnalare comunque l'essere attualmente giunti a mettere in luce il carattere "soggettivo" che inevitabilmente soggiace a una qualunque metodologia di segmentazione, in quanto operazione strettamente esegetica. Lo stesso Vitse, nel definire il concetto di "criterio digresivo" di una "microsecuencia" – e postulando

Forma métrica clave en la obra dramática de Calderón", en Aurelio González e Ignacio Arellano (eds.), *Anuario Calderoniano. La interpretación de Calderón en la imprenta y en la escena*, Iberoamericana/Vervuet/El Colegio de México, Madrid/Frankfurt/México, 2008, pp. 105-126; Fausta Antonucci, "Acomode los versos con prudencia: la polimetría en dos comedias de Lope", «Artifara. Rivista di lingue e letterature ispaniche», Torino, Università di Torino, 9, 2009; Maria del Valle Ojeda Calvo, "Métrica y estructura dramática en *Los amantes*, de Andrés Rey de Artieda", in Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago, Abraham Madroñal Durán, Carmen Menéndez-Onrubia (a cura di), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, pp. 475-487; Marc Vitse, "Métrica y estructura en *El verdadero Dios Pan* de Calderón", in Ivi, pp. 787-795; Carlos Enrique Mackenzie Rebollo, "La función dramática de las décimas en *Amar después de la muerte*", «Destiempos. Revista de curiosidad cultural», 30, 2011, pp. 43-51; Id., "Correlaciones y estructuras métricas en *Amar después de la muerte*", «Espéculo: Revista de Estudios Literarios», 48, 2011.

⁴⁸ Come afferma lo stesso critico, fondamentale in proposito è stato il contributo degli studi di Fausta Antonucci, portando la riflessione critica sulla necessità di interrogarsi in merito alla relazione che intercorre tra variazione metrica e sviluppo dell'azione drammatica: "A primera vista – y quedándose en el significado mismo de los términos «englobador» y «englobado» – la tarea parece fácil: cada variación métrica que se incruste en un marco métrico distinto es una forma englobada. Pues no: un análisis atento nos permite desechar esta definición por imprecisa e insuficiente. No es tanto la posición de la variación métrica (enmarcada o no) que determina su estatuto, cuanto su funcionalidad y/o autonomía con respecto al desarrollo de la acción dramática. [...] Finalmente deberemos considerar formas englobadas, en mi opinión, a todas esas unidades métricas que, no haciendo progresar la acción (y esto, fundamentalmente, por ausencia de diálogo), se presentan más bien como momentos de remanso lírico, de reelaboración monologal de lo ya sucedido o de lo por venir. [...] Aunque aceptemos, con Vitse, la primacía estructurante de lo audible (o legible, que es como hoy se percibe más claramente el juego polimétrico), no hay que olvidar la realidad visual del teatro, y la importancia en su interpretación de cualquier signo visible, que esto son, en primera instancia, las entradas o salidas de los personajes al tablado donde se representa la obra.": Fausta Antonucci, "Más sobre la segmentación...", cit., pp. 26, 35.

⁴⁹ "A estas alturas, se impone la conclusión: *intermetricidad*, *interlocutividad* y *adialogicidad*, por más que funcionen en una gran mayoría de los casos, no pasan de ser criterios formales que, en ocasiones, ceden el paso a otro criterio que subyace en todos y es el carácter *digresivo* (no encontré mejor adjetivo) de la forma englobada.": Marc Vitse, "*Partienda est comædia...*", cit., p. 50.

dunque una sorta di impossibilità di individuare strette maglie teoriche o terminologiche in proposito – afferma:

[...] todas estas formas englobadas –y todas las que quedan por identificar y analizar– compartirán ese estatuto de digresión que, lejos de la relativa objetividad del terno de criterios formales, supondrá, para su fijación, un acto, por fuerza subjetivo, de interpretación de parte del estudioso segmentador.⁵⁰

Partendo dunque dalla presa di coscienza di una ineludibile parzialità di giudizio insita in qualunque tipo di segmentazione⁵¹, attualmente l'applicazione metodologica del criterio metrico alla segmentazione delle opere auree continua a suscitare interesse offrendo significativi vantaggi critici e interpretativi. Non è un caso che l'avanzamento di tale dibattito negli ultimi anni abbia incoraggiato non soltanto nuove considerazioni e formulazioni teoriche o applicazioni pratiche, ma anche una riflessione sullo stato dell'arte della questione, come testimoniato dalla monografia *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega* del 2007, a cura di Fausta Antonucci, o il numero monografico della rivista "Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo", del 2010, interamente dedicato al tema della "segmentación"⁵². Come indica Françoise Gilbert nella recensione al volume del 2007:

Compartan o no las premisas metodológicas de Vitse, todos los participantes en el volumen que reseñamos parten de la constatación de que la métrica es un factor estructurante típico del teatro áureo, por lo menos a partir de cierto período, y cuya detección, por las modalidades de su inscripción en el texto, es particularmente objetiva. Lo cual no quita que, a la hora de jerarquizar entre diferentes formas métricas entra buena dosis de subjetividad: jerarquizar es interpretar. Así y todo, el método es útil y fecundo en resultados: permite obviar problemas que plantean casos de coincidencia entre acto y cuadro; revela los paralelismos y relaciones temáticas, argumentales y semánticas entre las secuencias

⁵⁰ Ivi, p. 51.

⁵¹ Come segnala Fausta Antonucci, nella difesa del criterio metrico rispetto a quello spazio-temporale: "No hay que olvidar sin embargo que, como cualquier acto crítico, la segmentación es una operación en parte subjetiva, en el sentido de que el deslinde de las unidades mayores (las macrosecuencias) depende en gran medida del juicio del investigador. [...] El mismo problema se presenta por otra parte si se elige segmentar la obra teatral según el criterio de los bloques escénicos marcados por un cambio espacio-temporal.": Fausta Antonucci "Acomode los versos con prudencia...", cit., p. 12.

⁵² Tra gli studi teorici presenti nel volume monografico curato da Fausta Antonucci si segnalano in particolare: Fausta Antonucci, "Introducción: para un estado de la cuestión", cit., pp. 1-30; Id., "Polimetría, tiempo y espacio teatral en algunas obras de tema caballeresco del primer Lope", *Métrica y estructura dramática...*, cit., pp. 31-82; Mónica Güell, "Usos dramáticos y estéticos de la versificación en *El perro del hortelano*", Ivi, pp. 109-132; Marc Vitse, "Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: Nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de *Peribáñez*)", Ivi, pp. 169-205. Il quarto numero della rivista «*Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*» del 2010, interamente dedicato al tema della segmentazione, comprende i seguenti articoli: Alfredo Hermenegildo, Ricardo Serrano Deza, "La segmentación teatral en los Siglos de Oro: unas palabras introductorias", «Teatro de palabras...», cit., pp. 9-18; Marc Vitse, "*Partienda est comædia...*", cit.; Fausta Antonucci, "La segmentación métrica, estado actual de la cuestión", Ivi, pp. 77-97; Juan de Oleza Simó, "A propósito de la estructura, la significación y la técnica de la Comedia Nueva", Ivi, pp. 99-137; María Luisa Lobato López, "*Verbum dicendi, verbum nuntiandi*: el dramaturgo alerta a su público", Ivi, pp. 139-157; Delia Gavela García, "Desajustes entre criterios de segmentación: desafío para la crítica... ¿y advertencia para el receptor?", Ivi, pp. 159-177. Per una bibliografia aggiornata cfr. Marc Vitse, "*Partienda est comædia...*", cit.

de una misma forma métrica repartidas en lugares diferentes de la obra; agudiza la capacidad del estudioso de percibir los enlaces entre los cuadros gracias a la continuidad métrica que coincide con la continuidad de la acción; ayuda a diferenciar entre cambios de espacio semánticamente importantes y otros que lo son menos, y que generalmente no van acompañados de un cambio métrico.⁵³

La direzione intrapresa da tali studi sembra dunque da un lato riaffermare l'importanza della metrica all'interno della *comedia nueva* non in funzione esclusivamente poetica ma legata anche, tra gli altri aspetti, al dialogo e alla segmentazione del dramma, dall'altro prendere coscienza di come nella drammaturgia aurea vista e udito concorrano in modo complementare alla costruzione del testo teatrale e, pertanto, malgrado finalità differenti, non siano tra loro scindibili: la parola rafforza la percezione delle dinamiche drammaturgiche all'interno dello spazio scenico, parallelamente alla ricezione che si offre agli occhi dello spettatore.

La digressione appena proposta vuole essere una premessa all'analisi macrostrutturale delle traduzioni di *El sabio en su retiro* realizzate da Linguet e dalla Caminer. Pur nella sua perfettibilità e indeterminatezza a livello terminologico, il modello di segmentazione proposto da Vitse, data l'organizzazione basata sulla relazione tra metrica e struttura drammatica, si rivela infatti molto utile nello studio del passaggio dalla versificazione alla prosa, permettendo di individuare in modo più sistematico la relazione che intercorre tra nuclei tematici riconducibili a "macrosecuencias" e "microsecuencias" e interventi traduttivi di tipo diegetico. Alla pari dell'utilità di tale strumento metodologico per l'analisi segmentale di una *comedia*, la sua applicazione offre una significativa ricaduta anche nell'ambito di uno studio traduttologico, permettendo di individuare eventuali regolarità e parallelismi non soltanto nella struttura del prototesto ma anche nelle modalità traduttive. Si analizzerà nel dettaglio il comportamento dei due traduttori nei confronti delle "macro" e "microsecuencias" individuabili all'interno dell'opera, sulla base dello strumento analitico della polimetria e del criterio metrico quale principio strutturante della drammaturgia aurea per il *corral* e in quanto tale criterio fondamentale per stabilire la struttura della *comedia* nella sua dimensione prettamente testuale: "los únicos datos absolutamente fidedignos ofrecidos por el dramaturgo"⁵⁴. Si propone pertanto una seppur approssimativa

⁵³ Françoise Gilbert, "Reseña a *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*", ed. Fausta Antonucci, «Criticón», Toulouse, Universidad de Toulouse, 105, 2009, pp. 201-213, p. 204.

⁵⁴ Marc Vitse, "Polimetría y estructuras...", cit., p. 50.

segmentazione del dramma di Matos sulla base del criterio metrico e del modello di Vitse, ai fini di una sistematizzazione del materiale tematico e drammaturgico e della successiva comparazione con le traduzioni francese e italiana, in modo tale da offrire una lettura critica degli interventi macrostrutturali in esse presenti in relazione a ciò che innegabilmente si rivela essere l'operazione traduttiva se non di maggior rilievo, quanto meno più evidente: il passaggio dal verso alla prosa.

Per una prima segmentazione della *comedia* di Matos, si riporta di seguito una tabella sinottica che ne illustra lo schema della versificazione in confronto diretto con quella di Lope⁵⁵, indicando di entrambi le forme metriche utilizzate in ciascun momento del testo con il corrispondente riferimento al tipo di verso impiegato. Tale aspetto sarà utile, ai fini della successiva segmentazione diegetica di *El sabio en su retiro*, a cogliere in maniera più immediata e puntuale le principali differenze compositive, oltre che tematiche, che intercorrono tra le due opere e, di conseguenza, osservare in quale modo gli espedienti metrici di cui si avvale il *refundidor* nella composizione del proprio dramma, quali elementi che ne caratterizzano tanto lo stile testuale quanto lo sviluppo diegetico, si "traducano" di fatto nelle rispettive rese in prosa.

<i>El villano en su rincón</i> Lope de Vega				<i>El sabio en su retiro y villano en su rincón, Juan Labrador</i> Juan de Matos Fragoso				
<u>Versi</u>	<u>Strofe</u>	<u>Tipo di versi</u>	<u>Numero di versi</u>	<u>Versi</u>	<u>Strofe</u>	<u>Tipo di versi</u>	<u>Numero di versi</u>	
1-352	<i>redondillas</i>	<i>octosílabos</i>	352	1-196	<i>redondillas</i>	<i>octosílabos</i>	196	
353-430	<i>estancias</i>	<i>heptasílabos</i> <i>endecasílabos</i>	78	197-448	<i>romance</i> <i>é-o</i>	<i>octosílabos</i>	252	
431-600	<i>décima</i>	<i>octosílabos</i>	170	449-756	<i>romance</i> <i>i-a</i>	<i>octosílabos</i>	308	
601-692	<i>redondillas</i>	<i>octosílabos</i>	92	757-806	<i>romance e-a</i>	<i>octosílabos</i>	50	
ATTO I	693-748	<i>endecasílabos</i> <i>suelos</i> ⁵⁶	<i>endecasílabos</i>	56	807-816	<i>décima</i> <i>espinela</i>	<i>octosílabos</i>	10
	749-778	<i>quintillas</i>	<i>octosílabos</i>	30	817-1048	<i>romance é-a</i>	<i>octosílabos</i>	232
	779-850	<i>endecasílabos</i> <i>suelos</i> ⁵⁷	<i>endecasílabos</i>	72				
	851-894	<i>redondillas</i>	<i>octosílabos</i>	44				
	895-990	<i>romance -o</i>	<i>octosílabos</i>	96				
0	991-1266	<i>redondillas</i>	<i>octosílabos</i>	276	1049-1270	<i>romance</i>	<i>octosílabos</i>	222

⁵⁵ Mentre lo schema sinottico della versificazione di *El sabio en su retiro y villano en su rincón* è stato appositamente realizzato per tale indagine, per quanto riguarda *El villano en su rincón* si utilizza quello proposto da Guillermo Serés: Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., pp. 95-96.

⁵⁶ Con *pareado* ai versi 713-714, 745-745, 747-748.

⁵⁷ Con *pareado* ai versi 802-803, 826-827, 834-835, 837-838, 841-842, 844-845.

						á-e		
	1267-1286	romance -i	octosílabos	20	1271-1278	octavilla de pie quebrado cantada	octosílabos tetrasílabos	8
	1287-1294	villancico con versos de pie quebrado	octosílabos	8	1279-1336	romance á-e	octosílabos	58
	1295-1316	romance -a	octosílabos	22	1337-1340	endecha cantada á-e	hexasílabos	4
	1317-1381	tercetos	endecasílabos	65	1341-1344	romance á-e	octosílabos	4
	1382-1397	endecasílabos sueltos ⁵⁸	endecasílabos	14	1345-1348	endecha cantada á-e	hexasílabos	4
	1398-1523	romance é-o	octosílabos	126	1349-1363	romance á-e	octosílabos	15
	1524-1555	octavas reales	endecasílabos	.32	1364-1373	estrofa de diez versos con pareado cantada á-e	octosílabos endecasílabos	10
	1556-1585	decima	octosílabos	40	1374-1386	romance á-e	octosílabos	13
	1586-1880	redondillas	octosílabos	294	1387-1532	romance á-o	octosílabos	146
	1881-1892	liras de seis versos	heptasílabos endecasílabos	12	1533-1536	endecha cantada á-o	hexasílabos	4
	1893-1944	redondillas	octosílabos	52	1537-1544	romance á-o	octosílabos	8
	1945-2026	romance á-o	octosílabos	82	1545-1652	redondillas	octosílabos	108
					1653-1848	romance á-a	octosílabos	196
					1849-1910	romance á-o	octosílabos	62
					1911-1918	silva arromanzada cantada á-o	heptasílabos endecasílabos	8
					1919-2132	romance á-o	octosílabos	214
ATTO III	2027-2042	redondillas	octosílabos	16	2133-2608	romance -o	octosílabos	476
	2043-2056	zéjel	octosílabos tetrasílabos	14	2609-2694	romance ú-o	octosílabos	86
	2057-2084	redondillas	octosílabos	28	2695-2980	romance í-o	octosílabos	286
	2085-2122	canción	octosílabos	38	2981-2984	copla cantada é-o	octosílabos	4
	2123-2174	redondillas	octosílabos	52	2985-3214	romance é-o	octosílabos	230
	2175-2205	endecasílabos sueltos ⁵⁹	endecasílabos	31	3215-3218	silva arromanzada cantada é-o	heptasílabos endecasílabos	4
	2206-2293	redondillas	octosílabos	88	3219-3320	romance é-o	octosílabos	102
	2294-2321	endecasílabos sueltos ⁶⁰	endecasílabos	28				
	2322-2335	soneto	endecasílabos	14				
	2336-2443	redondillas	octosílabos	108				
	2444-2501	endecasílabos sueltos ⁶¹	endecasílabos	58				
	2502-2721	redondillas	octosílabos	220				

⁵⁸ Con *pareado* ai versi 1394-1395.

⁵⁹ Con *pareado* ai versi 2185-2186, 2187-2188, 2191-2192, 2197-2198, 2199-2200, 2202-2203, 2204-2205.

⁶⁰ Con *pareado* ai versi 2308-2309, 23416-2317, 2318-2319, 2320-2321.

⁶¹ Con *pareado* ai versi 2452-2453, 2469-2470, 2476-2477, 2483-2484, 2491-2492, 2500-2501.

2722-2735	soneto	endecasílabos	14
2736-2791	redondillas	octosílabos	56
2792-2847	octavas reales		56
2848-2869	endecasílabos suelos ⁶²	endecasílabos	22
2870-2893	octavas reales	endecasílabos	24
2894-2895	endecasílabos suelos	endecasílabos	2
2889-2901	lira de seis versos	heptasílabos endecasílabos	6
2902-2933	romance é-o	octosílabos	32
2934-2939	lira de seis versos	heptasílabos endecasílabos	6
2940-2989	romance	octosílabos	50

Senza scendere approfonditamente nel merito dell'analisi, è evidente che l'intervento metrico di maggiore rilievo nel passaggio da *El villano en su rincón* di Lope⁶³ alla *refundición* di Matos risieda in prima istanza nella predominanza della forma metrica del *romance* rispetto a quella della *redondilla*⁶⁴, impiegata da parte di Matos sporadicamente. Come si illustra nella tabella che segue, comparando le strofe metriche impiegate da entrambi i drammaturghi si nota come in quello posteriore non solo la prima forma strofica occorra in modo molto più marcato rispetto alla seconda, ma abbia all'interno dello stesso una prevalenza quasi esclusiva, riducendo al minimo la *variatio* stilistica ed eliminando quasi totalmente dal dramma l'espedito della rima, soppiantato da quello dell'assonanza. Tale aspetto, che come si può immaginare non può non aver comportato alcune ricadute anche sull'evoluzione diegetica e drammaturgica della rielaborazione del contenuto drammatico

⁶² Con *pareado* ai versi 2868-2869.

⁶³ Per un'analisi della relazione tra il contenuto tematico e la forma metrica della produzione drammaturgica cfr. Diego Marín, *Uso y función...*, cit., pp. 9-73. Per un'analisi della variazione metrica in relazione al contenuto tematico cfr. Ivi, pp. 75-83.

⁶⁴ "La redondilla es el metro de usos más variados [da parte di Lope], tanto en el diálogo como en el monólogo [...] pero a partir de la tercera época, cuando su uso está en declive, se puede notar cierta tendencia a especializar su uso, dedicándola más al diálogo, aunque sin dejar por ello de emplearse en menor proporción para monólogos de índole diversa. Su uso más característico es para el diálogo factual, en estilo conversacional ordinario, tanto con extensión o conflicto dramático como armonioso y humorístico, pero hacia el final el romance compite con la redondilla y aún la supera en esta función. Asimismo, es el metro favorito para el diálogo con "razones" generales, hasta la época final en que comparte tal función con el romance y la décima. Respecto al monólogo, tras un período de experimentación en la segunda época, cuando Lope emplea ampliamente la redondilla para relaciones, decae su uso y llega a desaparecer al final. Únicamente se mantiene en las relaciones puramente descriptivas o cómicas, que no tienen la intención afectiva y el impacto emocional de las anteriores, cuya forma métrica típica es el romance. Como soliloquio, la redondilla es preferida para el de carácter factual, con tensión dramática seria o efecto cómico, más que para el soliloquio lírico sin efecto visible en la acción. Mas también aquí es sobrepasada al final por la décima": Ivi, p. 12. Secondo la classificazione della produzione creativa di Lope in quattro epoche – rispettivamente 1593-1594, 1603-1604, 1613-1616, 1630-1634 – *El villano en su rincón* si colloca all'interno della terza, definita dal critico come "época de plena madurez": Ivi, p. 7.

stesso nel passaggio tra le due opere, si configura come un elemento costitutivo fondante e dominante in *El sabio en su retiro*, che occorre dunque tenere ben presente anche dal punto di vista di un'analisi strettamente traduttologica.

<i>El villano en su rincón</i> Lope de Vega			<i>El sabio en su retiro y villano en su rincón, Juan Labrador</i> Juan de Matos Fragoso		
<u>Strofe</u>	<u>Totale versi</u>	<u>%</u>	<u>Strofe</u>	<u>Totale versi</u>	<u>%</u>
<i>Redondilla</i>	1678	56%	<i>Romance</i>	2968	89,40%
<i>Romance</i>	428	14,7%	<i>Redondilla</i>	304	9,16%
<i>Endecasílabo suelto</i>	284	9,5%	<i>Endecha</i>	12	0,36%
<i>Décima espinela</i>	210	7%	<i>Silva arromanzada</i>	12	0,36%
<i>Octava real</i>	112	3,7%	<i>Décima espinela</i>	10	0,3%
<i>Estancias</i>	78	2,6%	<i>Octavilla de pie quebrado</i>	8	0,24%
<i>Terceto</i>	65	2,2%	<i>Copla cantada</i>	4	0,12%
<i>Canción</i>	38	1,2%	<i>Endecasílabo suelto</i>	2	0,06%
<i>Quintilla</i>	30	1%			
<i>Soneto</i>	28	0,9%			
<i>Lira de seis versos</i>	24	0,8%			
<i>Zéjel</i>	14	0,4%			

Come si nota, inoltre, a segnare una marcata differenza tra la *comedia* di Lope e quella di Matos, si unisce al predominio del *romance* una netta prevalenza dell'uso di versi di *arte menor*, soprattutto di otto sillabe, a scapito di una drastica riduzione dell'endecasillabo, presente in Matos soltanto in sporadici versi cantati. Anche nel caso del verso utilizzato, dunque, la maggiore omogeneità metrica del testo di Matos, con l'ampio utilizzo dell'ottonario, aumenta il valore stesso della presenza di variazioni, permettendo di cogliere in esse un ruolo fondamentale all'interno dello sviluppo dell'azione.

Al di là di come possa essere letta tale variazione metrica nell'evoluzione dalla *comedia* alla *refundición* dal punto di vista di un'analisi delle tecniche compositive di cui il drammaturgo posteriore si serve per la propria rielaborazione, nonché di una valutazione del risultato conseguito in stretto rapporto con il modello di riferimento, è indubbio che l'operazione di riduzione di schemi metrici impiegati permetta di attribuire a questi stessi un maggiore rilievo diegetico, sottolineandone la funzione strutturante all'interno dell'azione drammatica. Le sostanziali modifiche apportate dal *refundidor* nella struttura compositiva del dramma sottolineano, oltre all'accurata prassi di rielaborazione, anche specifiche modifiche linguistiche e stilistiche che influenzano in modo sostanziale lo sviluppo

drammaturgico. Quale fondamentale premessa per un'analisi diegetica delle due traduzioni francese ed italiana è opportuno dunque osservare l'esito di tali aspetti in traduzione alla luce del valore che essi assumono quali artifici di esclusivo appannaggio del *refundidor*, nonché del contributo apportato al già analizzato fortunato esito di cui il dramma di Matos godette anche nel corso del XVIII secolo.

Entrambe le traduzioni, come anticipato, seguono la ripartizione in tre atti originale (rispettivamente denominate "journée" e "giornata", sulla falsariga del termine spagnolo "jornada" il cui utilizzo, come osservato, viene addotto all'interno dei paratesti introduttivi di Linguet⁶⁵ e della Caminer⁶⁶ quale giustificazione del mancato rispetto dell'unità di tempo da parte della drammaturgia aurea). Questi vengono a loro volta ripartiti in scene secondo la prassi tradizionale, basata sull'entrata o uscita di uno o più personaggi, comportando talvolta, come si vedrà, alcuni interventi traduttivi che implicano il cambiamento dei personaggi presenti sul palco, eliminati o aggiunti per correggere eventuali dimenticanze nell'originale⁶⁷, per evitare l'introduzione di un'altra scena⁶⁸ oppure, ancora, per il loro scarso contributo allo sviluppo dell'azione drammaturgica⁶⁹. Come di consueto, all'inizio di ogni scena non si segnala tanto l'ingresso dei personaggi fino a quel momento assenti, quanto la presenza di tutti quelli presenti, compresi coloro che stavano già partecipando all'azione, i quali vengono indicati nuovamente con il nome o tramite le diciture "le même", "la même", "les mêmes" (poi in italiano "e detto", "e detta", "e detti"). A livello diegetico e strutturale il rapporto tra la traduzione francese ed italiana si mantiene costantemente di stretta equivalenza: mentre infatti nel primo passaggio dalla *comedia* di Matos alla versione francese si osservano numerosi interventi, tra quest'ultima e quella della Caminer non si riscontrano sostanziali modifiche. L'analisi traduttologica strutturale farà pertanto specifico riferimento al primo passaggio traduttivo, presentandone gli interventi, ove non

⁶⁵ Cfr. *supra*, p. 198.

⁶⁶ Cfr. *supra*, p. 90.

⁶⁷ Cfr. l'inserimento del personaggio di Jacinta all'interno della ottava scena del primo atto, in corrispondenza del verso 677: Simon-Nicolas Henri Linguet, "Le Sage...", cit., p. 25.

⁶⁸ Cfr. la decima scena del primo atto (Ivi, p. 28), la prima scena del secondo atto (Ivi, p. 42), la sesta scena del terzo atto (Ivi, p. 89). Cfr. inserimento di Montano nella sesta scena del terzo atto: *Ibidem*.

⁶⁹ Solitamente ciò avviene, come si osserverà, con i personaggi dei *criados*. Cfr. eliminazione dei personaggi di Gil, Anton e Tirso nella seconda scena del secondo atto, in corrispondenza del verso 1270: Ivi, p. 45; eliminazione di Jacinta nella settima scena del terzo atto: Ivi, p. 91.

diversamente indicato, come riferiti ad entrambi i metatesti, poiché tutti i cambiamenti operati da Linguet sono poi fedelmente riproposti anche dalla traduttrice veneta.

Si presenta di seguito una tabella comparativa tra la macrostruttura di *El sabio en su retiro* e quella di *Le sage dans sa retraite*, poi fedelmente riproposta dalla Caminer ne *Il saggio nel suo ritiro*. Sul lato sinistro si riporta il già proposto schema sinottico della versificazione del testo spagnolo mentre, sul lato destro, la sua segmentazione in “macro” e “microsecuencias” individuate sulla base delle variazioni metriche secondo la metodologia proposta da Marc Vitse. Le ultime due colonne presentano infine la ripartizione in scene in cui il testo si presenta nella prosa francese ed italiana. La relazione strutturale che intercorre tra i due modelli di sequenze narrative e drammaturgiche – individuate da un lato tramite l’analisi strutturale segmentale e dall’altro dalla classica ripartizione in scene – sarà la prospettiva sulla base della quale verrà effettuata l’analisi diegetica delle due traduzioni.

<i>El sabio en su retiro y villano en su rincón, Juan Labrador</i>					<i>Le Sage dans sa retraite / Il saggio nel suo ritiro</i>		
	<i>Strofe</i>	<i>Tipo di verso</i>	<i>Versi</i>	<i>Macrosecuencia</i>	<i>Microsecuencia</i>	<i>Scena</i>	<i>Versi</i>
ATTO I	<i>redondillas</i>	<i>octosílabos</i>	1-196	1	1.1	I	1-99
	<i>romance é-o</i>	<i>octosílabos</i>	197-448			II	100-228
	<i>romance i-a</i>	<i>octosílabos</i>	449-756	2	2.1	III	237-378
						IV	379-448
						V	449-508
						VI	509-592
	<i>romance e-a</i>	<i>octosílabos</i>	757-806	3		X	757-976
<i>décima espinela aabba cdc dc</i>	<i>octosílabos</i>	807-816					
<i>romance e-a</i>	<i>octosílabos</i>	817-1048					
ATTO II	<i>romance á-e</i>	<i>octosílabos</i>	1049-1270	1	1.1	I	1049-1278
	<i>octavilla de pie quebrado cantada</i>	<i>octosílabos, tetrasílabos</i>	1271-1278		1.2		
	<i>romance á-e</i>	<i>octosílabos</i>	1279-1336		1.3		
	<i>endecha cantada á-e</i>	<i>hexasílabos</i>	1337-1340		1.4	II	1279-1442
	<i>romance á-e</i>	<i>octosílabos</i>	1341-1344		1.5		
	<i>endecha cantada á-e</i>	<i>hexasílabos</i>	1345-1348		1.6		
	<i>romance á-e</i>	<i>octosílabos</i>	1349-1363		1.7		
	<i>estrofa de diez versos con pareado cantada á-e</i>	<i>octosílabos endecasílabos</i>	1364-1373		1.8		
	<i>romance á-e</i>	<i>octosílabos</i>	1374-1386		1.9		

	<i>romance á-o</i>	<i>octosílabos</i>	1387-1532		1.10	III	1443-1544	
	<i>endecha cantada á-o</i>	<i>hexasílabos</i>	1533-1536		1.11			
	<i>romance á-o</i>	<i>octosílabos</i>	1537-1544		1.12			
		<i>redondillas</i>	<i>octosílabos</i>	1545-1652	2	2.1	IV	1545-1631
		<i>romance á-a</i>	<i>octosílabos</i>	1653-1848		2.2	V	1632-1866
		<i>romance á-o</i>	<i>octosílabos</i>	1849-1910		2.3	VI	1867-1934
		<i>silva arromanzada cantada á-o</i>	<i>heptasílabos endecasílabos</i>	1911-1918		2.4		
		<i>romance á-o</i>	<i>octosílabos</i>	1919-2132		2.5		
							VIII	2028-2132
ATTO III		<i>romance -o</i>	<i>octosílabos</i>	2133-2608		1	1.1	I
	II				2281-2312			
	III				2314-2368			
	IV				2369-2478			
	V				2479-2496			
	VI				2497-2553			
	VII				2554-2681			
	<i>romance ú-o</i>	<i>octosílabos</i>	2609-2694		1.2	VIII	2682-2694	
	<i>romance í-o</i>	<i>octosílabos</i>	2695-2980	2	2.1	IX	2695-2780	
						X	2781-2803	
						XI	2804-2892	
						XII	2893-2930	
						XIII	2931-2969	
XIV						2970-2980		
<i>copla cantada é-o</i>	<i>octosílabos</i>	2981-2984	3	3.1	XV	2981-3094		
<i>romance é-o</i>	<i>octosílabos</i>	2985-3214		3.2				
<i>silva arromanzada cantada é-o</i>	<i>heptasílabos endecasílabos</i>	3215-3218		3.3	XVI	3095-3218		
<i>romance é-o</i>	<i>octosílabos</i>	3219-3320		3.4	XVII	3219-3320		

Jornada I

Il primo atto (vv. 1-1048) si compone di tre “macrosecuencias”, rispettivamente di 448, 308 e 292 versi. La “macrosecuencia” iniziale (vv. 1-448) corrisponde alle scene I-IV delle traduzioni francese ed italiana ed è a sua volta composta da due “microsecuencias”: la prima (vv. 1-196) è composta da *redondillas* in ottosillabi con schema rimico *abba*, mentre la seconda (vv. 197-448) si struttura in un *romance* in *é-o*. La seconda “macrosecuencia” (vv. 449-756), corrispondente alle scene V-IX, è invece di tipo monometrico – pertanto non ripartibile in sottounità – con *romance* assonante in *i-a*. Infine, l’ultima “macrosecuencia” di questo atto (vv. 757-1048), corrispondente alle scene X e XI, si compone di tre “microsecuencias” di cui la prima (vv. 757-806) e la terza (vv. 807-816) sono un *romance* in *e-a* mentre quella centrale (vv. 817-1048), che corrisponde all’epitaffio di Juan Labrador

“inglobato” nel testo, è una *décima* di ottosillabi con rima *aabba cdcdc*. Come è possibile osservare dallo schema, l’inizio e la fine di ogni “macrosecuencia” coincidono con il principio e il termine di una scena individuata dal traduttore, mentre nel caso delle “microsecuencias” non si verifica alcuna corrispondenza, giacché al cambiamento del metro impiegato che ne determina la presenza non corrisponde l’uscita o l’entrata in scena di uno o più personaggi. Entrando nel dettaglio della prima “macrosecuencia”, possiamo osservare che il suo strutturarsi come tale deriva dalla costante presenza sul “tablado” del personaggio di don Gutierre, in seguito all’uscita del quale si verifica, di fatto, il passaggio alla sequenza successiva. Al suo interno si verificano tuttavia altri ingressi ed uscite, che individuano in effetti le quattro scene presenti nelle traduzioni francese ed italiana strutturandosi in ben definiti nuclei diegetici. Le prime due scene corrispondono con la quasi totalità della “microsecuencia” iniziale, che, come già anticipato, costituisce una delle poche presenze di *redondillas* all’interno dell’opera di Matos, riconducibile in questo caso – oltre che probabilmente alla *comedia* di Lope – al rilevante intervento dei *criados* con la conseguente presenza di vivaci giochi linguistici e di un registro colloquiale a fronte del più alto registro mantenuto dal pressoché costante *romance*. La scena di apertura vede sul palco le due coppie speculari di *dama* e *criada*, Beatriz e Jacinta, e *galán* e *gracioso*, Gutierre e Martín: ci troviamo pertanto in contemporanea presenza, da un lato, del dialogo tra i due *enamorados*, connotato come di consueto da galanterie e metafore amoroze, e, dall’alto, delle ironiche allusioni di stampo popolare da parte della coppia dei *criados*, rivolte al proprio signore o scambiate tra i due stessi personaggi. Si tratta in entrambi i casi, come si analizzerà in seguito nel dettaglio⁷⁰, di quelle “*plaisanteries*”⁷¹ che nella propria traduzione Linguet ritiene opportuno mondare per non infastidire il “buon gusto” del proprio destinatario ideale: la scena pertanto, a fronte del centinaio di versi dell’originale, si presenta visibilmente ridotta. Con l’uscita dei due personaggi femminili si apre la seconda scena – che comprende la parte finale della prima “microsecuencia” e poche decine di versi della seconda – caratterizzata da un dialogo tra *galán* e *gracioso* sui costumi delle donne di corte, anch’esso teso a divertire e compiacere il gusto del “vulgo” e pertanto colorito di allusioni e acuti giochi di parole finalizzati al riso. Anche in questo caso Linguet riassume estremamente il dialogo

⁷⁰ Cfr. *infra*, pp. 296 ss, pp. 760 ss.

⁷¹ Cfr. *supra*, p. 210.

riducendolo al suo mero contenuto semantico e narrativo e accomodando le provocatorie osservazioni del servo, contenute in un'ampia *relación* (vv. 125-196), a quello che ritiene essere l'opportuno decoro, all'interno di un passo molto sintetizzato⁷². Tale seconda scena comprende inoltre il breve monologo di don Gutierre (vv. 229-236) successivo all'uscita di scena di Martín per seguire *dama* e *criada* e verificarne affidabilità e rispettabilità – uscita non segnalata da parte del traduttore forse proprio per permettere tale inclusione – segnando il passaggio al *romance* assonante in *é-o* e con esso l'avvio della “microsecuencia” successiva. Quest'ultima coincide con un cambio di luogo non esplicitato: la terza scena vede infatti il primo ingresso del personaggio del re, introdotto da otto versi cantati che segnalano lo spostamento dell'azione a corte e che il traduttore, come si osserverà nel dettaglio⁷³, non riporta e dichiara impossibili da tradurre. La lunga *relación* del re – funzionale a presentare e caratterizzare il personaggio nella sua saggezza ed erudizione, nonché intercalata da ulteriori brevi passi cantati e due sole battute rispettivamente di tre e due versi ciascuna da parte di don Gutierre – è anch'essa notevolmente rivisitata da parte del traduttore e privata di ogni retorica affettazione per essere ricondotta al nucleo semantico essenziale⁷⁴. Il monologo termina con un *aparte* del monarca in seguito al quale questi esce di scena per lasciare il posto al ritorno del *gracioso* e con esso all'avvio della quarta scena, ultima della “macrosecuencia”. In essa il *criado*, con l'usuale registro informale di cui anche in questo caso Linguet epura ogni elemento metaforico o colloquiale⁷⁵, riferisce di avere appreso la vera identità delle due *damas*, le quali non sono affatto cortigiane bensì abitanti di Vega Florida. L'amareggiato disincanto del nobile introduce il palesato spostamento di luogo e di tempo della sequenza successiva, preannunciando la battuta di caccia del re prevista per l'indomani nei pressi di quello stesso villaggio, occasione in cui questi spera di poter incontrare Beatriz verso la quale nutre anch'egli segreti e tormentati sentimenti amorosi⁷⁶. Con l'uscita di entrambi i personaggi si determina la chiusura tanto della scena quanto della prima “macrosecuencia”.

⁷² Cfr. *infra*, pp. 299 ss.

⁷³ Cfr. *infra*, pp. 798 ss.

⁷⁴ Cfr. *infra*, pp. 462 ss.

⁷⁵ Cfr. *infra*, pp. 342 ss.

⁷⁶ Cfr. *infra*, pp. 462 ss.

La seconda “macrosecuencia”, avviata quasi al centro di questo primo atto e interamente in *romance* assonante in *e-a*, vede al proprio interno la presenza di ben cinque scene, la prima delle quali (scena V) introduce l’ambiente di Vega Florida, entro cui si condurrà quasi interamente l’azione, a differenza della *comedia* di Lope⁷⁷, fino a buona parte dell’atto conclusivo. Come accaduto nella prima “macrosecuencia” con lo spazio cortigiano di Siviglia, il cui diretto riferimento, come si vedrà, viene in parte omesso dal traduttore⁷⁸, il nuovo contesto viene presentato contemporaneamente ai personaggi ad esso che fanno riferimento: Juan Labrador con i *criados* Tirso, Bruno e Antón. Anche in questo caso il passo – che ha funzione esclusivamente descrittiva dell’ambiente agreste entro cui il contadino conduce la propria sobria esistenza, in palese opposizione ai fasti cortigiani di cui i gioielli, il denaro, la musica e il linguaggio artificioso del monarca avevano dato mostra nella prima parte dell’atto – viene notevolmente accorciato, alla pari, come si osserverà nel dettaglio, della presenza dei *criados* di Juan, già ridotta rispetto al dramma di Lope e ulteriormente sintetizzata e ristretta nel numero⁷⁹. Con l’uscita di scena di questi ultimi e il conseguente passaggio alla sesta scena, il *labrador* rimane solo sul palco per esibirsi in una bucolica *relación* intorno al tema del *beatus ille*, la quale come si osserverà suscitò grande fascino perfino su Napoli Signorelli, ma che non per questo si esime anch’essa dall’essere affinata e mondata da parte del traduttore della nutrita carica retorica che la caratterizza, per essere ricondotta entro i limiti dello stretto nucleo semantico riproposto in una logica ben più razionale e neoclassica⁸⁰. Il monologo di Juan è interrotto dall’entrata di Beatriz e Montano e con essa l’apertura della settima scena. L’invito da parte dei figli di unirsi a loro per assistere al passaggio del sovrano, nei pressi di Vega Florida per la battuta di caccia, fornisce a Juan il pretesto per cimentarsi in un’ulteriore *relación* in cui espone apertamente la propria avversione per i fasti della vita cortigiana e la ferma determinazione a negarsi di vedere il monarca, introducendo in questo modo il prossimo tema dell’epitaffio. Al termine della propria argomentazione il *labrador* esce di scena segnando così l’inizio della penultima scena della macrosecuencia. A comparire sul *tablado* è il personaggio della *criada* Jacinta – il cui

⁷⁷ Cfr. *infra*, p. 399, nota 153.

⁷⁸ Cfr. *infra*, pp. 760-761.

⁷⁹ Cfr. *infra*, pp. 356 ss.

⁸⁰ Cfr. *infra*, pp. 495 ss.

ingresso non segnalato da parte di Matos viene supplito da parte di Linguet⁸¹ – la quale interviene a malapena nel dialogo in cui i due fratelli manifestano la propria attrazione per la vita di Corte, in evidente contrapposizione con i precedenti monologhi del padre. Le battute conclusive introducono il nucleo tematico della relazione amorosa tra Montano e Constanza: il primo chiede infatti a Beatriz – la quale ha appena annunciato che sta per andare a messa poiché le è stato riferito che in chiesa sarà presente anche il monarca – di portare i propri omaggi alla seconda. In una rapida successione di battute la sorella lo incoraggia a dichiarare egli stesso i propri sentimenti alla *enamorada*, quando viene interrotta da Jacinta che la sollecita ad andare riferendole di aver visto don Gutierre nel corteo reale⁸². Contemporaneamente all’uscita delle due giovani si assiste all’entrata della stessa Constanza. La nona scena, ultima di tale nucleo, è costituita dal primo breve dialogo tra la *dama* e Montano, in cui la prima chiede al secondo di rimandare le proprie lusinghe amorose per andare ad assistere all’arrivo del re e accenna al loro diverso *status* sociale⁸³. Con le uscite di scena dei due personaggi in rapida successione si concludono sia la nona scena che la seconda “macrosecuencia”.

Come anticipato, l’ultima del primo atto si presenta come una “macrosecuencia” polimetrica che consta al proprio interno di tre sottounità; tuttavia, essendo la seconda di queste ultime costituita dalla *décima espinela* dell’epitaffio di Juan, preceduta e seguita da un *romance* in *e-a*, essa potrebbe essere considerata – anche in virtù del suo essere priva di azione drammatica – come una “microsecuencia” “inglobata” all’interno di un’unica “macrosecuencia” monometrica di cui non interrompe l’unità⁸⁴. Ad ogni modo, non avendo la segmentazione qui proposta alcuna ambizione di tipo normativo o sistematizzante, bensì mero interesse ai fini di un’analisi traduttologica, si osservino piuttosto gli interventi strutturali operati da parte di Linguet per ricondurre l’azione diegetica all’interno di un’unica scena e inglobarvi anch’egli al proprio interno l’espedito drammaturgico dell’epitaffio. Nella prima parte di questa terza sequenza – che comprende le prime due

⁸¹ Cfr. *infra*, p. 369.

⁸² Cfr. *infra*, pp. 372-373.

⁸³ Cfr. *infra*, pp. 762 ss.

⁸⁴ Come descrive Vitse, si tratta di uno di quei casi in cui: “Sin que llegue a romperse la cohesión de tal o cual unidad dramática particular, las formas englobadoras sirven de marco tanto para la intercalación de una canción o de algún texto “citado”, como para la modificación en el tono o en el carácter de una situación dramática [...]”: Marc Vitse, “*Polimetría y estructuras dramáticas...*”, cit., p. 50.

“microsecuencias” e buona parte della terza (vv. 757-976) – Matos si avvale infatti di espedienti scenici che fanno riferimento alla scenografia aurea, difficilmente riconducibili alla classica ripartizione in scene che fa riferimento all’entrata e uscita di personaggi. La “macrosecuencia”, alla cui apertura corrisponde anche in questo caso un cambiamento spaziale – non direttamente segnalato da Matos ma desumibile dal contesto e per questo poi esplicitamente indicato da Linguet con un’aggiunta assente nell’originale⁸⁵ – che sposta l’azione dalle terre di Juan Labrador all’interno della chiesa di Vega Florida, vede l’iniziale presenza dei personaggi del re, don Gutierre, Alvar Nuñez, e Martín⁸⁶. Ad un rapido esordio in *aparte*, tramite cui il monarca manifesta il proprio amore per Beatriz, segue un altrettanto breve dialogo tra i tre, in cui viene elogiato lo splendore della chiesa malgrado l’umiltà del villaggio, spiegando che a provvedervi è stato un ricco abitante del luogo, dietro la cui velata allusione lo spettatore coglie il riferimento a Juan Labrador, e preannunciando la presenza di una misteriosa iscrizione tombale. Quindi il commediografo segnala l’entrata di Beatriz e Jacinta, le quali rimangono tuttavia vicino al *paño*⁸⁷ secondo il noto espediente scenico che permette di ascoltare di nascosto un dialogo oppure, come in questo caso, parlare in presenza di altri personaggi senza esserne visti né uditi onde evitarne un rapido succedersi di entrate ed uscite. Le poche battute delle due giovani, pronunciate mentre queste osservano i tre nobili, vertono intorno alla differenza di *status* che rende impossibile il realizzarsi dell’amore della figlia di Juan e don Gutierre⁸⁸. Segue infine l’ingresso dei *criados* di Juan attraverso una differente porta di accesso al *tablado*⁸⁹. In un divertito scambio di battute, questi ultimi si uniscono agli altri tre personaggi cortigiani che a loro volta si apprestano a leggere l’insolita iscrizione dell’epitaffio di Juan Labrador⁹⁰. Alla curiosità manifestata da parte del re nei confronti di quest’ultimo, il *criado* Tirso si fa avanti intimorito (“Llega temblando”⁹¹) e suggerisce di domandare a Beatriz, indicandola. Così facendo Matos si serve della previa presenza sul palco di tale personaggio quale espediente per permetterne

⁸⁵ “*La scene change, elle représente le parvis d’une Eglise*”: Simon-Nicolas Henri Linguet, “Le Sage...”, cit., p. 28.

⁸⁶ “*Salen el Rey, don Gutierre, Alvar Nuñez, y Martín*”: Juan de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro*, cit., p. 39 [v. 757].

⁸⁷ “*Salen por un lado Beatriz y Jacinta, junto al paño*”: Ivi, p. 40 [v. 782].

⁸⁸ Cfr. *infra*, p. 375.

⁸⁹ “*Salen por otro lado, al paño, Gil, Anton, Tirso y Bruno*”: Juan de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro*, cit., p. 40 [v. 794].

⁹⁰ Cfr. *infra*, p. 377.

⁹¹ Juan de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro*, cit., p. 40 [v. 830].

l'ingresso all'interno del nucleo diegetico. Segue un ampio dialogo tra il monarca e la figlia di Juan (vv. 849-946), che si articola intorno alla descrizione di quest'ultimo di cui viene decantata ogni virtù, per soffermarsi poi sulla sua singolare avversione nei confronti della vita cortigiana e sul suo fermo proposito a non vedere il re, cui si contrappone l'ammirazione della ragazza per la Corte⁹². A interrompere il dialogo intervengono due commenti di Martín, cui segue l'entrata di un anonimo *criado* ad avvertire il monarca che è giunto il momento di andare a messa, ingresso che Linguet sostituisce con una didascalia generica costruita in modo impersonale che ancora una volta mette in evidenza quanto per il traduttore francese il contenuto narrativo semantico prevalessse sull'azione drammaturgica: "On vient avertir le Roi que tout est prêt pour la Messe"⁹³. La scena si conclude con un distico di encomio al sovrano, inneggiato dal coro dei "villanos", e l'uscita di scena di tutti i personaggi ad eccezione di Beatriz e Gutierre. Come si può osservare, per aderire maggiormente alle regole drammaturgiche classiche, il traduttore deve rispettare l'unità di azione senza frammentarla in tre differenti scene; tuttavia, così facendo, incorrerebbe nel mancato rispetto della corrispondenza tra scena ed entrata di uno o più personaggi. Nella risoluzione di tale problema Linguet dimostra una notevole accortezza: decide infatti di unire le tre scene in una unica e per farlo ricorrere a sua volta ad espedienti non già scenici, come nel caso di Matos, ma testuali, in linea con una razionalizzazione logica neoclassica nel rispetto delle norme drammaturgiche cui fa riferimento. La decima scena si apre infatti con la simultanea entrata di tutti i personaggi presentati, anziché in successione come nel testo spagnolo, segnalando la permanenza dei "Paysans" – genericamente ricondotti ad un unico personaggio collettivo secondo una prassi che si osserverà in seguito nel dettaglio⁹⁴ – sul fondo: "Le Roy, Alvar Nuñez, dom Guierre, Béatrix, Jacinthe & les Paysans que la curiosité attire, sond dans le fond"⁹⁵. Tale scelta ne comporta altre ad essa correlate: al termine del primo dialogo tra re, Alvar Nuñez e Gutierre, dove nel testo spagnolo si assiste all'entrata di Beatriz e Jacinta, il traduttore fa spostare questi tre personaggi su un lato del palco e chiarisce che sull'altro si trovano le due donne che li stanno osservando: "Ils s'écartent sur

⁹² Cfr. *infra*, pp. 537 ss.

⁹³ Simon-Nicolas Henri Linguet, "Le Sage...", cit., p. 38. Nel testo spagnolo, invece: "Sale un criado. Ya está todo prevenido. / Bien puede entrar vuestra Alteza.": Juan de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro*, cit., p. 46 [vv. 955-956]. Cfr. *infra*, p. 398.

⁹⁴ Cfr. *infra*, p. 291.

⁹⁵ Simon-Nicolas Henri Linguet, "Le Sage...", cit., p. 28.

*un des côtés du théâtre. On voit à l'autre Jacinthe & Béatrix qui les regardent*⁹⁶. Vi è inoltre l'ulteriore segnalazione – anch'essa assente nell'originale e interpretabile come mimica gestuale propria del linguaggio cinesico con funzione narrativa più che performativa, ossia finalizzata ad fruizione del testo scritto – di don Gutierre da parte della *criada*: “JACINTHE, en lui montrant Dom Guttiere. Avancez sans rien craindre”⁹⁷. Il terzo passaggio è risolto in modo analogo. Mentre nel testo spagnolo al dialogo dei due personaggi femminili segue l'ingresso dei *labradores* da un'entrata differente, che si uniscono al nucleo reale rimasto al centro, Linguet fa allontanare Beatriz per ricondurre invece in scena il monarca, poco prima spostato su un lato del palcoscenico, cui si uniscono i “paysans” fino ad allora trattenuti sul fondo: “Le Roi entre & Béatrix se retire, les Garçons Laboueurs prennent sa place”⁹⁸. Si osservi inoltre come anche in questo caso quando Tirso, nel breve dialogo che intercorre tra i *villanos* prima che essi si uniscano ai personaggi nobili, afferma che il re come loro porta la barba – a segnalare una vicinanza tra i due distanti mondi di “corte” ed “aldea” maggiore di quanto si possa immaginare⁹⁹ – il traduttore senta la necessità di esplicitare, con una didascalia assente nell'originale, il personaggio cui la battuta fa riferimento: “Regarde-donc. (En montrant le Roi.) Il a aussi de la barbe tout comme nous”¹⁰⁰. Infine, anche nel caso del ritorno di Beatriz all'interno dell'azione drammatica, sebbene nell'apostrofe di don Gutierre Matos inserisca soltanto l'esortazione tramite cui questi le ingiunge di avvicinarsi (“Serrana hermosa, llegad; / que os llama el Rey”¹⁰¹), il traduttore francese – pur riportando la situazione in modo analogo – introduce un nuovo movimento scenico, per quanto appena accennato, non già di avvicinamento verso il centro del palco, fulcro dello sguardo e dell'attenzione del pubblico, bensì di allontanamento verso l'esterno: “DOM GUTTIERE, allant vers Béatrix. Ma belle fille, venez parler au Roi”¹⁰². La scena, così ricondotta ad una sola unità drammatica, prosegue come nel prototesto spagnolo con il dialogo tra il re e la *villana*, il successivo intervento dei *criados* – con la già anticipata omissione dell'entrata di uno di

⁹⁶ Ivi, p. 29.

⁹⁷ Simon-Nicolas Henri Linguet, “Le Sage...”, cit., p. 29.

⁹⁸ Ivi, p. 30.

⁹⁹ Cfr. *infra*, pp. 377 ss.

¹⁰⁰ Simon-Nicolas Henri Linguet, “Le Sage...”, cit., p. 30.

¹⁰¹ Juan de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro*, cit., p. 42 [vv. 847-848].

¹⁰² Simon-Nicolas Henri Linguet, “Le Sage...”, cit., p. 33.

questi ad avvertire il monarca¹⁰³ – e l'esultanza finale dei "Paysans" inneggianti al sovrano. Laddove dunque Matos fa entrare in scena nuovi nuclei di personaggi dislocandoli in differenti collocazioni nello spazio rappresentativo del *tablado*, Linguet, che ha previsto un collettivo ingresso iniziale, programma di volta in volta l'allontanamento del gruppo non immediatamente coinvolto nell'azione drammatica. Se dal punto di vista performativo la poca praticità di tale espediente risulta palese – giacché si susseguirebbero sul palco numerosi spostamenti in modo molto rapido compromettendo l'attenzione e la comprensione dello spettatore – dal punto di vista testuale e narrativo essa non comporta particolari difficoltà e si rivela in effetti funzionale alla conservazione dell'unità diegetica. D'altronde, la stessa minuziosità con cui Linguet chiarisce ogni singolo passaggio, fornendo particolareggiate indicazioni sceniche di cui di fatto il commediografo aureo non si faceva carico in modo esplicito limitandosi a rimetterne l'interpretazione alle competenze attoriali, rimandano ancora una volta all'idea di una traduzione destinata alla lettura, per agevolare la fruizione della quale è necessario non dare niente per scontato: l'assenza della compagnia teatrale e dell'*autor* quali filtro di mediazione del testo dall'autore-traduttore al pubblico, rende necessario da parte del primo un intervento maggiormente meticoloso, che supplisca eventuali assenze del prototesto per fornire al destinatario ideale ogni strumento utile ad una piena comprensione.

L'ultima scena del primo atto, coincidente con la parte finale dell'ultima "microsecuencia", propone il dialogo conclusivo tra i due *enamorados*, significativamente mondato da Linguet di ogni espediente stilistico e retorico tipico del registro amoroso che non concorra in modo strettamente necessario allo sviluppo diegetico¹⁰⁴.

Jornada II

All'interno della seconda *jornada* (vv. 1049-2132) si possono individuare due "macrosecuencias" (vv. 1049-1544 e vv. 1545-2132), a loro volta comprendenti un nutrito numero di sottounità a causa della frequente presenza di parti cantate. Anche in questo caso – ad eccezione della prima scena (vv. 1049-1278), la cui conclusione può dirsi corrispondente a quella della seconda "microsecuencia", sebbene tuttavia questa stessa sia privata da parte del traduttore della parte finale – non si ha coincidenza tra i limiti delle scene in prosa e

¹⁰³ Cfr. *infra*, p. 398.

¹⁰⁴ Cfr. *infra*, pp. 765 ss.

quelli delle “microsecuencias” in verso, laddove questi non coincidano con quelli di una delle due unità maggiori.

La prima “macrosecuencia” (scene I-III) comprende al proprio interno ben dodici “microsecuencias”, di cui cinque cantate. Queste ultime, tuttavia, possono essere considerate – in modo ben più marcato rispetto a quanto osservato nel primo atto in merito all’interruzione del *romance* in *e-a* da parte dell’epitaffio di Juan Labrador (vv. 807-816), il cui ruolo diegetico è innegabile – come unità minime che non concorrono allo sviluppo narrativo e dunque “formas englobadas” prive di una reale funzione strutturante; come segnala infatti Françoise Gilbert, occorre fare una distinzione “entre texto representado y texto cantado, ya que este último puede implicar unas variaciones métricas no significantes desde un punto de vista estructural”¹⁰⁵. Alla luce di tale considerazione, dunque, dal punto di vista di una segmentazione unicamente rivolta ad una analisi strutturale del dramma, sarebbe probabilmente più opportuno individuare all’interno di tale unità maggiore due uniche “microsecuencias” – una che comprende le prime nove delle dodici individuate, costituita da un *romance* assonante in *á-e* (vv. 1049-1386), mentre l’altra, che include le restanti tre, composta da un *romance* in *á-o* (vv. 1397-1544) – al cui interno sono intercalate differenti parti cantate (quattro e una, rispettivamente) che differiscono nel verso e/o nella forma metrica impiegati ma non nell’assonanza (in *á-e* quelle all’interno della prima e in *á-o* quella all’interno della seconda). Tuttavia, ai meri fini di uno studio traduttologico che non si propone obiettivi esegetici nei confronti del prototesto spagnolo, la classificazione delle parti cantate quali “microsecuencias” a sé stanti, seppure prive di funzione strutturale e diegetica, si rivela utile ad individuare la prassi adoperata per la loro resa. Come si osserverà, infatti, è proprio in virtù del loro scarso valore diegetico che Linguet interverrà drasticamente fino ad ometterle dalla versione francese¹⁰⁶.

L’atto si apre, in modo speculare a quello precedente, con l’ingresso di Beatriz e Jacinta nei pressi dell’olmo dove la gioventù di Vega Florida si appresta a celebrare un ballo¹⁰⁷. Segue,

¹⁰⁵ Françoise Gilbert, “Polimetría y estructura dramática...”, cit., p. 168.

¹⁰⁶ Cfr. *infra*, pp. 785 ss.

¹⁰⁷ Anche in questo caso il cambiamento di luogo, non espressamente palesato nel testo spagnolo ma immediatamente desumibile dalla prima battuta di Beatriz (“Sólo está el olmo, Jacinta”, Juan de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro*, cit., v. 1049, p. 50) viene ampiamente esplicitato da parte di Linguet: “*Le théâtre représente la place du village & l’orme sous l’aquel dansent les Paysans.*”: Simon-Nicolas Henri Linguet, “*Le Sage...*”, cit., p. 42.

dopo pochi versi (vv. 1049-1062), l'arrivo di don Gutierre e Martín. In maniera analoga a quanto accaduto al termine dell'atto precedente, Linguet interviene sul testo spagnolo in modo tale da evitare l'inserimento di una nuova scena, avvalendosi inoltre di un espediente scenico simile a quello utilizzato in tale occorrenza da parte dello stesso Matos. Egli prevede infatti l'entrata contemporanea delle due coppie, tuttavia – poiché nel breve dialogo introduttivo tra le due *labradoras* la figlia di Juan dichiara di essere arrivata in anticipo per l'impazienza di incontrare Gutierre, manifestando così i propri sentimenti nei confronti di quest'ultimo senza che questi la possa udire¹⁰⁸ – fa in modo che essa avvenga da lati opposti del palcoscenico: “Béatrix, Jacinthe, d'un côté, Dom Gutierre, Martin son valet de l'autre habillés en paysans”¹⁰⁹. Così facendo il traduttore agisce ancora una volta nel rispetto delle normative drammaturgiche classiche evitando l'introduzione di una scena ulteriore. Segue un dialogo tra *dama* e *galán* privato da parte di Linguet di numerosi artifici retorici caratterizzanti il linguaggio amoroso tipico delle relazioni tra *enamorados*¹¹⁰; in particolar modo, come si analizzerà nel dettaglio, si omette un'ampia *relación* di Beatriz (vv. 1139-1189), mentre la prosecuzione del dialogo che ad essa segue viene ricondotta allo stretto contenuto semantico in virtù della sua utilità diegetica (in essa si fa infatti un primo riferimento sia al tema del matrimonio, prodromo del “caso de honra”, che all'appuntamento che i due personaggi concordano per la sera stessa). Linguet conclude a questo punto la scena, tagliando completamente la parte finale della “microsecuencia” (vv. 1210-1270). Nel testo spagnolo essa prevedeva l'arrivo di Montano quale pretesto di un gioco scenico di sicuro effetto tra le file dei *mosqueteros*: interrotti dalla presenza di questi e di Martín – il quale a sua volta si esibisce in giochi linguistici e colorate battute di spirito fingendo di essere un pastore che cerca occupazione presso Juan Labrador per il periodo della vendemmia¹¹¹ – in rispettivi *aparte* Beatriz e don Gutierre lamentano di non avere avuto occasione di definire in modo più preciso luogo ed orario del proprio appuntamento, aspetto che Linguet omette completamente per ricondurlo ad una dimensione più narrativa

¹⁰⁸ Cfr. *infra*, pp. 399 ss.

¹⁰⁹ Simon-Nicolas Henri Linguet, “Le Sage...”, cit., p. 42. Nel prototesto spagnolo: “Salen JACINTA y BEATRIZ, de labradoras. [...] Salen vestidos de labradores DON GUTIERRE y MARTÍN.”: Juan de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro*, cit., p. 50.

¹¹⁰ Cfr. *infra*, pp. 768 ss.

¹¹¹ Cfr. *infra*, pp. 402 ss.

e razionalizzante¹¹². Eliminando interamente tale passaggio, che avrebbe previsto l'ingresso di un nuovo personaggio senza di fatto contribuire in modo significativo allo sviluppo dell'azione, Linguet evita di dover ricorrere all'utilizzo di una scena ulteriore.

Anche la terza "microsecuencia" viene interamente omessa nel terzo francese; si tratta della prima parte cantata inserita all'interno dell'atto, che si struttura in un'*octavilla de pie quebrado* assonante in *á-e* al terzo, quinto e sesto verso¹¹³, che introduce il gruppo di *labradores* che si riuniscono attorno all'olmo per il ballo insieme a Tirso, Antón, Bruno e Constanza. Anche in tale occasione il passaggio ha per Matos una forte valenza scenica, che la musica contribuisce ad accrescere. Non è un caso infatti che all'interno della relativa *acotación* il drammaturgo fornisca alla compagnia una precisa indicazione a fini performativi, segnalando che l'ingresso dei quattro personaggi principali deve essere accompagnato da "las laboradoras que pudieren"¹¹⁴. Tuttavia, pur segnalando in modo più generico la presenza di "toute le jeunesse du village"¹¹⁵ – passando così da un livello drammaturgico rappresentativo a uno testuale narrativo – Linguet cassa l'elemento musicale che egli ritiene, come in altre occorrenze chiarisce, eccessivamente "ampoloso". Pertanto, come già anticipato, sebbene il principio della seconda scena e della terza "microsecuencia" coincidano – costituendo in quest'ottica una occorrenza eccezionale data la loro mancata corrispondenza con il passaggio ad una nuova "macrosecuencia" – la scena precedente termina di fatto ben prima, con la soppressione di buona parte della seconda "microsecuencia" e della totalità della terza. Anche l'ingresso dei personaggi che stabilisce l'inizio della seconda scena viene aggiustato da parte di Linguet: se da un lato rispetto al prototesto spagnolo viene aggiunto Montano, la cui entrata non era ancora avvenuta a causa dell'eliminazione della seconda "microsecuencia"¹¹⁶, dall'altro viene mantenuto solamente il personaggio di Constanza, dato il ruolo successivamente epurato – in linea con la consueta prassi adottata da parte del traduttore francese che si osserverà in seguito nel

¹¹² Nel testo francese, infatti, Beatriz si limita a dire a don Gutierre che in seguito gli fornirà a riguardo maggiori indicazioni: "On commence à se rassembler... nous nous verrons ce soir; je vous indiquerai l'heure & le lieu." Simon-Nicolas Henri Linguet, "Le Sage...", cit., p. 44.

¹¹³ "Viva la flor del amor, / viva la flor. / Viva la flor del valle, / viva la flor. / Viva la flor del alcalde, / que a todos frutos reparte, / viva la flor, viva la flor. / Viva la flor del amor.": Juan de Matos Frago, *El sabio en su retiro*, cit., p. 57 [vv. 1271-1278].

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ Ivi, p. 45.

¹¹⁶ Cfr. *infra*, p. 770.

dettaglio – degli altri tre *labradores*, per ricoprire il quale è sufficiente il solo Martín, già presente in scena¹¹⁷. Dopo un primo rapido dialogo tra Beatriz e Constanza, in cui quest’ultima preannuncia il prossimo arrivo di Juan Labrador, viene intercalata la seconda forma cantata, una *endecha* in senari assonante ai versi pari in *á-e*. L’accompagnamento musicale costituisce un accorto espediente drammaturgico che permette agli *enamorados* di riprendere il discorso precedentemente interrotto e concordare l’appuntamento: con il pretesto del ballo essi hanno modo di parlare senza destare sospetti agli occhi degli altri giovani. Alla *endecha* seguono infatti quattro versi (quinta “microsecuencia”, vv. 1341-1344) in cui la *dama* annuncia al *galán* che indicherà luogo e orario del loro incontro all’interno di un *romance*. Il dialogo viene quindi interrotto da una nuova *endecha* (sesta “microsecuencia”, vv. 1345-1348) con le stesse caratteristiche della precedente, al termine della quale Beatriz spiega l’abile artificio drammaturgico con cui si appresta a dare indicazioni all’innamorato: quando cantando il *romance* prenderà in mano un fazzoletto, le parole pronunciate saranno a questi rivolte¹¹⁸. Segue un breve dialogo (settima “microsecuencia”, vv. 1349-1363), in cui i *labradores* incoraggiano Constanza a cantare l’immediatamente successiva strofa di dieci versi assonanti in *á-e*, di cui otto ottonari e un *pareado* finale in endecasillabi (vv. 1364-1373). Riprende infine il dialogo collettivo in cui alcuni personaggi annunciano il tipo di forma metrica che si apprestano a cantare, all’interno del quale non mancano le battute del *gracioso*. Beatriz, la quale dichiara di intonare un *romance*, è la prima ad iniziare: si chiude così anche l’ottava unità minima (vv. 1374-1385). Appare evidente come tale rapido succedersi di “microsecuencias” ed eventi abbia potuto costituire agli occhi del traduttore francese un ostacolo di difficile risoluzione. La presenza delle parti cantate infatti, risolte solitamente tramite un’omissione, assume in questo caso un indubbio valore diegetico, costituendosi quale efficace artificio scenico che permette lo sviluppo dell’azione drammaturgica sia dal punto di vista tecnico rappresentativo che narrativo. L’intervento di Linguet mette in evidenza, ancora una volta, le finalità testuali della sua operazione traduttiva: per sopperire all’impossibilità di tagliare i versi cantati, infatti, egli condensa l’intero passaggio in una didascalia descrittiva che riassume il contenuto diegetico dell’azione: “*On fait danser Martin & ensuite Gutierre qui prend Béatrix. Elle l’avertit qu’elle*

¹¹⁷ Cfr. *infra*, pp. 404 ss.

¹¹⁸ Cfr. *infra*, pp. 772 ss.

contera dans le moment une histoire à toute l'assemblée, & qu'il doit prendre pour lui ce qu'elle dira en tirant son mouchoir. Après quelques momens on fait chanter Constance; on propose de s'amuser à faire des contes: Béatrix se charge de commencer"¹¹⁹. La seconda scena prosegue con il canto della figlia di Juan, cui corrisponde la nona "microsecuencia", caratterizzata dal passaggio al *romance* assonante in *á-o*, che rimarrà invariato fino al termine della "macrosecuencia" ad eccezione di quattro versi cantati. La variazione metrica introduce di fatto un passaggio diegetico fondamentale che funge da preludio allo spostamento dell'azione a casa di Juan per lo svolgimento della parte centrale dell'intera *comedia*, in cui si assiste al primo incontro tra *sabio* e *villano*. Il contenuto semantico del *romance* di Beatriz, sebbene come di consueto privato di qualche "plaisanterie", viene da Linguet interamente riportato, compreso l'espedito scenico del fazzoletto tramite cui questa dà appuntamento a don Gutierre per la notte stessa¹²⁰. Si conclude quindi la seconda scena, con l'arrivo di Juan Labrador. La terza scena di questo atto, ad eccezione del taglio di poche battute, segue sostanzialmente la struttura del prototesto originale¹²¹: in essa Juan, ossequiosamente accolto dalla giovane comitiva, annuncia il prossimo matrimonio del figlio con Constanza, di cui elogia le virtù e alla dote della quale dichiara di farsi carico egli stesso. Concordate le nozze, al sollecito da parte di Jacinta di provvedere anche a quelle di Beatriz, il *labrador* afferma che tra i presenti non vi è alcun possibile marito per la figlia, poiché egli non intende darla in sposa né ad un contadino né ad un nobile ma a qualcuno di pari *status* sociale¹²². Nel testo spagnolo la decima "microsecuencia" si conclude con gli ultimi versi enunciati da Juan, in cui si elencano le tre caratteristiche che deve possedere l'uomo che sposerà la figlia ("Yo sólo quiero que tenga / el que fuere su velado, / tres cosas: hombre de bien, / sangre limpia, y paño pardo"¹²³), per lasciare il posto ad una *endecha* assonante in *á-o* in cui i contadini in coro augurano una lunga vita ai promessi sposi. Linguet taglia ancora una volta la parte musicale per terminare con l'ultima breve "microsecuencia", in cui Martín e don Gutierre commentano l'insolito disprezzo della rusticità del "filósofo villano"¹²⁴. Tutti i

¹¹⁹ Simon-Nicolas Henri Linguet, "Le Sage...", cit., p. 46.

¹²⁰ Cfr. *infra*, pp. 772 ss.

¹²¹ Cfr. *infra*, p. 407 ss.

¹²² Cfr. *infra*, pp. 585 ss.

¹²³ Juan de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro*, cit., p. 65 [vv. 1529-1533].

¹²⁴ Cfr. *infra*, p. 589.

personaggi presenti sul palco escono; termina così la terza scena e con essa la prima “macrosecuencia”.

La seconda “macrosecuencia” (scene IV-VIII) vede l’ingresso del re accompagnato da Alvar Nuñez, con un cambiamento di tempo e spazio non direttamente segnalati da Matos ma esplicitati da parte del traduttore francese: “Le théâtre représente la nuit & le devant de la maison de Jean le Laboureur”¹²⁵. La prima “microsecuencia”, costruita in *redondillas* consonanti con schema rimico *abba*, si apre con l’ampio dialogo che intercorre tra i due (vv. 1545-1631), che anticipa quello centrale tra Juan e il sovrano e occupa la totalità della quarta scena: in esso si ribadisce la curiosità che il re nutre nei confronti del *labrador*, nonché la sua infatuazione per l’affascinante figlia di questi. Linguet riporta lo stretto nucleo semantico del passaggio, come di consueto epurato di virtuosismi e sfoggi retorici tra cui, in particolare, la *relación* in cui il monarca manifesta la propria ammirazione e invidia nei confronti del proprio *alter ego* tramite una serie di anaforiche esclamazioni che ne enfatizzano la vita semplice e sobria (vv. 1571-1604), la quale viene in larga misura epurata¹²⁶. La “microsecuencia” prosegue, mentre la prima scena si conclude con l’arrivo del re sotto le mentite spoglie di Enrique de Guevara presso l’abitazione di Juan Labrador e il conseguente ingresso in scena di quest’ultimo. I primi venti versi di apertura della scena successiva (vv. 1632-1652) proseguono in *redondillas*, per poi passare a un *romance* assonante in *á-a* che segna il passaggio alla seconda “microsecuencia”. Come si osserverà nel dettaglio, l’ampio dialogo tra i due protagonisti, in maniera direttamente proporzionale alla sua importanza all’interno del testo spagnolo, si presenta nelle versioni francese e italiana con interessanti interventi da parte di entrambi i traduttori¹²⁷. Al suo interno, inoltre, si assiste ad un ulteriore cambiamento metrico volto a sottolineare la rilevanza dell’azione drammaturgica che segue: dopo la lunga *relación* bucolica in cui il *villano* descrive il modo in cui trascorre le proprie giornate, mostrando ancora una volta la propria risolutezza a non voler conoscere il sovrano e la parallela manifestazione in *aparte* dell’invidia da questi nutrita (vv. 1699-1652), fanno ingresso alcuni contadini con un tavolo e alcuni piatti di pietanze. La solennità del momento diegetico, collocato al centro dell’intero dramma, è data dalla sua analogia con il passaggio che anticipa il *desenlace* nella seconda parte del terzo atto, in cui il re fa condurre

¹²⁵ Simon-Nicolas Henri Linguet, “Le Sage...”, cit., p. 52.

¹²⁶ Cfr. *infra*, pp. 589 ss.

¹²⁷ Cfr. *infra*, pp. 600 ss.

al cospetto del contadino – oramai giunto a Corte e seduto presso la tavola reale – tre piatti contenenti ciascuno un simbolo dell'autorità reale affinché, come in effetti accade, questi riveda la propria attitudine diffidente nei confronti della figura del monarca. Il passaggio di schema metrico che marca l'inizio della seconda "microsecuencia" – dal *romance* assonante in *á-a* ad uno assonante in *á-o* – tramite cui Matos sottolinea tale momento drammaturgico, è affiancato da una *acotación* ad indicare l'ingresso dei servitori con precise indicazioni scenografiche che segnalano l'importanza degli oggetti di scena: "*Sacan una mesa, y van entrando los villanos con platos tapados*"¹²⁸. Il fatto stesso che tale ingresso non costituisca per Linguet motivo di introduzione di una nuova scena, ma venga intercalato con una didascalia marginale ("*On apporte une table avec des plats*"¹²⁹), può essere letto come una riprova ulteriore della valenza letteraria della traduzione proposta dal francese, in virtù della quale ogni elemento marcatamente scenico viene ricondotto ad un piano descrittivo che ne attenua la carica drammaturgica. La scena termina dunque con l'ultima parte del dialogo tra *sabio* e *villano*, anch'essa simbolica anticipazione di quello speculare che avrà luogo presso la reggia, in cui Juan invita l'ospite a sedersi a capotavola in segno di ossequio dichiarando che, poiché è lui il padrone di casa, questi è tenuto a rispettarne la volontà¹³⁰.

L'ingresso di Beatriz, Constanza e Jacinta segna nei metatesti francese ed italiano il principio della terza scena. In essa Juan incoraggia i personaggi femminili a intonare una canzone per intrattenere l'ospite; seguono tre rapidi dialoghi: nel primo il sovrano chiede a Juan informazioni sulle tre giovani e questi risponde non mancando di sottolinearne le umili origini ("*REY. ¿Quién son aquestas señoras? / JUAN. Labradoras son, hidalgo, / que no señoras*"¹³¹); nel secondo queste si confrontano sulla somiglianza che notano tra il forestiero e il re¹³²; nel terzo, infine, il monarca e Beatriz hanno un breve scambio di battute in cui alla ospitale cortesia della seconda corrispondono le lusinghe infatuate del primo. Il *pathos* di quest'ultimo scambio, la cui carica retorica viene estremamente smorzata da parte di Linguet¹³³, viene interrotto bruscamente da Juan, che incoraggia l'ospite a non dilungarsi in ossequi e le ragazze a riprendere il proposito del canto. Segue dunque una *silva*

¹²⁸ Juan de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro*, cit., p. 75 [v. 1848].

¹²⁹ Simon-Nicolas Henri Linguet, "Le Sage...", cit., p. 62.

¹³⁰ Cfr. *infra*, pp. 647 ss.

¹³¹ Juan de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro*, cit., p. 76 [vv. 1871-1872].

¹³² Cfr. *infra*, pp. 414 ss.

¹³³ Cfr. *infra*, pp. 652 ss.

arromanzada cantata in settenari ed endecasillabi assonanti in *á-o*, anch'essa riconducibile al tema del *beatus ille* (vv. 1911-1918), che costituisce nella segmentazione del dramma la quarta "microsecuencia" oppure, analogamente alle precedenti parti cantate, una forma "englobada" all'interno della "microsecuencia" del *romance* caratterizzata dal cambiamento dello schema metrico. Anche in questo caso Linguet omette la parte cantata, facendovi soltanto rapido accenno nell'apparato didascalico: "*Elles chantent. JEAN, quand elles ont fini. Levez la table [...]'*"¹³⁴. Con la ripresa del *romance* in *á-o* si ha l'apertura dell'ultima "microsecuencia" dell'atto, mentre la sesta scena termina poco dopo, con l'uscita di scena di Juan il quale, nonostante la richiesta dell'ospite di rimanere ancora un po' a conversare, annuncia di andare a dormire. Tutti i personaggi escono di scena tranne il re e Beatriz, da questi trattenuta. La settima scena riferisce l'ampio dialogo tra il sovrano e la *dama*, in cui il primo dichiara di essere stato inviato da parte del sovrano quale portavoce del proprio amore, profondendosi in galanterie e metafore riconducibili in particolar modo al campo semantico dell'astronomia e notevolmente ridotte nei due metatesti¹³⁵, cui la ragazza risponde in modo sostenuto lamentandosi che l'essere stata trattenuta con la forza non è un atteggiamento tramite cui un nobile possa manifestare i propri sentimenti amorosi, preannunciando nuovamente il "caso de honra". Come si osserverà nel dettaglio, anche tale dialogo, di significativo interesse tanto per lo sviluppo diegetico quanto per il valore drammaturgico, viene sottoposto a notevoli interventi da parte del traduttore francese. Se da un lato questi lo priva infatti della maggior parte delle retoriche affettazioni stilistiche, dall'altro lo arricchisce di dettagli didascalici descrittivi in merito al comportamento con cui i personaggi agiscono, finalizzati a una maggiore comprensione dell'azione da parte di chi legge e assenti invece nel prototesto spagnolo giacché, come prassi, competenza dell'*autor* e degli attori della compagnia ("*LE ROI, en l'arrêtant avec quelque violence. Ecoutez-moi. BEATRIZ, en colere. Quoi, Monsieur, vous m'insultez!*"¹³⁶). All'uscita di scena di Beatriz, risentita per l'accaduto, segue una *relación* del re (vv. 2007-2027) di cui Linguet taglia i due terzi iniziali. Il monologo viene interrotto da Gutierre, giunto per l'appuntamento con la

¹³⁴ Simon-Nicolas Henri Linguet, "Le Sage...", cit., p. 66.

¹³⁵ Cfr. *infra*, pp. 665 ss.

¹³⁶ Ivi, p. 68. Le didascalie sono assenti nell'originale: "*REY. Oid, esperad, teneos. / BEATRIZ. Soltad, soltad, y no, osado, / estraguéis con lo grosero / los visos de cortesano.*": Juan de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro*, cit., p. 80 [vv. 1977-1980].

dama. Si passa dunque all'ultima scena dell'atto centrale con il dialogo tra i due nobili i quali, dopo lo stupore iniziale per l'inaspettata reciproca presenza in casa di Juan, ne spiegano ciascuno la propria ragione. Alla rivelazione da parte di Gutierre dell'amore per Beatriz, anche il sovrano ammette i propri sentimenti nei confronti della *dama*, il che induce il *valido* a dare sfoggio di virtuosismi retorici – ricondotti da Linguet a un registro meno coinvolto e ben più razionalizzante¹³⁷ – tramite cui dichiara la volontà di farsi da parte per il proprio sovrano. Premessa diegetica del futuro “caso de honra” causato dalla violazione della ragazza, al rispetto da parte del suddito il re risponde con un'ennesima mostra di saggezza e autocontrollo sulle passioni umane che ne rivela lo *status* di superiorità: elogiando la fedeltà di Gutierre egli ne rifiuta la rinuncia, avvertendolo tuttavia di non mancare di rispettare l'onore di Beatriz, di cui sarà lui stesso a farsi carico. L'uscita di scena di entrambi i personaggi segna la conclusione del secondo atto.

Jornada III

La terza *jornada* (vv. 2133-3320) è strutturata in tre “macrosecuencias” (vv. 2133-2694, vv. 2695-2980, vv. 2981-3320), delle quali la prima e l'ultima polimetriche e comprendenti rispettivamente due e quattro “microsecuencias” (data la presenza di due parti cantate “englobadas”), mentre la terza monometrica e dunque non ulteriormente ripartibile. Dato il rapido succedersi di personaggi ed eventi, nonché i molteplici cambiamenti spaziali, richiesti dal *climax* ascendente che conduce progressivamente allo scioglimento finale, nelle versioni francese ed italiana tale atto si presenta come quello con il maggior numero di scene. Ciononostante, nemmeno in questo caso si osservano corrispondenze tra i limiti di queste e quelli di quelle “microsecuencias” che non coincidano con il principio o il termine di una sequenza maggiore, fatta eccezione per l'ultima scena (scena XVI, vv. 3215-3320), interamente coincidente con l'ultima “microsecuencia” e dunque, non a caso, con il *desenlace* conclusivo.

La prima “macrosecuencia” (scene I-VIII) comprende al proprio interno due distinte “microsecuencias”. La prima (vv. 2133-2608) si presenta nella forma metrica di un *romance* assonante in -ó e prevede il mancato rispetto delle unità di tempo e luogo. Come si analizzerà in seguito, tale espediente non sfugge all'accorta razionalizzazione operata da

¹³⁷ Cfr. *infra*, pp. 676 ss.

parte del traduttore francese il quale – probabilmente tanto per agevolare la lettura da parte del destinatario ideale, quanto per dare mostra di competenza agli occhi della critica palesando egli stesso i “limiti” dell’opera, già ampiamente difesi – non manca di offrire una descrizione chiara e razionale del contesto entro cui l’azione si appresta a svolgersi esplicitando chiaramente il “caso de honra” subito da Beatriz cui Matos non fa alcun diretto accenno: “Entre la Seconde Journée & celle-ci, il s’est passé plusieurs jours: les Acteurs sont supposes en avoir profité, & surtout Béatrix. Elle a donné plusieurs rendez-vous à son amant. Un entre autres lui a été fatal. C’est le lendemain d’une nuit dangereuse pour elle, que commence la troisième Journée”¹³⁸. La prima “microsecuencia” (vv. 2133-2280) comprende le prime sei scene delle due traduzioni in prosa e buona parte della settima, aprendosi con un dialogo tra Beatriz e Jacinta che propone il tema dell’abuso subito dalla *dama*. Sollecitata dalla *criada* a confidare le ragioni di un evidente turbamento, dopo una prima resistenza questa racconta l’accaduto tramite un’ampia *relación* (vv. 2170-2280) il cui *pathos*, come si analizzerà, viene enfatizzato da espedienti stilistici e linguistici di grande coinvolgimento che si vedranno spesso investiti dell’intervento di Linguet ad attenuarne la carica retorica¹³⁹. La lunga scena – il cui stretto nucleo diegetico della presentazione del tema dell’onore violato è abbondantemente arricchito da espedienti linguistici che mostrano l’abilità tanto del commediografo quanto dell’attrice che andrà a rappresentarla – si conclude con l’auspicio da parte della *dama* che il re si occupi di ristabilire il proprio onore incaricandosi di provvedere alle sue nozze con il nobile. L’entrata in scena di Juan, Montano e Constanza segna il principio della scena successiva, in cui il primo, nel vedere la figlia estremamente turbata, sperando di scacciarne la tristezza le dichiara che provvederà al suo matrimonio con un uomo di pari *status* sociale¹⁴⁰. A concludere la breve scena giunge Tirso ad annunciare l’arrivo di don Gutierre che chiede di essere ricevuto dal *labrador*. Nella terza scena il nobile consegna a Juan la prima lettera da parte del re, in cui questi gli chiede centomila ducati spiegando di essere stato informato da Enrique de Guevara che egli si era dichiarato disponibile a prestargli del denaro qualora ne avesse avuto bisogno. Dimostrando grande probità, il *villano* si impegna a mantenere la propria parola. La scena, mantenuta interamente da Linguet seppur mondata degli interventi del *gracioso*, si conclude con l’uscita

¹³⁸ Simon-Nicolas Henri Linguet, “Le Sage...”, cit., p. 74.

¹³⁹ Cfr. *infra*, pp. 774 ss.

¹⁴⁰ Cfr. *infra*, pp. 696 ss.

di tutti i personaggi ad eccezione di Gutierre, Beatriz e Jacinta. In quella successiva si assiste alla prima reale metamorfosi, già preannunciata dal resoconto della *dama* in apertura dell'atto, del personaggio del *galán* la cui presunta nobiltà viene smentita dagli *aparte* in cui questi esplicita la necessità di fingere di voler sposare quest'ultima; segue dunque un finto dialogo amoroso in cui Gutierre adduce impegni cortigiani quale scusa della intensa occupazione che gli ha impedito di tornare dall'amata. Tuttavia questa, rassicuratasi in un primo momento, intuisce la menzogna delle parole del nobile e gli chiede pertanto di firmare un documento che attesti l'intenzione di sposarla trovando nel diniego di questi la conferma dei propri sospetti¹⁴¹. L'arrivo di Juan Labrador interrompe i toni accesi assunti dal dialogo, che si conclude con la determinazione da parte di Beatriz a riparare al torto subito. La quinta scena individuata da Linguet si rivela estremamente coincisa dal punto di vista drammaturgico, riportando il contenuto dei pochi versi (vv. 2479-2496) in cui il *labrador* consegna a don Gutierre il denaro richiesto, pronunciando in una rapida invettiva contro l'indiscrezione di Enrique de Guevara, opportunamente mondata dal traduttore di un colorito gioco linguistico¹⁴². L'uscita di scena di Gutierre stabilisce l'inizio della sesta scena, che vede condurre l'azione i due personaggi rimasti, Juan e Beatriz. Anche in questo caso, seppure in misura minore rispetto al precedente, assistiamo ad un'azione alquanto rapida (vv. 2497-2553), che vede Juan riprendere il discorso precedentemente interrotto per annunciare a Beatriz di avere scelto un *labrador* "galán, cuerdo y virtuoso"¹⁴³ cui darla in moglie. L'impetuoso e categorico rifiuto della figlia, indubbiamente sobillato dalla rabbia appena provocata dal dialogo intercorso con Gutierre, segna un'ulteriore frattura nel delicato equilibrio che aveva finora mantenuto intatta la relazione tra "corte" e "aldea", tra il personaggio del *viejo* – portatore di valori sani e ben intenzionati ma desueti e non comprensibili all'interno di un nuovo paradigma di riferimento – e quello della *dama*, la cui libertà di arbitrio si rivendica quale giusta causa per opporsi alla volontà paterna e venire in questo modo meno all'obbedienza dovuta ai sacri vincoli parentali e tradizionali¹⁴⁴. All'esplicita richiesta che la giovane fa al padre di essere sposata ad un nobile segue il

¹⁴¹ Cfr. *infra*, pp. 705 ss.

¹⁴² Cfr. *infra*, pp. 709 ss.

¹⁴³ Juan de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro*, cit., p. 97 [v. 2503].

¹⁴⁴ "BEATRIZ. Porque yo tengo albedrío, / y tú no tendrás razón / de hacerme violencia, cuando / mi resistencia es primor.": lvi, p. 97 [vv. 2515-2518]. Cfr. *infra*, pp. 709 ss.

tentativo da parte di questi di calmarla, interrotto però da un primo arrivo di Montano (v. 2548) – che annuncia la presenza di un nuovo messaggero con un'altra lettera da parte del re – e di quello di poco successivo di Alvar Nuñez (v. 2553). Si noti come in questo caso Linguet, molto probabilmente per non dover introdurre una nuova scena, abbia previsto la presenza di Montano già dall'inizio di tale scena¹⁴⁵; tale espediente, tuttavia, pur non costituendo un problema nello sviluppo diegetico dell'azione, potrebbe creare difficoltà a fini rappresentativi, poiché non si spiega come il giovane – che si suppone abbia assistito al colloquio tra il padre e la sorella dal momento che, a differenza di quanto accade in casi analoghi, non se ne segnala la permanenza in un differente spazio del palcoscenico – abbia appreso la notizia dell'arrivo di un nuovo messaggio¹⁴⁶, né perché non abbia annunciato la stessa fino a quel momento. Linguet segnala inoltre la presenza di Constanza, la quale era invece uscita assieme agli altri personaggi – ad eccezione di Juan e della figlia – al termine della terza scena, distrazione che la Caminer prontamente corregge omettendola dalla propria didascalia¹⁴⁷. L'ingresso di Alvar Nuñez segna dunque il principio della settima scena. In essa viene letta la seconda missiva in cui il monarca, ancora una volta incoraggiato dalla dimostrazione di disponibilità fatta ad Enrique de Guevara da parte del *villano*, chiede che i figli di quest'ultimo vengano condotti a Corte dal *valido*. Di fronte a tale richiesta Juan si mostra addolorato fino a cedere al pianto – che una battuta della *criada*, omessa nella traduzione, tenta di sdrammatizzare¹⁴⁸ – tuttavia, irreprensibile nel proprio ruolo di fedele suddito, egli è intenzionato a compiere quanto richiesto, domandando soltanto di poter fare al figlio alcune raccomandazioni. Ci troviamo all'interno di un passo del dramma di grande rilevanza, nel quale il rappresentante della vita di “aldea” manifesta ulteriormente la propria estrema diffidenza nei confronti del corrotto lusso di quella cortigiana. La lunga *relación* di Juan – che troverà il proprio omologo speculare in quella anitifrastica che il *gracioso* Martín proporrà allo stesso *villano* sulle accortezze da usare per essere un buon cortigiano (vv.

¹⁴⁵ “Jean, Montan, Constance, Béatrix.”: Simon-Nicolas Henri Linguet, “Le Sage...”, cit., p. 89.

¹⁴⁶ Forse ricollegabile anche a tale anticipo della presenza in scena di Montano, si noti come questi annunci l'arrivo non di un “mensajero” del re, ma di un “mensaje”, eliminando l'espedito che nel testo spagnolo dà adito all'immediatamente successiva battuta di Juan, cassata nella versione francese: “MONTAN. Voilà un autre message de la part du Roi. BEATRIX. Que sera-ce?": p. 90. Nell'originale: “MONTANO. [...] Señor, / del Rey otro mensajero / te busca. JUAN. ¿Otro embajador / tenemos? Bueno va aquesto. / BEATRIZ ¿Qué será?": Juan de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro*, cit., p. 98 [vv. 2550-2552].

¹⁴⁷ “Giovanni, Montano, Beatrice.”: Elisabetta Caminer Turra, “Il Saggio...”, cit., p. 56.

¹⁴⁸ Cfr. *infra*, p. 435.

3011-3028) – ne mette in guardia il figlio dai pericoli che si celano dietro l'apparenza di un mondo vuoto e fastoso opposto ai semplici valori del "rincón". Non è un caso, dunque, che lo *spannung* diegetico di tale momento topico venga segnalato da parte del drammaturgo tramite una variazione metrica a metterne in evidenza l'intensa carica simbolica e drammaturgica: da questo momento in poi, infatti, ha avvio la seconda e ultima "microsecuencia" di questa prima "macrosecuencia" dell'atto conclusivo, segnalata da un passaggio dal primo *romance* in -ó ad uno in ú-o. A testimonianza dei residui traduttivi che la resa in prosa di un dramma aureo inevitabilmente comporta, si noti come all'interno del testo francese – e, di conseguenza, anche di quello italiano – tale significativa variazione dello schema metrico non si traduca di fatto in alcun espediente tecnico a sottolineare, come avviene invece nell'originale, l'enfasi del nucleo drammaturgico. In essi infatti la scena non soltanto prosegue ininterrotta, data l'assenza di entrate o uscite di personaggi, ma viene inoltre epurata di numerosi elementi tramite cui Juan argomenta la propria tesi, per essere ricondotta al proprio stretto nucleo semantico mondata di ogni possibile ridondanza probabilmente ritenuta eccessiva. Al termine dell'accurato monologo, il *villano* fa la propria uscita, determinando la conclusione della settima scena. Con la breve – ma molto interessante, come si osserverà, dal punto di vista traduttologico¹⁴⁹ – scena seguente si conclude la prima "macrosecuencia" dell'atto. In essa Alvar Nuñez elogia la saggezza di Juan, Montano chiede il permesso di salutare Constanza, infine Beatriz incoraggia alla partenza augurandosi di saper cogliere l'opportunità che la fortuna le sta offrendo; si intercalano inoltre due commenti ironici da parte di Jacinta interamente cassati da parte del traduttore francese, al punto tale da comportare l'eliminazione stessa di tale personaggio all'interno della scena¹⁵⁰.

La seconda "macrosecuencia" (scene IX-XIV), come anticipato, è di tipo monometrico, interamente strutturata in un *romance* assonante in í-o. Anche in questo caso nelle versioni francese e italiana si riscontra, a fronte dell'omogenea unitarietà strutturale del testo originale, una ripartizione molto marcata con il rapido susseguirsi di ben sei scene, ciascuna delle quali corrispondente a un numero di versi sempre inferiore al centinaio (rispettivamente 86, 23, 89, 38, 39 e 11 versi). La prima di esse, la scena IX, segna il definitivo

¹⁴⁹ Cfr. *infra*, p. 726.

¹⁵⁰ Cfr. *infra*, pp. 436 ss.

spostamento dello spazio drammaturgico dal villaggio di Vega Florida alla Corte di Siviglia; anche in questo caso, come già accaduto in precedenza, la mancanza di una diretta indicazione di tale variazione all'interno dell'originale viene supplita da parte del traduttore tramite l'aggiunta di un'apposita esplicita didascalia: "*Le théâtre change: il est à Séville dans le Palais*"¹⁵¹. Ad animare l'azione sono il re e don Gutierre, in un dialogo all'interno del quale il secondo riferisce al primo la reazione ossequiosa mantenuta da parte di Juan Labrador alla richiesta del denaro, riportandone inoltre le parole di biasimo nei confronti di Enrique de Guevara nonché la volontà di far pervenire al monarca, oltre ai centomila ducati, un agnello vivo con un coltello legato al collo, palese simbolo di umile riverenza da parte del suddito nei confronti del proprio sovrano. Di fronte a tale resoconto, quest'ultimo reagisce con sentito stupore e, colpito dalla leale obbedienza di Juan, ordina a Gutierre di rearsi al villaggio per andare a prenderlo e condurlo alla reggia con la scusa di un affare di grande importanza. Una volta giunto a palazzo, spiega il monarca nella propria *relación*, il *villano* dovrà essere vestito da cortigiano e trattato con lo stesso rispetto e la stessa attenzione che si usa nei confronti dell'autorità regale; quindi, mentre il sovrano stesso ne osserverà di nascosto il comportamento, gli sarà fatta visitare la Corte allo scopo di rivederne l'atteggiamento di manifesta diffidenza dimostrato. L'uscita di scena di Gutierre – cui segue un breve animato elogio del re alla nobiltà d'animo del *villano*, interamente tagliato in traduzione – e il successivo ingresso di Alvar Nuñez segnano il passaggio alla decima scena. Questa si rivela, dal punto di vista della rappresentazione drammaturgica, estremamente inconsistente, giacché si limita a riportare l'annuncio da parte del secondo messaggero dell'arrivo a palazzo dei figli di Juan, con una rapida descrizione della reazione addolorata di questi alla notizia di tale richiesta¹⁵². Con l'ingresso di Montano, Beatriz e Jacinta ha inizio l'undicesima scena, nella quale si mostra l'ennesimo confronto del binomio oppositivo tra "corte" e "aldea" nel quale, come si vedrà, il traduttore opera alcuni interventi – principalmente rivolti a un'epurazione delle *relaciones* dei due giovani di quegli aspetti di estremo encomio alla figura reale – che innegabilmente concorrono a una parziale risemantizzazione del passaggio¹⁵³: in opposizione all'atteggiamento del padre, i figli mostrano nei confronti della vita cortigiana un'attrazione pari all'avversione provata per quella "campesina",

¹⁵¹ Simon-Nicolas Henri Linguet, "Le Sage...", cit., p. 96.

¹⁵² Cfr. *infra*, pp. 732 ss.

¹⁵³ Cfr. *infra*, pp. 742 ss.

profondendosi in manifestazioni di ossequio e riconoscenza al sovrano che sembrano a tratti apparire eccessivi anche agli occhi di quest'ultimo. La scena termina con una didascalia, tagliata nella traduzione francese, in cui Beatriz consegna un foglio al re di nascosto, cui seguono due *aparte* di questa stessa e Jacinta con l'agnizione che riconosce nell'identità di Enrique de Guevara quella del monarca¹⁵⁴. Con l'uscita di Alvar Nuñez accompagnato dai tre "villanos" si apre la dodicesima scena, interamente occupata dalla sola presenza del personaggio del re. Questi si interroga sul contenuto del misterioso foglio consegnatogli dalla figlia di Juan, in cui presagisce una possibile offesa all'onore della *dama* confermata dalla successiva lettura. Il monarca, sentitamente colpito, identifica nel gesto di Gutierre nei confronti di Beatriz un affronto alla sua stessa autorità e si dichiara risoluto a provvedere a ristabilire l'onore offeso con il loro matrimonio per poi occuparsi della diretta punizione del *caballero*. È proprio il ritorno in scena di questi che segna l'inizio della rapida scena XIII, all'interno della quale l'azione principale rimane interrotta per proseguire nello sviluppo di quella secondaria del "caso de honra". Ad eccezione della concisa battuta conclusiva del re ("Bien está"¹⁵⁵), la scena è interamente presieduta da don Gutierre il quale, in un monologo di significativa efficacia drammaturgica, annuncia in prima istanza l'arrivo a Corte di Juan Labrador, per poi riferire quello prossimo della regina accompagnata dalla *dama* che egli si appresta a sposare. Quindi, in un abile quanto enfatico passaggio lirico – ampiamente tagliato da parte di Linguet – che non si avvale né del ricorso a didascalie né del contributo del secondo personaggio, Matos fa apertamente intuire tramite le interrogative dirette di don Gutierre che il re gli si stia rivolgendo contro a spada sguainata, in segno evidente di vendetta per un'offesa tuttavia non palesata. Al tentativo di difesa del nobile, il quale dichiara che chiunque lo abbia tradito calunniandone la fedeltà abbia mentito, il sovrano replica con la battuta sopra citata ed esce lasciando il *valido* da solo sul *tablado*. Segue la scena conclusiva della prima "macrosecuencia" con la breve *relación* del personaggio rimasto (vv. 2970-2980) che si interroga sulle possibili cause di una simile collera nei suoi confronti da parte del sovrano.

Il principio della quindicesima scena coincide con quello dell'ultima "macrosecuencia" dell'intero dramma, strutturata nella forma metrica di un *romance* in *é-o* cui si intercalano

¹⁵⁴ Cfr. *infra*, pp. 437-438.

¹⁵⁵ Juan de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro*, cit., p. 111 [v. 2969].

due parti musicate ugualmente assonanti. La prima di queste, una *copla* cantata, è posta in apertura della sequenza stessa ad accompagnare l'ingresso di Alvar Nuñez con Juan Labrador, Martín e Tirso¹⁵⁶, in abiti cortigiani. Come analogamente già accaduto, i quattro versi musicati vengono interamente eliminati da Linguet, il quale inserisce tuttavia una didascalia a farvi riferimento: "*On chante*"¹⁵⁷. Nella "microsecuencia" successiva, ad un primo scambio di battute tra Alvar Nuñez e Juan – in cui il secondo manifesta di sentirsi costretto dalla scomodità dell'abito fastoso – segue la satirica *relación* da parte di Martín, speculare a quella in cui il *villano* metteva in guardia Montano dalle perdizioni cortigiane, ad illustrare gli accorgimenti da mantenere per essere un buon cortigiano, che viene mondata da parte del traduttore francese di gran parte degli espedienti retorici¹⁵⁸. Anche la successiva ripresa del dialogo tra Alvar Nuñez e il *villano*, in cui ancora una volta questi mette a confronto la sobrietà della propria dimora con l'opulenza dei decori di quella reale, viene ricondotta nella prosa francese allo stretto nucleo semantico pur mantenendone intatta e inalterata la struttura¹⁵⁹. La scena si conclude con una nuova mostra di stupore da parte del nobile della "*étrange philosophie*"¹⁶⁰ di Juan. La penultima scena prevede il secondo incontro tra i due protagonisti, preceduta dall'annuncio dell'arrivo del re da dietro le quinte¹⁶¹, dal quale Juan tenta di nascondersi sotto alcuni tappeti per fare in modo tale di non essere costretto a vederlo¹⁶². Come si osserverà nel dettaglio in apposita occasione¹⁶³, anche questo dialogo tra *sabio* e *villano* costituisce, alla pari di quello all'interno del secondo atto, un nucleo centrale dell'intero dramma. Malgrado la presenza in scena di Alvar Nuñez, l'azione viene interamente occupata dai due protagonisti in un ennesimo confronto delle

¹⁵⁶ Si noti che da parte di quest'ultimo personaggio, sebbene presente tanto nel testo originale quanto nelle traduzioni francese e italiana, non vi sarà d'ora in avanti alcun intervento all'interno dell'azione.

¹⁵⁷ Simon-Nicolas Henri Linguet, "Le Sage...", cit., p. 104.

¹⁵⁸ Cfr. *infra*, pp. 438 ss.

¹⁵⁹ Cfr. *infra*, pp. 747 ss.

¹⁶⁰ Simon-Nicolas Henri Linguet, "Le Sage...", cit., p. 108.

¹⁶¹ Ad ulteriore testimonianza delle finalità testuali della traduzione in prosa di Linguet, si noti come egli trasformi la battuta scenica di Matos ("VOCES. (*dentro*) Plaza, plaza": Juan de Matos Frago, *El sabio en su retiro*, cit. cit., p. 115 [v. 3095]) – in una didascalia evidentemente narrativa: "(*On crie.*) Place, place.": Simon-Nicolas Henri Linguet, "Le Sage...", cit., p. 109.

¹⁶² Anche in questo caso il traduttore francese inserisce una didascalia assente nell'originale ("ALVAR. ¿Dónde queréis esconderos? / JUAN. Detrás de aquellos tapices. / ¡Ay, más desdichado viejo! / ALVAR. ¿Estáis en vos?": Juan de Matos Frago, *El sabio en su retiro*, cit., cit., p. 115 [vv. 3100-3103]) con evidenti finalità narrative: "ALVAR. Où voulez-vous vous cacher? JEAN. Sous ce tapis. Ah! Vieillesse infortunée! (*Il veut se cacher.*) ALVAR. Etes-vous fou?": Simon-Nicolas Henri Linguet, "Le Sage...", cit., p. 109.

¹⁶³ Cfr. *infra*, pp. 751 ss.

due differenti, seppure non completamente contrapposte, *Weltanschauung*. Prossimi ormai al *desenlace* conclusivo, si assiste dunque alla prima fase della metamorfosi di Juan, il quale già soltanto con l'aver ceduto a tollerare la vista del re mostra la propria docilità ad essere ricondotto entro i confini del proprio paradigma di riferimento: sarà la saggezza sovrana, tuttavia, a fare in modo che ciò sia possibile, non già attraverso l'uso della forza e di un abuso di potere – come la stessa figlia del *villano* aveva in qualche modo profetizzato al termine dell'atto centrale¹⁶⁴ – ma tramite quello del giudizio e della nobiltà d'animo, valori nell'esercizio dei quali un buon sovrano manifesta il proprio governo e l'accoglienza di ogni suddito fedele, anche quando questi si dimostri "smarrito". Con l'eccezione di qualche intervento in linea con le consuete prassi operative finora adottate e che si osserveranno in dettaglio più avanti, la traduzione della scena ne mantiene pressoché intatta la struttura originale. Il passaggio alla scena conclusiva – coincidente, come anticipato, con l'ultima "microsecuencia" – è preceduto anche in questo caso dall'accompagnamento cantato di una *silva arromanzada* assonante in *é-o*, che introduce il consueto ingresso conclusivo sul palco da parte di tutti i personaggi del dramma¹⁶⁵. Anche in questo caso la parte musicale viene interamente eliminata, senza tuttavia fare alcun ricorso a una didascalia che ne supplisca la mancanza. Si procede dunque all'esposizione della scena conclusiva, in cui si assiste, nell'ordine: all'esposizione dei tre simbolici emblemi dell'autorità reale – all'interno della quale, come si osserverà, il traduttore opera un intervento correttivo rispetto all'originale – all'esplicitazione del "caso de honra", alla conseguente decisione delle nozze tra Beatriz e don Gutierre e del perdono da parte del *villano* e della figlia che convincono il monarca a non punire il nobile con la condanna a morte. Sebbene la scena finale coincida nella struttura con la corrispondente "microsecuencia", si osserva, tra le lievi modifiche introdotte da Linguet e poi riproposte dalla Caminer, il taglio delle ultime due battute che prevedevano la riconciliazione dei due *enamorados* e il consueto congedo conclusivo dal pubblico in cui il drammaturgo fa retorico sfoggio di *professio humilitatis*¹⁶⁶. In entrambe le traduzioni, dunque, il dramma si conclude simbolicamente con la battuta che vede Juan Labrador

¹⁶⁴ Cfr. *infra*, pp. 665 ss.

¹⁶⁵ Cfr. *infra*, pp. 779 ss.

¹⁶⁶ "ALVAR. Y aquí El sabio en su retiro / da fin. Perdonad sus yerros.": Juan de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro*, cit., p. 122 [vv. 3319-3320].

accettare di buon grado il futuro della propria vita a Corte¹⁶⁷, dimostrando così la riuscita di quel cammino di formazione che lo ha condotto ad adattare i propri buoni ma rustici e desueti principi entro i confini di un mondo più raffinato ma non per questo meno virtuoso. È lo stesso buon governo del re a legittimare la trasformazione del *villano*: i valori positivi di cui la semplice vita agreste è portatrice non sono traditi né tantomeno rinnegati, ma subiscono una naturale trasformazione adattandosi ad un paradigma maggiormente evoluto ma altrettanto onesto e animato da sani principi. Una metamorfosi analoga, potremmo dire, a quanto si proponeva di fare Linguet con il materiale drammaturgico aureo, di cui intendeva conservare il nucleo di materiale ritenuto “positivo” per ricondurlo, affinato e mondato da ogni barocca “rusticità”, ad una nuova poetica: quella più moderna, ordinata, avanzata e consona al contesto coevo, in quanto ispirata a quelle norme che animavano la drammaturgia neoclassica e che godevano di giudizi favorevoli più unanimemente condivisi. Un’operazione traduttiva che la Caminer sembra apprezzare adottandola integralmente anche per il metatesto italiano.

¹⁶⁷ “JUAN. Con tal dicha estoy contento.”: Ibidem [v. 3316]; “JEAN. Je ne trouve plus à cette condition rien qui m’effraie.”: Simon-Nicolas Henri Linguet, “Le Sage...”, cit., p. 117; “GIO. Io non trovo più in questo patto cosa che mi spaventi”: Elisabetta Caminer Turra: “Il Saggio...”, cit., p. 72.

4.3 Presentazione dei personaggi

La tipica presentazione iniziale dei personaggi, introdotta come di consueto in apertura del dramma, si configura come un apparato paratestuale di significativo interesse analitico all'interno dei due metatesti. In entrambe le traduzioni è possibile infatti osservare alcuni interventi che, siano essi mossi da finalità strettamente programmatiche o meno, possono essere letti come manifestazioni di determinate poetiche culturali, traduttive e drammaturgiche. Si riporta di seguito una tabella comparativa delle tre presentazioni¹⁶⁸.

PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA	PERSONAGES	ATTORI
DON GUTIERRE ALFONSO	LE ROI DOM ALPHONSE LE SAGE	IL RE DON ALFONSO IL SAGGIO
ALVAR NUÑEZ	DOM GUTTIERE, <i>son Chambellan</i>	DON GOTTIERO CIAMBELLANO
MARTIN, <i>lacayo</i>	DOM ALVAR NUÑES	DON ALVARO NUNES
EL REY DON ALFONSO	JEAN, <i>riche laboureur</i>	GIOVANNI <i>ricco lavoratore</i>
BEATRIZ	BEATRIX, <i>sa fille</i>	BEATRICE <i>di lui figliuola</i>
COSTANZA, <i>labradoras</i>	CONSTANCE, <i>sa bru</i>	MONTANO <i>di lei fratello amante di</i>
JUAN LABRADOR, <i>viejo</i>	MONTAN, <i>son fils</i>	COSTANZA
MONTANO, <i>su hijo</i>	MARTIN, <i>laquais de Gutierre</i>	MARTINO <i>servitore di DON GOTTIERO</i>
ANTON, GIL, TIRSO, BRUNO, <i>labradores</i>	JACINTHE, <i>suivante de Béatrix</i>	GIACINTA <i>serva di BEATRICE</i>
JACINTA	TIRCIS, <i>un des garçons laboureurs</i>	TIRSI <i>famiglio di GIOVANNI</i>
MÚSICOS	BERGERS, &c.	PASTORI ec.
[p. 17]	[p. 4]	[p. 11]

Degna di nota, in primo luogo, è la traduzione della consueta formula “Personas que hablan en ella”, risolta da Linguet con “Personages” e della Caminer Turra con il significativo “Attori”: tale scelta, coerentemente uniformata agli altri drammi presenti nella raccolta della prolifica traduttrice, può essere letta come indizio delle sue competenze professionali quale donna di teatro.

Tra gli elementi di uniformità che accomunano le due rese degli antroponomi, in generale, e le corrispondenti presentazioni dei personaggi, in particolare, è possibile riscontrare alcuni aspetti da ricondurre al primo passaggio traspositivo operato dalla traduzione francese, nell’analisi dei quali tuttavia è d’obbligo considerare l’incertezza in merito all’edizione spagnola utilizzata da Linguet. Un primo esempio può essere costituito dai due protagonisti: Juan Labrador, cui nelle edizioni consultate da Howley si accompagna

¹⁶⁸ Le citazioni da questo momento in poi riportate in tabella porteranno in calce il numero di pagina delle rispettive edizioni: Juan de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro*, James G. Howley (a cura di), Auckland, Uniprint, 1990; Juan de Matos Fragoso, “Le sage dans sa retraite”, in Simon-Nicolas Henri Linguet, *Théâtre Espagnol*, cit., vol. IV, pp. 1-117; Juan de Matos Fragoso, “Il saggio nel suo ritiro. Commedia spagnuola in tre giornate in prosa”, in Elisabetta Caminer Turra, *Nuova raccolta...*, cit., vol. III, 1774, pp. 10-72.

l'appellativo "viejo" (con la funzione non tanto di dare precisazioni circa l'età anagrafica del *villano*, quanto di ricondurlo immediatamente ad una ben definita tipologia di personaggio del teatro del Siglo de Oro, costituendosi pertanto quale utile indicazione drammaturgica) e il re Don Alfonso. Nella traduzione francese, infatti, il primo non soltanto perde l'artificio retorico del *nomen omen*, volto ad indicare il significativo *status* sociale del personaggio, per mezzo della trasformazione del nome proprio "Labrador" in quello comune "laboureur" (poi nell'italiano della Caminer Turra "lavoratore") presentato sotto forma di apposizione, ma quest'ultimo si presenta inoltre accompagnato dall'aggettivo "riche" (poi in italiano "ricco") in luogo del sostantivo "viejo", attributo che pur corrispondente a verità ne cambia l'immediata caratterizzazione. Laddove tale traduzione fosse da ricondurre non già all'edizione spagnola, magari errata o poco leggibile, né a una cattiva lettura da parte del traduttore, esso potrebbe attribuirsi a una volontaria scelta da parte di questo stesso, tanto nel passaggio dal nome proprio al sostantivo comune quanto nella sostituzione del sostantivo "viejo" (che non avrebbe in effetti avuto in francese la stessa connotazione mirata all'ascrizione del personaggio all'interno di una determinata categoria tipologica di personaggio della *comedia* aurisecolare) con il più efficace aggettivo "ricco", indicazione assai caratterizzante e forse agli occhi di Linguet chiave di lettura di maggiore utilità ai fini della comprensione delle dinamiche drammaturgiche dell'intreccio.

Parallelamente, anche il protagonista del monarca subisce una trasformazione analoga, la quale, quando non riconducibile anch'essa all'eventuale edizione spagnola, sembrerebbe prendere le mosse da un possibile intento esplicativo: l'aggiunta dell'attributo "sage" (nella traduzione italiana "saggio") potrebbe infatti essere motivata dalla volontà di permettere al lettore di individuare fin da subito il "sabio" cui il titolo stesso dell'opera fa riferimento. Se, come visto, l'ampliamento del titolo da parte di Matos rispetto a quello della *comedia* di Lope dà origine a una duplice simmetria antitetica tra "sabio" e "retiro", da un lato, e "villano" e "rincón", dall'altro, mettendo a fuoco l'asse tematica portante del dramma, nella propria presentazione dei personaggi Linguet esplicita tale aspetto in modo ancora più marcato, in modo tale da non lasciare adito a possibili dubbi nell'attribuzione dei ruoli.

Analoga considerazione può essere fatta per l'ordine stesso in cui il traduttore francese presenta i vari personaggi, che sembra quasi rispondere ad una sorta di gerarchia sociale: qualora questi avesse utilizzato, come sembra emergere da un'analisi delle edizioni

consultate, un testo che risponde alla presentazione appena proposta¹⁶⁹, i cambiamenti apportati potrebbero essere letti quale conseguenza della volontà di riproporre una sorta di *status* gerarchico che superi la mera ripartizione tra “corte” e “aldea”. Partendo dalla figura del re e dei due nobili don Gutierre ed Alvar Nuñez, il traduttore introduce infatti i personaggi di Vega Florida, a cominciare dal rispettivo “sovrano”, Juan, per passare quindi al nucleo familiare di questi; infine, all’ultimo gradino di una scala sia sociale che di rilevanza all’interno dell’impianto diegetico drammaturgico, seguono i *criados*, siano essi cortigiani (come nel caso di Martín) o alle dipendenze del *villano* (Jacinta e Tirso).

In merito a tale disposizione risulta significativo l’ulteriore cambiamento realizzato in seconda istanza dalla Caminer. Mentre infatti non è dato sapere con esattezza quali siano i cambiamenti effettuati da Linguet rispetto al prototesto spagnolo, nel caso della traduttrice veneta è possibile osservare un innegabile intervento rispetto alla versione francese, nello specifico in merito alla presentazione del nucleo familiare di Juan Labrador. A differenza di Linguet, che fa seguire al personaggio del *villano* prima la figlia Beatriz, poi Constanza, con l’appellativo di “bru” (“nuora”), e infine il figlio Montano – presentando pertanto i tre personaggi in virtù della rispettiva relazione di parentela con il protagonista (“sa fille”, “sa bru”, “son fils”) – la Caminer inverte l’ordine di comparsa di Montano e Constanza accorpandoli in una sola presentazione e definendo il primo in qualità di “fratello” di Beatriz e di “amante” della seconda. Così facendo, il criterio di relazione tra i personaggi non risulta più vincolato esclusivamente al personaggio di Juan, bensì segue un ordine logico razionalizzante che offre forse agli occhi della traduttrice italiana maggiore comprensibilità e scorrevolezza. Fatta eccezione per questo intervento, che riguarda tanto l’ordine di

¹⁶⁹ Howley sembra riproporre lo schema della Parte XXXIII, con l’unica aggiunta del personaggio di Tirso in essa assente. Nelle altre edizioni consultate, ad eccezione di quella di Mesonero Romanos, comunque posteriore, si individuano due tipi di presentazione, di seguito riproposte, che differiscono nell’ordine e in alcuni attributi.

PRESENTAZIONE 1

Don Gutierre	Juan Labrador, y
Alfonso	viejo
Albar Nuñez	Montano su hijjo
Martín, lacayo	Anton
El Rey Don	Gil
Alfonso	Bruno,
Beatriz	labradores.
Constanza,	Jacinta
labradoras	Músicos

PRESENTAZIONE 2

El Rey Don Alphonso	Beatriz	Bruno
Don Gutierre	Constanza,	Gil
Alvar Nuñez	labradora	Anton
Martín, gracioso	Juan Labrador,	Jacinta
	viejo	Música
	Montano, su hijo	

Si noti che la traduzione di Linguet sembra più vicina alla seconda presentazione, ad eccezione tuttavia delle postposizione dei personaggi ascrivibili alla categoria dei *criados*.

presentazione dei personaggi quanto i loro rispettivi ruoli all'interno del dramma – il quale, sebbene in apparenza minimo, si rivela molto connotato se considerato alla luce della stretta adesione al testo francese osservata – la Caminer non apporta ulteriori cambiamenti. Conservandone invariato numero e trasposizione dell'antroponimo nell'equivalente italiano, le uniche modifiche riscontrabili rispondono infatti ad esigenze linguistiche dell'epoca e riguardano in particolare gli aggettivi possessivi introdotti da Linguet per la specifica del ruolo di alcuni personaggi, i quali, quando non eliminati, come nel caso di Gutierre, vengono sostituiti con i corrispondenti complementi di specificazione del pronome personale ("di lui figliuola", "di lei fratello"). Ogni ulteriore divergenza rispetto al testo spagnolo presente nella traduzione italiana è da ricondursi alla versione francese. Si tratta in particolare di interventi che, con buona probabilità, a differenza di quelli finora presentati, è possibile considerare esclusivo appannaggio di Linguet, a prescindere dall'edizione spagnola da questi utilizzata, in quanto in linea con alcune scelte macrotestuali caratterizzanti l'intero metatesto.

In primo luogo appare evidente la soppressione di alcuni personaggi, il cui ruolo all'interno dell'impianto drammaturgico si vedrà nel dettaglio in seguito, che già avevano subito alcune variazioni nel passaggio dal testo di Lope alla *refundición* di Matos Frago. Come già anticipato, dei quattro "labradores" al servizio di Juan (di cui due, Bruno e Tirso, conservano per Matos i nomi della *comedia* di Lope mentre i restanti, Gil e Antón, sostituiscono i precedenti Fileto e Salvano) ne *Le sage dans sa retraite* viene mantenuto soltanto Tirso¹⁷⁰, trasposto in Tircis e non a caso accompagnato dall'appellativo "un des garçons laboureurs", poi reso dalla Caminer con un'interessante triplice modifica: l'eliminazione del partitivo, l'esplicitazione della relazione che intercorre tra il personaggio e Juan con l'aggiunta del complemento di specificazione ("di Giovanni") nonché la restituzione di "laboureur", precedentemente tradotto nel caso di quest'ultimo come "lavoratore", con "famiglio"¹⁷¹,

¹⁷⁰ È da segnalare che nelle edizioni consultate oltre a quella di Howley, ad eccezione di quella di Mesonero Romanos, comunque ben posteriore alla traduzione di Linguet, il personaggio di Tirso è curiosamente assente, a differenza degli altri tre. Nell'edizione critica del 1990 tuttavia, basata principalmente, come lo stesso curatore afferma, sulla trentatré *Parte 33* delle *Escogidas*, non si fa alcuna menzione a tale assenza: si potrebbe ricondurre dunque l'inserimento di Tirso nella presentazione dei personaggi da parte di Howley a una delle altre edizioni da questo utilizzate nella collazione del testo, tra le quali figura, come visto, oltre alle varie *sueñas* del XVIII secolo, la stessa traduzione di Linguet.

¹⁷¹ La definizione del termine nel *Dizionario Etimologico Pianigiani* è la seguente: "ant. sp. e ant. port. familio: da una forma di basso lat. *FAMÍLIUS [corrispondente al class. lat. FÀMULUS] servo, probabilm. altrato per influsso del sost. FAMÍLIA [...] – Colui che appartiene alla famiglia, cioè ai servi di casa, Servo, Servitore":

forse proprio a differenziarne lo *status* rispetto a quello del padrone. I tre restanti contadini, la cui presenza all'interno del testo, come si osserverà, sarà oggetto di ulteriori modifiche, vengono invece presentati congiuntamente in un generico "bergers" (appellativo che nel testo sarà sostituito da "paysans", "garçons" o "laboueurs"), nella versione italiana "pastori" (poi mutati nelle varianti di "contadini", "famigli" e "lavoratori").

Altrettanto significativa è l'analogia soppressione dei "músicos", anch'essa presumibilmente riconducibile non tanto ad un'edizione lacunosa del prototesto spagnolo quanto a una precisa scelta operativa da parte del traduttore francese, coerente con l'atteggiamento adottato nei confronti delle parti cantate (quasi interamente eliminate e risolte tramite brevi e sommarie didascalie), che non prevede di fatto la presenza sulla scena di tale personaggio collettivo ad eccezione di un unico caso. Analogamente, il femminile del termine chiave "labrador", utilizzato nel testo spagnolo per il personaggio di Constanza (nonché in alcune *sueñas* anche di Beatriz), è assente in entrambe le traduzioni, in cui il personaggio, come visto, è connotato in virtù della sua relazione con il nucleo familiare di Juan, sebbene in due modi differenti. La *criada* Jacinta è invece descritta da Linguet come "souvante de Béatrix", in italiano "serva di Beatrice", così come il *criado* Martín, presentato a seconda delle edizioni consultate con la connotazione relativa ora al ruolo drammaturgico ("gracioso") ora a quello diegetico ("lacayo"), viene tradotto in francese "laquais de Gutierre" – il che potrebbe essere considerato indizio per l'individuazione della fonte spagnola utilizzata da Linguet – mentre in italiano "servitore di Don Gottiero". Quest'ultimo è inoltre definito "son Chambellan", con l'impiego del possessivo ad indicare il personaggio del re appena introdotto, appellativo che la traduttrice italiana restituisce con "ciambellano", senza utilizzare l'aggettivo né tantomeno, come proposto invece in casi analoghi, sostituirlo con il rispettivo complemento di specificazione.

È da segnalare inoltre la presenza nella versione francese del titolo di trattamento "dom" in relazione ai tre personaggi nobili, sebbene nelle edizioni consultate Matos lo utilizzi per il re e Gutierre ma non per Alvar Nuñez, forse sempre in risposta al frequentemente riscontrabile ambivalente desiderio da parte del traduttore di razionalizzazione, da un lato, ed esplicitazione della distanza culturale, dall'altro. Il termine viene poi reso con "don" dalla

Ottorino Pianigiani, *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana*, Roma-Milano, Società editrice Dante Alighieri di Albrighi e Segati, 2 voll., 1907, vol. I, p. 503.

Caminer, la quale lo inserisce anche nell'unico caso in cui Linguet lo omette ("laquais de Gutierre" diviene infatti "servitore di Don Gottiero").

I nomi dei personaggi, così presentati, vengono culturalmente adattati alle rispettive grafie delle lingue d'arrivo senza sostanziali cambiamenti: Alfonso (o Alphonso in alcune *sueftas*) diviene per Linguet Alphonse e Alfonso per la Caminer; Gutierre è nella versione francese uno "spagnolizzato" Guttierre, con geminazione dell'occlusiva dentale sorda e scempiamento della vibrante alveolare, e in quella italiana Gottiero; Alvar rimane Alvar in Francia ma diventa Alvaro in Italia; Juan muta rispettivamente in Jean e Giovanni; Beatriz in Béatrix e Beatrice; Constanza in Constance e Costanza; Montano in Montan e Montano; Martín in Martin e Martino; Jacinta in Jacinthe e Giacinta; Tirso, come anticipato, in Tircis e Tirsi, mentre dei tre restanti "labradores", assenti nella presentazione e solo in parte presenti all'interno del testo, Anton viene reso nella versione francese con Antoine e in quella italiana con Antonio, Bruno (il cui nome compare, come vedremo, in un'unica occasione, all'interno del primo atto¹⁷²) resta invariato in entrambe e Gil non è mai presente. Due osservazioni riguardo la grafia dei nomi possono essere fatte in merito ai personaggi di Alvar Nuñez e Gutierre. Si noti come nel primo caso il traduttore francese – forse in un'ottica di mantenimento di "esotismi" caratterizzanti la lingua di partenza e rinunciando a una strategia di naturalizzazione di cui si serve invece la Caminer Turra, restituendo il nome come Alvaro Nunes – modifichi l'antroponimo solo parzialmente, sostituendo la "z" finale con la "s", e ne mantenga invece inalterata la lettera "ñ", sebbene l'impiego della tilde per la geminazione della nasale, caratteristico dell'antico francese, fosse ormai pressoché caduto in disuso. Nel caso di Gutierre è interessante notare come manchi, nella traduzione di Linguet e conseguentemente anche in quella della Caminer Turra, la specifica del nome del personaggio, Alfonso. L'osservazione di tale assenza, oltre a configurarsi quale utile indizio per l'individuazione dell'edizione spagnola utilizzata, è probabilmente originata dall'omonimia tra questo personaggio e quello del sovrano, benché poi la traduttrice italiana si avvalga all'interno del proprio metatesto del nome proprio del monarca per indicare il personaggio.

La condotta dei due traduttori nei confronti dei personaggi del dramma, a partire dalla loro presentazione, è dunque un aspetto di grande interesse per un'analisi

¹⁷² Cfr. *infra*, pp. 356 ss.

traduttologica che si proponga di leggerne le differenti metodologie operative, nel tentativo di cogliere le finalità cui esse rispondono. Sebbene nel caso di Linguet, dato il mancato riferimento all'edizione di cui questi si è servito, sia più difficile individuare quali delle scelte proposte siano dovute esclusivamente all'arbitrio del traduttore, nella versione francese risulta presente, già dalla sistematizzazione dell'elenco dei personaggi, una prima razionalizzazione esplicativa del testo con finalità letterarie. Essa sembra perseguire infatti un'ulteriore evoluzione nella direzione già intrapresa nel passaggio dell'opera da una dimensione più scenica del dramma di Lope a una più testuale di quello di Matos Frago. Anche nel caso di quest'ultimo, infatti, sebbene il testo resti innegabilmente destinato alla rappresentazione, vi è un crescente interesse per la sua dimensione autoriale a tutela della quale ci si interessa a una più ampia diffusione a stampa che permetta di superare quel vincolo che legava un'opera all'esclusività di una compagnia, in linea con la fase di crescente presa di coscienza del ruolo del drammaturgo e delle potenzialità del teatro aureo nella Spagna della seconda metà del XVII secolo. Mentre nel caso di *El sabio en su retiro*, dunque, il destinatario sembra essere ancora comunque un pubblico di addetti ai lavori – rappresentato dalla compagnia teatrale e più nello specifico dall'*autor* – che non necessita per la messa in scena di chiarimenti scenici e drammaturgici, imprescindibili invece nel caso di un testo per la lettura, la regolarizzazione operata da Linguet, evidente già nella razionale e ordinata presentazione dei personaggi, sembra animata da un sistema definito e coerente di finalità di tipo più narrativo e letterario, che meglio si paleseranno nel corso dell'analisi traduttologica. Tuttavia, se sull'arbitrio in merito agli interventi del traduttore francese, in questi primi esempi come in seguito, non è sempre possibile avanzare ipotesi, data la già ribadita mancata sicurezza in merito al testo spagnolo utilizzato, l'unica edizione a stampa de *Le sage dans sa retraite* – ad eccezione dell'eventuale già citata edizione del 1768 di cui ad oggi non si conoscono esemplari – conferisce maggiore validità alle osservazioni che fin da questo primo aspetto possono essere fatte in merito alle scelte traduttive della Caminer, che si rivelano estremamente utili anche nell'analisi comparativa delle due traduzioni.

4.4 *Criados, graciosos e labradores*

ATTO I

Come già anticipato, tanto nell’impianto drammaturgico della traduzione di Linguet quanto, di conseguenza, di quella della Caminer Turra, si riscontrano notevoli interventi nei confronti dei personaggi dei *criados*, siano questi al servizio dei nobili cortigiani o alle dipendenze di Juan Labrador. Ingerente è l’atteggiamento adottato sia nei confronti dei *labradores* al servizio di Juan che del *gracioso* Martín e della *criada* Jacinta, già significativamente rivisti da parte del *refundidor*.

Come preannunciato dallo stesso traduttore all’interno del paratesto introduttivo¹, infatti, già dall’apertura del primo atto si assiste a un loro ridimensionamento tanto in termini quantitativi che qualitativi, con una riduzione della loro presenza all’interno dei dialoghi, quando non riconducibile a strette finalità diegetiche, cui si affianca la cassazione di ogni elemento puramente edonistico finalizzato all’intrattenimento e al riso del *vulgo* – spesso attraverso la malizia di alcune battute, riscontrabile in riferimenti a tematiche materialistiche quali il cibo e il denaro – che non concorra di fatto alla costruzione narrativa. Già nella prima scena, laddove nella *comedia* di Matos si assiste alla emblematica presentazione di Beatriz e Jacinta vestite da *damas* (“en hábito de damas”, didascalia al primo verso) di cui si segnala, per contro, il reale umile *status* di “labradoras”, si noti come il traduttore francese elimini tale attributo limitandosi ad indicare la sontuosità degli abiti delle due donne (“richement vêtues”, parafrasato nell’italiano della Caminer Turra con “riccamente vestite”), quasi che si trattasse di una mera indicazione scenica priva di utilità dal punto di vista drammaturgico. Sempre all’interno delle scene di apertura del dramma, che articolandosi attorno alle due speculari coppie di *enamorados* e *criados* vedono una forte presenza scenica dei personaggi di Martín e Jacinta, è possibile osservare diversi interventi volti a una sostanziale manipolazione dell’originale, che arrivano in alcuni casi alle estreme conseguenze della

¹ “Il en est de même des plaisanteries en général. C’est sur tout dans la bouche des valets qu’elles se trouvent, & 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 & rude, qui donne à tout ce qu’il dit un très-grand grément, du moins pour des oreilles familiarisée à ses inflexions. Il ne paroît jamais sans exciter de grands éclats de rire, & ils redoublent des qu’il ouvre la bouche. Cependant ce qu’il hasarde paroît souvent très-inspide aux étrangers. Ce sont presque toujours des équivoques assez froides, des jeux de mots ou indécens, ou impossibles à traduire, & 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.”: Simon-Nicolas Henri Linguet, “Avertissement”, cit., pp. XXXVI-XXXVII.

soppressione. La prima occorrenza si presenta già nei versi iniziali ed è strettamente riconducibile alla presenza del tema del denaro, il quale caratterizza frequentemente gli interventi di tale tipologia di personaggio del teatro aureo. Favorevolmente colpita dai ricchi regali offertile da Gutierre, Beatriz manifesta a Jacinta la preoccupazione che questi possa scoprirne l'umile condizione sociale, proponendosi di rimediare a (o forse, piuttosto, come saggiamente la stessa Caminer segnala, di "impedire") tale eventualità ricambiando i doni ricevuti con un pegno d'amore. All'espressione di tale volontà la *criada* risponde con l'ironica raccomandazione di fare in modo che tale regalo non abbia un valore superiore agli omaggi ricevuti dal nobile². Si noti come l'intero riferimento al dono che la ragazza intende fare al *galán*, e dunque anche la conseguente osservazione di Jacinta, venga interamente omesso da parte del traduttore francese, per passare direttamente all'immediatamente successiva entrata in scena della coppia di personaggi maschili.

BEATRIZ	Lo que galante me ha dado, de opinión he de perder, 10 si ahora llega a saber la calidad de mi estado. Mas podré remediar con darle una prenda yo.	BEATRIX. Je vais bientôt décheoir dans son esprit, s'il apprend une fois qui je suis: mais il faudra tâcher d'y remédier.	BEA. Io decaderò nel di lui spirito s'egli arriva a sapere chi sono, ma converrà procurar d'impedirlo. MART. Fatevi avanti, Signore.
JACINTA	Que valga más, eso no. 15	MARTÍN Avancez, Monsieur.	
MARTÍN	Bien puedes, señor, llegar.		
[p. 17]		[p. 6]	[p. 11]

Sempre all'interno della prima scena, all'incontro tra le due coppie seguono due dialoghi paralleli: quello tra i due *enamorado*s e quello tra i *criados*. Nel secondo di questi, interamente aggiunto da Matos Frago, troviamo una sintesi dei principali procedimenti traduttivi adottati da parte di Linguet nei confronti della figura del *criado*: dall'attenuazione volta alla riconduzione del dialogo allo stretto nucleo diegetico e semantico, alla compensazione tramite un parziale adattamento del registro linguistico, fino al completo taglio di elementi stilistici "superflui" o di giochi linguistici tipici di tale situazione drammaturgica e con grande probabilità ritenuti inopportuni.

JACINTA	Hidalgo , ¿no me diréis quién es este caballero, 60 porque el estilo no verre	JACINTE, à Martin. Eh! l'ami , ne m'apprendrez- vous pas quel est ce Cavalier?	GIA. (a Martino) Ehi, amico , mi direste, chi sia questo Cavaliere?
---------	---	--	---

² Si osservi che la prima parte della battuta di Jacinta in questione nel testo di Lope è attribuita alla *dama*, ossia Lisarda, mentre la *criada*, Belisa, si limita a sconsigliare in modo generico: "LISARDA. Mas podré remediar / con darle una prenda / que valga más. BELISA. Eso no": Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 101 [vv. 29-31].

<p>cuando le vuelva a encontrar? Que es su valor singular.</p>	<p>MARTÍN.</p>	<p>MAR. Diavolo! È D. Gottiero, il favorito del Re Alfonso.</p>
<p>MARTÍN Sabed que este es don Gutierre Alfonso, hombre de valor. 65</p>	<p>Diable! C'est Dom Guttiere, le favori du Roi Alphonse.</p>	<p>GIA. Oh! Oh!</p>
<p>JACINTA ¿Qué es más?</p>	<p>JACINTE.</p>	<p>MAR. Egli è il primo Ufficiale di Camera, e tanto e tanto è</p>
<p>MARTÍN Es, por justa ley, de la Cámara del Rey el más valido señor.</p>	<p>MARTÍN.</p>	<p>ma poiché non lo conoscete, convien dire che non siete della Città.</p>
<p>Mas para ser sin agravio en Sevilla conocido, le bastaba el ser valido del Rey don Alfonso el Sabio. 70</p>	<p>Le premier Officier de sa Chambre, & il n'est pas moins complaisant comme vous voyez; mais puisque vous ne le connoissez pas, il faut que vous ne soyez pas de la Ville.</p>	<p>GIA. Non è questo, ma stiamo sempre rinchiusi.</p>
<p>La privanza no le altera la afabilidad que veis.</p>	<p>JACINTE.</p>	<p>MAR. La gabbia dev'esser bella per uccelletti della vostra sorte.</p>
<p>Mas, pues no le conocéis debéis de ser forastera. 75</p>	<p>C'est que nous y sommes toujours renfermées.</p>	
<p>JACINTA Es que en cerradas prisiones vivimos como en destierro.</p>	<p>MARTÍN.</p>	
<p>MARTÍN Diga usted, y en ese encierro ¿hay vara larga o rejonas? 80</p>	<p>La cage doit être belle pour des oiseaux comme vous.</p>	
<p>JACINTA ¡Qué estilo tan de lacayo! Aquí para entre los dos, ¿es de Huete?</p>		
<p>MARTÍN Vive Dios, que me la pegó al soslayo.</p>		
<p>[pp. 19-20]</p>	<p>[pp. 7-8]</p>	<p>[p. 12]</p>

Già ad una prima lettura, si nota che il vivace e colorito tono del dialogo spagnolo assume nelle due traduzioni una connotazione maggiormente sostenuta e meno vivace, caratterizzata da un registro più alto nonché epurato da ogni elemento idiosincratice non conforme al gusto regolato della drammaturgia illuminata. Tuttavia, è possibile osservare da parte del traduttore una più o meno cosciente volontà di compensazione all'eliminazione di tali aspetti per mezzo dell'introduzione di semplici ma interessanti accorgimenti linguistici che mirano a descrivere uno scambio di battute innegabilmente meno raffinato rispetto all'appena precedente dialogo intercorso tra i due *enamorado*s. In primo luogo si osservi come l'apostrofe spagnola di "hidalgo", tramite cui Jacinta si rivolge a Martín, venga resa con il più informale epiteto di "ami" (poi "amico" nella traduzione italiana) accompagnato dall'interiezione esclamativa "eh!" ("ehi" in italiano), assente nell'originale. Tale aggiunta, cui si affianca l'immediata cassazione di parte della battuta della *criada*, sembra avere una finalità meramente linguistica, così come i due analoghi inserimenti successivi. Il primo è quello dell'esclamazione "Diable!" ("Diavolo!" nella resa della Caminer) nella risposta di Martín, di cui non si riscontra alcuna corrispondenza all'interno del testo spagnolo; il

secondo è costituito invece dalla sostituzione della seguente incuriosita richiesta da parte di Jacinta in merito ad ulteriori informazioni circa don Gutierre (“¿Qué es más?”, v. 66), con il laconico evocativo commento “Oh! Oh!”. Anche in questi casi l’intervento del traduttore sembrerebbe avere una duplice finalità. Da un lato quella di compensare i paralleli tagli attraverso cui il dialogo viene ricondotto al proprio nucleo semantico, con la perdita di espedienti retorici quali il gioco di parole costruito sulla doppia accezione del termine “valido”, utilizzato prima nella categoria grammaticale di attributo e poi di sostantivo, o l’accorpamento di informazioni per cui il *galán* viene immediatamente presentato come nobile alle dipendenze del re Alfonso (per cui “este e don Gutierre Alfonso, hombre de valor”, vv. 64-65, diviene in francese “C’est Dom Guttierre, le favori du Roi Alphonse” e in italiano “È D. Gottiero, il favorito del Re Alfonso”), aspetto presentato nell’originale soltanto in un secondo momento (“valido del Rey don Alfonso el Sabio.”, vv 71-72, tagliati in traduzione), forse anche a causa dell’omonimia dei due personaggi. Dall’altro, invece, quella di connotare il registro linguistico del dialogo supplendo così anche all’eliminazione della sua colorita chiusura, in cui si assiste a una battuta ironica con un gioco di parole senz’altro fuori luogo agli occhi di Linguet. Per confutare quanto manifestato da Martín il quale, stupito della mancato riconoscimento del proprio signore da parte della *criada*, ipotizza che le due donne non vivano a Corte, Jacinta si affretta a giustificarsi adducendp quale scusa il fatto che esse vivano “en cerradas prisiones [...] como en destierro”, discolpa che diviene per il *gracioso* pretesto di un’allusione – riconducibile a quello che subito dopo la donna tacerà come “estilo [...] de lacayo”, v. 81 – con tre rimandi al mondo della tauromachia³ che ironizzano

³ “ENCIERRO. Significa asimismo el acto de traer los toros a encerrar en el toril, que está para el caso formado en las plazas y otros parages. Latín. *Taurorum in caulam deductio*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. III, 1732, p. 444; “VARA LARGA. La que usan los vaqueros, para guiar, y sujetar los toros. Es como una pica, y suelen usar de ella por destreza, y habilidad los toreadores. Lat. *Hasta longaria, vel contus, i*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. VI, 1739, p. 422. “REJÓN. Especie de lanza hecha de pino, de vara y média de largo, con su empuñadura de la misma madera, desde donde empieza lo más grueso, y a proporción va disminuyendo y adelgazando hasta el otro extremo, en el qual hai un hierro acerado, en forma de lengüeta, el qual sirve para herir los toros. Latín. *Hastile mucronatum, vel ferro praefixum*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. V, 1737, p. 556. Si noti che il significato dei lemmi era accessibile a Linguet data la loro presenza all’interno del materiale lessicografico bilingue coevo, compresi gli ultimi due, la cui comprensione – a differenza del primo, che ha una trasparenza semantica maggiore nel significato della sua prima accezione – potrebbe apparire più difficoltosa: “REJON. s.m. Coutelas qui se termine en pointe, espèce de bayonnette de chasseur. Lat. *Gladius mucronatus*. REJON. Espèce de demi-lance ou javelot, qui sert pour combattre le taureau. L. *Jaculum. Telum, i*. REJON. Espèce de poignard de fer, court et extrêmement large, tranchant et pointu. L. *Sica genus*”: Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire espagnol-françois et latin, Composé fur les Dictionnaires des Académies Royales de*

circa il presunto stato di “prigionia” delle due giovani. Si noti come l’intervento di Linguet, non potendo limitarsi alla soppressione del commento prima di Martín e poi di Jacinta data l’utilità di uno scambio di battute finale all’interno del dialogo prima di passare alla ripresa della conversazione tra i due *enamorados*, si configuri come una rivisitazione dell’osservazione del *gracioso* che la connota in termini ben più cortesi, operando nei confronti della “plaisanteries [...] dans la bouche des valets”⁴ nel modo da egli stesso preannunciato all’interno del programmatico paratesto introduttivo: “Je n’ai point balancé non plus à les retrancher”⁵. Dal riferimento alla terminologia taurina si passa infatti ad un accostamento metaforico delle due *damas* a volatili rinchiusi in una gabbia che ci si augura essere all’altezza del loro splendore, unico retaggio dell’elemento di violenza e oppressione rappresentato nel testo di Matos dagli strumenti relativi alla pratica della tauromachia. La rivisitazione del traduttore francese, al di là della possibile difficoltà della resa di *realia* tanto connotati, costituisce l’abbandono dell’elemento allusivo peculiare del linguaggio servile di tale tipologia drammaturgica: la malizia del *gracioso*, non a caso interamente aggiunta nel testo da parte del *refundidor*, viene riproposta in chiave di galanteria, lasciando così al precedente inserimento di espedienti linguistici l’esclusiva caratterizzazione del registro e dello *status* dei due *criados*.

L’accostamento delle due *damas* a volatili costituisce inoltre una sorta di preludio alla similitudine presente nella scena immediatamente successiva, di grande interesse anche per il suo passaggio dall’opera di Lope a quella di Matos Fragoso, che vede l’instaurarsi di un dialogo tra la coppia di personaggi maschili rimasti soli in scena, costruito intorno all’immagine della astuzia delle donne di Corte, raggiratrici e “pescatrici” di nobili cavalieri,

Madrid & de Paris, Paris, Charles Antoine Jombert, 2 voll., 1759, vol. I, p. 845; “REJON. s.m. Coutelas qui se termine en pointe, espèce de bayonette de chasseur. Lat. *Gladius mucronatus*. REJON. Espèce de demi-lance ou javelot, qui sert pour combattre le taureau. L. *Jaculum. Telum*. REJON. Espèce de poignard de fer, court et extrêmement large, tranchant et pointu. L. *Sica genus*”: Francisco Cormon, *Sobrino aumentado o Nuevo diccionario de las lenguas española, francesa y latina*, Amberes, Hermanos de Tournes, 2 voll., 1776, vol. II, p. 346; “REJON. s.m. Barre de fer tranchante & pointue. Lat. *Acuminata vectis*. Espèce de demi-lance, ou de javelot pour les combats de taureaux. Lat. *Hastile mucronatum*. Sort de poignard”: Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire espagnol et françois, françois et espagnol*, Lyon, Bruyset frères, 4 voll., 1798, p. 220; “VARA LARGA. Longue gaule avec une pointe de fer au bout, qui sert aux bouviers pour conduire & assujettir les taureaux. L. *Aculus, i*”: Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 989; “VARA LARGA. Longue gaule avec une pointe de fer au bout, qui sert aux bouviers pour conduire et assujettir les taureaux. L. *Aculus*”: Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 492; “VARA LARGA. Longue bâton armé d’un aiguillon pour piquer les coufs avec une pointe”: Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 464.

⁴ Simon-Nicolas Henri Linguet, “Avertissement”, cit., p. XXXVI.

⁵ *Ivi*, p. XXXVII.

che subisce all'interno delle due traduzioni un'interessante operazione di ridimensionamento.

MARTÍN	¿Qué tenemos?		MARTIN.	Pour qui la prenez vous?	MAR. Per chi la prendete colei?
DON GUTIERRE	Que es señora de gran calidad sin duda.	100	DOM GUTIERRE.		GOT. Per una dama di gran qualità.
MARTÍN	Lindamente te ha engañado.			Pour une Dame de grande qualité, sans doute.	MAR. Affè che siete caduto nella rete!
DON GUTIERRE	Yo me doy por bien pagado.		MARTIN.	Vous voilà assez bien pris.	GOT. Non ho motivo di pentirmene.
MARTÍN	No hayas tú miedo que acuda donde dice, puntual.	105	DOM GUTIERRE.	Je n'ai point à m'en repentir.	MAR. Né dovete aver paura ch'ella manchi all'appuntamento.
DON GUTIERRE	Prenda ha dejado bastante, pues me dio en este diamante una estrella.		MARTIN.	N'avez pas peur non plus qu'elle manqué au rendez-vous qu'elle vous a donné.	GOT. Me ne ha lasciato un pegno sicuro in questo diamante.
MARTÍN	<u>Ese es cristal. Socarrona lapidaria, debe de usar esa flor.</u>	110	DOM GUTIERRE.	Elle m'a laissé un assez bon gage. Vois ce diamant.	MAR. Ella ve lo farà pagar caro.
DON GUTIERRE	<u>¡No vi hermosura mayor!</u>		MARTIN.	Elle faura bien vous le payer.	GOT. E come?
MARTÍN	<u>Será alguna estrafalaria.</u>		DOM GUTIERRE.	Comment?	MAR. Credete voi, Signore, ch'io non sappia tutt'i giretti di queste avventuriere? Questa è l'ora in cui tendono i loro lacci, in cui fanno i loro colpi più belli: una esce ammantata, ricusa ostinatamente di scoprirsi, e sapete perché? perché è brutta: la di lei modestia è una prudente precauzione, ed ella aspetta il momento di far veder con vantaggio la propria bruttezza. Tuttavolta la curiosità le serve di amo, e per mezzo di essa ella cava di mano a un giovane merlotto dei guanti, dei merletti, e dei nastri; poi quando si vede alle strette, e che si vuol sapere quel che s'ha a credere, si mostra e se ne va, senza che si pensi a trattenerla.
DON GUTIERRE	<u>Antes, Martin, imagino que corrido me dejó pues es más lo que me dio.</u>	115	MARTIN.	Croyez-vous donc, Monsieur, que j'ignore tous les tours de ces coureuses-là? Voilà l'heure où elles tendent leurs filets, où elles font leur meilleurs coups. L'une sort voilée bien soigneusement, elle refuse avec opiniâtreté de se découvrir, c'est qu'elle est laide: sa modestie est une précaution prudente, elle attend le moment de faire valoir sa laideur avec avantage. Cependant la curiosité lui sert d'hameçon; c'est avec cela qu'elle vous attrape d'un jeune nigaud, des gants, des dentelles, des rubans. Puis quand elle voit qu'on la presse, qu'on veut sçavoir à quoi s'en tenir, que fait-elle? Elle montre sa figure & s'en va, sans qu'on songe à la retenir.	GOT. Me ne ha lasciato un pegno sicuro in questo diamante.
MARTÍN	<u>Tú das en un desatino, finiendo estar mejorando, porque no te llamen necio.</u>		DOM GUTIERRE.	Une autre <u>au contraire,</u>	MAR. Ella ve lo farà pagar caro.
DON GUTIERRE	<u>Para mí no tiene precio, Martin, un término honrado.</u>	120	MARTIN.		GOT. E come?
MARTÍN	<u>¡Término honrado es tomar más de trescientos escudos de joyas de oro!</u>		DOM GUTIERRE.		MAR. Credete voi, Signore, ch'io non sappia tutt'i giretti di queste avventuriere? Questa è l'ora in cui tendono i loro lacci, in cui fanno i loro colpi più belli: una esce ammantata, ricusa ostinatamente di scoprirsi, e sapete perché? perché è brutta: la di lei modestia è una prudente precauzione, ed ella aspetta il momento di far veder con vantaggio la propria bruttezza. Tuttavolta la curiosità le serve di amo, e per mezzo di essa ella cava di mano a un giovane merlotto dei guanti, dei merletti, e dei nastri; poi quando si vede alle strette, e che si vuol sapere quel che s'ha a credere, si mostra e se ne va, senza che si pensi a trattenerla.
DON GUTIERRE	<u>A los mudos harás porfiando hablar.</u>		MARTIN.		MAR. Credete voi, Signore, ch'io non sappia tutt'i giretti di queste avventuriere? Questa è l'ora in cui tendono i loro lacci, in cui fanno i loro colpi più belli: una esce ammantata, ricusa ostinatamente di scoprirsi, e sapete perché? perché è brutta: la di lei modestia è una prudente precauzione, ed ella aspetta il momento di far veder con vantaggio la propria bruttezza. Tuttavolta la curiosità le serve di amo, e per mezzo di essa ella cava di mano a un giovane merlotto dei guanti, dei merletti, e dei nastri; poi quando si vede alle strette, e che si vuol sapere quel che s'ha a credere, si mostra e se ne va, senza che si pensi a trattenerla.
MARTÍN	Tengo razón, pues ignoras los embustes y quimeras de mujeres callejeras que andan pescando a estas horas. Una sale con rigor que no se ha de destapar, y es que es fea y quiere usar del recato por primor.	125			MAR. Credete voi, Signore, ch'io non sappia tutt'i giretti di queste avventuriere? Questa è l'ora in cui tendono i loro lacci, in cui fanno i loro colpi più belli: una esce ammantata, ricusa ostinatamente di scoprirsi, e sapete perché? perché è brutta: la di lei modestia è una prudente precauzione, ed ella aspetta il momento di far veder con vantaggio la propria bruttezza. Tuttavolta la curiosità le serve di amo, e per mezzo di essa ella cava di mano a un giovane merlotto dei guanti, dei merletti, e dei nastri; poi quando si vede alle strette, e che si vuol sapere quel che s'ha a credere, si mostra e se ne va, senza che si pensi a trattenerla.
	Una sale con rigor que no se ha de destapar, y es que es fea y quiere usar del recato por primor.	130			MAR. Credete voi, Signore, ch'io non sappia tutt'i giretti di queste avventuriere? Questa è l'ora in cui tendono i loro lacci, in cui fanno i loro colpi più belli: una esce ammantata, ricusa ostinatamente di scoprirsi, e sapete perché? perché è brutta: la di lei modestia è una prudente precauzione, ed ella aspetta il momento di far veder con vantaggio la propria bruttezza. Tuttavolta la curiosità le serve di amo, e per mezzo di essa ella cava di mano a un giovane merlotto dei guanti, dei merletti, e dei nastri; poi quando si vede alle strette, e che si vuol sapere quel che s'ha a credere, si mostra e se ne va, senza che si pensi a trattenerla.
	Esta, fiada en el pico, dos melindres y un enfado, y algo de un oio rasgado, que encubre nariz y hocico, pesca con sólo un anzuelo pececillos, camarones, guantes, tocas y listones del boquirrubio mozuelo.	135			MAR. Credete voi, Signore, ch'io non sappia tutt'i giretti di queste avventuriere? Questa è l'ora in cui tendono i loro lacci, in cui fanno i loro colpi più belli: una esce ammantata, ricusa ostinatamente di scoprirsi, e sapete perché? perché è brutta: la di lei modestia è una prudente precauzione, ed ella aspetta il momento di far veder con vantaggio la propria bruttezza. Tuttavolta la curiosità le serve di amo, e per mezzo di essa ella cava di mano a un giovane merlotto dei guanti, dei merletti, e dei nastri; poi quando si vede alle strette, e che si vuol sapere quel che s'ha a credere, si mostra e se ne va, senza che si pensi a trattenerla.
	Y viendo que por la posta la siguen, en conclusión, ¿qué hace? Muestra el mascarón y se va libre y sin costas.	140			MAR. Credete voi, Signore, ch'io non sappia tutt'i giretti di queste avventuriere? Questa è l'ora in cui tendono i loro lacci, in cui fanno i loro colpi più belli: una esce ammantata, ricusa ostinatamente di scoprirsi, e sapete perché? perché è brutta: la di lei modestia è una prudente precauzione, ed ella aspetta il momento di far veder con vantaggio la propria bruttezza. Tuttavolta la curiosità le serve di amo, e per mezzo di essa ella cava di mano a un giovane merlotto dei guanti, dei merletti, e dei nastri; poi quando si vede alle strette, e che si vuol sapere quel che s'ha a credere, si mostra e se ne va, senza che si pensi a trattenerla.
	Otra viene muy fiada en la cara bien compuesta, descubierta a la respuesta, y a cuanto pide tapada.	145			MAR. Credete voi, Signore, ch'io non sappia tutt'i giretti di queste avventuriere? Questa è l'ora in cui tendono i loro lacci, in cui fanno i loro colpi più belli: una esce ammantata, ricusa ostinatamente di scoprirsi, e sapete perché? perché è brutta: la di lei modestia è una prudente precauzione, ed ella aspetta il momento di far veder con vantaggio la propria bruttezza. Tuttavolta la curiosità le serve di amo, e per mezzo di essa ella cava di mano a un giovane merlotto dei guanti, dei merletti, e dei nastri; poi quando si vede alle strette, e che si vuol sapere quel che s'ha a credere, si mostra e se ne va, senza che si pensi a trattenerla.

<p>Dice que tiene celoso marido y que es menester, para que la puedan ver, recato muy cuidadoso.</p>	150	<p>fait fonds sur la beauté, elle se cache, ou elle se monstre á propos; elle <u>craint, dit-elle, la jalousie d'un mari soupconneux.</u></p>	<p>diligenze infinite, ed ella vi guadagna sempre delle calzette di seta, della cioccolata, delle galanterie, poi se ne fugge ratta al par d'una cerva. Un'altra esce vestita come una Dea; ella va a ritrovare un'ammalata, ma l'inferma è la di lei borsa; ella fa un fardello di mille cose necessarie per la malattia: il merlotto paga, se va in collera, ella gli risponde alteramente: ebbene, Signore, ripigliatevi tutto; poi lo acquieta con qualche piccola carezza, e colla speranza di qualche cosa in più: ma quando egli vuole informarsi della Signora, si trova che nessuno la conosce. Altre fanno ancor meglio, e rassomigliano a quelle reti dei pescatori, che prendono egualmente e i piccioli pesci e i grandi; tutto serve per esse, e si ha la sicurezza di non vedersi negare nessuna cosa.</p>
<p>Pesca medias, chocolate y algún dije moderado. Por dar a entender estrado aplica al escapate.</p>	155	<p>Pour la voir, il faut de soins infinis; elle tire toujours des bas de foie, du chocolat, des bijoux; elle donne une adresse en l'air & puis crac, elle s'échappe comme une biche. Une autre sort parée comme une Déesse: elle va voir une malade; mais c'est sa bourse qui ne se porte pas bien: elle fait un paquet de mille choses nécessaires á sa malade, la dupe paye; s'il se fâche, on lui dit avec serieté: eh bien! monsieur, reprenez tout: on l'appaise avec quelques faveurs légères & l'espérance de quelque chose de plus. Quand il veut ensuite s'informer de sa beauté, il se trouve que personne ne la connoît.</p>	<p>GOT. La divina bellezza ch'io adoro non è in questo caso; i di lei vezzi, la sua modestia, la grazia hanno incatenato il mio cuore in modo, ch'egli non può sennon applaudirsi d'aver perduta la libertà. Ah, Martino! Muoio d'amore!</p>
<p>Y andando como peonza, dice que vive a diez hombres en calle de treinta nombres, y escapa como una onza.</p>	160	<p>Otra sale muy deidad con que enferma va a ver, y la enferma viene a ser ella, a su necesidad.</p>	<p>MAR. Perché dunque, s'ella vi ha tanto innamorato, non la seguite?</p>
<p>Otra sale muy deidad con que enferma va a ver, y la enferma viene a ser ella, a su necesidad.</p>	165	<p>Y después que hace una pella de cosas que va a llevar a la enferma, suele dar con la palabra doncella.</p>	<p>GOT. Temo di offenderla, e di non trovarmi presente quando il Re si alza: questa è l'ora, e avrei troppo da rimproverarmi se mancassi.</p>
<p>Y si el pobre con enfado muestra enojo, muy falsita le responde: Quita, quita. Lleve usted lo que me ha dado.</p>	170	<p>D'autres sont encore mieux: elles ressemblent à ces filets de pêcheurs qui arrênt les petits poissons comme les gros: tout leur est bon, elles ne refusent rien.</p>	<p>MAR. Ecco ci al Palazzo; se non mi inganno, vedo le</p>
<p>Y viendo el empeño duro en que se halla el inocente, por regalos de presente se clava en favor futuro.</p>	175	<p>DOM GUTTIERE. La divine beauté que j'adore n'est point dans ce cas là; ses charms, sa modestie, ses gracos, ont captive mon coeur; de sorte qu'il n'est occupé, qu'à s'appludir d'avoir perdu sa liberté. Ah! Martin! Je meurs d'amour.</p>	<p>MARTIN. Que ne a suivez-vous donc, si elle vous a si vivement touché?</p>
<p>Y examinados los modos de su recato y su fe, se sabe después que es de cimbrios, lombardos y godos.</p>	180	<p>Je crains de la choquer &</p>	<p>MAR. Ecco ci al Palazzo; se non mi inganno, vedo le</p>
<p>No para aquí la emboscada. Otras hay que andan al vuelo, no ponen cebo ni anzuelo, ni van reparando en nada, porque son red barredera</p>	185	<p>de los altos y los bajos. Estas pescan renacuajos, mariscan toda ribera, porque toman avellanas, duraznos, melocotones, huevos, sardinas, melones, besugos, peras, manzanas, y cuando de estas crueles zarandajas han cogido, vienen a darse a partido, de rábanos y pasteles.</p>	<p>MAR. Ecco ci al Palazzo; se non mi inganno, vedo le</p>
<p>Estas pescan renacuajos, mariscan toda ribera, porque toman avellanas, duraznos, melocotones, huevos, sardinas, melones, besugos, peras, manzanas, y cuando de estas crueles zarandajas han cogido, vienen a darse a partido, de rábanos y pasteles.</p>	190	<p>de los altos y los bajos. Estas pescan renacuajos, mariscan toda ribera, porque toman avellanas, duraznos, melocotones, huevos, sardinas, melones, besugos, peras, manzanas, y cuando de estas crueles zarandajas han cogido, vienen a darse a partido, de rábanos y pasteles.</p>	<p>MAR. Ecco ci al Palazzo; se non mi inganno, vedo le</p>
<p>Estas pescan renacuajos, mariscan toda ribera, porque toman avellanas, duraznos, melocotones, huevos, sardinas, melones, besugos, peras, manzanas, y cuando de estas crueles zarandajas han cogido, vienen a darse a partido, de rábanos y pasteles.</p>	195	<p>de los altos y los bajos. Estas pescan renacuajos, mariscan toda ribera, porque toman avellanas, duraznos, melocotones, huevos, sardinas, melones, besugos, peras, manzanas, y cuando de estas crueles zarandajas han cogido, vienen a darse a partido, de rábanos y pasteles.</p>	<p>MAR. Ecco ci al Palazzo; se non mi inganno, vedo le</p>
<p>Estas pescan renacuajos, mariscan toda ribera, porque toman avellanas, duraznos, melocotones, huevos, sardinas, melones, besugos, peras, manzanas, y cuando de estas crueles zarandajas han cogido, vienen a darse a partido, de rábanos y pasteles.</p>	200	<p>de los altos y los bajos. Estas pescan renacuajos, mariscan toda ribera, porque toman avellanas, duraznos, melocotones, huevos, sardinas, melones, besugos, peras, manzanas, y cuando de estas crueles zarandajas han cogido, vienen a darse a partido, de rábanos y pasteles.</p>	<p>MAR. Ecco ci al Palazzo; se non mi inganno, vedo le</p>
<p>DON GUTIERRE No es aquella celestial hermosura, a quien mi pecho se rinde, de las comunes mujeres; que en el aseó, discreción, donaire y gracia, un no sé que de respeto causaba, que en alma, absorta</p>			

	en tan divino portento, quedó presa, publicando la dicha del cautiverio. ¡Ay Martín! Yo estoy sin vida. MARTÍN Si te inclinaste tan presto, ¿cómo no vas en su alcance?	205	de manquer au lever du Roi: voilà son heure. J'aurois trop à me reprocher de ne m'y être point trouvé. MARTIN. Nous voilà au Palais. Si je ne me trompe, j'aperçois nos aventuriers qui s'en vont par-là fort vite .	nostre aventuriere che se ne vanno per di là in fretta in fretta . GOT. Poiché il caso vuole che le ritroviamo ancora, seguile, Martino, e non mancare. MAR. Lo farò, ma questi uccelli vi faranno fare di molta strada .
DON GUTIERRE	Por no parecer grosero en la porfía, y también porque no me echase menos el Rey, que suele a estas horas vestirse, y fuera defecto en mi atención el faltar a la obligación que tengo. MARTÍN A palacio hemos llegado. Y si no me engaño, creo que aquellas mismas tapadas que de ti se despidieron van por allí presurosas , atravesando el terrero.	210 215 220	DOM GUTIERRE. Puisque le hazard veut que nous les rencontrons encore, suis les Martin, n'y manque pas. MARTIN. Je le veux bien: ces oiseaux-là vous feront voir du pays .	MAR. Lo farò, ma questi uccelli vi faranno fare di molta strada . GOT. In questo modo conoscerò chi sia l'oggetto che mi ha fatta una così forte impressione; ma il re esce, fa d'uopo ch'io nasconda il mio amore.
DON GUTIERRE	Pues ha dispuesto la suerte aqueste segundo encuentro, por tu vida que las sigas. MARTÍN Voy tras ellas, porque entiendo que estas aves de rapiña te quieren dar pan de perro.	225	DOM GUTIERRE, seul . Par ce moyen je connoîtrai quel est l'objet qui a fait sur moi une si forte impression. Mais le Roi sort; il faut cacher mon amour.	
DON GUTIERRE	Con esto sabré quién es la que arrastró mis afectos tan de improviso; que dudo en tan venturoso empleo, si fu primero el mirarla, o fue el rendirme primero. Pero el Rey sale. (Ap. Aquí importa, amor, que disimulemos.)	230 235		
[pp. 20-24]			[pp. 9-12]	[pp. 13-15]

La struttura di tale lungo passo (per un totale di 137 versi che vedono il passaggio dalle *redondillas* iniziali al *romance* in *è-o* a partire dal verso 197) può essere segmentata in tre momenti: lo scambio di battute iniziale tra *galán* e *gracioso* in merito all'incontro con Beatriz e Jacinta, con un primo riferimento al tema del denaro e alla malizia con cui la *dama* è riuscita a trarre in inganno l'ingenuo nobile, quali premesse per l'immediatamente posteriore *relación* del *gracioso* (vv. 100-124); il monologo tramite cui Martín tratteggia, con tono dissacrante e colorito, le descrizioni di quattro tipologie di "mujeres callejeras" evidenziandone il modo in cui esse si apprestano a raggirare gli innamorati per trarne benefici materiali (vv. 125-196); la ripresa del dialogo con la chiusura della scena (vv. 197-236). Se i momenti iniziale e finale di scambio di battute tra i due personaggi servono, dal

punto di vista diegetico, da preludio al pedinamento di Beatriz e Jacinta da parte del *gracioso*, la *relación* intermedia da parte di quest'ultimo sembra avere finalità volte esclusivamente al *deleite* del pubblico tramite un vivace e smalzato ritratto di alcuni costumi e luoghi comuni dell'epoca; è interessante pertanto, a questo riguardo, notare come Linguet, a differenza della maggior parte dei casi analoghi in presenza della digressione diegetica della *relación* umoristica di un *criado*, non solo non si risolva ad operare una censura totale malgrado lo scarso apporto del passo ai fini dello sviluppo dell'azione, ma mantenga anzi i propri interventi censori entro confini alquanto circoscritti, limitandosi, più che a vere e proprie soppressioni, a interventi diretti sul testo solitamente volti a mitigarne la carica espressiva. Come anticipato, lo scambio di battute iniziali tra Gutierre e Martín ci presenta la manifestazione di interesse da parte del primo nei confronti della misteriosa *dama*, nonché la garanzia di un loro prossimo incontro che egli vede nel gioiello che questa gli ha dato come pegno. Al commento del nobile circa l'indubbio valore della donna ("es señora / de gran calidad sin duda", vv. 100-101) – che sappiamo essere smentito non tanto da desideri materiali da parte di questa, quanto dall'aver celato la reale identità del proprio *status* sociale in nome dell'interesse nutrito nei confronti della vita cortigiana – il pragmatico e sarcastico commento del *criado* non ne nasconde il giudizio nutrito nei confronti dell'ingenuità del proprio signore: "Lindamente te ha engañado" (v. 102). Come si osserverà, analogamente al passaggio dal *tuteo* al "vous" francese e al "voi" italiano, l'ironia di Martín subisce all'interno delle due traduzioni una rivisitazione attenuata che, se da un lato mitiga la relazione tra *amo* e *criado* smorzandone il sarcasmo e il colore di alcuni motteggi tipici del personaggio del *gracioso* a loro volta già ridimensionati da parte di Matos, dall'altro ripropone il ritratto del *galán* in una veste anche più sprovveduta e derisa rispetto al prototesto spagnolo. È interessante notare come tale osservazione, volta a mettere in luce l'inganno mosso ai danni del nobile da parte delle astuzie tipiche del comportamento femminile delle cortigiane, subisca nei passaggi alle traduzioni francese ed italiana una duplice evoluzione, connotata da una lettura metaforica in ottica sempre più esplicita: se Linguet, infatti, anziché fare riferimento al tema dell'"engaño", anticipa l'immagine dell'operazione "cattura" caratteristica delle "mujeres pescadoras" ("Lindamente te ha engañado", tradotto come "Vous voilà assez bien pris"), la Caminer, in un *climax* traduttivo crescente, esplicita ulteriormente il riferimento tramite l'utilizzo dell'espressione idiomatica

“cadere nella rete”. Anche in questo caso, inoltre, l’intervento del *gracioso* viene linguisticamente connotato tramite l’introduzione di un’interiezione colloquiale (“voilà” in francese e “affè” in italiano) in sostituzione del meno marcato avverbio “lindamente”, utilizzato da Matos a sottolineare l’accortezza tramite cui Beatriz è riuscita a procurarsi i doni di Gutierre, che troverà la propria *nemesi* in quel posteriore “caso de honra” che vedrà in seguito la stessa *dama* cadere vittima di un sopruso da parte di questi ben maggiore. A controbattere all’insinuazione del *criado*, il nobile chiama dunque in causa proprio il pegno d’amore che la giovane gli ha offerto quale garanzia di un prossimo incontro nonché dell’interesse provato nei confronti del *galán* (“Prenda ha dejado bastante, / pues me dio en este diamante / una estrella”, vv. 106-108); tuttavia Martín, in linea con quel canone drammaturgico aureo che fa del *gracioso* un rappresentante della rustica saggezza popolare, si appresta rapido a ridimensionare la visione platonica dell’espedito della “prenda” per ricondurla su di un piano strettamente materialistico dell’altrettanto tipico tema del denaro. La malafede della donna viene metaforicamente rappresentata mettendo in evidenza la falsità del gioiello da essa donato (“Ese es cristal”, v. 108, in evidente antitesi con la metafora di “estrella” poco prima utilizzata da Gutierre), elemento che permette a Martín di definirla tramite la colorita immagine di “socarrona lapidaria” (v. 109). La successiva manifestazione di ferma risolutezza da parte del nobile nell’attribuire al pegno un valore che prescinde da quello monetario (“no vi hermosura mayor”, v. 111) viene quindi ulteriormente sminuita ribadendone il poco valore (“Será alguna estrafalaria”, v. 112). In seguito a quest’ultima osservazione il *galán* sembra in qualche modo iniziare a prestare un primo reale ascolto agli avvertimenti del servitore, il quale tuttavia persevera nelle proprie argomentazioni al fine di preservare dignità e onore del signore onde evitare che questi cada nella supposta “trappola” della dama, con riferimenti espliciti al *topos* dell’inganno (“das en un desatino”, v. 116, con il gioco linguistico della ripresa del verbo “dar” utilizzato nel verso precedente, e “porque no te llamen necio”, v. 118). L’ultimo tentativo di resistenza da parte di Gutierre si costruisce nuovamente sull’idealizzazione del “termino honrado” (v. 120) ricevuto da parte della donna amata il quale, ribadisce, “no tiene precio” (v. 119). Tuttavia il *gracioso* non demorde nell’esposizione della proprie argomentazioni e, anzi, riprende in tono quasi derisorio lo stesso concetto di “termino honrado” appena chiamato in causa per un ulteriore riferimento materialistico: “¡Término honrado es tomar / más de trescientos

escudos / de joyas de oro!” (vv. 121-123). L’insistenza di Martín è tale da indurre Gutierre a risolversi ad ascoltarne la più articolata argomentazione contenuta nell’immediatamente successiva *relación* (“A los mudos / harás porfiando hablar”, vv. 123-124). Si osservi come questo rapido e vivace scambio di battute venga reso nelle due traduzioni in una versione ridotta ed epurata da ogni possibile riferimento ad elementi riconducibili al campo semantico del denaro e del materialismo (con l’unica possibile allusione in proposito testimoniata dall’utilizzo del verbo “payer”, reso in italiano con l’efficace espressione idiomatica “pagar caro”): il tutto si riduce allo spazio di tre sole battute, finalizzate ad introdurre la *relación* del *gracioso*, in cui la ferma convinzione circa la falsità della *dama* viene ricondotta a mera allusione (“DOM GUTTIERE. Elle m’a laissé un assez bon gage. Vois ce diamant. MARTIN. Elle faura bien vous le payer. DOM GUTTIERE. Comment?”, poi in italiano “GOT. Me ne ha lasciato un pegno sicuro in questo diamante. MAR. Ella ve lo farà pagar caro. GOT. E come?”). Si noti come gli interventi della Caminer, la cui traduzione si mantiene entro i limiti di una resa pressoché letterale, si discostino in parte dal prototesto francese, da un lato tramite l’inserimento di due idiomatismi (“pegno sicuro”, con l’aggiunta dell’attributo a sottolineare la fiducia da parte di Gottiero nella sincerità della promessa di Beatrice, e il già anticipato “pagar caro”) e, dall’altro tramite, l’eliminazione dell’apostrofe, di connotazione ben più drammaturgica, con cui il personaggio francese di Guttiere mostra a Martín il pegno ricevuto (“Vois ce diamant”), che viene parafrasata, pur con l’ausilio del dimostrativo, nella più letteraria “in questo diamante”. Nelle traduzioni di tale primo dialogo, dunque, il ruolo del *gracioso* passa da espressione di elemento ironico di derisione dell’ingenuità del nobile ingannato – che ha pagato ben trecento scudi per un pegno d’amore di vetro e privo di garanzie di effettiva sincerità delle intenzioni della donna – a consigliere saggio che insinua il dubbio di un possibile inganno senza però sovvertire la dinamica relazionale con il proprio padrone né, di conseguenza, metterne in discussione in modo parodico l’autorevolezza. Nella sua epurazione da riferimenti di tipo materialistico, il dialogo tra *amo* e *criado* sembra recuperare parte degli elementi modificati nel passaggio dalla *comedia* di Lope alla *refundición* di Matos, tra cui *in primis* gli stessi personaggi coinvolti (la conversazione si svolge infatti tra Otón e Finardo, mentre Martín esce rapidamente di scena per seguire le due donne): mentre nel dramma lopesco si osserva un’ostinazione meno marcata e una maggiore disillusione del *galán*, a fronte di un atteggiamento meno irriverente e derisorio da

parte del *criado* alle cui pur velate allusioni il nobile non manca comunque di rispondere⁶, il *refundidor* interviene con la soppressione e l'aggiunta di numerose battute a connotare ruolo e linguaggio del *gracioso* in ottica ben più ironica.

Anche l'immediatamente successiva *relación* del *gracioso* – sempre ad opera di Finardo in *El villano en su rincón* e, seppur con il mantenimento del nucleo semantico nonché di diverse battute, ampiamente rivisitata da parte di Matos – presenta numerosi aspetti degni di analisi traduttologica, dovuti anche alla presenza di uno dei più che rari casi in cui Linguet, forse incoraggiato dai buoni propositi che animavano l'appena cominciata traduzione del dramma, si è cimentato nella resa di un passaggio dalle finalità prettamente stilistiche con scarso apporto ai fini dello sviluppo diegetico, prassi cui generalmente il traduttore si sottrae tramite l'epurazione. Primo elemento degno di nota è lo stesso *incipit* del monologo di Martín, il quale non soltanto nella resa traduttiva passa ad essere un'interrogativa diretta, a fronte dell'assertività manifestata nel testo spagnolo, ma presenta inoltre una modifica sostanziale dell'immagine tramite cui si costruisce l'intero passaggio. È da sottolineare infatti, quale premessa, che mentre nel dramma di Lope l'intera *relación* si costruisce intorno alla colorita immagine delle varie tipologie di “mujeres pescadoras” che con risorse differenti si ingegnano ad irretire gli uomini per mezzo di svariate “esche”⁷, all'interno della *refundición* di Matos, pur con il mantenimento del riferimento metaforico al medesimo campo semantico tramite l'impiego del verbo “pescar” (“que andan pescando a estas horas”, v. 128), essa viene in parte rivisitata in modo più esplicito per presentare “los embustes y quimeras / de mujeres callejeras” (vv. 126-127). Questa nuova immagine subisce poi un'ulteriore evoluzione nel passaggio traduttivo, all'interno del quale viene mitigata nella più attenuata “tous les tours de ces coureuses-là” (in italiano “tutt'i giretti di queste avventuriere”). Ancor più interessante è poi la resa dell'immagine successiva delle *damas* intente nella scaltra operazione di “cattura”, tramite la sostituzione del diretto rimando al campo semantico della pesca con un più generico e meno malizioso “Voilà l'heure où ils tendent leurs filets, où elles font leur meilleurs coups”, tradotto dalla Caminer “Questa è

⁶ “FINARDO. Piedra es ésta que me admira / OTÓN. Es un gentil diámante. / FINARDO. Pero la luz no os espante, / porque mil veces se mira / tan bien labrado un cristal, / que aun engaña a quien lo entiende / OTÓN. Ya vuestro temor me ofende: / todo lo juzgáis mal.”: Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 104 [vv. 121-128].

⁷ “FINARDO. Hay seis o siete maneras / de mujeres pescadoras / que andan, Otón a estas horas / por estas verdes riberas”: *Ibidem* [vv. 129-132].

l'ora in cui tendono i loro lacci, in cui fanno i loro colpi più belli”), in uno scioglimento semantico della metafora che trova la propria esplicitazione diretta nell'utilizzo del vocabolo “coups”. Se nel testo francese la presenza delle “reti” (“filets”) segna un retaggio palese del riferimento alle metaforiche “pescatrici”, in quello italiano – con ogni probabilità a causa della mancata visione da parte della traduttrice dell'originale spagnolo – esse diventano invece simbolici “lacci” di petrarchiana memoria⁸ che innegabilmente evocano la tradizione lirica amorosa italiana. La prima tipologia di “accalappiatrice” ad essere introdotta da Lope, mantenuta da Matos sebbene con diverse modifiche di natura stilistica e lessicale, è la topica “dama tapada”⁹, che si serve in questo caso dell'espedito della copertura per celare la propria scarsa avvenenza. A fronte della sua abituale prassi, è di estremo interesse la scelta di Linguet di conservare pressoché integro un passaggio linguisticamente tanto connotato senza limitarsi ad una restituzione del suo nucleo semantico più essenziale, il che ci permette inoltre, proprio in virtù dell'eccezionalità di tale occorrenza, di osservare l'inconsueto atteggiamento operativo adottato da parte di entrambi i traduttori. Interessante è la restituzione dell'attributo “tapada” (indirettamente presente nell'antitetico verbo “destapar”) con il francese “voilée bien soigneusement” e l'italiano “ammantata”, entrambi tesi quasi a sottolineare, più che l'accortezza della copertura quale espedito a velare la poca gradevolezza estetica, la ricercatezza del “travestimento”. Nelle due traduzioni, pertanto, in un'ottica esplicativa di logica narrativa consequenziale, si va ad anticipare la condizione di “tapada” della *dama*, premessa indispensabile – soprattutto in due contesti dove, a differenza di quello spagnolo, tale tema non costituisce un noto *topos* drammaturgico – affinché risulti in seguito maggiormente comprensibile la mancata volontà da parte di questa di “se découvrir”. L'aggettivo ha inoltre la funzione di andare a sostituire la minuziosa descrizione dei dettagli, al limite del caricaturale, tramite cui Matos tratteggia lo studiato espedito del camuffamento, integralmente ripreso dalla *comedia* di Lope¹⁰ (“Ésta, fiada en el pico, / dos melindres y un enfado, / y algo de un ojo rasgado, / que encubre nariz

⁸ “Tal m'ha in pregon, che non m'apre né sera, / né per suo mi riten né scioglie il laccio; / e non m'ancide Amore, e non mi sferra, / né mi vuol vivo, né mi trae d'impaccio”: Francesco Petrarca, “Pace non trovo”, in *Canzoniere*, vv. 5-8.

⁹ “En todo este discurso de Martín hay referencia a la costumbre entre las damas de la Corte de aquella época de andar por la calles con el rostro tapado, no por recatosino por coquetería o para ocultar defectos físicos.”: James G. Howley, “Notas sobre el texto”, in Juan de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro...*, cit., p. 123.

¹⁰ Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 104 [vv. 137-140].

y hocico”, vv. 133-136), viene sostituito in traduzione da un categorico diniego da parte della *dama* a privarsi del proprio travestimento, passando dal mero “rigor” (v. 129) dell’originale spagnolo a “refuse avec opiniâtreté de se découvrir” in francese e “ricusa ostinatamente di scoprirsi” in italiano. La spiegazione addotta da Matos a “smascherare”, appunto, l’accorgimento di tale determinato tipo di “mujer pescadora”, abilmente sintetizzata in un efficace distico (“y es que es fea y quiere usar / del recato por primor”, vv. 131-132), viene esplicitata da parte del traduttore francese in una prosa illustrativa che sembra tuttavia scontrarsi con qualche difficoltà di tipo interpretativo: “c’est qu’elle est laide: sa modestie est une precaution prudente” (nell’italiano della Caminer, con l’aggiunta enfaticamente di una interrogativa retorica, “e sapete perché? perché è brutta: la di lei modestia è una prudente precauzione”). L’avveduta scaltrezza dell’espedito utilizzato dalla *dama* viene rivisitata in termini meno maliziosi e ben più neutri tramite la restituzione dei sostantivi “recato” e “primor”, non tanto nelle rispettive accezioni di “cautela” e “accortezza”¹¹ quanto in quelle di “modestie” (in italiano “modestia”) e “precaution prudente” (“prudente precauzione”)¹², che inevitabilmente interpretano l’immagine dell’astuzia femminile riportandola quasi in chiave di ingenua e discreta umiltà. È inoltre da osservarsi come all’interno di questo passo anche la Caminer si cimenti, contrariamente alla sua propensione per una resa solitamente letterale e conservativa, in una prassi non esente da interventi diretti entro i limiti di un arbitrio traduttivo meno controllato rispetto alla sua generale condotta: così come Linguet aveva introdotto l’interiezione “voilà” (priva di una corrispondenza nel prototesto spagnolo

¹¹ “RECATO. s.m. Cautela, o reserva. Latín. *Cautio, onis. Calliditas, atis.* [...] RECATO. Se toma tambien por secreto. Latín. *Arcanum, i.* [...] RECATO. Se toma regularmente por honestidad y modestia. Latín. *Pudicitia, ae. Circumspectio, onis*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. V, 1737, pp. 512-513; “PRIMOR. s.m. Destreza, habilidad, esmero o excelencia en hacer o decir alguna cosa. Latín. Operis elegantia. *Artificij concinnitas.* [...] PRIMOR. Se toma por el mismo artificio y hermosura de la obra executada con él. Latín. *Artificium. Concinnitas. Politura*”: Ivi, p. 380.

¹² I dizionari bilingui coevi spagnolo-francese riportano dei due termini rispettivamente: RECATO. s.m. Habilité, subtilité, réserve, prudence, précaution. Latin. *Cautio, nis. Caliditas, tis.* RECATO. Signifie aussi Honnête, modestie, pudeur, Latin., *Modestia. Pudicitia, a.* RECATO. Se dit encore de ce qui est secret, caché. Latin. *Arcanum, i*”: Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 832; “RECATO. s.m. Habilité, subtilité, réserve, prudence, précaution. *Cautio. Caliditas.* RECATO. Signifie aussi Honnête, modestie, pudeur, Latin. *Modestia. Pudicitia.* RECATO. Se dit encore de ce qui est secret, caché. Latin. *Arcanum*”: Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 332; “RECATO. s.m. Sagesse, prudence, précaution, circonspection. Lat. Cautio. Secret. Lat. Arcanum. Pudeur, modestie. Lat. Pudor, modestia”: Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 307; “PRIMOR. s.m. Excellence, beauté. L. *Elegantia. Prestantia, a. Concinnitas, tis* : Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 796; “PRIMOR. subst. m. Excellence, bonté. L. *Elegantia. Prestantia. Concinnitas*”: Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 296; “PRIMOR. s.m. *Habilité, adresse, savoir.* Lat. Dexteritas, peritia. *Beauté, délicatesse, perfection d’un ouvrage.* Lat. Operis elegantia”: Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 272.

e poi cassata nella versione italiana), quasi a tratteggiare in modo pittorico il ritratto della “dama tapada” che si appresta a passeggiare per le strade di Siviglia, la traduttrice italiana connota in modo analogo il registro linguistico colloquiale del *gracioso* con l’introduzione di un’interrogativa diretta con funzione fatica assente nel prototesto e di utilità non tanto diegetica quanto stilistica (“e sapete perché?”). Come anticipato, nel testo spagnolo segue la colorita descrizione dell’abbigliamento grottesco della “tapada”, interamente eliminata da parte di Linguet forse proprio per la sua vivacità lessicale, non a caso riconducibile alla penna di Lope; tuttavia il traduttore sembra sentire la necessità di sciogliere la metafora del travestimento-esca in modo maggiormente esplicito introducendo l’espedito dell’accorta malizia della donna che, così camuffata, attende il momento opportuno per raccogliere i frutti della curiosità suscitata agli occhi di chi la osserva: l’enumerazione caricaturale di ornamenti di cui questa viene rivestita da parte di Matos passa dunque ad essere sostituita da una spiegazione dettagliata del piano di “cattura” (“elle attend le moment de faire valoir sa laideur avec avantage”, poi in italiano “ella aspetta il momento di far veder con vantaggio la propria bruttezza”). Apprestandosi a concludere la descrizione di questa prima tipologia di “mujer callejera”, Matos ripropone – in forma quasi integrale a partire dal testo di Lope¹³ – l’allusione al campo semantico della pesca, prima con il metaforico riferimento ad “anzuelo”, “pececillos” e “camarones” e poi con quello ben più diretto alla cattura di “guantes”, “tocas” e “listones”. Eliminati i riferimenti simbolici, anche in questo caso Linguet si dilunga in una parafrasi interpretativa che mira ad esplicitare le metafore originali pur mantenendone il riferimento al campo semantico della pesca tramite l’utilizzo dei termini “hameçon” e “attrape” (resi nella versione italiana rispettivamente con “amo” e “cava di mano”): “Cependant la curiosité lui sert d’hameçon; c’est avec cela qu’elle vous attrape d’un jeune nigaud, des gants, des dentelles, des rubans” (tradotto dalla Caminer con “Tuttavolta la curiosità le serve di amo, e per mezzo di essa ella cava di mano a un giovane merlotto dei guanti, dei merletti, e dei nastri”). Oltre all’aggiunta del riferimento alla “curiosità” tramite cui la dama irretisce la propria “preda”, ribadita tramite l’ausilio del dimostrativo (“c’est avec cela qu’elle vous attrape” e “per mezzo di essa ella cava di mano”), degna di nota è poi la metamorfosi del “boquirrubio mozuelo”, tradotto in francese con il pressoché letterale

¹³ “[...] pesca de sólo su anzuelo / camarones, pececillos, / guantes, tocas y abanillos / del boquirrubio mozuelo”: Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 104 [vv. 141-144].

“jeune nigaud”, a sua volta restituito dalla Caminer con l’interessante idiomatismo “giovane merlotto”. Il termine “boquirrubio” indica, secondo il materiale lessicografico monolingue coevo, “simple y fácil de engañar”¹⁴; poiché i dizionari bilingui spagnolo-francesi del tempo non riportano del lemma un traducevole definito, limitandosi a restituirne la definizione tradotta¹⁵, è lo stesso Linguet a dover trovare, all’interno del proprio patrimonio linguistico, un equivalente analogo. La scelta del traduttore ricade sul vocabolo di registro altrettanto familiare “nigaud”, il quale tuttavia, anziché mettere in evidenza la componente di ingenuità che determina nel “boquirrubio” l’inclinazione ad essere ingannato da parte della *dama*, sembrerebbe piuttosto risaltarne la stoltezza, ritraendolo non tanto come vittima inconsapevole incline ad essere ingannato, quanto in una condizione di “sciocco” che arriva quasi, se non a legittimare, quanto meno a mitigarne l’essere oggetto di beffa delle sottili astuzie femminili¹⁶. Anche l’intervento della traduttrice veneta si configura nuovamente sul piano linguistico lessicale, attraverso l’utilizzo di “merlotto”, vocabolo molto connotato utilizzato nel XVIII secolo ad indicare una persona “sciocca” e “credulona”. In particolare, il *Dizionario del dialetto veneziano* di Giuseppe Boerio, nella variante diatopica afferente all’aera veneta, riporta tale significativa definizione: “balordo, grossolano [...], semplice, pieghevole, facile ad esser aggirato e cader nella rete”¹⁷. Tuttavia, malgrado l’evidente

¹⁴ “BOQUIRRUBIO, BIA. adj. metaf. que se dice del que es simple y fácil de engañar. *Incautus, facilis, stultus*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...* cit., vol. I, 1770, p. 511. Il lemma è invece assente nel dizionario del Covarrubias.

¹⁵ “BOQUIRUBIO, BIA. adj. Qui a la bouche vermeille, mais en ce sens il est peu en usage; il se dit plus communément pour exprimer une personne vaine, mais simple & facile à tromper. Lat. *Inexpertus. Rerum ignarus, a, um*”: Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 161; “BOQUIRRUBIO, BIA. adject. Qui a la bouche vermeille; mais en ce sens il est peu en usage; il se dit plus communément pour exprimer une personne vaine, mais simple et facile à tromper. Lat. *Inexpertus. Rerum ignara*”: Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. I, p. 365; “BOQUIRRUBIO, BIA. adj. Simple, facile, aisé a tromper. Lat. *Incautus*”: Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 165. Interessante quanto riporta il Franciosini: “BOQUIRUBIO. Zerbinotto, uno che faccia il bello, o per il bel vestito, o per la bella presenza, e anche significa scimunigo, odi poco giudizio”: Lorenzo Franciosini, *Vocabolario italiano, e spagnolo. Vocabolario espanol, e italiano*, Roma, Giovanni Angelo Ruffinelli, 2 voll., 1620, vol. II, p. 104.

¹⁶ All’interno del *Dictionnaire de l’Académie Française* il termine è così definito: “NIGAUD, AUDE. adj. Sot & niais. *Que cet homme est nigaud! Une nigaude*. Il est du discours familier, ainsi que ses dérivés. Il se met souvent au substantif. *Un grand nigaud. Une grande nigaude*”: Académie Française, *Dictionnaire de l’Académie Française, quatrième édition*, Paris, Veuve de Bernard Brunet, 2 voll., 1762, vol. II, p. 211. Si osservino inoltre i traducevoli che di esso si offrono all’interno dei coevi dizionari bilingue spagnolo-francese: “NIGAUD, AUDE, adjectif. *Necio, cia. tonto, ta, bobo, ba, bobazo, za, bobillo, Ila, bobelias, bobalicon, bobarron*”: Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 295; “NIGAUD, AUDE, adjectif. *Necio, cia. tonto, ta, bobo, ba, bobazo, za, bobillo, Ila, bobalias, bobalicon, bobarron*. Lat. *Longurio, nis, Ineptus, a, um*”: Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. III, p. 339; “NIGAUD, AUDE, adjectif. *Necio, cia. tonto, ta, bobo, ba, bobazo, za, bobillo, Ila, bobelias, bobalicon, bobarron*”: Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. IV, p. 74.

¹⁷ Giuseppe Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, Andrea Santini e figlio, Venezia, 1829, p. 349.

pertinenza della resa traduttiva – con la quale singolarmente si torna a recuperare quella parte dell’accezione del prototesto spagnolo persa nella traduzione francese – è interessante notare che all’interno del repertorio lessicografico bilingue francese-italiano il termine, probabilmente proprio per la propria connotazione diatopica, non compaia tra gli equivalenti di “nigaud”¹⁸. Il passo si conclude infine con l’immagine della baldanza della donna che, una volta catturata l’attenzione del “mozuelo” e da questi in tutta fretta (“por la posta”) seguita, ostenta il grottesco “mascarón” e prosegue libera e noncurante (“libre y sin costas”). In primo luogo si osservi l’interessante omissione dell’interrogativa diretta con funzione fatica “¿qué hace?” (v. 143), resa letteralmente in francese con “que fait-elle?”, da parte della traduttrice italiana, sebbene questa stessa, come visto, ne abbia poco precedentemente introdotta una analoga, assente invece nelle versioni spagnola e francese. La connotazione colloquiale qui rimossa, dunque, non soltanto non sembra essere dovuta a particolari esigenze di tipo stilistico nella resa del registro, ma può anzi considerarsi in parte compensata da tale precedente e speculare previa aggiunta. Entrambi i passaggi traduttivi di tale conclusione, caratterizzata da idiomatismi ben connotati, presentano inoltre alcune manifestazioni di “disagio” nelle rispettive rese, dovute probabilmente a difficoltà di tipo esegetico da parte del traduttore francese. Da un lato, infatti, Linguet mostra la necessità di esplicitare il contenuto semantico del passo chiarendo l’espressione “por la posta” – interpretando erroneamente la mera fretta¹⁹ scaturita dall’interesse quale “pressione” volta a smascherare l’inganno del travestimento e restituendola pertanto con “on la presse” (nell’accezione italiana, efficacemente tradotta dalla Caminer, di “mettere alle strette”) – tramite l’aggiunta di una proposizione assente nell’originale “qu’on veut sçavoir à quoi s’en tenir” (tradotta poi in italiano con “che si vuol sapere quel che s’ha a credere”) la cui palese ambiguità contribuisce tuttavia a dare ulteriore prova di una comprensione parziale del

¹⁸ “NIGAUD, AUDE, adj. & S. Grand mal bâti, sot, impertinent. (Lat. ineptus, stolidus, incompositus.) *Sciocco, balocco, minchione, cioccolone, balordo*”: Annibale Antonini, *Dizionario italiano, latino e francese. Dictionnaire italien, latin et français. Quinta edizione, riveduta, corretta, e notabilmente accresciuta*, Venezia, Francesco Pitteri, 2 voll., 1761, vol II, p. 423; “NIGAUD, AUDE, adj. & souvent subst. Sot & niais. Il est du discours familiaer, ainsi que ses dérivés. *Balordo; sciocco; midollone; tabellone; navone; cacacciano; pecorone; mestolone; mellone; babbuaffo; terchio; baggianaccio, &c.*”: Francesco Alberti di Villanova, *Nouveau dictionnaire françois-italien compose sur les dictionnaires de l’Académie de France et de la Crusca. Nuovo dizionario italiano-francese, composto su i dizionarij dell’Accademia di Francia, e della Crusca*, Bassano, Remondini di Venezia, 2 voll., 1777, vol. I, p. 576.

¹⁹ “*Por la posta*: Modo adverb., con el que [...] translaticamente se explica la prisa, presteza y velocidad con que se executa alguna cosa”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. V, 1737, p. 337.

prototesto; dall'altro egli restituisce il colorito riferimento al sarcastico "mascarón"²⁰ con il più neutro "figure", a sua volta ulteriormente mitigato dalla Caminer con l'impersonale e meno equivalente "si mostra" e la già commentata eliminazione dell'interrogativa diretta; l'ultima coordinata del periodo, infine ("y se va libre y sin costas", v. 144), viene riproposta nella traduzione francese con la proposizione esclusiva "s'en va, sans qu'on songe à la retenir" (restituita in italiano con "se ne va, senza che si pensi a trattenerla"), in una rivisitazione dall'idea di disinvoltura e apparente imperturbabilità dell'originale²¹ quasi nell'ottica di un'inafferrabile fugacità. Ad eccezione dei versi in cui Matos presenta la vivace descrizione del mascheramento, il ritratto di questa prima "mujer callejera", pertanto, non soltanto si mantiene integro nel proprio contenuto semantico in entrambe le rese, ma presenta addirittura interventi operativi degni di nota tanto dal punto di vista lessicale e stilistico quanto nell'ottica di evidenti intenti di natura esplicativa: contrariamente alla prassi operativa comunemente adottata da parte di entrambi i traduttori e malgrado lo scarso contributo del passo ai fini dello sviluppo diegetico drammaturgico, le due rese si presentano più ampie dell'originale, mettendo in evidenza sia da parte di Linguet che della Caminer la volontà di utilizzare il maggiore margine di arbitrio concesso dalla resa in prosa per ovviare a quelle che sono le principali difficoltà generalmente presentate dagli interventi del *gracioso*. La complessità tanto esegetica quanto traduttiva di idiomatismi e giochi linguistici, nonché la connotazione di un registro colloquiale, è restituita attraverso interventi lessicali spesso tesi anche a compensare omissioni di passaggi analoghi – come nel caso dei versi 133-136 – solitamente afferenti a variazioni linguistiche in termini diastratici.

Il ritratto della successiva "mujer callejera" si presenta come una sorta di collazione rivisitata della terza e quarta "pescadoras" di Lope, del quale il *refundidor* elimina invece la seconda descrizione²², di cui si accomunano alcune caratteristiche – della prima la descrizione fisica e della seconda le metaforiche prede irretite – aggiungendone per contro

²⁰ "Mascarón: s.m. aument. La máscara grande. Llámase así regularmente unas caras muy grandes y disformes, con que se cubren los rostros rídiculamente [...]. Se llama también por apodo, al hombre grave y entonado rídiculamente y sin motivo.": Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. IV, 1734, p. 508.

²¹ "Costa: Metaforicamente vale trabajo, fatiga, sudor": Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. II, 1729, p. 639.

²² "Otra sale con su manto / como barba hasta la cinta; / que por lo casto se pinta / de lo que aborrece tanto. / Pesca un barbo boquiabierto, / destos que andan a casarse, / que piensan que han de toparse / con un tesoro encubierto. / Lleva arracadas y cruces": Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., pp. 104-105, [vv. 145-152].

di ulteriori, quale la presenza di un “celoso marido”²³. Si osservino di seguito i due passi a confronto.

<p><u>Otra sale a lo bizarro,</u> <u>tercia el manto con desgarro,</u> 155 <u>y anda el rostro entre dos luces.</u> <u>Ésta viene más fiada</u> en la cara bien compuesta, descubierta a la respuesta, y, cuando pide, tapada, 160 <u>pesca un delfín a caballo,</u> <u>que se apea a no lo ser;</u> <u>cuerdo digo al mercader,</u> <u>que sabe bien castigallo,</u> <u>y quédalo por la pena.</u> 165 <u>Otra veréis cuyo fin</u> <u>es dar un nuevo chapín,</u> <u>que aquella mañana estrena.</u> <u>Acuden a la virilla</u> <u>de plata resplandeciente,</u> 170 <u>mil peces de toda gente;</u> <u>y ella salta, danza y brilla.</u> <u>Pesca medias y otras cosas.</u> Dice que vive, a diez hombres, en calles de treinta nombres. 175</p>	<p>Otra viene muy fiada 145 en la cara bien compuesta, descubierta a la respuesta, y a cuanto pide tapada. Dice que tiene celoso marido y que es menester, 150 para que la puedan ver, recato muy cuidadoso. Pesca medias, chocolate y algún dije moderado. Por dar a entender estrado 155 aplica al escapate. Y andando como peonza, dice que vive a diez hombres en calle de treinta nombres, y escapa como una onza. 160</p>
[p. 105]	[p. 22]

Le due *damas* vengono unificate in un’unica tipologia, probabilmente in virtù dell’elemento caratterizzante che le accomuna differenziandole invece dalla precedente descrizione, vale a dire una maggiore avvenenza fisica accompagnata da un conseguente desiderio di mettersi in mostra e richiamare l’attenzione tramite l’utilizzo di accessori che ne evidenziano l’ostentata vanità. In quest’ottica, la donna viene questa volta presentata come “tapada” nell’accezione di “adornata” e “imbellettata” per mettere in risalto il fascino del proprio aspetto fisico e non, come invece la precedente, per “nascondere” i propri difetti estetici. La “cara bien compuesta” (v. 146) viene mostrata o velata a seconda dell’occasione, espediente cui si aggiunge l’ammonimento circa la gelosia del consorte per non incorrere nella quale è necessario prestare “recato muy cuidadoso” (v. 152). Tale presentazione sembra trovare, nel passaggio alle traduzioni francese e italiana, la necessità di una maggiore esplicitazione, come spesso osserviamo accadere nella resa in prosa di quanto Matos evocativamente suggerisce attraverso la densità semantica del verso. In primo luogo si osservi l’aggiunta dell’avverbio connettivo “au contraire” (in italiano “all’opposto”), assente nel prototesto

²³ Ivi, p. 105 [vv. 149-150].

spagnolo, con la palese funzione di mettere in relazione di aperta contrapposizione le due tipologie di *damas*. L'esplicitazione trova poi ulteriore manifestazione nella successiva parafrasi del verso in cui si descrive la bellezza della donna ("en la cara bien compuesta", v. 146), restituito in francese con il ben più diretto "fait fonds sur la beauté" (poi reso con "si fonda sulla propria bellezza"), in cui il richiamo manifesto all'avvenenza femminile funge da premessa alla chiarificazione del binomio "descubierta"/"tapada", anch'esso mondato da ogni retaggio di tipo metaforico per essere restituito nella chiarezza del proprio contenuto semantico ("elle se cache, ou elle se monstre á propos", reso dalla Caminer con "si nasconde, o si mostra opportunamente"). Anche in questo caso, dunque, l'evocativo attributo di "tapada" viene restituito nella sua accezione di "nascosta", sebbene si metta ben in evidenza come tale accorgimento risponda non tanto alla necessità di occultare un poco gradevole aspetto fisico, quanto a quella di mettere in risalto il proprio ben consapevole fascino servendosi in modo accorto, "opportunamente", di un abile gioco costruito sull'alternanza tra l'espedito dell'ostentazione e quello della parziale velatura. Segue nel prototesto spagnolo l'introduzione del "celoso marido", addotto dalla donna quale motivo di cautela da parte di eventuali pretendenti che ambiscano a vederla; tale aspetto viene mantenuto in entrambe le traduzioni con l'introduzione di un elemento che, seppure apparentemente marginale, connota anche in questo caso la figura femminile in un'ottica meno sarcastica e di apparente maggior candore a fronte della scaltrezza del ritratto spagnolo. In primo luogo si noti come la connotazione di "celoso" passi nel testo francese a quella di "soupçonneux" (e dunque "sospettoso", in italiano), premessa che permette a Linguet di servirsi inoltre del verbo "craindre" ("temere"), indicando quale ostacolo a un ipotetico incontro non tanto la gelosia del consorte quanto la preoccupazione della candida *dama* per il "sospetto" da questi nutrito. Tale elemento viene quindi mantenuto nella resa italiana con un ulteriore lieve intervento nella direzione di una mitigazione ancora maggiore: se il traduttore francese, infatti, suggerisce comunque, pur "velatamente", un atteggiamento malizioso da parte della donna tramite l'impiego di un inciso che potrebbe leggersi quale allusione alla poca veridicità del dichiarato "timore" ("elle craint, dit-elle, la jalousie d'un mari soupçonneux"), la Caminer fa della proposizione incidentale la frase principale di un periodo ipotattico – la cui maggiore complessità dal punto di vista strutturale, seppure comunque nella sua semplicità e scorrevolezza, interviene palesemente a livello semantico a

privare il discorso, oltre che di un registro più colloquiale, della sua carica allusiva – all’interno del quale il verbo “dire” assume l’esclusivo compito di introdurre il discorso indiretto della subordinata completiva oggettiva: “dice di temere la gelosia d’un sospettoso marito”. Con il secondo passaggio traduttivo, quindi, le parole del *gracioso* vengono private in via definitiva proprio di quell’elemento introdotto da Matos quale ulteriore caratterizzazione della frivola scaltrezza di tale seconda tipologia di “mujer callejera”. L’effetto che a tale premessa consegue – ossia la necessità di un “recato muy cuidadoso” (v. 152) reso in francese e italiano rispettivamente con gli analoghi “soins infinis” e “diligenze infinite” – si presenta poi in entrambe le traduzioni a esso non direttamente collegato ma anzi separato dalla presenza di un punto fermo che ottiene quasi il duplice risultato opposto, da un lato, di collegare l’elemento della sospettosità del coniuge alla necessità di cautela da parte della donna nel “nascondersi” o “mostrarsi” a seconda della convenienza del momento e, dall’altro, di fare del grande zelo richiesto per poterla incontrare il motivo principale che porta la dama ad ottenere quanto desiderato. È questo dunque il momento in cui Matos abbandona il riferimento a tale particolare tipologia di “mujer pescadora” presentata da Lope – eliminando il dettaglio delle “prede” da essa catturate – per servirsi invece del metaforico “bottino” della *dama* successivamente descritta. Anche in questo caso il *refundidor* mantiene il riferimento al campo semantico della “pesca” – benché privato in parte di alcuni diretti riferimenti presenti nella *comedia* di Lope²⁴, tra cui la descrizione dell’esuberanza della donna che ostenta danzando un nuovo paio di calzature di fronte agli sguardi ammirati di un nutrito gruppo di incauti ammiratori – tramite l’uso esplicito del verbo “pescar” mantenuto inalterato nel passaggio alla *refundición*. È interessante notare come invece tale riferimento venga irrimediabilmente perso nelle due traduzioni, anche in questo caso seguendo un processo di crescente *climax* di abbandono che, tramite un passaggio intermedio, arriva all’omissione totale. Se Linguet, infatti, mantiene in parte l’accezione del prototesto spagnolo servendosi del polisemico verbo “tirer”, nell’accezione sia di “mouvoir vers soi” che di “recevoir”²⁵, la Caminer lo connota maggiormente in questa seconda interpretazione traducendolo con “guadagnare”, termine che perde tuttavia ogni possibile riconduzione all’originario riferimento alla pesca. Si palesa così nuovamente come il

²⁴ “Acuden a la virilla / de plata resplandeciente, / mil peces de toda gente”: Ibidem [vv. 169-171].

²⁵ Cfr. Académie Française, *Dictionnaire...*, cit., vol. II, pp. 837-838.

mancato ausilio del prototesto spagnolo condizioni inevitabilmente la resa italiana impedendo alla traduttrice, nel passaggio ad una versione “di seconda mano”, di individuare alcune delle dominanti principali del testo di Matos, delle quali non risulta alcuna traccia nella versione italiana. I metaforici trofei di pesca presentati da Lope (“Pesca medias y otras cosas”, v. 173) vengono ampliati nella *refundición* tramite due aggiunte all’enumerazione – probabilmente derivanti anche da necessità di tipo metrico rimico – in sostituzione del più approssimativo “otras cosas”: “chocolate” e “algún dije moderado” (vv. 153, 154). I tre elementi (“medias”, “chocolate”, e “dije moderado”) vengono riproposti in francese e italiano pressoché intatti nel proprio contenuto semantico, sebbene con alcuni accorgimenti di tipo lessicale. In primo luogo si noti come le “medias” vengano restituite da Linguet come “bas de soie”, con l’aggiunta del complemento di materia, e poi in modo analogo dalla Caminer con il diminutivo “calzette di seta”²⁶; il termine “chocolate” viene invece tradotto alla lettera rispettivamente con “chocolat” e “cioccolata”; degna di nota è, infine, la resa del meno definito “algún dije moderado”, il cui triplice utilizzo combinato di aggettivo indefinito, sostantivo dal significato vago e aggettivo connotato da estrema polisemia, contribuiscono inevitabilmente ad accrescere l’approssimazione dell’interpretazione semantica del sintagma e, pertanto, della sua resa traduttiva. Il termine “dije”, nella sua primitiva grafia “dix”, “dixe” e, al plurale, “dixes” viene definito nel dizionario del Covarrubias e in quello della Real Academia rispettivamente come:

“DIX, y DIXES, las cositas, de oro, plata, coral, cristal, sartales, piedras, y las de más menudencias que cuelgan a los niños ordinariamente al cuello para acallarlos, y alegrarlos; y aun dizen también que para divertir a los que los miran, para que no los aojen si les están mirando al rostro de hito en hito. Algunos dizen ser palabra inventada por las madres, quando muestran a los niños las cositas que relucen. Otros que es Arabigo, puede ser Griego del nombre [...] *ostentatio*, o de [...] *vermis lignorum*: y estos gusanillos suelen resplandecer, y los niños a todo lo que reluce llaman dix. Ir una mijer cargada de dixes, es quererse tratar como niña.”²⁷

“DIX, DIXE, o DIXES, en plurlal. s.m. Evangelios, relicarios, chupadores, campanillas y otras buxerías pequeñas de cristal, plata u oro que ponen a los niños en la garganta, hombros u otras partes, para preservarlos de algun mal, divertirlos o adornarlos. [...] Lat. *Crepundia*, orum. [...] DIXES. Por extensión se

²⁶ “BAS DE SOIE, *Calze di seta*, (Veneziano) *Gambetti*”: Alexandre Savérien, *Dizionario istorico, teorico, e pratico di marina di monsieur Savérien tradotto dal francese*, Venezia, Gio. Battista Albrizzi e Q. Giorolamo, 1769, p. 8; “BAS. s.m. (bà) Calza”: Bartolomeo Cormon, Vincenzo Manni, *Dizionario portatile, e di pronunzia, francese-italiano ed italiano-francese, composto sul vocabolario degli Accademici della Crusca. Dictionnaire portatif et de prononciation italien-français et français italien, composé sur le Vocabulaire italien de l’Académie de la Crusca*, Lyon, B. Cormon & Blanc, 2 voll., 1803, vol. I, p. 60.

²⁷ Sebastian de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sanchez, 1611, p. 324.

suelen llamar así las joyas y otros aliños de que usan la mujeres, y tal vez los combres: como todo género de juguetes que sirven al adorno o al entretenimiento.”²⁸

È interessante osservare come anche in questo caso in entrambe le traduzioni si venga a perdere l'elemento di superficialità che connota il termine – e dunque il personaggio cui esso viene attribuito – già a partire da quella stessa etimologia che, ricollegandolo al mondo dell'infanzia, lo caratterizza in un'ottica di frivola ingenuità. Nonostante infatti sia nel dizionario di Nicolas de Séjournant, che nel *Sobrino aumentado* e nel dizionario di Claude-Marie Gattel, alla pari del precedente dizionario del Franciosini – in cui l'accezione traslata dell'ornamento femminile è ancora del tutto assente – si riporti del lemma una definizione letteralmente parafrasata a partire da quella di Covarrubias²⁹, la traduzione di Linguet si limiti a restituirne il significato di “ornamento”, “gioiello”, tramite l'utilizzo del meno connotato vocabolo “bijoux”³⁰. A sua volta, infine, il termine passa alla traduzione italiana in un'accezione in parte ancora differente, perdendo definitivamente il riferimento materialistico, tipico del personaggio del *gracioso*, con il passaggio dal sostantivo concreto “bijoux” a quello astratto “galanterie”³¹, ad indicare dunque non tanto tangibili doni

²⁸ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. III, ¹⁷³², p. 320. A partire dall'edizione del 1817 del *Diccionario de Autoridades* il lemma si presenta con un'unica uscita nella grafia “dig”/“die” con la seguente definizione: “Cualquier adorno pendiente de los que se ponen a los niños, de cualquiera forma o figura que sea. Úsase más frecuentemente al plural. *Crepundia*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española, quinta edición*, Madrid, Imprenta Real, 1817, p. 324. Dall'edizione del 1832 entra in uso invece quella di “dij”/“dije”, con l'aggiunta di tale accezione: “[...] Las joyas, relicarios y otras alhajas de que suelen usar las mujeres y aun los hombre por adorno. *Monilia*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española, séptima edición*, Madrid, Imprenta Real, 1832, p. 272.

²⁹ Rispettivamente: “DIX, DIXE, ú DIXES au pluriér s.m. Jouets d'enfans, qui s'attachent à un ruban que l'on ceint autour d'eux lorsqu'ils sont en maillot; ce sont aussi des reliquaires et des amulettes, des agnus Dei, &c. Lat. *Crepundia, orum*. DIXES. Se dit aussi des joyaux d'une femme. Lat. *Mundus muliebris*”: Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 402; “DIX, DIXE, o DIXES au plur. s.m. Jouets d'enfans, affaquets, joyaux à prendre au cou, comme en portent les petits enfans & les femmes. Lat. *Crepundia, orum*”: Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. I, p. 475; “DIX, DIXE, s.m. y DIXES, s.m. p. Reliquaires, amulettes, jouets, &c. qu'on pend au cou des enfans. Lat. *Crepundia*. DIXES, p. Joyaux de femme. Lat. *Monile*”: Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 413; “DIXES. Certi ornamenti che mettono al collo a bambini per farli star cheti, o rallegrali, come sono coralli, sonagli, campanuzzi d'argento, e simili bagatelle”: Lorenzo Franciosini, *Vocabolario...*, cit., vol. II, p. 284. Si noti che il lemma è invece assente nella prima edizione del dizionario *Sobrino*.

³⁰ Si osservi in proposito che tanto Nicolas de Séjournant quanto Claude-Marie Gattel – con una più che probabile influenza del secondo da parte del primo per ovvie motivazioni cronologiche – si servono proprio del termine spagnolo “dixe” quale traduttore del francese “bijou”: “BIJOU. s.m. Dixe, joya, brinquillo o brinquiño”: Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 53; “BIJOU, s.m. Joya; dixé”: Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. III, p. 68.

³¹ Già nei coevi dizionari monolingue, il termine si designa infatti quale derivato astratto dall'aggettivo “galante”: “GALANTERIA. Astratto di Galante. Lat. *venustas, decor, concinnitas, elegantia*. [...] Eleganza, ovvero leggiadria, poiché questo vocabolo galanteria non è usato ancora da' buoni scrittori. [...] Leggiadria, leggiadro e

materiali quando gesti riverenti e lusinghieri³². Anche in questo caso, dunque, la progressiva rivisitazione traduttiva in un’ottica di maggiore “astrazione” e “idealizzazione” degli attributi materialistici ed edonistici che connotano la frivola caratterizzazione della *dama*, mettendone in luce l’interesse malizioso, restituiscono – sebbene tramite marginali interventi circoscritti al livello lessicale che mantengono comunque inalterato il contenuto semantico – un metatesto italiano che rispetto all’originale spagnolo di partenza si presenta edulcorato sia nel sarcasmo della descrizione che nell’espressività linguistica tipica del registro colloquiale del *criado*.

Altrettanto significativa si rivela la resa del passaggio successivo, nella quale entrambi i traduttori intervengono sul prototesto di riferimento in modo significativo non più solo a livello lessicale ma anche strutturale, contribuendo in questo modo ad apportare alcune modifiche di interesse diegetico. In primo luogo, la frase immediatamente successiva – “Por dar a entender estrado / aplica al escaparate” (vv. 155-156) – viene da Linguet interamente eliminata, probabilmente a causa della sua difficile interpretazione³³, con la sua conseguente

‘l suo diminutivo leggiadretto si pigliano or per bello, ed ora per quello, che noi Fiorentini diciamo volgarmente galante e galanteria, tolti credo da i Latini, che dicono *elegans, elegantia*”: Accademia della Crusca, *Vocabolario...*, cit., vol. II, 1741, p. 387; “GALANTERIA, buona grazia, *elegantia, a, venustas, ātis*”: *Nuovo vocabolario o sia raccolta di vocaboli italiani, e latini a norma dell’ortografia italiana*, Parma, Fratelli Borsi, 1795, p. 113.

³² Si noti in effetti come i dizionari coevi italiano-francese indichino, da un lato, una curiosa impossibilità di trovare del termine “bijoux” un traduttore appropriato – pur evidenziandone palesemente la connotazione di concretezza cui esso rimanda – e, dall’altro, riportino quali equivalenti di “galanteria” sostantivi astratti che rimandano ad attitudini comportamentali: “BIJOU. s.m. Ce qu’on donne ordinairement aux femmes ou aux enfants, pour les divertir, ou pour les parer. (Lat. gemma, margarita, monilia, &c.) Gioje. Ma la voce italiana non risponde totalmente alla Francese”: Annibale Antonini, *Dizionario...*, cit., vol. II, p. 79; “BIJOU. s.m. Petits ouvrages curieux ou précieux, servant á la parure d’une personne. Gioje. Aucun mot Italien ne peut correspondre à Bijou”: Francesco Alberti di Villanova, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 100; “BIJOU. s.m. Gioie; gioiello. + Mobili preziosi, ricchi, gentili”: Bartolomeo Cormon, Vincenzo Manni, *Dizionario portatile, e di pronunzia, francese-italiano ed italiano-francese, composto sul vocabolario degli Accademici della Crusca*, Lyon, B. Cormon & Blanc, 2 voll., 1803, vol. I, p. 69; “GALANTERIA. s.f. Astratto di Galante. (Lat. venustas, decor, concinnitas, elegantia.) *Gentillesse; politesse; galanterie; élégance*”: Annibale Antonini, *Dizionario...*, cit., vol. I, p. 292; “GALANTERIA. s.f. Astratto di galante. *Gentillesse; politesse; galanterie; grace; agrément; belles manieres; civilité honnêteté*”: Francesco Alberti di Villanova, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 369; “GALANTERÍA. s.f. (-rí-a) *Gentillesse; politesse; galanterie; honnêteté*”: Bartolomeo Cormon, Vincenzo Manni, *Dizionario portatile...*, cit., vol. II, p. 69.

³³ “La tapada se acerca aquí al escaparate dando así a entender al *boquirrubio mozuelo* que ella espera alhajas”: James G. Howley, “Notas sobre el texto”, in Juan de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro...*, cit., p. 123. Si noti come per la definizione che il *Diccionario de Autoridades* dà del termine “escaparate” si utilizzino direttamente sia il vocabolo “estrado” che “dije”, a testimonianza del richiamo, all’interno del testo spagnolo a un preciso riferimento culturale: “ESCAPARATE. s.m. Alhaja hecha a manera de alacena o armario, con sus puertas y andenes dentro, para guardar bujerías, barros finos y otras cosas delicadas, de que usan mucho las

ineludibile assenza anche all'interno del testo italiano e dunque la perdita in entrambi dell'immagine dell'ennesimo stratagemma astuto e vezzoso messo in atto da parte della *dama* per procurarsi nuovi favori materiali da parte del "merlotto". I quattro versi successivi, che chiudono il ritratto di questa seconda tipologia femminile ("Y andando como peonza, / dice que vive a diez hombres / en calle de treinta nombres, / y escapa como una onza", vv. 157-160), sono invece investiti da interventi di omissione in entrambi i passaggi traduttivi. Il primo dei quattro versi – aggiunto da Matos rispetto al testo di Lope alla pari dell'ultimo, con il quale è rimante – viene anche in questo caso eliminato dal traduttore francese forse nuovamente a causa o di una difficoltà esegetica o, con maggiore probabilità, della sua eccessiva coloritura lessicale determinata dall'uso del colloquialismo "peonza"³⁴ – nuovamente finalizzata alla caratterizzazione del registro tipico del personaggio – di difficile restituzione nonché forse ritenuto poco appropriato all'interno del nuovo contesto di riferimento. Dei tre versi successivi, invece, il traduttore francese sembra voler riproporre integro il contenuto semantico sebbene, a differenza della prassi dell'esplicitazione ordinariamente adottata, attraverso una resa non già incline a una parafrasi volta a sciogliere l'evocativa carica figurata del verso bensì con un'immagine ancor più metaforica e colloquiale dell'originale, a tal punto da risultare quasi incomprensibile. Il distico "Dice que vive, a diez hombres, / en calles de treinta nombres" (vv. 158-159), integralmente proveniente dalla *comedia* di Lope – che contribuisce a descrivere la *dama* nella sua poliedrica falsità ulteriormente accresciuta dalla precedente collegata immagine della frenetica "peonza" – viene infatti restituito in francese con "elle donne une adresse en l'air & puis crac". Sembra quasi che Linguet intuisca il senso dell'anfibologico distico, senza però

mujeres en sus salas de estrado para guardar sus dijes": Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. III, 1732, p. 554.

³⁴ "PEONÇA, una especie de trompito pequeño menos que la trompa. Al que es muy chiquito decimos que es una peonça. Lat. *turbo, vel turben, seu trochus*": Sebastian de Cobarrubias Orozco, *Tesoro...*, cit., p. 584; "PEONZA. s.f. Una especie de peón en figura cónica y sin punta de hierro: el cual baila azotado de una correa. Lat. *Trochus, Trochiscus* [...] Llamen también al que es chiquito y bullicioso. Trahele Covarrubias en este sentido en su *Tesoro*. Lat. *Trochum referens*": Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. V, 1737, p. 209. I dizionari bilingue per la coppia spagnolo-francese riportano: "PEONZA, s.f. Sabot, jouet d'enfant. Lat. *Trochus, i*. PEONZA. Se dit aussi d'une personne petite, gaie, vive joyeuse, qui a toujours un pied en l'air. Lat. *Homo alacris, mobilis*": Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 754; "PEONZA, s.f. Sabot, jeu d'enfant. L. *Trochus. Peonza*. Se dit aussi d'une personne petite, gaie, vive joyeuse, qui a toujours un pied en l'air. L. *Homo alacris, mobilis*": Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, pp. 254-255; "PEONZA, s.f. Sabot, jouet d'enfant. Lat. *Trochus*. Petit homme turbulent. Lat. *Homuncio irrequietus*": Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 229.

coglierne a pieno il significato letterale, il che lo porta a restituirlo nella versione in prosa in modo molto vago nella duplice finalità di riproporre, da un lato, l'allusione al riferimento alla falsità ed evanescenza della *dama* e, dall'altro, il registro linguistico colloquiale. L'espressione figurata "en l'air", come riporta l'edizione coeva del *Dictionnaire de l'Académie Française*, significa infatti "privo di fondamento", "campato in aria"³⁵, ad indicare dunque la falsità delle informazioni fornite dalla donna circa il luogo in cui vive ("une adresse", equivalente dunque delle "calles de treinta nombres" del prototesto spagnolo). "Crac", al contrario, è un'interiezione "du style familier" di formazione onomatopeica che rimanda al campo semantico della "caduta"³⁶, in diretta opposizione dunque a quanto evocato dall'immediatamente precedente riferimento ad "en air". È interessante notare pertanto come in tale occorrenza Linguet, contrariamente a quanto attuato in casi analoghi, pur in presenza di un'informazione priva di apporto allo sviluppo diegetico drammaturgico nonché di difficile resa, non soltanto eviti di affidarsi alla pratica della omissione, ma addirittura si cimenti in una resa estremamente creativa volta a riproporre il registro linguistico e lessicale del personaggio del *gracioso* tramite l'impiego antitetico di un'espressione idiomatica e di un'interiezione colloquiali, sebbene a discapito dello stretto nucleo semantico del passo che viene così a connotarsi in modo non già letterale ma tanto anfibologico quanto nell'originale. Palese riscontro di tale ambiguità si ha, in effetti, nel conseguente comportamento traduttivo della Caminer la quale, in presenza di un caso tanto infrequente di estrema espressività linguistica, da un lato, e scarsa comprensibilità semantica, dall'altro – né sorretta dall'ausilio dell'originale spagnolo nel processo interpretativo – si cimenta in una pratica a lei altrettanto inusuale, vale a dire l'eliminazione. Se l'arbitrio traduttivo di Linguet arriva in tale occorrenza ad assumere quasi l'aspetto di una licenza poetica nell'ottica di una caratterizzazione linguistica, per quanto ambigua, efficacemente coerente con il registro del *gracioso*, quello della Caminer – qualora non riconducibile a un'incauta svista o disattenzione – arriva a risolvere l'ambiguità di un prototesto di difficile interpretazione,

³⁵ "EN L'AIR, se dit aussi figurément, pour dire sans effet, sans fondement. *Des paroles en l'air. Des menaces en l'air. Former des desseins en l'air. Vous dites cela en l'air. C'est parler en l'air*": Académie Française, *Dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 46.

³⁶ "CRAC. Mot qui exprime le bruit que font certains corps durs secs & solides soit en se frottant violemment, soit en éclatant. *Il fit crac. J'entendis crac, c'était une solive qui éclatait*. Ce mot est du style familier. CRAC, est aussi une interjection familière qui marque la soudaineté d'un fait d'un événement. *Crac, le voilà parti*": Ivi, p. 434.

proprio in seguito all'inconsueto atteggiamento operativo del traduttore francese, tramite una prassi per lei altrettanto poco comune: la soppressione. In una sorta di esperimento che tenta di mettere in atto strategie traduttive che divergono rispetto agli atteggiamenti consueti adottati in casi analoghi da parte di entrambi i traduttori, in questo caso il "disagio" del registro colloquiale del prototesto originale si risolve nel primo passaggio tramite un eccentrico virtuosismo linguistico e nel secondo tramite l'eliminazione. È interessante osservare dunque come, pur nell'inconsapevolezza della Caminer circa l'intervento operato da Linguet, l'elemento di "estraneità" e "alterità" introdotto da questi rispetto all'originale venga immediatamente individuato nel secondo passaggio traduttivo e percepito come elemento di disturbo tale da indurre alla sua stessa eliminazione.

Infine Matos ritrae la donna mentre si allontana, in un ambivalente atteggiamento: superbo e altezzoso nelle intenzioni, al limite del ridicolo e comunque smascherato nella propria falsità agli occhi del mondo esterno. Questa infatti viene definita come una "onza", ossia un felino dalla pelle maculata ricondotto nei dizionari dell'epoca alla pantera e caratterizzato dall'atteggiamento fiero³⁷. Tuttavia, la sua definizione approssimativa nonché addirittura, come riporta il dizionario del Covarrubias, il suo ipotetico etimo curiosamente riconducibile a una "leonessa mancata", le conferiscono un aspetto quasi irreali, grottesco e "mascherato", appunto, che alludono alla sua vera natura, tutt'altro che nobile. L'ambiguità della natura di tale animale, fa sì che i coevi dizionari bilingui per la coppia spagnolo-francese non ne indichino un traduttore definito ma si limitino a descriverla nelle sue caratteristiche fisiche, con particolare riferimento al manto maculato e all'elemento della leggerezza che viene a sostituirsi a quello della fierezza messo in evidenza invece nei vocabolari spagnoli³⁸. Tale

³⁷ Come seconda accezione, dopo quella più comune in riferimento all'unità di misura, il dizionario del Covarrubias e quello della Real Academia riportano rispettivamente: "ONÇA, animal fiero conocido, cuya piel está manchada de varias colores. El macho vulgarmente se llama pardo. Lat. dicitur *panthera*. Dixose onça quasi leonça, por ser en talle y fiereza semejante a la leona. Quitáronle la le, como si fuera artículo, engañados, pensando srea artículo, la onça": Sebastian de Cobarrubias Orozco, *Tesoro...*, cit., p. 1176; "ONZA. Animal cuadrúpedo muy ligero. tiene la piel manchada semejante al Leopardo; y aun dice Covarrubias que es la hembra del pardo, y añade se llamó Onza quasi Leonza, por ser en cuerpo y fuerzas semejante a la Leona [...]": Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. V, 1737, p. 40.

³⁸ "ONZA. s.f. [...] Once, animal quadrupede, très-léger, qui a la peau tachetée comme le léopard. Lat. *Panthera*, a": Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 712; "ONZA. s.f. [...] Once, animal quadrupede, très-léger, qui a la peau tachetée comme le léopard. L. *Panthera*": Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 212; "ONZA. s.f. [...] Once, quadrupede, espece de panthere. Lat. Panthera": Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 185. Si osservi inoltre la sintetica definizione del Franciosini, il quale indica "pantera" come traduttore diretto del vocabolo, sottolineando inoltre la notorietà: "ONÇA. Pantera, animal noto": Lorenzo Franciosini, *Vocabolario...*, cit., vol. II, p. 1022.

premessa legittima la presumibile difficoltà incontrata per la resa del termine da parte di Linguet, il quale – concentrandosi probabilmente sulla connotazione leggiadra messa in evidenza dal materiale lessicografico a disposizione – traduce il vocabolo con il francese “biche” (“cerva”, come poi nella traduzione della Caminer)³⁹. Nel passaggio al metatesto italiano, l’immagine subisce un’ulteriore evoluzione con l’esplicitazione da parte della traduttrice dell’elemento della velocità tramite l’aggiunta dell’attributo “ratta”, assente nel testo francese, quale elemento determinante della similitudine tra la *dama* e l’animale: da “elle s’échappe comme une biche” a “se ne fugge ratta al par d’una cerva”. È probabile che la necessità di tale introduzione derivi in parte proprio dalla immediatamente precedente omissione attuata dalla Caminer, che fa sì che il testo italiano venga privato dell’episodio in seguito al quale la donna “fugge”, vale a dire l’inganno ai danni dei “diez hombres” circa la propria residenza. Aggiungendo a ciò l’ulteriore assenza dell’immagine dell’“escaparate”, cassata da parte di Linguet, quest’ultima frase si rivela in effetti nella traduzione italiana carente di un rapporto logico di causa-effetto, passando direttamente dai doni che la donna riesce a “pescare” alla sua fuga non motivata da alcun precedente avvenimento, il che forse induce la Caminer – in un più o meno conscio tentativo razionalizzante di controllare il “disagio” traduttivo – da un lato, ad inserire l’avverbio temporale “poi” e, dall’altro, ad esplicitare l’elemento della velocità quale caratterizzazione che supplisca a tale mancanza arricchendo la descrizione dell’immagine. In una singolare metamorfosi, dunque, la “mujer callejera” passa da “aspirante predatrice” che se ne va altezzosa in seguito alle tentate beffe ai danni del *galán* nel prototesto spagnolo, ad effettiva “preda in fuga” nel metatesto italiano: dalle mancate fiere ambizioni feline a una rapidità leggiadra dei movimenti che la ritrae quasi in un atteggiamento non già di maliziosa e falsa altezzosità, quanto furtivo.

La successiva “mujer callejera” presentata, la “enferma”, è interamente introdotta da Matos in sostituzione alla tipologia di *dama* “de coche prestado” presente invece nel testo di Lope⁴⁰. La descrizione si costruisce in due momenti: nel primo si ritrae la donna imbellettata

³⁹ Si osservino le definizioni riportate del termine nei dizionari francese-spagnolo coevi: “BICHE. s.f. La femelle du cerf. *Cierva, la hembra del ciervo*”: Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 52; “BICHE, s.f. La hembra del ciervo. *Cierva*: Lat. *Cerva*”: Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. III, p. 62; “BICHE, s.f. *Cierva*; la hembra del ciervo”: Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. III, p. 67.

⁴⁰ “Otras hay más cautelosas, / de estas de coche prestado. / Pescan un señor seguro, / llevan diamante, oro puro, / que se cobra ejecutado. / Hay a la noche bujías, / pastilla, esclavilla y salva; / y vase a acostar al alba, /

che dice di andare a trovare una presunta ammalata tramando l'inganno per fare in modo che a provvedere all'approvvigionamento di quest'ultima sia lo sprovveduto *galán*, sanando così la reale "malattia" della propria "borsa"; il secondo, invece, ci descrive per la prima volta una reazione da parte dell'ingenuo raggirato che suscita a sua volta nella donna una iniziale reazione sostenuta seguita da una nuova malizia che ne connota definitivamente la natura di disonesta ingannatrice. Se nella prima parte della descrizione entrambi i traduttori – con le dovute ovvie differenze relative al contesto del passaggio traduttivo – sembrano trovare un maggiore "agio", in una resa che, nella sua maggiore o minore letterarietà, rivela una certa sicurezza nei confronti del prototesto di riferimento, nella seconda invece la difficoltà di interpretazione data dalle colorite anfibologie del linguaggio del *gracioso*, dà adito a una palese rivisitazione che allontana irrimediabilmente il testo italiano da quello spagnolo, rivelando le difficoltà intercorse all'interno di entrambe le fasi traduttive. A livello lessicale l'inganno ordito dalla dama "muy deidad" (reso prima da Linguet e poi dalla Caminer tramite le rispettive similitudini esplicative "parée comme une Déesse" e "vestita come una Dea") ai danni del "merlotto" si fonda sul duplice riferimento dell'aggettivo "enferma", prima attribuito alla presunta persona alla quale questa dichiara di apprestarsi a fare visita e poi al reale oggetto delle necessità materiali, vale a dire lei stessa. Questa tipologia di *dama*, dunque, non mira tanto, come nel caso delle precedenti, a ottenere dal pretendente gioielli o analoghe agiatezze e beni secondari di lusso, quanto bisogni di prima necessità di maggiore concretezza volti a sanare la "malattia" della propria salute economica, adducendo tuttavia quale destinataria degli stessi una conoscente in cattivo stato di salute fisica. Il triplice utilizzo da parte di Matos dell'aggettivo sostantivato "enferma" (vv. 162, 163, 167) viene restituito in francese per la prima e terza occorrenza con l'analogo "malade" – nel secondo caso con l'aggiunta del possessivo "sa" – mentre, per la quanto riguarda la seconda, con la frase scissa "c'est sa bourse qui ne se porte pas bien", poi resa in italiano con la trasformazione del costrutto sintattico nella frase semplice corrispondente con la trasformazione del possessivo nel complemento di specificazione con il pronome personale ("l'inferma è la di lei borsa"). Nella versione della Caminer ci troviamo invece in presenza di un ulteriore elemento di *variatio*, per cui anche il primo e l'ultimo sostantivo si trovano a

después de seis gracias frías / y un poquito de almohada": Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, p. 105, [vv. 176-185].

non coincidere, tramite il mantenimento del riferimento del primo alla malata (“un’ammalata”) e il passaggio del secondo dalla persona alla più generica “malattia”. Di maggiore interesse inoltre è il suggestivo passaggio figurato che Linguet opera sul reale oggetto di infermità, il quale passa da “ella, a su necesidad” (v. 164) a una metonimica “bourse”⁴¹ (reso poi letteralmente in italiano con “borsa”), in un’interpretazione dell’originale che, nella sua seppur lieve maggiore connotazione lessicale rispetto all’originale⁴², ben si adatta in effetti al colore del registro linguistico colloquiale del personaggio del *gracioso*. Il riferimento alla “necesidad” viene ad ogni modo accortamente mantenuto nel successivo impiego dell’aggettivo “nécessaires” (poi “necessarie”), riconducibile alla stessa famiglia lessicale ed arbitrariamente aggiunto da Linguet quale attributo degli oggetti – le generiche “cosas” del testo spagnolo che anche in questo caso il traduttore francese enfatizza rendendole significativamente “mille choses” (dunque poi “mille cose” in italiano), esasperando ancora una volta il ritratto caricaturale della *dama*

⁴¹ Si noti come Howley, il quale cita in effetti espressamente la traduzione di Linguet tra le fonti bibliografiche della propria edizione, si serva della traduzione francese per formulare la nota al testo relativa all’impiego da parte di Matos del termine “necesidad”, in una sorta di esegesi “di ritorno” che spiega in termini metaforici quanto nel testo di per sé già chiaro, in un’interpretazione esclusivamente riconducibile al traduttore settecentesco: “Se usa aquí con sentido de bolsillo o la cantidad de dinero de que aquellas disponen”: James G. Howley, “Notas sobre el texto”, in Juan de Matos Frago, *El sabio en su retiro...*, cit., p. 123.

⁴² Il dizionario del Covarrubias indica: “NECESIDAD. Lat. *necessitas*, lo que es fuerça en Castellano se toma por la falta de lo que hemos menester. Y necesario lo que es menester, y es forçoso. Necesitar es poner a otro en obligación de que haga algun cosa aunque sea contra su voluntad. Necesitado el menesteroso, o el forçado”: Sebastian de Covarrubias Orozco, *Tesoro...*, cit., p. 1161. A sua volta, l’edizione del 1734 del *Diccionario de Autoridades* riporta, quali accezioni non teologiche o filosofiche del termine: “NECESIDAD. s.f. La fuerza y eficacia natural de las cosas, que las precisa y obliga a obrar determinada e inevitablemente. *Necessitas*. [...] NECESIDAD. La precisión de suceder alguna cosa, o por obligación a que no se puede, o no se debe faltar. *Necessitas*. [...] La falta de lo que es menester para la consecución de cualquier cosa, o disposición de ella. *Egestas, indigentia, necessitas*. [...] Impulso irresistible que hace que las causas obren infaliblemente en cierto sentido. *Necessitas*. [...] Falta de las cosas que son menester para la conservación de la vida, *Inopia, egestas, necessitas*. [...] La falta continuada de alimento que hace desfallecer; y en este sentido se dice: caerse de NECESIDAD. *Victus inopia summa, vel indigentia* [...] El especial riesgo, o peligro que se padece, y en que se necesita de pronto auxilio. *Discrimen, periculum*. [...] Instancia viva de la naturaleza para alguna de las evacuaciones corporales”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. IV, 1734, p. 656. I coevi dizionari bilingue spagnolo-francese riportano, analogamente: “NECESIDAD. s.f. Nécessité, obligation indispensable. Lat. *Necessitas, atis*. NECESIDAD. Nécessité, signifie aussi Besoin, disette, pauvreté, misère. Lat. *Necessitas, inopia, a. Opus, eris*. NECESIDAD. s.f. Nécessité, se dit aussi, à l’égard des fonctions naturelle, des besoins qu’on a de les soulager. Lat. *Necessitas*”: Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 695; “NECESIDAD. s.f. Nécessité, obligation indispensable. Latin, *Necessitas*. NECESIDAD. signifie aussi Besoin, disette, pauvreté, misère. Latin, *Necessitas, Inopia, Opus*. NECESIDAD. Nécessité, se dit aussi, à l’égard des fonctions naturelle, des besoins qu’on a de les soulager. Latin, *Necessitas*”: Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 195; “NECESIDAD. s.f. Nécessité, chose nécessaire, inévitable, indispensable. Lat. *Necessitas. Nécessité, besoin, disette; défaut de nourriture*. Lat. *Inopia. Risque, danger pressant*. Lat. *Immines periculum. Nécessité, fatalité, destin inévitable*. Lat. *Fatum inéluctable. Nécessité, contrainte, défaut de liberté*”: Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 165.

nonché il registro del *criado* – contenute in quella “pella” che forse, più o meno volontariamente, ha dato origine anche all’introduzione dell’oggetto della precedente analogia “bourse”. Quest’ultimo vocabolo spagnolo, particolarmente colorito, è usato da Matos molto probabilmente per l’allusività di una delle sue numerose accezioni al campo semantico del denaro⁴³; tuttavia tale riferimento si perde nel passaggio alle due traduzioni, in cui si assiste ad una resa del termine (rispettivamente “paquet” e “fardello”⁴⁴) palesemente più neutra nonché privata del diretto riferimento materialistico al campo semantico del denaro cui si tenta forse di compensare, più o meno consapevolmente, tramite l’aggiunta successiva del numerale “mille” in relazione a “choses”. Se fino a questo momento il linguaggio del *gracioso*, pur con gli interventi appena esposti, si mantiene *grosso modo* integro, se non nella marcata espressività del registro quanto meno nel contenuto

⁴³ “PELLA. s.f. La massa que se une y aprieta, regularmente en forma redonda. Covarr. dice que se dixo del verbo Latino *Pellere*. Latín. *Globus*. [...] PELLA. Metaphoricamente se toma por la cantidad o suma grande de algunas cosas, especialmente de dinero. Latín. *Summa*”: Sebastian de Covarrubias Orozco, *Tesoro...*, cit., p. 1166; “PELLA, la que se haze en forma redonda, apretandola con las manos de una parte y de otra, ora sea ne nieve, ora de manteca, o de otra cosa, como yeso, & a pellendo: porque se aprieta de todas partes. Covarr. dice que se dixo del verbo Latino *Pellere*. Latín. *Globus*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. V, 1737, p. 193.

⁴⁴ In effetti – a sottolineare la difficoltà nell’individuazione di un equivalente data la polisemia del termine spagnolo “pella” – si noti come all’interno del coevo repertorio lessicografico bilingue spagnolo-francese non si individui un preciso traduttore ma ci si limiti piuttosto a fornire una traduzione pressoché letterale della definizione riscontrabile nei dizionari monolingue: “PELLA, s.f. Boule, globe, peloton, pelote; il se dit aussi de tout ce qui a une figure ronde, soit en pâte ou en métaux. Lat. *Globus*, i. PELLA. Héron cendré, qui abonde en hyver autour des rivières & des marais. Lat. *Ardea*, a. PELLA. Boule de blanc manger ; en Espagne on fait le blanc manger si épais & si dur, que les Espagnols en forment des petits pains ronds, pu des boules qui se vendent chez les confiturier. Latin, *Mactea globulus*. PELLA. Se dit aussi d’une grande quantité de quelque chose, spécialement d’argent. Lat. *Summa*”: Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 750; “PELLA, s.f. Boule, globe, peloton, pelote; il se dit aussi de tout ce qui a une figure ronde, soit en pâte ou en métaux. L. *Globus*. PELLA. Héron cendré, qui abonde en hiver autour des rivières et des marais. L. *Ardea*. PELLA. Boule de blanc manger. Latin, *Mactea globulus*. PELLA. Se dit aussi d’une grande quantité de quelque chose, spécialement d’argent. L. *Summa*”: Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 250; “PELLA, s.f. *Pelote, peloton, masse en rond; amas de choses qui se tiennent*. Lat. *Globus*. *Masse de métal brut*. Lat. *Massa metallica*. *Graisse de porc, telle qu’on la tire de l’animal*. Lat. *Abdomen conglobatum*. *Pelote de blanc manger*. Lat. *Mactea globulus*. *Grosse somme d’argent*. Lat. *Summa*. *Héron cendré, oiseau*. Lat. *Ardea*”: Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 224. Da qui dunque la neutralità della resa di Linguet con “paquet” che ha la sola meno connotata accezione di “Assemblage de plusieurs choses attachées ou enveloppées ensemble”: Académie Française, *Dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 291. Nella seconda coppia linguistica, invece, il passaggio da “paquet” a “fardello” è più immediato, come segnalano i dizionari dell’Antonini e del Villanova: “PAQUET, s.m. *Assemblage de plusieurs hardes ou papiers qu’on joint, qu’on lie, qu’on coud, ou qu’on envelope ensemble*. (Lat. *farcina, fascis*.) *Fascio, fardello, piego, mazzo*”: Annibale Antonini, *Dizionario...*, cit., vol. II, p. 447; “PAQUET, s.m. *Assemblage de plusieurs choses attachées ou enveloppées ensemble*. *Fascio; piego; fardello; mazzo*. [...] *Paquet, se dit aussi d’une ou de plusieurs lettres enfermées sous une enveloppe*. *Pacchetto; piego; plico*”: Francesco Alberti di Villanova, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 614. A titolo di curiosità, si noti che nel Franciosini il lemma “pella” è presente solo come locuzione “Pella de nieve, *Palla di neve*. Pella de manjar blanco. *Una fetta di biancomangiare*”: Lorenzo Franciosini, *Vocabolario...*, cit., vol. II, p. 518.

semantico, a partire da questo momento, invece, Linguet sembra mostrare una certa difficoltà di resa – la quale come è ovvio ha poi le sue conseguenti ripercussioni anche sulla traduzione italiana – dovuta o alla difficile interpretazione del registro estremamente colloquiale ed idiomatico dei successivi versi della *relación* di Martín o proprio alla sconvenienza della loro allusività. Il ritratto prosegue infatti con l'immagine della *dama* che, una volta preparato il “fagotto” di approvvigionamenti per la presunta ammalata “suele dar con la palabra doncella” (v. 168). Con tale espressione Matos allude probabilmente al “benservito” che la donna dà al “pobre” una volta ottenuto da questi quanto auspicato. L'anfibologia della costruzione “dar con” tuttavia – nel significato letterale, tanto odierna quanto coeva, di “imbattersi”, “incontrare”⁴⁵ ma, in associazione alle numerose accezioni del verbo “dar”⁴⁶ che ben si potrebbero adattare a tale contesto, qui traducibile in italiano con l'analogo “uscirsene con”, con il significato di manifestare qualcosa di inatteso e non particolarmente gradito da parte di chi ascolta, in questo caso una ferma intenzione di diniego – può in effetti dare adito ad alcune difficoltà esegetiche, soprattutto in associazione a quanto segue, vale a dire “la palabra doncella”. Stando a quanto riporta il materiale lessicografico coevo, quest'ultimo ha l'inequivocabile significato di “mujer que no ha conocido varón”⁴⁷, con cui dunque la “mujer callejera” in questione riferisce al *galán* il

⁴⁵ “DAR CON UNO. Lo mismo que encontrar a quien se busca. Latín. *In aliquem tandem incidere, obvium reperire*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. III, 1732, p. 11. I dizionari bilingui spagnolo-francese coevi riportano letteralmente la traduzione di tale lemma: “*Dar con uno*: Donner avec un, pour dire se rencontrer avec la personne qu'on cherche, ou ce qu'on cherchoit. Lat. *In aliquem, ou in aliquid incidere*”: Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 320; “*Dar con uno*: Se rencontrer avec la personne qu'on cherche, ou ce qu'on cherchoit. Lat. *In aliquem, ou in aliquid incidere*”: Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. I, p. 389; “DAR CON UNO, rencontre quelqu'un que l'on cherchoit”: Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 342.

⁴⁶ “DAR. v. a. Donar, ceder graciosamente alguna cosa, transfiriendo al mismo tiempo el dómínio de ella. [...] Vale tambien cascar, golpear, apalea, castigar, herir. [...] Se usa tambien por ordenar, aplicar y acudir. [...] Vale assimismo Conferir, encargar, encomendar o honrar a alguno con un oficio o dignidad Eclesiástica o secular. [...] Significa tambien suponer falsamente alguna cosa, declararla por executada, aunque no se haya hecho ni visto: y assí se dice *Doi por hecho esto, doilo por visto*. [...] Vale assimismo Conceder, suponer, sentar, convenir en una proposición. [...] Equivale tambien a confessar voluntariamente alguna cosa: como *Dar por concluido un negocio, dar por bien empleado*. [...] Significa tambien ofrecer materia o motivo a otro para que hable, piense, o se mortifique en alguna cosa: como *Dar que decir, dar en que entender, dar en que merecer*. [...] Se toma assimismo por empeñarse porfiadamente en executar o no alguna cosa. [...] Vale tambien bañar alguna cosa con algún liqüor: como *Dar con agua, dar con vino, con azéite*. [...] Significa assimismo señalar a uno con algún grado o calidad, respectiva a otro sugeto: como *dar por Maestro, por Señor, por discípulo*. [...] Se toma algunas veces por sacrificar. [...] Equivale tambien a declarar, tener y tratar: y assí se dice *Dar por libre, por esclavo, por traidor, por falsário, por inocente*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. III, 1732, pp. 7-8.

⁴⁷ “Donzella, la muger moça, y por casar, quasi Donicella, en legua Toscana, a dona: y en sinificacion rigurosa la que no ha conocido varon. Dixose de la palabra adolescentula, aunque algunos quieran se aya dicho de

proprio rifiuto a concedersi in cambio dei beni ricevuti, il che causa poi “enfado” da parte di quest’ultimo. Linguet tuttavia elimina completamente tale aspetto sostituendolo con l’esplicitazione diretta del fatto che a pagare per le spese della “enferma” sia l’uomo, aspetto che in effetti nel testo spagnolo non si presenta apertamente manifesto ma che si evince dall’allusione anche in virtù della notorietà del tema quale luogo comune dell’epoca⁴⁸: “la dupe paye”. Interessante è, in questo caso, il passaggio dalla traduzione francese a quella italiana del termine “dupe”. Quest’ultimo in effetti sembra essere usato dal

domicela, porque está recogida, y encerrada en casa”: Sebastian de Covarrubias Orozco, *Tesoro...*, cit., p. 1166; “DONCELLA. s.f. La muger que no ha conocido varón. Covarr. dice ser su origen del Latino *Adolescentula*, y que algunos quieren sea de *Domicela*, por estar recogida y encerrada en casa: lo qual parece más cierto. Lat. *Virgo, inis*. [...] DONCELLA. Se llama tambien la criada de una casa, que sirve cerca de la Señora, y de hacer labor”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. III, 1732, p. 336. I dizionari bilingui spagnolo-francese coevi riportano pertanto: “DONCELLA. s.f. Pulcelle, fille qui a encore la fleur de sa virginité. Lat. *Virgo, inis*. DONCELLA. Se dit aussi d’une fille qui sert en maison: c’est proprement une femme de chambre. Lat. *Famula. Pedissequa, a*”: Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 405; “DONCELLA. s.f. Pulcelle, fille qui a encore la fleur de sa virginité. Lat. *Virgo*. DONCELLA. Se dit aussi d’une fille qui sert en maison: c’est proprement une femme de chambre. Lat. *Famula. Pedissequa*”: Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. I, p. 365; “DONCELLA. subst. f. *Pulcelle, fille qui n’a point connu d’homme*. Lat. *Virgo. Suivante, femme de chambre*. Lat. *Famula. Pedissequa*”: Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 417. Anche il Franciosini riporta: “Doncella, fanciulla, cioè donna giovane e vergine”: Lorenzo Franciosini, *Vocabolario...*, cit., vol. II, p. 263.

⁴⁸ Si osservi come Julio Monreal y Jiménez Embún, in una nota a piè di pagina del suo *Cuadros viejos: colección de pinceladas, toques y esbozos, representando costumbres españolas del siglo XVII*, si serva proprio di tale passo per illustrare gli atteggiamenti della cosiddetta “dama del tusón”, attribuendone tuttavia la versione di Matos come interamente ripresa da quella di Lope, di cui riporta i nomi dei personaggi in una singolare ibridazione: “Dama del tusón era uno de los' diversos modos con que entonces designaban á ciertas ninfas, que no escaseaban en la corte; muchos escritores las definieron, y describieron sus tretas para pedir, como tendré ocasión de manifestar en este libro, y aquí, en prueba de ello, copiaré un trozo de la comedia de Lope, *El sabio en su rincón* y que reprodujo Matos Frago traslادando este mismo pasaje. Dice así: FLXARDO. *Hay seis o siete maceras / De mujeres pecadoras, / Que andan, Otón, á estas horas / Por estas verdes riberas. / Una sale con rigor / Que no se ha de destapar, / Y es que e3 fea, y quiere usar / Del recato por primor. / Esta, fiada en el pico, / Dos melindres y un enfado, / Y algo de enojo rasgado, / Que encubre nariz y hocico, / Pesca, con sólo un anzuelo, / Pececillos, camarones, / Guantes, tocas y listones / Del boquirubio mozuelo; / Y viendo que por la posta / La siguen, en conclusión, / ¿Que hace? muestra el mascaron / Y se va libre y sin costa. / Otra viene, muy fiada / En la cara bien compuesta, / Descubierta á la respuesta. / V á cnanto pide, tapada. / Dice que tiene marido / Celoso, y que es menester / Para que la puedan ver, / Recato muy conocido. / Pesca medias, chocolate / Y algún dije moderado: / Por dar á entender estrado. / Aplica el escaparate; / Y andando como peonza. / Dice que vive á diez altos / En calle de treinta saltos, / Y escapa como una onza. / Otra sale, muy deidad, / Con que á una enferma va á ver, / Y la enferma viene á ser / Ella ó su necesidad; / Y después que hace una pella / De cosas que va á llevar / A la enferma, suele dar / Con la palabra doncella; / Y si el pobre, con enfado, / Muestra enojo, muy falsita / Le responde : «quita, quita. / Lleve usted lo que me ha dado.» / Y viendo el empeño duro / En que se halla el inocente, / Por regalos de presente / Se clava en favor futuro; / Y examinados los modos / De su recato y su fe, / Se sabe después que es de / Cimbros, lombardos y godos. / No pira aquí la emboscada, / Otras hay que andan al vuelo, / No ponen cebo ni anzuelo, / Ni van reparando en nada, / Porque son red barredera / De los altos y los bajos / Estas pescan renacuajos, / Mariscan toda ribera; / Porque toman avellanas, / Duraznos, melocotones, / Huevos, sandias, melones, / Besugos, peras, manzanas, / Y cuando destas crueles / Zarandajas han cogido, / Vienen á darse á partido / De rábanos y pasteles. (Act. I, esc. III)”: Julio Monreal y Jiménez Embún, *Cuadros viejos: colección de pinceladas, toques y esbozos, representando costumbres españolas del siglo XVII*, Madrid, Oficinas de la Ilustración Española y Americana, 1878, pp. 18-19.*

traduttore francese in luogo dell'aggettivo spagnolo "pobre", il quale probabilmente ha nell'originale un'accezione tanto letterale, in riferimento ai beni materiali di cui è stato privato, quanto figurata, in merito al raggirato subito. Il sostantivo francese "dupe", di genere femminile, viene definito dalla coeva edizione del *Dictionnaire de l'Académie Française* come "celui ou celle qui est trompée ou facile à tromper"⁴⁹, indicando in effetti tanto un individuo che viene ingannato quanto uno che generalmente è soggetto ad esserlo. In relazione al termine spagnolo cui il termine intende equivalere – considerando che l'intera *relación* si configura, come osservato, non tanto quale vilipendio nei confronti dei "pobres", di cui non si manca comunque di evidenziare la stoltezza, quanto come monologo misogino nei confronti delle astute "mugeres callejeras" – potremmo affermare che il traduttore l'abbia usato nella prima delle due accezioni, ad indicare non già un'ingenuità caratteristica distintiva del *galán* quanto piuttosto l'esposizione ad una precisa beffa subita. Si osservi invece come la Caminer – servendosi probabilmente del repertorio lessicografico bilingue francese-italiano coevo, all'interno del quale in effetti si conserva soltanto la seconda accezione del lemma, segnalando inoltre che "Il n'ya point de mot Italien qui corresponde précisément aux différentes Phrases Françaises ou ce mot est employé"⁵⁰ – si serva per la propria resa del vocabolo "merlotto", già precedentemente utilizzato per tradurre l'aggettivo "nigaud", il quale non a caso si presentava nel testo francese come traduzione di "boquirrubio" (v. 140), che, come osservato⁵¹, ha la sola accezione di "simple y fácil de

⁴⁹ "DUPE. s.f. Celui ou celle qui est trompée ou facile à tromper. *C'est une dupe, une vraie dupe, une franche dupe. C'est la dupe d'un tel. C'est sa dupe. Il en a été la dupe. Être pris pour dupe. Passer pour dupe. Il n'es pas si dupe que vous pensez. Il n'a pas trouvé fa dupe. Nous en serons les dupes, ou la dupe; car ce mot s'emploie souvent au singulier, quoique joint à des noms pluriels, pourvu que ce soient des noms collectifs, ou pris collectivement, comme dans les phrases suivantes. Les personnes de bonne foi font souvent la dupe des gens intéressés. Nous mîmes cette affaire en négociation & nous en fûmes la dupe. On dit, qu'Un homme a été la dupe d'une affaire, d'un marché, pour dire qu'il n'y a pas trouvé son compte*": Académie Française, *Dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 569.

⁵⁰ "DUPPE, s.f. Qui n'est point déifiant. Aisé a tromper. (Latin. stupidus; stolidus; insullus) *Corrivo, sciocco, basoso. Etre la duppe de quelqu'un.*": Annibale Antonini, *Dizionario...*, cit., vol. II, p. 228; "DUPPE, s.f. Celui, celle qui est trompée, ou facile à tromper. *Corrivo; merlotto; balordo; facile ad esser ingannato; uccellato; minchione.* Il n'ya point de mot Italien qui corresponde précisément aux différentes Phrases Françaises ou ce mot est employé": Francesco Alberti di Villanova, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 277. In epoca odierna, al contrario, il sostantivo femminile "dupe" trova il proprio equivalente italiano in "vittima" e soltanto come attributo ha valore di in "sciocco": "DUPE: adjectif, stupido (f. stupida), sciocco (f. sciocca m.pl. sciocchi f.pl. sciocche) [...] dupe nom féminin, vittima f.": *Dictionnaire Français-Italien Larousse* <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-italien/dupe/23776>.

⁵¹ Cfr. *supra*, pp.309-310

engañar”⁵². Per la negligenza degli strumenti operativi a disposizione e in assenza dell’ausilio del prototesto spagnolo, dunque, la traduttrice italiana opera inconsapevolmente una metamorfosi in apparenza lieve ma sostanziale: alla pari della grottesca “onza” predatrice trasformata in agile “cerva” in fuga, il “pobre” passa ad essere – in modo analogo a quanto accaduto con l’utilizzo del termine “nigaud” da parte di Linguet – da raggirata vittima delle destrezze femminili a stolto sprovveduto “merlotto” di indole incline, e dunque in modo quasi non altrettanto palesemente immeritato del suo omologo spagnolo, ad essere beffato. Il passo prosegue con la reazione risentita del *galán* al rifiuto da parte della donna, cui questa a sua volta reagisce in modo molto accorto dissimulando le proprie reali intenzioni e perseverando nel proprio inganno con sagacia. All’arrabbiatura da parte del “pobre” (messa in evidenza dall’utilizzo contemporaneo dei sostantivi “enojo” ed “enfado”, efficacemente resi in francese con il verbo “se fâcher” e in italiano con la locuzione idiomatica “andare in collera”), la *dama* risponde prontamente tramite un discorso diretto – introdotto dal verbo “le responde”, che passa in francese all’impersonale “on lui dit” per poi tornare in italiano a “gli risponde” – in cui possiamo immaginare le doti recitative dell’attore nei panni del *gracioso* a imitare la dissimulazione della dama. Interessante è il passaggio della connotazione della donna dal “muy falsita” (v. 170) del testo spagnolo all’“avec serieté” di Linguet, poi reso dalla Caminer con l’avverbio “alteramente”: in una metamorfosi tanto singolare quanto in linea con quelle precedenti, la *dama* passa dalla propria falsità avveduta ad essere ritratta in un atteggiamento quasi antitetico: fiero, altero, sostenuto e senza dubbio più pertinente ai canoni settecenteschi forse poco inclini a una simile irrisione dell’immagine femminile. Sdegno ed offesa riconducibili alla reazione della vittima della beffa passano pertanto a caratterizzarne la stessa artefice, anticipando la successiva esortazione di questa nei confronti dell’uomo a riprendersi i beni donati (“Quita, quita. / Lleve usted lo que me ha dado.”, vv. 171-172), apparentemente restituita quasi alla lettera – “eh bien! monsieur, reprenez tout” in francese e “ebbene, Signore, ripigliatevi tutto” in italiano – ma ormai del tutto priva della fondamentale componente di ipocrisia caratterizzante il prototesto spagnolo. Si noti come, coerentemente con tale nuova immagine, l’elemento colloquiale presente nella battuta della *dama*, ossia l’interiezione

⁵² Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. I, 1770. p. 511.

“Quita, quita”⁵³, venga restituita prima da parte del traduttore francese e poi in seguito dalla Caminer – rispettivamente con i più neutri “eh bien!” ed “ebbene” – in modo più mitigato, smorzando quell’ostentata enfasi da parte della figura femminile quale aspetto tacciabile di insincera malizia. Sempre a connotare il distacco sostenuto delle parole della donna, inoltre, l’impiego di “usted” da parte di Matos viene risolto con l’apostrofe del titolo di “monsieur” nel testo francese e “signore” in quello italiano. Ancora più singolare, tuttavia, è quanto avviene nel passaggio conclusivo della descrizione, la cui natura anfibologica deve aver provocato nel processo esegetico del traduttore francese una reazione idiosincratca che lo ha condotto, di conseguenza, a una resa estremamente libera ed interpretativa, di cui si conservano ovvi retaggi anche all’interno del metatesto italiano. La descrizione ritrae il cambio di atteggiamento da parte della *dama* la quale, in seguito alla reazione dell’uomo nonché cosciente delle implicazioni derivanti dall’averne accettato gli omaggi, si prodiga in promesse di favori futuri che si sottintende non abbia alcuna intenzione di mantenere. Con “empeño duro” (v. 173) si intende infatti sia “pegno”, vale a dire “la obligación contraída por haber dado en prenda alguna cosa”⁵⁴, che “deseo o amor eficaz de alguna cosa o persona”⁵⁵ nonché “constancia, persistencia, o tenacidad en intentar alguna cosa, conseguirla, o mantenerla”⁵⁶, ossia in questo caso la persistenza dell’interessamento amoroso da parte dell’“inocente” (v. 174), per far fronte e al contempo approfittarsi del quale – così da ottenerne i “regalos de presente” (v. 175) – la donna “se clava en favor futuro” (v. 176). Con la forma riflessiva del verbo “clavar”, dal valore figurato di “ingannare” e “raggirare”⁵⁷, si mette nuovamente in luce l’astuzia femminile nell’orditura raffinata dell’imbroglio, connotandone inequivocabilmente le promesse quali fasulle. Si osservi come l’immagine

⁵³ “QUITA. Se usa tambien como interjección, para significar la repugnancia que se tiene de admitir o hacer alguna cosa. Latín. *Absit. Apage!*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. V, 1737, p. 473. Gli equivalenti che del vocabolo si forniscono all’interno del materiale lessicografico coevo si presentano in effetti in termini decisamente maggiormente connotati rispetto alla resa di Lnguet: “QUITA. Est aussi interjection, qui signifie Allez! retirez-vous d’ici ! ôtez-moi cela! Lat. *Apage!*”: Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 820; “QUITA. Est aussi interjection, qui signifie Allez! retirez-vous d’ici ! ôtez-moi cela! L. *Apage!*”: Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 321; “QUITA. *interject. Dieu m’en garde! loin d’ici!* Lat. *Absit! apage!*”: Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 296.

⁵⁴ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. III, 1732, p. 410.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ “CLAVAR. Metaphoricamente vale engañar, usando de palabras artificiosas y equívocas, ù de acciones disfrazadas, para que otro no advierta el engaño y perjuicio. Lat. *Incautum decipere, inescare*”: Ivi, vol. II, 1729, p. 374.

venga singolarmente rivisitata da Linguet tramite l'epurazione di ogni elemento riconducibile all'atteggiamento malizioso e falso da parte della donna. In primo luogo, sebbene all'interno del materiale lessicografico bilingue coevo il vocabolo "empeño" compaia in tutte le sue accezioni⁵⁸, nel testo francese si omette interamente il riferimento all'ostinata passione manifestata dall'"inocente", cassando pertanto anche la presenza di quest'ultimo attributo sostantivato e con esso l'ulteriore riferimento all'immeritata condizione di "preda" in cui questi si viene a trovare. I "regalos de presente" sembrano inoltre essere attribuiti non già ad egli ma alla stessa *dama*, diventando dei "faveurs légères", in una più o meno cosciente compensazione dell'immediatamente successiva omissione dello spagnolo "favor", tramite cui questa – nuovamente resa tramite l'impersonale "on" forse ad indicare non un caso particolare quanto un'attitudine più generale riconducibile a una categoria femminile ben determinata – "l'appaise". In una metamorfosi altrettanto singolare, inoltre, i generici "faveurs" francesi si connotano in italiano quali "carezze", il che evidenzia come ancora una volta il "disagio" interpretativo riscontrabile all'interno della resa di Linguet si ripercuota in qualche modo anche su quella della Caminer, la quale mostra, a fronte della ambiguità del prototesto di riferimento, una crescente necessità di razionalizzazione che la porta ad operare in un'ottica sistematizzante che va dall'introduzione dell'avverbio "poi" alla ricerca di una maggiore definitezza semantica nella scelta lessicale: l'inconsapevole lavoro congiunto dei due traduttori ci testimonia l'imprescindibilità e il valore del processo esegetico che soggiace a una qualsivoglia operazione traduttiva. Analogamente a quanto appena descritto, anche il già citato "clavar" viene reinterpretato tanto a livello morfologico – passando da verbo a sostantivo ("espérance" e "speranza"), con la conseguente trasformazione di "favor futuro" negli altrettanto sibillini "quelque chose de plus" e "qualche cosa in più" – quanto semantico; come si può notare, infatti, l'illusione tramite cui la donna "placa" l'animo dello spasimante viene ancora una volta epurata della sua maliziosa astuzia, palesemente connotativa dello spagnolo "clavar"⁵⁹. Infine, anche la parte conclusiva di tale

⁵⁸ Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 424; Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. I, p. 382; Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 433.

⁵⁹ Come si può osservare, tuttavia, il termine è presente nei dizionari bilingui coevi anche in tale accezione figurata: "CLAVAR. Métaph. Tromper, affronter, duper, surprendre. Lat. *Decipere. circumvenire*": Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 254; "CLAVAR. Métaph. Tromper, affronter, duper, surprendre. Lat. *Decipere. circumvenire*": Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. I, p. 233; "CLAVAR. [...] Tromper. Lat. *Decipere*": Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 260.

penultima descrizione di “mujer callejera” viene significativamente reinterpretata da Linguet e restituita nelle due traduzioni in modo alquanto alterato rispetto all’originale, probabilmente anche in questo caso a causa della sua natura espressamente ambigua e anfibologica. In esso infatti Matos offre in chiusura una netta e acuta sintesi dei modi e delle intenzioni del personaggio femminile descritto – “su recato y su fe” (v. 178)– esaminando accuratamente i quali è possibile individuarne la natura fraudolenta simbolizzata dalle tre popolazioni germaniche di “cimbríos, lombardos y godos”⁶⁰ (v. 180). Nel duplice passaggio traduttivo tale immagine emerge in tutta la sua difficoltà interpretativa, arrivando ad essere restituita in modo completamente diverso rispetto alla sua versione originale, nonché nuovamente privata della caratterizzazione disonesta a connotare il personaggio femminile. In primo luogo si osservi come Linguet – secondo una prassi usuale tramite cui frequentemente omette o rivisita le osservazioni generalizzanti presenti nel prototesto e riconducibili nella maggior parte delle occorrenze al tema amoroso o, come in questo caso, a luoghi comuni dell’epoca – ascriva l’osservazione entro i termini non già di uno sguardo impersonale quanto della situazione contingente, attribuendolo direttamente al *galán*. Il participio passato “examinados”⁶¹, inoltre, viene reso in una proposizione temporale esplicita rafforzata dall’avverbio “ensuite” (cassato poi dalla Caminer) e introdotta da “quand”, tramite cui si descrive non tanto una “indagine” diretta da parte dell’uomo circa le virtù della sagace seduttrice, quanto la volontà di questi di informarsi da terzi circa la “beauté” della *dama*. Quest’ultimo vocabolo sembra dunque essere proposto quale equivalente dell’endiadi “recato” y “fe”⁶², passando così dall’interesse nei confronti delle

⁶⁰ Stando a quanto indica, si tratta di “Razas tradicionalmente asociadas con el robo y el pillaje”: James G. Howley, “Notas sobre el texto”, in Juan de Matos Frago, *El sabio en su retiro...*, cit., p. 123. Nel *Diccionario de Autoridades* non è presente alcuna indicazione in proposito.

⁶¹ “EXAMINAR. v. a. Inquirir, investigar, escudriñar, buscar con diligencia y cuidado alguna cosa. Es del Latino Examinare, que significa esto mismo. Latín. Perscrutari. Expendere. Investigare. [...] EXAMINAR. Vale tambien reconocer, probar, hacer examen y averiguación de las cosas. En este significado es más usado y común este verbo, y en especial hablando de la idoneidad, requisitos y calidades de los que han de professar y exercer alguna facultad. Latín. *Probare. Experiri*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. III, 1732, p. 669.

⁶² Il termine “recato” – già occorso due volte all’interno del passo (vv. 132, 152) e rispettivamente tradotto da Linguet con “modestie” e “soins”, è usato nell’accezione di “honestidad y modestia. Latín. *Pudicitia, ae. Circumspectio, onis*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. V, 1737, p. 513. Analogamente “fe” sembrerebbe stare ad indicare “la palabra o promesa que se da de hacer alguna cosa, con cierta circunstancia, como de juramento o pléito homenaje, de suerte que si no se cumple redunde en descrédito del que la dio. [...] el testimonio o certificación, que se da de ser cierta alguna cosa”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. III, 1732, pp. 729-730.

virtù morali della *dama* a quello per la sua persona fisica; ancora una volta la difficoltà esegetica riscontrata dal traduttore francese si palesa ulteriormente nella resa italiana: la Caminer, vista probabilmente l'ambiguità data dall'immagine del volersi informare circa la "bellezza" della donna – la quale potremmo ipotizzare rientri, nell'immaginario di Linguet, ancora nella categoria delle "tapadas", contrariamente alla realtà – torna su di un piano generico restituendoci un più neutrale interesse nei confronti della "signora", il quale meglio giustifica, in effetti, il successivo "il se trouve que personnes ne la connoît". Quest'ultima proposizione, interamente aggiunta in traduzione, parrebbe quasi spostare l'immagine di "autorevolezza" e "fiducia" ricercata dall'uomo a garanzia del comportamento femminile su di un terzo personaggio assente nell'originale: quel "personne" che testimonia una molto approssimativa "mancata conoscenza" della *dama*, con cui si allude velatamente all'esistenza di qualche segreto. Tuttavia, non solo tale aspetto non risulta esplicito né chiaro, conferendo pertanto alla traduzione un'andatura claudicante e incerta, ma tramite tale intervento Linguet mette in luce inoltre le difficoltà esegetiche riscontrate, amplificando l'anfibologia del prototesto spagnolo in una resa di estrema vaghezza semantica per far la quale si avvale significativamente, in sostituzione delle tre popolazioni germaniche – la ragione della cui presenza sembrerebbe non aver inteso – di una significativa quanto probabilmente inconscia ammissione di incomprensione: "personne ne la connoît". Infine, insieme ai popoli cimbri, lombardi e goti e alla loro valenza figurata nonché, soprattutto, alla scaltra falsità della dama restituita quasi in un'indeterminata aura di mistero non connotato da alcuna componente strettamente negativa o schernente, Linguet cassa inoltre la profetica asserzione che chiude il ritratto, anch'essa riconducibile ai versi introdotti da Matos rispetto alla *comedia* di Lope – "No para aquí la emboscada" (v. 180) – che costituisce un anello di congiunzione tra la descrizione appena ultimata e quella successiva tramite l'emblematico riferimento del vocabolo "emboscada" ad evocare tanto un'immagine bellica e di inganno premeditato quanto quella della "tapadura"⁶³.

A concludere la pittoresca sfilata di "mujeres callejeras" troviamo infine la ripresa del tema della pesca con la tipologia delle *damas* "red barrederas" le quali, come si può osservare, sono quasi integralmente riprese dal dramma lopesco.

⁶³ "EMBOSCADA. s.f. El ardid de guerra de encubrirse alguna gente en algún bosque o parte retirada, para tomar el contrario desapercibido. Latín. *Militum insidiae*": Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. III, 1732, p. 392.

Otras hay que andan al vuelo. No penen cebo al anzuelo ni van reparando en nada porque son red barredera de los altos y los bajos. 190 Éstas pescan renacuajos, mariscando la ribera, porque llevan avellanas, duraznos, melocotones, 195 huevos, sardinas, melones, besugos, peras, manzanas, y zarandajas ansí. <u>De éstas ya habréis escogido</u> <u>lo que vuestra dama ha sido;</u> <u>que yo lo sé para mí.</u> 200	Otras hay que andan al vuelo, no ponen cebo ni anzuelo, ni van reparando en nada, porque son red barredera de los altos y los bajos. 185 Estas pescan renacuajos, mariscan toda ribera, porque toman avellanas, duraznos, melocotones, 190 huevos, sardinas, melones, besugos, peras, manzanas, <u>y cuando de estas crueles</u> <u>zarandajas han cogido,</u> <u>vienen a darse a partido</u> 185 <u>de rábanos y pasteles.</u>
[pp. 105-106]	[p. 23]

Nel passaggio alla *refundición* il testo si mantiene pressoché inalterato, ad eccezione di lievi interventi eventualmente anche riconducibili alla fonte testuale utilizzata da Matos, fino alla parte conclusiva immediatamente successiva all’enumerazione delle prede, più o meno figurate, dei saccheggi delle donne. In modo più marcato rispetto alle descrizioni precedenti, in questo caso la *relación* viene notevolmente condensata da parte del traduttore francese, il quale si adopera a riportarne la carica figurata su di un piano semantico vistosamente esplicativo. Il passo di apertura porta i segni distintivi della penna di Lope, sia per il colorito tono espressivo che per i riferimenti metaforici figurati all’immagine della pesca: le donne camminano leggiadre (“andan al vuelo”, v. 181)⁶⁴ senza bisogno di approntare alcun’esca né amo (“cebo ni anzuelo”, v. 182) poiché, alla pari di una rete a strascico (“red barredera”, v. 183), raccolgono i frutti del loro mero passaggio. Tale vivace immagine iniziale viene da Linguet in parte esplicita e in parte cassata, con l’aggiunta di un *incipit* assente nel prototesto spagnolo “D’autres sont encore mieux” – con il successivo passaggio in italiano dal verbo “être” a “fare” (“Altre fanno ancor meglio”), che parrebbe un ennesimo tentativo razionalizzante di chiarire ciò che in francese appare confuso a causa delle difficoltà esegetiche che hanno condotto a un affaticamento della resa traduttiva – che sembra andare a sostituire l’originale “andan al vuelo”⁶⁵, in un’accezione di cui l’originale è

⁶⁴ “A vuelo, ò al vuelo. Modo adverbial, que vale pronta, y ligeramente. Lat. *Brevissimo tempore. Celeritèr*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. VI, 1739, p. 526.

⁶⁵ Si osservi tuttavia che la costruzione avverbiale è presente all’interno del materiale lessicografico bilingue coevo così come riportata all’interno del *Diccionario de Autoridades*: Cfr. Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 1015; Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, 517; Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 492.

evidentemente privo. In seguito Linguet, pur mantenendo il riferimento al campo semantico della pesca, trasforma la metafora in similitudine tramite il verbo “ressemblent” (poi “rassomigliano” in italiano): eliminando il precedentemente rimando ad amo ed esca – unitamente all’allusione alla imperturbabilità manifestata da parte delle donne nel corso del proprio rastrellamento di pesca – egli introduce quale traduce di “red barredera” il più generico “filets”⁶⁶ accompagnato dalla specificazione esplicativa “de pêcheurs” (letteralmente poi nella resa della Caminer “reti dei pescatori”). L’esplicitazione chiarificatrice della metafora prosegue tramite la restituzione di “de los altos y los bajos” con “qui arrênt les petits poissons comme les gros”, con cui Linguet va in qualche modo anche a sintetizzare in un generico collettivo “poissons” l’enumerazione dei pesci catturati proposta in seguito – presentati in effetti in dimensione progressivamente crescente (“renacuajos”, “sardinas”, “besugos”, vv. 187, 190, 191) – e con essi la progressiva comparsa di altri tipi di bottino accaparrati (“avellanas”, “durazos”, “melocotones”, “huevos”, “melones”, “peras”, “manzanas”, vv. 189-192), compensando in parte l’omissione dei riferimenti diretti al campo semantico ittico (“pescan”, “mariscan”, “ribera”, vv. 187-188). A sua volta la Caminer ripropone una traduzione pressoché letterale con l’unica eccezione della resa della comparazione data da “comme” con l’avverbio “egualmente” e la ripetizione della congiunzione “e” (“prendono egualmente e i piccioli pesci e i grandi”). La conclusione dell’immagine, infine – che costituisce come osservato l’elemento di fondamentale allontanamento della *refundición* da una condotta di stretta osservanza nei confronti del testo di Lope – non viene semplicemente eliminata quanto interamente rivisitata

⁶⁶ Interessante osservare come, contrariamente a quanto abituale, i tre dizionari riportino definizioni analoghe ma con aspetti e descrizioni non del tutto coincidenti e anzi tra loro complementari, tra le quali la prima è particolarmente suggestiva per la presenza dell’accezione figurata con il preciso riferimento alle astuzie femminili, non altrettanto minuziosamente connotato nemmeno all’interno del *Diccionario de Autoridades*: “Red barredera. s. f. La red grande que se atraviésa de una à otra parte del rio, y saca todo quanto encuentra, y suele traherse hasta las piedras. Díxose assi, porque en cierta manéra barre y recoge toda la pesca que hai en el paráge donde se echa. Lat. *Verriculum. Everriculum*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. I, 1726, p. 565; “RED BARREDERA. Red para pescar, cuyas mallas son más estrechas y cerradas que las comúnes, a fin de que no se escape la pesca pequeña. Díxose assi porque barre el rio, llevándose quanto encuentra. Usase tambien en sentido metaphórico. Latín. *Everriculum*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. V, 1737, p. 528; “Red barredera: Rét qui balaie, pour dire tramail de pêcheur; ce qui se dit aussi de la femme, dans un sens métaphorique. Lat. *Everriculum, i*”: Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 837; “Red barredera: Grand filet ou ret qui traverse une rivière et prend tout le poisson qu’il trouve. Lat. *Verriculum*”: Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. I, p. 136; “Red barredera, *filet à mailles ferrées pour les petit poisson*”: Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 312.

probabilmente a causa della sua difficile interpretazione. In essa Matos ritrae infatti l'ingordigia delle *damas* che, non contente delle "cruelles zarandajas" già ricevute, pretendono ulteriori, quanto futili, pegni e favori ("vienen a darse a partido / de rábanos y pasteles", vv. 195-196). Il gioco linguistico su cui si costruiscono tali versi conclusivi fa riferimento alla polisemia figurata dei termini impiegati da Matos⁶⁷: letteralmente "zarandajas" sono "el conjunto de cosas menudas, y dependientes de otras, ò que las acompañan como menos principales"⁶⁸, tuttavia come seconda accezione il vocabolo ha il significato di "en el juego de trucos se llaman algunas calidades, que en el partido se suelen dar de ventaja: como son barra, bolillo, &c."⁶⁹, indicando dunque un "vantaggio" di partenza che si concede a qualcuno in un gioco. L'accezione in cui il termine è impiegato nel testo sembrerebbe pertanto quest'ultima, dato il diretto riferimento immediatamente successivo al "partido" in riferimento al campo semantico del gioco: "en el juego se llama assimismo la ventaja, que se da al que juega menos, como para compensar o igualar la habilidad del otro"⁷⁰. Gli ulteriori "vantaggi" che la donna richiede sono infine "rábanos y pasteles", il secondo dei quali, al di là del significato strettamente letterale in relazione anch'esso ad un altro alimento che va ad aggiungersi a quelli appena enumerati, è probabilmente da leggersi anche in quello figurato di "en el juego, fullería que consiste en barajar y disponer los naipes de modo que se tome quien los reparte lo principal del juego, o se lo dé a otro su parcial"⁷¹ o, ancora, "metaphoricamente se toma por el convenio de algunos, secreto o encubierto, para algún intento, regularmente no bueno"⁷². A rendere difficoltosa la comprensione del testo è dunque il probabile riferimento al campo semantico del gioco il quale, per contro,

⁶⁷ Si segnala inoltre che Howley vede nel passo anche un'allusione sessuale, di cui tuttavia non fornisce alcuna spiegazione: "[...] en la combinación de rábanos y pasteles hay también evidentes matices sexuales": James G. Howley, "Notas sobre el texto", in Juan de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro...*, cit., p. 124.

⁶⁸ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. VI, 1739, p. 562.

⁶⁹ *ibidem*.

⁷⁰ *Ivi*, vol. V, 1737, p. 141. Si osservi inoltre che, sebbene nel *Diccionario de Autoridades* non si riscontrino riferimenti diretti alla locuzione "darse a partido", nell'edizione attuale del *Diccionario de la Real Academia* se ne dà la seguente definizione: "DARSE ALGUIEN A PARTIDO. loc. verb. Ceder de su empeño u opinión": *Ivi*, vol. III, 1732, p. 21. Il gioco linguistico potrebbe dunque far riferimento, da un lato, ai pegni d'amore ricevuti dalla donna in anticipo in cambio della promessa di favori futuri – il "vantaggio" che le viene anticipato – e, dall'altro, all'intenzione di questa di non mantenere il proprio impegno.

⁷¹ *Ivi*, vol. V, 1737, p. 158.

⁷² *Ibidem*. Non si riscontra invece all'interno dello stesso alcuna accezione figurata in riferimento al vocabolo "rábano", ad eccezione delle espressioni idiomatiche "*Tomar el rábano por las hojas*. Phrase metaphórica, que vale invertir el orden, método o colocación de las cosas, haciendo las primeras, últimas, o al contrario" e "*RÁBANOS Y QUESO TRAEN LA CORTE EN PESO*. Refr. con que se significa que se deben atender las cosas más mínimas en cualquier materia, para el logro de las mayores o importantes": *Ivi*, vol. V, 1737, p. 477.

doveva risultare più che accessibile a uno spettatore del teatro del Siglo de Oro. Si noti come dunque, ancora una volta, Linguet opti per un'interpretazione personale, nel tentativo di mantenere quegli elementi minimi colti nel processo interpretativo del testo: la presenza della sola accezione letterale del lemma "zaranjadas" all'interno del repertorio lessicografico bilingue spagnolo-francese coevo⁷³, nonché l'accostamento di "rábanos" e "pasteles", portano probabilmente il traduttore ad interpretare il significato del passo in modo letterale come riferimento a una mancata cernita da parte della *dama* nell'accettazione gli omaggi offerti. Eliminando dunque ancora una volta ogni riferimento al tema dell'inganno – dato sia dalla valenza metaforica dei vocaboli suddetti quanto dall'aggettivo "cruelles", omesso in traduzione – nel testo francese si riscontra un più vago e non semanticamente analogo al prototesto spagnolo "tout leur est bon, elles ne refusent rien". Omessi oramai tanto il riferimento all'imbroglio quanto il *realia* culturale, nonché la coloritura caricaturale data dall'accostamento quasi ossimorico di minuzie d'ogni sorta a vivacizzare linguisticamente l'immagine, l'idiosincrasia interpretativa alla base del disagio traduttivo di Linguet si ripercuote nuovamente anche sulla traduzione della Caminer, la quale si cimenta in una resa evidentemente ancor più affaticata. Mantenendosi coerente alla propria avversione per omissioni o tagli, la traduttrice sembra cercare supporto operativo nella pratica di una restituzione letterale che si mantenga entro i rarefatti limiti di una parziale comprensione. Se i riferimenti culturali e linguistici nel testo spagnolo potevano in effetti essere difficoltosi da cogliere o restituire, in questo caso non solo essi sono del tutto assenti, ma il significato del prototesto di riferimento risulta palesemente poco comprensibile, il che porta la Caminer, in un raddoppiamento esponenziale di difficoltà esegetiche e traduttive, a una resa letterale dagli esiti ancor più ambigui: "tutto serve per esse, e si ha la sicurezza di non vedersi negare nessuna cosa". Senza l'ausilio del testo spagnolo le difficoltà esegetiche della traduttrice la inducono alla ricerca di un compromesso traduttivo che mantenga la traduzione su di un

⁷³ Soltanto nel dizionario del Gattel, come terza accezione, è presente un diretto riferimento all'impiego del termine nel campo semantico del gioco, sebbene con un diretto riferimento al biliardo: "ZARANDAJAS, s.f. Ramas de toutes sortes de choses, guenilles, vieilleries; il se dit aussi des restes d'un repas, graillons. Lat. *Quisquilia, arum*": Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 1027; "ZARANDAJAS, s.f. Ramas de toutes sortes de choses, guenilles, vieilleries; il se dit aussi des restes d'un repas. L. *Quisquilia*": Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II p. 528; "ZARANDAJAS, s.f.p. Amas de choses de peu de valeur, guenilles, vieilleries, &c.; restes d'un repas, graillons. Lat. *Quisquilia. Avantages qu'on fait à quelqu'un au billard. Lat. Potior conditio*": Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 503. Interessante osservare inoltre come in tutti e tre i dizionari, a differenza del Diccionario de Autoridades, si segnali anche il significato di "restes d'un repas", ossia "avanzi".

piano di equilibrio tra scioglimento letterale e necessaria approssimazione; in particolare, la resa di “elles ne refusent rien” – in effetti poco chiaro se non integrato con il testo originale – con “si ha la sicurezza di non vedersi negare nessuna cosa” appare come riverbero diretto di sottostanti difficoltà di comprensione, tanto che potrebbe non risultare chiaro se a non vedersi rifiutare niente siano le *damas* oppure i “merlotti”. L’anfibologia del testo spagnolo arriva dunque a contagiare anche l’ultimo metatesto della catena, sebbene sotto una luce nuova. Ciò che era quanto meno chiaro o intuibile a uno spettatore del teatro del Siglo de Oro non soltanto viene restituito in un’accezione differente, perdendo il proprio significato originale, ma non è più altrettanto facilmente recepibile da parte di un ipotetico spettatore, o lettore, settecentesco, nemmeno nella sua rinnovata formulazione.

Termina in questo modo la *relación* da parte del *gracioso*, lasciando spazio alla ripresa del dialogo tra questi e Gutierre utile a livello diegetico a predisporre il pedinamento delle *damas*. All’interno di esso, come anticipato, assistiamo al rapido passaggio di chiusura della scena in cui si alternano i lamenti amorosi del *galán*, su cui come si osserverà i traduttori non mancano di intervenire, e gli incoraggiamenti del *criado* all’azione. Si osservi la resa in traduzione delle due dirette allusioni, di registro estremamente idiomatico e colloquiale, che Martín fa al monologo appena tenuto.

<p>MARTÍN A palacio hemos llegado. Y si no m engaño, creo que aquellas mismas tapadas que de ti se despidieron 220 van por allí presurosas, atravesando el terrero.</p> <p>DON GUTIERRE Pues ha dispuesto la suerte aqueste segundo encuentro, por tu vida que las sigas. 225</p> <p>MARTÍN Voy tras ellas, porque entiendo que estas aves de rapiña te quieren dar pan de perro.</p> <p>[pp 23-24]</p>	<p>MARTIN. Nous voila au Palais. Si je ne me trompe, j’aperçois nos aventuriers qui s’en vont par-là fort vite.</p> <p>DOM GUTIERRE. Puisque le hazard veut que nous les rencontrions encore, suis les Martin, n’y manque pas.</p> <p>MARTIN. Je le veux bien: ces oiseaux-là vous feront voir du pays.</p> <p>[p. 12]</p>	<p>MAR. Eccoci al Palazzo; se non mi inganno, vedo le nostre avventuriere che se ne vanno per di lì in fretta in fretta.</p> <p>GOT. Poiché il caso vuole che le ritroviamo ancora, seguile, Martino, e non mancare.</p> <p>MAR. Lo farò, ma questi uccelli vi faranno fare di molta strada.</p> <p>[p. 14]</p>
--	---	--

Nel breve conclusivo scambio di battute si evidenzia la ripresa della dinamica relazionale tra *amo* e *criado* offerta in quello iniziale: alla manifestazione di struggimento di Gutierre segue l’incoraggiamento operativo da parte di Martín, non esente da allusioni sarcastiche nei confronti dell’atteggiamento del padrone ormai preda della trappola delle “tapadas”. Si

osservi come proprio quest'ultimo termine – in diretto collegamento alla appena precedente *relación del gracioso* per mettere evidentemente in luce le finalità ingannevoli che a suo avviso animano le misteriose sconosciute – venga reso da Linguet con un più generico “aventuriers”, poi letteralmente in italiano “avventuriere”. Il termine scelto per risolvere la problematica resa di un vocabolo linguisticamente e culturalmente tanto connotato, si rivela in effetti particolarmente appropriato e pertinente poiché, pur omettendo il diretto riferimento all'espedito della “tapadura” – che mantenuto letteralmente non sarebbe comunque risultato efficace data la sua mancata riconducibilità a un patrimonio culturale condiviso all'interno del nuovo contesto di riferimento – ne veicola comunque efficacemente la valenza simbolica relativa al raggirò ingannevole che questo stesso sta ad indicare, offrendone un'interpretazione particolarmente accorta⁷⁴. Analogamente a tale scelta lessicale, inoltre, forse a compensare quanto meno in parte la perdita del riferimento al *topos* della “dama tapada” nonché l'attenuazione di registro che tale sostituzione comporta, il traduttore inserisce due elementi linguistici che conferiscono alla resa una connotazione maggiormente colloquiale rispetto al prototesto spagnolo: la preposizione “voilà” a tradurre “a palacio hemos llegado” (v. 217) – resa poi in italiano tramite l'analogo “eccoci” – e l'utilizzo dell'espressione “fort vite” – tradotto in italiano con l'espressiva dilogia “in fretta in fretta” – in luogo del meno connotato aggettivo “presurosas” (v. 221). Ad essere eliminato è invece il verso 222 (“atravesando el terrero”), ritenuto forse un dettaglio di scarsa utilità a fini diegetici, alla pari della precedente relativa restrittiva “que de ti se despidieron” (v. 220), mentre la proposizione oggettiva dei versi 218-221 (“creo / que aquellas mismas tapadas / [...] van por allí”) viene privata del carattere di incertezza conferito dal verbo “creer” tramite un più risoluto e assertivo “j'aperçois” (in italiano reso alla lettera con “vedo”). Proseguendo nell'analisi del passo, si osservi come il rapporto tra *amo* e *criado* venga rivisitato in traduzione anche tramite la resa della successiva battuta del primo: pur mantenendo l'ingiunzione di Gutierre nei confronti di Martín affinché questi segua le due *damas*,

⁷⁴ Come indica infatti il *Dictionnaire de l'Académie Française*: “AVENTURIER, ERE. s. Qui cherche les aventures les occasions de la guerre, sans être enrôlé en aucun corps. Il se disoit autrefois particulièrement de ceux qui alloient volontairement à la guerre, sans recevoir de solde, & sans s'obliger aux gardes & aux autres fonctions militaires, qui ne sont que de fatigue. [...] Dans le discours familier il se dit d'un jeune homme qui tâche de gagner les bonnes grâces de toutes les femmes fans être amoureux d'aucune. [...] On appelle aussi *Aventurier*, Celui qui n'a aucune fortune, & qui vit d'intrigues. *Ce n'est qu'un Aventurier. Ce n'est qu'une Aventurière*. Cette acception est aujourd'hui la plus commune”: Académie Française, *Dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 129.

attraverso la resa del congiuntivo esortativo con l'imperativo ("que las sigas", v. 225, "suis les" e "seguile"), Linguet omette l'allusione intimidatoria "por tu vida" e con essa dunque il riferimento marcato a una gerarchia dei ruoli sociali che prelude in modo ironico all'immediatamente successiva derisione da parte del *gracioso* nei confronti del proprio padrone. L'accorata quanto retorica minaccia viene infatti sostituita da un comando meno espressivo, sebbene di analogo registro linguistico: "n'y manque pas" (tradotto alla lettera dalla Caminer con "non mancare"). A ciò si aggiunge, forse in un tentativo di compensazione della perdita di parte dell'incisività e perentorietà della battuta, un'apostrofe vocativa diretta a Martín, assente nel testo spagnolo. Come anticipato, infine, a screditare la minaccia di Gutierre il *criado* Martín risponde in tono di beffarda derisione, sottolineando nuovamente la condizione di "preda" in cui si trova il proprio signore, tramite l'ausilio di due colorite espressioni idiomatiche: "estas aves de rapiña / te quieren dar pan de perro" (vv. 227-228). È di estremo interesse osservare come l'impiego della metafora che ritrae le due donne sotto sembianze di rapaci⁷⁵, in un passaggio dal campo semantico acquatico a quello aereo a metterne in evidenza la condizione di pericolose predatrici, permetta a Linguet di riprendere il precedente riferimento da lui interamente aggiunto – forse anche in vista di tale successiva occorrenza – in sostituzione al riferimento all'ambito del combattimento dei tori (la "vara larga" e il "rejón" del verso 80). Tuttavia, malgrado la fedele osservanza nella restituzione del traduce da parte degli strumenti lessicografici bilingui coevi⁷⁶, anche in questo caso la metafora viene privata della connotazione di crudeltà con cui la donna viene ritratta e gli avversi "aves de rapiña" diventano generici "oiseaux" (poi letteralmente "uccelli" in italiano), perdendo così la ragione stessa della propria presenza all'interno del testo al di là dell'esclusivo rimando alla precedente allusione di Martín, il che potrebbe probabilmente spiegarne la previa introduzione ad appannaggio del traduttore francese. In modo analogo, anche la locuzione idiomatica "pan de perro", con la quale si indica

⁷⁵ "AVE DE RAPIÑA. La que se mantiene de otras aves que caza y persigue: como son todas las especies de halcones. Latín. Rapax avis": Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. V, 1737, p. 490.

⁷⁶ "Ave de rapiña: Oiseau de proie. Lat. *Avis rapax*": Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 825; "Ave de rapiña: oiseau de proie. L. *Avis rapax*": Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 325; "Ave de rapiña, oiseau de proie": Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 301.

metaforicamente “daño o castigo que se hace o da a alguno”⁷⁷ e tramite cui Martín mira a preannunciare la pericolosità delle insidie tramate da Jacinta e Beatriz ai danni del nobile. Sebbene la collocazione venga riportata nei coevi dizionari bilingui francese-spagnolo unicamente nella sua prima accezione letterale⁷⁸, si osservi come non soltanto la sua comprensione da parte del traduttore francese non sia per questo pregiudicata, ma anzi egli la restituisca non già alla lettera bensì tramite un’affine quanto efficace espressione idiomatica nella lingua di arrivo: “faire voir du pays”⁷⁹, analogo all’odierno italiano “dare del filo da torcere”. A fronte di tale brillante e perspicace, quanto autonoma, resa di Linguet, si riscontra invece nella traduzione italiana un’ambiguità palese cui probabilmente soggiace una mancata comprensione del prototesto di riferimento da parte della Caminer. Questa infatti, nel tentativo forse di spiegare e dunque, prima ancora, di capire il significato del testo – senza l’ausilio dell’originale spagnolo e dunque ostacolata *in primis* dalla presenza ai suoi occhi ingiustificata e senz’altro bizzarra del termine “oiseaux” – interviene in primo luogo con l’ausilio di un’avversativa introdotta dalla congiunzione “ma” a conferire al passo una struttura maggiormente razionalizzante in una prospettiva di consequenzialità logica; per quanto riguarda la resa della locuzione francese, infine, data probabilmente anche la sua assenza all’interno dei dizionari bilingui per la coppia francese-italiano a sua disposizione⁸⁰, la traduttrice, cogliendone in parte forse il significato figurato o quanto meno la sua presenza, si cimenta in una resa letterale che permane in un’area di voluta ambiguità (“vi

⁷⁷ “Es tomada la alusión de que en el pan suelen darles a los perros lo que llaman zarazas, para matarlos. Latín. *Pernicies. Castigatio dura*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. V, 1737, p. 103.

⁷⁸ “PAN DE PERRO. El que se hace para sustento de ellos. Hácese regularmente de salvado solo, o con mui poca harina. Llámase más comunmente perrúna. Latín. *Panis furfuraceus*”: Ibidem. Come già occorso in precedenza, soltanto nel dizionario del Gattel si riscontra l’uso del termine anche nella sua accezione figurata. Tuttavia è da ricordare che la sua edizione fu posteriore a quella della raccolta di traduzioni drammaturgiche ad opera di Linguet: “*Pan de perro*: Pain de chien; c’est un pain de son qu’on pâtrit & qu’on fait cuire pou la nourriture des chiens. Lat. *Panis furfuraceus*”: Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 727; “*Pan de perro*: Pain de chien; c’est un pain de son qu’on pâtrit et qu’on fait cuire pou la nourriture des chiens. Lat. *Panis furfuraceus*”: Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 227; “*Pan de perro, pain pour les chien; châtement infilgé, dommage fait à quelqu’un*”: Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 200.

⁷⁹ “On dit proverbialement, *Faire voir du pays à un homme*, pour dire, Lui donner de l’exercice, bien de la peine, lui susciter beaucoup d’affaires”: Académie Française, *Dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 331.

⁸⁰ La locuzione è difatti assente nel dizionario dell’Antonini, in cui si riporta del lemma “pays” la sola accezione letterale (cfr. Annibale Antonini, *Dizionario...*, cit., vol. II, p. 443). Essa è invece presente nel dizionario del Villanova le cui stampe sono tuttavia posteriori a quelle della raccolta teatrale della traduttrice veneta: “*prov. Faire voir du pays à un homme; lui donner bien de l’exercice, bien de la peine, lui susciter beaucoup d’affaires. Dar briga; dar impacci*”: Francesco Alberti di Villanova, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 630.

faranno fare di molta strada”⁸¹), privando definitivamente il testo di quell’espressività e scorrevolezza colloquiale originaria che in questo caso Linguet era invece stato in grado di mantenere.

Ancora una volta l’immagine della spietata astuzia femminile trova nella refrattarietà dei traduttori un ostacolo che le impedisce di essere mantenuta nel duplice passaggio traduttivo: il lungo significativo passaggio si presenta dunque, sebbene in un evidente e “sofferto” tentativo di mantenimento, estremamente edulcorato tanto nell’espressività del linguaggio del *gracioso* quanto nella restituzione del ritratto sarcastico delle dame di corte. Già in apertura del dramma i due traduttori si trovano, pur in modo differente, a confrontarsi con evidenti reazioni idiosincratiche che trovano nel dramma aureo un materiale traduttivo “ostile” a causa della sua marcata connotazione linguistica e culturale, che trova la propria massima forma di espressione proprio nel personaggio del *gracioso*. Non è un caso, probabilmente, che d’ora in avanti il ruolo dei *criados* e la loro presenza all’interno del testo, qualora non ineludibilmente utile allo sviluppo narrativo e pur in casi di evidente minore difficoltà, venga il più delle volte eliminata.

Dopo la successiva scena presso la reggia di Corte, che illustra un lungo e sostenuto dialogo tra don Gutierre e il monarca con la funzione di introdurre quest’ultimo personaggio nelle sue qualità di uomo onesto, umile ed erudito, la quarta del primo atto vede il ritorno di Martín dal pedinamento delle due donne. In essa il *criado* riferisce l’esito della missione al proprio signore, in una breve ma significativa *relación* dai toni metateatrali e di evidente determinante contributo ai fini dello sviluppo diegetico del dramma. Si osservi come, malgrado il registro linguistico e lessicale del monologo si presenti comunque meno colorito rispetto a quello della scena precedente, il traduttore francese operi in un’ottica di epurazione crescente, eliminando quasi ogni aspetto che non abbia valore puramente informativo, tra cui la ripresa del *topos* della *dama tapada*, di comprensibile osticità.

Sale MARTIN.	SCENE IV. DOM GUTIERRE, MARTIN.	SCENA IV. D. GOTTIERO, E MARTINO.
MARTÍN DON GUTIERRE	MARTIN. De la joie , Monsieur.	MAR. Allegramente , signore.
¡Albricias, señor! ¿Qué dices, Martin?		

⁸¹ A sostegno di un’interpretazione strettamente letterale di tale resa, se ne segnala l’assenza riscontrata tra le locuzioni idiomatiche presenti all’interno del *Vocabolario degli Accademici della Crusca* in riferimento al lemma “strada”: cfr. Accademia della Crusca, *Vocabolario...*, cit., vol. IV, 1741, p. 506.

MARTÍN	Que sabido tengo quién es la dama tapada .	380	DOM GUTIERRE. Que dis-tu, Martin?	GOT. Che dici, Martino?
DON GUTIERRE	Las albricias te prometo.		MARTIN.	MAR. So chi è la Dama.
MARTÍN	Juzgo que te has de quedar helado si te lo cuento.		Je sais qui est la Dame.	GOT. Dimmelo, presto.
DON GUTIERRE	Acaba y no me dilates la noticia.	385	DOM GUTIERRE. Apprends-le moi vite.	MAR. L'ho seguita fino ad un albergo, dov'ella si portò a dirittura, vi prese una Camera , e in un momento divenne una Contadinella fresca e bella come una rosa . Un Garzoncello era là pronto con un picciolo carro benfatto, ed ella mettendosi un velo leggiero sul viso vi si scagliò dentro agile come una Ninfa . La seguiva appiedi un Contadino, il quale mi ha informato di quanto la riguarda: ella è figliuola d'un Lavoratore chiamato Giovanni, che sta alla Vega Florida, dove piace tanto al Re di andare alla Caccia.
MARTÍN	Fui siguiendo esta mujer hasta el fin del lugar, siempre a lo lejos, porque no echase de ver de mi cautela el intento;	390	Je l'ai suivie jusqu'à une auberge, où elle s'est rendue tout droit; elle y a pris une chambre: en moins de rien elle y est devenue une petite paysanne fraîche, charmante comme une rose . Une jeune garçon étoit là tout prêt avec une charrette bien arrange: elle est mis une gafe fine devant le visage, & s'est élancée dans la voiture avec la légèreté d'une nymphe . Il y avoit derriere un paysan à pied qui m'a instruit de tout ce qui la concerne: c'est la fille d'un Laboureur nommé Jean ; qui demure á la Véga Florida, où le Roi aime tant á chasser.	
	Llegó la tal a un mesón. Entró en él, y a un aposento se fue derecha. Yo entonces, fingiendo que un forastero buscaba, me entré al descuido.	395		
	Miro al aposento y veo desnudarse la tal dama, y transformarse al momento en traje de labradora.	400		
	Quedé admirado y suspenso, pues me pareció más bella en aquel rústico aseo, bien como suele la rosa	405		
	ostentar más noble imperio en su nativa esmeralda que no en el ramilletero.			
	Sacó un mozo luego un carro alfombrado y bien compuesto,	410		
	y ella, poniendo delante del rostro un sutil pañuelo, en él subió tan airosa a sentarse, que sospecho que su hermosura cifaba	415		
	aquel floido bosquejo de Amaltea, cuando al campo, el abril restituyendo, lascivo escuadrón de flores va por el aire esparciendo.	420		
	Iba un villanejo a pie, y preguntéle resuelto quién era, y me respondió: ¿Para qué quiere saberlo? ¿No echa de ver que es la hija de Juan Labrador, mi dueño?	425		
	Es un pasmo, dije. ¿Y dónde vive? Replicó el mozuelo: En Vega Florida vive aqueste cercano pueblo	430		
	del bosque en que caza el Rey. Y como un halcón ligero, esta circe encantadora			

<u>se desvaneció en el viento, dejándonos convertidos en mono yo, y tú en podenco.</u>	435	
[pp. 28-29]	[pp. 17-18]	[pp. 17-18]

Il primo ad essere rivisitato da parte di Linguet è un riferimento frequentemente riscontrabile all'interno delle *comedias* auree e in qualche modo ricollegato al materialismo connotante la figura del *gracioso*: il tema delle "albricias", ossia la ricompensa offerta come ringraziamento a chi porta una buona notizia⁸². Sebbene i dizionari bilingui coevi riportino del termine una definizione più che esaustiva pur non indicandone tuttavia alcun diretto equivalente francese⁸³, il traduttore elimina ancora una volta il riferimento alla connotazione materialistica riportando così il vocabolo, curiosamente, a quella che ne era l'esclusiva accezione originaria di annuncio di una buona nuova, senza alcun riferimento alla ricompensa che da questo ci si attende ("de la joie", poi "allegramente" nell'italiano della Caminer). La successiva omissione, come anticipato, riguarda il riferimento alla significativa connotazione di "tapada" attribuita alla *dama*, con palese riferimento al tema dell'inganno precedentemente introdotto e parzialmente mantenuto in entrambe le rese; in questo caso, invece, si osservi come il traduttore elimini il riferimento all'attributo, mantenendo tuttavia quello successivo al gesto della donna di coprirsi il volto prima di salire sulla vettura che la riconurrà a Vega Florida in modo tale da non poter essere riconosciuta. L'ingerenza del traduttore aumenta poi nella successiva eliminazione di due battute di valore

⁸² Interessante l'operazione di "desplazamiento semántico" che ha coinvolto l'evoluzione di tale vocabolo, portandolo a indicare, dalla buona notizia in sé alla ricompensa ricevuta; se ancora nel Covarrubias se ne segnalano entrambe le accezioni, già del *Diccionario de Autoridades* si nota l'affermazione della seconda a scapito del disuso della prima: "ALBRICIAS, el padre Guadix dize ser nombre Arabigo del nom Albaxara, que vale anunciación. ALBRICIAS, [...] lo que se da al que nos trae algunas buenas nuevas. Quieren algunos se aya dicho albricias, de albicias: porque qualquiera que venia a traer nuevas de alegría entraba vestido de vestidura blanca, como el va a dar pésame con capa negra de luto: y quando la nueva venia en alguna carta cerrada ella mesma defuera tambien mostraba si era de alegríaa o de tristeza, en los umbilicos, como dezimos en otra parte": Sebastian de Covarrubias Orozco, *Tesoro...*, cit., p. 34; "ALBRICIAS. s.f. usado siempre en plural. Las dádivas, regalo, ù dones que se hacen pidiéndose, o sin pedirse, por alguna buena nueva, ò feliz suceso à la persona que lleva ù dá la primera noticia al interessádo. Covarr. aunque no lo afirma, dice que algunos son de sentir que esta palabra viene de Albicias, porque el que trahía nuevas de alegría entraba vestido de blanco, como al contrario el que vá à dár pesame con capa negra de luto": Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. I, 1726, p. 173.

⁸³ "ALBRICIAS. s.f.pl. Etrennes, présent, que l'on fait aux personnes qui portent de bonnes nouvelles, ou que l'on exige de ceux auxquels on rend quelques services. Lat. *Strena, arum*": Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 41; "ALBRICIAS. Qu'on emploie toujours au pluriel. Présent, étrennes qu'on fait à celui qui apporte quelque bonne nouvelle ou que l'on exige de celui auquel on rend service L. *Strena, arum*": Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. I, p. 54; "ALBRICIAS. s.f.pl. Etrennes, présent, qu'on fait au porteur d'une bonne nouvelle. Lat. *Strenæ*": Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 42.

eminentemente scenico e riconducibili alla tipizzazione del personaggio del *criado*: in *primis* egli omette, coerentemente con la precedente resa del vocabolo “albricias”, il riferimento alla promessa di ricompensa da parte di Gutierre; in secondo luogo invece taglia l’osservazione di Martín circa la portata dell’informazione che si sta per fornire (“Juzgo que te has de quedar / helado si te lo cuento”, vv. 383-384), volta evidentemente tanto a colorire il dialogo con aspetti non esclusivamente informativi, quanto ad attirare l’attenzione e il *pathos* del pubblico con un annuncio che ne intensifichi le aspettative⁸⁴. Ironicamente, l’omissione del traduttore sembra quasi osservare l’esortazione mossa al *criado* da parte del nobile: “Acaba y no me dilates / la noticia” (vv. 385-386)⁸⁵, reso in francese con l’altrettanto assertivo ma più conciso “Apprends-le moi vite” (poi in italiano “Dimmelo, presto”). Nella stessa direzione opera l’intervento traduttivo nei confronti della successiva *relación* del *gracioso*, limato in ogni aspetto che non sia eminentemente riconducibile al nucleo semantico narrativo⁸⁶. La descrizione dell’accurato e accorto pedinamento di Martín, interamente aggiunta da parte del *refundidor*, viene omessa per intero assieme alla istruttiva *paremia* – espediente retorico usuale della *comedia nueva* e nei confronti del quale, come si vedrà nel dettaglio, Linguet procede solitamente tramite l’epurazione – che la accompagna (“Fui siguiendo / esta mujer hasta el fin / del lugar, siempre a lo lejos, / porque no echase de

⁸⁴ Interessante osservare che il passaggio era stato interamente aggiunto da Matos, il quale interviene in modo evidente sull’intero dialogo originario, attenuando il tono di complicità tra padrone e servi (nella *comedia* di Lope Otón è infatti in compagnia di Finardo e Marín) ai danni dell’immagine della *dama* enfatizzando invece i tratti derisori nei confronti di Gutierre e l’idealizzazione della donna. “MARÍN. ¡Ea, albricias! OTÓN. ¿Cómo así? / MARÍN. ¡Linda cosa! OTÓN. ¿De qué modo? / MARÍN. ¡Oh, bien empleado todo / cuanto se lleva de aquí! / OTÓN. ¿Es acaso gran señora? / MARÍN. No, pero muy gran bellaca, / pues con invenciones saca, / y se va riyendo agora.”: Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 106 [vv. 205-212].

⁸⁵ A sua volta già Matos era intervenuto in questa direzione, condensando il più ampio incoraggiamento di Finardo ed Otón nella sola battuta del nobile Gutierre: “OTÓN. ¿Hacéis burla? FINARDO. No le cuentas / si era fregona de apoyo, / ó damisela de aquellas / de guadamecí en invierno, / sino ríñele lo tierno / con que se muere por ellas, / y el crédito que les da / a sus vidrios engastados. / MARÍN. Pienso dejaros helados / si os lo cuento. OTÓN. Acaba ya.”: *Ibidem* [vv. 215-224].

⁸⁶ Anche in questo caso Linguet sembra portare inconsapevolmente alle estreme conseguenze l’operazione di rivisitazione del testo di Lope avviata da Matos, il quale già aveva epurato dal testo alcuni elementi descrittivi ed espressioni idiomatiche colorite, nonché aspetti dispregiativi connotanti la descrizione della donna – quale il significativo riferimento al tema della “mujer diablo” – enfatizzandone invece la bellezza e nobiltà d’animo tramite il ricorso ad espedienti retorici: “MARÍN. Seguí este diablo ó mujer / Casi hasta el fin de París; / que pensé que á san dionís / iba por dicha á comer. / Llegó la tal á un mesón, / entró en él, / y á un aposento / se fué derecha al momento / forjo una linda invención, / y entro al descuido á saber / de cierto español correo. / Miro al aposento, y veo / desnudarse la mujer, / y vestirse poco á poco / de labradora, y después / salir con ella otros tres. / FINARDO. ¡Para engañar á otro loco! / No, ¡por Dios! Mas un villano / un carro sacó al instante, / y ella, poniendo delante / del rostro con blanca mano / un velo sutil, subió, / y, en una alfombra sentada, / la primavera esmaltada / por abril me pareció. / Bien puede ser que si vieras / en el traje la mujer / que tuvieras más que hacer, / porque hasta el lugar te fueras.”: *Ivi*, pp. 106-107 [vv.225-252].

ver / de mi cautela el intento; / que el que examina curioso / ofende como grosero”, vv. 386-392). L’azione è pertanto riassunta nel mero ed incisivo arrivo al “mesón” (“auberge” in francese, poi “albergo” in italiano); tuttavia, mentre nel testo spagnolo la donna viene poi descritta nell’azione di recarsi di fretta in una stanza (“Llegó la tal a un mesón. / Entró en él, y a un aposento / se fue derecha”, vv. 393-395) con un implicito riferimento alla necessità di apprestarsi, in modo tale da non essere vista e riconosciuta – nonché, probabilmente, al fatto che la donna si fosse precedentemente servita di quello stesso luogo per travestirsi da *dama* di Corte, motivo per cui già conosce la stanza verso cui dirigersi – si noti come il traduttore, probabilmente in un’ottica di più o meno conscia razionalizzazione, descriva come rapido lo spostamento non verso la camera ma verso il luogo dell’alloggio, dove spiega poi come Beatriz abbia, forse a suo avviso più ragionevolmente, preso una stanza (“une auberge, où elle s’est rendue tout droit; elle y a pris une chambre”, tradotto in italiano con “un albergo, dov’ella si portò a dirittura, vi prese una Camera”). Per quanto apparentemente poco significativo, tale intervento può leggersi come ulteriore manifestazione dell’idiosincrasia provata dal francese nei confronti del tema della *dama tapada* e dell’idea di deprecabile inganno ordito dalla donna ai danni del “merlotto”. Ciò si palesa in modo ancor più esplicito nella restituzione del passaggio successivo, in cui si illustra la metamorfosi della figlia di Juan Labrador da cortigiana a contadina. Anche la resa di tale passaggio vede infatti l’eliminazione di quasi quattro versi, riconducibili in parte ad un’autocelebrazione di Martín, il quale si ritrae nuovamente nella condotta di servitore prudente ed astuto in grado di argute accortezze ai fini di servire il proprio signore – così da dimostrare di meritarne elogi e “albricias” – (“Yo entonces, / fingiendo que un forastero / buscaba, me entré al descuido”, vv. 395-397), e in parte imputabili alla presenza dell’immagine della donna intenta nell’atto di “desnudarse” per rivestirsi dei propri abiti usuali (“Miro al aposento y veo / desnudarse la tal dama, / y transformarse al momento / en traje de labradora”, vv. 398-400), comprensibile motivo di disagio che si ritiene prudente cassare per presentare Beatriz direttamente al termine di tale trasformazione, connotata arbitrariamente come “petite”: “en moins de rien elle y est devenue une petite paysanne” (tradotto dalla Caminer “in un momento divenne una Contadinella”, che vede nell’uso del vezzeggiativo un’ulteriore intensificazione della dimensione affettiva). Altrettanto significativa è la sostituzione della lirica e squisitamente barocca descrizione che segue, in cui Martín esalta l’ammirazione

provata alla vista della giovane in abiti contadini (“Quedé admirado y suspenso, / pues me pareció más bella / en aquel rústico aseo, / bien como suele la rosa / ostentar más noble imperio / en su nativa esmeralda / que no en el ramilletero”, vv. 402-408), con l’introduzione di due soli attributi a ricondurre l’aurea figura retorica al suo nucleo semantico essenziale (“fraîche, charmante comme une rose”, poi “fresca e bella come una rosa” in italiano). Tale intervento si configura quale elemento di estremo interesse, non soltanto per il suo intervento sul piano del registro linguistico e retorico, ma anche in virtù delle conseguenze che ne derivano sull’impianto tematico dell’azione, poiché elimina di fatto un significativo riferimento a temi centrali quali quello del binomio “corte” e “aldea” e quello della nobiltà dello *status* e dell’animo. La similitudine floreale introdotta da Matos, infatti, non si limita ad accostare lo splendore della donna a quello di una rosa, quanto a mettere in evidenza come in entrambi i casi il contesto originario di riferimento (rispettivamente il “rustico aseo” e la “nativa esmeralda”) lo restituiscano in modo ben più intenso rispetto ad una ostentazione forzata e meno naturale (il simbolico “ramilletero”): in essa è pertanto possibile individuare un intervento descrittivo non già meramente di tipo stilistico, quanto di sostegno ad uno dei temi centrali che si sviluppano nel passaggio dalla *comedia* di Lope alla posteriore *refundición*. Dal punto di vista linguistico, inoltre, si noti come la sintesi traduttiva della similitudine avvenga tramite l’aggiunta dei due aggettivi poco connotati ed esclusivamente riconducibili ai *topos* che legano l’immagine femminile a quella della rosa, vale a dire freschezza e bellezza. Proseguendo nel metateatrale racconto del momento di agnizione, Martín descrive l’arrivo di un carro guidato da un giovane e la nuova “tapadura” da parte della ragazza con un fazzoletto a coprire il viso; ancora una volta in linea con gli interventi a sua volta operati da parte di Matos rispetto al testo di Lope, la resa di Linguet vede la perdita da parte del “charrette” – nuovamente con una connotazione aggiunta dal traduttore in riferimento alle dimensioni del veicolo, resa questa volta tramite un vezzeggiativo che la Caminer scioglie invece nell’aggettivo “piccolo”, contrariamente a quanto avvenuto con la “paysanne” e l’immediatamente precedente “mozo”, originariamente un lopesco “villano” (v. 241), che viene connotato come “jeune garçon”, tradotto poi con “Garzoncello” – dell’attributo di “alfombrado”, già sua volta rivisitata rispetto al testo di Lope (“en una alfombra sentada”, v. 246) e forse per questo poco chiara al traduttore francese, a fronte del mantenimento della qualità di “bien compuesto” (“bien arrange” e “benfatto”). È

interessante osservare invece il mantenimento pressoché letterale dell'espedito della "tapadura" ("ella, poniendo delante / del rostro un sutil pañuelo", vv. 411-412, reso da Linguet con "elle est mis une gafe fine devant le visage" e dalla Caminer con "mettendosi un velo leggero sul viso"⁸⁷) sebbene esso, in quanto privato come visto dei precedenti riferimenti, non sembri assumere all'interno dei due metatesti altro significato che un mero vezzo da parte della donna. La descrizione procede con l'immagine di Beatriz che entra nella vettura con una leggiadria tale da evocare nel pur rustico *gracioso* l'immagine della ninfa Amaltea, attraverso la quale Matos amplia e rivisita il maggiormente anfibologico distico lopesco "y, en una alfombra sentada, / la primavera esmaltada / por abril me pareció" (vv. 247-248): "en él subió tan airosa / a sentarse, que sospecho / que su hermosura cifaba / aquel floido bosquejo / de Amaltea, cuando al campo, / el abril restituyendo, / lascivo escuadrón de flores / va por el aire esparciendo" (vv. 412-419). Pur mantenendo l'evocativa immagine retorica, l'intervento del traduttore francese si configura nuovamente come una riduzione sintetica dell'immagine barocca, limitandosi ad accostare metaforicamente la leggiadria di Beatriz ("légèreté", con il successivo passaggio da tale sostantivo all'aggettivo "agile" da parte della traduttrice veneta e dunque un ulteriore ritorno all'attributo "tan airosa" dell'originario prototesto spagnolo) a quella di una generica ninfa. Si osservi tuttavia come la donna sia ritratta non tanto nel semplice atto di "subir a sentarse" quanto in quello di "s'élançer dans la voiture", reso poi alla lettera dalla Caminer con "scagliarsi", in un impeto di veemenza assente nel testo spagnolo nonché poco in accordo con l'idea di grazia e leggerezza poco dopo evocata e riconducibile a quell'immagine di "cerva" della precedente *relación*. L'intervento del *criado* si chiude nei due metatesti con un'altra operazione di estrema sintesi che vede la rivisitazione di un passo di estremo dinamismo metateatrale, all'interno del quale si riporta il dialogo tra Martín e il "villanejo" (rispettivamente tradotto con "paysan" e "contadino"). Oltre al valore informativo e diegetico di tali versi, contenenti il nucleo centrale della risolutiva agnizione, la conversazione riportata sotto forma di discorso diretto aveva probabilmente in origine anche lo scopo performativo di permettere all'attore che impersonasse il *gracioso* di cimentarsi in un "pezzo di bravura" alternando due voci fuori campo: "Iba un villanejo a pie, / y preguntéle resuelto / quién era, y me respondió: / ¿Para

⁸⁷ Si osservi l'inconsapevole ritorno della traduttrice alla struttura sintattica del prototesto spagnolo tramite l'impiego della subordinazione implicita con il gerundio laddove Linguet aveva esplicitato l'analoga struttura presente nel testo di partenza con una coordinazione paratattica.

qué quiere saberlo? / ¿No echa de ver que es la hija / de Juan Labrador, mi dueño? / Es un pasmo, dije. ¿Y dónde / vive? Replicó el mozuelo: / En Vega Florida vive / a queste cercano pueblo / del bosque en que caza el Rey” (vv. 421-431)⁸⁸. Nella traduzione francese invece, e dunque di conseguenza anche in quella italiana, tale aspetto viene completamente cassato, parafrasando e sintetizzando il contenuto semantico principale dell’incontro e mettendo così in evidenza la finalità prettamente letteraria e narrativa dell’operazione traduttiva di Linguet. La resa si configura infatti non già come mero passaggio dal discorso diretto a quello indiretto libero, quanto quale semplice trasmissione informativa delle notizie essenziali che il *criado* ha ottenuto circa la donna, non a caso introdotte da due punti – preceduti da una sorta di didascalia riassuntiva in cui si informa di aver ricevuto dal viandante ogni ragguaglio necessario all’identificazione di Beatriz – e presentate sotto forma di enumerazione: “Il y avoit derriere un paysan à pied qui m’a instruit de tout ce qui la concerne: c’est la fille d’un Laboureur nommé Jean; qui démure á la Véga Florida, où le Roi aime tant á chasser” (poi nel passaggio all’italiano “La seguiva appiedi un Contadino, il quale mi ha informato di quanto la riguarda: ella è figliuola d’un Lavoratore chiamato Giovanni, che sta alla Vega Florida, dove piace tanto al Re di andare alla Caccia”). Tre dunque le informazioni degne di essere riferite: la donna è la figlia di Juan Labrador, vive al villaggio di Vega Florida e quest’ultimo è il luogo presso cui il re si reca solitamente per andare a caccia; si elimina invece il riferimento al fatto che l’interlocutore sia un “labrador” al servizio di Juan, nonché il suo stupore in merito al fatto che Martín non riconosca la giovane malgrado la sua notorietà – derivante da quella del padre –, reazione analoga a quella che lo stesso *criado* aveva manifestato nella scena già precedentemente analizzata nei confronti di Jacinta, quando questa aveva rivelato di non sapere chi fosse don Gutierre (“Mas, pues no le conocéis / debéis de ser forastera.”, vv. 75-76), aspetto che – oltre ad avere probabilmente un’utilità metrica nella struttura poetica del testo – andrebbe anch’esso a preannunciare lo stato altrettanto “nobiliare” del personaggio del contadino arricchito, elemento portante dell’intera struttura tematica del dramma. Si noti inoltre come, pur nell’estrema sintesi, il traduttore intervenga in modo arbitrario in ben due momenti: in primo luogo il nome del padre della ragazza, “Juan Labrador”, viene

⁸⁸ Si osservi come Matos ampli rispetto a Lope il dialogo tra *criado* e viandante: “MARÍN. [...] Iba un villanillo á pie, / y pregúntele quién era, / y dijo desta rnanera: / «¿Qué lo pregunta? Él ¿no ve / que es hija de mi señor, / Juan Labrador? «Es gallarda,» / dije. «¿Dónde vive? Aguarda.» / Y respondióme: «En Belflor, / ese lugar del camino / del bosque en que caza el Rey”: lvi, p. 107 [vv. 253-262].

restituito con “un Laboureur nommé Jean” (poi in italiano “un Lavoratore chiamato Giovanni”), in secondo luogo l’indicazione dell’abitudine del re di recarsi a caccia nei pressi di Vega Florida, “en que caza el Rey” (v. 431), viene caricata di enfasi sottolineando l’interesse del monarca nei confronti di tale luogo “où le Roi aime tant á chasser” (nell’italiano della Caminer “dove piace tanto al Re di andare alla Caccia”). Se questa seconda ingerenza non risulta essere eccessivamente pervasiva, limitandosi ad intervenire su di un piano strettamente stilistico e formale, la prima ha invece un più o meno conscio valore anche nella costruzione dell’impianto tematico drammaturgico: così come non si riporta il riferimento all’*alter ego* del monarca in qualità di “dueño” del “villanejo”, l’utilizzo dell’antroponimo in funzione di sostantivo comune a ricondurlo ad uno *status* umile di contadino – peraltro assente nel prototesto spagnolo – lo connota in modo completamente diverso rispetto a quelle che sembrano essere le intenzioni originali di Matos, perdendo così ogni riferimento ad uno degli aspetti centrali dell’opera. La *relación* si conclude in spagnolo con una similitudine e una metafora, interamente aggiunte dal *refundidor*, riferite al mondo animale e fortemente connotanti il registro linguistico del *gracioso*: la *dama*, riprendendo l’immagine di “aves de rapiña” (v. 227) della *relación* precedentemente esaminata, viene descritta ancora nelle sue doti ammaliatrici e ingannevoli prima come “halcón ligero” e poi come “circe encantadora” che “desvaneció en el viento”, lasciando servo e padrone, rispettivamente, tramutati in caricaturali “mono” e “podenco”⁸⁹. Ancora una volta Linguet – in presenza di diverse tipologie di elementi che sembrerebbero ai suoi occhi costituire fonte di disagio, quali metafore e anfibologie barocche, la denigrazione dell’immagine femminile o

⁸⁹ Il vocabolo “mono” sembrerebbe fare qui riferimento tanto letteralmente all’animale della scimmia, quanto forse alla seconda accezione con cui il lemma è riportato nel *Diccionario de Autoridades*, che richiamerebbe anche l’immagine del personaggio del gracioso più strettamente riconducibile all’idea del riso: “MONO. s. m. Animal mui parecido al hombre, de mediano tamaño, y que remeda o imita mucho sus acciones. Díxose de Monos Griego, que significa solo, porque habita comunmente en los desiertos y soledades. Latín. Simius. Pythecus. [...] Llamam por semejanza al hombre que hace gestos o figuradas, parecidas a las del Mono. Latín. Simius. Simulator. Quedarse hecho un mono. Phrase, que vale quedarse corrido o avergonzado, por alguna especie que le sobrecoge. Latín. Stupore corripí”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. IV, 1734, p. 598. Nella sua polisemia, il termine “podenco”, razza canina di origini iberiche, sembrerebbe invece, da un lato, riferirsi proprio all’appena citato campo semantico della caccia, alludendo altresì alla condizione di “segugio” di Gutierre sulle tracce di Beatriz, e rimandare forse, dall’altro, a una locuzione idiomatica che rimanda all’idea di punizione: “PODENCO. s.m. Especie de perro, algo menor que el galgo, que sirve para cazar conejos. Tiene el hocico largo, la cabeza llana, las orejas pequeñas, y los pies fuertes y duros. Son mui ligeros y de grande olfato y aguda vista. [...] Vuelta de podenco. Vale zurra o castigo grande. Regularmente se entiende de palos. Latín. Fustigatio”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. V, 1737, p. 308.

le bizzarre e burlesche peripezie verbali ad opera del *gracioso* – opta in un’ottica di epurazione, in questo caso totale: il traduttore francese parrebbe in effetti seguire alla lettera l’esortazione del nobile Gutierre a non “dilatara la noticia”. In un’operazione maggiormente invasiva – e, come osservato, non solo in termini di sintesi quantitativa – rispetto alla traduzione della precedente *relación*, dunque, tanto la *dama* quanto il *gracioso* si presentano nei due metatesti estremamente rivisitati: la prima viene privata sia di parte della propria scaltrezza di “tapada” – già mitigata da Matos rispetto a Lope – che dello splendore estetico e morale in cui viene descritta nelle proprie vesti di contadina malgrado la mancanza dello *status* nobiliare; il secondo invece perde definitivamente ogni traccia connotante la tipologia del personaggio aureo sia in merito all’elemento materialistico che all’ingegno e al registro linguistico colorito e canzonatorio.

Un rapido commento traduttologico merita inoltre la risposta di Gutierre al resoconto del proprio servitore, poiché in esso si presentano quattro interventi operativi degni di nota, riconducibili ad altrettanti livelli operativi: lessicale, culturale, stilistico ed esegetico.

<p>DON GUTIERRE ¡Jesús y qué disparate! Ahora bien, Martín, supuesto, que el Rey mañana va a caza a Vega Florida, tengo 440 de saber con qué motivo auqeste imposible bello en traje de cortesana vino a burlar mis deseos, vino a rendir mi albedrío, 445 vino a matarme tan presto, <u>que aun para soñado es mucho,</u> <u>y para verdad no es menos.</u> (Vanse.)</p> <p>[pp. 28-30]</p>	<p>DOM GUTIERRE. Ah! Martín quelle chûte! Cependant, puisque le Roi va demain à ce village, je l’accompagnerai; je saurai pourquoi cette belle fille est venue ainsi déguisée m’inspirer un amour si violent. <u>Tout ce qui s’est</u> <u>passé me paroît un songe,</u> <u>si cet amour qui me reste</u> <u>ne me faisoit pas voir que</u> <u>c’est une vérité.</u> (Ils sortent.)</p> <p>[p. 18]</p>	<p>GOT. Ah! Martino, che caduta è mai questa! Tuttavolta, poiché il Re va domani in quel Villaggio, io lo accompagnerò, e saprò perché quella bella fanciulla sia venuta travvestita a quel modo ad ispirarmi un amore così violento. <u>Tutto</u> <u>quel ch’è accaduto mi</u> <u>parrebbe un sogno, se</u> <u>questo amore che mi resta</u> <u>non mi facesse sentire,</u> <u>ch’egli è pur troppo la</u> <u>verità.</u></p> <p>[p. 18]</p>
---	--	--

È sufficiente un primo sguardo per riscontrare il maggiore agio che Linguet sembra trovare nella resa del personaggio del nobile, la cui battuta riporta – a differenza della precedente *relación* di Martín e quasi a compensarne i numerosi e sostanziosi tagli – quasi integralmente, nonché con l’ampliamento esplicativo di alcuni aspetti anfibologici forse motivo di difficoltà interpretative. Il primo intervento degno di attenzione, come anticipato, è di tipo lessicale e riguarda proprio la battuta di apertura. Da un lato, coerentemente con

l'eliminazione della maggior parte di interiezioni colloquiali presenti nel prototesto spagnolo – in particolare nel caso, come in tale occorrenza, di un riferimento all'ambito religioso – Linguet modifica l'esclamazione "Jesús" (v. 437) nel meno connotato "Ah!", mantenuto come tale anche nella versione italiana; dall'altro si assiste ad un'interessante resa del vocabolo "disparate", su cui vale la pena soffermarsi. Potremmo infatti ipotizzare che la traduzione di tale vocabolo con il termine "chûte" (poi tradotto dalla Caminer letteralmente con "caduta") possa essere forse parte riconducibile o a un equivoco da parte del traduttore o alle fonti a sua disposizione. Nonostante in effetti nel materiale lessicografico coevo, tanto monolingue quanto bilingue, la descrizione del lemma "disparate" – interamente aggiunto da Matos all'interno della *refundición*⁹⁰ – non sembri dare adito ad alcun dubbio presentandosi altresì accompagnata da una vasta scelta di equivalenti⁹¹, il traduttore utilizzato di Linguet propone una serie di interessanti interrogativi. Necessaria osservazione preliminare a riguardo è che malgrado nella propria edizione Howley riporti il termine al plurale ("disparates"), nelle *sueñas* consultate – tra cui quella che si ipotizza possa essere stata consultata dallo stesso traduttore francese – esso si presenta sempre al plurale. Rifacendoci dunque all'etimologia del termine segnalata dai dizionari coevi, originariamente "desbarate", e a quanto riportato da Covarrubias in calce alla propria definizione circa l'alternanza fonetica tra /p/ e /b/, possiamo risalire al vocabolo "desparate", con le derivazioni "desbaratar", "desbarato" e "desbaratado", il quale assume – come si segnala

⁹⁰ In *El villano en su rincón* di Lope lo scambio di battute in merito all'inganno da parte di Lisarda si presenta infatti come molto più acceso e risentito: "FINARDO. Villana es á toda ley, / que en traje de dama vino / a burlar en la ciudad / un moscatel como vos. / OTÓN. ¡Juan Labrador! / MARÍN. Sí, ipor Dios!": Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 107 [vv. 263-267].

⁹¹ "DISPARATE, es lo mesmo que *dislate*, como acabamos de dezir, cosa despropositada, la qual no se hizo o dixo con el modo debido, y con cierto fin, y así disparar, es hazer una salida sin intento, dezir a lugar cierto, y los arcabuzes, y las pieças de artillería se disparan quando tiran, no a puntería sino al ayre y que de la pelota donde diere. Desbaratado, por desparatado, mudado la tenue p. en b. media": Sebastian de Covarrubias Orozco, *Tesoro...*, cit., p. 322; "DISPARATE. s.m. Hecho o dicho fuera de propósito y de razón. Dixose Disparate de Dispar, por no tener paridad, ni conformidad con la razón. Latín. *Stultitia. Ineptia. Fatuitas, tis*": Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. III, 1732, p. 303; "DISPARATE. s.m. Disparate, folie, étourderie, extravagance, fatuité, sottise, impertinence, niaiserie, pauvreté. Latin, *Stultitia. Ineptia, a. Fatuitas, tis*": Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 398; "DISPARATE s.m. Disparate, chose faite ou dite hors de propos & à contretemps. Lat. *Stultitia, Ineptia, a. Decir disparates, Dire des sottises*": Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. I, p. 470; "DISPARATE s.m. Sottise, extravagance. Lat. *Ineptia*": Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 410. Anche Vittori e Franciosini riportano rispettivamente: "DESPÁRATES, DISPARÁTES, *sotties, impertinences, badineries*, pazzie, sconvenevolezze, buffonerie. [...] DISPARÁTES, *inepties, folies, sotties, badineries, resueries, impertinences, pazzie, follie, stoltizie, infamie*": Girolamo Vittori, *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española. Thresor des trois langues françoise, italienne et espagnolle*, Ginebra, Philippe Albert & Alexandre Pernet, 3 voll., 1609, vol. I, pp. 228-241; "DISPARATE, proposito, o detto sciocco": Lorenzo Franciosini, *Vocabolario...*, cit., vol. II, p. 798.

all'interno del repertorio lessicografico monolingue coevo⁹² – oltre che quello analogo a “disparate”, un ulteriore significato affine all’accezione figurata di “chute”⁹³, il quale sembrerebbe in effetti prevalere tra le definizioni fornite all’interno dei coevi dizionari bilingui spagnolo-francese⁹⁴. È ipotizzabile, pertanto, che alla base di tale scelta lessicale si possa individuare un percorso di questo tipo, il che indicherebbe quanto meno un’estrema accuratezza esegetica e di ricerca nella resa del termine da parte del traduttore francese. Ad

⁹² “DESBARATAR, descomponer; desbaratado, el desconcertado; disbarate, el desconcierto casi Disparatar. Disparare, dis & paratus”: Sebastian de Covarrubias Orozco, *Tesoro...*, cit., p. 613; “DESBARATAR. v. a. Deshacer o arruinar alguna cosa. Fórmase del nombre Desbarato. Latín. Evertere. Disturbare. [...] Vale tambien desconcertar, desordenar. En este sentido es voz propria de la Milicia, quando se desordena un ejército. Latín. *Hostem profligare, fundere*. [...] Vale assimismo malbaratar o dissipar alguna cosa. Latín. *Dissipare*. [...] Por extensión se dice de otras cosas que no son materiales: como Desbaratar la paz, la plática, el discurso, &c. Latín. *Turbare. Disturbare*. [...] DESBARATE. s.m. El acto de desbaratar. Latín. *Eversio. Profligatio. Dissipatio*. [...] DESBARATE. Vale tambien Despropósito, desatino, o cosa fuera de razón. Latín. *Inscitia. Incogitantia. Improvidentia*. DESBARATO. s.m. Lo mismo que Desbarate; aunque tiene más uso. Es compuesto de la preposición Des, y el nombre Barato”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. III, 1732, p. 115.

⁹³ “CHUTE, s.f. Mouvement d’une chose qui tombe es tombé de son haut & a fait une lourde. [...] Il se prend figurément pour Disgrâce, malheur. *Cet homme étoit extrêmement élevé, le voilà tombé, il ne se relèvera jamais de sa chute*. [...] Il se prend encore figur. pour Faute envers Dieu. *La chute du premier homme. La chute des mauvais Anges. Se relever de ses chutes par la pénitence. Être une occasion de chute & de scandale*”: Académie Française, *Dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 307.

⁹⁴ “DESBARATAR. v. Abatire, détruire, démolir, renverser, ruiner, bouleverser, brouiller, troubler, confondre, déranger, déconcerter, fondre sur quelqu’un, jeter par terre, atterrer, défaire, tailler en pièce, dissiper. Lat. *Evertere. Disturbare. Diruere. Fundere. Prostigare. Dissipare, Turbare*. [...] DESBARATADO, DA. partic. pass. Abattu, ue, &c. Lat. *Eversus. Dissipatus. Prostigatus, a, um*. DESBARATADO. Libertin, prodigue, effronté, hardi, insolent, sans retenue, petulant. Lat. *Prodigus. Protervus, a, um. Petulans. Procax*. DESBARATE. s.m. Défaite, dérouté, désordre, dissipation. Lat. *Eversio, Dissipatio, Profligatio, onis*. *Allí desembarcaron los hombres de guerra no sabiendo el desbarate de su gente*: là ils débarquerent le monde qu’ils menoient ignorant la défaite de leurs troupes. DESBARATE. Rêverie, folie, sottise. Lat. *Insania, a*. DESBARATO. s.m. Voyez *Desbarate*”: Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 347; “DESBARATAR. v. Abatire, détruire, démolir, renverser, ruiner, bouleverser, brouiller, troubler, confondre, déranger, déconcerter, fondre sur quelqu’un, jeter par terre, atterrer, défaire, tailler en pièce, dissiper. L. *Evertere. Disturbare. Diruere. Fundere. Prostigare. Dissipare, Turbare*. [...] DESBARATADO, DA. p.p. Abattu, ue, défait, te &c. L. *Eversus. Dissipatus. Prostigatus*. DESBARATADO. Libertin, prodigue, effronté, hardi, insolent, sans retenue, petulant. Lat. *Prodigus. Protervus. Petulans. Procax*. DESBARATE. s.m. Défaite, dérouté, désordre, dissipation. L. *Eversio, Dissipatio, Profligatio*. DESBARATE. Rêverie, folie, sottise. L. *Insania*. DESBARATO. s.m. Voyez *Desbarate*”: Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. I, p. 313; “DESBARATADO, DA. *part. p.* de Desbaratar. *Libertin, débauche, dissipateur*. Lat. *Procax, Profusus*. DESBARATAR. v. *act. Abatire, détruire*, ruiner. Lat. *Evertere. Défaire une armée*. Lat. *Prosligare hostem*. Dissiper, prodiguer. Lat. *Dissipare*. [...] DESBARATE y DESBARATO. *subst. masc. Renvenement*. Lat. *Eversio. Défaite, dérouté*. Lat. *Prosligatio. Dissipation*. Lat. *Dissipatio*”: Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 365. Si osservino inoltre le precedenti definizioni del Vittori e del Franciosini in proposito: “DESBARATAR, *deffaire, rompre, dissiper, troubler, mettre en route, desconfire, mettre en desordre*, disfare, rompere, spezzare, porre in rotta o in disordine. DESBARATO, *desfait, dissipation, desconfiture, desordre, desarroy, trouble*, disfatta, dissipazione, sconfitta, ruina. DESBARATADO, *desfait, desconfit, mis en route, dissipé, mis en desarroi, en desordre*, disfatto, disconfitto, dissipato, ruinato, disperso. [...] DESBARATE, *desordre, embarassement*, disordine, disconcio, intricamento”: Girolamo Vittori, *Tesoro...*, cit., vol. I, p. 209; “DESBARATAR, *scompigliare, fracassare, rovinare, mettere in fuga sbarattare*. DESBARATADO *scompigliato, fracassato, messo in fuga*. DESBARATE. *scompioglio, disordine*”: Lorenzo Franciosini, *Vocabolario...*, cit., vol. II, p. 767.

ogni modo, al di là dell'ipotesi che possa aver portato Linguet ad operare in tale direzione, è interessante osservare che la sua scelta, più o meno consapevole e premeditata che possa essere, si dimostra senz'altro coerente con la traduzione della precedente *relación* del *gracioso*: una volta epurato il resoconto da ogni elemento riconducibile all'idea di un volontario inganno da parte della donna, restituita in un'immagine edulcorata che ne esalta piuttosto i tratti di bellezza e leggiadria mantenendone meramente l'aura di mistero ad essa relazionata, quanto Martín ha appena riferito non può essere giudicato dal nobile Gutierre come un risentito "disparate" – in particolar modo data l'accezione di "sciocchezza" che ne enfatizzano gli equivalenti proposti dai coevi vocabolari bilingui spagnolo-francese – quanto piuttosto come una "disgrazia" che prelude all'immediatamente successivo lamento amoroso del *galán*⁹⁵, rivisitato dal parte del francese in chiave ben più languida e protoromantica. Si noti come a sua volta la Caminer, pur traducendo alla lettera con "caduta"⁹⁶ – vocabolo che ha in effetti analogo riferimento metaforico – senza arrischiarsi in una disambiguazione dell'accezione figurata del termine, intervenga tuttavia nella resa dell'esclamazione senza limitarsi all'utilizzo del pronome "quale" ma aggiungendo inoltre un "è mai questa" assente nel prototesto di riferimento.

Il secondo intervento del traduttore francese a essere degno di attenzione all'interno di tale passo è, come anticipato, di tipo culturale, ancora una volta in riferimento al *topos* della *tapada*. Gutierre si interroga circa i motivi che possano avere indotto Beatriz – indicata da Matos tramite la sostantivazione dell'aggettivo "bello" ("aqueste imposible bello", v. 442), esplicitato poi nelle traduzioni con "cette belle fille" e "quella bella fanciulla" – a presentarsi ai propri occhi "en traje de cortesana". Ancora una volta il riferimento, oltre a rimandare al

⁹⁵ Si osservi come anche in questo caso già Matos fosse a sua volta intervenuto sul testo di Lope accentuando il *pathos* della reazione del nobile: "OTÓN. ¡Qué extraña temeridad! / Pues ¿cómo una labradora / este diamante me dio? / FINARDO. Porque, si es vidrio, os burló. / OTÓN. Eso sabremos agora. / Camina á la platería. / MARÍN. Sea dama ó labradora, / no es tan hermosa la aurora / cuando abre la puerta al día. / FINARDO. Qué, ¿es tan hermosa, Marín? / MARÍN. No hay cosa que más lo sea. / Haz cuenta que en una aldea / se ha humanado un serafín": Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., pp. 107-108 [vv. 268-280].

⁹⁶ "CHUTE. s.f. L'action de Tomber (Lat. lapsus, lapsio.) *Caduta*. Fig. signifie le péché (Lat. casus, prolapsio) *Caduta*. [...] Il signifie aussi la décadence des honneurs ou des biens de la fortune. Ruina, caduta, perdita": Annibale Antonini, *Dizionario...*, cit., vol. II, p. 133; "CHUTE. s.f. Mouvement d'une chose qui tombe. *Caduta*; *Cadimento*. Chute d'humeurs, c'est un débordement des humeurs qui tombent du cerveau. Scesa d'umori. [...] fig. Disgrâce, malheur. V. [...] fig. Faute envers Dieu. *Caduta, peccato*": Francesco Alberti di Villanova, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 166. Come si indica nella coeva edizione del *Vocabolario della Crusca*, l'equivalente italiano ha analoga accezione figurata: "CADUTA. Verbale: Cadimento. Latin. lapsus. Per metaf. Rovina, e abbassamento": Accademia della Crusca, *Vocabolario...*, cit., vol. I, 1724, p. 192.

topos del travestimento femminile, preannuncia il tema dominante che si articola attorno al binomio oppositivo “corte” e “aldea”; aspetto invece assente nella traduzione di Linguet, il quale limita la propria resa ad un meno connotato “ainsi déguisée” (poi in italiano “travvestita a quel modo”), senza alcun riferimento al “traje cortesano”.

Segue dunque il lamento amoroso del *galán* (“vino a burlar mis deseos, / vino a rendir mi albedrío, / vino a matarme tan presto”, vv. 444-446), enfatizzato dall’anafora del verbo “venir”, con il riferimento a temi e stilemi cari al teatro aureo quali “deseos” e “albedrío”, nonché l’utilizzo di tre verbi in *climax* ascendente – “burlar”, “rendir”, “matarme” – che vanno dal tema dell’inganno a quello della cattura e, infine, della morte. Il tutto concorre a descrivere l’intensità della passione del nobile, non soltanto in relazione al sentimento provato nei confronti della figlia di Juan Labrador, ma soprattutto in merito all’onta subita a causa dell’inganno da questa tesogli, preannunciando così in parte anche il “caso de honra” con cui si aprirà il terzo atto. Si osservi invece come in traduzione ancora una volta il tema del raggio ai danni dell’orgoglio del nobile servitore reale sia interamente cassato, per limitarsi anzi a descriverne la reazione come mossa esclusivamente dalla violenza di un passionale sentimento amoroso. Sintetizzando i tre versi nel più conciso “m’inspirer un amour si violent” (poi in italiano “ispirarmi un amore così violento”), Linguet elimina tanto il riferimento all’offesa dell’orgoglio cavalleresco quanto la premonizione della violenza subita in seguito dalla donna, che darà modo al monarca di mostrarsi in tutta la propria saggezza e nobiltà d’animo.

La breve *relación* di Gutierre si conclude con un anfibologico distico, interamente riconducibile all’intervento di Matos e ancora una volta di tipico sapore barocco: “que aun para soñado es mucho, / y para verdad no es menos” (vv. 447-448). Parafrasando, tramite il riferimento al tipico tema del rapporto tra sogno e realtà, il *galán* esprime l’intensità dei propri appassionati sentimenti – tanto d’amore quanto di risentimento per l’offesa subita – asserendo che quanto accaduto sarebbe eccessivo anche se si trattasse soltanto di un sogno, il che ne lascia intendere la gravità di una effettiva ricaduta reale. Il traduttore francese, invece, forse a causa di difficoltà o approssimazione esegetica dei due versi in questione, restituisce l’immagine alterata nel proprio contenuto semantico. Il bisogno di una razionalizzazione esplicativa, che confessa *in primis* un’idiosincrasia di tipo esegetico, è palese a prima vista già nell’ampliamento quantitativo che connota la resa traduttiva: “Tout

ce qui s'est passé me paroît un songe, si cet amour qui me reste ne me faisoit pas voir que c'est une vérité" (nell'italiano della Caminer "Tutto quel ch'è accaduto mi parrebbe un sogno, se questo amore che mi resta non mi facesse sentire, ch'egli è pur troppo la verità"). Pur nel mantenimento dell'antitesi tra sogno e realtà, anche tale immagine perde il riferimento al tema della "mancha de honor" che preannuncia la vendetta del nobile ai danni di Beatriz, enfatizzandone piuttosto la passione amorosa: Gutierre potrebbe illudersi di stare sognando se non vi fosse l'intensità dell'amore – vocabolo aggiunto nel metatesto da parte del traduttore francese e mantenuto come tale dalla sua omologa italiana – a dargli diretta testimonianza che si tratti invece di autentica realtà. Dopo la rivisitazione dell'immagine del *gracioso* e della *dama*, epurati come visto di alcuni dei loro tratti caratteristici distintivi, anche il personaggio del *galán* viene quindi restituito in traduzione in ottica più adeguata ai canoni dell'epoca, di stampo quasi protoromantico; non è un caso che la Caminer, avveza traduttrice di "drammi lacrimevoli", si conceda la licenza poetica dell'aggiunta dell'avverbio "pur troppo", stilema caro alla produzione drammaturgica a lei coeva.

Con il passaggio alla scena successiva, la quinta del primo atto, e lo spostamento dell'azione al villaggio di Vega Florida, assistiamo invece alla comparsa dei *labradores*.

Salen JUAN LABRADOR, de villano viejo; TIRSO, BRUNO, y ANTON, labradores.		SCENE V.	SCENA V.
JUAN	Salí acá, engolillados . Alto: a trabajar; que el día empieza a romper. 450	<i>Le théâtre change: il représente une maison de la Vèga Florida.</i>	<i>Il teatro rappresenta una Casa della Vega Florida.</i>
TIRSO	¿Por qué, señor, preguntar quería , nos llamas engolillados ?	JEAN le Laboureur avec ses garçons.	GIOVANNI co' suoi Famigli.
JUAN	Pues no es acaso el enigma. Mirad, suele el cortesano, por desprecio, monterillas llamar a los labradores, y porque el modo me pica yo también engolillados os llamo por ignominia. 455	JEAN. Allons, messieurs, allons le jour es déjà grand.	GIO. Animo, Signori, animo; il giorno è di già avanzato.
ANTON	Nuesamo ha dicho muy bien, doyle a la Corte dos higas. 460	UN GARÇON. Pourquoi nous appelez-vous, Messieurs ?	UN FAM. Per qual ragione ci chiamate Signori ?
JUAN	Ea pues, alto; al trabajo. Tú Antón, al campo camina, y para arar los repechos que están juntos a la eremita, llevad diez pares de bueyes, y otros de mulas. Aprisa 465	JEAN. Parce que vous faites les paresseux, apparemment: allons, allons à l'ouvrage. Toi, Antoine, va faire labourer ces champes qui sont auprès de l'hermitage: menes-y diz	GIO. Perché mi fate i poltroni. Animo, animo al lavoro: tu, Antonio, va a far lavorare quei campi che sono presso al Romitorio, guidaci dieci paia di buoj e altrettante mule, perché si faccia più presto. Tu, Bruno, va alla costiera dove Costanza fa

<p>ANTON a la labor. Como es barro lo más de aquella campiña, otra mula llevaré. 470</p>	<p>pires de bœufs & autant de mules, afin que l'ouvrage aille plus vite. Toi, Bruno, va à la côte, où Constance fait vendanger; remplis-y quatre ou cinq paniers des plus beaux raisins, tu les porteras à nos voisines, & sur-tout au Médecin: quoique je n'aie pas encore été dans le cas de l'employer ni pour moi, ni pour mes gens, je le paye toujours d'avance, afin qu'il n'entre point dans ma maison. Je veux empêcher qu'il ne se chagrine de voir qu'on se porte bien chez moi.</p>	<p>vendemmiare, riempivi quattro o cinque cesti delle più belle uve, portali alle nostre vicine, e specialmente al Medico; quantunque io non sia stato in caso mai d'impiegarlo né per me, né per le mie genti, lo pago sempre anticipatamente acciò non entri in casa mia, e voglio impedire che non vada in collera vedendo che in essa si gode di ottima salute.</p>
<p>JUAN Lleva cuatro, o cuantas pidas, pues tantas me ha dado el cielo, por su bondad infinita, que ignoro el número de ellas. ¿Quién mi fortuna no envidia? 475 Tú, Bruno, vete a la cuesta donde Constanza vendimia.</p>	<p>se porte bien chez moi.</p>	<p>BRU. Ci vado prima che il sole si riscaldi.</p>
<p>ANTON Más importan tus ganados que la Corte de Sevilla. (Vase.) 480</p>	<p>BRUNO. J'y vais avant que le soleil soit plus chaut.</p>	<p>GIO. Tirsi, va a dire a' miei figliuoli che vengano a lavorare ancor essi: quantunque non ne abbiano bisogno, è d'uopo che si occupino per dar buon esempio agli altri. Quando si abita in un luogo picciolo, non bisogna stare senza far niente, poichè si dà motivo alle maldicenze.</p>
<p>JUAN Y de unas uvas doradas que se vengan a la vista, bordadas de puro aljófar que las hiela y las matiza, llena cuatro o cinco cestas, que llesves a las vecinas, y la mejor al doctor, que aunque nunca en mi familia ha curado enfermedad, gracias a Dios, cada día le regalo anticipado, porque no me haga visitas, ni le dé ningún cuidado la salud que Dios me envía. 485</p>	<p>JEAN. Toi, Tircis, va a dire à mes enfans de venir aussi travailler. Quoi qu'ils n'en aient pas besoin, il faut toujours qu'ils s'occupent pour l'exemple. Quand on demeure dans un petit endroit, il ne faut point être à rien faire, cela cause des caquets.</p>	<p>TIR. Vado. (A parte.) E anderò a far colazione.</p>
<p>BRUNO Voy, señor, antes que el sol comience a esparcir sus iras. (Vase.) 495</p>	<p>TIRCIS. J'y vais, (à part.) & j'irai déjeuner.</p>	
<p>JUAN Tú, Tirso, avisa a Montano, y a Beatriz, mi hija, avisa, que acudan a sus tareas, que, aunque son prendas queridas del alma y no han menester el trabajo todavía, para ejemplar de los otros, el que en lugar corto habita ha de usar prudentemente del ocio como fatiga. 500</p>		
<p>TIRSO Voy a hacer lo que me mandas. (Ap. Primero irá a la cocina.) (Vase.) 510</p>		
<p>[pp. 30-32]</p>	<p>[pp. 18-20]</p>	<p>[pp. 18-19]</p>

L'analisi della resa del passo si rivela di estremo interesse data la contemporanea presenza sul *tablado* di tutti i *criados* al servizio di Juan Labrador, la cui funzione, già ridotta da Matos rispetto al dramma di Lope, viene rivisitata in modo significativo da parte del traduttore francese.

In primo luogo, si osservi come – dopo una prima didascalia descrittiva interamente aggiunta da parte di Linguet che si avrà modo di commentare in altra occasione – i personaggi di

Tirso, Bruno, e Anton, accompagnati dall'apposizione "labradores" non siano presentati singolarmente ma vengano accorpati genericamente in un sostantivo collettivo che li pone in diretta relazione all'ingresso del proprio padrone "Jean le Laboureur avec ses garçons" (reso dalla Caminer "Giovanni co' suoi Famigli", con l'eliminazione dell'ambigua connotazione di "le Laboureur" in riferimento a Jean), il che preannuncia di fatto la sorte che avrà il loro ruolo nella resa dell'intera scena. È sufficiente infatti dare un rapido sguardo alla successione delle battute che animano il dialogo per osservare il trattamento dedicato dai traduttori alla loro presenza. Il primo a parlare, Tirso, viene introdotto semplicemente con un generico riferimento alla categoria tramite il sostantivo comune "un garçon" (abbreviato in "un fam." nella resa italiana), sebbene questi compaia poi in un secondo momento sia quale apostrofe da parte di Juan – "Tú, Tirso, avisa a Montano / y a Beatriz, mi hija, avisa,", vv. 487-488, tradotto prima da Linguet "Toi, Tircis, va a dire à mes enfans" (con un ulteriore accorpamento dei nomi propri nella categoria accomunante di "enfans") e poi dalla Caminer "Tirsi, va a dire a' miei figliuoli" – che come protagonista diretto della battuta di chiusura. Del secondo invece, Anton, vengono interamente eliminate le tre battute presenti – con interessanti ricadute anche sull'impianto tematico dell'opera che a breve si avrà modo di osservare nel dettaglio – relegandone la presenza al solo vocativo che accompagna l'esortazione da parte del *villano* ("Tú Antón, al campo camina", v. 464, reso in francese con "Toi, Antoine, va" e in italiano alla lettera con "tu, Antonio, va"). L'unico a non subire variazioni è invece il personaggio di Bruno, presente tanto nel richiamo del proprio signore – "Tú, Bruno, vete a la cuesta", rispettivamente in francese e in italiano "Toi, Bruno, va à la côte" e "Tu, Bruno, va alla costiera") – quanto nell'unica battuta che lo vede partecipare al dialogo, mantenuta nonostante il suo scarso contributo ai fini dello sviluppo diegetico ("Voy, señor, antes que el sol / comience a esparcir sus iras", vv. 494-495, resa prima da parte di Linguet con la consueta esplicazione descrittiva dell'immagine metaforica "J'y vais avant que le soleil soit plus chaut" e poi alla lettera dalla traduttrice italiana con "Ci vado prima che il sole si riscaldi"). Il mantenimento integrale della presenza dei tre *criados* avviene pertanto solamente all'interno della battuta di esortazione del *villano*, la cui resa si analizzerà in altra sede, ed è probabilmente riconducibile alla necessità di conservare la triplice ripartizione delle azioni che questi indica loro di compiere. Si osservi inoltre che la marginalità della loro presenza agli occhi di Linguet è testimoniata dall'omissione delle uscite di scena prima di

Anton (v. 480) e poi di Bruno (v. 496) – le quali, in conformità con le norme drammaturgiche coeve, avrebbero di fatto necessariamente comportato un cambio di scena superfluo – e la sola allusione a quella di Tirso – comunque non riportata – tramite la chiusura della scena dopo le ultime parole che questi pronuncia e l’apertura di quella successiva con l’esclusiva presenza del personaggio di Juan.

In seguito a tale premessa, si osservi nel dettaglio il comportamento dei traduttori nei confronti delle battute di Tirso, parzialmente mantenute, e di quelle di Anton, interamente soppresse, a fronte della conservazione esplicitiva dell’unica che vede Bruno nelle vesti di protagonista. Nel primo caso, come anticipato, la prima battuta del personaggio che ha il ruolo del *gracioso* dell’*aldea*, ossia Tirso, pur essendo mantenuta viene attribuita ad un generico servitore di Juan. Tale battuta, analogamente a quelle che vedono invece come protagonista Anton, ha la funzione di supportare il personaggio del *villano* nella sua prima comparsa all’interno dell’opera, in cui non a caso questi introduce il nucleo tematico dell’impianto drammaturgico dichiarando la propria avversione nei confronti del mondo cortigiano. Anche in questo caso, così come avviene per il secondo *criado* le cui battute vengono interamente eliminate – Linguet dimostra la propria idiosincrasia nei confronti del tema tramite la resa traduttiva. Il *villano* esordisce sul *tablado* con un’esortazione ai propri servitori, che apostrofa come “engolillados”: “Salí acá, engolillados. / Alto: a trabajar; que el día / empieza a romper.” (vv. 449-451). Si osservi come sia la traduzione francese che, di conseguenza, quella italiana conservino parzialmente il nucleo diegetico dei tre versi eliminando il riferimento al lavoro e riportando l’immagine metaforica del giorno che “empieza a romper” al suo stretto contenuto semantico: “Allons, messieurs, allons le jour es déjà grand” e “Animo, Signori, animo; il giorno è di già avanzato”. Dal punto di vista lessicale – oltre alla traduzione delle esortazioni “salí acá” e “alto” con la duplice anafora dell’unica interiezione “allons” per il francese e “animo” per l’italiano (entrambe poi coerentemente riprese nella restituzione del verso 463, “ea pues, alto; al trabajo”, rispettivamente tradotto con “allons, allons à l’ouvrage” e “animo, animo al lavoro”) – a risultare particolarmente significativa è la restituzione del termine “engolillados”, proprio in virtù della funzione che esso ha nello sviluppo dell’impianto tematico centrale nonché, dal punto di vista drammaturgico, per la necessità di conservare l’immediatamente successiva battuta di Tirsi, il quale umilmente domanda – con l’inciso reverenziale “preguntar quería” (v. 452),

dovuto probabilmente ad esigenze metriche ma innegabilmente riconducibile alla definizione del personaggio del *villano* in qualità di signore, che viene interamente tagliato in traduzione – al proprio padrone il motivo di tale appellativo. Come spiega la coeva edizione del *Diccionario de Autoridades*⁹⁷, “engolillado” è un termine di uso colloquiale per riferirsi, in modo discretamente derisorio o dispregiativo, a chi ostenta una reale o metaforica “golilla”, tipico emblema dello *status* nobiliare cortigiano⁹⁸. Grazie anche all’ausilio del materiale lessicografico a disposizione – in cui si descrivono entrambi i termini pur non riportandone alcun traduttore data la loro palese connotazione di *realia*⁹⁹ – Linguet sembra non incontrare particolari difficoltà nella comprensione del vocabolo, che restituisce, tanto nell’apostrofe di Juan (“monsieurs”) quanto nella domanda di Tirso con il più diretto e generico “monsieurs”, reso poi in entrambi i casi in italiano con il letterale “signori” (“monsieurs”). Ciononostante, il “disagio” interpretativo o culturale del traduttore francese si palesa nella traduzione della risposta del *villano*, determinante per l’introduzione del tema centrale dell’opposizione tra *corte* e *aldea*; questi spiega infatti, in modo articolato e sostenuto¹⁰⁰, che poiché i cortigiani si rivolgono ai *labradores* con l’appellativo “monterillas”, in riferimento denigratorio (“por desprecio”, v. 456) all’umiltà del loro *status* sociale, egli, irritato da tale usanza (“porque el modo me pica”, v. 458), si riferisce ai propri servitori

⁹⁷ “ENGOLILLADO. adj. que se aplica a la persona que está y anda siempre con la golilla puesta. Es voz familiar, formada de la preposición En, y del nombre Golilla: y se dice regularmente del que se precia de riguroso Cortesano y formal en la observancia de los estilos antiguos. Latín. *Collari intento pressus*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. III, 1732, p. 472.

⁹⁸ “GOLILLA. s.f. Cierta adorno hecho de cartón, aforado en tafetán o otra tela, que circunda y rodea el cuello, al qual está unido en la parte superior otro pedazo que cae debajo de la barba, y tiene esquinas a los dos lados, sobre el qual se pone una valona de gasa engomada o almidonada. Es moda introducida de cien años a esta parte, con poca diferencia, para el uso de los hombres, y oy solo la conservan los Ministros Togados, Abogados y Alguaciles, y alguna gente particular. Es formado del nombre Gola. Latín. *Spirale colli ornamentum*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. IV, 1734, p. 57.

⁹⁹ “ENGOLILLADO. adj. Qui est toujours en golille; voyez *Golilla*. Latin, *Collari intento pressus, a, um*”: Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 440; “GOLILLA. s.f. Golille, espece de collet que les Espagnols portent au haut du pourpoint, au lieu de rabat ou de cravate. Lat. *Hispanus colli amictus, us*”: Ivi, p. 545; “ENGOLILLADO, DA. adj. m. & f. Celui qui porte toujours la golille : il se dit d’un homme extrêmement attaché aux anciens usages. Lat. *Collari intento pressus, a, um*”: Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. I, p. 522; “GOLILLA. s.f. Golille, espèce de collet que les Espagnols portent au haut du pourpoint au lieu de rabat ou de cravate. Lat. *Hispani colli amictus*”: Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 46; “ENGOLILLADO, DA. adj. Qui est toujours en golille. Voy. *Golilla*. Lat. *Collari intento pressus*”: Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 447; “GOLILLA. s.f. Espèce de collet à l’espagnole. Lat. *Spirali collum ornamentum*”: Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 16.

¹⁰⁰ “Pues no es acaso el enigma. / Mirad, suele el cortesano, / por desprecio, monterillas / llamar a los labradores, / y porque el modo me pica / yo también engolillados / os llamo por ignominia.”: Juan de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro...*, cit., p. 30 [vv. 454-460].

tramite l'apostrofe di "engolillados", con analogo riferimento dispregiativo alla classe nobiliare ("por ignominia", v. 460). Tale battuta sembrerebbe pertanto avere la duplice finalità, da un lato, di connotare il personaggio di Juan nel ruolo di signore del proprio "rincón" e, dall'altro, di metterne immediatamente in evidenza l'avversione nei confronti dell'ambiente di Corte. La disonorevole "ignominia" cui il villano fa riferimento, infatti, ha valore dispregiativo non tanto nei confronti dei tre *criados*, quanto di quelli degli stessi "engolillados", la cui categoria diviene motivo di motteggio derisorio se non addirittura dispregiativo. Analogamente ad "engolillado", il vocabolo "monterilla", seppur nella sua forma semplice e non derivata in aggettivo tramite suffissazione, indica il copricapo utilizzato dai "labriegos"¹⁰¹, *status* umile che diviene quindi, tramite la sineddoche di tale elemento di *vestuario*, il corrispondente oppositivo di quella dei "cortezanos", caratterizzati invece dalla "golilla". Ai fini della successiva analisi delle rese traduttive francese ed italiana, è

¹⁰¹ Nei dizionari monolingue coevi il termine non compare nella forma diminutiva utilizzata da Matos ma in quella non derivata, in riferimento non tanto ai "villanos" quanto ai "monteros": "MONTERA. s.f. el cazador de selvagina. [...] MONTERA. s.f. Cobertura de cabeza que usan los monteros, y a su imitación los demás de la ciudad": Sebastian de Covarrubias Orozco, *Tesoro...*, cit., p. 554; "MONTERA. s.f. Cobertura de cabeza, con un casquete redondo, cortado en quatro cascos, para poderlos unir y coser más fácilmente, con una vuelta o caída al rededor, para cubrir la frente y las orejas. Covarr. dice se llamó así por usarla los Monteros": Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. IV, 1734, p. 601. Non si è riscontrata l'uscita "monterilla", con il riferimento alla più generale classe dei "rústicos", all'interno del repertorio lessicografico spagnolo fino al 1846, con il *Diccionario Nacional* di Ramón Joaquín Domínguez: "MONTERA, s.f. Especie de cobertura para abrigo de la cabeza, que usa la gente rústica en algunos puntos de España; se hace regularmente de paño, y se forma de varias hechuras, según el uso de cada provincia. Mar. Vela triangular que se larga sobre los últimos juanetes. [...] MONTERILLA, s.f. dim. de *montera*. Art. Pieza de cuero suave que cubre el extremo de la unión de la verga del collarón": Ramón Joaquín Domínguez, *Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española*, Madrid, Establecimiento léxico-tipográfico de R. J. Domínguez, 2 voll., 1846, vol. II, p. 1204. Nel *Diccionario de Autoridades* esso non compare invece fino all'undicesima edizione, datata 1869, preceduta dal *Diccionario enciclopédico de la lengua española* del 1855 in cui tuttavia il diminutivo riporta le sole accezioni di tecnicismi rispettivamente relativi all'ambito marittimo e militare: "MONTERA, s.f.: cobertura para abrigo de la cabeza, que regularmente se hace de paño, y se forma de varias hechuras, según el uso de cada provincia—ant. la que busca y persigue la caza en el monte. Mar.: vela triangular que en tiempos muy bonanzibles se larga sobre los últimos juanetes. Llámala también algunos rasca-nubes y trángulo [...] Mil.: tejadillo de madera en las empalizadas, para que el centinela avanzado pueda poner a cubierto de las lluvias su cabeza y su arma. [...] MONTERILLA, s.f. Mar.; MONTERA. Mil.: Pieza de cuero suave que cubre el extremo de la unión de la verga y del collarón, en el carraje de artillería": AA.VV., *Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig, Diccionario enciclopédico de la lengua española, con todas las voces, frases, refranes y locuciones usadas en España y las Américas Españolas*, Madrid, Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, editores, 2 voll., 1853-1855, vol. II, p. 575; "MONTERA, f.: cobertura para abrigo de la cabeza, que regularmente se hace de paño: se forma de varias hechuras, según el uso de cada provincia. La cubierta de cristales que hay en sobre un patio, galería, etc.. Mar. Vela triangular que en tiempo bonacibles se larga sobre los últimos juanetes. [...] MONTERILLA. f. d. de MONTERA. ALCALDE DE MONTERA. El que lo es de alguna aldea o lugar, sobre todo si es labriego o rústico": Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española, Undécima edición*, Madrid, Imprenta de Don Manuel Rivadeneyra, 1869, p. 520.

importante mettere in evidenza la rilevanza di tale aspetto all'interno del dramma di Matos, che ben emerge da una comparazione diretta con la *comedia* di Lope cui esso ha origine.

<i>Vanse. Salen Juan Labrador, Fileto, Bruno y Salvano.</i>		<i>Salen JUAN LABRADOR, de villano viejo; TIRSO, BRUNO, y ANTON, labradores.</i>	
JUAN	<u>Creo que os he de reñir con las hoces en las manos.</u> Salid acá, <u>cortesianos.</u>	JUAN	Salí acá, <u>engolillados.</u> <u>Alto: a trabajar; que el día empieza a romper.</u> 450
FILETO	<u>¿Ya escopienzas a reñir?</u> <u>Pero donaire has tenido,</u> 285 <u>pues cortesianos nos llamas,</u> <u>pensando que nos infamas con ese honrado apellido.</u>	TIRSO	¿Por qué, señor, preguntar quería, nos llamas <u>engolillados?</u>
JUAN	Fileto, el nombre <u>villano,</u> del que en la <u>villa</u> vivía 290 se dijo, cual se diría de la <u>corte el cortésano.</u> El <u>cortésano</u> recibe por <u>afrenta</u> aqúeste nombre, siendo <u>villano</u> aquel <u>hombre bueno,</u> que en la <u>villa</u> vive. 295 Yo, pues nos llama <u>villanos</u> el <u>cortésano a nosotros,</u> también os llamo a vosotros por <u>afrenta, cortésanos.</u> 300	JUAN	<u>Pues no es acaso el enigma.</u> Mirad, suele el <u>cortésano,</u> 455 por <u>desprecio, monterillas</u> llamar a los <u>labradores,</u> <u>y porque el modo me pica</u> yo también <u>engolillados</u> os llamo por <u>ignominia.</u> 460
FILETO	Señor ha dicho muy bien.	ANTON	Nuesamo ha dicho muy bien, <u>doyle a la Corte dos higas.</u>
[p. 108]		[p. 30]	

Senza scendere particolarmente in dettagli che esolino dalla necessità di mettere in luce quegli elementi determinanti ai fini della successiva analisi traduttologica, si osservino le principali modifiche apportate da parte del *refundidor* al dialogo originario. In primo luogo, lo stesso esordio di Juan viene privato dell'*incipit* quasi intimidatorio tramite cui questi richiama i *criados* al proprio dovere – “Creo que os he de reñir / con las hoces en las manos” (vv. 281-282), poi ripreso dalla risposta di Fileto “¿Ya escopienzas a reñir?”¹⁰² – mitigando così sia l’immagine autoritaria del *villano* che quella negligente dei tre *labradores*. In secondo luogo, inoltre, si osservi come i riferimenti retorici antitetici “golilla” e “monterilla” siano da ricondursi ad esclusivo appannaggio da parte del *refundidor*, in sostituzione ai meno figurativamente connotati “cortesianos” e “villanos”, con un diretto riferimento al titolo dell’opera. La stessa battuta di Fileto a dare adito alla delucidazione da parte di Juan in

¹⁰² “Escopenzar. ‘comenzar, empezar’, rúst. (Lope de Vega, *El villano – Las bizarrías*)”: Roberta Alvitì, Fausta Antonucci, “Glosario de voces anotadas en ediciones de textos clásicos (1450-1750) de la colección *Clásicos Castellanos* (Editorial Espasa-Calpe)”: <http://www.casadilope.it/glosario/glosario-e.html>.

merito all'appellativo di "cortesianos" con cui questi si rivolge ai propri servitori, non solo ci presenta il *criado* in un'ottica meno reverenziale e più ironica ("Pero donaire has tenido, / pues cortesianos nos llamas, / pensando que nos infamas / con ese honrado apellido", vv. 285-288), ma ha altresì la finalità di preannunciare il tema della breve *relación* che segue. Ciò avviene in primo luogo tramite l'impiego dell'immagine sineddotica dell'abbigliamento in luogo del riferimento diretto allo *status* sociale da esso simbolicamente rappresentato, che comporta inevitabilmente anche il gioco semantico caro alla drammaturgia aurea in merito all'indebita accezione negativa attribuita al termine "villano" il quale, ricondotto alla propria radice etimologica, non avrebbe altro che il mero significato di "aquel hombre / bueno, que en la villa vive" (vv. 295-296). In secondo luogo, inoltre, l'elemento di offesa che motiva la scelta linguistica di Juan viene da Matos, da un lato, enfatizzato tramite alcuni accorgimenti lessicali dovuti in parte probabilmente anche ad esigenze metriche – quali la restituzione della duplice e parallela "afrenta" del testo di Lope (vv. 294, 300) e l'intera aggiunta del verso 458 ("y porque el modo me pica"), analoga a quella poco precedente del verso 254 ("Pues no es acaso el enigma") – e, dall'altro, ricondotto esplicitamente alla dinamica relazionale che investe *amo* e *criado*. Mentre infatti Lope fa in modo che lo stesso Juan si dichiari parte in causa dell'ingiusta denigrazione che sottende l'impiego del termine "villano" – "pues nos llama villanos / el cortesano a nosotros" (vv. 297-298) – con il quale egli è in effetti identificato nello stesso titolo della *comedia*, il *villano* di Matos fa esclusivo riferimento all'utilizzo dell'appellativo di "monterillas" da parte dei cortigiani per rivolgersi ai "labradores" senza tuttavia includersi esplicitamente all'interno di tale categoria: "Mirad, suele el cortesano, / por desprecio, monterillas / llamar a los labradores" (vv. 455-457). Tali interventi – unitamente all'aggiunta del verso 462 ("doyle a la Corte dos higas"), che si avrà modo di commentare poco più avanti – costituiscono elementi di significativa importanza che è opportuno mettere in evidenza anche ai fini dell'analisi delle due rese traduttive. Nel passaggio dalla *comedia* di Lope alla *refundición*, Matos sembra operare in due parallele e complementari direzioni: se da un lato egli enfatizza la dinamica oppositiva del binomio "corte" e "aldea", dall'altro sembra voler sottolineare lo status di "sovrano" di cui il villano gode nel proprio "rincón", coerentemente in linea con il già commentato ampliamento del titolo che ne rafforza il ruolo di protagonista. Come si avrà modo di osservare a breve, tuttavia, entrambi gli elementi che investono la rivisitazione del dramma lopesco da parte

del *refundidor*, subiranno nel passaggio alle traduzioni francese ed italiana un ulteriore processo evolutivo che li vedrà in larga misura eliminati.

Il primo riscontro di tale pratica traduttiva si ha proprio a partire dalla resa del vocabolo “monterillas” da parte di Linguet e, di conseguenza, della Caminer Turra. Dal punto di vista interpretativo, al di là dell’uso figurato, il termine non deve aver costituito particolari difficoltà, poiché malgrado il diminutivo sia assente nel coevo repertorio lessicografico bilingue spagnolo-francese – in evidente relazione con la sua mancata presenza all’interno di quello monolingue castigliano – in esso è comunque riportata la descrizione del termine originario “montera”, con esplicito riferimento all’ambiente rustico e popolare, sebbene per ovvie ragioni privo di corrispettivo traduttore¹⁰³. Il traduttore sembrerebbe aver colto, pertanto, l’equivalenza dispregiativa su cui si costruisce la relazione oppositiva tra “engollados” e “monterillas” che porta alle estreme conseguenze traducendo quest’ultimo vocabolo con “paresseux”, omettendo in questo modo sia il diretto riferimento all’abbigliamento tramite cui si costruisce il parallelismo, che la spiegazione dell’usanza nobiliare che induce il *villano* a servirsi di tale gioco di parole, limitandone invece la battuta ad un rimprovero nei confronti della negligenza dei propri servitori. Si noti infatti come all’interno del metatesto francese tale spiegazione non soltanto venga epurata fino ad essere ridotta ad una rigida sintesi, ma risulti inoltre significativamente rivisitata: l’eliminazione sia al riferimento diretto al copricapo montanaro che al valore simbolico che esso assume, comporta innegabili ripercussioni tanto sullo sviluppo generale dell’impianto tematico quanto sul contenuto semantico dello scambio dialogico in questione. Traducendo con “Parce que vous faites les paresseux, apparemment”, Linguet non solo aggiunge un

¹⁰³ “MONTERA. s.f. Bonnet de drap fort pesant que les gens de la campagne portent pendant le jour au lieu de chapeau Se aussi le menu peuple dans les villes & même les femmes des halles & d’ouvriers Lat. *Galerus*, i. [...] MONTERO. m. Veneur, celui qui conduit la chasse. Lat. *Venator*, is”: Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 347; “MONTERA. s.f. Bonnet de drap fort pesant que les gens de la campagne portent pendant le jour au lieu de chapeau, et aussi le menu peuple dans les villes, et même les femmes des halles et d’ouvriers. L. *Galerus*. [...] MONTERA. s.m. Veneur, celui qui conduit la chasse. L. *Venator*”: Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 181; “MONTERA, s.f. Espece de gros bonnets de drap que portent les gens de la campagne, &c. Lat. *Galerus*. [...] MONTERO. *Véneur*, celui qui conduit la chasse, qui dirige les chiens, &c. Lat. *Venator*”: Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 365. I dizionari bilingui spagnolo-italiano del Vittori e del Franciosini riportano rispettivamente: “MONTERA. *chasseresse*, una cacciatrice. [...] MONTERA. *sorte de chapeau qui n’a point de bords, & se porte au logis en esté, montere*, una sorte di cappello, o fazzoletto, che non ha orello che si porta per casa di stare MONTERO, CAÇADÓR. *chasseur*, cacciatore”: Girolamo Vittori, *Tesoro...*, cit., vol. I, p. 429; “MONTERA. femmina cacciatrice. [...] MONTERA. *montiera*, berrettino”: Lorenzo Franciosini, *Vocabolario...*, cit., vol. II, p. 521.

elemento assente nel metatesto – vale a dire la pigrizia dei *labradores*, che li connota negativamente ben più di quanto faccia Matos con i propri versi – ma elimina di fatto ogni spiegazione esplicita del rapporto di causa effetto tra quest’ultima e le ragioni per cui Juan li abbia tacciati di “monsieurs”, alludendo solo implicitamente al fatto che tale categoria si contraddistingua per l’attributo “paresseux”¹⁰⁴ e rendendo pertanto lo scambio di battute estremamente anfibologico e decisamente molto meno invettivo dell’originale nei confronti dell’ambiente cortigiano e ben più nei confronti dei tre *criados*, tornando così inconsapevolmente al riprensivo minaccioso Juan della commedia lopesca (“Creo que os he de reñir / con las hoces en las manos”¹⁰⁵). Il residuo traduttivo non coinvolge dunque soltanto il gioco linguistico figurato e i riferimenti a *realia* di difficile restituzione, bensì elementi di tipo tematico e drammaturgico di notevole rilevanza. Interessante, inoltre, osservare l’aggiunta da parte del traduttore francese dell’avverbio “apparentement”, che potrebbe forse essere ricondotta proprio all’ingerenza traduttiva appena operata: non essendovi alcuna manifestazione della presunta indolenza dei tre *labradores* a giustificare il biasimo del *villano*, Linguet sembrerebbe avvertire l’esigenza di mitigarne l’affermazione tramite tale aggiunta, attenuando così il rimprovero ma accentuandone anche l’ambiguità. Non è un caso probabilmente che nel secondo passaggio traduttivo la Caminer, alle prese con un prototesto poco chiaro e senza l’ausilio di quello spagnolo, elimini proprio tale avverbio, limitandosi a tradurre “Perché mi fate i poltroni”, con una resa letterale dell’attributo francese¹⁰⁶ e l’aggiunta del pronome “mi” che enfatizza in qualche modo il ruolo di signore del *villano*.

Il dialogo prosegue con l’intervento di Antón – che, come osservato, si sostituisce a Fileto nel passaggio dalla *comedia* di Lope alla *refundición* di Matos – il quale manifesta a Juan la propria approvazione (Nuesamo ha dicho muy bien, / doyle a la Corte dos higas”, vv. 461-

¹⁰⁴ “PARESEUX, EUSE, adj. Ce mot n’est en usage dans le discours ordinaire, que pour signifier Celui qui aime à éviter l’action, le travail, la peine. *Vous êtes bien paresseux aujourd’hui d’être encore au lit, Il est si paresseux, qu’il ne voudrait pas faire un pas pour rendre sa fortune meilleure. Il est paresseux à servir, paresseux d’écrire.* Il est aussi un substantif. *C’est un paresseux, un franc paresseux. C’est une paresseuse*”: Académie Française, *Dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 298.

¹⁰⁵ Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 108 [vv. 281-282].

¹⁰⁶ “PARESEUX, EUSE, adj. & s. Négligent, fainéant. (Lat. negligens, piger, iners, desidiosus, segnis.) *Infingardo, pigro, neghittofo, accidioso.* Se dit aussi de celui qui ne fait pas son devoir, *Pigro*”: Annibale Antonini, *Dizionario...*, cit., vol. II, p. 449; “PARESEUX, EUSE. s. & adj. Ce mot n’est en usage dans le discours ordinaire, pour signifier celui qui aime à éviter l’action, le travail, la peine. *Poltrone; infingardo; pigro; neghittoso; accidioso*”: Francesco Alberti di Villanova, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 617.

462), enfatizzando il disprezzo per la vita cortigiana tramite l'espressione colloquiale denigratoria "dar higa", tuttora in uso¹⁰⁷. Come anticipato, la battuta viene interamente tagliata da parte di Linguet, alla pari di ogni altra attribuita a tale personaggio il quale non a caso riveste nel dramma di Matos un ruolo di sostegno dialettico a rafforzare la denigrazione dell'ambiente cortigiano da un lato e il *topos* oraziano del *beatus ille* dall'altro. Segue dunque la sollecitazione di Juan nei confronti dello stesso a compiere il proprio dovere: "Tú Antón, al campo camina, / y para arar los repechos / que están juntos a la eremita, / llevad diez pares de bueyes, / y otros de mulas. Aprisa / a la labor" (vv. 464-469)¹⁰⁸, resa in francese – immediatamente a seguito dell'appellativo di "paresseux" – in modo pressoché letterale ad eccezione dell'esortazione alla rapidità "aprisa" che viene invece esplicitata e attribuita alla possibilità di svolgere più velocemente il lavoro grazie all'ausilio delle bestie da soma: "allons, allons à l'ouvrage. Toi, Antoine, va faire labourer ces champes qui sont auprès de l'hermitage: menes-y diz paires de bœufs & autant de mules, afin que l'ouvrage aille plus vite", reso poi dalla Caminer letteralmente con "Animo, animo al lavoro: tu, Antonio, va a far lavorare quei campi che sono presso al Romitorio, guidaci dieci paia di buoj e altrettante mule, perché si faccia più presto". Il *criado*, tutt'altro che "paresseux", dichiara allora di voler condurre ai campi una mula in più rispetto al numero indicato ("Como es barro / lo más de

¹⁰⁷ "HIGA. Se llama tambien la acción que se hace con la mano cerrado el puño, mostrando el dedo pulgar por entre el dedo índice y el de enmedio, con la qual se señalaba a las personas infames y torpes, o se hacía burla y desprecio de ellas. Tambien se usaba contra el aojo, quando se alababa, o se miraba con atención alguna cosa, y es común entre los Moros, los quales haciendo la higa dicen: *Xampza fehabinak*, que se interpreta Cinco en tu ojo. De aquí ha quedado el abuso entre nosotros de hacer la higa, assí quando queremos despreciar a alguna persona, como quando por lisonja queremos celebrar su hermosúra. Latín. *Digiti ostensio intra digitos. Verpus, i'*: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. IV, 1734, p. 154; "DAR HIGAS. loc. verb. Despreciar algo, burlarse de ello": Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española (DRAE)*, 22ª edición, 2001: <http://lema.rae.es/drae/?val=higa>.

¹⁰⁸ È da segnalare che in *El villano en su rincón* tale dialogo intercorre invece tra Juan e Salvano, mentre Fileto tornerà a intervenire solo dopo una trentina di versi. La riconduzione delle tre battute al personaggio di Anton, delle quali la prima attribuita in origine a Fileto e ampliata di un verso ("doyle a la corte dos higas"), la seconda derivante invece da Salvano e la terza, come si osserverà, interamente e significativamente aggiunta da Matos sempre in riferimento all'opposizione tra vita agreste e cortigiana, concorrono evidentemente a dare coesione al topico letterario della "alabanza de aldea" accentrandolo in un unico personaggio. Tale intenzionalità è evidente inoltre nella rivisitazione che investe il passaggio dalla *comedia* lopesca alla *refundición* della battuta in cui lo stesso Juan mette in luce l'abbondanza degli animali posseduti, all'interno della quale Matos ampliata enfaticamente il ringraziamento a Dio ed aggiunge un'interrogativa diretta retorica a sottolineare lo status di privilegio di cui gode la semplice e rustica vita del villano, superando la più essenzialmente materialistica descrizione di Lope: "JUAN. ¡Ea!, pues alto al trabajo, / y pues yo mi cuello abajo, / bájénle todos también. / ¿Cuántos salieron a arar? / SALVANO. Veinte mozos, diez con bueyes/ y diez con mulas.¿Qué reyes / no me pueden envidiar? / Ve tú, Salvano, a la viña / de la ermita con tu carro. / SALVANO. Como ha llovido y es barro / lo más de aquella campiña, / otra mula llevaré. / JUAN. Lleva cuatro. Dios loado, / que tantos pares me ha dado, / pues aun contarlos no sé": Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., pp. 108-109 [vv. 302-316].

aquella campiña, / otra mula llevaré”, vv. 469-471), affermazione che ha la finalità non tanto di mettere in evidenza la solerzia di Antón, quanto di fornire a Juan il pretesto per ostentare l’abbondanza dei propri beni, in un elogio dell’agiatezza agreste che ancora una volta insiste sul *topico* delle semplici gioie della vita del *villano* in contrapposizione ai fasti cortigiani: “Lleva cuatro, o cuantas pidas, / pues tantas me ha dado el cielo, / por su bondad infinita, / que ignoro el número de ellas. / ¿Quién mi fortuna no envidia?”, vv. 472-476. Anche in questo caso, dunque, l’eliminazione dell’intero scambio di battute tra *amo* e *criado*, intesse una, per quanto quantitativamente effimera, significativa ricaduta sull’impianto tematico del dramma, attenuando di fatto uno degli aspetti essenziali su cui sembra strutturarsi l’intera operazione di *refundición*: il binomio “corte” e “aldea”. Non è un caso, infatti, che la successiva battuta di Antón, l’ultima prima della sua uscita di scena, sia un distico interamente aggiunto da Matos all’interno del quale si esplicita in modo ancor più diretto la relazione oppositiva tra l’ambiente cortigiano e quello agreste in un elogio diretto di quest’ultimo, tramite un’asserzione risoluta che non lascia adito ad alcun dubbio in proposito: “Más importan tus ganados / que la Corte de Sevilla” (vv. 479-480). Anche in questo caso l’eliminazione della battuta da parte di Linguet – ricollegabile in parte anche a quella delle precedenti, senza le quali essa perde innegabilmente gran parte del proprio valore nonché la sua stessa ragion d’essere – priva i due metatesti francese e italiano di un aspetto fondamentale, con conseguenze inevitabili non solo dal punto di vista drammaturgico – data l’integrale eliminazione della presenza del personaggio di Antón all’interno della scena – quanto, soprattutto, nella conservazione dell’intero impianto tematico.

Con l’epurazione delle battute del secondo *criado*, il dialogo prosegue dunque sotto forma di monologo da parte di Juan – in un elogio della vita agreste che si avrà modo di commentare in altra sede – interrotto soltanto dal rapido intervento di Bruno, mantenuto in traduzione seppur con le già descritte modifiche. A chiudere la scena, lasciando poi il *villano* solo sul *tablado* ad esibirsi in un’ampia *relación*, è invece Tirso il quale, sollecitato ad andare a chiamare Beatriz e Montano, risponde con un distico sardonico coerentemente in linea con il proprio ruolo di *gracioso*: “Voy a hacer lo que me mandas. / (Ap. Primero iré a la cocina)” (vv. 497-498). In un primo momento, dunque, Tirso dimostra al padrone la propria efficienza dichiarando di apprestarsi a fare quanto gli viene richiesto, tuttavia nell’*aparte*

immediatamente successivo egli ironicamente si rivolge al pubblico, con un'allusione al *topos* materialistico del cibo caratteristico di tale tipologia di personaggio, affermando che prima di compiere il proprio dovere andrà in cucina. Si noti come, a differenza della prima battuta di tale *criado* attribuita ad un generico "garçon", in questo caso Linguet operi per un mantenimento del riferimento al personaggio in questione, del resto inevitabile dato il suo diretto essere chiamato in causa nell'esortazione di Juan. La stessa conservazione della battuta è altrettanto significativa, dato il suo scarso contributo a livello diegetico, tuttavia è ipotizzabile che ciò derivi dalla necessità di concludere la scena con l'uscita di tale personaggio onde poi poter lasciare il *villano* da solo a cimentarsi nel proprio "pezzo di bravura". È interessante inoltre che il distico venga reso in traduzione integro di entrambe le componenti, malgrado l'allusività ironica dell'*aparte* e la sua evitabilità a fini diegetici e drammaturgici data la sufficienza dell'immediatamente precedente dichiarazione a preannunciare un'uscita di scena. Tale prima affermazione rivolta a Juan viene tradotta in francese quasi letteralmente con "J'y vais"; tuttavia, si noti come Linguet introduca l'avverbio di moto a luogo "y" – eliminato poi dalla Caminer con la sintetica traduzione "Vado" – in sostituzione del riferimento al comando dell'*amo* ("lo que me mandas"). Per quanto apparentemente poco ingerente in un'ottica strettamente drammaturgica, tale eliminazione contribuisce ad attenuare ancora una volta lo *status* di "signore" di cui Juan gode nel proprio "rincón", in un'ottica di epurazione che Linguet sembra volutamente perseguire – forse in linea con quegli stessi principi ideologici ampiamente difesi nella propria carriera di avvocato e pubblicitista – nei confronti del tema della servitù. Infine, per quanto concerne la resa dell'*aparte*, mantenuto come tale in entrambi i metatesti, è possibile osservare un'ulteriore attenuazione della componente ironica connotante la figura del *gracioso*: se da un lato il traduttore francese mantiene la manifestazione del desiderio materialistico da parte di Tirso – che allude forse al *topos* aureo della ristrettezza dei pasti dei *criados* – esplicitando l'immagine retorica della "cocina" nel diretto riferimento all'atto della nutrizione ("& j'irai déjeûner", reso alla lettera in italiano con "e anderò a far colazione"), dall'altro, eliminando l'avverbio "primero" – nel quale si concentra l'atteggiamento derisorio nei confronti dell'*amo*, segnalando che prima di svolgere le mansioni affidategli il *criado* si preoccuperà di soddisfare i propri bisogni materiali all'insaputa di questi – egli smorza la figura del personaggio del "gracioso labrador",

analogamente a quanto già accaduto in precedenza nei confronti di quella di Martín, il “gracioso cortesano”.

Le rese traduttive di tale passo si rivelano in conclusione estremamente significative, non soltanto per un’analisi della mera restituzione dei tre personaggi dei *labradores* all’interno della scena in questione – mettendo in evidenza l’idiosincrasia provata da parte di Linguet nei confronti di tale tipologia – ma anche perché, attraverso la gestione della loro presenza sulla scena, il traduttore francese mette in atto alcune operazioni che incidono sulla resa dell’intero impianto tematico e che concorrono, in un’ottica più generale, alla realizzazione di due metatesti parzialmente “mutilati” di uno degli aspetti centrali del dramma aureo. Le rese francesi e italiane di tali versi, infatti, finiscono per essere ricondotte ad una mera conservazione diegetica: è il nucleo tematico stesso dell’opera, l’asse portante attorno a cui si costruisce e articola l’intero dramma e su cui insiste la *refundición* di Matos – enfatizzando e sviluppando coscientemente, come osservato, alcuni aspetti della *comedia* di Lope – a costituire il primo elemento di “disagio” traduttivo. Il tema centrale dell’opposizione tra “corte” e “aldea”, in ogni sua declinazione, costituisce un *realia* che soggiace e influenza l’intera traduzione, condizionando inevitabilmente i metatesti finali con palesi ripercussioni sia dal punto di vista culturale che linguistico nonché, soprattutto, tematico e drammaturgico.

Dopo l’ampia *relación* di Juan in elogio alla vita di *aldea* (scena VI), la settima scena vede il primo dialogo tra questi ed i figli, i quali lo incoraggiano a recarsi con loro ad accogliere il re, in arrivo nei pressi del villaggio con l’occasione di una battuta di caccia (scena VII). Al rifiuto categorico da parte del *villano*, motivo di una ulteriore *relación* a sostegno del tema del *beatus ille*, ne segue l’uscita di scena (v. 767), con il conseguente passaggio in traduzione all’ottava di questo primo atto. In essa si assiste a un dialogo tra Beatriz e Montano che funge quasi da nemesi ai precedenti versi del padre, in una mitizzazione adorante della vita cortigiana da cui i due giovani sono irresistibilmente attratti. Presente sul *tablado* è anche la *criada* Jacinta, malgrado la mancata segnalazione del suo ingresso in scena da parte di Matos, che Linguet provvede prontamente a supplire inserendone il nome nella didascalia iniziale.

BEATRIZ	<u>Dejémosle con su tema.</u> <u>¡Qué opinión tan exquisita!</u>	SCENE VIII.	SCENA VIII.
---------	---	-------------	-------------

<p>MONTANO Cuando otros por ver al Rey largas jornadas caminan él se retira y esconde. 680</p> <p>JACINTA ¡Qué necia filosofía!</p> <p>BEATRIZ ¿A qué racional no alegra la presencia y la vista del príncipe soberano? 685</p> <p>JACINTA No vi tan ruda porfía.</p> <p>[...]</p> <p>BEATRIZ [...]</p> <p>Tú, Montano, ahora mira, ¿cómo puede estar gustosa en una aldea pajiza quien todos sus pensamientos tiene en la Corte? (Ap. ¡Ay Jacinta! Gutierre Alfonso es mi norte, en él mi ventura estriba.) 705</p> <p>[...]</p> <p>BEATRIZ [...]</p> <p>Yo voy a la iglesia, hermano, porque oí decir que oiría misa en ella el Rey. 720</p> <p>MONTANO Si allá vieres a Constanza, dila mis finezas.</p> <p>BEATRIZ ¿Para qué?</p> <p>Si ella viene, tú la pinta tu amor; que un amante firme mejor su pasión explica. 725</p> <p>MONTANO Dices bien; adiós.</p> <p>BEATRIZ Adiós.</p> <p>JACINTA Señora vamos aprisa; que el que las joyas te dio por allí pasa.</p> <p>BEATRIZ ¡Ay, Jacinta! 730</p> <p>Del amor que le he cobrado mucho me temo a mí misma. (Vanse las dos.)</p> <p>[pp. 36-38]</p>	<p>MONTAN, BEATRIX, JACINTHE.</p> <p>BEATRIX.</p> <p>Quel étrange entrêtement!</p> <p>MONTAN.</p> <p>Les autres viennent de loin pour voir le Roi; lui, il se cahe, il s'enfuit pour ne le point voir.</p> <p>JACINTHE.</p> <p>Quelle sottie philosophie!</p> <p>BEATRIX.</p> <p>Y a-t-il un homme raisonnable qui ne se réjouisse de voir son Souverain?</p> <p>JACINTHE.</p> <p>Je n'ai jamais vu une pareille opiniâtreté.</p> <p>[...]</p> <p>BEATRIX.</p> <p>[...] Pour moi, je sais bien que je ne puis plus goûter de plaisir dans un village, (A part.) sur-tout depuis que mon cœur est à la Cour avec Dom Guttiere. Ah Jacinte! Quel nom! c'est de lui que dépend tout mon bonheur.</p> <p>[...]</p> <p>MONTAN.</p> <p>Si vous y voiez Constance, faites-lui bien mes compliment.</p> <p>BEATRIX.</p> <p>Moi! La voilà qui vient; vous vous en acquitterez mieux vous-même.</p> <p>[pp. 25-27]</p>	<p>MONTANO, BEATRICE, E GIACINTA.</p> <p>BEA. Che stravagante fissazione!</p> <p>MON. Gli altri vengono da lontano per vedere il Re, ed egli si nasconde e fugge per non vederlo.</p> <p>GIA. Che Filosofia sciocca!</p> <p>BEA. Chi è quell'uomo ragionevole che non si rallegrì vedendo il proprprio Sovrano?</p> <p>GIA. Non ho mai sentita una simile ostinazione.</p> <p>[...]</p> <p>BEA. [...] Quanto a me, sento che in un Villaggio non posso gustar piú piacere. (a parte.) Spezialmente da che il mio cuore è alla Corte con D. Gottiero. O qual nome, Giacinta mia! E da esso dipende tutta la mia felicità.</p> <p>[...]</p> <p>MON. Se vedete Costanza, salutatemela teneramente.</p> <p>BEA. Io? Eccola qua che viene, potete farlo per voi meglio di me.</p> <p>[pp. 22-23]</p>
--	--	---

Come si può notare, a differenza del più articolato ruolo dei *labradores*, qui come in altri luoghi la funzione della *criada* sembra essere strettamente subordinata alla sua relazione con Beatriz, connotandosi quale segreta confidente della passione amorosa della giovane o avallandone le opinioni con coincise *paremias* o stringati commenti che si avvalgono di un linguaggio più colloquiale di cui il personaggio della *dama* non potrebbe avvalersi. Esempio di quest'ultimo atteggiamento è la prima battuta pronunciata da Jacinta nella scena in questione: “¡Qué necia filosofía!” (v. 682), resa letteralmente prima in francese e poi in italiano rispettivamente con “Quelle sottie philosophie!” e “Che Filosofia sciocca!”. Tale

esclamazione, pronunciata in commento alla precedente esaltazione da parte di Juan della vita agreste, rafforza in modo più colorito quella poco precedente e più diplomatica della figlia del *villano*, “Qué opinión tan exquisita!” (v. 678), non a caso tradotta da Linguet in modo più esplicito, tramite un registro attribuibile più a una *criada* che ad una *dama*, con “Quel étrange entrêtement!”¹⁰⁹, con una diretta anticipazione del termine “porfía”¹¹⁰ utilizzato non a caso poco più avanti da Jacinta – poi nell’italiano della Caminer “Che stravagante fissazione!”, con un rimando più o meno consapevole a quell’idea di “stravaganza” latente che sembra accompagnare costantemente la ricezione del teatro aureo da parte di entrambi i traduttori – nonché il passaggio da una neutrale “opinión” alla più connotata “entrétrange”. Alla pari della prima, anche la seconda battuta di Jacinta (“No vi tan ruda porfía”, v. 686), analoga nel significato e nella funzione a quella precedente, non sembra costituire particolare fonte di disagio: entrambi i traduttori restituiscono l’affermazione negativa originaria come tale (rispettivamente “Je n’ai jamais vu une pareille opiniâtreté” e “Non ho mai sentita una simile ostinazione”), pur tuttavia attenuando la connotazione negativa dell’attributo “ruda”, malgrado esso non sembri presentare particolari difficoltà esegetiche¹¹¹, con i meno connotati “pareille” e “simile”.

¹⁰⁹ Come segnala la coeva edizione del *Diccionario de Autoridades*, nonché, di conseguenza, i dizionari bilingue spagnolo-francese, l’attributo “exquisito” aveva all’epoca la sola accezione di singolarità fuori dall’ordinario, senza alcun riferimento ad una particolare connotazione in senso positivo: “EXQUISITO, TA. adj. Singular, peregrino, extraordinario, raro, y de particular aprécio y calidad. Es tomado del Latino *Exquisitus*, que significa lo mismo. Latín. *Singularis*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. III, 1732, p. 693.

¹¹⁰ Mentre il lemma “opinión” compare in effetti all’interno del coevo repertorio lessicografico bilingue spagnolo francese accompagnato da altri traduttori meno connotati, quello di “porfía” indica, tra i possibili equivalenti, tanto “entrêtement” quanto il poco più avanti utilizzato “opiniâtreté”: “OPINION. s.f. Opinion, sentiment, avis, pensée, jugement qu’on fait des choses. Lat. *Opinio, nis*”: Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 712; “OPINION. s.f. Opinion, sentiment, avis, pensée, jugement qu’on fait des choses. L. *Opinio*”: Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 213; “OPINION. s.f. *Opinion, sentiment, avis*. Lat. *Opinio*. *Opinion*, jugement qu’on porte d’une chose. Lat. *Extimatio*”: Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 185; “PORFIA. s.f. PORFIA. Contestation, débat, différent, dispute. Latin *Jurgium, ii. Contentio, Altercatio, nis*. PORFIA. *Opiniâtreté*, obstination, entêtement. Latin *Pertinacia, ae*. Instance, importunité. Latin *Importuna efflagitatio, nis*”: Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 783; “PORFIA. s.f. Contestation, débat, différent, dispute. Lat. *Jurgium, Contentio, Altercatio*. PORFIA. *Opiniâtreté*, obstination, entêtement. L. *Pertinacia*. PORFIA. Instance, importunité. Lat. *Importuna efflagitatio*”: Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 283; “PORFIA. s.f. *Querelle, dispute en paroles, opiniâtre*. Lat. *Contentio. Obstination, opiniâtreté, entêtement*”: Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 259.

¹¹¹ Il lemma si riscontra infatti opportunamente descritto e corredato di equivalenti nel coevo repertorio lessicografico bilingue spagnolo-francese: “RUDO, DA. *adject*. Grossier, ère, lourd, de, pesant, te, dur, re, de conception, insensible, engourdi, ie. Latin *Rudis, e. Stupidus, Stolidus, a, um*”: Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 872; “RUDO, DA. *adj*. Grossier, ère, lourd, de, pesant, te, dur, re, de conception,

La presenza di Jacinta resta invariata anche nella traduzione dell'*aparte* in cui la dama ribadisce i propri sentimenti per don Gutierre tramite una metafora di puro stile barocco per cui questi viene simbolicamente identificato nel punto cardinale di orientamento (“¡Ay Jacinta! / Gutierre Alfonso es mi norte, / en él mi ventura estriba”, vv. 704-706). Nell’esplicitazione razionalizzante dell’immagine figurata tramite cui mette in relazione l’esclamazione di Beatriz con quanto appena affermato – in un rapporto logico soltanto implicitamente alluso nel prototesto spagnolo, che le fa dichiarare che l’amore per il nobile accresce il costante rivolgersi del proprio pensiero all’ambiente di Corte (nel quasi protoromantico “sur-tout depuis que mon cœur est à la Cour avec Dom Guttiere. Ah Jacinte! Quel nom! c’est de lui que dépend tout mon bonheur”, reso poi nell’italiano della Caminer con “Spezialmente da che il mio cuore è alla Corte con D. Gottiero. O qual nome, Giacinta mia! E da esso dipende tutta la mia felicità”) – il traduttore francese mantiene infatti inalterata l’apostrofe alla *criada* preceduta dall’interiezione esclamativa, pur inserendola come inciso dell'*aparte* anziché *incipit* (“Ah Jacinte! Quel nom!”). La traduttrice italiana, d’altro canto, pur attenendosi ad una resa pressoché letterale, si serve di un accorgimento che ha il tipico sapore di uno degli stilemi cari ai drammi “lacrimevoli” – il che forse è motivo per lei del maggiore agio che la porta ad esercitare il proprio arbitrio traduttivo – posponendo il vocativo e sostituendo l’interiezione vocativa con un pronome possessivo con valore affettivo, anch’esso posposto (“O qual nome, Giacinta mia!”).

Ad essere tagliata in traduzione è invece l’ultima battuta di Jacinta, unitamente all’intero passo della scena all’interno di cui essa si trova: in seguito alla dichiarazione di Beatriz di accingersi ad andare presso la chiesa del villaggio dove le è stato riferito che il monaca si rechi ad assistere alla messa, che preannuncia l’uscita di scena della *dama*, Montano le chiede di portare le proprie “finezas” alla *enamorada* qualora la incontrasse (“Si allá / vieres a Constanza, dila / mis finezas”, vv. 721-723, reso da Linguet e dalla Caminer rispettivamente con “Si vous y voiez Constance, faites-lui bien mes compliment” e “Se vedete Costanza salutatemela teneramente”¹¹²). A tale richiesta la sorella risponde con una battuta tramite

insensible, engourdi, ie. L. Rudis, *Stupidus, Stolidus*”: Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 374; “RUDO, DA. adj. *Rude, grossier*. Lat. Rusticus. *Rude, âpre, raboteux*. Lat. Asper. *Grossier, imparfait, peu régulier*. Lat. Rudis. *Grossier, lourd, stupide*. Lat. Stolidus, hebes”: Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, pp. 347-348.

¹¹² Difficile in effetti sembra essere la resa del vocabolo “fineza” tramite un unico traduce che non implchi l’ausilio di una perifrasi: “FINEZA. s. f. Perfección, pureza y bondad de alguna cosa en su línea. Latín. *Puritas*.

cui incita Montano a dichiararsi egli stesso, poiché è sempre più opportuno che sia il *galán* a manifestare alla *dama* i propri sentimenti: “¿Para qué? / Si ella viene, tú la pinta / tu amor; que un amante firme / mejor su pasión explica.”, vv. 723-726. Nella resa traduttiva Linguet non solo, come si avrà modo di commentare in seguito, elimina la *paremia* che chiude la battuta – coerentemente con il comportamento solitamente adottato nei confronti delle tipiche *paremias* del teatro aureo – ma rivisita interamente la chiusura della scena eliminandone un aspetto fondamentale. Pur mantenendo lo stupore iniziale di Beatriz tramite il solo utilizzo esclamativo del pronome personale (“Moi!”, reso dalla Caminer con l’interrogativa “Io?”), il traduttore si limita ad indicare l’arrivo di Constanza e l’opportunità che questo costituisce per il fratello di dichiararsi egli stesso: “La voilà qui vient; vous vous en acquitterez mieux vous-même”, reso quasi alla lettera in italiano con “Eccola qua che viene, potete farlo per voi meglio di me”. Così facendo si restituisce in traduzione un elemento completamente assente nel prototesto spagnolo, ossia l’arrivo di Costanza in contemporanea presenza di Beatriz e la segnalazione dello stesso da parte di quest’ultima – il quale permette la conclusione di tale scena e l’apertura di quella successiva, che illustra appunto il dialogo della seconda coppia di *enamorados* – mentre i versi di Matos riportano esclusivamente l’approvazione di Montano alla *paremia* di Beatriz e il saluto di congedo tra i

Defaecatio. [...] FINEZA. Vale tambien acción o dicho con que uno da a entender el amor y benevolencia que tiene a otro. Latín. *Amoris signum, vel demonstratio*. [...] FINEZA. Se usa tambien por delicadeza, y primor. Latín. *Primor. Perfectio*. [...] FINEZA. Se toma tambien por actividad y empeño amistoso, a favor de alguno. Latín. *Insignis fides vel favor*. [...] FINEZA. Se toma familiarmente por dádiva pequeña y de cariño. Latín. *Munusculum benevolentiae pignus*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. III, 1732, p. 755. I cevi dizionari bilingue per la coppia linguistica spagnolo-francese riportano: “FINEZA. s.f. Perfection, pureté, bonté, finesse, subtilité de quelque chose. Lat. *Puritas, atis. Defaecatio, onis*. [...] FINEZA. Faveur, amitié qu’on témoigne à une personne par des petits présens qu’on lui fait, cherchant d’ailleurs à lui rendre service en tout ce qu’on peut. Lat. *Amoris pignus, oris*. FINEZA. Finesse, délicatesse d’esprit, élégance. Latin *Acumen, inis. Elegantia, ae*”: Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, pp. 512-513; “FINEZA. s.f. Perfection, pureté, bonté, finesse, subtilité de quelque chose. L. *Puritas, Defaecatio*. FINEZA. Faveur, amitié qu’on témoigne à une personne par des petits présens qu’on lui fait, cherchant d’ailleurs à lui rendre service en tout ce qu’on peut. L. *Amoris pignus*. FINEZA. Finesse, délicatesse d’esprit, élégance. L. *Acumen, Elegantia*”: Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 14; “FINEZA. s.f. *Bonté, perfection, pureté*. Lat. *Perfectio, puritas. Marque d’amitié, caresse*. Lat. *Amoris pignus. Finesse, délicatesse, élégance*. Lat. *Elegantia. Manieres oligeantes & empressées*. Lat. *Studium, ardor. Petit présent en signe d’amitié*. Lat. *Benevolentiae pignus*”: Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, pp. 513. Nel precedente dizionario del Covarrubias, sebbene il lemma non compaia con un’uscita propria ma in relazione all’aggettivo “fino”, si riscontra anche nell’accezione qui utilizzata: “Fineza significa algunas veces agudeza, otras perfección de la cosa, y en término cortesano cierta galanteria y hecho de hombre de valor y de hórado término”: Sebastian de Covarrubias Orozco, *Tesoro...*, cit., p. 406. Il Vittori e il Franciosini riportano invece il vocabolo unicamente nella sua prima accezione: “FINEZA, finesse, perfection, excellence, acutezza, perfezione, eccellenza”: Girolamo Vittori, *Tesoro...*, cit., vol. I, p. 312; “FINEZA, finezza, l’esser fino, acutezza d’una cosa”: Lorenzo Franciosini, *Vocabolario...*, cit., vol. II, p. 369.

due fratelli (“MONTANO. Dices bien; adiós. / BEATRIZ. Adiós.”, vv. 726-727) cui segue l’ultimo scambio di battute tra la *dama* e la *criada*, assente in traduzione e implicitamente in *aparte*, sebbene non direttamente segnalato come tale, mentre le due donne si accingono ad uscire dal *tablado*. Ad essere tagliata, dunque, non è tanto la battuta di Jacinta, quanto lo stesso contesto all’interno del quale essa si inserisce, che vede il sollecito di questa ad affrettarsi affinché la *dama* possa incontrare Gutierre – significativamente indicato tramite il riferimento materialistico alle “joyas” che questi le ha donato (“Señora vamos aprisa; / que el que las joyas te dio / por allí pasa”, vv. 728-730) – e una nuova “queja” amorosa tramite cui Beatriz ribadisce i propri sentimenti nei confronti del nobile cortigiano preannunciando nel verso finale – con la manifestazione del timore che la *dama* dichiara di nutrire – il posteriore “caso de honra” (“¡Ay, Jacinta! / Del amor que le he cobrado / mucho me temo a mí misma”, vv. 730-732). In tal senso il processo di epurazione eseguito da parte di Linguet, cui fa seguito quello inevitabile della resa italiana, oltre ad eliminare nuovamente – per quanto concerne l’aspetto centrale dell’ambito di analisi qui trattato – il riferimento al *topos* materialismo caratteristico della tipologia del personaggio *criado*, ha inevitabili ricadute sull’intero impianto drammaturgico e tematico: eliminando il commento della *dama*, cui l’esortazione di Jacinta serve quale pretesto, entrambi i metatesti risultano privati di un aspetto essenziale che denota l’accuratezza di Matos nella *refundición* della *comedia* di Lope, venendo a perdere così una fondamentale dominante del prototesto.

La presenza successiva dei personaggi dei *criados* all’interno di questo primo atto ha luogo all’interno dell’ampia e articolata decima scena che Linguet sceglie di mantenere non attendosi alle numerose e spesso rapide uscite di scena dei personaggi coinvolti segnalate da Matos ed operando di conseguenza alcuni accorgimenti all’interno delle didascalie che ne permettano la coesione in conformità con le norme drammaturgiche coeve, già osservate nel dettaglio¹¹³. Data proprio la sua complessità e lunghezza, ad essere coinvolti in tale scena sono tutti i *criados* presenti nel dramma, indicati da entrambi i traduttori nella didascalia di apertura – a differenza della segnalazione da parte del commediografo spagnolo sulla base della loro effettiva comparsa – con l’unica eccezione di Martín, la cui presenza non viene segnalata malgrado non solo questi sia indicato nella prima *acotación* del prototesto

¹¹³ Cfr. *supra*, pp. 264-268.

spagnolo – mentre vi sono assenti i *labradores* al servizio di Juan, indicati invece in traduzione – ma il suo intervento, che avviene in effetti a distanza di quasi duecento versi (vv. 947-948), sia comunque mantenuto, pur se parzialmente, in traduzione. La prima parte della scena, che segue quella del breve dialogo tra Montano e Constanza, si apre con un altrettanto rapido scambio di battute tra il re, don Gutierre e Alvar Nuñez nei pressi della chiesa del villaggio di Vega Florida – dove poco più tardi troveranno l’epitaffio di Juan Labrador – di cui commentano ammirati la rustica bellezza. L’azione drammaturgica dei tre personaggi, accompagnati dalla presenza ancora silenziosa di Martín, viene dunque momentaneamente sospesa per permettere l’ingresso in scena, “por un lado” del *tablado*, di Beatriz e Jacinta.

<p>JACINTA Llega Beatriz, sin temor.</p> <p>BEATRIZ Jacinta, el verle me desalienta; que sin duda es gran señor. 785 Murió mi esperanza necia.</p> <p>JACINTA Mucho más iguala amor.</p> <p>BEATRIZ ¿Cómo quieraa tú que sea posible que un caballero por esposa a una hija quiera 790 de Juan Labrador?</p> <p>JACINTA Señora, no fueras tú la primera que al dosel desde la abarca llegaras.</p> <p>[p. 40]</p>	<p>JACINTHE, <i>en lui montrant Dom Guttiere.</i> Avancez sans rien craindre.</p> <p>BEATRIX. Jacinthe, je tremble depuis que je l’ai vu. C’est sans doute un grand Seigneur. Mes fottes espérances s’en vont en fume.</p> <p>JACINTHE. L’amour a souvent égañé des partis bien moins convenables.</p> <p>BEATRIX. Comment veux-tu qu’un gentilhomme veuille épouser la fille de Jean le Laboureur?</p> <p>JACINTHE. Mademoiselle, vous ne seriez pas la premiere qui auriez passé du Village à la Cour (3).</p> <p>[pp. 29-30]</p>	<p>GIA. (<i>additandole Gottiero.</i>) Avanzatevi senza temere.</p> <p>BEA. Giacinta, io tremo da che l’ho veduto; egli è certamente un gran signore, e le mie sciocche speranze se ne vanno in fummo.</p> <p>GIA. L’amore ha sovente eguagliati dei partiti più sproporzionati assai.</p> <p>BEA. Come vuoi tu che un Gentiluomo acconsenta a sposare la figliuola di Giovanni il Lavoratore?</p> <p>GIA. Madamigella, voi non sareste la prima che passasse dal Villaggio alla Corte (a).</p> <p>[pp. 24-25]</p>
---	---	--

Gli interventi di Linguet – mantenuti tali anche dalla Caminer Turra – all’interno di tale breve passo sono tutti orientati, pur nella loro diversità, ad una resa razionalizzante ed esplicativa che ben ne evidenzia la volontà di una traduzione letteraria destinata più ad un pubblico di lettori che di spettatori. In primo luogo egli inserisce infatti una didascalia in sostegno alla battuta di apertura della *criada* assente nel prototesto spagnolo (“en lui montrant Dom

Guttiere”, poi in italiano “additandole Gottiero”), in modo tale da chiarire il motivo del supposto timore della *dama* a procedere, ossia la presenza di don Gutierre, dal punto di vista drammaturgico già di per sé evidente e dunque non necessaria. In secondo luogo, nel successivo intervento di Jacinta, il traduttore si trova a doversi confrontare nuovamente con una di quelle *paremias* a suo avviso forse “fatigantes”¹¹⁴ e incompatibili con la nuova cultura di arrivo, di cui dichiara di aver fatto “main-basse”¹¹⁵. Tuttavia, a differenza del comportamento tenuto in casi analoghi – tra cui, nel caso della stessa *criada*, la *paremia* della prima scena del dramma¹¹⁶ – vale a dire la soppressione integrale o la stretta riconduzione all’ambito della contingenza nel caso di necessità di tipo diegetico o drammaturgico, in tale occorrenza Linguet mantiene il significato semantico del verso restituendolo nella sua ottica generica. L’assertivo “Mucho más iguala amor” di Jacinta, che ha la finalità di rassicurare la *dama* circa le differenze sociali che questa teme possano essere d’ostacolo all’amore tra lei e Gutierre, viene infatti tradotto prima in francese con “L’amour a souvent égañé des partis bien moins convenables” e poi in italiano con “L’amore ha sovente eguagliati dei partiti più sproporzionati assai”. Anche in questo caso il traduttore, ausiliato dal maggiore agio di una resa in prosa rispetto alla sinteticità del verso, opera tramite una resa esplicativa, che la Caminer si limita a tradurre alla lettera pur intervenendo a livello linguistico con la sostituzione dell’eufemistico “partis bien moins convenables” con l’ancora più esplicito “partiti più sproporzionati assai”, tornando inconsapevolmente, ancora una volta, al “mucho más” del prototesto spagnolo. Il terzo intervento nei confronti del personaggio della *criada* all’interno di tale passo riguarda i versi 791-794 (“Señora, / no fueras tú la primera / que al dosel desde la abarca / llegaras”), in cui Jacinta ribadisce a Beatriz la possibilità di un’ascesa sociale grazie al matrimonio con il nobile in un’immagine di difficile restituzione tanto per la propria accezione figurata quanto per la presenza di *realia* tipici del linguaggio di tale categoria di personaggio. Anche in questo caso, come in quello

¹¹⁴ “Ces déclamations qui nous paroissent bizarres, fatigantes, ont pour eux un charme inexprimable”: Simon-Nicolas Henri Linguet, “Avertissement”, cit., p. XXXVI.

¹¹⁵ “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 manière de voir & d’apprécier les choses.”: Ibidem.

¹¹⁶ Si osservi come in questo caso l’osservazione generale venga ricondotta su di un piano strettamente contingente “Vuelve muy aprisa amor / por las prendas empeñadas”: Juan de Matos Frago, *El sabio en su retiro...*, cit., p. 17 [vv. 7-8]; “C’est l’amour qui le ramene sur vos traces”: Juan de Matos Frago, “Le sage dans sa retraite”, cit., p. 6; “L’amore lo riconduce sulle vostre tracce”: Juan de Matos Frago, “Il saggio nel suo ritiro...”, cit., p. 11.

della precedente *paremia* di analogo contenuto semantico, Linguet opta singolarmente per un mantenimento del significato dei versi, confermando così la propria attrazione nei confronti del tema dello *status* sociale che coinvolge l'intera opera, pur evidentemente riletto alla luce di un nuovo contesto sociale, politico e culturale rispetto a quello originario. Tuttavia egli ne esplicita anche in questo terzo caso i riferimenti figurati sciogliendo la metonimia di "abarca" e "dosel" nei loro equivalenti concreti di "village" e "cour" (poi letteralmente, in italiano, "villaggio" e "corte"). Interessante però osservare che egli senta l'esigenza di introdurre anche una nota, che si avrà modo di analizzare in seguito nel dettaglio¹¹⁷, quale ulteriore ausilio esplicitativo nel disagio suscitato da tali "jeux de mots".

La scena prosegue con l'immediato ingresso dei quattro *labradores* Gil, Anton, Tirso e Bruno, i quali subiscono nelle rese traduttive francese ed italiana, analogamente a quanto già avvenuto in precedenza, una significativa rivisitazione.

<p><i>Salen por otro lado, al paño,</i> GIL, ANTON, TIRSO y BRUNO.</p> <p>TIRSO Gil, no nos sientan. GIL <u>Pisa quedito.</u> BRUNO <u>Ya estamos</u> 795 <u>viendo su perliquetencia.</u> TIRSO <u>Oye, también tiene barbas</u> <u>como yo.</u> DON GUTIERRE Pues vuestra Alteza muestra el semblante risueño, sin duda que la leyenda 800 le entretuvo.</p> <p>[p. 40]</p>	<p><i>Le Roi entre & Béatrix se retire, les Garçons</i> <i>Laboureurs prennent sa place.</i></p> <p>UN DE CES GARÇONS. Prends-garde qu'ils ne nous <u>voient</u> pas. UN AUTRE. <u>Tais-toi.</u> UN AUTRE. Nous le voyons-bien à Notre aise. Regarde-donn. (<i>En montrant le Roi.</i>) Il a aussi de la barbe <u>tout comme nous.</u> DOM GUTTIÈRE. Votre Majesté semble contente de ce qu'elle vient de lire.</p> <p>[pp. 30-31]</p>	<p>(Alfonso ritorna, Beatrice si ritira, e i Lavoratori pendono il di lei posto.)</p> <p>UN LAV. <u>Basta che</u> non ci <u>veggano.</u> UN ALT. <u>Taci.</u> GOT. V. M. sembra contenta di quanto ha letto.</p> <p>[pp. 25-26]</p>
--	--	---

Il primo intervento nei confronti della presenza dei quattro *criados* in tale scena si presenta già nella didascalia iniziale; al di là degli espedienti di tipo scenico – dovuti, come anticipato e come si avrà modo di commentare in seguito, alla volontà di mantenere l'azione all'interno di un'unica unità scenica – si osservi come anche in questo caso i singoli nomi propri dei

¹¹⁷ Cfr. *infra*, pp. 803 ss.

labradores siano ricondotti al generico “garçons”, coerentemente con quanto realizzato nella quinta scena¹¹⁸. Tale scelta da parte di Linguet, senza addentrarci in ipotesi riguardo ad un’eventuale volontà di sminuire la categoria dei *criados*, ha se non altro la funzione di predisporre la resa traduttiva, dal momento che all’interno di tale passo nessuno di essi sarà indicato con il diretto antroponimo bensì con un’indicazione esclusivamente generica. In questo caso, tuttavia, il sostantivo “garçons” della didascalia è accompagnato anche dall’attributo “laboueurs”, il che spiega la resa della traduttrice italiana con il solo “lavoratori”. Mentre dunque, nel caso della precedente già analizzata comparsa dei *labradores*, la Caminer aveva tradotto il polisemico “garçons” con “famigli” interpretandolo in relazione al personaggio di Juan, coerentemente con il contenuto della scena, e restituendoli così nella dimensione di “criados”, in questo si serve invece di un equivalente che li riconduce alla categoria di “labradores” (che sembra inconsapevolmente richiamare l’originario “villanos” presente non già nella *refundición* di Matos quanto addirittura nella *comedia* di Lope). Senza l’ausilio del prototesto spagnolo, infatti, la traduttrice non solo non ha modo di sapere che i personaggi siano gli stessi, ma nemmeno quali siano quelli effettivamente coinvolti. A ciò si aggiunge un’ulteriore difficoltà derivante dal successivo intervento di Linguet in proposito, che si inserisce all’interno di un singolare processo di rivisitazione che, a partire dal passaggio dalla *comedia* di Lope alla *refundición* di Matos, arriva infine nell’Italia del Settecento in una dimensione completamente alterata. Se infatti, come visto, già lo stesso *refundidor* era notevolmente intervenuto nei confronti dei personaggi dei *criados*, anche i due traduttori sembrano non nutrire riserve nell’ingerenza nei confronti di tale tipologia di personaggio, la quale sembrerebbe pertanto costituire – data probabilmente la propria marcata connotazione linguistica a culturale – frequente motivo di idiosincrasia. Ad essere coinvolti nell’omologo passo della *comedia* di Lope sono Fileto, Bruno e Salvano; si osservi di seguito il passaggio da questa al dramma di Matos.

<i>Salen Fileto, Bruno, y Salvano</i>		<i>Salen por otro lado, al paño, GIL, ANTON, TIRSO y BRUNO.</i>	
FILETO	Pisa quedito, Bruno , no te sientan.	TIRSO	Gil , no no sientan.
BRUNO	Pues, ¿fuera yo más quedo sobre huevos?	GIL	Pisa quedito.
SALVANO	¿Éste es el rey?	BRUNO	Ya estamos 795
FILETO	Aquel mancebo rojo. 705		viendo su perliquetencia.
SALVANO	¡Válgame Dios! ¿Los reyes tienen barbas?	TIRSO	Oye, también tiene barbas
FILETO	Pues ¿cómo piensas tú que son los reyes?		

¹¹⁸ Cfr. *supra*, pp. 357-358.

SALVANO	<u>Yo he visto en un jardín pintado al César, a Tito, a Vespasiano y a Trajano; pero estaban rapados como frailes.</u> 710	<u>como yo.</u>
BRUNO	<u>Ésos eran coléricos, que apenas sufrían sus bigotes, y de enfado se dejaban rapar barba y cabeza.</u>	

Senza addentrarci nei dettagli dell'analisi comparativa, il confronto aiuta a mettere in evidenza alcune delle operazioni compiute da Matos nel processo di *refundición*, nonché a riflettere sulla motivazione che a tali scelte possa soggiacere, il che può servire poi a metterne in evidenza alcune finalità che si costituiscono quali dominanti testuali di cui poi osservare la sorte nelle due traduzioni. Sintetizzando, si noti come gli elementi mantenuti da parte del *refundidor*, seppur comunque declinati in maniera differente, siano sostanzialmente due: l'invito alla cautela affinché non si noti la propria presenza sulla scena e la barba del sovrano. Se la rivisitazione del primo elemento non sembra proporre altre riflessioni se non in merito alla mancata coincidenza dell'alternanza dei personaggi coinvolti nel dialogo e alla resa del registro linguistico (Matos elimina infatti la colloquiale e ironica battuta di Bruno "Pues, ¿fuera yo más quedo sobre huevos?" del verso 704), il secondo può proporre riflessioni che coinvolgono la stessa evoluzione dell'impianto tematico. Il *refundidor* omette infatti il riferimento al fatto che il re sia un "mancebo rojo" e ne conserva tuttavia la barba, pur eliminando la successiva disquisizione sardonica in proposito con il riferimento a quei monarchi "coléricos, que apenas / sufrían sus bigotes" (vv. 711-712). Così facendo egli sembrerebbe voler mantenere l'aspetto che costituisce forse a suo avviso l'elemento di maggiore interesse, vale a dire la relazione di parità in cui la condivisione della barba sembra porre le due opposte estremità della scala sociale. Non solo egli infatti lo conserva pur epurandolo dalla successiva ironica descrizione degli anomali tiranni "rapados como frailes", ma lo rafforza inoltre inserendo un esplicito elemento di paragone assente nella *comedia* di Lope: "como yo" (v. 798). Per contro, invece, il *refundidor* inserisce una battuta di Bruno che fa le veci, a livello di registro linguistico e con la funzione volta a suscitare la risata del pubblico, degli ultimi versi cassati, in cui utilizza un burlesco neologismo che a breve si avrà modo di commentare: "Ya estamos / viendo su perliquitencia" (vv. 795-796).

Alla luce di tali premesse, volte a mettere in luce alcune dominanti del testo di Matos, si torni ora all'analisi delle due traduzioni. Come si può notare già ad una prima lettura, le

quattro battute dei *labradores* – rispettivamente attribuite a Tirso, Gil, Bruno e nuovamente Tirso – vengono da Linguet ridotte a tre, la prima ad opera del generico “un de ces garçons” (abbreviato in italiano in “un lav.”) e la seconda e la terza ad altrettanto approssimativi “un autre” (abbreviato in “un altr.”), di cui la Caminer elimina interalmente l’ultima. Il dialogo dei *criados*, dunque, già ampiamente rivisitato in sede di *refundición*, arriva alla traduzione italiana in una drastica riduzione a due soli interventi, anch’essi notevolmente rivisti nella precedente fase traduttiva al francese. La battuta di apertura di Tirso con l’apostrofe a Gil (“Gil, no no sientan”, v. 794), subisce infatti una prima singolare sinestesia traduttiva, spostando il timore del personaggio da quello di essere uditi a quello dell’essere visti (“Prends-garde qu’ils ne nous voient pas”, poi in italiano “Basta che non ci veggano”¹¹⁹). Di conseguenza, dunque, la risposta del secondo *labrador* (“Pisa quedito”, v. 795) derivante dal dramma di Lope – poi epurato da Matos della successiva battuta ironica costruita sull’espressione idiomatica di camminare “sobre los huevos” – diventa un direttivo “Tais-toi” (“Taci”, in italiano), coerentemente ricondotto all’ambito semantico dell’udito. Infine, come preannunciato, il traduttore francese accorpa le ultime due battute di Bruno e Tirso in una unica, inframezzata da un’ulteriore didascalia di proprio pugno (“En montrant le Roi”), con valore esplicativo come nel caso precedente di Jacinta ed eliminata dalla Caminer insieme al resto della battuta in questione. L’esigenza di unire i due interventi potrebbe derivare dalle difficoltà esegetiche presentate dal primo di essi, evidenti anche dalla stessa resa traduttiva, di valore semantico ben distinto rispetto al prototesto di riferimento, il che poi potrebbe spiegare, come già accaduto in casi analoghi, lo stesso disagio interpretativo nei confronti del prototesto francese avvertito dalla Caminer, che la porta ad operare in un’ottica di eliminazione; nella prima di esse il *criado* si serve infatti dell’anfibologico neologismo “perliquitencia” (v. 796)¹²⁰ ad indicare in modo satirico la superiorità del monarca, in un

¹¹⁹ Sebbene il testo riporti “basta”, non riscontrando alcuna accezione di tale verbo compatibile con il contesto, si ipotizza che l’intenzione della Caminer fosse quella di utilizzare il verbo “badare”, dato anche il suo impiego in un identico caso quale traduce dello stesso “prends-garde”: cfr. *infra*, pp. 382, 387-388.

¹²⁰ Il neologismo compare altrove all’interno del repertorio drammaturgico aureo, tra cui in un’altra opera di Matos. “PELAYO. ¡Pardiez, una vuelta he dado! / Guarde a Su Perliquitencia / Mueso Señor”: Félix Lope de Vega y Carpio, “El sol parado”, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española, Crónicas y leyendas dramáticas de España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, vol. IX, 1899, p. 70; “JIL. Yo como testigo de ello, / diré a su perliquitencia / lo que ayer pasó a Lorenzo / con aquesos animales”: Juan de Matos Frago, *La venganza en el despeño y tyrano de Navarra*, 1700; “Es un escarnio, que hace del pobre Clérigo de Fruime, porque no tiene más perendengues que colgar, ni más adornos con que vestir, esto es, más títulos, o dictados con que arropar su nombre más que el frío sayo, el rústico pastoril gabán de Cura de Aldea, cuando su Esencia

motteggio linguistico tipico del registro del *gracioso* e del suo uso del *saygués*¹²¹ e riconducibile a quelle espressioni che Linguet stesso definisce come “impossibles à traduire”. Pur non rinunciando a tagliare la battuta, il traduttore la unisce pertanto a quella successiva; tuttavia, egli non solo non ne restituisce la connotazione ironica, ma ne altera altresì il contenuto semantico in un’interpretazione esplicativa estremamente razionalizzante: il *criado* sembra infatti indicare che il sovrano possa essere osservato senza alcuna difficoltà dalla posizione in cui la comitiva si trova, senza che questa corra il rischio di essere vista (“Nous le voyons-bien à Notre aise”). Non a caso, in un’operazione traduttiva sineddolica analoga a quelle appena precedenti (passando dall’esortazione “oye”, v. 797, a “Regarde-donc”), egli incoraggia immediatamente i compagni – con l’ausilio dell’aggiunta didascalica – a rivolgergli lo sguardo, trovando in questo modo il pretesto per commentarne la barba. Quest’ultima infine, subisce un’ulteriore intervento nel passaggio alla traduzione francese: la comparazione introdotta da Matos rispetto a Lope viene infatti ricondotta non più ad un singolo “yo” ma a un collettivo “nous”, assurgendo pertanto ad ancor più esplicito simbolo di “livella sociale”. Tutti questi aspetti, con le loro interessanti conseguenze tanto a livello traduttivo che tematico, diegetico e drammaturgico, si perdono irrimediabilmente nel passaggio al secondo metatesto: ancora una volta il tentativo di Linguet di mascherare le proprie difficoltà di resa servendosi di accorgimenti razionalizzanti, sembrano essere traditi

y su Perliquitencia el Ill.mo y Reverendísimo Señor Rioboo saca el suyo a la justa albardado, quiero decir, enjaezado con tantos arreos y cascabeles, que ni el bucéfalo podría presentarse más encintado en urta máscara de un carnaval”: Diego Antonio Cernadas de Castro, *Obras en prosa y verso del Cura de Fruime d. Diego Antonio Cernadas y Castro natural de Santiago de Galicia*, Madrid, Joachin Ibarra, vol. IV, 1779, p. 181; “Alc. Y le vendrá muy ancho al sor Ormaza / pues es honra que tenga por Audencia / un Alcalde de mi perliquitencia”: Diego de Torres Villarroel, “Saynete entremesado para la zarzuela de *Eneas en Italia*”, in *Juguetes De Talia, Entratenimientos del numen: Poesías Cómicas*, 1795, vol. IX, p. 203. Tuttavia la sua definizione non compare all’interno del repertorio lessicografico monolingue spagnolo – e da lì essere occorrere anche in dizionari bilingue – fino al XIX secolo: “PERLIQUITENCIA, título burlesco de honor a modo de Señoría, &c.”: Esteban Terreros y Pando, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa latina e italiana*, Madrid, Viuda de Ibarra, hijos y compañía, 4 voll., 1786-1793, vol. III, 1788, vol. III, p. 104; “PERLIQUITENCIA, título burlesco de honor a modo de señoría”: AA.VV., *Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig*, cit., vol. II, p. 807; “PERLIQUITENCIA. s.f. A mock title of honour”: Henry Neuman, Giuseppe Marco Antonio Baretti, *Neuman and Baretti’s Dictionary of the Spanish and English Languages*, Boston, Hllliard, Gray, Little and Wilkins, 2 voll., 1827, vol. I, p. 641. Nelle note alla propria edizione critica Howley né offre la seguente descrizione: “forma inventada por la combinación de *superior* y *excelencia*”: James G. Howley, “Notas sobre el texto”, in Juan de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro...*, cit., p. 125. “Perliquitencia. Tal vez ‘excelencia’ o ‘reverencia’, neolog. (Valdivielso, *Romancero espiritual*)”: Roberta Alvitì, Fausta Antonucci, “Glosario de voces...”, cit., <http://www.casadilope.it/glosario/glosario-p.html>. Cfr. Noël Salomon, *Recherches sur le thème paysan dans la “comedia” au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, Féret & Fils, 1965, p. 151; Noël Salomon, *Lo villano...*, Madrid, Editorial Castalia, 1985, p. 138.

¹²¹ Ivi, p. 141.

dalle stesse difficoltà cui questi stessi sembrano causare alla traduttrice italiana, la quale opta, in modo più che inconsueto rispetto alla prassi da lei solitamente adottata, per una resa all'insegna dell'omissione.

La scena prosegue con l'importante dialogo in cui re, don Gutierre e Alvar Nuñez leggono l'epitaffio di Juan Labrador, momento emblematico dell'intero dramma. Perplesso da quanto in esso riferito, il monarca manifesta il desiderio di conoscerne l'autore, il che costituisce la premessa per il primo incontro tra questi e il personaggio di un *labrador*, non a caso il *gracioso* Tirso.

DON GUTIERRE	No pone año de la fecha, ni cuando murió.	820	DOM GUTTIERE. Il n'y a point de date.	GOT. Egli non ha data.
REY	Es verdad. Yo me holgara que viviera, para conocer a un hombre tan singular.		LE ROI. Cela est vrai. Je voudrais bien qu'un pareil homme fût encore en vie pour avoir le plaisir de le connoître.	ALF. È vero, ed io vorrei che un uomo simile fosse ancora in vita per aver il piacere di conoscerlo.
DON GUTIERRE	Cosa es esa fácil de saber, señor. Mancebo, el de la montera, llegaos aquí, no temáis.	825	DOM GUTTIERE. Il est aisé de vous en éclaircir; voilà un petit drôle du Village. (Il appelle un des garçons)	GOT. È facile saperlo da quel contadinello. (chiama uno dei Famiqli.) Olà, vieni qui, non temer di nulla.
TIRSO (Llega temblando.)	¿Qué manda su reverencia, digo, su paternidad, su majestad o insolencia, su merced o señoría? De los pies a la cabeza alguna le ha de acertar.	830	Holà, viens; ne crains rien. TIRCIS, <i>tremblant</i> . Que me voulez-vous Mons... Monseign...	TIR. (<i>tremando.</i>) Che cosa volete, Sign.... Illustriss.? ...
DON GUTIERRE	Mirad que os habla su alteza.		DOM GUTTIERE. Prends-garde que c'est le Roi qui te parle.	GOT. Bada a quel che dici, tu parli al Re.
REY	¿Cómo os llamáis?		LE ROI. Comment t'appelle-t-on?	ALF. Come sei chiamato?
TIRSO	Señor, Tirso.	835	TIRCIS. Monsieur, Tircis.	TIR. Tirsi, signore?
REY	¿Sois pastor?		LE ROI. Que fais-tu?	ALF. Che mestiere fai?
TIRSO	Y de unas fieras que es desvergüenza el nombrarlas, y vergüenza el no comerlas.		TIRCIS. Monsieur, Tircis.	TIR. Custodisco ... delle bestie ... il nominarle è vergogna (a), e il non mangiarle ancora di più.
REY	Decidme, ¿quién es aquí Juan labrador?		LE ROI. Je garde.... des bêtes.... Il y a de la honte á les nommer (5); il y en a encore davantage à n'en point manger.	ALF. Dimmi, v'è in questo luogo nessuno che abbia il nome Giovanni il Lavoratore?
TIRSO	Só una bestia, no quitando lo presente, y no sabré dar respuesta. A Beatriz, se lo pescude.	840	LE ROI. Dis-moi, ya-t-il quelqu'un ici qui s'appelle Jean le Laboureur?	TIR. lo sono uno sciocco, Signore, e particolarmente poi adesso, onde non saprei rispondervi; domandate a Beatrice.
REY	¿Quién es Beatriz?		TIRCIS. Je suis un sot, Monsieur, sur-tout à présent, je ne saurois vous répondre; demandez à Béatrix.	ALF. Chi è questa Beatrice?
TIRSO	Es aquella serrana que se recata, del pueblo la más discreta.	845		TIR. Quella bella fanciulla che si nasconde: ell'è la più leggiadra di quante ne sono in Villaggio.

[pp. 41-42]	<p style="text-align: center;">LE ROI. Qui est cette Béatrix?</p> <p style="text-align: center;">TIRCIS. C'est cette file qui se cache, c'est la plus jolie du village.</p>	[pp. 25-26]
-------------	---	-------------

Come si può notare, l'invito a rivolgersi a Tirso arriva al re da parte di Gutierre, che fa da tramite fra i due personaggi introducendo il *criado* di Juan nella conversazione con un'apostrofe esplicita in cui lo incoraggia ad avvicinarsi: "Mancebo, el de la montera, / llegaos aquí, no temáis.", vv. 826-827. Il nobile si rivolge dunque in modo diretto al labador con il vocativo "mancebo" accompagnato dall'ulteriore specificazione "el de la montera", con un evidente richiamo all'uso del riferimento al copricapo contadino quale connotazione di *status* in accezione dispregiativa già introdotto da Juan nella quinta scena¹²². Si osservi come il traduttore francese si serva in primo luogo dell'interiezione "voilà" – analogamente a quanto accaduto nella settima scena con la già commentata indicazione circa l'arrivo di Constanza, interamente aggiunto dal traduttore ("La voilà qui vient", p. 27)¹²³ – in ottica esplicativa di supporto a una fruizione del testo diretta alla lettura, onde attenuare la repentinità del passaggio dal discorso diretto al sovrano a quello rivolto al nuovo personaggio coinvolto, preannunciandone l'arrivo. A tale volontà sembrerebbe ricondursi anche la scelta di inserire in traduzione una nuova didascalia di proprio pugno ("Il appelle un des garçons", poi conservata in italiano con "chiama uno dei Famigli"), implicitamente presente nel prototesto spagnolo quale esclusivo appannaggio dell'*autor* e della compagnia incaricati della messa in scena. Ancora una volta la dimensione scenica della *comedia* aurea viene ricondotta al nuovo sistema culturale e drammaturgico di riferimento colmando quelle lacune che agli occhi di Linguet avrebbero probabilmente potuto ostacolare lettura e comprensione. L'apostrofe diretta a Tirso, oltre a non essere più tale per presentarsi invece sotto forma di epiteto in una battuta ancora rivolta al sovrano, subisce nel passaggio traduttivo un'ulteriore evoluzione lessicale riconducibile alla presenza tanto di un registro colloquiale quanto della nuova occorrenza del *realia* riferito all'emblema utilizzato da Matos a designare lo *status* dell'ambiente rustico. Secondo quanto riportato dal materiale

¹²² Cfr. *supra*, pp. 356, 360 ss.

¹²³ Cfr. *supra*, pp. 370, 372-374.

lessicografico monolingue coevo, il sostantivo “mancebo” sembrerebbe voler rimandare *in primis* alla giovane età del personaggio di Tirso e in misura minore, in riferimento alla seconda accezione del termine, alla sua condizione di lavoratore al servizio di altri¹²⁴. Se il primo aspetto viene reso da Linguet tramite il più vago e polisemantico attributo di “petit”, il secondo viene in qualche modo accorpato all’epiteto di “el de la montera”, di cui omette ogni riferimento, nella locuzione “drôle du Village”. Interessante osservare come la coeva edizione del dizionario della Académie Française riporti del termine “drôle”, di uso colloquiale, due accezioni in apparenza quasi antitetiche che rimandano in effetti a caratteristiche distintive del personaggio del *gracioso*: da un lato una divertente gradevolezza e dall’altro una scaltra furbizia cui è opportuno prestare attenzione¹²⁵. Tramite tale sostantivo Linguet sembra dunque in qualche modo compensare quelle omissioni che rimandano proprio a tali caratteristiche, connotando il personaggio di tratti caratteriali di cui non si ha poi però un riscontro altrettanto efficace e connotato sul piano dell’azione drammaturgica, come si può osservare dalla resa del dialogo immediatamente successivo. Tirso viene infine descritto tramite un terzo ed ultimo elemento, “du Village”, che più che connotarlo dal punto di vista sociale parrebbe avere la finalità diegetica di individuare nella condizione di “autoctono” una garanzia di affidabilità circa la possibilità di fornire informazioni riguardo l’autore dell’epitaffio. Se nel passaggio al metatesto francese il *gracioso* passa ad essere dunque da un “mancebo [...] de la montera” un “petit drôle du

¹²⁴ “MANCEBO, el mozo o joven que está en la edad que en Latín llamamos adolescens. Dijose del nombre mancipium, porque aún se está debajo del poder de su padre, como si fuee esclavo: y así el derecho llama emancipar el darle libertad”: Sebastian de Covarrubias Orozco, *Tesoro...*, cit., p. 535. “MANCEBO. s.m. El mozo o joven que no passa de treinta o quarenta años. Covarr. siente se llamó assí del nombre Latino *Mancipium*, por estar debajo del poder de su padre. Latín. *Juvenis*. [...] Se llama tambien el Oficial que trabaja por su salario ordinario, en algún oficio o arte”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. IV, 1734, pp. 471-472. I dizionari bilingue spagnolo-francese coevi riportano entrambe le accezioni, seppur offrendo equivalenti nella lingua d’arrivo soltanto in merito alla seconda, tra i quali tuttavia non compare alcuno dei vocaboli utilizzati da Linguet per la propria resa: “MANCEBO. s.m. Jeune homme, qui ne passe pas trente ans. Lat. *Juvenis*, is. MANCEBO. Signifie aussi Compagnon, garçon, qui travaille chez un maître de quelque art ou métier. Latin, *Mercenarius*, ii”: Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 648 ; “MANCEBO. s.m. Jeune homme, qui ne passe pas trente ans. Latin, *Juvenis*. MANCEBO. Signifie aussi Compagnon, garçon, qui travaille chez un maître de quelque art ou métier. Latin, *Mercenarius*”: Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 147; “MANCEBO, BA. s. *Jeune homme, qui n’a pas plus de trente à quarante ans*. Lat. *Juvenis*. MANCEBO. s.m. *Compagnon, garçon, ouvrier*. Lat. *Operarius mercenarius*”: Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 118.

¹²⁵ “DRÔLE. adj. [...] Gaillard, plaisant. *Cet homme-là est bien drôle. Voilà qui es drôle. Un conte fort drôle*. Il est du style familier. On l’emploie aussi substantivement, & l’on dit *Un drôle de corps* pour dire Un homme fort plaisant. On dit d’un homme fin, rusé, dont il faut se défier, que *C’est un drôle*”: Académie Française, *Dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 568.

Village”, nell’italiano della Caminer arriva, in seguito a una metamorfosi ulteriore, come “contadinello”: “è facile saperlo da quel contadinello”. In primo luogo, pertanto, il colloquiale “voilà” viene reso tramite l’aggettivo dimostrativo “quel” a legare la risposta al desiderio del re e l’annuncio dell’arrivo del personaggio; in secondo luogo, invece, dal punto di vista lessicale, il metatesto italiano torna ad approssimarsi inconsapevolmente ancora una volta all’originario prototesto spagnolo, in una riconduzione del personaggio di Tirso allo *status* di cui lo connota la “montera”. Nonostante infatti il vocabolo “drôle” compaia nei dizionari bilingui francese-italiano coevi in entrambe le proprie accezioni, pur enfatizzando la carica negativa della seconda¹²⁶, la Caminer omette ogni riferimento tanto alla giovialità quanto all’astuzia del personaggio, forse a suo avviso troppo marcatamente connotate e delle quali non ha, in effetti, alcun tipo di riscontro diretto all’interno del prototesto francese. La scelta della traduttrice ricade invece, più in linea con le pur a lei non manifeste intenzioni di Matos, sul riferimento al mondo agreste, non soltanto tramite il vocabolo “contadinello” con un uso della forma derivata vezzeggiativa – stilema già osservato nel metatesto italiano¹²⁷ – per la resa del francese “petit”. Ad essere completamente omesso è invece il riferimento all’autoctonia del personaggio introdotto dal traduttore francese: nella resa in italiano, così come del resto nell’originaria *comedia* spagnola, non vi è infatti alcun riferimento al fatto che Tirso sia “du Village”. Si noti infine che nell’immediatamente posteriore didascalia aggiunta da Linguet – a differenza di quanto accaduto all’inizio di tale scena – la presenza del nome proprio del *gracioso* permetta alla Caminer di individuarne l’identità con lo stesso della quinta scena, il che la porta a tornare a scegliere il sostantivo “famiglio” – e non più “lavoratore” – quale traduce di “garçon”, anche in questo caso in vista della funzione che questi assolve all’interno del passo di dare delucidazioni circa il misterioso autore dell’epitaffio, ossia il proprio *amo*. Singolarmente, dunque, mentre Linguet sembra distanziarsi dal testo spagnolo mettendo tuttavia in evidenza alcuni aspetti

¹²⁶ “DRÔLE, adj. m. & f. Qui est plaisant, qui fait rire. (Latin, lepidus, festivus, hilaris.) *Gioviale, lesto, gustoso*. Il est aussi subst. *Gioviale, buon compagno*. Se prend souvent pour un homme qui cherche à faire tort à quelqu’un. (Lat., malignus, nequam.) *Furbo, malvagio*”: Annibale Antonini, *Dizionario...*, cit., vol. II, pp. 242-243; “DRÔLE, adj. [...] Gaillard, plaisant, qui fait rire. *Piacevole; gioviale; giocoso; faceto; gustoso; festevole; mottegevole; burlevole*. Il est fam. & on l’emploie. aussi subst. Un drôle de corps. *Un uom piacevole; mottegevole; burliero; faceto*. On dit, d’un homme fin, rusé, dont il faut se détier, que c’est un drôle. *Furbo; maliziato; mariuolo; saccente; scozzonato*”: Francesco Alberti di Villanova, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 276.

¹²⁷ Cfr. “bas de soie” tradotte con “calzette di seta”: cfr. *supra*, p. 316; “petite paysanne” con “contadinella”: cfr. *supra*, p. 346; “jeune garçon” con “garzoncello”: cfr. *supra*, p. 347.

caratteristici della figura del *gracioso* ben rappresentati dal sostantivo “*drôle*”, a sua volta la Caminer si allontana del prototesto di riferimento attenuando tale connotazione e tornando così, in parte, a riavvicinarsi ai versi di Matos. La battuta di Gutierre prosegue con l’incoraggiamento al “*mancebo*” ad avvicinarsi senza timore in riferimento alla successiva didascalia in cui si segnala che il *criado* stia tremando: “*llegaos aquí, no temáis*” (v. 827) e “*Llega temblando*” (didascalia al verso 828). Entrambe le traduzioni si attengono ad una resa pressoché letterale (in francese “*Holà, viens; ne crains rien*” e “*tremblant*”; in italiano “*Olà, vieni qui, non temer di nulla*” e “*tremando*”) con le sole aggiunte da parte di Linguet, entrambe mantenute dalla Caminer, dell’interiezione colloquiale “*holà*” a richiamare il nuovo personaggio, introducendo il passaggio dal discorso diretto al monarca a quello a questi rivolto, e della specificazione “*rien*”, rispettivamente in italiano “*olà*” e “*di nulla*”.

Il riferimento al timore del *gracioso*, nonché la specifica dell’azione di tremare, ne preannunciano l’elocuzione della stessa successiva battuta. In essa infatti Tirso si rivolge al re balbettando, in difficoltà circa l’appellativo da utilizzare: “*¿Qué manda su reverencia, / digo, su paternidad, / su majestad o insolencia, / su merced o señoría? / De los pies a la cabeza / alguna le ha de acertar*” (vv. 828-833). Oltre alla componente di soggezione, tuttavia, percepibile agli occhi del nobile nell’atteggiamento dell’umile “*mancebo de la montera*”, i versi di Matos lasciano trasparire un ulteriore livello di lettura, rivolto soprattutto al pubblico della rappresentazione e palese dimostrazione della connotazione di tale tipologia di personaggio appena evocata dallo stesso Linguet con il precedente “*drôle*”. Dietro un’apparente insicurezza reverenziale di Tirso si nasconde infatti una sottile derisione nei confronti della vuota ampollosità dei titoli nobiliari (presentati non a caso non in un *climax* ascendente ma in una sorta di enumerazione approssimativa e quasi casuale: “*reverencia*”, “*paternidad*”, “*majestad*”, “*merced*” e “*señoría*”) che richiama il contenuto del precedente dialogo dello stesso con Juan¹²⁸. L’arguta ironia del *gracioso* si fa del resto più esplicita in due elementi, entrambi eliminati in traduzione. Il primo è la presenza del vocabolo “*insolencia*” intercalato nel bel mezzo delle cinque onorificenze, con l’impiego del quale Tirso in apparenza fa riferimento alla mancanza di rispetto derivante dalla propria inadeguatezza di comportamento e linguaggio ma che tuttavia, ad un secondo livello di fruizione, sembrerebbe equiparabile agli alti titoli enunciati, data la sua posizione all’interno della

¹²⁸ Cfr. *supra*, pp. 356 ss.

battuta nonché l'analogia antitetica con quello stesso vocabolo con cui, dal punto di vista metrico, è in rima consonante – peraltro non strettamente necessaria trattandosi di un *romance* assonante in *-a* – ossia “reverencia”. Il secondo elemento è invece il distico che chiude la battuta, “De los pies a la cabeza / alguna le ha de acertar”, in cui se da un lato il *criado* sembrerebbe ribadire ulteriormente la propria difficoltà, dall'altro parrebbe anche sminuire il problema in modo ironico. Si osservi come entrambi gli aspetti vengano omessi in traduzione, presentando il personaggio nel solo atto di balbettare ad indicarne lo stato emotivo di difficoltà: in francese “Que me voulez-vous Mons... Monseign...” e in italiano “Che cosa volete, Sign...., Illustriss.?”. Non solo dunque i cinque appellativi vengono ridotti a due, ma sono altresì interrotti dai punti di sospensione ad enfatizzare il disagio di chi parla. Se Linguet, tuttavia, fa riferimento in entrambe le occorrenze ad un unico termine mai pronunciato per intero (“monseigneur”), portando così all'estremo il sintomo della balbuzie quale manifestazione dell'umile titubanza del “petit drôle”, la Caminer singolarmente torna di nuovo ad avvicinarsi al prototesto spagnolo alternando due titoli differenti seppure entrambi riportati in modo parziale (“signore” ed “illustrissimo”). Così facendo la traduttrice riporta nel metatesto italiano, se non la componente ironica originaria, quanto meno quel riferimento all'atto di correzione da parte del personaggio che nel testo francese è totalmente assente. Si noti inoltre come ancora una volta Linguet sia refrattario a una resa letterale del verbo “mandar” con cui Matos spesso connota la relazione tra *amos* e *criados*, tradotto con il meno asservente “vouloir” nonché l'ausilio del pronome personale, eliminato nella traduzione italiana (rispettivamente “que me voulez-vous” e “che cosa volete”)¹²⁹.

Il distico ironico, non riportato in traduzione, dà adito alla risposta di Gutierre, il quale in una sorta di agnizione riferisce al *criado* di trovarsi in presenza del re (“Mirad que os habla su alteza.”). Anche tale delucidazione del nobile, in linea con i precedenti versi di Tirso, sembrerebbe offrire un analogo duplice livello di lettura: da un lato potrebbe essere strettamente riconducibile alle titubanze del *gracioso*, affinché questo si rivolga al monarca con il titolo appropriato, dall'altro sembrerebbe averne colto l'ironia e ammonirlo pertanto a tenere un comportamento più rispettoso, con un'accezione dell'anfibologico “mirad” dal sapore di velata intimidazione. L'imperativo di Gutierre – oltre a passare dalla seconda

¹²⁹ Si ricordi come già un'altra battuta dello stesso Tirso fosse stata privata interamente di tale aspetto: “Voy a hacer lo que me mandas” (vv. 497-498), tradotta in francese semplicemente “J'y vais” e in italiano, di conseguenza, “Vado”.

persona plurale a quella singolare, come del resto l'intero dialogo, ad indicare un *tratamiento* differente nei confronti del personaggio più umile – diventa dunque nel primo metatesto “Prends-garde que c’est le Roi qui te parle”; non a caso Linguet si serve, come poi a sua volta anche la Caminer, di quello stesso verbo utilizzato dallo stesso Tirso per indicare a Gil di fare attenzione a non essere scoperti (“Gil, no nos sientan”, v. 794, tradotto in francese “Prends-garde qu’ils ne nous voient pas” e in italiano “Bada che non ci veggano”¹³⁰), enfatizzando in questo modo la redarguizione da parte del cortigiano. Interessante osservare come ancora una volta, con un intervento in apparenza marginale, la Caminer torni in parte al prototesto spagnolo: anziché indicare che a parlare con il *labrador* è la figura reale, forse per una maggiore coerenza con la precedente battuta, la traduttrice rende infatti Tirso soggetto della proposizione (“Bada a quel che dici, tu parli al Re”): sebbene permanga in misura nettamente maggiore la componente di ammonimento, il testo italiano – così come nell’impiego di due titoli onorifici differenti – riprende una sfumatura di quello spagnolo, dando indicazioni al *criado* sul comportamento anche linguistico da osservare.

Ad ogni modo, l’intervento di Gutierre introduce di fatto quello del re, il quale si rivolge a Tirso desideroso di avere informazioni circa l’autore dell’epitaffio. La prima domanda che il monarca rivolge al *labrador* – anche in questo caso tramite un *voseo* restituito in entrambe le traduzioni con la seconda persona singolare – è volta a conoscerne il nome, “¿Cómo os llamáis?” (v. 835), e viene mantenuta in modo letterale tanto in francese quanto in italiano, con il solo intervento di una resa nella forma passiva (rispettivamente “Comment t’appelle-t-on?” e “Come sei chiamato?”). Segue dunque la risposta del *gracioso*, che dichiara il proprio nome preceduto dall’apostrofe al re in cui impiega infine quale titolo scelto a designarlo il poco connotato “señor”, con cui del resto all’interno del dramma ogni *criado* si rivolge a una persona di *status* superiore sia essa un nobile o il *villano* Juan Labrador (“Señor, Tirso”, v. 835); anche in questo caso le traduzioni si rivelano piuttosto letterali, con la sola posposizione del vocativo da parte della Caminer (rispettivamente “Monsieur, Tircis” e “Tirsi, signore”). Di maggiore interesse sono le traduzioni del successivo scambio di battute, data la presenza nel prototesto spagnolo di un *realia* di difficile restituzione. Il sovrano vuole infatti sapere se Tirso sia un pastore (“¿Sois pastor?”, v. 836), con un diretto riferimento alla già

¹³⁰ Cfr. *supra*, pp. 380, nota.

anticipata presenza della “montera” quale emblema connotante tale categoria sociale. Eliminato però nelle traduzioni ogni riferimento al copricapo contadino, la domanda del monarca viene resa in francese in modo meno diretto e più razionalizzante, con la generica richiesta “Que fais-tu?”, cui in seconda fase la Caminer – riavvicinandosi parzialmente al prototesto spagnolo – aggiunge una precisazione che ne restringe l’ambito di interesse reale al tipo di mestiere svolto: “Che mestiere fai?”.

Tirso risponde quindi con un’implicita conferma, limitandosi a specificare il tipo di animali di cui si occupa. Tuttavia, anziché fare esplicito riferimento ai suini, egli allude ad essi tramite un riferimento culturale al tema della “limpieza de sangre” e degli stereotipi legati alle minoranze ebraica e *morisca*: “Y de unas fieras / que es desvergüenza el nombrarlas, / y vergüenza el no comerlas”. Si osservi come, singolarmente, il traduttore non opti per un’esplicitazione del riferimento figurato anfibologico, ma lo restituisca integro in traduzione, avvalendosi tuttavia del supporto di una nota paratestuale che – come si avrà modo di commentare più approfonditamente in seguito nella sezione dedicata¹³¹ – gli permette di spiegare, a chi legge, il significato del *realia* in questione. I versi di Matos vengono quindi tradotti da Linguet con “Je garde... des bêtes... Il y a de la honte á les nommer; il y en a encore davantage à n’en point manger” e poi dalla Caminer, letteralmente, con Custodisco... delle bestie... il nominarle è vergogna, e il non mangiarle ancora di più”. Il disagio traduttivo nei confronti di tale battuta, tuttavia, si palesa nell’introduzione dei punti di sospensione assenti nell’originale, che riprendono la precedente titubanza dello stesso personaggio, eliminandone però, come già occorso in precedenza¹³², l’allusività ironica tipica del *gracioso*.

La terza domanda del re si concentra infine sull’informazione di suo effettivo interesse, vale a dire l’identità del proprio *alter ego*: “Decidme, ¿quién es aquí / Juan labrador?” (vv. 838-839). In entrambe le traduzioni questa passa invece a richiedere non tanto chi sia Juan Labrador tra gli abitanti del luogo, quanto se vi sia qualcuno del posto che abbia tale nome: in francese “Dis-moi, ya-t-il quelqu’un ici qui s’appelle Jean le Laboureur?” e in italiano “Dimmi, v’è in questo luogo nessuno che abbia il nome Giovanni il Lavoratore?”. Interessante osservare che questa sia una delle poche occorrenze in cui la Caminer riporta

¹³¹ Cfr. *infra*, pp. 805 ss.

¹³² Si ricordi ad esempio la colazione dell’*aparte* del verso 498, “Primero iré a la cocina”, tradotto con “& j’irai déjeuner” e in italiano “E anderò a far colazione”. Cfr. *supra*, pp. 367-369.

per intero il nome di Juan Labrador – con la restituzione dell’articolo determinativo con valore appositivo coerentemente con quanto si riporta nella traduzione francese – senza omettere il termine “labrador” né renderlo quale generico attributo.

La successiva battuta di Tirso ne esplicita nuovamente la tipologia di *gracioso*, giocando ancora con l’apparente umile condizione di ignoranza che egli stesso si attribuisce: “Só una bestia, / no quitando lo presente, / y no sabré dar respuesta. A Beatriz, se lo pescude.” (vv. 840-843). L’apparentemente poco giustificato – dal momento che Tirso è in effetti uno dei *criados* al servizio di Juan Labrador – rimando a Beatriz, non a caso interamente aggiunto dal *refundidor* nella sostanziosa rivisitazione del dramma lopeco¹³³, intensificato dalle lusinghe con cui questi ritrae la ragazza all’interno della battuta immediatamente successiva, funge da pretesto drammaturgico per il primo dialogo diretto tra monarca e *labradora* e, pertanto, al posteriore sviluppo del tema dell’innamoramento del sovrano direttamente collegato a quello del “caso de honra”, entrambi nuclei centrali dominanti alla base del processo di *refundición* di Matos Frago. Le due traduzioni presentate riportano rispettivamente “Je suis un sot, Monsieur, sur-tout à présent, je ne saurois vous répondre; demandez à Béatrix” in francese e “Io sono uno sciocco, Signore, e particolarmente poi adesso, onde non saprei rispondervi; domandate a Beatrice” in italiano, con il supporto razionalizzante di una causale forse nel tentativo di restituire logicità a un passo che, privato di alcune sue componenti essenziali, si presenta agli occhi della traduttrice come poco comprensibile. Ad essere

¹³³ Si osservi come nel dramma di Lope, come si analizzerà nel dettaglio, il dialogo in merito a Juan Labrador intercorra tra il monarca e il criado Fileto. A precederlo, invece, troviamo un divertito dialogo – ricco di riferimenti culturali e linguisticamente di registro estremamente colloquiale nonché connotato da una variazione metrica – in cui i *graciosos* si descrivono nella loro atipica e grottesca gerarchia sociale, interamente rivisitato da parte di Matos tramite le battute qui analizzate: “INFANTA. ¿No dice cuando murió? / REY. No escribe el año ni el mes. / INFANTA. Por ventura es vivo. REY. YO / diera un notable interés / por que viviera. INFANTA. Yo no. / REY. Yo sí, para conocer / un hombre tan peregrino. / OTÓN. Presto lo podrás saber. [...] / OTÓN. Aquí hay muchos labradores / de los que vienen a verte; / si es tu gusto, no lo ignores. / REY. De lo que le tengo advierte / a alguno de los mejores. / OTÓN. Hola, amigos, el rey hablaros quiere. / ¿Cuál es de todos de mejor juicio? / BRUNO. Yo ha poco que era el más discreto; agora, / no sé en lo que ha topado, no soy tanto. / FILETO. Aquí Salvano sabe más que Bruno, / y yo suelo saber más que Salvano, / porque sé de las misas lo que es *quiries* / y canto por la noche el *Tanto negro*; / pero pienso, señor que me turbase... / OTÓN. ¿Cómo turbar? ¿No veis cuán apacible, / cuán humano es el rey? Que los leones / son graves con los graves animales, / y humildes con los tiernos corderillos. / No temáis porque el rey hablaros quiere. / FILETO. Yo voy en su grandeza confiado. / OTÓN. Aquí viene, señor, el más discreto / de aquestos labradores y villanos. / FILETO. Hablando con perdón, yo soy discreto. / REY. ¿Sois muy discreto vos? / FILETO. Notablemente; / he jugado a la chuca y a los bolos; / yo pinto con almagre ricos mayos / la noche de San Juan y de San Pedro, / y pongo ‘Juana, Antona y Menga, vitor. / REY. ¿Quién es Juan Labrador aquí? FILETO. Es mi amo; / que por darme a comer así le llamo”: Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., pp. 120-121 [vv. 759-766, vv. 774-803]. Il dialogo successivo tra Lisarda e il re ne *El villano en su rincón* ha invece, come si osserverà, dimensione ben più ridotta e non si occuperà di fornire una descrizione del personaggio del villano.

palesamente rivisitati in traduzione sono tre elementi riconducibili al registro linguistico del *gracioso*, i quali sembrerebbero generare, *in primis* nel traduttore fancese, disagi sia di tipo interpretativo che traduttivo. Il primo di essi è il termine “bestia”, con cui Tirso si definisce per indicare la propria ignoranza, preannunciando così l’impossibilità di fornire una risposta ed essere di aiuto. Data la trasparenza dell’accezione figurata del vocabolo, presente nel repertorio lessicografico tanto monolingue quanto bilingue per la coppia spagnolo-francese¹³⁴, Linguet pur verosimilmente comprendendone il significato lo restituisce esplicitandolo nel suo significato letterale (“un sot”, poi in italiano “uno sciocco”), epurato della componente idiomatica che lo riconduce al tipico linguaggio del *rústico*. A dare adito a maggiori difficoltà esegetiche è invece il secondo aspetto, costituito dall’ottosillabo “no quitando lo presente” (v. 841), anch’esso stilema caro al linguaggio del *villano* riscontrabile in diverse *comedias* auree prevalentemente riconducibili all’epoca di Matos. Il verso, che ha il valore linguistico di segnalare al pubblico la “habla rústica” e la “necedad” del personaggio¹³⁵, indica la volontà di non far perdere del tempo all’interlocutore¹³⁶, in questo caso il sovrano. Tuttavia la traduzione di Linguet, mantenendosi coerentemente in linea con lo stato di difficoltà in cui egli ha ritratto Tirso all’interno di tale passo, riporta – dopo l’aggiunta del vocativo “monsieur” (mantenuto letteralmente dalla Caminer con “signore”) – “sur-tout à présent”, tradotto poi in italiano alla lettera con “e particolarmente poi adesso”. Entrambe le rese, dunque, non soltanto sembrano apparire agli occhi di chi legge altrettanto ambigue quanto potrebbero esserlo stati agli occhi dei due traduttori i rispettivi prototesti di riferimento, ma eliminano inconsapevolmente un ulteriore aspetto tipicamente connotante il linguaggio del *villano*, nonché con esso un aspetto drammaturgico di grande rilevanza, riportando invece un’informazione assente nella *comedia* di Matos. Il terzo elemento

¹³⁴ “BESTIA. Figuradamente se llama el hombre rudo, ignorante, basto, que sabe poco, y que en sus operaciones y manera de vivir es semejante à los brutos. Lat. *Bardus. Stupidus*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. I, 1726, p. 600. Si osservi tuttavia come nei coevi dizionari bilingui il rimando all’ignoranza, che tuttavia Linguet coglie, non sia altrettanto esplicito: “BESTIA. [...] Et figurément il se dit d’une personne lourde, pesante, qui n’a pas d’esprit. Lat. *Stupidus, stolidus, hebes homo. Stipes*”: Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 151; “BESTIA. [...] Et figurément il se dit d’une personne lourde, pesante, qui n’a pas d’esprit. Latin *Stupidus*”: Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. I, p. 143; “BESTIA. [...] *Bête, lourdaud, stupide*. Lat. *Stipes*”: Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 154.

¹³⁵ Cfr. Francisco Ynduráin, “Refranes y ‘frases hechas’ en la estimativa literaria del siglo XVII”, «Archivo de Filología Aragonesa», Zaragoza, 7, 1955, pp. 103-130, p. 105.

¹³⁶ L’accezione di “presente” è in effetti intesa come “Se dice tambien del tiempo en que actualmente está uno quando refiere alguna cosa”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. V, 1737, p. 364.

idiosincratico della battuta è infine la presenza del verbo “pescudar”, anch’esso caratteristica tipica dell’uso del *saygués* da parte del *villano*, cui rimanda la stessa forma “só” appena utilizzata al verso 840. Come indica lo stesso *Diccionario de Autoridades*, il verbo è un termine colloquiale che ha il significato di “preguntar”¹³⁷, cui di conseguenza i coevi dizionari bilingui spagnolo-francese rimandano, riportando tuttavia il primo solo come arcaismo non più in uso e non nella sua determinante afferenza ad un registro marcatamente colloquiale¹³⁸. Complice o meno il repertorio lessicografico a disposizione – il quale sarebbe stato invece di ausilio, seppure anche in quel caso in modo parziale, per il vocabolo “bestia” – la resa di Linguet si risolve nel generico e non altrettanto connotato “demandez” (poi in italiano letteralmente con “domandate”), presentandosi anche in questo terzo caso epurata di un aspetto linguistico e drammaturgico fondante della caratterizzazione del personaggio, il quale si vede ormai definitivamente sprovvisto di ogni elemento che ne connota la categoria tanto di *gracioso* quanto di *villano*.

Avviandosi alla conclusione, il dialogo vede la richiesta da parte del re di informazioni circa la donna nominata (“¿Quién es Beatriz?”, v. 844, tradotto in francese e italiano, con l’aggiunta del dimostrativo, rispettivamente come “Qui est cette Béatrix?” e “Chi è questa Beatrice?”). La risposta di Tirso, ultima battuta del passo, avalla quelle aspettative di cui lo stesso nome della ragazza è premonitore: “Es aquella / serrana que se recata, / del pueblo la más discreta” (vv. 844-846). Le due traduzioni (rispettivamente “C’est cette fille qui se cache, c’est la plus jolie du village” e “Quella bella fanciulla che si nasconde: ell’è la più leggiadra di quante ne sono in Villaggio”) – al di là dell’intervento sintattico dovuto ad una resa in prosa che vede l’introduzione di una seconda proposizione principale, in luogo dell’apposizione spagnola, coordinata alla prima per asindeto, cui la Caminer aggiunge inoltre una proposizione relativa di ausilio al superlativo relativo (“di quante ne sono”) eliminando invece la copula della prima frase minima – manifestano una difficoltà linguistica e culturale analoga a quella della “montera”, ossia il vocabolo “serrana”. Il termine usato da Tirso, infatti,

¹³⁷ “PESCUAR. v.a. Lo mismo que *preguntar*. Es voz antigua, que ahora solo tiene uso en el estilo bajo o rústico”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. V, 1737, p. 242.

¹³⁸ “PESCUAR. v.a. T. ancien & hors d’usage. Voyez *Preguntar*”: Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 151; “PESCUAR. v.a. T. anc. et hors d’usage. V. *Preguntar*”: Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 263. Si noti come il Gattel lo segnali invece tramite il simbolo “†” ormai come in disuso senza ulteriori specificazioni: “†PESCUAR. v.a. V. *Preguntar*”: Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 154.

derivante dalla stessa *comedia* di Lope in cui la giovane è descritta come “serrana hermosa [...] que se precia de ser muy cortesana”¹³⁹ rimanda, in un *topos* caro alla *comedia* aurea, a colei che “habita en alguna sierra, ò ha nacido en ella”¹⁴⁰, come del resto riferiscono i dizionari bilingui spagnolo-francese¹⁴¹. Tuttavia il traduttore, trovandosi in una situazione analoga, seppur meno complessa, a quella della “montera”, opta per una restituzione del termine molto più generica tramite il vocabolo “fille” (cui la Caminer aggiunge un attributo ad anticiparne la “leggiadria” poco dopo descritta in sostituzione del francese “jolie”, quasi con un richiamo all’immagine della “cerva”¹⁴², traducendo “bella fanciulla”): così facendo entrambi i prototesti arrivano nelle rispettive lingue d’arrivo privati di un ennesimo elemento culturale che ha altresì una funzione ben definita all’interno del nucleo tematico dominante dell’antitesi tra mondo rustico e cortigiano, in origine ancor più manifesto nei versi di Lope.

Sul finire del successivo dialogo tra il re e la “serrana”, che si osserverà in seguito nel dettaglio¹⁴³, si inserisce la presenza di Gutierre e Martín a commentare le parole di Beatriz e l’interesse che il monarca sembra manifestare nei confronti di questa stessa, il che dà modo di osservare gli ultimi aspetti dell’atteggiamento traduttivo mantenuto da Linguet e dalla Caminer nei confronti del personaggio del *criado* all’interno di questo primo atto.

REY	¿Quieres que os lleve a la Corte?		LE ROI.	ALF. Volete ch’io vi ci
BEATRIZ	Cuando se case su Alteza con la infanta de Aragón, cuya boda España espera, entonces me llevará para dama de la Reina, porque para menos juzgo que no saldré de mi tierra.	940 945	Voulez-vous que je vous amene à la Cour? BEATRIX. Sire, si au mariage de Votre Majesté, elle vouloit me placer auprès de la Reine, j’irois volontiers en Cour, sans cela, je ne dois point y penser.	conduca? BEA. Se la M. V. quando si ammoglierà volesse collocarmi presso della Regina, ci verrei volentieri; senza di questo non debbo pensarvi.
MARTÍN	<u>Parece que habla contigo.</u> No es la villana muy lerda.		MARTIN. <u>Voilà une Paysanne qui</u>	MAR. <u>Questa Contadina non è almeno paurosa.</u>
REY	A no ser vuestra hermosura de inferior fortuna, fuera	950		ALF. Siete così bella, che

¹³⁹ Si osservi come Finardo a differenza di Tirso, il quale d’altronde finge di non sapere chi sia Juan Labrador, fa esplicito riferimento al fatto che Lisarda ne sia la figlia: “FILETO. Si quieres ver, señor, una serrana / hermosa como el sol, que es hija suya, / haz que se acerque la de la patena, / que se precia de ser muy cortesana”: Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 122 [vv. 846-849].

¹⁴⁰ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. VI, 1739, p. 99.

¹⁴¹ “SERRANO, NA. *adj.* Montagnard, qui habite les montagnes. Lat. *Montanus, a, um*”: Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 401; “SERRANO, NA. *adj.* Montagnard, qui habite les montagnes. Latin *Montanus*”: Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 263; “SERRANO, NA. *adj.* Montagnard, de montagne. Lat. *Montanus*”: Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 898.

¹⁴² Cfr. *supra*, pp. 321-322.

¹⁴³ Cfr. *infra*, pp. 540 ss.

<p>muy fácil.</p> <p>DON GUTIERRE El Rey la mira.</p> <p>MARTÍN Como es Sabio, con prudencia las leyes de la Partida quiere acabarlas con ella.</p> <p style="text-align: center;"><u>Sale un CRIADO.</u></p> <p>Ya está todo prevenido. 955 Bien puede entrar vuestra Alteza.</p> <p>[pp. 45-46]</p>	<p>n'est pas dégoûtée.</p> <p>LE ROI.</p> <p>Belle comme vous êtes, quand vous serez moins riche, vous réussiriez facilement à la Cour. (<u>On</u> <u>vient avertir le Roi que tout</u> <u>est prêt pour la Messe.</u>)</p> <p>[pp. 37-38]</p>	<p>anche meno ricca riuscirete facilmente alla Corte (<u>vengono ad</u> <u>avvertirlo che tutto è</u> <u>pronto nel Tempio.</u>)</p> <p>[pp. 28-29]</p>
--	---	--

L'interesse palesato da Beatriz nei confronti della vita di Corte, induce il re a domandarle se desidera che egli ve la conduca, al che la saggia figlia di Juan Labrador risponde che attenderà l'occasione nozze della Infanta quale unica occasione per allontanarsi dalla propria "tierra". L'assennato giudizio della ragazza – le cui interessanti traduzioni si osserveranno in seguito¹⁴⁴ – è pretesto per un commento del *gracioso* Martín, rivolto in un implicito *aparte* a Gutierre cui riferisce di notare nell'affermazione di Beatriz ("porque para menos juzgo / que no saldré de mi tierra", vv. 945-946) un'allusione ai sentimenti per il nobile e a un possibile loro convoglio a nozze, manifestando il proprio stupore nei confronti di tanta scaltrezza: "Parece que habla contigo. / No es la villana muy lerda" (vv. 947-948). Si osservi come nelle traduzioni non vi sia alcun riferimento al primo verso del distico, in cui il *criado* afferma che a suo avviso la giovane si stia implicitamente rivolgendo a Gutierre (preannunciando drammaturgicamente il posteriore espediente del *romance* e del fazzoletto del secondo atto). Linguet si limita infatti a riportare il commento sull'atteggiamento della ragazza, introdotto dall'a lui cara interiezione "voilà" ("Voilà une Paysanne qui n'est pas dégoûtée"), reso dalla Caminer quasi letteralmente ("Questa Contadina non è almeno paurosa"), con la sostituzione di quest'ultima tramite l'aggettivo dimostrativo "questa". L'eliminazione del verso 947, tuttavia, costituisce un intervento di notevole ingerenza, trattandosi non soltanto del motivo che dà luogo al commento stesso di Martín, ma anche di un espediente drammaturgico che permette lo sviluppo diegetico del nucleo tematico che investe la coppia di *enamorados*. È fondamentale premettere, infatti, che esso è interamente aggiunto da parte di Matos in una rivisitazione della battuta che apporta, rispetto alla *comedia* di Lope, cambiamenti significativi che è opportuno mettere in evidenza ai fini sia di un interesse interpretativo che di posteriore analisi traduttologica. In *El villano en su rincón* il commento

¹⁴⁴ Cfr. *infra*, pp. 561-562.

riguardo alla *villana* è pronunciato non già da Otón – omologo di Gutierre – quanto dal monarca stesso, a commentare quello immediatamente precedente di Lisarda in seguito alla riprensione da parte della Infanta per essersi a lei rivolta con il titolo di “Infantería”:

INFANTA. Muy buena traza tenéis. / LISARDA. Donde está Tu Infantería, / ¿qué traza puedo tener? / INFANTA. ¡Infantería! ¡Oh, qué gracia! / LISARDA. ¿Cuál fuera mayor desgracia, / si igualdad pudiera haber? / ¿Decir vos que yo tenía / traza sin ser edificio / o yo, pues es vuestro oficio, / llamaros infantería? / El llamar a un rey alteza, / que lo llaman a una torre, / aunque es lenguaje que corre, / no es propiedad ni pureza. / Si a señor es señoría, / y al excelente le dan/ excelencia, bien dirán / a una infanta infantería / REY. No me parece muy lerda, / y el talle es todo donaire.¹⁴⁵

Nel passaggio alla *refundición*, con la riconduzione del commento dal monarca al *gracioso*, Matos interviene tramite due elementi principali: l’aggiunta del verso 947 e quella dell’attributo di “villana” del verso successivo. Se quest’ultimo, a differenza di quanto accaduto con la “serrana” del verso 845, viene restituito leteralmente in francese con “paysanne” e in italiano con “contadina”, il primo, come già anticipato, viene intramente eliminato, con una conseguente perdita dal punto di vista dello sviluppo diegetico. A determinare una distanza ancora maggiore rispetto al prototesto spagnolo, tuttavia, è la resa del posteriore attributo “lerda”, che contribuisce a modificare notevolmente il significato della battuta di Martín, allontanandosi così definitivamente alle intenzioni originarie del drammaturgo, a loro volta riconducibili allo stesso Lope. Con tale appellativo, utilizzato come eufemismo tramite l’avverbio di negazione, il sovrano intende commentare la sagace e articolata arringa difensiva di Lisarda, in cui questa dà prova di acutezza di ingegno e di spirito: non soltanto “el talle es todo donaire”, ma la *villana*, oltretutto, non è “muy lerda”. Secondo quanto riportato dal repertorio lessicografico monolingue coevo, l’aggettivo “lerdo”, con valore figurato traslato dalla prima accezione in riferimento ad animali, indica – analogamente al sostantivo “bestia” utilizzato da Tirso al verso 840 – ottusità e scarsa intelligenza:

LERDO, DA. adj. adj. Pesado, torpe, y tardo. Aplícase regularmente a las béstias. Algunos dicen viene de la voz Italiana *Lordo*, segun siente Covarr. aunque le parece mejor venga del Griego *Lordos*, que significa el que trae la cabeza inclinada hácia el suelo. Latín. *Ignavus*. *Iners*. LERDO. Metaphoricamente vale tardo en comprender o aprender las cosas. Latín. *Tardus*. *Hebes*.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 123 [vv. 861-880]. Si osservi come l’ampio commento di Lisarda, corredato di arguti e coloriti giochi linguistici, possa essere letto, nella *refundición* di Matos, come ispirazione della precedente battuta ironica nei confronti dei titoli nobiliari (vv.), non a caso ad opera del gracioso Tirso. Il *refundidor* elimina infatti nella propria generale restituzione del personaggio della *dama* ogni tipo di componente ironica, non mancando anzi di metterne in evidenza l’indole cortigiana.

¹⁴⁶ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. IV, 1734, p. 386.

Lo stesso *Diccionario de Autoridades* riporta tuttavia un'ulteriore ultima accezione dell'aggettivo con la specifica di uno specifico contesto e registro di utilizzo: "en la Germanía significa Cobarde"¹⁴⁷. La "germanía"¹⁴⁸, o "gerigonza", è definita all'interno dello stesso come "El dialecto o modo de hablar que usan los Gitanos, ladrones y rufianes, para no ser entendidos, adaptando las voces comunes a sus conceptos particulares, y introduciendo muchas voluntárias"¹⁴⁹. In tal caso, dunque, anche non considerando che il termine sia originariamente riconducibile al monarca, è evidente che non si tratti del registro espressivo di Martín il quale, pur essendo un *gracioso*, è comunque un personaggio afferente all'ambito cortigiano nobiliare. Tuttavia, nel passaggio al repertorio lessicografico bilingue spagnolo-francese, tale ultima accezione viene messa al pari delle altre, senza alcuna indicazione riguardo lo specifico e connotato contesto d'uso¹⁵⁰, il che avalla probabilmente la possibilità di scelta interpretativa da parte di Linguet tra il riferimento alla stoltezza o quello al timore. Limitandoci ad osservare la posteriore resa della Caminer, "paurosa", si potrebbe ipotizzare che nel prototesto francese si faccia riferimento a tale seconda accezione. Dal momento che Linguet ha ommesso il riferimento di Martín al fatto che Beatriz sembri rivolgersi a Gutierre e che il commento segue pertanto la precedente battuta in cui la stessa rifiuta parzialmente l'invito del re di seguirlo a Corte, è probabile che il traduttore propenda per un'interpretazione diversa rispetto a quanto manifesto nel testo spagnolo: con il proprio atteggiamento ardito la *dama* non fa mostra di acutezza di ingegno quanto di audacia, permettendosi di rinunciare a un'offerta tanto ambita da parte del monarca in persona. È così dunque che l'astuta "villana" passa dal non essere "lerda" a non essere "dégoûtée". Tale

¹⁴⁷ Ivi, p. 387. Nel precedente dizionario del Covarrubias la definizione, corredata da un ampio excursus sulle possibili origini etimologiche, fa esclusivo riferimento all'accezione originaria in relazione agli animali, non riportando alcuna accezione figurata né in merito all'ottusità né alla codardia: Cfr. Sebastian de Cobarrubias Orozco, *Tesoro...*, cit., p. 521.

¹⁴⁸ "GERMANIA. s.f. Lo mismo que Gerigonza": Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. IV, 1734, p. 47.

¹⁴⁹ Ibidem.

¹⁵⁰ "LERDO, DA. adj. Lent, te, pesant, te, lourd, de, en parlant de certains animaux. En métaph. Fainéant, te paresseux, euse, qui n'a ni art, ni savoir, ni industrie, qui ne comprend rien. Lat. *Lentus, Tardus, Ignavus, a, um. Hebes*. LERDO. T. de Bohémiens. Lâche, poltron. Lat. *Timidus, Ignavus, a, um*": Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 627; "LERDO, DA. adj. Lent, te, pesant, te, lourd, de, en parlant de certains animaux. En métaph. Fainéant, te paresseux, euse, qui n'a ni art, ni savoir, ni industrie, qui ne comprend rien. Latin, *Lentus, Tardus, Ignavus, Hebes*. LERDO. T. de Bohémiens. Lâche, poltron. Lat. *Timidus, Ignavus*": Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, pp. 126-127; "LERDO, DA. adj. Lourd, pesant, paresseux, sur-tout en parlant des animaux. Lat. Ignavus, iners. *Lourd, pesant, stupide*. Lat Ingenio tardus. *Lâche, poltron*. V. Cobarde": Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 97.

participio passato, tuttavia, secondo quanto riportato nel repertorio lessicografico monolingue coevo e, di conseguenza, in quello bilingue per la coppia francese e italiano¹⁵¹, non è esplicitamente connotato nell’accezione riferita al timore, quanto a una più generica avversione. È dunque la traduttrice italiana, forse a causa delle difficoltà esegetiche in cui si trova costretta – data probabilmente l’ambiguità del prototesto di riferimento, cui potrebbe conseguire anche l’ausilio dell’introduzione dell’avverbio “almeno” nel tentativo di restituire all’affermazione maggiore raziocinio – ad esplicitare il vocabolo in tal senso: dall’astuzia della *labradora* di Lope, a quella della più cortigiana *villana* di Matos, il personaggio di Beatriz attraversa la Francia di Linguet come “pas dégoûtée” per arrivare nella Venezia della Caminer come “non [...] paurosa”.

Al dialogo tra il re e la figlia di Juan Labrador segue poi un commento tra Gutierre e Martín in cui è presente da parte del *criado* il *realia* di un’ironica allusione storica al *corpus* legislativo delle “Siete partidas” del re Alfonso X “El Sabio”¹⁵². Alla preoccupata osservazione dell’*amo* circa l’interesse del monarca per la giovane (“El Rey la mira”, v. 851), il *criado* risponde: “Como es Sabio, con prudencia / las leyes de la Partida / quiere acabarlas con ella” (vv. 852-854). Forse a causa o della presenza del riferimento culturale o del tono sarcastico di Martín, entrambe le battute vengono eliminate nel metatesto francese, risultando poi di

¹⁵¹ “DEGOUT. s.m. Manque de goût, manque d’appétit [...] Il signifie figurément, L’aversion qu’on prend pour une chose, ou pour une personne [...] Il signifie encore, figurément, Déplaisir, chagrin [...] DEGOUTER. v.a. Ôter l’appétit, faire perdre le goût. [...] Il signifie aussi, figurément, Donner de l’éloignement pour une personne, pour une chose ; faire qu’on cesse de trouver une personne une chose à son gré. [...] SE DEGOUTER, est aussi réciproque, & signifie Prendre du dégoût, de l’aversion. [...] DEGOUTE, EE. participe. Il est quelquefois substantif, comme dans cette phrase: *Faire le dégoûté*, qui signifie Faire le difficile, le délicat. Il se dit quelquefois par contre-vérité pour signifier une personne de bonne humeur, de bonne chère, de bon appétit. *C’est un dégoûté, C’est un bon dégoûté*. Il est du style familier”: Académie Française, *Dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 485 ; “DEGOUT. s.m. Aversion, répugnance qu’on a pour les choses qu’on mange ordinairement. [...] *Disgusto, nausea*. Se dit aussi de l’aversion qu’on a pour les personnes quand elles déplaisent. [...] *Alienazione, fastidio*. Se dit fig. Des choses spirituelles & morales. [...] *Ripugnanza, fastidio*. Se dit absolument des choses qui sont fâcheuses, qui donent du chagrin, du déplaisir. *Disgusto, dispiacere* [...] DÉGOÛTER. v.a. Rebuter, donner de l’aversion [...] *Svogliare, nauseare, dispiacere, disgustare*. Il s’employe aussi au figurê. [...] DÉGOÛTÉ, ÉE. part. & adj. [...] *Disgustato, nauseato, svogliato*”: Annibale Antonini, *Dizionario...*, cit., vol. II, p. 199; “DEGOUT. s.m. Manque de goût, manque d’appétit. *Nausea, disgusto, svogliatezza*. Fig. L’aversion qu’on prend pour une chose, ou pour une personne. *Ripugnanza, avversione, alienazione, fastidio*. Déplaisir, chagrin, du. *Disgusto, dispiacevolezza, &c.* V. chagrin [...] DEGOUTE, EE. part. V. le verba. Il est quelquefois subst. Faire le dégoûté; faire le difficile, le délicat. *Far lo svogliato, il delicato*. Il se dit aussi fam. par contre-vérité, pour signifier une personne de bonne humeur, de bonne chee, de bon appétit. *Di buon umore, di buon appetito*. DÉGOÛTER. v.a. Oter l’appétit, faire perdre le goût. *Svogliare, nauseare, far perdere l’appetito, il gusto; far venire a noia*. Donner de l’éloignement pour une personne, pour une chose à son gré. *Disgustare, dispiacere, far venire a noia, generar fastidio, stomacare*. v.r. Prendre du degoût, de l’aversion. *Disgustarsi, venir a noia, prender in avversione, in odio*”: Francesco Alberti di Villanova, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 241.

¹⁵² Alfonso X, *Las siete partidas del Sabio rey*, Salamanca : Andrea de Portonaris, 1555.

conseguenza assenti anche in quello italiano. Ancora una volta la censura del *gracioso* comporta una duplice ripercussione: sul piano diegetico si perde traccia dell'intreccio secondario che investe il conflittuale triangolo amoroso tra Beatriz, Gutierre e il re, prodromo del "caso de honra"; su quello drammaturgico, invece, una tipologia caratteriale e linguistica fondamentale della *comedia nueva* perde gran parte della propria caratterizzazione, rinunciando definitivamente ad ogni tono ironico, già a sua volta molto ridimensionato nel passaggio dal dramma di Lope alla *refundición* di Matos.

Meno rilevante sotto questi due aspetti, ma utile a mettere in evidenza le finalità prettamente letterarie del traduttore francese, è l'ultimo intervento del passo in questione, in cui l'entrata in scena di un generico "criado" ad annunciare al sovrano la possibilità di recarsi a messa ("*Sale un criado. Ya está todo prevenido. / Bien puede entrar vuestra Alteza*", vv. 955-956), viene restituita in modo narrativo tramite una più generica didascalia di scena: "On vient avertir le Roi que tout est prêt pour la Messe", poi in italiano "vengono ad avvertirlo che tutto è pronto nel Tempio".

ATTO II

A differenza della *comedia* di Lope¹⁵³, il secondo atto di *El sabio en su retiro* si apre nei pressi dell'olmo dove i giovani del villaggio di Vega Florida¹⁵⁴ si apprestano a riunirsi e Beatriz e Gutierre hanno convenuto di incontrarsi nuovamente durante il dialogo conclusivo della giornata precedente. Il lungo passo (vv. 1049-1544) che ha luogo entro tale ambientazione, nonché le sue importanti finalità diegetiche e drammaturgiche, sono motivo della notevole presenza di elementi popolari riconducibili all'ambiente rustico, tra cui in particolar modo quella di parti cantate e musicate e di *criados* e *labradores*, entrambe motivo di disagio agli occhi di Linguet a dunque oggetto di interessanti sorti traduttive.

<p><i>Salen JACINTA y BEATRIZ, de labradoras.</i></p>		<p>BEATRIX, JACINTE, <i>d'un côté</i>, DOM GUTIERRE, MARTIN <i>son</i> <i>valet de l'autre habillés en</i> <i>paysans.</i></p>	<p>SCENA PRIMA. BEATRICE, E GIACINTA <i>da una</i> <i>parte</i>, D. GOTTIERO, e MARTINO <i>vestiti da contadini</i> <i>dall'altra.</i></p>
BEATRIZ	Solo está el olmo, Jacinta.	BEATRIX.	BEA. Non v'è peranche
JACINTA	Todavía para el baile 1050 <u>no se han juntado en su sitio</u> <u>las mozas y los zagales.</u> Muy temprano hemos venido.	Il n'y a personne encore sous l'orme.	nessuno sotto all'Olmo.
BEATRIZ	No es mucho me anticipase, por ver si Gutierre Alfonso 1055 estaba ya aquí, <u>pues sabes</u> <u>que dispusimos los dos</u> <u>que viniese en otro traje</u> <u>disfrazado para verme.</u>	JACINTE.	GIA. Siamo venute troppo presto.
JACINTA	<u>Sólo de esa suerte es fácil</u> 1060 <u>que os veáis sin que lo note</u> <u>la malicia del villaje.</u>	Nous sommes venus trop- tôt.	BEA. Voleva vedere se D. Gottiero ci fosse arrivato.
<p><i>Salen vestidos de labradores</i> DON GUTIERRE y MARTÍN.</p>		BEATRIX.	MAR. Ho lasciato il vostro Cavallo attaccato <u>laggiù</u> ad un Salice.
MARTÍN	<u>En lo intricato del bosque</u> <u>atado el caballo a un sauce</u> <u>dejé señor.</u>	Je voulais voir si Dom Gutierre s'y seroit déjà rendu.	GOT. Travvestiti a questo modo, è impossibile che nessuno ci riconosca. Ecco l'Olmo.
DON GUTIERRE	No es posible 1065 que así nos conozca nadie. Este es el olmo, Martín, adonde suelen juntarse los mancebos del lugar a hacer sus fiestas y bailes, 1070 y adonde... Pero ¿qué miro?	MARTIN.	MAR. Ecco la giovane. GOT. Voi vedete, mia bella, [...]
		J'ai laissé votre cheval attaché <u>là-bas</u> à un saule.	
		DOM GUTTIERE.	
		Il n'est pas possible qu'on nous reconnoisse dans ce dégüisement: voilà l'orme.	
		MARTIN.	
		Et voilà la fille.	
		DOM GUTTIERE.	
		Vous voyez, ma belle maîtresse, [...]	

¹⁵³ In *El villano, en su rincón*, infatti, ha inizio con un ampio dialogo tra il re e Finardo, presso la reggia di Corte, in cui il primo manifesta la volontà di andare a conoscere Juan Labrador sotto mentite spoglie: cfr. Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., pp. 127-129 [vv. 991-1118]. Come si osserverà, il dialogo viene in parte ripreso più avanti da Matos, quale analesi, per quello analogo che intercorre tra il monarca, già nei panni di Enrique de Guevara, e Alvar Nuñez, nei pressi della casa del *villano* (vv. 1545-1628, corrispondente nelle traduzioni alla quarta scena di questo stesso atto).

¹⁵⁴ Nella *comedia* di Lope l'mologo dialogo (vv. 1120-1186) vede protagoniste Lisarda e Constanza.

<p>MARTÍN JACINTA BEATRIZ DON GUTIERRE</p>	<p>Si no es ella, <u>que me maten.</u> Él es sin duda. El recelo <u>no es mucho que me acobarde.</u> Gallarda, hermosa, aldeana,¹⁰⁷⁵ [...]</p>		
[pp. 50-51]	[pp. 42-43]	[p. 31]	

Analogamente all’inizio del primo atto, la scena si apre con la parallela presenza dei due *enamorados*, entrambi accompagnati dal rispettivo *criado*. Anche in questo caso Linguet presenta contemporaneamente le due coppie, introdotte dai due opposti lati del palco onde evitare una successiva entrata e dover quindi dividere la scena. I quattro personaggi sono tutti vestiti da contadini (si osservi tuttavia come nella traduzione in italiano ad esserlo siano soltanto Gutierre e Martín, a causa di un’erronea interpretazione del participio maschile plurale “habillés” – non a caso al termine della didascalia francese ad indicare anche Beatriz e Jacinta, come nel testo spagnolo – come riferito solamente ai personaggi maschili e dunque anticipato).

Anche in tale occorrenza l’atteggiamento traduttivo nei confronti dei due *criados* sembra attenersi a quanto avvenuto in precedenza: Jacinta, quale *alter ego* della *dama* che si rivolge ad un diverso livello di pubblico, ne segue fedelmente le sorti, in una mancanza di autonomia cui deriva la restituzione esplicita del nucleo semantico delle battute – epurate da eventuali giochi linguistici – ove anche questa compaia o, quando anch’essa venga omessa, la completa eliminazione; la presenza di Martín viene invece mantenuta se strettamente utile a fini diegetici o drammaturgici e, in ogni caso, privata di ogni connotazione tipica del registro del *gracioso*. La prima battuta della *criada*, a conferma dell’osservazione di Beatriz riguardo al fatto che siano le prime ad essere giunte presso l’olmo (“Solo está el olmo, Jacinta”, v. 1049), viene mondata in traduzione di ogni ridondanza dei quattro versi originari (“Todavía para el baile / no se han juntado en su sitio / las mozas y los zagales. / Muy temprano hemos venido”, vv. 1050-1053) e riportata al nucleo semantico di maggior rilievo, privata dunque di ogni idiomatismo riconducibile all’ambiente rustico¹⁵⁵ volto a sottolineare l’impazienza della *dama* per il proprio incontro amoroso: “Nous sommes venus trop-tôt”, poi in italiano “Siamo venute troppo presto”.

¹⁵⁵ “ZAGAL. s.m. El mozo fuerte, animoso, y valiente. Es voz, que se usa mucho en las Aldeas”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. VI, 1739, p. 549.

La seconda battuta della stessa, che ha la funzione di ribadire con un linguaggio più colorito e maggiormente accessibile al *vulgo* quanto già riferito da Beatriz, ossia l'espedito del travestimento concordato dai due *enamorados* per fare in modo di potersi nuovamente incontrare. Tuttavia tale elemento, anticipato a livello diegetico alla fine del primo atto, viene del tutto omesso in traduzione, *in primis* all'interno della battuta della *dama* – “No es mucho me anticipase, / por ver si Gutierre Alfonso / estaba ya aquí, pues sabes / que dispusimos los dos / que viniese en otro traje / disfrazado para verme” (vv. 1054-1059) viene infatti tradotto semplicemente in francese e italiano rispettivamente con “Je voulais voir si Dom Gutierre s’y seroit déjà rendu” e “Voleva vedere se D. Gottiero ci fosse arrivato” – e in secondo luogo, di conseguenza, nella conferma esplicativa ed ironica di Jacinta, in cui si allude alla malizia paesana (“Sólo de esa suerte es fácil / que os veáis sin que lo note / la malicia del villaje”, vv. 1060-1062), interamente eliminata in traduzione. Qualunque sia la motivazione alla base di tale omissione essa è premonitrice, come si osserverà a breve, del comportamento mantenuto dal traduttore francese per la resa della scena successiva, in cui l'espedito del travestimento – su cui non a caso in tal sede Matos insiste – assume un valore diegetico e drammaturgico determinante.

Segue poi l'intervento della coppia maschile con la battuta di apertura del *criado*, di tipico sapore aureo, in cui questi riferisce di aver lasciato il cavallo legato ad un salice nel bosco; anch'essa, che sembra avere nel prototesto spagnolo una funzione soprattutto metrica di ausilio compositivo, viene ridimensionata nelle traduzioni in prosa al nucleo semantico essenziale, epurata da ogni elemento retorico – nella fattispecie il primo verso, che passa ad essere da un evocativo “intricado bosque” a un più approssimativo “là-bas” francese e “laggiù” italiano – per cui “En lo intricado del bosque / atado el caballo a un sauce / dejé señor” (vv. 1063-1065) diviene rispettivamente “J’ai laissé votre cheval attaché là-bas à un saule” e “Ho lasciato il vostro Cavallo attaccato laggiù ad un Salice”, con l'introduzione del possessivo in relazione all'animale a conferire maggior congruenza alla presenza di tale osservazione nel testo.

Al commento di Gutierre circa l'impossibilità di essere riconosciuti da qualcuno in simile contesto, segue la comparsa di Beatriz, che fa interrompere l'elocuzione del *galán* (“y adonde... Pero ¿qué miro?”, v. 1071), avallato dalla colorita conferma del *gracioso*, il quale è pronto a giurare sulla propria vita che si tratti in effetti della ragazza: “Si no es ella, que me

maten” (v. 1071). Si osservi come il traduttore francese, in primo luogo, modifichi il riconoscimento della ragazza da parte del nobile attribuendolo all’albero sede dell’appuntamento (“voilà l’orme”, poi in italiano letteralmente “ecco l’olmo”) e, in secondo luogo, ascriva invece tale azione ad appannaggio del *gracioso*, ridimensionandone tuttavia l’espressività idiomantica lessicale nell’epanalessi dell’interiezione “voilà” (“et voilà la fille”, poi reso dalla Caminer letteralmente con “ecco la giovane”). Parallelamente, al verso successivo, anche l’attenta *criada* individua Gutierre, di cui segnala la presenza a Beatriz (“Él es sin duda”, v. 1073), tuttavia anche in questo caso la sua presenza nel metatesto francese, e di conseguenza poi in quello italiano, viene interamente omessa, a seguito di quella immediatamente posteriore della *dama* in cui questa dà prova della propria temerarietà: “El recelo / no es mucho que me acobarde” (vv. 1073-1074).

La scena prosegue dunque con il dialogo tra i due *enamorados* – anch’esso, come si osserverà, estremamente rivisitato nelle traduzioni francese e italiana – interrotto dal sopraggiungere di Montano (v. 1210), che dà adito ad un divertente scambio di battute tra questi e lo scaltro Martín che, proprio in virtù dell’espedito del travestimento, si prende gioco del figlio di Juan Labrador – ingannandolo al punto da fare in modo che sia questo stesso ad invitarli a restare – facendogli credere che egli e Gutierre siano due *villanos*, Alcarraza e Juan Fraile, di passaggio presso Vega Florida, in cerca di espedienti per sopravvivere. Il passo, di registro linguistico estremamente vivace, costituisce un divertente innegabile “pezzo di bravura” – interamente aggiunto da Matos – composto per sollecitare “la risa” del pubblico dando modo all’attore nei panni del *gracioso* di fare sfoggio delle proprie competenze drammaturgiche. Quasi una sorta di *entremés*, cui non a caso in ultima istanza prende parte anche la divertita Jacinta in un riferimento al tema del cibo, nel passo si riscontrano molte delle caratteristiche topiche legate a tale tipologia di personaggio: non è un caso dunque che, coerentemente con quanto preannunciato all’interno del proprio “Avertissement”, Linguet tagli interamente tale ampio passo (vv. 1210-1270), introducendo lo stesso personaggio di Montano direttamente in apertura della seconda scena, che fa immediato seguito al dialogo tra Beatriz e Gutierre.

Sale MONTANO.

MONTANO	¿Qué haces, hermana?	1210
BEATRIZ	A estos mancebos decía como mi padre, para su labor, ya tiene hogaño gente bastante, y que más no ha menester.	1215
MARTÍN	Señor, si mientras durase la vendimia, usted quisiere añadir más dos jornales, le serviremos, y sepa que es mi compañero un grande vendimiador de majuelos.	1220
MONTANO	¿Y vos?	
MARTÍN	Lo vuelvo vinagre.	
MONTANO	Pues ¿de qué servís?	
MARTÍN	Yo soy vaquero.	
BEATRIZ	(<i>Ap.</i> Que me atajase decirle el modo con que podía esta noche hablarme.)	1225
DON GUTIERRE	(<i>Ap.</i> Si en mí repara, hay gran riesgo.)	
MARTÍN	(Ap. Pues yo haré por deslumbrarle.) Y siendo vaquero , tengo modos de ordenar notables a las vacas más feroces.	1230
MONTANO	¿De qué manera?	
MARTÍN	Es muy fácil. Tengo una piel de becerro, y cubriéndome el semblante con ella me pongo en cuatro pies, pues que piensa la madre que soy su hijo, y se llega muy mansa el pezón a darme. Aprieto entonces la mano y lleno de leche un zaque, y le voy dando papilla mientras me mira y me llame.	1235 1240
MONTANO	¿Cómo os llamáis?	
MARTÍN	Alcarraza.	
MONTANO	¿Y ese otro zagal?	
MARTÍN	Juan Fraile.	
DON GUTIERRE	Y ambos de Sierra Morena, adonde por cierto lance de amor, que tuve con otro pastor, fue fuerza ausentarme.	1245
MONTANO	Vos tenéis gentil presencia.	
MARTÍN	Y no da ventaja a nadie en correr, saltar y hacer extrañas habilidades.	1250
MONTANO	Bien se echa de ver. Los dos hablad mañana a mi padre, que podrá ser que os reciba.	1255

LOS DOS	Pues adiós.	
MONTANO	No os vais; que es tarde. Y puesto que a ese lugar a tan buen tiempo llegasteis, favoreced nuestra aldea con ver y asistir al baile.	1260
MARTÍN	Y si nos coge la noche ¿habrá papel?	
JACINTA	Hoy reparte el alcalde cena a todos, por ser fiesta que el pueblo hace cada año por este día.	1265
MARTÍN	Como haya cena, habrá catre, porque en llenando el jergón, no hay cuerpo que no descanse. ¿Qué grita es esta?	
JACINTA	Ya todos vienen al olmo a juntarse.	1270

[pp. 55-57]

Anche la prima parte della seconda scena di tale atto, caratterizzata dalla presenza sia dei *villanos* che di parti cantate, preludio dell'importante *romance* di Beatriz nonché elemento drammaturgico di rilievo, viene notevolmente epurata da Linguet di entrambi tali aspetti, per essere ricondotta a una sintesi narrativa di valore prettamente letterario.

<i>Salen TIRSO, ANTON, BRUNO y las labradoras que puvieren y CONSTANZA, cantando y bailando.</i>		SCENE II. <i>Les mêmes, MONTAN, CONSTANCE, toute le jeunesse du village.</i>	SCENA II. MONTANO , E COSTANZA, tutta la Gioventù del Villaggio, e detti.
[...]		[...]	[...]
MONTANO	Ea, salgan los zagales a bailar, y cada uno haga sus habilidades.	MONTAN. Allons, que l'on danse.	MON. Animo, si balli. (fanno ballare Martino , e quindi <i>Gottiero, che prende Beatrice; ella lo avverte, che racconterà fra momenti una Storiella a tutta l'assemblea, e ch'egli deve prendere per fe quanto ella dirà traendosi il fazzoletto di tasca: dopo alcuni momenti fanno cantare Costanza, propongono di divertirsi con dei racconti, e Beatrice comincia.</i>)
MARTÍN	Présteme unas castañuelas; que quiero bailar. Tocadme el villano.	On fait danser Martin & ensuite Gutierre qui prend Béatrix. Elle l'avertit qu'elle contera dans le moment une histoire à toute l'assemblée, & qu'il doit prendre pour lui ce qu'elle dira en tirant son mouchoir. Après quelques momens on fait chanter Constance; on propose de s'amuser à faire des contes: Béatrix se charge de commencer.	
TIRSO	Norabuena, Los músicos se lo canten.		
MÚSICA	<i>El villano que no quiere con su dama ser galante, unda linda caiga en él que le muela o que le ablande.</i> 1320 <i>Al villano que le importa ser veloz de carcañales, si al dan, dan, siempre está dócil, y al den, de, nunca está fácil, cuando en su casa el villano tras, tras, a la puerta llame, en viniendo sin tin, tin, un to, to, to, que le ladre.</i>		

MONTANO	Salga ahora el compañero.		
DON GUTIERRE	Si haré, pero habéis de darme licencia para que yo una dama a bailar saque.	1330	
MONTANO	Ese es voluntario estilo. Sacad la que os agradare.		
DON GUTIERRE	Tocad la gallarda. A vos os elijo.	1335	
BEATRIZ	Que me place.		
MÚSICA	Pastores del monte, bajad a estos valles, porque el dios de Apolo ya quiere ausentarse.	1340	
DON GUTIERRE	¿Con qué industria, Beatriz mía, podré aquesta noche hablarte?		
BEATRIZ	Estad con cuidado; que yo os lo diré en un romance.		
MÚSICA	El planeta hermoso que a dar vida nace si despierta en las flores, ya muere en cristales.	1345	
BEATRIZ	Advertid que hablo con vos cuando un pañuelo sacare.	1350	
TIRSO	El forastero y Beatriz lo han hecho de muy buen aire. Siéntense, y salga Constanza con Montano.		
CONSTANZA	Será en balde persuadirme, porque yo nunca he bailado.	1355	
TODOS	Pues cante.		
CONSTANZA	Norabuena, si es estilo que cada cual haga alarde de su habilidad, yo quiero obedecer. Ea, dadme el instrumento.	1360	
BRUNO	Allá va de mano en mano.		
DON GUTIERRE	(Ap. Inconstante fortuna, a mi amor turbada, sed una vez favorable.)		
CONSTANZA (canta)	<i>Coronaba el sol su frente con los desdenes de Dafne, que un noble rigor obliga más que un favor si es mudable. De lo esquivo de su planta se formó un verde plumaje, porque sea un pie de nieve heroico laurel de Marte. Huya, huya, veloz y esquiva Dafne, pues de su olvido su memoria nace.</i>	1365	
BEATRIZ	Más noble entretenimiento es el hablar. Cese el baile por ahora, y cada uno algunos versos relate.	1375	

TIRSO	Yo diré unas seguidillas.		
CONSTANZA	Yo una glosa muy notable.	1380	
JACINTA	Yo una canción a una tuerta.		
ANTON	Yo a un jibado un vejamen.		
GIL	Yo a un cojo unos pies quebrados.		
BEATRIZ	Yo repetiré un romance.		
TIRSO	Empiece Beatriz.		
[pp. 57-61]		[pp. 45-46]	[pp. 32-33]

Si osservi come già nella didascalia di apertura il traduttore francese elimini ancora una volta, come già occorso in precedenza¹⁵⁶, il riferimento al nome proprio dei tre *criados*, accorpandoli genericamente, alla pari di “las labradoras que pudieren”, in “toute le jeunesse du village” (letteralmente restituita in italiano con “tutta la Gioventù del Villaggio”), eliminando inoltre il riferimento al canto e al ballo e aggiungendo la presenza di Montano la cui assenza era dovuta all’eliminazione del precedente dialogo con Martín.

Significativamente, la scena viene mantenuta in traduzione, seppure in modo parziale, fino alla comparsa al suo interno degli interventi dei *criados* e delle parti cantate (vv. 1271-1314). Con la battuta di Martín dei versi 1313-1315, si apre invece un sorta di *mojiganga* in cui i personaggi si alternano cimentandosi in danze e canti. La presenza di numerosi *realia* afferenti alla cultura musicale del Siglo de Oro – tra cui in primo luogo i riferimenti alle “castañuelas” e al *baile* chiamato “villano” nominati dal gracioso ai versi 1313 e 1315 – nonché la presenza stessa di due elementi, gli interventi dei *criados* e la musica, alla cui traduzione Linguet si rivela spesso refrattario, portano il traduttore a ricondurre il passo a una didascalia di tipo meramente narrativo, in cui inserisce anche l’importante riferimento del dialogo tra i due *enamorados* che anticipa il *romance* di Beatriz e cui proprio il confusionario sovrapporsi dei canti dei *villanos* permette di avere luogo: “On fait danser Martin & ensuite Gutierre qui prend Béatrix. Elle l’avertit qu’elle contera dans le moment une histoire à toute l’assemblée, & qu’il doit prendre pour lui ce qu’elle dira en tirant son mouchoir. Après quelques momens on fait chanter Constance; on propose de s’amuser à faire des contes: Béatrix se charge de commencer.”, che diventa, nell’italiano della Caminer, “fanno ballare Martino, e quindi Gottiero, che prende Beatrice; ella lo avverte, che racconterà fra momenti una Storiella a tutta l’assemblea, e ch’egli deve prendere per fe quanto ella dirà traendosi il fazzoletto di tasca: dopo alcuni momenti fanno cantare

¹⁵⁶ Cfr. *supra*, pp. 356 ss.

Constanza, propongono di divertirsi con dei racconti, e Beatrice comincia”. Eliminando dunque tale passo, che prepara il posteriore espediente del *romance*, di grande importanza drammaturgica e diegetica per lo sviluppo dell’intreccio secondario della *comedia*, entrambe le traduzioni si presentano prive di quella che ne costituisce una dominante essenziale, proponendosi come metatesti edulcorati di più di uno degli aspetti tipici della *comedia nueva*.

Al *romance* di Beatriz, la cui traduzione si osserverà in seguito, segue l’arrivo di Juan presso l’olmo, che apre la terza scena, in seguito al quale i presenti si alzano in piedi in segno di rispetto; il *villano* invita dunque tutti a riprendere posto per godere di quelle gioie della giovinezza a lui oramai precluse.

<p>JUAN</p> <p>TIRSO</p> <p>[p. 63]</p>	<p>Ea, prosígase el juego. Todos volved a sentaros; que en mi mocedad, me acuerdo 1445 que en el lugar donde estamos era yo toda la envidia de los mancebos gallardos. Vencía a todos corriendo, ganaba a todos tirando, 1460 mas joh caduca memoria! ¡qué aprisa el árbol lozano marchitó sus verdes hojas el otoño de los años!</p> <p>Las mozas con los mancebos comience a casar, muesamo, y no se le acuerde ahora lo de los nidos de antaño, y a mí me case primero.</p> <p>1465</p>	<p>JEAN.</p> <p>Eh bien, continuez donc... j’ai aimé aussi autrefois le plaisir tout comme vous. J’excitois alors l’envie de les jeunes-gens du canton. Aucun ne me surpassoit à courir ou à jeter la barre; mais de tout cela, il ne me reste que le souvenir. Je suis à present un vieil arbre, dont l’automne a séché les feuilles.</p> <p>TIRCIS.</p> <p>Bon! Notre maître, pour vous rajéunir, vous n’avez qu’à marier les garçons avec les filles que sont ici, & commencer par moi.</p> <p>[pp. 48-49]</p>	<p>GIO. Via, continuate.... In altri tempi ho amato ancor io il piacere al pari di voi; io eccitava allora l’invidia di tutta la gioventù del Villaggio, e nessuno mi superava nel correre, o nel gettar la palestra; ma adesso non mi rimane altro che la memoria di queste cose, e sono un albero vecchio, di cui l’autunno ha seccate le foglie.</p> <p>TIR. Oh buono! Padrone, se volete ringiovanire, maritate i giovani colle fanciulle che sono qui, e cominciate da me.</p> <p>[p. 34]</p>
---	---	--	--

Il nostalgico commento di Juan viene interrotto dall’esortazione di Tirso a distrarsi con il gioco del “casamentero”, il che darà poi occasione al *villano* di annunciare le nozze tra Constanza e Montano. Si osservi come in questo caso la battuta del *gracioso* Tirso – malgrado la sua mancata segnalazione della presenza di tale personaggio all’interno della didascalia nella scena precedente, in cui ne avviene la comparsa e che lo vede genericamente ricondotto a “toute le jeunesse du village” – venga mantenuta in

traduzione¹⁵⁷ sebbene con alcuni interventi. Pur cogliendo il riferimento al *topos* del “carpe diem” dei precedenti versi di Juan, Linguet modifica l’invito del *gracioso* a non pensarci (“y no se le acuerde ahora / lo de los nidos de antaño”, vv. 1467-1468), reinterpretandolo in senso propositivo: il gioco dei finti matrimoni in cui il *criado* intende coinvolgerlo, a cominciare dal proprio, può essere per il *villano* occasione di un momentaneo ringiovanimento interiore (“pour vous rajeunir”, tradotto poi dalla Caminer “se volete ringiovanire”, con un passaggio dalla proposizione finale a quella ipotetica).

Dopo l’annuncio di Juan di voler accasare Montano e Constanza e le conseguenti manifestazioni di gioia e gratitudine da parte di questi ultimi (vv. 1470-1516), la scena prosegue con l’intervento di Jacinta, la quale approfitta dell’occasione per sollecitare il *villano* a provvedere anche al matrimonio di Beatriz. Alla risposta di Juan, che spiega di non conoscere sul posto un uomo che meriti la mano della figlia – “No le hallo / en el lugar casamiento” (vv. 118-119), la cui traduzione vede il vocabolo “casamiento” restituito rispettivamente in francese tramite “parti convenable” e in italiano “partito approposito” – la *criada* suggerisce di darla in sposa a un “cortesano” (v. 1520), tradotto rispettivamente come “seigneur” e “signore”.

JACINTA	¿Por qué, señor, a Beatriz no casas también?		JACINTHE.		GIA. Perché non maritate nello stesso tempo Beatrice?
JUAN	No le hallo en el lugar casamiento.		Pourquoi ne mariez-vous pas Béatrix tout de suite?		GIO. Io non vedo qui adesso per lei un partito approposito.
JACINTA	Pues dáselo a un cortesano.	1520	JEAN.	Je ne vois point ici pour elle de parti convenable.	GIA. Datele un Signore.
			JACINTHE.	Donne-lui un Seigneur.	
[pp. 64-65]			[pp. 50-51]		[pp. 35-36]

Il consiglio di Jacinta è motivo di una nuova invettiva da parte del *villano* nei confronti dell’ambiente di Corte (vv. 1521-1532) – dall’emblematico *incipit* “¿Cortesano? No en mis días”, restituito nelle due traduzioni con “Un Seigneur! Non, de ma vie” e “Un Signore? non

¹⁵⁷ In effetti è lo stesso personaggio a chiudere la seconda scena con l’annuncio del sopraggiungere di Juan Labrador. Al romance di Beatriz, infatti, segue un breve *aparte* di Gutierre (vv. 1437-1440) in cui questi riferisce di aver inteso le indicazioni a lui dirette celate tra i versi cantati dalla dama, cui il *gracioso* risponde con un commento molto meno aulico e più edonistico dichiarando di non poter cantare anch’egli le proprie *coplas* – rese nella traduzione francese con un generico e dunque più ambiguo “quelque chose”, poi in italiano “qualche cosa” – a causa dell’arrivo del *villano*: “Yo quiero decir mis copras, / pero allí viene miesamo”: Juan de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro...*, cit., p. 62 [vv. 1441-1442]; “Je vais dire aussi quelque chose. Mais voilà notre maître”: Juan de Matos Fragoso, “Le sage dans sa retraite”, cit., p. 47; “Adesso dirò qualche cosa ancor io, ma ecco il nostro Padrone”: Juan de Matos Fragoso, “Il saggio nel suo ritiro...”, cit., p. 34.

sarà mai vero” – che ha funzione drammaturgica di preparare il poco posteriore incontro tra “sabio”, nei panni di Enrique de Guevara, e “villano” e diegetica di concorrere allo sviluppo del tema centrale dell’antitesi tra mondo cortigiano e agreste. Dopo una *endecha* cantata in *hexasílabos* (vv. 1533-1536) a celebrare l’annuncio delle nozze tra Montano e Constanza, la scena si avvia alla conclusione con un *aparte* in cui Martín commenta l’avversione di Juan nei confronti del mondo nobiliare.

<p>MARTIN (Ap. Que me degüellen si hubiere en el mundo hombre tan raro, que la nobleza desprecie. <u>Vive Dios.</u>)</p> <p>[pp. 64-65, vv. 1537-1540]</p>	<p>MARTIN. Sur ma tête, cet homme-là, n’a point son pareil dans le monde: comme il traite la noblesse!</p> <p>[pp. 50-51]</p>	<p>MAR. Giuro sul capo mio, che quest’uomo non ha il suo simile al mondo. Come tratta la Nobiltà!</p> <p>[pp. 35-36]</p>
---	---	---

Al di là della mancata segnalazione dell’*aparte* – comunque implicito nell’immediata risposta di Gutierre, cui Martín si sta rivolgendo, a chiudere la scena – si noti come singolarmente in questo caso il registro linguistico del *criado* venga mantenuto in traduzione con un’immagine di analogo contenuto semantico. A differenza infatti di quanto occorso con il verso 1072 pronunciato dallo stesso personaggio – “si no es ella, que me maten”, reso in francese ed italiano semplicemente con “et voilà la fille” e “ecco la giovane”¹⁵⁸ – la pur estrema immagine della “degollación” (“Que me degüellen si hubiere”, v. 1537) viene mantenuta da Linguet senza alcuna censura tramite l’immagine del giuramento sulla propria testa (“sur ma tête”, con il passaggio dal congiuntivo esortativo dell’apodosi del periodo ipotetico originario a complemento di un meno articolato periodo semplice, poi restituito dalla Caminer, con la specifica del verbo, “giuro sul capo mio”): quasi una sorta di profetica anticipazione di quello che sarà poi il tragico destino dello stesso traduttore, morto sulla ghigliottina il 27 giugno del 1794. Più connotato appare invece l’intervento sul diretto giudizio che Martín esprime nei confronti di Juan, cui si attribuisce l’appellativo – frequentemente utilizzato nella *comedia* a denotare il personaggio del *villano* e la sua singolare avversione nei confronti del mondo cortigiano – di “hombre tan raro” (v. 1538) la cui restituzione vede il passaggio della peculiarità in termini più quantitativi che qualitativi: “cet homme-là, n’a point son pareil dans le monde”, poi in italiano “quest’uomo non ha il suo simile al mondo”. Nella stessa ottica, poi, anche il verbo “despreciar” in riferimento alla nobiltà – cui, come osserverà, ha

¹⁵⁸ cfr. *supra*, pp. 401-402.

origine il posteriore commento di Gutierre, prodromo del “caso de honra”¹⁵⁹ – viene attenuato da un traduceute meno dispregiativo enfatizzato tramite un’esclamativa: “comme il traite la noblesse!”, tradotto letteralmente in italiano con “come tratta la nobiltà!”. Si elimina infine – in linea con quanto generalmente operato, come si osserverà nel dettaglio¹⁶⁰, nei confronti della presenza ad immagini riconducibili al campo semantico della religione anche quando, come in tal caso, queste abbiano mera finalità linguistica – l’interiezione conclusiva del criado “vive Dios”.

La scena successiva ha luogo nei pressi della casa di Juan Labrador e vede il già anticipato dialogo tra il monarca, nelle vesti di Enrique de Guevara, e Alvar Nuñez (vv. 1545-1628), che riprende in parte quello tra gli omologhi personaggi con cui Lope apre il secondo atto nel palazzo di Corte (vv. 991-1118)¹⁶¹. Lo scambio di battute si conclude con l’arrivo all’abitazione del *villano*, in seguito al quale la coppia si saluta (vv. 1625-1626, congedo eliminato in traduzione¹⁶²) e il monarca bussa alla porta dopo essersi raccomandato al nobile di non rivelare a nessuno l’espedito del travestimento.

REY ALVAR REY TIRSO (dentro) REY TIRSO [p. 68]	Pues adiós. Adiós gran señor. Advierte que aquesto ha de ser de suerte que no salga de los dos. ¡Ah de casa! ¿Quién vocea? ¿Vive aquí Juan Labrdaor? 1630 Por ti pregunta, señor.	LE ROI. Allez, & n parlez de ceci à personne (Il frappe.) Hola! quelqu’un? TIRCIS, en dedans. Qui frappe? LE ROI. Est-ce ici la maison de Jean le Laboureur? [p. 53]	ALV. Siamo di già alla Casa. ALF. Andate, e non parlate di questo a chicchessia. (batte.) Olà, o di casa. TIR. (di dentro.) Chi batte? ALF. È questo l’albergo di Giovanni il Lavoratore? [p. 37]
--	---	--	---

Si osservi come alla battuta del re – “¡Ah de casa!” (v. 1629), con una restituzione in francese tramite l’interrogativa “Hola! quelqu’un?” e un singolare ritorno in italiano al vocabolo “casa” con la restituzione dell’affermativa “Olà, o di casa” – Linguet aggiunga una didascalia esplicativa che indica l’azione di bussare (“Il frappe”, letteralmente tradotta dalla Caminer

¹⁵⁹ “Calla, y mis pasos / sigue, Martín; y pues ya / la noche tiende su manto / yo haré que de mí se acuerde / el filósofo villano”: Juan de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro...*, cit., p. 65 [vv. 1540-1544].

¹⁶⁰ Cfr. *infra*, pp. 795 ss.

¹⁶¹ Cfr. *infra*, pp. 589 ss.

¹⁶² Si osservi che il congedo era stato interamente aggiunto da Matos all’interno della *refundición*, mentre il posteriore scambio di battute qui commentato è integralmente ripreso dalla *comedia* di Lope con la sola aggiunta della didascalia del *criado* e la forma singolare del verbo “preguntar”: “REY. [...] ¡A de casa! / FILETO. ¿Quién vocea? / REY. ¿Vive aquí Juan Labrdaor? / FILETO. Por ti preguntan, señor”: Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 1342 [vv. 1600-1602].

“batte”). A rispondere al richiamo è il *gracioso* Tirso che, pur non potendo sapere di chi si tratti, dà nuova mostra della poca mancanza di ossequio nei confronti del monarca attribuendogli un’azione che poco sembrerebbe addirsi alla figura reale: “¿Quién vocea?” (v. 1629). Il verbo “vocear” ha infatti la connotazione di un tono di voce alto¹⁶³ – aspetto che appare quasi esasperato all’interno del coevo repertorio lessicografico bilingue spagnolo-francese¹⁶⁴ – la quale potrebbe ricondurre a modi non garbati, il che è probabilmente alla base dell’attenuazione operata da Linguet nel ricondurlo a quello stesso utilizzato nella precedente didascalia aggiunta di proprio pugno: “Qui frappe?”, tradotto poi alla lettera dalla Caminer con “Chi batte?”. Viene invece interamente eliminata l’ultima battuta, in cui il *gracioso* avverte Juan che il forestiero chieda di lui (“Por ti pregunta, señor”, v. 1631): in entrambe le traduzioni la quarta scena si conclude invece con la domanda del sovrano e la successiva si apre direttamente con l’entrata del *villano*.

Tale quinta scena, momento centrale dell’intero dramma attorno a cui si articola il tema *corte-aldea*, vede il primo ampio dialogo tra il re sotto mentite spoglie e il *villano*. La presenza dei *criados* in scena, dati il registro e il contenuto del passo è pertanto puramente funzionale all’azione drammatica nonché priva di particolari connotazioni linguistiche. L’intervento della resa traduttiva nei loro confronti – che si manifesta ugualmente ingerente pur in assenza di idiosincratie “plaisanteries” – dà modo comunque di osservare alcuni aspetti che permettono di cogliere, da un lato, la ricezione di tale tipologia di personaggio da parte dei traduttori e, dall’altra, il ridimensionato ingresso dello stesso all’interno delle nuove lingue e culture di arrivo rispetto a quelle che sembrerebbero essere le intenzioni del drammaturgo spagnolo.

La prima occorrenza avviene dopo un primo più breve dialogo tra *sabio* e *villano* (vv. 1631-1671) tramite il richiamo di quest’ultimo ai tre *criados* affinché servano la cena e avvertano i figli di raggiungerlo.

¹⁶³ “VOCEAR. v.n. Dar voces, ò gritos. Fórmase de la palabra Voz. Lat. *Vociferare. Clamare*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. VI, 1739, p. 513. Il lemma non è presente invece nel dizionario del Covarrubias.

¹⁶⁴ “VOCEAR. v.n. Crier, faire des cris. Lat. *Vociferari, Clamare*”: Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 1011; “VOCEAR. v.n. Crier, faire des cris. L. *Vociferari, Clamare*”: Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 514; “VOCEAR. v.n. Crier, élever la voix, pousser des cris. L. *Vociferari*”: Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 448.

<p>JUAN [...] Sentaos ahora mientras la cena nos sacan, y excusemos cumplimientos. ¿Gil, Tirso, Antón?</p> <p style="text-align: center;">Sale TIRSO</p> <p>TIRSO ¿Qué nos mandas?</p> <p>JUAN Di que prevengan la cena 1675 y di a mis hijos que salgan.</p> <p>[p. 69]</p>	<p>JEAN. [...] asseyez-vous en attendant qu'on apporte le souper. Mettez-vous là, point de façons. Tircis, Antoine.</p> <p style="text-align: center;">LES GARÇONS</p> <p>Que voulez-vous?</p> <p>JEAN. Dites qu'on dépêche le souper & avertissez mes filles de venir.</p> <p>[p. 56]</p>	<p>GIO. [...] Sedete fino a tanto che venga portata la cena, mettetevi là senza cerimonia. Tirsi, Antonio.</p> <p>I FAM. Che cosa volete?</p> <p>GIO. Fate sollecitare la cena, e dite alle mie figliuole, che vengano qui.</p> <p>[p. 41]</p>
---	--	--

Si osservi come l'originaria apostrofe di Juan Labrador a Gil, Anton e Tirso si limiti in traduzione ai soli ultimi due: coerentemente con quanto operato in precedenza, Linguet elimina il personaggio di Gil, il quale è completamente assente all'interno delle traduzioni francese ed italiana, o perché interamente omesso quando, come in questo caso, la sua presenza non sia strettamente necessaria a livello diegetico, o tramite la riconduzione ad un generico "garçon", come nella decima scena del primo atto¹⁶⁵. Eliminata inoltre la didascalia dell'ingresso in scena di Tirso – di esclusivo appannaggio di Matos, così come il richiamo ad Anton e Gil¹⁶⁶ – sia tagliata in traduzione per passare direttamente alla battuta di quest'ultimo, attribuita tuttavia ad entrambi i personaggi – forse a giustificare in modo logico anche la presenza del secondo *criado* – in un generico "les garçons", reso in italiano, come già occorso¹⁶⁷, con "i fam.", per "famigli", a ricondurre i personaggi alla loro relazione con il *villano*. All'interno di tale risposta, inoltre, assistiamo ad un intervento già occorso in precedenza¹⁶⁸, che vede la restituzione del verbo "mandar" ("¿Qué nos mandas?", v. 1674) con il meno direttivo "vouloir" ("Que voulez-vous?"), tradotto poi in italiano letteralmente

¹⁶⁵ Cfr. *supra*, pp. 377 ss.

¹⁶⁶ Nella *comedia* di Lope non si prevede infatti l'ingresso in scena dei *criados*, quanto la sola sollecitazione da parte di Juan, intercalata all'interno del dialogo, all'omologo di Tirso, Fileto, cui si richiede di chiamare i figli del *villano* e non di servire la cena: "Sentaos, mientras que a los dos / nos dan de cenar. Camina, / Fileto, a mis hijos llama": Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., pp. 143 [vv. 1634-1636]. La richiesta della preparazione della tavola avverrà in *El villano en su rincón* più tardi, in seguito all'annuncio da parte di Fileto del fatto che la cena sia pronta e unitamente all'esortazione di Juan allo stesso dire a Lisarda e Belisa di preparare il letto per l'ospite: "FILETO. La cena está apercebida. / JUAN. Metan la mesa, y dirás / a Lisarda y a Belisa / que echen sábanas aprisa / donde sabéis, y no más": Ivi, p. 148 [vv. 1820-1824]. Tale seconda richiesta nella *refundición*, come si osserverà a breve, sarà invece rivolta allo stesso *criado* quando questi annuncerà che la cena è in tavola (vv. 1860-1862), dal momento che le *damas* saranno poi sulla scena a intrattenere il re con un canto.

¹⁶⁷ Cfr. *supra*, pp. 377-378.

¹⁶⁸ Cfr. *supra*, p. 387.

(“Che cosa volete?”). Così facendo i due metatesti si presentano ancora una volta privi del ruolo del *villano* quale signore del proprio “rincón” – forse alla base proprio di tale loro introduzione all’interno del passo da parte del *refundidor*, affinché il sovrano abbia diretta prova dello *status* privilegiato di cui l’umile Juan gode all’interno del proprio contesto di riferimento – determinando un’innegabile ricaduta anche sull’impianto tematico generale. A fronte di tale analisi, si osservi invece come la lettura del traduttore possa definirsi tutt’altro che superficiale, come dimostrano molti dei suoi interventi “razionalizzanti”, quale quello immediatamente seguente. Juan chiede infatti a Tirso sia di far portare la cena che di andare a chiamare i figli: “Di que prevengan la cena / y di a mis hijos que salgan” (vv. 1675-1676). Se la prima richiesta, pur ricollegabile a quanto avviene posteriormente anche nella *comedia* di Lope, è, come anticipato, interamente introdotta da Matos, la seconda è invece ripresa quasi alla lettera dal verso 1636 di *El villano en su rincón* (“Fileto, a mis hijos llama”). Tuttavia, mentre in quest’ultima essa è poi confermata dal successivo ingresso di Belisa, Costanza, Lisarda e Feliciano¹⁶⁹, nella *refundición* ad entrare saranno soltanto i tre personaggi femminili¹⁷⁰, il che non giustifica in effetti l’utilizzo del plurale maschile. Forse per questo, dunque, con acuta osservazione, Linguet corregge traducendo “mes filles”, rese poi in italiano, malgrado la polisemia del termine potesse essere pretesto per una resa più generica, con “mie figliuole”: sebbene Costanza non sia in effetti figlia di Juan bensì nipote, il suo ruolo di futura nuora può forse permettere l’attribuzione di tale appellativo.

La scena torna quindi a svilupparsi nell’ampio dialogo tra i due protagonisti (vv. 1657-1848), fino all’ingresso di una simbolica tavola apparecchiata – premonitrice di quella reale del terzo atto – la cui singolare traduzione si osserverà più avanti. Con essa sopraggiunge anche Tirso ad annunciare che la cena è pronta (“la mesa tienes aqui”, v. 1845¹⁷¹): si noti come in questo caso, a differenza del precedente, il *criado* venga mantenuto in traduzione – connotato dall’ormai noto stilema “voilà” (in italiano “ecco qua”) e con l’aggiunta del vocativo “Monsieur” (“Signore” in italiano) – senza essere ricondotto a un collettivo

¹⁶⁹ “Salen Belisa y Costanza, Lisarda y Feliciano”: Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., pp. 148 [didascalia al v. 1850].

¹⁷⁰ “Salen Beatriz, Costanza y Jacinta”: Juan de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro...*, cit., p. 75 [didascalia al v. 1867].

¹⁷¹ La battuta è integralmente ripresa da quella pronunciata da Fileto al verso 1830, nell’analogha situazione: Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 148.

“garçons”, forse data la sua presenza quale unico rappresentante di tale categoria anche nell’apostrofe all’interno della poco posteriore battuta di Juan, anch’essa mantenuta in traduzione: in un’analisi per differenza in raffronto al comportamento tenuto nell’analogo caso immediatamente precedente, la restituzione “razionalizzante” di Linguet, poi mantenuta dalla Caminer, si manifesta ancora una volta in modo palese.

<p>TIRSO La mesa tienes <u>aquí</u>. [...] JUAN Tú, Tirso, mientras cenamos, 1860 que echen sábanas aprisa de Holanda.</p> <p>[p. 75]</p>	<p>TIRCIS. Monsieur, <u>voilà</u> la table. [...] JEAN. Toi, Tircis, tandis que nous soupons, va dire qu’on prépare des draps de toile de Hollande.</p> <p>[pp. 62-63]</p>	<p>TIR. <u>Signore, ecco qua</u> la tavola. [...] GIO. Tirsi, mentre ceniamo, va a far preparare delle lenzuola di tela d’Olanda.</p> <p>[p. 42]</p>
---	---	--

Come anticipato, la scena successiva, sesta di tale atto, vede l’ingresso dei tre personaggi femminili, che si cimenteranno nelle proprie abilità canore dando modo al re di ammirare ancora una volta la figlia di Juan Labrador.

<p>Salen BEATRIZ, CONSTANZA y JACINTA.</p> <p>REY ¿Música también tenéis? JUAN Es música de aldeanos. JACINTA ¿De qué os turbáis si están solos? <u>Entrad con desembarazo.</u> 1870 [...] REY Mucho se parece al Rey CONSTANZA este mancebo gallardo, Beatriz. BEATRIZ <u>De su talle y rostro</u> <u>no vi tan vivo retrato.</u> 1890 JACINTA Tenéis razón. Es verdad que se le parece en algo, pero aqúeste es más pequeño, más clin y menos mostacho. BEATRIZ <u>Claro está que no es el Rey,</u> 1895 <u>pero dale un aire.</u> CONSTANZA Es llano. REY Beber amigo quisiera. JUAN Pedidlo; que los criados no adivinan.</p> <p>[pp. 75-77]</p>	<p>LE ROI, JEAN, BEATRIX, CONSTANCE.</p> <p>LE ROI. Quoi! vous avez aussi de la musique? JEAN. Oui, de la musique de village. LE ROI [...] CONSTANCE. Ce Monsieur ressemble bien au Roi, Béatrix. BEATRIX. Cela est vrai, il a sa taille & tout son air; cependant il me paroît un peu plus petit & il n’a pas la barbe si épaisse. CONSTANCE. Je crois que oui. LE ROI. Mon ami, je voudrais avoir à boire? JEAN. Demandez-en, mes valets ne savent pas deviner.</p> <p>[pp. 64-65]</p>	<p>BEATRICE, COSTANZA, e detti.</p> <p>ALF. Come! Avete anche della musica? GIO. Sì; musica da Villaggio. ALF [...] <p>Cos. Questo Signore, Beatrice, rassomiglia al Re. BEA. Gli è vero, ha l’aria sua, la sua figura, ma mi sembra un poco più picciolo, e non ha la barba così folta com’esso. COS. Pare anche a me. ALF. Amico, vorrei da bere. GIO. Domandatene; la mia gente non ha l’abitudine d’indovinare.</p> <p>[pp. 42-43]</p> </p>
---	---	---

Si noti come in questo caso, ultimo di tale atto in merito all'analisi della resa traduttiva dei *criados*, ad essere oggetto delle censure di Linguet e, di conseguenza, della Caminer, sia il personaggio di Jacinta, anticipando un aspetto che si paleserà in modo accentuato nel corso dell'atto successivo. È sufficiente infatti osservare la didascalia di apertura per notare che la presenza della *criada* in entrambi i metatesti sia completamente eliminata. La sua prima battuta, interamente aggiunta da Matos¹⁷², fa riferimento al tema del "recelo" introdotto nella scena iniziale di tale atto ("El recelo / no es mucho que me acobarde" vv. 1073-1074): in essa Jacinta incoraggia la *dama* ad entrare senza timore, assicurandola implicitamente in merito al fatto che Gutierre non sia presente, rafforzando in questo modo sia la fedeltà del personaggio alla propria *ama*, che l'intreccio secondario della vicenda dei due *enamorado*s ("¿De qué os turbáis si están solos? / Entrad con desembarazo", vv. 1869-1870).

Dopo un ulteriore rapido scambio di battute tra i due protagonisti in merito alle giovani, pretesto di ammirazione del re nei confronti di Beatriz (vv. 1871-1886), si interpone, in un implicito *aparte*, un dialogo in cui i tre personaggi femminili colgono una rassomiglianza tra il forestiero, "mancebo gallardo" (v. 1888), e il monarca, anticipazione dell'agnizione del terzo atto. In questo caso, tuttavia, la battuta di Jacinta, volta a smentire tale somiglianza tramite la segnalazione di piccoli dettagli, in realtà ben camuffabili, quali la corporatura e la barba ("Tenéis razón. Es verdad / que se le parece en algo, / pero aqueste es más pequeño, / más clin y menos mostacho", vv. 1861-1894), ha la funzione determinante, di permette all'azione diegetica di procedere indisturbata nella finzione dell'espedito drammaturgico. Di minore rilievo appaiono invece le battute di Beatriz, mere conferme la prima dell'osservazione della di Constanza circa la rassomiglianza ("De su talle y rostro / no vi tan vivo retrato", vv. 1889-1890) e la seconda della smentita da parte della *criada* ("Claro está que no es el Rey, / pero dale un aire", vv. 1895-1896)¹⁷³. L'intervento del traduttore francese, pertanto, poi

¹⁷² Si noti che pur essendo sul *tablado*, nella commedia di Lope l'omologa di Jacinta, Belisa, non pronuncerà in tale passo (vv. 1850-1906) alcuna battuta: la sua presenza è puramente funzionale affinché essa rimanga in scena nel successivo dialogo tra Lisarda e il re, quando ogni altro personaggio sarà invece uscito. In questo senso, dunque, le traduzioni francese ed italiana sembrano inconsapevolmente riavvicinarsi alla fonte di ispirazione della *refundición*.

¹⁷³ L'intervento appare nella commedia di Lope in un *aparte* tra i figli di Juan e Constanza, di tono completamente differente, con riferimenti all'aura reale che si dovrebbe avvertire in presenza del monarca, e molto meno materialistici rispetto agli elementi addotti dalla *criada* ("más pequeño", "más clin" e il "menos mostacho") nella *refundición* di Matos: "LISARDA. Notablemente parece, / Feliciano, este mancebo, / al rey. FELICIANO. Un milagro nuevo / de Naturaleza ofrece. / Pero engañase la vista / mirando con religión / al rey. COSTANZA. Y tiene razón; / que, ¿hay luz que al mirar resista / en la presencia de un rey?": lvi, p. 149 [vv. 1866-1874].

mantenuto nel metatesto italiano, è duplice: egli omette la presenza di Jacinta – in effetti assente all'interno scena – attribuendone tuttavia le parole a Beatriz, i cui due commenti invece elimina: le traduzioni francese ed italiana riportano dunque in bocca a Beatriz, rispettivamente, “Cela est vrai, il a sa taille & tout son air; cependant il me paroît un peu plus petit & il n'a pas la barbe si épaisse” e “Gli è vero, ha l'aria sua, la sua figura, ma mi sembra un poco più piccolo, e non ha la barba così folta com'esso”. L'identificazione tra *ama* e *criada*, portata alle sue estreme conseguenze, diventa quindi simbiotica, palesando la funzione complementare che i due ruoli rivestono all'interno dell'impianto drammaturgico originario della *comedia nueva*.

La scena si avvia alla conclusione con la manifestazione di sere da parte del monarca – “Beber amigo quisiera” (v. 1897), reso in francese con la forma interrogativa “Mon ami, je voudrais avoir à boire?” e corretto dalla Caminer in un ritorno alla forma affermativa, sulla base dell'immediatamente successiva esortazione di Juan, con “Amico, vorrei da bere” – alla cui eccessiva e ingenua formalità nobiliare il *villano* risponde ironicamente di limitarsi a chiedere: “Pedidlo; que los criados / no adivinan” (vv. 1898-1899)¹⁷⁴. A conclusione dell'analisi traduttologica di tale tipologia di personaggio di questo secondo atto, si osservi come lo stesso termine “criados”, innegabile *realia* culturale e drammaturgico, venga significativamente mantenuto in traduzione – con l'aggiunta dell'aggettivo possessivo a rendere la pemia un'osservazione contingente e non già generale – per essere rispettivamente restituito con “mes valets” da Linguet e “la mia gente” da Elisabetta Caminer Turra.

ATTO III

Come anticipato, all'interno dell'ultimo atto la presenza di Jacinta è determinante. Dato il suo ruolo di sostegno e complementarietà rispetto alla *dama*, nel corso del rapido sviluppo dell'azione gli interventi in scena della *criada* saranno infatti strettamente finalizzati all'evoluzione del personaggio di Beatriz da ingenua contadina oltraggiata dal “caso de honra”, come già detto interamente aggiunto da Matos, all'inizio dell'atto a cortigiana artefice del proprio destino che ottiene il convoglio a nozze con l'*enamorado* nel *desenlace*

¹⁷⁴ La componente ironica conferita al distico dall'immagine della mancanza di chiaroveggenza da parte dei “criados” è interamente aggiunta da Matos. I corrispondenti versi di Lope riportano infatti, più “rusticamente”: “REY. Beber, buen huésped, quisiera. / JUAN. Pedidlo; que yo bebiera / si sed tuviera”: Ibidem [vv. 1875-1877].

conclusivo. In parallelo alla metamorfosi del ruolo sempre più attivo e partecipe della figlia del *villano*, dunque, anche quello di Jacinta sarà progressivamente ridimensionato, in modo inversamente proporzionale, in virtù dell'evolversi della loro relazione: da complice confidente iniziale, la *criada* finirà per essere una mera servitrice finale, di cui si accentua la connotazione ironica che la caratterizza quale *graciosa*. Tuttavia, come si osserverà nel dettaglio, tale trasformazione, palese nel prototesto spagnolo, sembra perdere omogeneità nel duplice passaggio traduttivo, poiché mentre l'immagine di fedele "ancella" iniziale esplicitata in particolar modo nella prima scena, non subisce ingerenti ripercussioni all'interno dei due metatesti – e pare anzi dare un maggiore agio ad entrambi i traduttori, dando modo di osservarne la differenti pratiche traduttive – quella di *graciosa* fatica, come di consueto, ad essere accettata e restituita da parte di Linguet a causa delle "plaisanteries" a questi poco gradite, finendo con l'essere prevalentemente epurata generando in questo modo due rese parziali del duplice processo evolutivo di tali due personaggi femminili.

Anche il terzo atto si apre infatti, come i precedenti, con la presenza di Beatriz e Jacinta in riferimento all'intreccio secondario: in un *climax* crescente, mentre nell'atto iniziale aveva luogo il primo fortuito incontro con Gutierre e Martín, pretesto scatenante di tale azione drammaturgica, e nel secondo *ama* e *criada* si apprestavano ad incontrare gli stessi in occasione dell'appuntamento nei pressi dell'olmo, in questo ultimo ci troviamo in presenza delle *quejas* della dama in seguito alla violazione da parte dell'*enamorado*, prodromo del "caso de honra" che si svilupperà nel corso dell'atto fino al *desenlace* finale. Al tono disperato di Beatriz fa eco, come di consueto, quello della *criada*, la quale tenta di farsi raccontare l'accaduto per poterla poi confortare e aiutare.

	<i>Salen</i> BEATRIZ y JACINTA.	SCENE I. BÉATRIX, JACINTHE.	SCENA PRIMA. BEATRICE, e GIACINTA.
JACINTA	<p>¿Qué tienes, Beatriz hermosa, que en el hermoso esplendor de tu hermosura parece 2135 que miro turbado el sol? <u>Dime, ¿qué silencio es ese?</u> <u>¿Qué nueva transformación</u> <u>de sentidos y semblante?</u> Sin duda que eso es amor 2140 <u>pues de cuando en cuando escucho</u> <u>que el aliento de tu voz</u> <u>tiene el aire de suspiro</u> <u>y el sonido de dolor.</u> ¿Es mal de ausencia o de celos? 2145</p>	<p>JACINTHE. Qui peut donc ainsi <u>obscurer vos charmes</u>, belle Béatrix? l'amour, sans doute, cause la mélancolie que je vous vois; mais ces soupirs que vous poussez, faut-il les attribuer à l'absence <u>de votre amant</u> ou à quelque jalousie? BEATRIX. Ah! Jacinthe, à quelque chose de pire.</p>	<p>GIA. Qual motivo può oscurare a questo segno la bellezza vostra, vaga Beatrice? amore senza dubbio vi cagiona tanta melanconia, ma si debbono attribuire i vostri sospiri alla lontananza dell'amante vostro, o alla gelosia? BEA. Ah, Giacinta, a qualche cosa di</p>
BEATRIZ	Jacinta, mucho mayor.		

JACINTA	¿Mucho <u>mayor</u> ?		JACINTHE.		peggio.
BEATRIZ	Sí, Jacinta.		<u>Comment!</u> quelque chose de <u>pire</u> ?		GIA. A qualche cosa di <u>peggio</u> ?
JACINTA	¿Hay mal que iguale a estos dos?		BEATRIX.		BEA. <u>Pur troppo!</u>
BEATRIZ	<u>Muy poco sabes de penas, pues ignoras mi pasión.</u>	2150	Oui, Jachinte.		GIA. E perché nascondermelo? <u>Vi è noto il mio affetto per voi</u> , io so da quanto tempo amate Gottiero, ed egli esser deve sicuramente l'amante per cui piangere.
JACINTA	¿Por qué de mí la recatas, <u>sabiendo que entre las dos no hay secreto que peligre?</u> Que ha mucho tiempo que yo sé que adoras a Gutierre, pues le busca tu afición.	2155	JACINTHE.		BEA. Ah! Giacinta, temo che questo amante sia un <u>perfido</u> .
BEATRIZ	No le busco como amante, Búscole como <u>deudor</u> .		Pourquoi me le cacher? <u>vous connoissez mon attachement</u> . Je sais depuis combien de temps vous aimez Guttierre. C'est là sans doute l'amant que vous regrettez.		GIA. <u>Non v'intendo</u> .
JACINTA	¿Como <u>deudor</u> ? No te entiendo.		BEATRIX.		BEA. Io tremo d'intendere me medesima. Oh Dio! gli animali nel lor dolore ponno almeno sfogarsi colle strida, ma io debbo privarmi perfino di questo funesto sollievo, ed ho la disperazione nel cuore senza poter parlare della sua cagione.
BEATRIZ	Tampoco me entiendo yo, pues hasta de aquella queja que se permite a la voz de la fiera, el bruto, el ave, mi desdicha me privó. Y sólo ha sido el siencio testigo de mi dolor.	2160	Ah! Jacinthe, je crains bien que cet amant ne soit un <u>perfide</u> .		GIA. <u>Quale può esser il motivo di questo dolore, cui non ardite di confidare alla vostra Giacinta?</u>
JACINTA	¿Qué dolor puede haber, señora, en tu corazón, <u>que no sea capaz de curar?</u>		JACINTHE.		BEA. Hai ragione; debbo la mia fiducia al tuo affetto [...] <u>Tutto questo ti è noto?</u>
BEATRIZ	Jacinta, tienes razón; <u>que ofendiera a tu lealtad a no darle parte hoy de mis sucesos;</u> [...] y que, en fin, por su fineza mereció mi inclinación, siendo aquestas soledades terceras de nuestro amor.	2165	<u>Je ne vous entends pas</u> .		GIA. <u>Sí; me ne ricordo</u> .
JACINTA	¿Qué dolor puede haber, señora, en tu corazón, <u>que no sea capaz de curar?</u>		BEATRIX.		BEA. Ascolta dunque il resto cui ignori, e giudica se ho cagione di tristezza. [...] <u>Giudica adesso se nello stato in cui sono, una fanciulla che ama l'onore possa trovarsi tranquilla</u> .
BEATRIZ	Jacinta, tienes razón; <u>que ofendiera a tu lealtad a no darle parte hoy de mis sucesos;</u> [...] y que, en fin, por su fineza mereció mi inclinación, siendo aquestas soledades terceras de nuestro amor.	2170	JACINTHE.		GIA. <u>Le promesse degli amanti sono qualche volta poco sicure...</u>
JACINTA	<u>Todo esto lo sé muy bien.</u>		<u>Quel peut-être le sujet de cette douleur que vous n'osez confier à votre Jacinthe?</u>		BEA. È vero, ma...
BEATRIZ	Oye ahora lo que no sabes, Jacinta, y verás si es mi tristeza razón. [...]	2195	BEATRIX.		GIA. <u>Nascondete le vostre lagrime, ecco vostro padre</u> .
JACINTA	Y es la tristeza que miras efecto de este temor; que en semejante sucesos, hasta ver la posesión, no es justo que alegre viva la mujer que tiene honor.	2175	Tu as raison. Je dois ma confiance à ton attachement; [...] Tu sais comment je l'aimai dès que je le vis. <u>Tu l'as vu, tu sais cela?</u>		
JACINTA	<u>Beatriz, palabras y plumas el aire se las llevó.</u>		JACINTHE.		
BEATRIZ	Así es verdad. Mas...		Oui, je me le rapelle.		
JACINTA	Tu padre viene allí, <u>ojo avizor</u> .	2280	BEATRIX.		
			Ecoute donc le reste que tu ignores, & juge si ma tristesse est fondée. [...] <u>Juge si dans la situation où je suis, une fille qui aime l'honneur peut être tranquille.</u>		
			JACINTHE.		
			<u>Les promesses des amans sont quelquefois peu sûres.</u>		

[pp. 85-88]	<p style="text-align: center;">BEATRIX. Il est vrai, mais.... JACINTHE. <u>Cachez vos larmes, voilà</u> votre pere.</p>	[pp. 48-50]
-------------	---	-------------

Al di là degli interventi traduttivi nei confronti delle *quejas* della *enamorada*, la cui analisi dettagliata si affronterà in debita sede, si osservi come sia proprio la stessa Jacinta a dare avvio all'azione, con un commento all'aspetto disperato della figlia di Juan di cui tuttavia lo spettatore non ha ancora avuto alcuna manifestazione diretta. Il primo lungo intervento della criada (vv. 2133-2144) si costruisce tramite quattro accorate interrogative dirette intramezzate dalla presenza della constatazione dei sospiri di Beatriz a palesarli nella loro inequivocabile connotazione di "quejas" amorose.

La prima domanda ad aprire l'azione – "¿Qué tienes, Beatriz hermosa, / que en el hermoso esplendor / de tu hermosura parece / que miro turbado el sol?" (vv. 2133-2136), con una triplice occorrenza del rimando alla "hermosura" – viene parzialmente mantenuta nella traduzione francese tramite lo scioglimento dell'immagine metaforica del "turbado sol" con l'utilizzo del verbo "obscurer" in accezione figurata (poi tradotto letteralmente dalla Caminer con "oscurare"). Le due traduzioni pertanto – rispettivamente "Qui peut donc ainsi obscurer vos charmes, belle Béatrix?" e "Qual motivo può oscurare a questo segno la bellezza vostra, vaga Beatrice?" – vedono il mantenimento dell'apostrofe con gli aggettivi "belle" e "vaga", l'"hermoso esplendor de tu hermosura" ridimensionato in francese in un meno ridondante "vos charmes", con l'uso della seconda persona plurale quale pronome di cortesia, poi italiano "la bellezza vostra", nonché l'aggiunta dell'avverbio "ainsi" ad enfatizzare l'idea di turbamento, tradotto in italiano con la più enfatica locuzione "a questo segno". L'immagine, pur con interventi che ne attenuano la carica figurata, viene pertanto mantenuta. Ciò non accade con la seconda domanda, preceduta da un'esortazione imperativa, in cui Jacinta sollecita la dama a parlare – "Dime, ¿qué silencio es ese?" (v. 2137) – la quale viene invece interamente omessa. Anche la terza enfatica richiesta di chiarimento, che ribadisce la volontà della criada di conoscere quali siano le motivazioni che causano un aspetto tanto afflitto – "¿Qué nueva transformación / de sentidos y semblante?" (vv. 2138-3139) – non viene direttamente restituita, sebbene la sua presenza sia riscontrabile nella

parte successiva della traduzione, in cui si accorpa anche l'osservazione di Beatriz nonché la domanda conclusiva del passaggio. Il due metatesti proseguono infatti rispettivamente con "l'amour, sans doute, cause la mélancolie que je vous vois; mais ces soupirs que vous poussez, faut-il les attribuer à l'absence de votre amant ou à quelque jalousie?" e "amore senza dubbio vi cagiona tanta melanconia, ma si debbono attribuire i vostri sospiri alla lontananza dell'amante vostro, o alla gelosia?". La più articolata constatazione del cordoglio di Beatriz da parte di Jacinta – "Sin duda que eso es amor / pues de cuando en cuando escucho / que el aliento de tu voz / tiene el aire de suspiro / y el sonido de dolor." (vv. 2140-2145) – subisce dunque una fusione con la posteriore domanda – "¿Es mal de ausencia o de celos?" (v. 2145) – con una restituzione del primo verso quasi letterale cui segue una posteriore resa esplicativa in cui l'immagine dei sospiri uditi viene sostituita da quella di una "malinconia" visivamente avvertita che vede lo spostamento sinestetico dal senso dell'udito in spagnolo, "de cuando en cuando escucho", a quello della vista in francese "que je vous vois" quasi a evocare il "que miro" del verso 2136, poi omessa dalla Caminer che predilige la resa con l'aggettivo "tanta". I sospiri da connotare il tono di voce della dama all'interno della proposizione causale che spiega la constatazione indubbia da parte della criada del fatto che si tratti di un tormento amoroso, a soggetto dell'ultima domanda, nella quale se ne domanda l'origine. All'interno di questa Linguet aggiunge inoltre la presenza esplicativa di un "votre amant" (poi in italiano "amante vostro", con una posposizione del possessivo analoga al poco precedente "bellezza vostra") assente nel prototesto spagnolo nonché il determinante indefinito "quelque" in riferimento a "jalousie". Quest'ultimo viene invece eliminato da parte della traduttrice italiana, in un vago ritorno al prototesto originale, alla pari delle due relative restrittive introdotte dal traduttore francese ("que je vous vois" e "que vous poussez"), che sembrano andare a ricreare in parte il triplice parallelismo originale di "aliento de tu voz", "aire de suspiro" e "sonido de dolor", condensato nella resa dei metatesti nella sola immagine della malinconia. Alla luce di quanto appena osservato, la restituzione di tale breve passaggio si rivela interessante giacché permette di assistere a interventi operativi di entrambi i traduttori sui rispettivi prototesti di riferimento. Se l'atteggiamento non stupisce da parte di Linguet, come prassi operativa causa maggiore stupore: la traduttrice sembrerebbe avvertire nella resa francese un'ampollosità da ricondurre a toni meno complessi, che non si censura a ridimensionare forse ausiliata anche

dal maggiore agio che trova all'interno di un passaggio in cui occorrono numerose analogie con quei drammi "lacrimevoli" della cui traduzione ella è ormai pratica e dei cui stilemi può servirsi entro i margini di un arbitrio ben maggiore di quello che solitamente usa concedersi. Alla risposta in cui Beatriz afferma che la propria afflizione abbia origine da un male ben peggiore di quello dell'assenza o della gelosia – "Jacinta, mucho mayor" (v. 2146), che vede nelle due traduzioni l'inserimento dell'enfatica interiezione esclamativa "Ah" a introdurre il vocativo – la criada reagisce con un'ulteriore domanda stupita che ne parafrasa le stesse parole: "¿Mucho mayor?" (v. 2147). Si osservi come in questo caso la restituzione subisca un passaggio lessicale da un comparativo in termini quantitativi, "mayor", a uno in termini qualitativi "pire" (letteralmente "peggio" in italiano), con l'ulteriore aggiunta dell'incipit esclamativo francese "Comment!", con funzione fatica, significativamente omesso dalla Caminer in un ritorno inconsapevole al prototesto spagnolo di origine. Analogamente anche la successiva conferma della dama, "Sí, Jacinta" (v. 2147), tradotta alla lettera nel primo passaggio ("Oui, Jacinthe"), arriva in italiano con un esclamativo "Purtroppo!", nuova manifestazione della maggiore libertà che la traduttrice si concede all'interno di questo passaggio e che, per differenza, ce ne connota la consueta propensione per una restituzione letterale quale manifestazione di minore conforto riscontrato nella resa di passaggi meno lirici e "lagrimevoli" e più in linea con quelli che sono canoni e registri caratterizzanti la *comedia nueva*.

La successiva domanda di Jacinta, invece, così come la posteriore risposta di Beatriz – "JACINTA. ¿Hay mal que iguale a estos dos? / BEATRIZ. Muy poco sabes de penas, / pues ignoras mi pasión." (vv. 2148-2150) – viene in traduzione interamente eliminata, per quanto il riferimento alla comparazione dato dal verbo "igualar" sia evocato da già commentato impiego del comparativo "pire".

Il successivo intervento della *criada*, invece, si struttura anche in questo caso tramite un'iniziale interrogativa che ha nuovamente il valore di incoraggiare Beatriz a confidarsi cui segue una più ampia esplicazione in cui Jacinta ribadisce il proprio ruolo di confidente nonché unica custode del segreto amore della figlia del villano nei confronti del nobile Gutierre nonché dei loro incontri fino ad ora avvenuti all'insaputa di ogni altro personaggio del mondo di aldea: "¿Por qué de mí la recatas, / sabiendo que entre las dos / no hay secreto que peligre? / Que ha mucho tiempo que yo / sé que adoras a Gutierre, / pues le busca tu

afición.” (vv. 2151-2156). La domanda iniziale viene mantenuta in modo pressoché integro (“Pourquoi me le cacher?”, poi in italiano “E perché nascondermelo?”) sebbene pur con una parziale rivisitazione della proposizione implicita tramite cui Jacinta mette in evidenza il proprio ruolo di fedele e discreta confidente. Tale restituzione è infatti investita da uno spostamento di tipo semantico: mentre nel prototesto di Matos essa è finalizzata a dare prova del fidato riserbo su cui Beatriz può contare, onde incoraggiarla a confidarsi, Linguet passa dall’immagine della fiducia a quella dell’attaccamento affettivo traducendo “vous connaissez mon attachement” – in luogo del ben differente “sabiendo que entre las dos / no hay secreto que peligre?” (vv. 2152-2153) – poi restituito in italiano in modo più esplicito con “Vi è noto il mio affetto per voi”. L’immediatamente successiva rievocazione dell’amore della *dama* nei confronti di Gutierre da parte della *criada*, anch’essa volta a ribadire il proprio ruolo di confidente, subisce un’analogica trasformazione passando piuttosto a voler indicare il fatto che Jacinta già immagini che la causa del tormento di Beatriz derivi dalla sua relazione con Gutierre: “Je sais depuis combien de temps vous aimez Guttierre. C’est là sans doute l’amant que vous regrettez”, poi in italiano “io so da quanto tempo amate Gottiero, ed egli esser deve sicuramente l’amante per cui piangere”. Per quanto anche in traduzione permanga, tramite l’assertivo “Je sais” e “lo so”, l’idea di complicità tra i due personaggi, si perde in tale restituzione esplicativa quell’idea di fiducia palesemente presente nel dramma di Matos, premessa indispensabile, come anticipato, della posteriore evoluzione del personaggio della *dama* nonché di conseguenza della sua relazione con la propria *criada*, del cui sostegno pratico ed emotivo avrà, nel corso dello sviluppo diegetico, necessità sempre minore.

La quinta domanda di Jacinta, analogamente alla seconda e alla terza, fa riferimento alla precedente affermazione in cui Beatriz smentisce quanto appena affermato dalla *criada* dichiarando lo spostamento di relazione con Gutierrez da “amante” a “deudor” – vocabolo che preannuncia il “caso de honra” e che viene tuttavia significativamente tradotto in francese con il meno simbolico “perfide”, poi “perfido” in italiano – chiarendo così in modo più esplicito che il “mal” ad affliggerla è in effetti “mucho mayor” rispetto a quelli ipotizzati di “ausencia” o “celos”. La perplessità di Jacinta di fronte a tale commento si manifesta anche in questo caso, come al verso 2148, con un’iniziale ripresa interrogativa delle stesse parole della dama, questa volta omessa in traduzione, in cui ci si limita a restituire soltanto

l'incomprensione rispettivamente tramite il meno enfatico francese "Je ne vous entends pas" e il di conseguenza analogo italiano "Non v'intendo".

Alla posteriore metaforica spiegazione della *dama*, la cui interessante traduzione si osserverà in seguito nel dettaglio¹⁷⁵, segue una ulteriore domanda da parte della criada, volta ancora una volta a mettere in evidenza il proprio ruolo positivo a tal punto da indurre finalmente Beatriz a confidarsi: "¿Qué dolor puede caber, / señora, en tu corazón, / que no sea capaz de curar?" (vv. 2167-2169). Anche in questo caso il traduttore francese opera per una resa maggiormente esplicativa epurando tuttavia una connotazione di rilievo nei confronti di tale personaggio, vale a dire quella relativa alla rassicurante "cura" di ogni possibile "dolore" di cui questa si fa garante, e aggiungendo per contro l'ulteriore elemento affettivo del "votre Jacinte", analogo al poco precedente "mon attachement", nonché la ripresa dell'idea di confidenza precedentemente edulcorata in un'anticipazione degli immediatamente successivi versi tramite cui Beatriz preannuncia la propria intenzione di confidarsi con la fedele e fidata *criada*: "que ofendiera a tu lealtad / a no darle parte hoy / de mis sucesos" (vv.), tradotto con una ripresa del tema affettivo in luogo di quello della "lealtà" presente nel prototesto spagnolo rispettivamente tramite il francese "Tu as raison. Je dois ma confiance à ton attachement" e l'italiano "Hai ragione; debbo la mia fiducia al tuo affetto". Le due traduzioni riportano infatti, rispettivamente, "Quel peut-être le sujet de cette douleur que vous n'osez confier à votre Jacinthe?" e " Quale può esser il motivo di questo dolore, cui non ardite di confidare alla vostra Giacinta?".

In seguito a tale ulteriore rassicurante sollecitazione, ha finalmente avvio la *relación* di Beatriz cui consegue, come anticipato, la parallela progressiva scomparsa della presenza di Jacinta. Il resoconto della dama si apre con una sorta di riassunto di quanto precedentemente avvenuto all'interno nello sviluppo diegetico di tale intreccio secondario, dalle finalità drammaturgiche di preparare il pubblico all'esposizione dell'esposizione dei successivi avvenimenti, ancora ignoti. Tale premessa viene quindi interrotta dalla criada in tono già meno coinvolto per permettere alla figlia di Juan di procedere con il racconto del "caso de honra", tramite l'interruzione della relazione del verso 2199: "Todo esto lo sé muy bien". Si osservi come per la traduzione di questo – forse proprio in virtù di un cambio di registro che preannuncia la progressiva evoluzione del ruolo di entrambi i personaggi – il

¹⁷⁵ Cfr. *infra*, pp. 774 ss.

traduttore avverta l'esigenza di mitigare la brutalità dell'intervento introducendo una posteriore domanda da parte di Beatriz a giustificare la presenza e l'interruzione: "Tu l'as vu, tu sais cela?", ridimensionato dalla traduttrice veneta con "Tutto questo ti è noto?". Da qui il tono più mite della stessa risposta della criada in proposito, rispettivamente in francese "Oui, je me le rapelle" e in italiano "Sì; me ne ricordo".

La relación della dama oltraggiata prosegue pertanto indisturbata fino ai versi conclusivi della scena, in cui la *criada* torna ad intervenire con un commento in merito al tema del disonore, oramai addotto quale causa manifesta del tormento della giovane, con cui la stessa si conclude, i cui interventi traduttivi si osserveranno in seguito nel dettaglio: "Beatriz, palabras y plumas / el aire se las llevó" (vv. 2277-2278). Tale metaforica affermazione, volta a sottolineare il carattere effimero delle promesse degli *enamorados*, non solo viene mantenuta dal traduttore francese – sebbene anche in questo caso in seguito a un precedente sollecito da parte di Beatriz assente nel prototesto spagnolo ("Juge si", poi tradotta in italiano con "Giudica adesso se") ma è altresì singolarmente restituita da parte, seppure esplicitata nel suo contenuto semantico ed epurata del valore figurato, sotto forma di una ancor più manifesta *paremia*: "Les promesses des amans sont quelquefois peu sûres", poi in italiano "Le promesse degli amanti sono qualche volta poco sicure...".

Infine, anche l'intervento conclusivo della *criada* che interrompe la risposta di Beatriz, volto a chiudere la scena tramite l'annuncio del sopraggiungere di Juan Labrador e dunque anche a sottolinearne ancora il parziale ruolo di complicità pratica oltre che emotiva – "Tu padre / viene allí, ojo avizor" (v. 2279-2280) – viene mantenuto in traduzione proprio in virtù del proprio apporto allo sviluppo dell'azione diegetica, tramite il francese "Cachez vos larmes, voilà votre pere" e l'italiano "Nascondete le vostre lagrime, ecco vostro padre". Si noti tuttavia come l'unico elemento che riconduce il personaggio alla propria dimensione di *criada* all'interno dell'intero passo, non a caso posto al termine di esso a segnalare una prima manifestazione del suo processo evolutivo in tale direzione, ossia l'impiego di un'interiezione esclamativa colloquiale tipica del registro popolare ("ojo avizor"¹⁷⁶), venga

¹⁷⁶ "OJO AVIZOR. Frase o modo de hablar para advertir que se esté alerta y con cuidado. Es voz jocosa. Lat. *Intentus esto & vigil*": Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. I, 1726, p. 504. La locuzione è presente e come tale descritta, nonché nei primi due casi connotata di "burlesque", anche all'interno del coevo repertorio lessicografico bilingue spagnolo-francese: cfr. Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 129; Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. I, p. 123; Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 128.

restituito – malgrado il consueto ausilio dello stilema “voilà”, poi “ecco” in italiano – non già quale richiamo espressivo all’attenzione, bensì come invito a trattenere il pianto (“cachez vos larmes” e “nascondete le vostre lagrime”), con un mantenimento della connotazione del personaggio di Jacinta nelle vesti di accorata e premurosa ancella e non di rustica *graciosa*. Come conclusione riflessiva in seguito all’analisi della resa della criada all’interno di tale passo, è interessante mettere in luce l’intervento parallelo di entrambi i traduttori che ci permette di osservare, soprattutto da parte della Caminer, la cui generale propensione per una resa letterale conferisce ai rari interventi di maggiore libertà un innegabile valore ai fini di un’analisi traduttologica, una maggiore e particolarmente disinvolta presenza attiva nella resa del prototesto di riferimento. Se gli interventi di Linguet, infatti, sembrano muoversi in una direzione, seppure attenta, che dimostra competenze traduttive minori e dettate prevalentemente da intuizioni – probabilmente derivanti anche da esperienze culturali maturate tramite la diretta fruizione della drammaturgia aurea durante la propria residenza in Spagna – cui non sembrano tuttavia soggiacere particolari intenzionalità di tipo programmatico, in quelli della traduttrice veneta si può riscontrare una maggiore e più ponderata accuratezza metodologica, derivante invece dalle maggiori competenze tanto drammaturgiche quanto traduttive, di cui si concede di dare prova non a caso all’interno di un passo che sembrerebbe presentare notevoli affinità con la tipologia teatrale con cui solitamente si trova a confrontarsi.

All’ingresso in scena di Juan, Montano e Costanza, preoccupati per il manifesto status di disperazione di Beatriz (vv. 2281-2308) seguono quello di Tirso, al verso 2308, e di Gutierre, al verso 2314. Mentre il secondo costituisce motivo di passaggio alla scena successiva, in cui Juan riceverà la prima missiva reale, il primo per brevità e contenuto, viene inserito all’interno di questa stessa. Tuttavia si osservi come il personaggio, pur essendone parzialmente mantenuta la presenza all’interno del dialogo, sia assente nella didascalia iniziale.

<i>Salen</i> JUAN LABRADOR, MONTANO y CONSTANZA. [...] <u>Sale Tirso.</u> TIRSO Señor, un caballero te busca	SCENE II. JEAN, MONTAN, CONSTANCE, BEATRIX, JACINTHE. [...] TIRCIS. Mon maître, il arrive ici un	SCENA II. GIOVANNI, MONTANO, COSTANZA, e dette. [...] TIR. Padrone; gli è qui un Signore che vi domanda
--	---	--

JUAN	con grande resolución. Doblemos aquí la hoja hasta después.	2310	Monsieur qui vous cherche avec grand empressement. JEAN. Je te dirai après de quoi il s'agit.	con qualche premura. GIO. Ti dirò dopo di che si tratta.
TIRSO	Él se entró.			
[pp. 88, 90]			[pp. 78, 80]	[p. 51]

La prima battuta del *gracioso* viene però mantenuta data la sua finalità diegetica di annunciare a Juan Labrador l'arrivo di un "caballero" (don Gutierre) che lo sta cercando: "Señor, / un caballero te busca / con grande resolución", vv. 2308-2810. Si noti come in questo caso, a differenza di quanto riscontrato in occorrenze analoghe, l'appellativo di "señor" venga ricondotto al ruolo di subordinazione del *criado* nei confronti del *villano* e, pertanto, restituito in francese con "Mon maître" e in italiano con "Padrone". Si aggiunge inoltre, in ottica esplicativa ausiliata dalla resa in prosa, la notizia dell'arrivo del forestiero, oltre all'informazione che questi stia cercando Juan: rispettivamente "il arrive ici" e "gli è qui". Vi è poi interessante osservare la restituzione del realia "caballero", probabile motivazione del precedente appellativo di "maître" e "padrone" tramite cui Tirso si è appena rivolto a Juan. Il termine ha valore emblematico di identificare lo status del personaggio quale nobiliare, così come del resto ben indicato anche all'interno del coevo repertorio lessicografico bilingue spagnolo-francese¹⁷⁷. Ciononostante Linguet appare refrattario a tale connotazione, predilige quale equivalente il meno connotato "monsieur" (reso letteralmente dalla Caminer con "signore"), preferendo spostare la differenza di *status* alla relazione tra il *villano* e il proprio *criado*. Infine si osservi come l'atteggiamento impaziente del nobile, "con grande resolución" (v. 2310), venga abilmente reso da Linguet "avec grand empressement"¹⁷⁸ per essere poi ridimensionato in italiano con il più eufemistico "con

¹⁷⁷ "CABALLERO. s.m. Chevalier noble. Lat. *Eques, itis*": Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 180; "CABALLERO. s.m. Chevalier, Gentilhomme de race noble. Lat. *Eques, itis*": Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. I, p. 212; "CABALLERO. s.m. Chevalier, Gentilhomme de race noble. [...] Lat. *Eques*": Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 181.

¹⁷⁸ Sebbene non presente quale traduce del termine "resolución" all'interno dei dizionari bilingue coevi, il vocabolo francese "empressement" ben si presta, secondo quanto riportato nella coeva edizione del Dictionnaire de l'Académie Française, a farne le veci in tale contesto: "RESOLUCIÓN. s.f. La determinación que se toma sobre un negocio. Latín. *Resolutio. Deliberatio. Consilium*. RESOLUCIÓN. Significa también ánimo, valor, o arresto. Latín. *Fortitudo. Magnanimitas. Animositas*": Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. V, 1737, p. 595; "RESOLUCION. s.f. Résolution, détermination. Lat. *Consilium, ii*. RESOLUCION. Résolution, fermeté, courage, valeur, force. L. *Animus, i. Fortitudo, inis. Alacritas, tatis*. RESOLUCION. Résolution, décision, solution en matières de doute ou de quelque difficulté. Lat. *Solutio, nis*": Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 857; "RESOLUCION. s.f. Résolution, détermination. L. *Consilium*. RESOLUCION. Résolution, fermeté, courage, valeur, force. L. *Animus Fortitudo, Alacritas*. RESOLUCION. Résolution, décision,

qualche premura”¹⁷⁹. La determinazione del nobile “caballero” si presenta in Italia nelle vesti della dedizione di un più generico “signore”.

Infine, la scena di conclude con la battuta di Juan Labrador a rimandare il dialogo interrotto a un momento successivo (“Doblemos aquí la hoja / hasta después”, vv. 2311-2312, ricondotto in traduzione al mero contenuto semantico, senza il ricorso ad analoga espressione idiomatica, rispettivamente come “Je te dirai après de quoi il s’agit” e “Ti diró dopo di che si tratta”), eliminando invece l’ultima battuta di Tirso ad annunciare l’ingresso di Gutierre (“Él se entró”, v. 2312).

L’immediatamente successiva terza scena – all’interno della didascalia di apertura della quale Linguet indica singolarmente la presenza di Tirso senza ricondurlo ai personaggi già presenti in scena (“les mêmes.”), malgrado questi, come osservato, abbia appena parlato¹⁸⁰ – vede la consegna della missiva del sovrano in cui questi chiede a Juan “cien mil ducados”, cui segue la lettura della stessa ad alta voce da parte del figlio del villano. Il riferimento esplicito al tema del denaro costituisce per il drammaturgo l’inserimento di divertiti commenti da parte del *gracioso* che subiscono in traduzione sorti tra loro differenti.

JUAN	[...] Muchacho léeme esta carta, pues tienes vista mejor.		JUAN. [...] Jeune homme , lis-moi cette lettre, tu as la vue meilleure.	GIO. [...] Leggimi questa lettera tu che hai la vista più buona della mia.
TIRSO	¡Válgame Dios! ¿Qué será? ¿Si le pide algún lechón? 2340		DOM GUTTIERE. [...]	GOT. (<i>a parte.</i>) [...] TIR. Il Re lo chiama cugino! GIA. O bella! non sono parenti tutti i ricchi (a)?
[...]			TIRCIS. Le Roi l’appelle son cousin.	GIO. lo manterrò la mia parola; [...] Montano, Costanza, venite con me.
TIRSO	¿El Rey le llama pariente?		JACINTHE.	
JACINTA	Todos los ricos lo son, porque en la vena del arca 2350			

solution en matière de doute ou de quelque difficulté. L. *Solutio*”: Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 358; “RESOLUCION. s.f. *Résolution, dessein, parti pris*. Lat. Consilium. RESOLUCION. *Résolution, fermeté, courage*. Lat. Animus. RESOLUCION. *Résolution, décision d’une question, &c*. Lat. Solutio”: Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 332. “EMPRESSEMENT, s.m. Action d’une personne qui s’empresse, mouvement que se donne celui qui recherche une chose avec ardeur”: Académie Française, *Dictionnaire...*, cit., vol. I, pp. 613-614.

¹⁷⁹ Malgrado nei dizionari francese-italiano dell’epoca esso si incontri tra i termini indicati quali traduenti di “empressement”, il vocabolo “premura” è definito della stessa coeva edizione del vocabolario degli Accademici della Crusca con accezione meno risoluta e più scrupolosa: “EMPRESSEMENT. s.m. Soir, zèle, témoigne d’ardeur (Lat. studium, diligentia, ardor.) *Cura, zelo, diligenza*”: Annibale Antonini, *Dizionario...*, cit., vol. II, p. 237; “EMPRESSEMENT. s.m. Action d’une personne qui s’empresse, mouvement que se donne celui qui recherche une chose avec ardeur. *Premura; cura; diligenza; sollecitudine*”: Francesco Alberti di Villanova, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 298. “PREMURA, Gran desiderio, Cura. Lat. *desiderium, sollicitudo*”: Accademia della Crusca, *Vocabolario...*, cit., vol. III, 1741, p. 463.

¹⁸⁰ La didascalia spagnola del verso 2314 (“*Sale don Gutierre*”), viene infatti sostituita nel metatesto francese da “Dom Guttiere, Tircis, les mêmes”, poi in quello italiano, letteralmente, “D. Gottiero, Tirsi, e detti”.

<p>JUAN conservan el mismo humor. Yo cumpliré lo que he dicho; [...] sperad aquí, Montano, Constanza, venid los dos connigo. (Vanse los tres.)</p> <p>TIRSO Yo iré también. ¿Cien mil ducados? Por Dios, que el viejo es un Alejandro, 2365 pero bien lo mereció. Quien se mete a caballero, que le quiten el vellón. (Vase.)</p> <p>[p. 91]</p>	<p>Bon! tous les riches ne sont-ils pas parents? (11) JEAN. Je tiendrai ma parole; [...] Montan, Constance, venez avec moi. (Ils sortent.)</p> <p>[p. 82]</p>	<p>[p. 53]</p>
--	--	----------------

Il primo intervento di Tirso, che fa seguito al sollecito di Juan al figlio – apostrofato con l’appellativo di “muchacho” (v. 2337), reso in francese con “jeune homme” ed eliminato nel metatesto italiano – mostra la premonitrice preoccupazione di tale personaggio per il contenuto della lettera del re, in antitesi all’immediatamente posteriore commento di Juan, il quale invece manifesta di sentirsi umilmente onorato e indegno di ricevere tanto nobili attenzioni (“Mil veces la mano os beso / y al Rey los pies, por un don / de que me conozco indigno, / y con gran veneración / sobre mi cabeza pongo / sus rasgos. Corrido estoy / de que mis rústicas manos / toquen tan alto blasón”, vv. 2329-2336, reso meno retoricamente, come si osserverà nel dettaglio, da Linguet con “Je ne méritois pas tant d’honneur: mais je n’en suis pas moins reconnoissant” e dalla Caminer Turra con “Io non meritava tanto onore, e ne risento la più viva gratitudine”). Pur anticipando l’effettiva richiesta materialistica da parte del sovrano, il sardonico e colorito commento del gracioso si limita tuttavia a una timore ancor più concreta e di valore meno ingente: “¡Válgame Dios! ¿Qué será? / ¿Si le pide algún lechón?”, vv. 2339-2340¹⁸¹. Secondo quanto riportato nel repertorio monolingue dell’epoca nonché nei coevi dizionari spagnolo-francese¹⁸², il “lechón” è infatti il maialino da

¹⁸¹ Si osservi che, sebbene in parte derivante dalla comedia di Lope, la batuta viene ripresa da Matos in toni ben più vivaci. In *El villano en su rincón*, infatti, essa si inserisce in un breve scambio di Battute tra Belisa e Salvano, dai toni molto meno espressivi: “BELISA. ¿Qué será aquesto? / SALVANO. ¿Si quiere algún lechón? / BELISA. ¿No eres más cesto?”: Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 159 [vv. 2191-2192].

¹⁸² “LECHÓN. El perquecillo en rato que es de leche. Esto se entiende en rigor, porque también llaman lechones a los puercos grandes”: Sebastian de Covarrubias Orozco, *Tesoro...*, cit., p. 517; “LECHÓN. s.m. Propriamente es el puerco mientras mama, llamándose así por la leche de que se alimenta; pero yá el uso ha introducido que indistintamente se llamen Lechones todos los puercos, de qualquier tamaño o edad que sean. Latín. *Porcellus lacteus. Sus, is.* [...] Por semejanza se llama el hombre demasiadamente súcio, y desaseado en el vestir o en el comer. Latín. *Spurcus*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. V, 1737, p. 595. Il termine è presente con analogha descrizione all’interno del coevo repertorio lessicografico bilingue spagnolo-francese: Cfr. Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 624; Francisco Cormon, *Sobrino*

latte, bene che costituisce per il *criado* la maggior ricchezza immaginabile portandolo pertanto a temerne la richiesta quale peggiore causa di disperazione. Il palese riferimento di Tirso ad un elemento tanto concreto sembrerebbe non apparire consona al nuovo metatesto di arrivo, giacché Linguet ne omette interamente ogni presenza all'interno della propria traduzione, il che è alla base della sua assenza anche in quella della Caminer.

Sorte differente subisce la battuta successiva del *gracioso*, unica della scena ad essere mantenuta e a giustificare dunque la presenza all'interno della stessa. Essa ha luogo subito dopo la lettura della missiva da parte di Montano e ha come oggetto un commento dei "rústicos" Tirso e Jacinta nei confronti dei costumi dei "ricos" – dunque non soltanto la classe nobiliare – con un diretto riferimento al tema del denaro, caratteristico di tale tipologia di personaggio. Il *criado* manifesta infatti il proprio stupore per il fatto che il re si rivolga a Juan con l'appellativo di "pariente" ("¿El Rey le llama pariente?", v. 2346), al che Jacinta risponde con un abile gioco linguistico spiegando che il "sangue" della ricchezza a determinarne la parentela ("Todos los ricos lo son, / porque en la vena del arca / conservan el mismo humor", vv. 2350-2352), interamente aggiunto da parte del *refundidor*¹⁸³. Per quanto di poco contribuito a livello diegetico, il contenuto semantico dell'immagine metaforica della *criada* sembra essere gradito al traduttore francese, il quale conserva all'interno della lettera l'appellativo che offre pretesto al commento sostituendo in entrambi i casi il più generico "pariente" con un più definito "cousin" – molto appropriato in tale contesto¹⁸⁴ a differenza della sua resa letterale in italiano con "cugino" – che torna invece ad

augmentado..., cit., vol. II, p. 124; Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 95. Si ipotizza pertanto che il riferimento fosse accessibile al traduttore.

¹⁸³ Nella *comedia* di Lope lo stupore è attribuito allo stesso Juan, che si rivolge a Feliciano: "JUAN. ¿Pariente dice el rey? / FELICIANO. ¿De qué te espantas? / Quien pide siempre engaña con lisonjas.": Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 159 [vv. 2193-2194]. Il biasimo della *paremia* è pertanto rivolto alla falsità dei modi cortigiani a ingentilire le richieste tramite false lusinghe, mentre l'elemento sarcastico di critica, nonché l'equiparazione di re e villano accomunati dal denaro in un'unica classe sociale cui si contrappone quella dei *criados*, è interamente aggiunto da Matos, il che o rende un elemento di estrema rilevanza non solo dal punto di vista linguistico e drammaturgico, ma anche tematico.

¹⁸⁴ La scelta di Linguet appare non solo non casuale, ma particolarmente abile. Secondo quanto riportato infatti dalla coeva edizione del *Dictionnaire de l'Académie Française*, infatti, il termine "cousin" ha, oltre alla prima accezione letterale di "ceux qui sont issus, soit des deux frères, soit des deux sœurs, soit du frère ou de la sœur", nonché a quella figurata e colloquiale "se dit quelquefois figurément de qui sont bons amis & en bonne intelligence [...] Il est familier", anche quella più specifica, molto appropriata in tale occorrenza per quanto culturalmente molto connotata rispetto al contesto francese, di "En France, le Roi dans ses Lettres traite de *Cousins*, non seulement les Princes de son sang, mais encore plusieurs Princes étrangers, les Cardinaux, les Pairs, les Duces, les Maréchaux de France, les Grands d'Espagne & quelques Seigneurs du Royaume. On dit proverbialement *Tous Gentilshommes font cousins & tous vilains font compères*": Académie Française,

essere in ultima istanza, pronunciato da Jacinta, “parents”. Linguet mantiene dunque in traduzione tale scambio di battute, pur invertendo l’impiego dell’interrogativa e dell’affermativa rispetto al prototesto spagnolo (“TIRCIS. Le Roi l’appelle son cousin. JACINTHE. Bon! tous les riches ne sont-ils pas parents?”), che passa all’italiano come “TIR. Il Re lo chiama cugino! GIA. O bella! non sono parenti tutti i ricchi?”). Tuttavia, attratto forse dall’abilità dell’immagine di rappresentare il contenuto dei versi, egli introduce una nota a piè di pagina, conservata anche nella traduzione della Caminer, che si osserverà in seguito nel dettaglio¹⁸⁵, all’interno della quale riporta una parafrasi esplicativa dell’immagine metaforica utilizzata dalla *criada*.

L’ultima battuta di “despedida” del *gracioso*, invece, che dovrebbe teoricamente chiudere la scena, viene invece interamente eliminata. Analogamente a quanto accaduto ai versi 497-498 – “Voy a hacer lo que me mandas. / (Ap. Primero iré a la cocina.)”, Tirso annuncia la propria uscita di scena seguita da un beffardo *aparte*, in questo caso implicito, di ironico commento conclusivo in cui commenta la richiesta reale – ben più ingente rispetto al timore di iniziale quella di un “lechón” – vedendovi una diretta conseguenza della tracotanza del *villano* nei confronti del nobile: “Yo iré también. / ¿Cien mil ducados? Por Dios, / que el viejo es un Alejandro, / pero bien lo mereció. / Quien se mete a caballero, / que le quiten el vellón” (vv. 2363-2368)¹⁸⁶. Tuttavia, mentre in quel caso l’ironia del verso conclusivo ben si prestava, come osservato¹⁸⁷, ad una resa letterale, in tale occorrenza la presenza di un nuovo esplicito riferimento al tema materialistico del denaro (“¿Cien mil ducados?” e “vellón”, con l’ulteriore difficoltà della connotazione marcatamente culturale e storica che fa

Dictionnaire..., cit., vol. I, p. 430. È interessante osservare che il traduttore, non si sia servito poi, per tradurre la battuta di Jacinta, del modo di dire analogo “Tous Gentilshommes font cousins”, per servirsi invece del traducevole più generico con “parents”, in una restituzione letterale. Ciò farebbe ipotizzare che alla base del mantenimento di tale scambio di battute non vi sia per tanto la finalità linguistica di mantenere conservare, seppure parzialmente, il l’espressività del prototesto tramite l’ausilio di un’espressione idiomatica propria della lingua di arrivo, quanto piuttosto quello di mantenere il mero nucleo semantico di tali versi.

¹⁸⁵ cfr. *infra*, pp. 851 ss.

¹⁸⁶ Anche in questo caso è importante osservare come l’espressività idiomatica dei versi di Tirso siano interamente riconducibile alla penna di Matos sulla base degli analoghi versi della *comedia* di Lope, inseriti all’interno di un rapido dialogo tra Lisarda e tre *criados* che si conclude con una paremia di analogo contenuto semantico in cui sono assenti tuttavia i diretti riferimenti culturali presenti nella *refundición*: “FILETO. Con ellos voy. / LISARDA. Y yo también, Belisa. / BELISA. El ánimo del viejo me ha espantado. / SALVANO. ¿Qué os parece de aquesto que ha pasado? / FILETO. Que el villano que se hace caballero / merece que le quiten su dinero”: Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., pp. 159-160 [vv. 2201-2205]. Anche in questo caso dunque, come in quello dei versi 2350-2352, l’elemento di critica al villano è interamente a del *refundidor*, il che lo rende un elemento di estrema rilevanza tematica, irrimediabilmente perso all’interno delle due traduzioni.

¹⁸⁷ cfr. *supra*, p. i??.

di tale termine un *realia* di difficile traduzione¹⁸⁸), la presenza di espressioni idiomatiche (“el viejo es un Alejandro”¹⁸⁹ e “quien se mete a caballero”¹⁹⁰), nonché il tono dissacrante e poco rispettoso con cui il *criado* si riferisce a Juan (prima chiamandolo “viejo” e biasimandone la *hýbris* affermando che “bien lo mereció” nonché utilizzando l’espressione “meterse a caballero”) costituiscono forse agli occhi del traduttore motivi più che ragionevoli per ometterne la presenza e passare direttamente alla quarta scena, intervenendo tuttavia, ancora una volta, su un aspetto centrale che concorre alla costruzione dell’intero impianto tematico e su cui la *refundición* prende palesemente le distanze rispetto alla *comedia* da cui ha origine.

Alla pari di ogni altro elemento diegetico o drammaturgico che riguardi il tema del “caso de honra”, assente nella *comedia* di Lope e dunque alla base della maggior parte delle numerose differenze che intercorrono tra questa e la *refundición*, anche il passo che costituisce la quarta scena della traduzione è interamente aggiunto da Matos all’interno del prototesto spagnolo. In esso si assiste al primo incontro tra i due *enamorados* nella nuova relazione che li lega. Gutierre, tornato a Vega Florida per portare a Juan la lettera reale dopo essersi più fatto vivo con la villana, conduce il dialogo dissimulando le proprie intenzioni – che rivela al pubblico in *aparte* – in modo da placare l’animo di Beatriz sottraendosi alle sue

¹⁸⁸ “VELLÓN. Se llama tambien la moneda de cobre Provincial de Castilla, que se llamó assi segun Covarr. porque los Romanos, que usaron de esta moneda, estamparon en ella una oveja. Lat. *Moneta ærea, vel cuprea. Pecunia, æ*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. VI, 1739, p. 436.

¹⁸⁹ Tirso sembrerebbe fare riferimento, in una lode implicitamente ironica alla generosità e rettitudine morale del villano, alla precedente battuta in cui Juan afferma di apprestarsi a compiere quanto richiesto, nonché precedentemente affermato a Enrique de Guevara, adempiendo così ai propri doveri morali di bravo suddito: “ALEXANDRO. [...] al que loamos de liberal y dadivoso, decimos que es un Alejandro”: Sebastian de Covarrubias Orozco, *Tesoro...*, cit., p. 43. Il lemma non si riscontra invece nel *Diccionario de Autoridades*; la sua posteriore presenza con accezione figurata sembrerebbe risalire al 1852, nel *Gran diccionario de la lengua española* Adolfo de Castro y Rossi, sebbene in senso più dispregiativo rispetto a quanto riportato dal Covarrubias: “Alejandro. s.m. Nombre propio de un rey de Macedonia llamado el Magno por sus grandes conquistas. Úsase en castellano quando se trata de un guerrero emprendedor, de un soberano poderoso, de una persona grande por su avaricia o por su riqueza, o quando queremos alabar de dadivoso a uno. En este último sentido lo cita Covarrubias”: Adolfo de Castro y Rossi, *Gran diccionario de la lengua española*, Madrid, Oficinas y establecimiento tipográfico del Semanario Pintoresco y de La Ilustración, 1852, p. 157.

¹⁹⁰ Alla luce della definizione dell’espressione riportata nel *Diccionario de Autoridades*, l’affermazione di Tirso risulta particolarmente esplicita: “*Meterse a caballero*. Frase que vale lo mismo que pretender ser o parecer uno más de lo que es: lo que comunmente se dice de muchos que por haver adquirido algunos medios, y con ellos elevar más la fortuna con que nacieron, se meten a hombrear con los hombres conocidos y a querer parecer más entre los iguales. Lat. *Equestris gradus munus ac dignitatem affectare*”: “*Meterse a caballero*. Frase que vale lo mismo que pretender ser o parecer uno más de lo que es: lo que comunmente se dice de muchos que por haver adquirido algunos medios, y con ellos elevar más la fortuna con que nacieron, se meten a hombrear con los hombres conocidos y a querer parecer más entre los iguales. Lat. *Equestris gradus munus ac dignitatem affectare*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. II, 1729, p. 8.

ire del suo onore offeso e facendo in modo di temporeggiare in modo ambiguo facendo credere di essere stato molto occupato e di avere intenzione di sposarla in futuro. La figlia di Juan è oggetto invece di una importante metamorfosi che la conduce da vittima oltraggiata ma ancora succube passiva, intimorita e sedotta da colui che l’ha disonorata, a risolutiva e ferma dama intenzionata a riparare l’oltraggio subito (“Yo restauraré mi honor”, v. 2478).

<p>DON GUTIERRE [...] (Ap. Ahora me importa fingir con Beatriz como deudor.)</p> <p>BEATRIZ No me mira?</p> <p>JACINTA No te mira. Háblale tú.</p> <p>BEATRIZ Vive Dios, que me arrancara primero el alma y el corazón; que hacer acción tan indigna, siendo la ofendida yo.... ¿Qué hace ahora?</p> <p>JACINTA Mira el cielo.</p> <p>BEATRIZ ¿Qué dices? ¡Ah, vil traidor!</p> <p>DON GUTIERRE (Ap. Que de mala gana finge quien una vez olvidó).</p> <p>BEATRIZ ¿No se llega?</p> <p>JACINTA No es de plaza.</p> <p>[...]</p> <p>BEATRIZ [...] Mira Jacinta, si viene mi padre.</p> <p>JACINTA Viéndolo estoy.</p> <p>[pp. 92-93]</p>	<p>DOM GUTIERRE, à part. [...] A présent, il faut dissimuler avec Béatriz; car je suis dans mon tort.</p> <p>BEATRIX, à Jacinthe. Me regarde-t-il?</p> <p>JACINTHE. Non. Parle-lui, vous.</p> <p>BEATRIX. Plutôt mourir que d’avoir cette bassesse: c’est moi qui suis offensée. Que fait-il à présent?</p> <p>JACINTHE. Il regard le Ciel.</p> <p>BEATRIX. Ah! le traître!</p> <p>DOM GUTIERRE. Qu’on a de peine à feindre de l’amour, quand on n’en sent plus!</p> <p>BEATRIX. N’approche-t-il pas?</p> <p>JACINTHE. Non, il ne bouge pas.</p> <p>[...]</p> <p>BEATRIX [...] Jacinte, prends garde que mon pere n’arrive.</p> <p>JACINTHE. J’y veille.</p> <p>[pp. 83-85]</p>	<p>GOT. (a parte.) [...] Adesso conviene dissimular con Beatrice, poiché sono dalla parte del torto.</p> <p>BEA. (a Gia.) Mi guarda?</p> <p>GIA. No; parlategli voi.</p> <p>BEA. Piuttosto morire ch’essere così vile io; sono l’offesa. Adesso che fa?</p> <p>GIA. Guarda il Cielo.</p> <p>BEA. Ah, traditore.</p> <p>GOT. Si dura fatica a fingere amore quando più non se ne risente!</p> <p>BEA. Si avvicina?</p> <p>GIA. Non si muove.</p> <p>[...]</p> <p>BEA. [...] Giacinta, bada che non venga mio padre.</p> <p>GIA. Eh! sto attenta.</p> <p>[pp. 53-54]</p>
--	---	--

Al di là degli interventi nei confronti del dialogo tra la coppia di *enamorados* – il quale subisce una resa edulcorata ed epurata che connota la restituzione di tale intreccio secondario in modo estremamente rivisitato e adattato ai canoni drammaturgici e culturali settecenteschi – ci si limiti ad osservare in tale sede la restituzione del personaggio della criada, nei panni di confidente e complice che accompagna e sostiene, concretamente ed emotivamente, il processo evolutivo di Beatriz. Mentre infatti il nobile dissimula di fronte alla dama – “(Ap. Ahora me importa fingir / con Beatriz como deudor.” (v. 2371-2372) –

inizialmente di non vederla e poi di avere intenzione di sposarla, anche la figlia di Juan si serve in un primo momento della complicità della criada per osservare Gutierre senza rivolgergli direttamente il proprio sguardo. Nell'atteggiamento più remissivo che connota l'inizio del processo di trasformazione che investe il personaggio, l'accorata ama si affida dal principio alla propria confidente chiedendo ragguagli circa il comportamento del nobile: "No me mira?", v. 2371 (tradotta in francese con il passaggio dalla negativa all'affermativa nonché la consueta introduzione di una didascalia esplicativa finalizzata a una fruizione testuale "BEATRIX, à *Jainthe*. Me regarde-t-il?" e poi in italiano, alla lettera, "BEA. (*a Gia*.) Mi guarda?"). A tale prima domanda Jacinta risponde negativamente per poi incoraggiare la dama all'azione, analogamente a quanto avvenuto nel secondo atto in casa del *villano* ("¿De qué os turbáis si están solos? / Entrad con desembarazo", vv. 1869-1870)¹⁹¹. A tale esortazione Beatriz reagisce quasi risentita con una prima manifestazione di rivalsa, affermando che dovrebbe essere l'uomo a rivolgersi a lei dopo averla offesa e non il contrario; tuttavia, non riuscendo ancora né a celare né a reprimere o superare i sentimenti amorosi nei confronti del nobile, ben presto la giovane palesa nuovamente il reale desiderio che questi si interessi a ciò che lei sta facendo: "BEATRIZ. [...] ¿Qué hace ahora? / JACINTA. Mira el cielo." (vv. 1869-1870). Anche tale secondo scambio di battute, funzionale all'interno della scena per lo sviluppo diegetico oltreché la metamorfosi del personaggio femminile, viene integralmente conservato in entrambe le traduzioni, rispettivamente con "Que fait-il à présent? Il regard le Ciel." e "Adesso che fa? Guarda il Cielo". Stessa fortunata sorte investe la terza richiesta di Beatriz, in seguito alla quale questa si animerà a rivolgersi a Gutierre mettendo così in moto il proprio definitivo processo di formazione: BEATRIZ. ¿No se llega? / JACINTA. No es de plaza". In questo caso, tuttavia, l'idiomaticità dell'espressione "es de plaza"¹⁹², che trova nel repertorio lessicografico bilingue spagnolo-francese tutte le

¹⁹¹ Cfr. *supra*, pp. 414-415.

¹⁹² La locuzione, per quanto in apparenza trasparente nel proprio significato in relazione al contesto, è in effetti di difficile esegesi, data la sua assenza all'interno del repertorio lessicografico sia coevo che odierno. Tale assenza, la mancanza di una punteggiatura interpretativa, nonché l'estrema polisemia del lemma "plaza", potrebbero dare adito a interpretazioni tra loro differenti. Forse la più probabile, data la circostanza, è l'indicazione della mancanza di volontà ad avvicinarsi che sembra trasparire dal comportamento del nobile – più che di intrattenersi in conversazioni con altri ("GENTE DE PLAZA. Llamen la que sale a la paza en los Lugares a gastar el tiempo en conversación, los culaes comunmente son los más ricos y acomodados": Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. IV, 1734, p. 44) riconducibile all'accezione del vocabolo di definita quale espressione per indicare "oficio, ministério o empleo": lvi, vol. V, 1737. p. 296.

corrispondenze riferite dal monolingue della Real Academia¹⁹³, porta il traduttore francese ad utilizzare come traducevole il verbo “bouger”, reso poi letteralmente con “muoversi” in italiano (“BEATRIX. N’approche-t-il pas? JACINTHE. Non, il ne bouge pas.”; “BEA. Si avvicina? GIA. Non si muove.”), scelta che potrebbe far pensare al quasi omofono “desplazar” (il cui etimo deriva in effetti da *des* + *plaza*), tuttavia non ancora invalso nell’uso stando alla sua assenza all’interno del repertorio lessicografico spagnolo fino al XVIII secolo inoltrato¹⁹⁴. Al di là della scelta traduttiva, comunque coerente con il contenuto semantico originale, anche in questo caso la battuta di Jacinta viene dunque conservata, così come in quella successiva, ultima che vede parlare la *criada* all’interno del passo. Questa ha luogo significativamente a metà del dialogo tra i due enamorados, segnalando in qualche modo lo *spannung* dell’evoluzione del personaggio femminile. Si noti infatti come, sebbene anche in questo caso la *criada* parli su sollecitazione da parte della *dama*, in questo caso Beatriz si rivolga a lei non a cercare aiuto, tramite le interrogative dirette, bensì con un imperativo assertivo in cui la ingiunge a prestare attenzione ad un eventuale sopraggiungere del padre. A differenza dei versi iniziali dell’atto in cui era Jacinta ad avvisare la propria ama, in preda alla disperazione, circa l’arrivo di Juan (“Tu padre / viene allí, ojo avizor.”, vv. 2279-2280), qui è quest’ultima a preoccuparsi in tal senso: “Mira Jacinta, si viene / mi padre” (vv. 2431-2432), tradotto rispettivamente in francese con “Jacinthe, prends garde que mon pere n’arrive” e “Giacinta, bada che non venga mio padre”. La risposta di Jacinta si limita dunque a un rassicurante e più passivo “Viéndolo estoy”, tradotto da Linguet con “J’y veille” e dalla Caminer, tramite l’interessante aggiunta di un’interiezione esclamativa quasi risentita, “Eh! sto attenta”. Il passaggio della *criada* ad un ruolo di subordinazione costituisce la prima manifestazione di un’evoluzione del personaggio della dama, il quale esprime tramite una maggiore direttività all’interno di tale rapporto un passaggio verso un atteggiamento più attivo e artefice del proprio destino, che anticipa la propria determinazione a restaurare l’onore oltraggiato. Per quanto ridotte e dunque apparente marginali, gli interventi della *criada* hanno un ruolo determinante

¹⁹³ Cfr.: Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, pp. 775-776; Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, pp. 275-276; Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 251.

¹⁹⁴ La sua prima occorrenza sembrerebbe infatti risalire al 1846, nel *Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española* di Ramón Joaquín Domínguez, mentre nel *Diccionario de la Real Academia* non compare fino al 1914.

all'interno del passo, volti a supportare e incoraggiare, se non proprio ad avviare, il processo evolutivo del personaggio della figlia del *villano*, le cui sorti segue fedelmente.

Se nel secondo atto è predominante la presenza di Tirso, in questo ultimo è di maggior rilievo quella di Jacinta. Si osservi dunque ancora una volta come il personaggio della *criada* nelle sue vesti di complice sostegno della *ama*, e dunque ad essa di ausilio e sostegno drammaturgico e diegetico venga generalmente conservata in traduzione, a differenza di quanto accade invece qualora essa si presenti invece nei panni di *graciosa*, più che di “damigella”, e dunque connotata da interventi di tipo ironico, satirico o riconducibili a tematiche considerate inappropriate. Come invece nel caso successivo, nella settima scena.

In questo caso, infatti, Jacinta si mostra nel proprio ruolo di *graciosa*, con una battuta sarcastica che deride e in parte sdrammatizza – analogamente a quanto avvenuto all'inizio del secondo atto nei pressi dell'olmo da parte di Tirso nei confronti del tema del “carpe diem” evocato dal proprio *amo*¹⁹⁵ – la disperazione di Juan di fronte alla richiesta del monarca di mandare a Corte Beatriz e Montano.

BEATRIZ Padre, no llores. MONTANO No llores. JACINTA <u>¿Acaso vanse al Japón?</u> BEATRIZ Cada día vendré a verte. JUAN Si ello es fuerza andad con Dios. 2600 [p. 100]	BEATRIZ & MONTAN. Consolez-vous, mon pere. BEATRIX. Je viendrai vous voir tous le jours. JEAN. Allez donc, puisqu'il le faut. [p. 92]	BEA. E MON. Padre mio, consolatevi. BEA. Io verrò a ritrovarvi ogni giorno. GIO. Andate dunque, poiché gli è d'uopo di risolversi. [p. 58]
--	--	--

Si osservi la totale eliminazione della sarcastica battuta “¿Acaso vanse al Japón?” (v. 2598), dal valore drammaturgico di suscitare il divertimento del pubblico e diegetico di supporto al passaggio dalle *quejas* del *villano* alla ripresa dell'azione.

Analogamente anche nella scena successiva la *criada*, ormai non più necessaria quale supporto “serio” della *dama* e dunque presente esclusivamente nella propria dimensione ironica volta al riso, viene interamente eliminata non solo nei dialoghi ma addirittura quale presenza sulla scena, tanto nella didascalia di apertura quanto nelle battute di altri personaggi che la vedrebbero coinvolta. La scena segue la fine della significativa *relación* (vv.

¹⁹⁵ Cfr. *supra*, pp. 407-408.

2608-2680) in cui Juan dà indicazioni al figlio sui comportamenti e le attenzioni da prestare nell'effimero ambiente cortigiano, cui fa riferimento il primo commento di Alvar Nuñez (con un'interessante restituzione dell'approvativo "bien dice" di questi, v. 2682, da parte di Linguet tramite "Il fait bien d'accourir les adieux", significativo lapsus freudiano che ben commenta in effetti l'operazione traduttiva del traduttore nei confronti della "despedida" del *labrador*, poi tradotto alla lettera dalla Caminer con "Fa bene ad accorciare i congedi").

ALVAR	Bien dice; yo os aseguro que hombre no vi tan discreto.	<u>ALVAR, MONTAN, BEATRIX.</u>	<u>ALVARO, MONTANO, BEATRICE.</u>
<u>JACINTA</u>	En todo el viejo está ducho.	ALVAR.	ALV. Fa bene ad accorciare i congedi. Vi assicuro che non ho mai conosciuto un uomo più saggio di lui.
MONTANO	De mi esposa a despedirme iré, si gustáis. 2685	Il fait bien d'accourir les adieux. Je vous assure que je n'ai point encore vu tant de sagesse dans un homme.	MON. Vado, se lo permettete, a congedarmi da mia moglie.
ALVAR	Es justo.	MONTAN.	ALV. È giusto.
BEATRIZ	Venid las dos. Ya os seguimos. (Ap. Fortuna, si de tu curso no enmiendo ahora el estrago, no podré culpar tu influjo.) 2690	Je vais, si vous le permettez, prendre congé de ma femme.	BEA. Siamo con voi. O fortuna, s'io non supero la tua funesta influenza, non avrò a lagnarmi d'altri che di me stessa.
<u>JACINTA</u>	Tú, Jacinta, me acompaña. Allá vamos todos juntos, Beatriz, yo por mondonga, y los demás por menudo. (Vanse.)	ALVAR.	
		Cela est juste.	
		BEATRIZ.	
		Nous vous suivons. O fortune! si je ne surmonte pas ta funeste influence, je n'aurai à m'en prendre qu'à moi.	
[p. 102-103]		[p. 95]	[pp. 59-60]

Si osservi, come anticipato, che la *criada*, pur essendo presente all'interno della scena precedente alla pari degli altri personaggi coinvolti in questa stessa, non venga indicata nella didascalia iniziale, il che comporta l'eliminazione anche della stessa ingiunzione da parte di Alvar Nuñez nei confronti dei due personaggi femminili ("Venid las dos", v. 2687) nonché l'esortazione della *dama* – di cui si mantiene invece l'importante *aparte*, seppur non segnalandolo come tale, in cui questa si incoraggia a cogliere l'occasione offertale dalla sorte per il proprio fine di ottenere giustizia ("Fortuna, si de tu curso / no enmiendo ahora el estrago, / no podré culpar tu influjo.", vv. 2688-2690) – a seguirla ("Tú, Jacinta, me acompaña", v. 2691). L'origine di tale scelta operativa è da ricondursi, evidentemente, alla precedente volontà di eliminare le due battute stesse che vedono l'intervento di tale personaggio sulla scena.

In esse infatti la *criada*, si serve di idiomatismi ironici riconducibili a quelle "plaisanteries" tanto avverse a Linguet. Nella prima infatti, ella beffardamente riprende quanto appena

affermato dal nobile cortigiano circa il personaggio di Juan Labrador (“hombre no vi tan discreto”, v. 2683, restituito in francese con la parafrasi esplicativa “n’ ai point encore vu tant de sagesse dans un homme” e in italiano con un parziale ritorno al prototesto spagnolo tramite “non ho mai conosciuto un uomo più saggio di lui”) in un commento ad esso parallelo ma attraverso un registro più consono al pubblico di *mosqueteros*: “En todo el viejo está ducho” (v. 2684)¹⁹⁶.

La seconda battuta eliminata in traduzione è l’ironico commento di chiusura di Jacinta cui segue l’uscita di scena collettiva che segna lo spostamento dell’azione a Corte. Inorggiando la comitiva al viaggio, in un tono scanzonato in diretta antitesi alla manifestazione di cordoglio suscitata dal medesimo evento in Juan Labrador, Jacinta si compiace grossolanamente della propria ascesa sociale: “Allá vamos todos juntos, / Beatriz, yo por mondonga, / y los demás por menudo.” (vv. 2692-2694)¹⁹⁷.

A differenza di tali occorrenze, nella sua ultima battuta all’interno del dramma – al termine della undicesima scena – il personaggio di Jacinta torna ad essere mantenuto in traduzione, poiché nuovamente apportatore di un contributo essenziale per lo sviluppo diegetico che preannuncia il *desenlace*.

	(Dale un memorial, sin que lo vean.)	BEATRIX.	BEA. La V. M. vedrà in questo scritto (<i>gli dà un Memoriale</i>) il
REY	Yo lo miraré, Alvar Nuñez, de vuestro cuidado fío	Votre Majesté verra par cet écrit, (<i>elle lui donne un mémoire</i>) la traison qui m’a	tradimento che mi fu

¹⁹⁶ “DUCHO, CHA. s.f. adj. Lo mismo que Diestro o acostumbrado. Trahe su origen esta voz del Latino *Ductus* participio passivo del verbo *Duco, cis*, que significa llevar tras sí: de modo que Ducho es casi lo mismo que Ducto, porque como la costumbre arrastra y lleva tras sí al hombre y le hace diestro en qualquier cosa, se dixo Ducho en Castellano al acostumbrado. Latín. *Assuetus, a, um*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. III, 1732, p. 344. Nel repertorio lessicografico spagnolo-francese il vocabolo è descritto, sebbene in termini più stringati, con analoga accezione, indicandone quali traducenti “accoutumé”, “habitué” “instruit”: cfr. Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 408; Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. I, p. 367; Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 418.

¹⁹⁷ All’interno del coevo repertorio lessicografico monolingue i termini “mondonga” e “menudo” sono rispettivamente così definiti: “MONDONGA. s.f. Nombre que daban en Palacio a las Damas de la Réina. Latín. *Regiae pedisequae famula*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. IV, 1734, p. 596 (tale lemma non compare nel precedente dizionario del Covarrubias); “MENUDO. s, DA. adj. Pequeño, delgado y chico de cuerpo. Sale del Latino *Minutus, a, um*. Latín. *Exilis*. [...] MENUDO. Vale tambien despreciable, y de poca o ninguna consecuencia. Latín. *Levis. Nullius momenti*. [...] MENUDOS. Se llaman assimismo las monedas de cobre, que se traen regularmente en la faltriquera: como quartos, ochavos, y dineros de Aragón y Valencia. Latín. *Minuti aerei nummi*. [...] MENUDO. Significa por translación plebeyo o vulgar. Latín. *Plebeius*”: Ivi, vol. V, 1737, p. 547. Con significato analogo essi sono definiti all’interno del coevo repertorio lessicografico bilingue per la coppia spagnolo-francese: cfr. Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, pp. 679, 667; Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. I, pp. 179, 166; Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, pp. 150, 137-138.

ALVAR JACINTA BEATRIZ	el hospedaje de entrambos. 2885 Ya está todo prevenido. (Ap. El Rey, señora, es el huésped que en nuestra casa tuvimos.) (Ap. Ya lo veo. Calla ahora.)	été faite. Puisse sa bonté m'en faire avoir la réparation. LE ROI. Je le lirai, Alvar, c'est vous que je charge d'avoir soin d'eux. JACINTHE. Mademoiselle, le Roi est ce même étranger que nous avons vu au logis. BEATRIX. Tais toi, je le vois bien.	fatto. Possa la vostra bontà, Sire, farmene avere risarcimento! ALF. Lo leggerò. Alvaro, abbiate cura di essi. GIA. Madamigella, il Re è quel forastiere che abbiamo veduto in casa nostra. BEA. Taci, lo veggo benissimo.
[p. 108]	[pp. 100-101]	[pp. 62-63]	

È proprio la constatazione dell'*aparte* della *criada* – la quale era stata proprio in quell'occasione, come commentato¹⁹⁸, l'origine della smentita della somiglianza tra Enrique de Guevara e il sovrano, dimostrando la propria ingenuità e permettendo così all'azione di procedere indisturbata pur mostrando l'avvedutezza di Beatriz e Constanza – a determinare l'agnizione del personaggio del re: "El Rey, señora, es el huésped / que en nuestra casa tuvimos", vv. 2887-2888, tradotto in francese ed italiano rispettivamente con "Mademoiselle, le Roi est ce même étranger que nous avons vu au logis" e "Madamigella, il Re è quel forastiere che abbiamo veduto in casa nostra". Esso ha inoltre la funzione di ribadire ulteriormente l'evoluzione caratteriale del personaggio della *dama* la quale, oramai autonoma nel proprio ruolo di restauratrice dell'onore oltraggiato – aspetto poco prima confermato dal "memorial" che questa consegna di nascosto al monarca in cui riferisce il "caso de honra" chiedendo giustizia – le risponde ammonendola di tacere, con toni ben più autoritari di quelli utilizzati fino a questo momento: "Ya lo veo. Calla ahora" (v. 2889), tradotto da Linguet con l'aggiunta dell'avverbio "bien" che ben rimarca la nuova determinazione maturata da Beatriz, poi a sua volta ulteriormente esplicitato dalla Caminer nella sua forma superlativa (rispettivamente "Tais toi, je le vois bien" e "Taci, lo veggo benissimo").

L'ultima occorrenza diretta di un *criado* sulla scena ha luogo all'interno della quindicesima scena ed è particolarmente rilevante in virtù della propria collocazione e funzione. Essa ha luogo infatti in seguito all'arrivo di Juan presso la Corte; questi, costretto a vestirsi da nobile su espressa richiesta del re, si lamenta prima della scomodità degli abiti e

¹⁹⁸ Cfr. *supra*, pp. 415-416.

poi, più in generale, delle maniere cortigiane che è refrattario a comprendere ed adottare, osservazione in seguito alla quale il gracioso Martín si offre di fare un sarcastico resoconto sui modi da tenere per vivere all'interno di tale contesto, interamente aggiunto da parte del *refundidor*, che richiama in modo antitetico la ben più aulica impartizione di caute accortezze che lo stesso villano aveva dispensato al figlio all'interno della settima scena. Il passo ha dunque, oltre alla finalità drammaturgica di permettere l'esecuzione di un divertente "pezzo di bravura" da parte del gracioso, quella diegetica di sancire definitivamente il passaggio del binomio "corte" e "aldea" da una dimensione conflittuale a quella risolutiva, aprendo così il cammino al *desenlace* finale.

ALVAR	Bien os asienta el vestido. Y estáis muy galán.		ALVAR. Etes-vous content de la richesse de cet habit?	ALV. Siete contento della ricchezza di quest'abito?
JUAN	Reniego 2990 de la gala. Mira; yo estoy, señor, que reviento. Señores, ¿esto es vestido o es potro de dar tormento ? ¿Es golilla o pie de amigo 2995 esto que me han puesto al cuello?		JEAN. Hélas! Monsieur, il n'est que trop riche. Croyez que tout cet équipage me gêne, me tourmente, plus qu'il me fait de plaisir.	Gio. Oimè! Signore, egli è pur troppo ricco! Crediate, che tutto questo equipaggio m'imbroggia, mi tormenta più che non mi dà piacere.
MARTÍN	<u>No es sino carlanca, digna de darse a un famoso perro.</u>		ALVAR. Toutes ces faveurs que le Roi vous fit, vous les devez à la reconnaissance. [...]	ALV. Siete debitore alla gratitudine del Re di tutti i favori che vi ha fatti.
ALVAR	Todos aquestos favores que os hace el Rey, son el premio 3000 que vuestra lealtad merece.		JEAN. J'y suis sur les épines; je ne serai jamais qu'un mauvais courtisan.	Gio. Non li debbo per avventura eziandio al mio denaro? Oimè! per unica prova di gratitudine io vorrei la permissione di ritornar subito al mio Villaggio, se anche dovessi pagarla cento altri mila ducati.
[...]			MARTIN. Voulez-vous que je vous enseigne à le devenir?	ALV. Dunque non vi piace lo star alla Corte?
JUAN	Estoy violento. No me entra lo cortesano.		JEAN. Voyons.	Gio. Vi sto sulle spine, e sarò sempre un cattivissimo Cortigiano.
MARTÍN	¿Quieres que te enseñe a serlo? 3010		MARTIN. Il faut être furbe, répandre à droite & à gauche beaucoup de politesses ambulantes...	MAR. Volete ch'io v'insegni a diventar tale?
JUAN	¿A ver? 3015		JEAN. Qu'est-ce que vous appelez politesses ambulantes?	Gio. Sentiamo un poco. MAR. Gli è d'uopo d'esser furbo, di spargere a destra e a sinistra molte gentilezze ambulanti...
MARTÍN	Las que no son de provecho. No pagar, prometer mucho, risa falsa a todos tiempos, el no hacer por nadie nada, negar la edad y el dinero, 3020 alabar a troche y moche, dar y no tomar consejos, y con tener estudiado de memoria un gran soneto, y con dos capas de luto 3025 para pésames y entierros, cátate buen cortesano, aunque seas un jumento.		MARTIN. Celles qui ne sevent à rien: au surplus ne donnez jamais,	MAR. Quelle che non servono a nulla. Inoltre, non date giammai, promettete sempre,

	<p>promettez toujours. Riez ou faites-en semblant à tout instant. Ne faites rien pour rien. Gardez-vous de payer vos dettes. Louez à tort & à travers. Prodiguez aux autres les conseils que vous ne suivrez point. Sachez par cœur quelques mauvais vers pour les placer à propos ou non. Ayez avec cela un habit noir, pur paroître décemment les jours de deuil, & je vous tiens pour le plus parfait courtisan, quelque sot que vous soyez d'ailleurs.</p>	<p>ridete, o mostrate di ridere ogni momento, non fate niente per niente, guardatevi bene dal pagare i vostri debiti, lodate a dritto e torto, profondete altrui consigli cui non seguite, sappiate a memoria pochi cattivi versi, per annicciarli o bene o mal approposito, abbiate un abito nero per comparir decentemente i giorni di lutto; e sarete un perfetto Cortigiano per quanto poi sciocco in fondo vi siate.</p>
[pp. 111-113]	[pp. 104-106]	[pp. 65-66]

Al di là degli interventi degli altri personaggi presenti sulla scena, dal determinante apporto ai fini dello sviluppo del nucleo centrale dell'intero dramma e la cui interessante traduzione si analizzerà in seguito nel dettaglio, ci limiteremo in tal sede ad osservare la restituzione del personaggio di Martín, presente nel testo in due momenti. Il primo, di scopi prettamente drammaturgici volti al divertimento del pubblico, fa riferimento alla manifestazione di disagio da parte di Juan nei confronti degli abiti cortigiani che gli è stato imposto di indossare, in particolare alla già più volte riscontrata "golilla" che paragona sarcasticamente a un punitiva e soffocante "pie de amigo"¹⁹⁹, analogamente al precedente distico in cui il "vestido" viene equiparato all'analogo strumento di tortura un "potro de dar tormento"²⁰⁰:

¹⁹⁹ "PIE DE AMIGO. Se llama también un instrumento de hierro a modo de una horquilla, que se afianza en la barba, y sirve para impedir el baxar la cabeza, y ocultar el rostro. Pónese regularmente a los reos quando los azotan o ponen a la vergüenza. Latín. *Fulcrum. Furca*": Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. V, 1737, p. 262. Il lemma è riportato all'interno del coevo repertorio lessicografico bilingue spagnolo-francese con analoga descrizione: cfr. Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 767; Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 267; Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 242.

²⁰⁰ "POTRO. Se llama tambien tambien cierta máquina de madera, sobre la qual sientan y atormentan a los delinquentes que están negativos, para hacerles que confiessen o declaren la verdad de lo que se les pregunta. Latín. *Equuleus, ei'*": Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. V, 1737, p. 343. In questo caso invece, il lemma è riportato all'interno del repertorio lessicografico bilingue spagnolo-francese coevo in tutte le accezioni descritte dal *Diccionario della Real Academia*, compresa quella metaforica di "gêne, tourment, peine, affliction, douleur" con la unica eccezione di quella di strumento di tortura qui utilizzata: cfr. Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 787; Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 287; Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 242.

“¿Es golilla o pie de amigo / esto que me han puesto al cuello?” (vv. 2995-2996), per la cui traduzione Linguet ricorre all’eliminazione della specifica a tale preciso capo di abbigliamento – come già occorso in precedenza²⁰¹ – data la difficile restituzione del *realia*, ai fini di un’esplicitazione semantica dell’idea di costrizione e tormento data nel prototesto spagnolo dall’immagine figurata tramite “Croyez que tout cet équipage me gêne, me tourmente, plus qu’il me fait de plaisir”, poi nell’italiano della Caminer “Crediate, che tutto questo equipaggio m’imbroggia, mi tormenta più che non mi dà piacere”. Se l’espressiva immagine proposta dal villano viene palesemente edulcorata in traduzione, il commento del gracioso, che ne riprende il campo semantico con l’aggiunta ironica derisoria del paragone di Juan a un cane (“No es sino carlanca, digna / de darse a un famoso perro”, vv. 2997-2998)²⁰². La seconda presenza del gracioso all’interno del passo – ossia la già citata *relación* tramite cui intende impartire al *villano* insegnamenti da adottare per essere un “buon” cortigiano offrendo una sorta di manuale di sopravvivenza che mette in luce le ipocrite insidie dell’ambiente di Corte – viene invece parzialmente mantenuto in traduzione, data la sua rilevanza nella costruzione dell’impianto tematico principale. In seguito alla manifestazione di refrattarietà nei confronti di usi e costumi del mondo nobile da parte di Juan – “Estoy violento / No me entra lo cortesano” (vv. 3008-3009), tradotta in francese meno osticamente, connotando più la componente di incapacità che di mancanza di volontà e mitigando l’aspetto di collera, con “Vi sto sulle spine, e sarò sempre un cattivissimo Cortigiano” e, di conseguenza, in italiano con “J’y suis sur les épines; je ne serai jamais qu’un mauvais courtisan” – Martín si offre di dargli qualche insegnamento in proposito (“¿Quieres que te enseñe a serlo?”, v. 3010, tradotto pressoché letteralmente con l’unico passaggio della forma di *tratamiento* in un’ottica di maggiore riverenza e formalità nei confronti del *labrador*, rispettivamente con “Voulez-vous que je vous enseigne à le devenir?” e “Volete ch’io v’insegni a diventar tale?”). È interessante osservare che, sebbene ricondotti ad un registro linguistico meno idiomático rispetto a quello utilizzato dal *gracioso* nonché in diversi

²⁰¹ Cfr. *supra*, pp. 359 ss.

²⁰² “CARLANCA. s.f. Collar ancho con puntas de hierro puestas hácia fuera, para armar el pescuezo de los mastines contra las mordeduras de los lobos, el qual suele hacerse de hierro, o cuero muy fuerte”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. II, 1729, p. 182. Il lemma è presente con analoga descrizione anche all’interno dei coevi dizionari bilingui spagnolo-francese: cfr. Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 217; Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. I, p. 200; Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 217.

casi di contenuto semantico non strettamente equivalente, tutti i suggerimenti del decalogo di Martín vengano mantenuti in entrambe le traduzioni, come esemplificato graficamente nella seguente tabella.

1	has de fingir mucho	il faut être furbe	gli è d'uopo d'esser furbo
2	y usar a diestro y siniestro de mostrencas cortesías	répandre à droite & à gauche beaucoup de politesses ambulantes...	di spargere a destra e a sinistra molte gentilezze ambulanti...
3	no pagar, prometer mucho	au surplus ne donnez jamais, promettez toujours	inoltre, non date giammai, promettete sempre
4	risa falsa a todos tiempos	riez ou faites-en semblant à tout instant	ridete, o mostrate di ridere ogni momento
5	el no hacer por nadie nada	ne faites rien pour rien	non fate niente per niente
6	negar la edad y el dinero	gardez-vous de payer vos dettes...	guardatevi bene dal pagare i vostri debiti
7	alabar a troche y moche	louez à tort & à travers	lodate a dritto e torto
8	dar y no tomar consejos	prodiguez aux autres les conseils que vous ne suivrez point	profondete altrui consigli cui non seguite
9	y con tener estudiado de memoria un gran soneto	sachez par cœur quelques mauvais vers pour les placer à propos ou non.	sappiate a memoria pochi cattivi versi, per annicciarli o bene o mal approposito
10	y con dos capas de luto para pésames y entierros	ayez avec cela un habit noir, pur paroître décemment les jours de deuil	abbiate un abito nero per comparir decentemente i giorni di lutto

Il primo consiglio, “has de fingir mucho” (v. 3011), viene restituito in traduzione tramite un passaggio dall’idea di finzione a quella di furbizia (rispettivamente in francese “il faut être furbe” e in italiano “gli è d’uopo d’esser furbo”). Il secondo invece – “usar a diestro y siniestro / de mostrencas y cortesías” (vv. 3012-3013) – viene conservato in buona parte dell’immagine cui si aggiunge inoltre l’avverbio “beaucoup de”, poi “molte” in italiano: “répandre à droite & à gauche beaucoup de politesses ambulantes...” e “di spargere a destra e a sinistra molte gentilezze ambulanti...”. Malgrado il significato dell’attributo “mostrenco” indichi la superficialità di tali atteggiamenti, come indicato dal repertorio lessicografico monolingue coevo²⁰³, la scelta di Linguet di tradurre con il poco chiaro attributo “ambulantes” – poi “ambulantì” in italiano – sembrerebbe rimandare a una delle accezioni del vocabolo in qualità di sostantivo²⁰⁴, prediligendo un rimando al precedente “a diestro y

²⁰³ “MOSTRENCO, se dice qualquiera res que se ha perdido, y no le parece dueño. Estos tales mostrencos pasado un año y día son del Rey o de los conventos y personas que tienen privilegios”: Sebastian de Covarrubias Orozco, *Tesoro...*, cit., p. 556 “MOSTRENCO, CA. adj. que se aplica a la alhaja o bienes que no tienen dueño conocido, y por esso pertenecen al Príncipe, o Comunidad que tiene privilegio del. Covarr. dice viene del Latino Monstrare, que significa mostrar, porque debe preceder publicación o pregón, para ver si parece dueño. Latín. *Incerti domini bona*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. IV, 1734, p. 617.

²⁰⁴ A differenza del precedente dizionario del Covarrubias, nell’edizione settecentesca del *Diccionario de Autoridades*, cui si rifà il coevo repertorio lessicografico bilingue spagnolo-francese, il lemma è riportato anche

siniestro” che al più plausibile, nonché grammaticalmente corretto, significato di vacuità puramente formale, del resto esplicitata dallo stesso *criado* al verso 3016 in seguito alla richiesta di precisazione da parte di Juan (“Las que no son de provecho”, tradotto rispettivamente con “celles qui ne se vent à rien” e “quelle che non servono a nulla”). La terza indicazione, “no pagar, prometer mucho” (v. 3017), che indica la profusione di promesse da non mantenere, viene tradotto da Linguet con l’eliminazione al riferimento al denaro (restituendo il verbo “pagar” tramite il meno connotato “donnez”, poi in italiano “date”), il passaggio del verbo dalla forma infinita a quella imperativa alle seconda persona plurale utilizzata come forma di cortesia – con cui si tradurranno anche i verbi che introducono i consigli successive – nonché l’ausilio della locuzione avverbiale “au surplus”, mantenuta dalla Caminer come “inoltre”: “au surplus ne donnez jamais, promettez toujours”, poi in italiano “inoltre, non date giammai, promettete sempre”. Il significato del suggerimento successivo, “risa falsa a todos tiempos” (v. 3018), viene esplicitato e in parte enfatizzato tramite la traduzione “riez ou faites-en semblant à tout instant”, poi in italiano “ridete, o mostrate di ridere ogni momento”, a differenza del quarto la cui traduzione veicola invece un contenuto diverso rispetto al prototesto spagnolo. Mentre il Martín di Matos indica, infatti, di “no hacer por nadie nada” – ossia di non fare niente per altri – l’omologo personaggio francese, e di conseguenza poi quello italiano, consiglia “ne faites rien pour rien”, poi tradotto con “non fate niente per niente”, che sembrerebbe invece stare ad indicare di non agire se non in virtù di un interesse secondario. Se tale deviazione può tuttavia apparire superficiale e non necessariamente riconducibile a una volontarietà da parte del traduttore di intervenire sul contenuto semantico, l’omissione presente nella resa della successiva indicazione sembra essere più premeditata. “Negar la edad y el dinero” (v. 3019) viene infatti tradotta tramite l’eliminazione della prima parte riferita al camuffamento dell’età anagrafica, sintomatica della superficiale falsità degli atteggiamenti cortigiani, per

come sostantivo con diversi significati, al primo dei quali sembrerebbe da ricondursi la scelta del traduttore francese: “MOSTRENCO. Por alusión se llama el que no tiene casa, ni hogar, ni señor o amo conocido. Trahe esta voz Covarr. en su *Thesoro* en este sentido. Latín. *Incerti domicilij homo*. MOSTRENCO. Llamam tambien al ignorante o tardo en el discurrir o aprehender. Latín. *Hebes. Tardus. Vastus. Agrestis*. [...] MOSTRENCO. Se llama assimismo el sugeto que está mui gordo y pesado. Es voz usada en el Réino de Murcia y otras partes. Latín. *Vastus. Obessus*”: Ibidem. Con le stesse accezioni il vocabolo è descritto anche all’interno dei coevi dizionari bilingui spagnolo-francese: cfr. Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 685; Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 185; Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 156.

essere invece esplicitata nella seconda parte tramite la specifica del riferimento ai debiti, aspetto assente nel prototesto spagnolo: “gardez-vous de payer vos dettes...”, poi in italiano “guardatevi bene dal pagare i vostri debiti”, con il rafforzamento dato dall’avverbio “bene” a connotare idiomaticamente il verbo. Proseguendo nell’enumerazione, mentre il settimo avvertimento vede una restituzione letterale che ben ne conserva l’espressività linguistica mantenendone altresì inalterato il significato – “alabar a troche y moche” (v. 3020), tradotto rispettivamente con “louez à tort & à travers” e “lodate a dritto e torto” – nella resa di quello successivo si avverte da parte del traduttore francese una necessità esplicitiva che lo porta ad allontanarsi dal contenuto semantico originale. Mentre infatti l’avvertimento del prototesto spagnolo, “dar y no tomar consejos” (v. 3022), vuole avvertire da un lato di dispensare consigli – atteggiamento di cui lo stesso *criado* sta dando prova – e, dall’altro, quello antitetico di non fidarsi di quelli altrui, Linguet restituisce una traduzione semanticamente divergente in cui indica di prodigarsi in suggerimenti che per primi non si seguirebbero mai: “prodiguez aux autres les conseils que vous ne suivrez point”, reso poi alla lettera in italiano con il più claudicante “profondete altrui consigli cui non seguite”. Gli ultimi due ammonimenti sono infine maggiormente in relazione con la cultura di riferimento del prototesto, il che li connota di *realia* richiedendo pertanto da parte dei traduttori un intervento in direzione esplicitiva. Nel primo Martín suggerisce di ostentare vuota erudizione imparando a memoria una composizione di effetto: “y con tener estudiado / de memoria un gran soneto” (vv. 3023-3024). Si osservi come il traduttore francese avverta la necessità di restituire l’indicazione aggiungendo un dettaglio non soltanto assente nell’originale, ma addirittura non corrispondente a quanto indicato. Il riferimento al “gran soneto” – che richiama il *topos* di una moda aurea diffusa in ambiente all’epoca cortigiano, frequentemente riscontrabile nelle *comedias* del Siglo de Oro – sembra infatti essere interpretato in allusione ironica e pertanto restituito con l’ausilio di un chiarimento ad indicare lo scarso valore dei versi da enunciare nonché la non necessarietà di una loro reale convenienza in riferimento al contesto entro quale esibirli. Lo scherno passa dunque ad essere, dalla vacuità di mostra di erudizione priva di reale interesse intellettuale e volta solamente all’apparenza, a quella della scelta di materiale poetico inadeguato, arrivando in francese come “sachez par cœur quelques mauvais vers pour les placer à propos ou non” e, di conseguenza, in italiano come “sappiate a memoria pochi cattivi versi, per annicchiarli o

bene o mal approposito”. Analogamente anche l’ultimo e altrettanto anfibologico consiglio viene razionalizzato e ricondotto entro i canoni di una morale differente. Mentre il *gracioso* infatti indica sarcasticamente che è necessario fingere anche il cordoglio tramite l’immagine di un adeguato abbigliamento in caso di funerali – “y con dos capas de luto / para pésames y entierros” (vv. 2025-2026) – cui sembra sottendere l’ennesima allusione a una mostra di apparenza cui non corrisponde in realtà un reale interesse, Linguet restituisce l’immagine connotandola esplicitamente in termini di “decenza” formale da osservare tramite l’abbigliamento: il distico viene dunque restituito nelle traduzioni francese e italiana rispettivamente con “ayez avec cela un habit noir, pur paroître décemment les jours de deuil” e “abbiate un abito nero per comparir decentemente i giorni di lutto”.

Il *climax* linguistico dell’espressività del *gracioso* tocca infine al termine della *relación* il picco di maggiore idiomatismo, concludendo con l’esplicitazione estrema dell’immagine di una vuota apparenza – ben rappresentato dal verbo “catar”²⁰⁵ – di maniere cortigiane cui può corrispondere nella realtà anche un uomo rozzo e, figurativamente evocato dall’immagine della grossolanità ferina: “cátate buen cortesano, / aunque seas un jumento”. Anche in questo caso Linguet non solo monda l’immagine del registro proprio del *gracioso*, ma ne esplicita palesemente il significato – pur mantenuto pressoché integro nel suo contenuto semantico – privandolo inoltre del riferimento allusivo a un’effimera mostra di apparenza dato dal verbo di difficile restituzione “catar”²⁰⁶. Le rispettive traduzioni riportano pertanto una conclusione ridimensionata nel proprio registro linguistico – pur con il riferimento al “jumento” tramite il sostantivo “sot”, poi “sciocco”, già in precedenza utilizzato per restituire l’impiego del vocabolo “bestia” da parte di Tirso con analoga accezione figurata²⁰⁷ – nonché più esplicita e meno ambigua a livello semantico, rispettivamente “& je vous tiens pour le

²⁰⁵ “CATAR. v.a. Ver, mirar, registrar. Covarr. dice que se formó este verbo del adjetivo Latino Catus, que significa Astúto y sagaz. Latín. *Probare. Experiri. Inspecere. Tentare.* [...] CATAR. Significa tambien mirar, advertir, considerar, o meditar alguna cosa. Latín. *Attentius quid notare, inspicere, considerare.* [...] CATAR. Tambien se toma por maliciar, pensar o imaginar. Latín. *Callidè et acutè praesentiscere.* [...] CATAR. Vale algunas veces buscar, solicitar, o procurar. Latín. *Investigare. Perquirere*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. II, 1729, p. 228.

²⁰⁶ Il verbo, già di per sé piuttosto anfibologico, è in effetti presentato all’interno del coevo repertorio lessicografico bilingue spagnolo-francese in modo più approssimativo con l’ausilio di un’enumerazione di traduenti che, privati di un ausilio esplicativo a dare maggiori delucidazioni, appaiono di poco ausilio per l’interpretazione del verso: cfr. Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 225; Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. I, p. 208; Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 227.

²⁰⁷ Cfr. *supra*, pp. 382, 390-392.

plus parfait courtisan, quelque sot que vous soyez d'ailleurs" e "e sarete un perfetto Cortigiano per quanto poi sciocco in fondo vi siate".

Non è un caso che tale passo sia l'ultimo intervento diretto di un *criado*, sancendo in questo modo il primo passaggio a una riconciliazione tra ambiente di "corte" e di "aldea". A partire da questo momento, infatti, avviandoci al *desenlace* conclusivo, la presenza di tale tipologia di personaggio sarà puramente confinata entro una funzione scenica, lasciando l'azione drammaturgica ad appannaggio di ogni altro personaggio coinvolto.

4.5 *Sabio e villano*

Come già anticipato, il ruolo dei due personaggi protagonisti del dramma all'interno del prototesto spagnolo – anche alla luce della loro rivisitazione nel passaggio dalla *comedia* di Lope alla *refundición* – costituisce l'asse portante nel nucleo tematico centrale che ne determina una presenza quantitativamente consistente, offrendo differenti spunti di analisi traduttologica. Data la differente funzione, i loro interventi all'interno del testo – a differenza di quella di *graciosos* e *labradores* – non sono disseminati in modo più o meno sporadico in base a differenti finalità diegetiche o drammaturgiche, bensì concentrati in passi ben determinati in un *climax* quantitativamente crescente con il procedere dell'azione, nonché spesso costituiti da ampie *relaciones* volte alla loro caratterizzazione e allo sviluppo nucleo tematico centrale e spesso coincidenti con il cambio del luogo dell'azione: dall'alternanza “corte”-“aldea”-“corte” del primo atto, a quella interamente agreste del secondo fino ad arrivare all'ulteriore e più incalzante alternanza del terzo che trova infine la propria risoluzione nel *desenlace* interamente ambientato entro il contesto cortigiano. L'analisi traduttologica della resa di *sabio* e *villano*, pertanto, sarà presentata parallelamente di pari passo alla loro alternata comparsa all'interno del testo, giacché i due personaggi contribuiscono a sviluppare un unico nucleo tematico e diegetico in modo complementare e parallelo.

Quale premessa per individuare una dominante testuale che soggiace alle rese francese e italiana di entrambi i personaggi – onde poi ricondurre gli spunti di riflessione che emergono dall'analisi traduttologica – è opportuno ricordare quanto affermato dallo stesso Linguet all'interno del breve paratesto che introduce la traduzione del dramma stesso¹, in cui biasima gli autori francesi di *Le Roi et le fermier* e *La partie de chasse d'Henri IV* – rispettivamente Michel-Jean Sedaine e Charles Collé – di aver tratto inconsapevolmente la propria opera da *The King and the Miller of Mansfield* di Robert Dodsley e non già dalla *comedia* di Matos Fragoso, sua fonte originaria. Quale maggiore conseguenza negativa di tale scelta il traduttore vede proprio la restituzione del personaggio del re e del *villano*, i quali “auraient pu y paroure plus nobles”:

Je ne sais si c'est la prévention ordinaire aux Traducteurs qui m'aveugle ; mais j'aurois mieux aimé pour eux [Sedaine e Colle] & pour nous qu'ils euffent obligation à l'original Espagnol qu'au Copiste Anglois.

¹ cfr. *supra* p.236.

Quelque agréables que soient leurs Rois chez le Paysan, je crois qu'ils auraient pu y paroure plus nobles & c'est de quoi Matos Fragoso leur aurait donné le modele.²

Alla luce di tale osservazione, sembrerebbe pertanto che Linguet individui in tale connotazione “nobiliare” di entrambi i personaggi una dominante traduttiva del prototesto spagnolo che si presume intenda mantenere tramite la propria traduzione.

ATTO I

Alcuni atteggiamenti di entrambi i traduttori nei confronti dei due complementari protagonisti si riscontrano, come osservato, già in sede di presentazione iniziale dei personaggi, premessa che anticipa la condotta operativa che influenzerà le sorti della loro restituzione nella Francia e nell'Italia settecentesche.

PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA	PERSONAGES	ATTORI
DON GUTIERRE ALFONSO	LE ROI DOM ALPHONSE LE SAGE	IL RE DON ALFONSO IL SAGGIO
ALVAR NUÑEZ	DOM GUTTIERE, <i>son Chambellan</i>	DON GOTTIERO CIAMBELLANO
MARTIN, <i>lacayo</i>	DOM ALVAR NUÑÈS	DON ALVARO NUNES
EL REY DON ALFONSO	JEAN, <i>riche laboureur</i>	GIOVANNI <i>ricco lavoratore</i>
BEATRIZ	BEATRIX, <i>sa fille</i>	BEATRICE <i>di lui figliuola</i>
CONSTANZA, <i>labradoras</i>	CONSTANCE, <i>sa bru</i>	MONTANO <i>di lei fratello amante di</i>
JUAN LABRADOR, <i>viejo</i>	MONTAN, <i>son fils</i>	COSTANZA
MONTANO, <i>su hijo</i>	MARTIN, <i>laquais de Gutierre</i>	MARTINO <i>servitore di DON GOTTIERO</i>
ANTON, GIL, TIRSO, BRUNO, <i>labradores</i>	JACINTHE, <i>suivante de Béatrix</i>	GIACINTA <i>serva di BEATRICE</i>
JACINTA	TIRCIS, <i>un des garçons laboueurs</i>	TIRSI <i>famiglio di GIOVANNI</i>
MÚSICOS	BERGERS, &c.	PASTORI ec.
[p.17]	[p. 4]	[p. 11]

Il monarca, collocato in posizione di apertura, viene connotato dell'appellativo esplicativo di “sage”, espediente che, oltre a ricondurlo implicitamente alla figura storica di Alfonso X, sembrerebbe volto a chiarire fin dal principio il riferimento presente nel titolo dell'opera, compensando quello che sarà poi il ridimensionamento traduttivo di tale connotazione di saggezza, palesata nel prototesto tramite azioni e affermazioni del personaggio stesso e attenuata in traduzione. È interessante inoltre osservare che mentre nella traduzione francese la presenza del monarca in scena (sia nelle didascalie che nelle battute) è sempre introdotta dall'appellativo “le roi” – sulla falsa riga dell'originale spagnolo “rey” – la Caminer si serve invece del nome proprio dello stesso, “Alfonso”, talvolta preceduto dalla

² Simon-Nicolas Henri Linguet, “Avertissement”, cit., pp. 3-4.

connotazione “re” nelle didascalie e sempre abbreviato in “Alf.” nel caso di una battuta diretta.

Anche la restituzione di Juan in sede di presentazione dei personaggi offre alcuni spunti analitici che ne preannunciano la successiva presenza all’interno delle due traduzioni francese ed italiana, sia dal punto di vista formale che della caratterizzazione. Se da un lato, infatti, nel passaggio al metatesto francese – forse anche in relazione alla fonte diretta utilizzata da Linguet per condurre il proprio lavoro – si assiste alla sostituzione dell’aggettivo “viejo” con “riche” (poi letteralmente “ricco” in italiano) a rimandare non tanto, come nel prototesto spagnolo, ad una precisa tipologia drammaturgica, quanto ad una qualificazione di tale preciso personaggio che lo connota in modo ben definito agli occhi di chi legge, dall’altro ci troviamo in presenza di due interventi altrettanto significativi. Il primo è il mantenimento del profetico antroponimo di “Labrador” per mezzo della sua esplicitazione di mero sostantivo (rispettivamente “laboureur” in francese e “lavoratore” in italiano), cui seguiranno all’interno dell’intero dramma due diversi atteggiamenti traduttivi: mentre Linguet, cosciente del reale utilizzo del vocabolo da parte di Matos, ne alternerà la resa in qualità di nome comune a quella di nome proprio a seconda delle occorrenze, la Caminer, sprovvista del prototesto originale di riferimento – il cui stesso titolo le è arrivato nella forma ridimensionata di *Le sage dans sa retraite*, senza alcun riscontro né del “villano en su rincón” originario né dell’ulteriore aggiunta introdotta da Matos, ossia precisamente il nome proprio completo di quest’ultimo personaggio – propenderà quasi esclusivamente per la prima, anche nelle occorrenze in cui il traduttore francese opta per l’antroponimo. In secondo luogo si ricordi inoltre, come già anticipato, come la presentazione dei personaggi collegati a Juan venga ricondotta a una logica relazionale razionalizzante che si amplifica nel duplice passaggio traduttivo, preannunciando l’analogo atteggiamento tenuto poi dai traduttori all’interno del testo di ribadire costantemente in modo razionale il rapporto che intercorre tra tali personaggi – come già osservato rispetto al personaggio collettivo dei “labradores” che si manifesta anche nella presentazione di Tirso da parte della Caminer come “famiglio di Giovanni” in luogo del “un des garçons laboureurs” francese, coerentemente con la condotta della traduttrice all’interno della propria resa che restituisce il personaggio in termini più “umani” ed “affettivi” – quasi a sopperire, nella resa di un metatesto con finalità

maggiormente testuali che sceniche, all'assenza di quella componente performativa che di per sé sarebbe sufficiente, tramite il canale visivo, a veicolare tale messaggio.

Già entrambi evocati da Martín e dal "villanejo de pie" per identificare i due *enamorados* – rispettivamente ai versi 66-68 della prima scena ("Es, por justa ley, / de la Cámara del Rey / el más valido señor", in riferimento a Gutierre) e 425-426 della quarta ("es la hija / de Juan Labrador", in riferimento a Beatriz) – i due *alter ego* compaiono sulla scena per la prima volta nella terza e quinta scena dell'atto iniziale, entrambe dedicate ad una loro caratterizzazione in relazione all'ambiente simbolico di riferimento.

Il primo a comparire è il personaggio del monarca, all'interno della terza scena, interamente introdotta da parte di Matos in virtù delle sue finalità connotative di tale personaggio sia in termini storici – con il passaggio dal monarca francese della *comedia* di Lope ad Alfonso X di Spagna – che drammaturgici – con una prima anticipazione dei sentimenti amorosi di questi nei confronti di Beatriz, prodromo del conflittuale triangolo amoroso con don Gutierre nonché del "caso de honra" di esclusivo appannaggio del *refundidor*. L'azione si apre con una parte cantata che, come si avrà modo di osservare in seguito nel dettaglio³, viene interamente ricondotta prima da Linguet a una didascalia in cui è descritta come "vers qu'il n'est pas possible de traduire" e poi dalla Caminer a una nota paratestuale con analoga indicazione. Il canto viene poi interrotto dall'inizio di una *relación* dello stesso monarca – in seguito nuovamente interrotta dalla musica – a sua volta suddivisa in una prima parte enunciata ad alta voce (vv. 245-256), in cui si rimanda alla saggezza sovrana che invita ad abbandonare la vanità di versi "amorosos" per cantarne di meno frivoli e più istruttivi "ajustados a los sucesos de la historia", e una seconda in *aparte* in cui questi manifesta i propri sentimenti nei confronti della *labradora* Beatriz (vv. 257-274).

<p><i>Sale el REY, con MÚSICA y ACOMPAÑAMIENTO.</i></p> <p>[...]</p> <p>REY No prosigan más. ¿No he dicho 245 que nunca <u>amorosos versos</u> me canten, <u>de afectos vanos,</u> <u>que es gastar sin fruto el tiempo?</u> ¿Faltan heroicos asuntos, en que pueda el noble ingenio 250 <u>discurrir aprovechando?</u></p>	<p>LE ROI (1), <i>avec sa suite</i>. DOM GUTTIERE.</p> <p>[...]</p> <p>Le Roi. Qu'ils se taisent. N'ai-je pas défendu qu'on chantât devant moi <u>ces vers</u> <u>effeminés?</u> Les poëtes n'ont ils pas les belles actions des</p>	<p>Il RE ALFONSO (a) col suo seguito, e D. GOTTIERO.</p> <p>[...]</p> <p>ALF. Si facciamo finir questi canti: non ho io proibito di cantare dinnanzi a me <u>versi effeminati?</u> Non ponno i Poeti dipingere nell'Opere loro le belle</p>
---	--	--

³ Cfr. *infra*, pp. 798 ss.

<p><u>Lo demás es vano empleo; que la música ajustada de la historia a los sucesos, regalando a los oídos, deleita el entendimiento.</u></p> <p style="text-align: right;">255</p>	<p>grandes hommes á preindre dans leurs ouvrages? <u>Qu'ils s'y appliquent, qu'ils les mettent en vers, & qu'ensuite on les chante. Voilà le moyen de plaire à l'esprit comme à l'oreille.</u></p>	<p>azioni degli uomini grandi? <u>Eglio lo facciano, e in questo modo si alletterà ad un tratto e l'orecchio e lo spirito.</u></p>
[pp. 24-25]	[p. 13]	[p. 15]

La presentazione del re all'interno della didascalia è investita nei metatesti da un duplice intervento esplicativo volto a contestualizzare il personaggio tanto in termini storici quanto drammaturgici. Il traduttore francese, infatti, si serve di una nota a piè di pagina poi mantenuta in italiano – la cui analisi si presenterà in debita sede⁴ – all'interno della quale contestualizza la figura di Alfonso el Sabio, onde agevolare il lettore alla comprensione della caratterizzazione che ne emerge all'interno della scena stessa, mentre la Caminer Turra a sua volta ne introduce il nome proprio, in riferimento all'utilizzo dello stesso quale indicazione scenica nell'abbreviazione "Alf."

L'*incipit* dell'imperativo negativo "No prosigan más" (v. 245) con cui il re esordisce viene tradotto sia in francese che in italiano in forma affermativa, nel primo caso con l'incisivo "Qu'ils se taisent" e nel secondo con "Si facciano finir questi canti", con il diretto riferimento alla musica, di natura maggiormente esplicativa nonché probabilmente volto a compensare la precedente omissione della parte cantata. L'interrogativa successiva invece, pur restituita in forma negativa come nel prototesto spagnolo, vede un triplice intervento lessicale. In primo luogo si assiste alla resa del generico verbo "decir" (v. 245) della proposizione principale che regge la subordinata oggettiva con il più connotato "défendre" (poi in italiano letteralmente "proibire"), forse ad evitare l'impiego di una doppia negazione analoga allo spagnolo "no" e "nunca". In secondo luogo il "me canten" del verso 247 viene restituito in francese con "on chantât devant moi", da cui poi l'italiano "cantare dinnanzi a me". Infine, intervento di maggior rilievo anche a livello tematico, è la resa da parte di Linguet degli "amorosos versos [...] de afectos vanos" (vv. 246-247) in termini di "ces vers effeminés" – cui ha origine il letterale italiano "versi effeminati" – il che contribuisce, insieme alla completa eliminazione del verso 248 ("que es gastar sin fruto el tiempo") a mitigare l'affermazione da parte del saggio monarca finalizzata a contrapporre alla superficialità dei versi amorosi

⁴ Cfr. *infra*, pp. 798 ss.

l'utilità di quelli di tematica storica, fulcro del poco dopo esplicitato tema del "deleitar aprovechando".

Analogamente, anche la successiva domanda retorica dei versi 249-251 in cui tale elemento topico viene palesato ("¿Faltan heroicos asuntos, / en que pueda el noble ingenio / discurrir aprovechando?"), è riconducibile nella prosa francese al proprio nucleo semantico tramite l'epurazione sia di ogni immagine figurata che di parte del *topos* stesso. Si osservi infatti come nella traduzione parafrastica "Les poètes n'ont ils pas les belles actions des grandes hommes á preindre dans leurs ouvrages?" (poi in italiano "Non ponno i Poeti dipingere nell'Opere loro le belle azioni degli uomini grandi?") la funzione di soggetto sia ricondotta al "noble ingenio" – esplicitato nel più generico "poètes" – e non più gli "heroicos asuntos" – i quali a loro volta vengono esplicitati in meno ampollosi "belles actions des grandes hommes" – con l'aggiunta della specifica "dans leurs ouvrages". Inoltre, come anticipato, lo stesso tema centrale di tale esordio del monarca sul *tablado*, palesato al verso 251 ("discurrir aprovechando"), viene interamente eliminato, alla pari del precedente e antitetivamente parallelo "gastar sin fruto el tiempo". Così facendo entrambe le traduzioni, pur conservando apparentemente forma sintattica e contenuto del prototesto spagnolo, si presentano prive non soltanto di un elemento diegetico rilevante nella costruzione della *relación* del monarca, ma anche di un *topos* caratteristico della poetica della *comedia nueva*⁵.

L'ultima affermazione del re prima dell'*aparte* dei versi 257-274 si costituisce sotto forma di *paremia* a ribadire ulteriormente lo stesso elemento tematico: "Lo demás es vano empleo; / que la música ajustada / de la historia a los sucesos, / regalando a los oídos, / deleita el entendimiento" (vv. 252-256). In linea, come si osserverà, con la condotta generalmente adottata nei confronti di tale espediente compositivo, Linguet riporta i quattro versi in termini meno generici ricollegandoli alla traduzione di quelli appena precedenti, strutturando la propria resa come due proposizioni principali in rapporto di causa effetto. La prima, in riferimento al distico iniziale della *paremia*, è costituita da un triplice congiuntivo

⁵ Come segnala Howley nelle proprie note al testo, si tratta infatti di un "tema perenne de la literatura: la necesidad de deleitar y también enseñar, siguiendo el precepto oraciano. Lope de Vega, aunque escribió sus obras para divertir al público, termina su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) afirmando la función didáctica de la comedia. El elemento didáctico está presente en la gran mayoría de las obras dramáticas del Siglo de Oro": James G. Howley, "Notas sobre el texto", in Juan de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro...*, cit., p. 124.

esortativo in cui si invitano i “poètes” a fare quanto appena detto – “Qu’ils s’y appliquent, qu’ils les mettent en vers, & qu’ensuite on les chante” – senza tuttavia fare alcun riferimento diretto ai “sucesos de la historia”, cui si allude tramite il pronome “les” in riferimento alle precedenti “belles actions des grandes hommes”, nonché enfatizzando la presenza dell’elemento musicale attraverso la restituzione dell’immagine della “música ajustada”: il participio passato del verbo “ajustar”, semanticamente e morfologicamente rivisitato, è riscontrabile nella prima esortazione “Qu’ils s’y appliquent”, mentre il sostantivo “música” trova omologia nell’esortazione consequenziale, ausiliata dall’impiego avverbio temporale, “& qu’ensuite on les chante”. La seconda, invece, volta ad esplicitare semanticamente l’ultimo distico (“Voilà le moyen de plaire à l’esprit comme à l’oreille”) si serve dell’interiezione “voilà” a collegare razionalmente tale ammonimento alle conseguenze da esso implicate, restituendo i paralleli verbi “regalar” e “deleitar” sotto forma dell’unico sostantivo “plair”, nonché servendosi della locuzione “le moyen de” a ricostruire il parallelismo tra “oidos” ed “entendimiento”, anch’esso palesemente evocativo del *topos* del “deleitar aprovechando”, a loro volta invertiti, forse in una gerarchizzazione razionalizzante in base alla loro rilevanza, e restituiti come “esprit” – con una mitigazione dal beneficio intellettuale oggetto dell’“aprovechar” data dal vocabolo spagnolo – ed “oreilles”. Anche la resa italiana di tali versi (“Eglio lo facciano, e in questo modo si alletterà ad un tratto e l’orecchio e lo spirito”) presenta alcuni interventi rispetto al prototesto di riferimento. La traduzione della Caminer, infatti, da un lato torna sintatticamente ad un solo periodo costituito da due coordinate collegate per polisindeto dalla congiunzione “e”, mentre dall’altro elimina la ridondanza delle aggiunte tramite cui Linguet sembra cercare di restituire ogni elemento dell’immagine, ossia il secondo e terzo congiuntivo esortativo – “qu’ils s’y appliquent, & qu’ensuite on les chante” – in un inconsapevole riavvicinamento al prototesto spagnolo originario. Anche la seconda coordinata della resa italiana presenta un analogo procedimento, sebbene meno invasivo, che vede in parte il ritorno alla nitidezza della *paremia* di Matos, tramite la restituzione dello stilema caro al traduttore francese “voilà” con il meno vivace “in questo modo”, nonché la traduzione dell’idea di parallelismo in termini qualitativi e quantitativi data in francese dalla locuzione “le moyen de plaire” con il più incisivo e meno complesso “si alletterà ad un tratto”, che torna a servirsi come in spagnolo del verbo anziché del sostantivo, rimandando inoltre ad una dimensione di

contemporaneità di valore temporale. Ancora una volta, dunque, la difficoltà di resa del verso aureo avvertita da Linguet sembrerebbe trovare conferma nella necessità della Caminer di mondare gli stessi elementi da questi aggiunti per supplire al proprio disagio traduttivo, in un singolare e inconsapevole parziale ritorno al dramma aureo.

La battuta prosegue in un *aparte* – mantenuto come tale in traduzione seppure interrotto in anticipo – in cui il monarca esplicita i propri sentimenti per Beatriz nonché la lotta interiore che essi comportano a causa dell’inopportunità da parte dell’istituzione reale, in virtù della propria investitura “divina”, di farsi coinvolgere da sentimenti tanto “umani” e, soprattutto, confidarli apertamente a qualcuno.

<p>(Ap. ¡Ay, divina labradora, qué mal <u>con mi industria intento disimular mi cuidado</u>, pues desde que te vi creo 260 que cuando respiro es ansia, cuando te imagino es tormento, <u>sin que pueda declararme!</u> Que el decirlo y padecerlo <u>es dos veces ser humano</u>, 265 y así, es mejor el silencio; <u>que el que es deidad en la tierra, y goza los privilegios de soberano monarca</u>, ha de dar a entender, cuerdo, 270 que está libre de pasiones; que no es bien que en ningún tiempo se vea defecto en quien ha de castigar defectos.)</p> <p>[p. 25]</p>	<p>(A part.) Ah! charmante personne! <u>Que je réussis mal à écarter votre souvenir de mon esprit!</u> Je n’ai cessé de souffrir depuis que je vous ai vue, & je n’ai point <u>de soulagement á attendre:</u> <u>c’est bien assez d’avoir la foiblesse</u> d’écouter un pareil amour sans y joindre celle de le déclarer. (<i>Haut.</i>) Les Rois en tenant la place de Dieux, doivent comme eux se montrer supérieurs aux passions. Comment oferoient-ils s’y livrer eux mêmes, tandis qu’ils sont faits pour les réprimer dans les autres?</p> <p>[pp. 13-14]</p>	<p>(A parte) Ah! Vezzosa donna, <u>invano io cerco d’allontanare da me la memoria di voi</u>; non ho più avuto bene da che vi ho veduta, e non ispero di <u>averne</u>. Basta però ch’io <u>abbia la debolezza</u> di ascoltare un simile amore, senza che vi aggiunga quella di dichiararlo. (<i>Forte.</i>) I Re, che occupano il posto degli <u>Dei</u>, denno mostrarsi com’esseri superiori alle passioni, e non denno osare di abbandonarvisi, poiché son fatti per reprimerle in altrui.</p> <p>[pp. 15-16]</p>
--	---	--

I tre versi di apertura – “¡Ay, divina labradora, / qué mal con mi industria intento / disimular mi cuidado [...]!” (vv. 257-259) – vengono parzialmente conservati da Linguet sia tramite la resa dell’esclamativa che dell’interiezione fatica in *incipit* e dell’apostrofe: “Ah! charmante personne! Que je réussis mal à écarter votre souvenir de mon esprit!”, poi in italiano “Ah! Vezzosa donna, invano io cerco d’allontanare da me la memoria di voi”. Tuttavia, oltre al passaggio dal *tuteo* alla maggiormente distaccata seconda persona plurale, si osservi come l’appellativo di “divina labradora” sia parallelamente attenuato sia nella resa dell’attributo (in un climax decrescente che passa da “divina” a “charmante” fino a “vezzosa”) che del sostantivo “labradora”, la cui connotazione sociale – di estremo valore semantico nonché diegetico, ad identificare l’ampio divario dei due *status* quale conflitto sociale che ostacola i

sentimenti del sovrano e ne accresce il turbamento – viene irrimediabilmente persa nella meno connotata resa di “personne”, poi italiano “donna”. Il distico successivo viene invece modificato nel proprio contenuto semantico; mentre nel prototesto spagnolo il re introduce il tema della difficoltà di celare il proprio turbamento amoroso, la traduzioni francese e italiana si soffermano piuttosto sull’impossibilità di reprimere il pensiero di Beatriz, in un’interpretazione di “cuidado” che rimanda al campo semantico della memoria e del ricordo: “Que je réussis mal à écarter votre souvenir de mon esprit!”, poi restituito in italiano con l’omissione dell’esclamazione come “invano io cerco d’allontanare da me la memoria di voi”. I quattro versi successivi, tramite cui il sovrano esplicita il motivo della difficoltà di “dissimulare” mettendo enfaticamente in evidenza l’intensità dei propri sentimenti – tramite l’espedito retorico dell’anafora di “cuando” nonché termini che rimandano al campo semantico della sofferenza quali “ansia” e “tormento” – per poi concludere in un ritorno al tema dell’impossibilità di dichiararsi, poco dopo approfondito (“desde que te vi creo / que cuando respiro es ansia, / cuando te imagino es tormento / sin que pueda declararme!”, vv. 261-263), arrivano prima in francese e poi in italiano con toni meno veementi, rispettivamente con “Je n’ai cessé de souffrir depuis que je vous ai vue, & je n’ai point de soulagement á attendre” e “non ho più avuto bene da che vi ho veduta, e non ispero di averne”. In particolare si noti come l’introduzione della seconda proposizione coordinata, tramite cui si allude a una sfiducia da parte del personaggio circa la possibilità futura di lenire il proprio dolore, non trovi alcun riferimento omologo all’interno del dramma spagnolo. Essa sembrerebbe piuttosto costituirsi come resa del verso finale in cui il monarca di Matos fa riferimento all’impossibilità di palesare la propria passione, esplicitata nel prosieguo dell’*aparte* già dai tre versi successivi – “Que el decirlo y padecerlo / es dos veces ser humano, / y así, es mejor el silencio” (vv. 264-266), la cui resa non a caso Linguet fa precedere dai due punti – a spiegare il motivo della mancata speranza di un miglioramento futuro, e che invece la Caminer elimina introducendo un punto fermo e passando ad una nuova proposizione. Tuttavia, pur in un evidente tentativo di restituzione di senso a quanto sfugge innanzitutto alla comprensione dello stesso traduttore, l’operazione si rivela talmente ingerente da intervenire sul contenuto semantico del prototesto originario, strutturandosi in francese come “c’est bien assez d’avoir la foiblesse d’écouter un pareil amour sans y joindre celle de le déclarer” e poi, di conseguenza, in italiano “Basta però ch’io abbia la debolezza di

ascoltare un simile amore, senza che vi aggiunga quella di dichiararlo". Mentre in questo, infatti, si allude alla doppia valenza di "umanità" che risiede in tali sentimenti – che risiede in primo luogo nell'incontrollabile debolezza di provarli e, in secondo luogo, in quella più eludibile e reprimibile di un eventuale esplicitarli – cui il sovrano deve rifuggire in virtù del proprio ruolo e della propria connotazione "sovrumana", nei due metatesti si elimina completamente l'opposizione tra dimensione terrena e divina esplicitando per il momento soltanto l'idea di vulnerabilità, perdendo l'immagine tormentata e conflittuale che emerge dai versi di Matos volta a connotare il personaggio nella sua dimensione di essere umano.

L'*aparte* della *relación* prosegue in una sorta di *paremia* in cui il monarca chiarisce finalmente quanto finora soltanto anticipato allusivamente: "que el que es deidad en la tierra, / y goza los privilegios / de soberano monarca, / ha de dar a entender, cuerdo, / que está libre de pasiones; / que no es bien que en ningún tiempo / se vea defecto en quien / ha de castigar defectos" (vv. 267-274). In quanto rappresentante di Dio, con i conseguenti privilegi e obblighi che a tale investitura conseguono, e pertanto esempio morale nonché strumento punitivo nei confronti delle debolezze umane, la figura reale non soltanto non può farsi coinvolgere da passioni terrene ma, qualora ciò accadesse, deve comunque evitare di manifestarlo con chicchessia. È proprio quest'ultima affermazione a giustificare l'elocuzione della battuta in *aparte*, onde permettere al personaggio di rivolgersi al pubblico – contribuendo così sia alla propria descrizione che allo sviluppo dell'azione diegetica – senza però essere udito dagli altri presenti sulla scena, *in primis* lo stesso Gutierre, anch'egli sentimentalmente coinvolto nei confronti di Beatriz. Alla luce di tale considerazione appare significativo il fatto che Linguet avverta l'esigenza di interrompere l'*aparte* in anticipo introducendo l'indicazione "haut" (poi "forte" in italiano), esattamente prima della traduzione di tali tredici versi. Al di là delle possibili cause a muovere tale scelta – forse riconducibili anche alla fonte utilizzata sebbene non se ne riscontrino di analoghe tra quelle consultate – è evidente che nell'interruzione di tale *aparte* in un'enunciazione ad alta voce – probabilmente in virtù del carattere sentenzioso della *paremia* affine a quella poco prima utilizzati dallo stesso personaggio per motivare la necessità di verosimiglianza storica all'interno dei componimenti poetici – si manifesti un'interpretazione esegetica poco chiara che comporta poi una traduzione poco cosciente. Sebbene infatti tale passo, pur ridimensionato e parzialmente epurato nel riferimento al monarca quale rappresentante

terreno della volontà divina (la quale idiosincriticamente si manifesta al plurale, prima con “dieux” e poi con “dei”), venga restituito in termini pressoché letterali e integro nel proprio contenuto semantico – rispettivamente tradotto in francese, tramite una resa della seconda proposizione in termini di domanda retorica ad enfatizzarne il carattere istruttivo, con “Les Rois en tenant la place de Dieux, doivent comme eux se montrer supérieurs aux passions. Comment oferoient-ils s’y livrer eux mêmes, tandis qu’ils sont faits pour les réprimer dans les autres?” e in italiano, in un ritorno tramite coordinazione a un’affermativa assertiva analoga allo spagnolo, con “I Re, che occupano il posto degli Dei, denno mostrarsi com’esseri superiori alle passioni, e non denno osare di abbandonarvisi, poiché son fatti per reprimerle in altrui” – l’intero *aparte* risulta già a una prima lettura alquanto claudicante nonché, se confrontato con l’originario prototesto spagnolo, non altrettanto retoricamente costruito né, soprattutto, di analoghe finalità diegetiche, tematiche né drammaturgiche.

La *relación* viene quindi interrotta dalla ripresa della parte cantata, questa volta di tema non amoroso ma storico, in riferimento all’incendio di Troia. Tuttavia, come si analizzerà nel dettaglio, pur nella loro maggiore verosimiglianza, i versi vengono questa volta biasimati dal sovrano per gli espedienti retorici in essi impiegati, onde mettere in evidenza l’importanza di non intervenire con superficiali artifici stilistici che modifichino l’istruttività dell’insegnamento storico, nonché palesare la saggezza del re Alfonso e la sua reale schiettezza d’animo lontana da quell’immagine falsa e ricercata che il *villano* vede e stigmatizza nel mondo cortigiano.

MÚSICA	<u><i>En llama transforma el aire, para su venqanza el griego, y en un caballo introdujo en Troya el mayor incendio.</i></u>	275	<u><i>(La Musique parle en termes empoulés du cheval de Troye. Le Roi blâme les expressions & le choix du sujet.)</i></u>	<i>(La Musica parla in termini ampollosi del Caval di Troia: il re biasima le espressioni, la scelta del soggetto, e dice.)</i>
REY	<u><i>Hipérbole del poeta fue el decir que el abeto del paladín troyano se introdujo en Troya el fuego. Alabo el docto artificio, mas lo apócrifo condeno.</i></u>	280		
	No necesita la historia de episodios lisonjeros ni de elocuentes matices.	285	<u><i>LE ROI.</i></u> L’histoire, <u><i>dit-il</i></u> , n’as pas besoin de fables . Un historien doit être clair, simple & véridique: en chargeant ses récits d’ornemens superflus il les rend toujours suspects. On peut se permettre des libertés dans les ouvrages d’imagination; mais quand il s’agit de la vérité, il faut, comme les anciens, la	ALF. La Storia non ha bisogno di favole ; uno Storico dev’esser chiaro, semplice e veridico; caricando i suoi racconti d’ornamenti superflui, ei gli rende sempre sospetti; si può permettersi delle libertà nell’opere di fantasia, ma quando si tratta della verità, è d’uopo dipingerla nuda come faceano gli antichi; e in questo modo
	Claro, puro y verdadero ha de ser el cronista; que los adornos superfluos, ofuscando la noticia, hacen sospechoso el cuento.	290		

<p>Los retóricos colores se permiten al ingenio, que con altas fantasías procura aplausos discretos. 295 Pintan la verdad desnuda los antiguos, <u>suponiendo</u> <u>que</u> así queda <u>más hermosa</u> a los anales del tiempo. 300 Por eso yo, <u>persuadido</u> <u>de un curioso y justo celo</u>, la Historia de España escribo, <u>solamente con intento</u> <u>de dejar acreditada</u> 305 <u>empresa de tanto peso</u>, <u>pues solo es digno de un Rey</u> el escribir los sucesos de lo que pasa en un siglo, pues <u>independiente de ellos</u>, 310 ni <u>dará alabanza</u> al <u>malo</u>, ni <u>quitará fama</u> al <u>bueno</u>.</p>	<p>peindre nue; <u>c'est par-là</u> <u>qu'une histoire peut</u> <u>instruire la postérité</u>. C'est ce qui m'a fait enterprendre d'ecrire celle d'Espagne. Il n'ya gueres qu'un Roi qui puisse <u>faire avec succès le</u> <u>tableau de son siecle</u>; car <u>ne</u> <u>dépendant de personne</u>, il ne prodiguera ni les <u>éloges</u> ni les <u>satyres mal-à-propos</u> <u>(2)</u>.</p>	<p><u>la Storia può istruire la</u> <u>posterità</u>. Ecco la ragione per cui ho intrapreso di scrivere quella di Spagna; un Re solo può <u>fare un</u> <u>ritratto sincero</u> del proprio secolo, poiché <u>non</u> <u>dipendendo da</u> <u>chicchessia</u>, non sarà prodigo di <u>lodi</u>, né di <u>satire</u> <u>mal approposito (a)</u>.</p>
[pp. 25-26]	[pp. 14-15]	[p. 16]

Si osservi come – alla pari del contributo cantato che sarà oggetto di analisi in debita sede⁶ – i versi 279-284 (“Hipérbole del poeta / fue el decir que el abeto / del paladín troyano / se introdujo en Troya el fuego. / Alabo el docto artificio, / mas lo apócrifo condeno”) siano riportati da Linguet in in una didascalia sintetica ed esplicativa: “La Musique parle en termes empoulés du cheval de Troye. Le Roi blâme les expressions & le choix du sujet”, poi in italiano tradotto quasi letteralmente sebbene con un’importante aggiunta finale che si osserverà in seguito più approfonditamente, con “la Musica parla in termini ampollosi del Caval di Troia: il re biasima le espressioni, la scelta del soggetto, e dice”. Tuttavia si osservi come, al di là della scelta di tale espediente traduttivo, il suo contenuto semantico non corrisponda a quello del prototesto originale: mentre infatti il monarca di Matos rimprovera la “hiberbole del poeta” non in quanto “docto artificio” in sé, bensì poiché portatrice di un’informazione “apócrifa”, quello della traduzioni francese e, di conseguenza, italiana rimproverano più semplicemente “les expressions & le choix du sujet” (“le espressioni, la scelta del soggetto”), con un il secondo oggetto di biasimo – ascrivibile invece alla precedente occorrenza degli “amorosos versos” – che non è affatto presente all’interno del dramma spagnolo, in cui invece si rimprovera una mancanza di oggettività dovuta a un maggiore interesse per l’artificio stilistico. Tale osservazione palesa un’interpretazione

⁶ Cfr. *infra*, pp. 785 ss.

esegetica parziale da parte del traduttore, la quale trova conferma nei pur apparentemente marginali interventi successivi, che contribuiscono a determinare una resa parziale di quelle che sembrerebbero essere le dominanti testuali e drammaturgiche della *relación*.

Questa prosegue infatti con l'esplicitazione di tale tema da parte del personaggio: "No necesita la historia / de episodios lisonjeros / ni de elocuentes matices. / Claro, puro y verdadero / ha de ser el cronista; / que los adornos superfluos, / ofuscando la noticia, / hacen sospechoso el cuento" (vv. 285-292). Si osservi come la traduzione francese ("L'histoire, dit-il, n'as pas besoin de fables. Un historien doit être clair, simple & véridique: en chargeant ses récits d'ornemens superflus il les rend toujours suspects", poi tradotta in italiano con "La Storia non ha bisogno di favole; uno Storico dev'esser chiaro, semplice e veridico; caricando i suoi racconti d'ornamenti superflui, ei gli rende sempre sospetti") – oltre all'importante introduzione all'interno della battuta dell'inciso descrittivo "dit-il" che la Caminer aveva più coerentemente anticipato in *aparte* e che palesa le finalità narrative della traduzione di Linguet – si connota in termini esplicativi sintetizzando i versi di Matos in una parafrasi che li riconduce al loro contenuto semantico epurandoli in parte proprio di quell'idea di necessaria "oggettività" cui questi rimanda. Ad essere eliminati, sebbene riconducibili al messaggio veicolato dal resto della traduzione, sono in particolare i versi 287 e 291 ("ni de elocuentes matices" e "ofuscando la noticia"); pur cogliendo e probabilmente condividendo quanto affermato dal monarca – data la propria opera in qualità di "storico" e pubblicista attraverso la redazione sia degli *Annales politiques* quanto di altre pubblicazioni – il traduttore francese ne smorza l'intensità non soltanto tramite l'omissione di tali riferimenti, ma anche restituendo gli "episodios lisonjeros" con "fables" (poi tradotto dalla Caminer con "favole"), in un rimando agli "elocuentes matices" non esplicitati di cui si "carica il racconto", nonché eliminando il riferimento alla "notizia", che rimanda evidentemente a un'ottica imparziale della narrazione storica, limitandosi a fare riferimento al suo carattere "sospetto".

Il mancato riferimento alla necessaria oggettività di un resoconto storico viene tuttavia parzialmente compensato nella traduzione dei versi successivi ("Los retóricos colores / se permiten al ingenio, / que con altas fantasías / procura aplausos discretos", vv. 293-296), i quali passano dal biasimo dei "rétoricos colores" – permessi e ben accetti nelle opere non già del "cronista" ma di quell'"ingenio que con altas fantasías procura aplausos discretos" – a

delle più generiche “libertés” (rispettivamente nella parafrastiche rese “on peut se permettre des libertés dans les ouvrages d’imagination” e italiana “si può permettersi delle libertà nell’opere di fantasia”), che sembrerebbero piuttosto rimandare a licenze poetiche di natura più tematica che stilistica.

I quattro versi successivi, che prendono il modello dei classici la cui veridicità priva di artifici stilistici costituisce quella “bellezza” in grado di rendere il resoconto storico impermeabile al corso del tempo (“Pintan la verdad desnuda / los antiguos, suponiendo / que así queda más hermosa / a los anales del tiempo”, vv. 297-300), viene restituita in modo parafrastico in collegamento all’affermazione precedente tramite la congiunzione avversativa “mais”, nonché il passaggio dalla mera proposizione assertiva spagnola ad una più connotata iussiva data dall’esortazione impersonale “il faut”: “mais quand il s’agit de la vérité, il faut, comme les anciens, la peindre nue; c’est par-là qu’une histoire peut instruire la postérité”, poi letteralmente in italiano “ma quando si tratta della verità, è d’uopo dipingerla nuda come faceano gli antichi: e in questo modo la Storia può istruire la posterità”. Si osservi dunque come non soltanto “los antiguos” passino da soggetto dell’enunciativa a mero inciso comparativo – con la conseguente totale omissione alle consapevoli intenzionalità di questi a distinguere la saggezza, data in spagnolo dalla causale implicita introdotta con “suponiendo que” qui sostituita da una coordinata con valore modale, introdotta rispettivamente in francese con “c’est par-là que” e in italiano con “e in questo modo” – ma che inoltre i due elementi tematici, presenti nel prototesto spagnolo e colti da parte di Linguet, tornano in parte ad essere nuovamente invertiti. Mentre infatti Matos vuole mettere in evidenza come sia proprio nella “verdad desnuda” – contrapposto a quello ricercato tramite l’artificio stilistico – a risiedere quell’elemento di “hermosura” della classicità che le permette di resistere al corso degli secoli, le rese francese ed italiana, pur comunque non alterando il nucleo semantico centrale, non presentino alcun riferimento all’idea di “bellezza” insita nell’imparzialità degli antichi, venendo così a perdere proprio quella antitesi volta a deplorare l’impiego di “rétoricos colores” all’interno di componimenti di carattere storico che rimandano non al merito anche artistico dato dall’oggettività e in grado di perdurare, quanto al suo valore didattico, privo di finzioni, nei confronti dei posteri (palesato in modo esplicito rispettivamente con “c’est par-là qu’une histoire peut instruire la postérité” e “in questo modo la Storia può istruire la posterità”).

I versi successivi sono invece volti a mettere in luce la saggia ed erudita figura di Alfonso X tramite menzione della sua opera storica, in una sorta di “autoalabanza” tramite cui il monarca sottolinea l’impegno e la necessità di un’impresa tanto importante: “Por eso yo, persuadido / de un curioso y justo celo, / la Historia de España escribo, / solamente con intento / de dejar acreditada / empresa de tanto peso” (vv. 301-306). Si osservi come la traduzione francese (“C’est ce qui m’a fait entreprendre d’écrire celle d’Espagne”) – nonché poi, di conseguenza, quella italiana (“Ecco la ragione per cui ho intrapreso di scrivere quella di Spagna”) – si limitino a riportare di tale celebrativo enunciato il mero contenuto diegetico eliminando le motivazioni che il monarca ascrive alla volontà di realizzare la propria *Historia de España* – volte probabilmente da un lato ad esaltarne i meriti e dall’altro a scongiurare preventivamente una loro possibile riconduzione ad ambizioni di tipo personale – venendo così a perdere, oltre che una connotazione di tipo culturale nonché la carica retorica dei versi di Matos denotativa dell’erudizione del re, un aspetto importante della caratterizzazione drammaturgica di tale personaggio.

Prima di essere interrotta dall’intervento di Gutierre, tale parte della *relación* si conclude, in collegamento a quanto appena detto, con una proposizione causale – sostituita in traduzione da una proposizione principale – che si struttura sotto forma di una sorta di *paremia* di carattere generico. In essa si afferma, a giustificare ulteriormente l’incarico di cronista di cui Alfonso si sente moralmente investito, che soltanto l’imparzialità di un sovrano è in grado di guardare al proprio tempo in un’ottica oggettiva e di restituirlo come tale: “pues solo es digno de un Rey / el escribir los sucesos / de lo que pasa en un siglo, / pues independiente de ellos, / ni dará alabanza al malo, / ni quitará fama al bueno” (vv. 307-312). Tuttavia, la sentenziosità di tale affermazione è fonte di un’anfibologia che può comportare, pur nella piena comprensione semantica, alcune difficoltà esegetiche che ne ostacolano la resa traduttiva. Non è un caso infatti che i due metatesti si presentino, sebbene integri nel significato originario, in termini alquanto generici e con alcuni fraintendimenti lessicali, rispettivamente in francese come “Il n’ya gueres qu’un Roi qui puisse faire avec succès le tableau de son siècle; car ne dépendant de personne, il ne prodiguera ni les éloges ni les satyres mal-à-propos” e in italiano “un Re solo può fare un ritratto sincero del proprio secolo, poiché non dipendendo da chicchessia, non sarà prodigo di lodi, né di satire mal approposito”. Il disagio traduttivo provato nei confronti di tale passo,

si palesa in modo ancor più manifesto tramite l’inserimento da parte di Linguet di una nota a piè di pagina poi mantenuta anche dalla Caminer Turra, che si avrà modo di analizzare dettagliatamente⁷. Ci si limiti in questa sede ad osservare esclusivamente il tentativo da parte del traduttore francese di restituire un ordine logico, consequenziale e razionale al proprio metatesto: mentre in spagnolo si afferma che soltanto un monarca è “degnò” di ritrarre gli avvenimenti del proprio tempo (con il generico “un siglo”, che passa in traduzione ai maggiormente definiti “son siecle” e “proprio secolo”), in francese e in italiano non si rimanda all’idea di “investitura” data dall’attributo “digno”, bensì si dichiara più esplicitamente che questi sia l’unico in grado di farlo “avec succès” (esplicitato poi dalla Caminer nella non valenza di meriti ricevuti ma di correttezza e neutralità, tramite l’aggettivo “sincero”); inoltre, il rimando all’oggettività data dal verso 310 da “independiente de ellos” in riferimento ai “sucesos”, viene restituito, seppur con analogo significato, in termini di autorevolezza gerarchica (rispettivamente in francese con “ne dépendant de personne” e in italiano con “non dipendendo da chicchessia”); infine, il parallelismo del distico conclusivo, dato dai binomi oppositivi dei verbi “dar” e “quitar” e “malo” e “bueno”, viene ricondotto ad un’unica proposizione in ottica razionalizzante ed esplicativa che, mantenendo l’anafora negativa, vede il passaggio dell’antitesi ai vocaboli “éloges” e “satyres” (poi “lodi” e “satire”), cui si aggiunge la chiarificatrice locuzione “mal-à-propos” (in italiano, letteralmente, “mal approposito”) volta ad esplicitare quella connotazione di neutralità più oscuramente descritta dai versi di Matos.

Come anticipato, la battuta viene interrotta da un breve intervento di Gutierre (vv. 313-315) volto a un’ulteriore connotazione del sovrano, questa volta con occhi esterni, di cui si mette in luce il carattere di “sabio”, utile sia in termini storici che quale connotazione drammaturgica. Segue dunque la parte conclusiva della *relación* (vv. 316-350), con l’intercalazione di due *aparte* (vv. 345-346 e vv. 347-350), in cui il monarca incoraggia a riprendere il canto per poi concludere la scena annunciando la decisione di recarsi a caccia l’indomani nei pressi di Vega Florida, dove si augura di poter incontrare la *villana* di cui è innamorato (vv. 351-378).

DON GUTIERRE Por esos y otros estudios , a vuestra majestad dieron nombre de Sabio los doctos. 315	DOM GUTIERRE. Ce sont ces nobles occupations qui ont valu à	GOT. Queste nobili occupazioni hanno guadagnato a V. M. il
---	---	--

⁷ Cfr. *infra*, pp. 800 ss.

REY	<p>Ese nombre no merezco, pues siempre fue limitado el humano entendimiento; y respecto de lo mucho <u>que hay que saber en los tiempos,</u> 320 <u>es siempre más lo que ignora</u> <u>que lo que sabe el discreto.</u> Bien es verdad que, aplicado desde mis años primeros a diversidad de estudios, 325 fui capaz de comprenderlos; tanto, que a los veinte y dos años compuse un compendio de toda la astrología a que intuí yo mesmo 330 Tablas alfonsinas, por vanagloria del ingenio, pues de los nobles estudios es sólo el aplauso el premio. Siempre he premiado las letras, 335 no por eso yo me tengo por más sabio, pues, al paso que voy los profundos senos de las ciencias penetrando, me parece que sé menos, 340 pues veo lo que me falta por saber, de lo que infiero que el que presume de sabio es solamente el más necio. <i>(Ap. Menos sé que todos, pues</i> 345 <i>tan mal mis pasiones venzo.)</i> Cantad, proseguid. <i>(Ap. ¿De qué,</i> de qué me sirve el imperio, si no basta a defenderme de mi valor el silencio?) 350</p>	<p>votre Majesté le nome de Sage, que les savans lui ont donné.</p> <p>LE ROI. Je ne mérite point ce nom : les limites de l'esprit humain son trop étroites. Depuis ma jeunesse je travaille dans plus d'un genre: plus j'acquiers de science & plus je vois combien je sais peu de chose. <i>(A part.) J'ignore sur-</i> tout l'art de vaincre mes passions. <i>(Haut.)</i> Qu'on chante toujours. <i>(A part.)</i> Que me sert l'empire, si le silence même ne suffit pas pour me défendre de mon propre cour?</p> <p>LA MUSIQUE. Les superbes lambris son déjà tout en feu, la flamme a gagné le sommet des tours les plus élevées.</p> <p>LE ROI, à part. Et le feu de mon amour s'augmente de plus en plus <i>(Haut.)</i> Cela suffit : qu'ils se retirent. Nuñez, qu'on avertisse les Véneurs, que je sortirai demain pour la chasse. J'irai à ce charmant endroit qui s'appelle la Vega Florida. <i>(A part.)</i> Puissé-je y apprendre enfin quelle este cette beauté si dangereuse pour mon repos! <i>(Haut.)</i> Gutierre, je veux que vous veniez ce soir avec moi promener á la montagne voisine.</p> <p>DOM GUTIERRE. Je suis trop honoré de pouvoir vous obéir.</p> <p>LE ROI, à part. Quel état pour un Roi ; si je cache mon amour, je souffre une peine cruelle ; si je le déclare, je commets une action indigne de moi. Le chagrin me ronge : je flotte entre la crainte & l'espérance.</p> <p><i>(Il sort.)</i></p>	<p>nome di Saggio che le fu dato dai Dotti.</p> <p>ALF. lo non merito questo nome; i limiti dello spirito umano sono troppo ristretti. Sino dalla mia prima gioventù mi sono occupato in molti generi di cose, e quante più cognizioni acquisto, tanto più vedo che so pochissimo. <i>(a parte.)</i> L'arte di vincere le mie passioni m'è soprattutto ignota. <i>(Forte.)</i> Seguasi pure a cantare. <i>(A parte.)</i> A che mi serve il Regno, se neppur il silenzio basta a difendermi contro al mio cuore (b). <i>(Forte.)</i> Basta così: si ritirino. Nunes, sieno avvertiti i Cacciatori, che domani anderò alla caccia in quel bel sito che si chiama la Vega Florida. <i>(A parte.)</i> Possa io scoprirvi finalmente chi sia la bellezza tanto pericolosa pel mio riposo! <i>(Forte.)</i> Gottiero, voglio che venghiate questa sera con me a passeggiare alla Montagna vicina.</p> <p>GOT. M'è di troppo onore il poter obbedirvi.</p> <p>ALF. <i>(a parte.)</i> Quale stato per un Re! Se nascondo l'amor mio soffro una pena crudele; se lo dichiaro, commetto un'azione indegna di me: l'affanno mi divora, e vo fluttando fra la speranza e il timore continuamente.</p>
MÚSICA	<p>Ya en cenizas desatado se ve el artesón soberbio, y de las torres más altas es acreedor el incendio.</p>	<p>qu'elle este cette beauté si dangereuse pour mon repos! <i>(Haut.)</i></p>	<p>GOT. M'è di troppo onore il poter obbedirvi.</p>
REY	<p>(Ap. Y de mi pasión tirana se aumenta el oculto fuego.) No cantéis más. Alvar Nuñez, avisad a los monteros que salgo a caza mañana a aquese lugar ameno 360 que llaman Vega Florida. <i>(Ap. Por ver jay de mí!</i> si puedo, menos cazador que amante, saber quién es aquel bello prodigio que entre sus flores 365 se hospedó para veneno de mis sentidos.) Gutierre, conmigo esta tarde quiero que vais al monte.</p>	<p>Gutierre, je veux que vous veniez ce soir avec moi promener á la montagne voisine.</p> <p>DOM GUTIERRE. Je suis trop honoré de pouvoir vous obéir.</p> <p>LE ROI, à part. Quel état pour un Roi ; si je cache mon amour, je souffre une peine cruelle ; si je le déclare, je commets une action indigne de moi. Le chagrin me ronge : je flotte entre la crainte & l'espérance.</p> <p><i>(Il sort.)</i></p>	<p>ALF. <i>(a parte.)</i> Quale stato per un Re! Se nascondo l'amor mio soffro una pena crudele; se lo dichiaro, commetto un'azione indegna di me: l'affanno mi divora, e vo fluttando fra la speranza e il timore continuamente.</p>
DON GUTIERRE	Gran dicha,		

REY [pp. 26-28]	señor, en iros sirviendo. 370 (Ap. <u>Confuso entre dos mitades de amante y Rey y contemplo.</u> Si callo, es mortal mi pena, y si me declaro <u>veo</u> que emprendo <u>una acción indigna 375</u> <u>de mi decoro y respeto</u> y entre temor y esperanza <u>golfos de dudas navego.</u>) (Vase.)		
--	---	--	--

Il riferimento storico all'appellativo di "Sabio" attribuito a re Alfonso X da parte di don Gutierre – "Por esos y otros estudios, / a vuestra majestad dieron / nombre de Sabio los doctos" (vv. 313-315) – viene tradotto in modo pressoché letterale sebbene ricondotto ad una prosa più fluida e sintatticamente meno articolata, rispettivamente in francese "Ce sont ces nobles occupations qui ont valu à votre Majesté le nome de Sage, que les savans lui ont donné" e in italiano "Queste nobili occupazioni hanno guadagnato a V. M. il nome di Saggio che le fu dato dai Dotti". La più significativa osservazione lessicale a riguardo è la resa francese di "esos y otros estudios", in un rimando all'erudizione del sovrano e dunque alla sua connotazione di "saggio", con "nobles occupations" (che arrivano pertanto in italiano quali "nobili occupazioni") – forse a compensare la poco posteriore omissione dei "nobles estudios" del verso 333 – che sembrerebbero rimandare più a un'idea di encomio da parte di Gutierre che a quell'attività intellettuale cui il monarca deve il proprio soprannome.

La risposta di questi ne dimostra invece la grande umiltà, nonché il desiderio di conoscenza che ne anima gli interessi culturali, tramite una prima manifestazione di modestia in cui dichiara di non meritare tale appellativo dati i limiti stessi dell'intelletto umano, nonché una successiva *paremia* ad affermare che nei confronti dello scibile umano ciò che "el discreto" conosce sarà sempre minore rispetto a quanto ignora: "Ese nombre no merezco, / pues siempre fue limitado / el humano entendimiento; / y respecto de lo mucho / que hay que saber en los tiempos, / es siempre más lo que ignora / que lo que sabe el discreto" (vv. 316-322). Si osservi come le traduzioni francese e italiana si limitino ad una resa parziale di tali versi, riconducendoli al loro nucleo semantico in unica relazione al monarca ed epurandoli invece della valenza generica ascrivibile alla *paremia*: rispettivamente con "Je ne mérite point ce nom: les limites de l'esprit humain son trop étroites" e "Io non merito questo nome; i limiti dello spirito umano sono troppo ristretti". Oltre all'omissione del carattere istruttivo–

forse visto come ridondante e dunque eludibile in quanto veicolante un messaggio appena esplicitato e che viene comunque in parte restituito tramite la traduzione quasi parafrastica dei primi tre versi – nonché di conseguenza del riferimento al “discreto”, si osservi come anche in questo caso, come già occorso nella resa del verso 256⁸, il vocabolo “entendimiento” sia tradotto da Linguet con un più metafisico “esprit”, poi a sua volta trasportato in italiano dalla Caminer come “spirito”.

Il re prosegue poi con un ulteriore esempio dei propri lodevoli interessi dotti ed eruditi (vv. 323-333), questa volta in riferimento storico alle *Tablas alfonsinas* il cui nome, come egli stesso ammette, si deve ad una “vanagloria del ingenio / pues de los nobles estudios / es sólo el aplauso el premio” (vv. 332-334). A differenza dell’allusione alla *Historia de España*, forse di maggiore interesse agli occhi di Linguet, il rimando all’opera astronomica di Alfonso X – il rimando alla cui saggezza era stato precedentemente introdotto in una nota paratestuale⁹ forse anche ad ovviare a tale posteriore intervento – viene in traduzione completamente eliminato. Ad essere conservati sono i soli primi quattro versi (“Bien es verdad que, aplicado / desde mis años primeros / a diversidad de estudios / fui capaz de comprenderlos”, vv. 323-326) i quali, salvo l’omissione del colloquiale *incipit* “Bien es verdad que” e il mancato diretto riferimento a quella “comprensión” cui rimanda il verso 326, vengono sostanzialmente mantenuti nelle rispettive rese “Depuis ma jeunesse je travaille dans plus d’un genre” e “Sino dalla mia prima gioventù mi sono occupato in molti generi di cose”.

Dopo l’eliminazione completa del riferimento alle *Tablas alfonsinas*, Linguet passa invece a tradurre i versi 335-344, anch’essi tuttavia epurati. La prima omissione riguarda i versi 335-337 (“Siempre he premiado las letras, / no por eso yo me tengo / por más sabio”), in cui il monarca mette nuovamente in rilievo al contempo sia la propria erudizione e inclinazione allo studio che la profonda umiltà; la seconda invece riguarda i tre versi conclusivi, che si strutturano sotto forma di didattica *paremia* che consegue a quanto appena affermato e analoga a quella dei versi 319-322 – anch’essa eliminata in traduzione – in cui il monarca taccia di “más necio” colui che si reputa saggio (“de lo que infiero / que el que presume de sabio / es solamente el más necio”). Ad essere tradotto è invece il nucleo centrale del passo

⁸ Cfr. *supra*, pp. 452-453.

⁹ Cfr. *infra*, pp. 798 ss.

(vv. 337-342), in cui maggiormente si esplicita il *topos* socratico che individua quale sapiente colui che “sa di non sapere”¹⁰, anticipazione della *paremia* successiva: “pues, al paso / que voy los profundos senos / de las ciencias penetrando, / me parece que sé menos, / pues veo lo que me falta / por saber”. Si osservi tuttavia, pur se solo marginalmente, come le rese francese ed italiana si discostino in parte dal significato del prototesto spagnolo, presnetandosi rispettivamente “plus j’acquiers de science & plus je vois combien je sais peu de chose” e “quante più cognizioni acquisto, tanto più vedo che so pochissimo”. Al di là dell’eliminazione del nesso causale “pues” cui consegue l’aggiunta di una coordinata per asindeto, si osservi infatti che mentre nel dramma spagnolo il monarca afferma che l’accrescimento delle proprie conoscenze sia direttamente proporzionale alla presa di coscienza quanto egli ancora gli resti da conoscere (“lo que me falta por saber”), Linguet, forse inconsciamente condizionato proprio dalla massima socratica – oltre ad attenuare l’immagine metaforica della “penetrazione” de “los profundos senos de las ciencias” in una meno connotata “acquisizione” di “science” (poi in italiano “cognizioni”) – restituisca tale dichiarazione non in relazione alla consapevolezza di un vasto panorama di conoscenze ancora ignoto, bensì alla limitatezza di quanto già conosciuto, traducendo con il meno propositivo “je sais peu de chose” (poi in italiano reso tramite il superlativo come “so pochissimo”).

Segue dunque il primo *aparte* in cui Alfonso ricollega quanto appena detto alla propria dimensione umana, in relazione al sentimento amoroso nei confronti di Beatriz, affermando che egli, ancor più di quel “más necio” che si crede saggio, sa meno di chiunque altro, giacché non è in grado di prevalere sulle proprie passioni: “Menos sé que todos, pues / tan mal mis pasiones venzo” (vv. 345-346). In questo caso l’allontanamento di Linguet dal prototesto spagnolo, più o meno consapevole, è evidente: traducendo infatti “J’ignore sur-tout l’art de vaincre mes passions” (poi in italiano tradotto con un’anticipazione del complemento oggetto come “L’arte di vincere le mie passioni m’è soprattutto ignota”) egli elimina ancora una volta l’allusione alla dimensione “divina” della figura del monarca, in virtù della quale questi non può permettersi di provare simili debolezze. Restituendo il comparativo di minoranza “Menos sé que todos” con “J’ignore sur-tout” il traduttore, pur conservando parzialmente il significato dei versi di Matos, sposta l’attenzione dai limiti

¹⁰ Cfr. Platone, *Apologia di Socrate*, VI, 21 c-d.

umani del sovrano, che lo restituiscono paradossalmente come inferiore al resto dell'umanità alla sua incapacità di dominare le proprie passioni, ossia il nucleo centrale del tema amoroso che investe la *relación*. Anche in questo caso, dunque, sebbene con un intervento apparentemente marginale, le traduzioni francese e italiana si presentano prive di un elemento compositivo e drammaturgico essenziale, contribuendo ad offrire del sovrano un ritratto parzialmente edulcorato.

Dopo avere incoraggiato la ripresa del canto – “Cantad, proseguid” (v. 347), rispettivamente tradotto “Qu'on chante toujours” e “Seguasi pure a cantare” – Alfonso si rivolge nuovamente al pubblico in un *aparte* che riprende il tema appena accennato in quello precedente, questa volta nelle vesti di una *queja* amorosa sotto forma di interrogativa indiretta: “¿De qué, / de qué me sirve el imperio, / si no basta a defenderme / de mi valor el silencio?” (vv. 347-350). L'anfibologia di tali versi, data soprattutto dalla struttura dell'ultimo di essi, pur permettendo di coglierne il significato – anche in relazione a quanto finora più chiaramente dichiarato – rendendone tuttavia difficoltosa la resa traduttiva, portano il traduttore francese e, seguendone le orme, quella italiana a propendere per una resa esplicativa che operi a livello lessicale nell'ottica di una maggiore razionalizzazione: rispettivamente in francese “Que me sert l'empire, si le silence même ne suffit pas pour me défendre de mon propre cour?” e in italiano, con un passaggio dall'interrogativa all'enunciativa “A che mi serve il Regno, se neppur il silenzio basta a difendermi contro al mio cuore”. La presenza dell'“imperio” – tradotto prima come “empire”, rimandando, come in spagnolo, sia all'azione che all'oggetto su cui questa si esercita, e poi come Regno”, con esclusiva riconduzione al possesso – appare in entrambi i casi inutile di fronte all'incapacità del “silenzio”, interpretato quale soggetto dell'apodosi, di difendersi dal proprio stesso “valor”, letto dunque come oggetto da cui difendersi e in quanto tale restituito tramite o più razionali ed espliciti “cour” e “cuore”.

All'*aparte* segue poi una ulteriore parte musicata (vv. 351-354), eccezionalmente mantenuta in traduzione da parte di Linguet forse in virtù della sua connessione con l'immediatamente successivo distico del sovrano e relegata invece dall'arbitrio della Caminer, come si analizzerà nel dettaglio¹¹, in una nota a piè di pagina forse a suo avviso in più logica analogia con l'atteggiamento mantenuto in casi analoghi. Di conseguenza, anche l'*aparte* successivo

¹¹ Cfr. *infra* pp. 802 ss.

in relazione al tema dell'incendio di Troia presente nel canto "Y de mi pasión tirana / se aumenta el oculto fuego" (vv. 355-356) – tradotto da Linguet "Et le feu de mon amour s'augmente de plus en plus" – viene coerentemente interamente eliminato da parte della traduttrice italiana, la quale passa da quello appena precedente l'intervento musicato alla ripresa dell'elocuzione ad alta voce della battuta successiva.

In essa il monarca prima interrompe nuovamente la musica con l'imperativo "No cantéis más" – analogo all'incipit del verso 245 "No prosigan más" e tradotto in questo caso rispettivamente come "Cela suffit: qu'ils se retirent" e "Basta così: si ritirino" – quindi chiede ad Alvar Nuñez di avvisare i servitori della propria intenzione di recarsi a caccia l'indomani nei pressi di Vega Florida: "Alvar Nuñez, / avisad a los monteros / que salgo a caza mañana / a aquese lugar ameno / que llaman Vega Florida" (vv. 357-361). Le due rese traduttive – rispettivamente "Nuñès, qu'on avertisse les Véneurs, que je sortirai demain pour la chasse. J'irai à ce charmant endroit qui s'appelle la Véga Florida" e "Nunes, sieno avvertiti i Cacciatori, che domani anderò alla caccia in quel bel sito che si chiama la Vega Florida" – pressoché letterali con l'ausilio di alcuni accorgimenti sintattici dovuti alla dimensione della prosa, tra cui la scissione da parte di Linguet in due subordinate distinte in luogo della relativa spagnola, che torna invece ad essere singolarmente ed inconsapevolmente conservata da parte della Caminer – si rivelano interessanti per due particolari scelte lessicali. La prima è il già analizzato riferimento ai "monteros"¹², appellativo impiegato dai nobili – come spiegherà il *villano* nella quinta scena di questo stesso atto (vv. 455-457) – per rivolgersi ai propri servitori, con un'accezione dispregiativa nei confronti della classe dei "monteros". Questo viene infatti tradotto prima in francese come "véneurs" e poi in italiano, di conseguenza, come "cacciatori", il che dimostra da parte di Linguet una difficoltà esegetica dovuta alla presenza di un termine connotato quale *realia*, il cui valore non è ancora stato esplicitato all'interno del dramma, che lo porta ad operare in un'ottica esplicativa circoscrivendo l'ambiguità dell'accezione letterale del vocabolo a dei più logici "cacciatori" in vista del proposito della battuta di caccia reale. Così facendo, tuttavia, si elimina in traduzione un riferimento che non solo sarà ripreso poco più tardi – e anche in quel caso, come già osservato, estromesso dalla resa traduttiva – ma che costituisce un richiamo alla relazione antitetica tra universo cortigiano e contadino, asse portante del

¹² Cfr. *supra*, p. 359 ss.

nucleo centrale dell'intero dramma. Il secondo intervento lessicale degno di nota, seppur meno invasivo è la traduzione della connotazione di "lugar ameno" (v. 360) – quasi traduzione letterale del topico *locus amœnus* e dunque collegato al tema del *beatus ille* – ricondotta al villaggio di Vega Florida (singolarmente preceduta in entrambe le traduzioni dall'articolo determinativo), che arriva rispettivamente in francese ed italiano con i meno aulici ed evocativi "charmant endroit" e "bel sito".

Si assiste quindi ad un ulteriore *aparte* in cui il monarca si augura, tramite l'occasione della caccia, di incontrare la "divina labradora", cui segue prima la richiesta dello stesso a Gutierre di accompagnarlo nella spedizione e poi la risposta da parte di questi: "REY. (*Ap.* Por ver jay de mí! si puedo, / menos cazador que amante, / saber quién es aquel bello / prodigio que entre sus flores / se hospedó para veneno / de mis sentidos.) Gutierre, / conmigo esta tarde quiero / que vais al monte. / DON GUTIERRE Gran dicha, / señor, en iros sirviendo" (vv. 363-370). Le meno articolate traduzioni dell'*aparte* iniziale (in francese "Puissé-je y apprendre enfin quelle este cetre beauté si dangereuse pour mon repos!" e in italiano "Possa io scoprirvi finalmente chi sia la bellezza tanto pericolosa pel mio riposo!") si strutturano in modo esplicativo per essere ricondotte allo stretto contenuto semantico, tramite diversi interventi volti da un lato ad edulcorare alcuni elementi retorici connotanti l'atteggiamento emotivo del personaggio e dall'altro a compensare in parte tali omissioni: l'epurazione dell'interiezione esclamativa "¡jay de mí!"; la sostituzione della finale introdotta da preposizione ("Por ver [...] si puedo [...] saber") con un congiuntivo esortativo cui si aggiunge un altrettanto enfatico avverbio (rispettivamente "Puissé-je y apprendre" e "Possa io scoprirvi"); la completa eliminazione del parallelismo oppositivo tra "cazador" e "amante" – che ha nel prototesto spagnolo l'evidente finalità di mettere nuovamente in evidenza la componente "umana" del sovrano – nonché la restituzione dell'appellativo di "bello prodigio" in riferimento a Beatriz con i meno connotati "beauté" e "bellezza". Si osservi inoltre come l'immagine metaforica degli ultimi tre versi ("que entre sus flores / se hospedó para veneno / de mis sentidos) sia rivisitata non soltanto in termini stilistici ma anche semantici: non solo infatti si elimina il riferimento all'incantatrice bellezza femminile dato dalla presenza dei "flores", ma si restituisce l'idea di minaccia insita nel vocabolo "veneno" tramite il meno figurato attributo "dangereuse" (poi "pericolosa" in italiano), identificando

infine quale oggetto di tale minaccia non più i “sentidos” del monarca, quanto il suo “repos” (poi in italiano, letteralmente, “riposo”).

La richiesta a Gutierre – “Gutierre, / conmigo esta tarde quiero / que vais al monte” (vv. 367-369) – viene invece sostanzialmente tradotta con due aggiunte la cui motivazione risulta di difficile comprensione e delle quali la prima si rivela semanticamente fuorviante. Linguet infatti non si limita a tradurre alla lettera la richiesta diretta del monarca a Gutierre (“que vais”) ma sente la necessità di aggiungere il verbo “promener” (“Gutierre, je veux que vous veniez ce soir avec moi promener á la montagne voisine”, poi in italiano “Gottiero, voglio che venghiate questa sera con me a passeggiare alla Montagna vicina”) – forse a causa della a suo avviso poco razionale dimensione temporale data da “esta tarde” che egli non riesce a conciliare razionalmente alla battuta della caccia prevista per il giorno seguente, cui in effetti probabilmente Alfonso si sta riferendo alludendo a una partenza secondo i tempi previsti dal viaggio¹³ – il che comporta la restituzione dell’invito degli omologhi sovrani francese e italiano a una passeggiata in propria compagnia, di certo non conforme alle intenzioni del drammaturgo spagnolo. In secondo luogo, inoltre – se non in rapporto diretto con tale primo intervento, presumibilmente ricollegabile ad un analogo desiderio razionalizzante – la montagna cui allude il re diventa nei due metatesti “voisine” e “vicina”: in questo modo i due cortigiani hanno tutto il tempo di andare a passeggio la sera stessa presso la montagna vicina, per poi recarsi l’indomani a Vega Florida per la battuta di caccia. Si osservi come, ancora una volta, il disagio esegetico e il tentativo di una restituzione di senso razionalizzante compromettano entrambe le rese rendendole non soltanto distanti dal significato del dramma spagnolo ma anche poco fluide ed organiche all’interno dei rispettivi metatesti.

Anche nella traduzione della risposta di Gutierre si assiste a un parziale intervento fuorviante: mentre infatti nel prototesto spagnolo – “Gran dicha, / señor, en iros sirviendo” (vv. 369-370) – tramite il vocabolo “dicha”, oltre che all’onore della richiesta del re, il nobile

¹³ In effetti i versi di Matos si presentano piuttosto ambigui forse anche a causa della loro possibile derivazione dalla *comedia* di Lope. Il riferimento al desiderio di andare al “monte” è probabilmente da ricondursi alla scena di apertura del secondo atto, in cui il monarca manifesta a Finardo il desiderio di incontrare Juan Labrador, spiegando che ha intenzione di andare ad incontrarlo: “Porque ver no me desea, / me ha de ver, mal de su grado. / Pongan en que al monte salga; / que yo buscaré invención / para que su condición / contra reyes no le valga”: Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 129 [vv. 1105-1110]. Mentre Finardo accompagnerà poi il re sotto mentite spoglie presso la casa del *villano*, l’invito dell’omologo personaggio di Matos rivolto a don Gutierre non troverà nel corso dell’azione alcun analogo effettivo riscontro.

allude, in un metaforico ammiccamento al pubblico, alla contentezza data dalla possibilità di recarsi nel villaggio presso cui vive la propria *enamorada*, nelle esplicative traduzioni francese e italiana tale secondo livello di lettura viene irrimediabilmente compromesso in una mera restituzione dell'immagine del devoto servitore onorato dalla richiesta reale: rispettivamente “Je suis trop honoré de pouvoir vous obéir” e “M'è di troppo onore il poter obbedirvi”. Ancora una volta l'allusione al tema del triangolo amoroso e al “caso de honra” ad esso correlato risultano totalmente assenti in entrambi i metatesti.

Infine, segue l'ultimo *aparte* del sovrano a chiudere la scena, nuova *queja* amorosa che mette in luce il conflitto interiore del personaggio, combattuto tra il proprio ruolo e la propria dimensione umana: “Confuso entre dos mitades / de amante y Rey e contemplo. / Si callo, es mortal mi pena, / y si me declaro veo / que emprendo una acción indigna / de mi decoro y respeto, / y entre temor y esperanza / golfos de dudas navego” (vv. 371-378). Si osservi come il primo distico, sebbene semanticamente ripreso nella resa di quello conclusivo, non trovi nei metatesti alcun riscontro diretto. Onde forse attenuare la ridondanza di tali versi, infatti, Linguet introduce quale *incipit* l'enfatica osservazione, assente nell'originale, “Quel état pour un Roi” (poi in italiano resa esclamativa con “Quale stato per un Re!”), che gli permette di conservare tanto l'elemento di conflittualità quanto la presenza del vocabolo “rey”, rinunciando tuttavia al mantenimento della dimensione umana data dal sostantivo “amante” nonché a quello della saggia riflessività del monarca palesata nel verbo “contemplo”, ossia due componenti essenziali della caratterizzazione di tale personaggio che tuttavia il traduttore sembrerebbe restio ad accettare. I due paralleli periodi ipotetici che seguono vengono invece mantenuti come tali (rispettivamente con “si je cache mon amour, je souffre une peine cruelle; si je le déclare, je commets une action indigne de moi” e “Se nascondo l'amor mio soffro una pena crudele; se lo dichiaro, commetto un'azione indegna di me”), sebbene anch'essi con alcuni interventi dovuti soprattutto alla maggiore libertà data da una resa in prosa. Nel primo, infatti, l'incisiva azione di “callar” viene esplicitata nei rispettivi “cache mon amour” e “nascondo l'amor mio” (con un'inversione poetica di sostantivo e aggettivo possessivo), mentre la pena “sofferta”, originariamente “mortal”, viene attenuata in “cruelle” e “crudele”; nel secondo invece si elimina il verbo “ver” – che rimanda a una consapevole presa di coscienza ascrivibile alla saggezza del personaggio nonché al suo forte senso del dovere morale – e si sostituisce

invece la specificazione “de mi decoro y respeto” (v. 376), in relazione alla connotazione di “indigna” di cui viene tacciata l’azione della dichiarazione dei sentimenti da parte del re, con un più generico e sintetico “de moi” e “di me”. Ciò implica ancora una volta la perdita del riferimento al “ruolo” in contrapposizione all’“uomo”, riportando anzi l’idea di sconvenienza, tramite l’uso del pronome personale, non già ai doveri di Alfonso in quanto sovrano bensì in apparente quasi esclusiva relazione a questi in quanto persona, ossia l’esatto contrario di quanto affermato dall’omologo spagnolo. Infine, la restituzione dell’ultimo distico – “entre temor y esperanza / golfos de dudas navego” (vv. 377-378) – sembrerebbe essere animata al contempo sia dal consueto intento esplicativo che dalla ripresa di elementi tematici e stilistici precedentemente omessi o rivisitati, presentandosi in francese come “Le chagrin me ronge: je flotte entre la crainte & l’espérance” e in italiano, passando dalla coordinazione per asindeto a quella per polisindeto, come “l’affanno mi divora, e vo fluttando fra la speranza e il timore continuamente”. Pur mantenendo intatto sia il riferimento al campo semantico marittimo dato dal verbo “navego” (rispettivamente tradotto come “je flotte” e “vo fluttando”, nonché il riferimento a “temor y esperanza” (rispettivamente in francese “la crainte & l’espérance” e in italiano, invertiti, “la speranza e il timore”, rafforzati inoltre dall’aggiunta dell’avverbio “continuamente”), Linguet restituisce l’immagine metaforica dei “golfos de dudas” mantenendone comunque la carica emotiva tramite un incipit di proprio esclusivo appannaggio che riprende in parte quanto cassato ai versi 371-372: “Le chagrin me ronge”, poi tradotto dalla Caminer come “l’affanno mi divora”.

Proprio tale intervento compensativo finale permette di fare alcune osservazioni conclusive in merito alle rese di questa prima ampia *relación* del monarca: interventi quali la sostituzione dell’aulica immagine figurata dei “golfos de dudas” con un riferimento senz’altro meno “cortigiano”, alla pari di restituzioni esplicative e razionalizzanti che tradiscono talvolta, quando non addirittura comportano, palesi fraintendimenti, concorrono nel loro insieme alla resa parziale di un passo di tale importanza interamente scritto da parte del *refundidor* per sviluppare il tema diegetico centrale che investe la metamorfosi compositiva da *El villano en su retiro* a *El sabio en su rincón* e *el villano en su retiro*. Al di là di ogni intenzione giudicante, ciò che sembrerebbe poter riscontrare è una parziale compromissione non tanto di aspetti oggettivi, quanto di quella che lo stesso Linguet, all’interno del proprio “Avertissement” aveva individuato quale dominante testuale del

dramma, ossia quelle caratteristiche che fanno di “roy” e “paysan” due personaggi moralmente “nobili”: in questo caso l’erudizione, la saggezza, il dominio delle passioni amorose, l’investitura in quanto manifestazione terrena del volere divino, la consapevolezza del proprio ruolo, la morale e il senso di responsabilità del sovrano, nonché la sua stessa dimensione di uomo ed innamorato ad esse ricollegati. Analogamente a quanto si auspicava proprio Linguet biasimando benevolmente Sedaine e Collé, anche all’interno della sua stessa traduzione – e di conseguenza di quella della Caminer – sia monarca che *villano*, in qualche modo, “auraient pu y paroure plus nobles”¹⁴.

Anche la resa del *villano* infatti, come si osserverà, subisce sorti in parte affini. A differenza di quella del monarca, la sua prima comparsa e descrizione si sviluppano entro due scene contigue, la quinta e la sesta. Nella prima di esse, in parte già analizzata¹⁵, anche Juan si confronta, analogamente al re in occasione della sua apparizione iniziale, con i propri *criados*, nelle vesti di signore del proprio “rincón”.

<i>Salen JUAN LABRADOR, de villano viejo; TIRSO, BRUNO, y ANTON, labradores.</i>		<i>JEAN le Laboureur avec ses garçons.</i>	<i>GIOVANNI co’ suoi Famigli.</i>
JUAN	Salí acá, engolillados. Alto: a trabajar; que el día empieza a romper.	450	Gio. Animo, Signori, animo; il giorno è di già avanzato.
TIRSO	¿Por qué, señor, preguntar quería, nos llamas engolillados?		UN FAM. Per qual ragione ci chiamate Signori?
JUAN	<u>Pues no es acaso el enigma. Mirad, suele el cortesano, por desprecio, monterillas llamar a los labradores, y porque el modo me pica yo también engolillados os llamo por ignominia.</u>	455	Gio. Perché <u>mi</u> fate i <u>poltroni</u>. Animo, animo al lavoro: tu, Antonio, va a far lavorare quei campi che sono presso al Romitorio, guidaci dieci paia di buoj e altrettante mule, perché si faccia più presto. Tu, Bruno, va alla costiera dove Costanza fa vendemmiare, riempivi quattro o cinque cesti delle più belle uve , portali alle nostre vicine, e specialmente al Medico; quantunque io non sia stato in caso mai d’impiegarlo né per me, né per le mie genti ,
ANTON	<u>Nuesamo ha dicho muy bien, doyle a la Corte dos higas.</u>	460	
JUAN	Ea pues, alto; al trabajo. Tú Antón, al campo camina, y para arar los repechos que están juntos a la eremita, llevad diez pares de bueyes, y otros de mulas. Aprisa a la labor.	465	
ANTON	<u>Como es barro lo más de aquella campiña, otra mula llevaré.</u>	470	

¹⁴ Simon-Nicolas Henri Linguet, “Avertissement”, cit., p. 4.

¹⁵ cfr. *supra* pp. 362 ss.

JUAN	<u>Lleva cuatro, o cuantas pidas, pues tantas me ha dado el cielo, por su bondad infinita, que ignoro el número de ellas.</u> 475 <u>¿Quién mi fortuna no envidia?</u> Tú, Bruno, vete a la cuesta donde Constanza vendimia.	ni pour mes gens, je le paye toujours d'avance, afin qu'il n'entre point dans ma maison. Je veux empêcher qu'il ne se chagrine de voir qu'on se porte bien chez moi.	lo pago sempre anticipatamente acciò non entri in casa mia, e voglio impedire <u>che non vada in collera</u> vedendo che in essa si gode di ottima salute.
ANTON	<u>Más importan tus ganados que la Corte de Sevilla. (Vase.)</u> 480	BRUNO. J'y vais avant que le soleil soit plus chaud.	BRU. Ci vado prima che il sole si riscaldi.
JUAN	<u>Y de unas uvas doradas que se vengan a la vista, bordadas de puro aljófar que las hiela y las matiza, llena cuatro o cinco cestas,</u> 485 que lleves a las vecinas, y la mejor al doctor, que aunque nunca en mi familia ha curado enfermedad, <u>gracias a Dios, cada día</u> 490 le regalo anticipado, porque no me haga visitas, ni le dé ningún cuidado la salud que Dios me envía.	JEAN. Toi, Tircis, va a dire à mes enfans de venir aussi travailler. Quoi qu'ils n'en aient pas besoin, il faut toujours qu'ils s'occupent pour l'exemple. Quand on demeure dans un petit endroit, il ne faut point être à rien faire, <u>cela cause des caquets.</u>	GIO. Tirsi, va a dire a' miei figliuoli che vengano a lavorare ancor essi: <u>quantunque non ne abbiano bisogno</u> , è d'uopo che si occupino per dar buon esempio agli altri. Quando si abita in un luogo piccolo, non bisogna stare senza far niente, <u>poiché si dà motivo alle maldicenze.</u>
BRUNO	Voy, señor, antes que el sol comience a esparcir sus iras. (Vase.) 495	TIRCIS. J'y vais, (à part.) & j'irai déjeuner.	TIR. Vado. (A parte.) E anderò a far colazione.
JUAN	Tú, Tirso, <u>avisa a Montano, y a Beatriz, mi hija, avisa,</u> que acudan a sus tareas, que, <u>aunque son prendas queridas</u> 500 <u>del alma y no han menester el trabajo todavía,</u> para ejemplar de los otros, <u>el que en lugar corto habita ha de usar prudentemente del ocio como fatiga.</u> 505		
TIRSO	Voy a hacer lo que me mandas. (Ap. Primero iré a la cocina.) (Vase.)		
[pp. 30-32]		[pp. 18-20]	[pp. 18-19]

Anche in questo caso il personaggio, presentato da Matos in didascalia con il nome completo “Juan Labrador”, arriva alla versione francese con la restituzione sostantivata del secondo antroponimo, nonché privato della connotazione scenica di “villano viejo” (“Jean le Laboureur”), per giungere infine nell’italiano della Caminer semplicemente come “Giovanni”, analogamente a quanto occorso con il re e forse in un’ottica più performativamente orientata che – in analogia con le intenzioni del prototesto spagnolo – non vede la necessità di specificare ulteriormente quello che si crede essere il ruolo del personaggio, nell’inconsapevolezza della sua reale originaria valenza di *nomen omen*.

Come già osservato¹⁶, la prima parte del dialogo che intercorre tra Juan e Anton, in cui si introduce il tema della contrapposizione tra “aldea” e “corte”, nonché l’avversione del *villano* nei confronti di ambiente e costumi nobiliari, viene in traduzione ampiamente rivisto per arrivare non soltanto epurato del gioco linguistico fondato sui termini “golilla” e “monterilla”, quanto del suo significato semantico originale, fino a tacciare i *labradores* di una “pigrizia” cui non si fa alcun esplicito riferimento all’interno del paratesto spagnolo. Quale causa dell’introduzione di tale caratterizzazione negligente del personaggio collettivo dei *criados*, vi forse è l’esortazione al lavoro che Juan fa nei confronti degli stessi. Questa, ricondotta ad un’unica battuta in seguito all’eliminazione degli interventi di Anton, viene a sua volta epurata sia di ogni espediente retorico formale – dovuto probabilmente in origine anche ad esigenze compositive metriche – che di importanti aspetti tematici sempre riconducibili al binomio oppositivo “corte” e “aldea”. La prima omissione è costituita dai versi 472-476, in cui il *villano* autorizza il *criado* a servirsi di tutti gli animali da soma di che gli occorrono, cogliendo l’occasione per ringraziare per l’abbondanza e la fortuna di cui la sorte (uno spirituale “cielo” omesso in traduzione alla pari delle due successive occorrenze che rimandano al campo semantico religioso) lo ha dotato e per cui si sente invidiabile agli occhi di chiunque: “Lleva cuatro, o cuantas pidas, / pues tantas me ha dado el cielo, / por su bondad infinita, / que ignoro el número de ellas. / ¿Quién mi fortuna no envidia?”. Eliminando tale battuta, così come quella poco precedente e quella successiva di Anton (rispettivamente “Nuesamo ha dicho muy bien, / doyle a la Corte dos higas”, vv. 460-462, e “Más importan tus ganados / que la Corte de Sevilla”, vv. 479-480), il traduttore francese – e di conseguenza inevitabilmente anche la Caminer – restituisce il passo privo del tema centrale dell’esaltazione della bucolica vita agreste condotta da Juan, nonché dello *status* agiato di cui lo stesso gode: come accade nella stessa resa del titolo, il tema del “villano en su rincón” sembrerebbe faticare a superare i Pirenei, lasciando il *tablado* sgombrato all’esclusiva presenza del “sage dans sa retraite”. Stessa sorte subiscono i poco posteriori quattro versi in cui Juan, con l’analoga intenzione di rafforzare il tema del *beatus ille*, descrive lo splendore dei propri vitigni: “Y de unas uvas doradas / que se vengán a la vista, / bordadas de puro aljófár, / que las huela y las matiza, / llena cuatro o cinco cestas” (vv. 481-485). Anche in questo caso le due traduzioni si limitano, come per le “mulas”, a restituire

¹⁶ Cfr. *supra* pp. 356 ss.

l'esclusivo nucleo semantico del prototesto – rinunciando non soltanto alla carica evocativa della componente formale retorica di tale immagine, ma anche al suo importante valore simbolico metaforico di centrale importanza diegetica nella costruzione dell'intreccio principale – prima nel francese “rempils-y quatre ou cinq paniers des plus beaux raisins” e poi in italiano, letteralmente, “riempivi quattro o cinque cesti delle più belle uve”. Juan indica dunque di donare al vicinato tali ceste colme di grappoli – chiara mostra di generosità che connota il personaggio in termini di benevolenza quasi a compensare l'ostilità finora palesata nei confronti della classe cortigiana, a ricondurre tale atteggiamento di avversità non già a una generale grossolanità di modi o ruvidità caratteriale, quanto a una ben precisa e radicata posizione ideologica e morale del *villano* – la più bella delle quali (con una resa ambigua del superlativo “la mejor”, v. 487, tramite l'avverbio francese “sur-tout”, poi in italiano “specialmente”) al dottore del villaggio. Tale volontà viene quindi descritta quale gesto di buon auspicio: malgrado infatti la propria famiglia – con una scissione di “mi familia” (v. 488) da parte di Linguet nell'esplicitante “moi & [...] mes gens”, poi restituito dalla Caminer alla lettera con “me [...] le mie genti” – non abbia fortunatamente mai avuto necessità delle cure del medico, Juan desidera ricompensarlo in anticipo – con una nuova eliminazione del riferimento al campo semantico religioso “gracias a Dios”, nonché la restituzione di “cada día / le regalo anticipado” (vv. 490-491) tramite il più pragmatico e razionale “je le paye toujours d'avance”, poi in italiano “lo pago sempre anticipatamente” – quasi in una sorta di scaramantica indulgenza versata per preservare tale stato di buona salute: “porque no me haga visitas, / ni le dé ningún cui dado / la salud que Dios me envía” (vv. 492-494)¹⁷. Questi ultimi tre versi, cui segue il già commentato distico di Bruno¹⁸, vengono restituiti da Linguet – oltre che con una nuova soppressione del riferimento all'elemento divino cui Juan si rivolge in modo implicito a ringraziare umilmente per la

¹⁷ Si osservi come lo sviluppo di tale aspetto, pur derivante dalla *comedia* di Lope, sia interamente riconducibile alla penna di Matos Fragoso, tanto nella presenza di altri vicini cui offrire l'uva oltre al dottore, quanto nella spiegazione del desiderio che origina tale richiesta. A tale aggiunta, per contro, si affianca l'eliminazione del successivo e grottesco intervento da parte del *gracioso* Fileto: “JUAN. Tú, Fileto, alcanza / la más blanca y limpia cesta, / y de unas uvas doradas / que se vengán a los ojos / y estén sus racimos rojos / por las mañanas heladas, / descubriendo como el sol / el puro color del oro, / la llena y lleva a Peloro, / nuestro vecino y doctor. / FILETO. Manda a Gila que me dé / un paño de manos bueno, / labrado o de randas lleno, / y en somo le posaré. / JUAN. ¿No eres más necio? ¿No sabes / que a peligro el paño está / de que se te quede allá? / FILETO. Entre personas muy graves / platos y paños se vuelven”: Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 109 [vv. 319-337].

¹⁸ Cfr. *supra* p. 358.

fortuna di tale stato di buona salute – con un’analoga proposizione finale di contenuto semantico parzialmente divergente, che verrà poi ulteriormente alterato da parte della Caminer. Mentre infatti nel prototesto spagnolo il *villano* si augura di non arrecare “cuidado” al medico – nell’accezione del termine che rimanda all’idea di preoccupazione, attenzione e presa di cura cui del resto il contesto della salute fisica fa riferimento¹⁹ – in quello italiano il personaggio evocato viene connotato di un’irascibilità assente nell’originale, la cui manifestazione si intende evitare: “acciò non entri in casa mia, e voglio impedire che non vada in collera vedendo che in essa si gode di ottima salute”. Tale singolare metamorfosi traduttiva è dovuta probabilmente alle insidie lessicali di una traduzione di seconda mano in presenza di un termine tanto polisemico quale il verbo francese “chegriner”, impiegato da Linguet per la restituzione del passo (“afin qu’il n’entre point dans ma maison. Je veux empechêr qu’il ne se chagrine de voir qu’on se porte bien chez moi”), all’interno del quale egli introduce un punto fermo poi riportato dalla Caminer al polisindeto della congiunzione “e” analogamente al prototesto originale. Sebbene all’interno del repertorio lessicografico bilingue spagnolo-francese non compaia alcun riferimento alla famiglia lessicale di tale verbo²⁰, esso è descritto all’interno della coeva edizione del *Dictionnaire de la Académie Française* come “attrister, rendre chagrin”²¹. Il termine “chagrin”, a sua volta, è illustrato quale possibile traduce di quell’accezione del “cuidado” spagnolo che rimanda non già all’idea di “cura” quanto a quella di “cordoglio”, ossia nei termini di “peine, affliction, déplaisir”²². Tuttavia nello stesso *Dictionnaire* se ne riporta inoltre la seconda accezione di “aigreur, colère, dépit”²³, dalla quale ha poi origine la restituzione nei dizionari bilingui francese-italiano con equivalenti che rimandano ora al campo dell’affanno e della tristezza,

¹⁹ “CUIDADO. s.m. Solicitud y advertencia para hacer alguna cosa con la perfección debida. Fórmase esta voz del verbo Cuidar. Latín. *Cura. Studium. Diligentia.* [...] CUIDADO. Es asimismo la atención y el cargo de lo que está a la obligación de cada uno, en que debe desvelarse, porque de salir mal, se le ha de echar la culpa, o le puede venir daño. Latín. *Cura. Negotium*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. II, 1729, p. 693.

²⁰ “CUIDADO. s.m. Soin, attention, souci, sollicitude, peine. Lat. *Cura. Opera, a. Labor, oris*”: Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 312; “CUIDADO. Soin, attention, peine, qu’on prend pour faire une chose comme il faut. Lat. *Opera, a. Labor, oris.* CUIDADO. Soin qu’on prend d’une chose qu’on nous a confiée & dont nous repondons. Lat. *Cura*”: Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. I, p. 371; “CUIDADO. s.m. Soin, attention. Lat. *Cura. Affaire dont on’est chargé, dont on répond.* Lat. *Negotium*”: Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 334.

²¹ Académie Française, *Dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 268.

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

ora – soprattutto in relazione non tanto al verbo quanto al termine con valore di sostantivo o attributo – a quello del cattivo umore o del fastidio²⁴. Posta di fronte a tali due accezioni, la Caminer sembrerebbe ragionevolmente escludere l'idea che il dottore si affligga per la malattia di uno dei componenti della famiglia del *villano*, optando per un'interpretazione, forse in parte riconducibile al poco precedente utilizzo del verbo “payer” da parte del traduttore francese, che la porta ad attribuire a tale personaggio una componente di suscettibilità di natura venale dovuta al mancato guadagno che agli occhi di questi ogni assenza di malattia costituisce. Nel duplice passaggio traduttivo lo sforzo esegetico compiuto dalla traduttrice onde sopperire a una resa parziale da parte di Linguet aggravata dalla mancanza del prototesto originario, porta la Caminer ad amplificare l'errore referenziale alterando inevitabilmente la resa semantica di tale, pur marginale, passo del testo.

Infine, approssimandosi alla chiusura della scena, l'ultima battuta di Juan è rivolta a Tirso – le cui sorti traduttive all'interno del passo del passo sono state già oggetto di precedente analisi – a cui si chiede di andare a chiamare Montano e Beatriz affinché si occupino dei propri doveri: “Tú, Tirso, avisa a Montano, / y a Beatriz, mi hija, avisa / que acudan a sus tareas” (vv. 497-499). Si osservi come il traduttore francese riconduca i tre versi, la cui struttura sembrerebbe avere soprattutto funzione metrica compositiva, al nucleo semantico essenziale (“Toi, Tircis, va a dire à mes enfans de venir aussi travailler”, poi in italiano letteralmente tradotto come “Tirsi, va a dire a' miei figliuoli che vengano a lavorare ancor essi”), accorpendo – come già accaduto anche nei confronti dei *labradores* – i singoli personaggi chiamati in causa in un solo personaggio collettivo, sorte cui frequentemente i due figli di Juan saranno destinati nella loro resa all'interno dei metatesti, comparando frequentemente come personaggio unico non soltanto in didascalie sceniche o similari apostrofi, ma anche nella pronuncia contemporanea di una battuta riassuntiva di quelle che in origine erano due distinte. La richiesta del *villano* prosegue dunque con un nuovo

²⁴ “CHAGRIN, s.m. Ennui, inquiétude, mélancolie. (Latin. mœror; sollicitudo; molestia.) *Tristezza, affanno, malinconia, tedio, noia*. [...] CHAGRIN, INE, adj. Triste, ennuyé, de mauvaise humeur. (Latin. mœstus, æger.) *Triste, mesto, affannato, infastidito*. [...] CHAGRINER, v.a. Donne, causer du chagrin, de l'inquietude. (Latin. agritudinem parere, afferre.) *Affliggere, attristare*”: Annibale Antonini, *Dizionario...*, cit., vol. II, p. 122; “CHAGRIN, s.m. Peine, affliction, déplaisir. *Afflizione; affanno; angoscia; dolore; cordoglio; dispiacere; pena*. Aigreur, colere, dépit. V. ces mots. [...] CHAGRIN, INE, adj. Triste, mélancolique, qui est de fâcheuse, de mauvaise humeur. *Malinconico; mesto; stizzoso*. [...] CHAGRINER, v.a. Attrister, rendre chagrin. *Affliggere; angustiare; angosciare; tormentare; affannare; accorare; addolorare*. Il est aussi réc. *Affliggersi, &c.*”: Francesco Alberti di Villanova, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 149.

insegnamento morale connotante il carattere “sabio” del personaggio, non a caso chiusa con una *paremia* che – a differenza di quanto generalmente operato – Linguet si esime dal cassare. Juan spiega infatti che sebbene i figli siano da lui amati e godano di uno stato economico che potrebbe esentarli dal lavorare – premessa utile ai fini di chiarire che la volontà del *labrador* non sia ascrivibile né a un castigo né tantomeno a una reale necessità, onde poi giustificare l’insegnamento etico che anima la battuta – devono dare il proprio esempio all’interno del microcosmo di riferimento alternando *otium* e *negotium*: “que, aunque son prendas queridas / del alma y no han menester / el trabajo todavía, / para ejemplar de los otros, / el que en lugar corto habita / ha de usar prudentemente / del ocio como fatiga” (vv. 500-506). Si osservi come il traduttore francese, pur mantenendo la *paremia* moraleggiante – forse perché di maggiore interesse e utilità ai propri occhi rispetto ad altre generalmente riconducibili o a tematiche amorose o a valori cari più alla Spagna del Siglo de Oro che a quelli del proprio contesto storico e ideologico di riferimento – la riporti in una restituzione maggiormente razionalizzante nella quale da un lato elimina la componente affettiva del legame del *villano* con i propri figli e, dall’altro, enfatizza l’elemento – solo velatamente implicito nel prototesto originale – delle “maldicenze” del *vulgo*: “Quoi qu’ils n’en aient pas besoin, il faut toujours qu’ils s’occupent pour l’exemple. Quand on demeure dans un petit endroit, il ne faut point être à rien faire, cela cause des caquets”, poi in italiano analogamente resa con “quantunque non ne abbiano bisogno, è d’uopo che si occupino per dar buon esempio agli altri. Quando si abita in un luogo picciolo, non bisogna stare senza far niente, poiché si dà motivo alle maldicenze”. Linguet altera dunque il personaggio in una duplice direzione. Da una parte egli ne elimina la dimensione relazionale con Beatriz e Juan, che lo connota di amorevolezza paterna nella qualità di *viejo* della *comedia* – premessa determinante per la successiva evoluzione che vedrà opporsi le due generazioni nel conflittuale rapporto in riferimento alla dimensione cortigiana e ai valori ad essa ricondotti, in una classica dinamica del dramma aureo – e, dall’altra, interpretando i termini “ejemplar” e “prudentemente” quali riferimenti non a una qualità morale relativa all’“essere”, come nelle intenzioni del drammaturgo spagnolo, quanto a una molto meno etica e autentica volontà riconducibile a un desiderio di “apparire”, privandolo ulteriormente di quella saggia onestà morale e intellettuale di cui il personaggio gode nel prototesto originale.

Attraverso il congiunto operato di tali più o meno ingeneranti interventi traduttivi, la battuta di Juan arriva dunque in traduzione non soltanto esasperata nella sua perentorietà, avallando in questo modo il rimprovero iniziale nei confronti della pigrizia dei servitori, ma privata oltretutto – oltre che di ogni virtuosismo stilistico di retorica barocca – di gran parte di quegli espedienti fondamentali che contribuiscono a definire il motivo tematico centrale del *beatius ille*. Fin dalla sua prima occorrenza e coerentemente con la sua assenza all'interno del titolo stesso dell'opera, il personaggio del *villano* giunge nella Francia e nell'Italia settecentesche con connotati “contraffatti” rispetto al suo omologo spagnolo, proponendosi in termini alquanto distanti da quelle che sembrerebbero essere le intenzioni diegetiche, drammaturgiche e tematiche di Matos Fragoso.

Analoga considerazione può essere fatta per la scena successiva, a questa complementare e centrale all'interno dell'atto data la sua rilevanza: il *villano*, rimasto solo sulla scena, si cimenta in un'ampia e virtuosistica *relación* (vv. 509-592) in cui l'aspetto formale e tematico appena introdotti sono portati alle estreme conseguenze, con l'ulteriore difficoltà dal punto di vista traduttivo – nell'ottica di una resa che parrebbe mirare ad una loro relativizzazione – della quasi totale assenza di elementi strettamente diegetici entro i quali ricondurre una resa testuale meramente semantica.

JUAN	<p>Gracias os doy, gran Monarca del cielo, por tantas dichas como me habéis dado pues cuanto distingue la vista por todo aqueste horizonte, desde esa sierra vecina hasta aquel profundo valle, poblado de altas olivas, me reconoce por dueño, y de suerte la campiña cubren todos mis ganados, que cuando a beber se arriman al más caudaloso arroyo, para pasar a otra orilla, le agotan, con que la puente de su misma sed fabrican. Es del matizado enjambre de mis colmenas floridas tanta la miel abundante que en rucas de oro al sol hilan, que, rebosando en los bordos por el corcho se destila hasta el suelo, donde encuentra tal vez la leche vertida</p>	<p>510 515 520 525 530</p>	<p>SCENE VI. JEAN, <i>seul</i>.</p>	<p>Je te rends milles graces, souverain Arbitre de la Nature, des richesses dont tu m'as comblé. Autant que ma vue peut s'étendre, mon œil n'est frappé que des preuves de tes bienfaits. C'est ta libéralité qui m'a rendu maître de ces champs féconds, de ces prairies inépuisables, de ces ruisseaux qui les fertilisent, de ces troupeaux qui les animent, de ces vignes qui nous préparent une reffource si délicate contre la fatigue de nos travaux. Accepte ma reconnaissance, Dispensateur suprême des biens & des maux: daigne</p>	<p>SCENA VI. GIOVANNI <i>solo</i>.</p>	<p>lo ti ringrazio, Supremo Arbitro della Natura, delle ricchezze delle quali m'hai ricolmato. Per quanto può estendersi la mia vista, non si presentano agli occhi miei sennon le prove de' tuoi benefizi. La tua liberalità è quella che mi ha reso padrone di questi campi fecondi, di questi prati inesauribili, dei ruscelli che li fertilizzano, delle mandrie che gli animano, di queste vigne che ci preparano un compenso delizioso de' nostri faticosi lavori. Accetta la mia gratitudine, o Supremo Dispensatore dei beni e di mali, degnati di continuar a vegliare sopra di me e della mia famiglia, allontana gli</p>
------	---	--	---	--	--	---

<p><u>del tarro, que al pastor sobra,</u> <u>o la hartura desperdicia,</u> <u>con que plato dulce aquí</u> 535 <u>tienen también las hormigas.</u></p>	<p><u>continuer de veiller sur moi &</u> <u>sur ma famille: écarte les</u> <u>chagrins qui pourroient</u> <u>empoisonner l'état de félicité</u> <u>où tu m'as conduit. Oui, je</u> <u>suis heureux; on ne l'est</u> <u>qu'autant qu'on croi l'être:</u> <u>de tout tes bienfaits le plus</u> <u>grand est de m'avoir</u> <u>préservé de l'ambition; je suis</u> <u>né dans cette maison</u> <u>rustique,</u> au milieu des châtaigners & des chênes. Je n'ai jamais vu ni Séville ni le Roi, quoique je n'en fois qu'à deux lieues. Ce n'est point un caprice ridicule; c'est une antipathie naturelle contre l'air faux des courtisans: je ne changerois point mon humble métairie contre les plus beaux châteaux. Je vis ici respecté de mes égaux, sans desirer de vains honneurs. Quand on s'éleve dans le monde, ce n'est que pour tomber de plus haut; j'ai toujours sous les yeux l'exemple du chêne abattu par la fureur des vents, & du Roseau qui y résiste par la foiblesse même.</p>	<p><u>affanni che potrebbono</u> <u>avvelenare lo stato di felicità</u> <u>al quale mi hai condotto. Si; io</u> <u>sono felice; l'uomo è tale</u> <u>solamente in quanto crede di</u> <u>esserlo, e il maggiore de' tuoi</u> <u>benefizi si è l'avermi</u> <u>preservato dall'ambizione. Io</u> <u>son nato in questa rozza</u> <u>capanna, in mezzo ai Castagni e</u> <u>alle Quercie; non ho veduto</u> <u>giammai né Siviglia, né il Re,</u> <u>quantunque io ne sia lontano</u> <u>due leghe sole; e il mio non è</u> <u>un capriccio ridicolo, ma</u> <u>un'antipatia naturale contro</u> <u>l'aspetto fallace de' Cortigiani.</u> <u>Io non cangiarei 'l mio potere</u> <u>co' più bei castelli; in esso vivo</u> <u>rispettato da' miei simili senza</u> <u>desiderar vani onori: chi</u> <u>s'innalza nel Mondo vuol</u> <u>render più precipitosa la</u> <u>propria caduta, ed io ho sotto</u> <u>agli occhi maisempre</u> <u>l'esempio della Quercia</u> <u>abbattuta dal furore dei venti,</u> <u>e della Canna che resiste ad</u> <u>essi in virtù della sua</u> <u>medesima debolezza.</u></p>
<p>De azules uvas colmados mis lagares, fertilizan las cubas y las tinajas; y aunque son casi infinitas 540 y cada octubre se añaden otras tantas, de mis viñas es tanto el óptimo fruto, <u>que siempre por la vendimia</u> <u>vengo a tener una extrema</u> 545 <u>necesidad de vasijas.</u> <u>Amontonado en las eras</u> <u>tengo el trigo algunos días,</u> <u>mientras se ensanchan los trojes</u> <u>u otros silos se fabrican,</u> 550 <u>con que es depósito el campo</u> <u>del oro de mis espigas,</u> <u>hasta que por el otoño</u> <u>lo restituyo a sus minas.</u></p>		
<p>Mas no es esta la mayor fortuna que me acredita 555 de venturoso, sino el contento y la alegría con que vivo en este estado, porque de todas las dichas, 560 no es mejor la que se tiene, sino la que más se estima.</p>		
<p>En <u>este lugar</u> nació entre castaños y encinas, y jamás he visto al Rey 565 <u>ni a la Corte de Sevilla,</u> con estar de aquí dos leguas, <u>que en sesenta años de vida,</u> parecerá que es capricho de <u>extravagante porfía.</u> 570</p>		
<p><u>Pues no es sino natural;</u> <u>que es tanta la antipatía</u> <u>con que miro al cortesano,</u> <u>de cerimonias fingidas</u> <u>vestido siempre el semblante,</u> 575 que juzgo no trocaría, por sus <u>levantadas torres,</u> aquesta <u>humilde alquería.</u> Con mis iguales aquí vivo <u>honrado</u> y sin <u>codicia</u> 580 de honores vanos. !Oh, cuánto <u>yerra aquel que solicita</u> <u>encumbrarse a las estrellas</u> <u>para dar mayor caída!</u></p>		
<p>Ejemplo el gigante roble 585 me ofrece, cuando a las iras <u>del embravecido Noto</u></p>		

<u>rindió su soberbia altiva.</u> <u>Pero la caña, que humilde</u> <u>estuvo en su estado fija,</u> <u>burlando de sus violencias,</u> <u>no peligra en la ruina.</u>	590		
[pp. 32-34]		[pp. 20-21]	[pp. 19-20]

Il lungo passo, dalla raffinata retorica compositiva, può essere ripartito ed analizzato in due momenti: il primo in cui Juan ringrazia il “gran monarca del cielo” per ogni bene ricevuto (vv. 509-562), affrontando così il tema del *beatus ille*, e il secondo in cui esplicita la propria avversione nei confronti dell’ambiente cortigiano e la determinazione a non voler incontrare il re, sviluppando il nucleo tematico principale dell’opposizione tra “corte” e “aldea”. Entrambi i passi sono riconducibili alla *comedia* di Lope, sebbene con alcune rivisitazioni e accortezze da parte di Matos cui vale la pena accennare per analizzarne poi le rispettive sorti traduttive in relazione a quelle che potrebbero essere individuate quali dominanti testuali in virtù della propria origine compositiva nel passaggio alla *refundición*. Si osservi come nella prima parte della *relación* Matos, modifichi strutturalmente il passo alterandone un espediente di forte carica simbolica, pur mantenendo *grosso modo* ogni elemento dell’enumerazione presente nel testo di Lope – ossia “trigos”, “viñas”, “ganado”, “olivas”, “colmenas” e “río” – sebbene in alcuni casi con accorgimenti stilistici che ne variano la posizione oppure epurano o aggiungono immagini retoriche, probabilmente anche in relazione a una loro utilità metrica.

JUAN	¡Gracias, inmenso cielo , a tu bondad divina! No tanto por los bienes que me has dado, pues todo aqueste suelo y esta sierra vecina cubren mis trigos, viñas y ganado ; ni por haber colmado de casi blanco aceite de estas olivas bajas, a treinta y más tinajas, donde nadan los quesos por deleite, sin otras, de henchar faltas, de olivas más ancianas y más altas; no porque mis colmenas , de nidos pequeñuelos, de tantas avecillas adornadas, de blanca miel rellenas , que al reírse los cielos convierten de estas flores matizadas; ni porque estén cargadas	355 360 365 370	JUAN	Gracias os doy, gran Monarca del cielo , por tantas dichas como me habéis dado pues cuanto distingue la vista por todo aqueste horizonte, desde esa sierra vecina hasta aquel profundo valle, poblado de altas olivas, me reconoce por dueño, y de suerte la campiña cubren todos mis ganados , que cuando a beber se arriman al más caudaloso arroyo , para pasar a otra orilla, le agotan, con que la puente de su misma sed fabrican. Es del matizado enjambre de mis colmenas floridas tanta la miel abundante que en ruelas de oro al sol hilan,	510 515 520 525
------	--	--------------------------	------	--	--------------------------

<p>de montes de oro en trigo las eras que a las trojes sin tempestad recoges, 375 <u>de quien Tú, que los das, eres testigo,</u> <u>y yo, tu mayordomo,</u> <u>que mientras más adquiero, menos como;</u> <u>no</u> porque los lagares, con las azules uvas 380 rebosen por los bordes a la tierra, <u>ni</u> porque tantos pares de bien labradas cubas puedan bastar a lo que octubre encierra; <u>no</u> porque aquella sierra 385 cubra el ganado mío, que allá parecen peñas, <u>ni</u> porque con mis señas, bebiendo de manera agota el río, que en el tiempo que bebe, 390 a pie enjuto el pastor pasar se atreve; las gracias más colmadas te doy porque me has dado contento en el estado que me has puesto. [.] 395 [.] [.]</p>	<p><u>que, rebosando en los bordos</u> <u>por el corcho se destila</u> 530 <u>hasta el suelo, donde encuentra</u> <u>tal vez la leche vertida</u> <u>del tarro, que al pastor sobra,</u> <u>o la hartura desperdicia,</u> <u>con que plato dulce aquí</u> 535 <u>tienen también las hormigas.</u> De azules uvas colmados mis lagares, fertilizan las cubas y las tinajas; y aunque son casi infinitas 540 y cada octubre se añaden otras tantas, de mis viñas es tanto el óptimo fruto, <u>que siempre por la vendimia</u> <u>vengo a tener una extrema</u> 545 <u>necesidad de vasijas.</u> Amontonado en las eras tengo el trigo algunos días, mientras se ensanchan los trojes u otros silos se fabrican, 550 con que es depósito el campo del oro de mis espigas, hasta que por el otoño lo restituyo a sus minas. Mas no es esta la mayor 555 fortuna que me acredita de venturoso, sino el contento y la alegría con que vivo en este estado, porque de todas las dichas, 560 no es mejor la que se tiene, sino la que más se estima.</p>
[pp. 110-111]	[pp. 32-33]

Mentre Lope costruisce la *relación* attraverso un lunga anafora negativa (nell’alternanza degli avverbi “no” e “ni”) – tramite cui il *villano*, in una sorta di preterizione abilmente costruita, ribadisce di non ringraziare tanto per ogni bene materiale (che pur non si esime dall’enumerare e commentare creando così un’aspettativa che accresce l’esplicitazione finale del reale oggetto del ringraziamento), quanto per lo stato di felicità che gli permette riconoscere la propria fortuna come tale e dunque di goderne – Matos elimina tale virtuosismo retorico limitandosi ad esplicitare il medesimo contenuto semantico nei versi finali tramite il superlativo “mayor” (“Mas no es esta la mayor / fortuna que me acredita / de venturoso, sino / el contento y la alegría / con que vivo en este estado”, vv. 555-559) nonché una *paremia* finale – di dubbia attribuzione data l’assenza dei tre versi corrispondenti nella

comedia lopesca – ad accrescerne il valore (“porque de todas las dichas, / no es mejor la que se tiene, / sino la que más se estima”, vv. 555-562).

Alla luce di quanto appena osservato, senza scendere ulteriormente in ulteriori dettagli nel passaggio da *El villano en su retiro* alla *refundición*, si osservi quanto accade nelle due traduzioni nei confronti di tale centrale elemento tematico, nonché della struttura formale che ne veicola il significato.

In primo luogo si noti come l’apostrofe all’entità divina del “gran Monarca del cielo” – la quale non può essere come di consueto epurata per ovvie ragioni di contestuale necessarietà – venga ricondotta da Linguet, pur conservandone l’aspetto di maestà nell’aggettivo “souverain”, ad un meno celestiale e più imparziale “Arbitre de la Nature”, che arriva in italiano come “Supremo Arbitro della Natura”, con la totale eliminazione dell’originario riferimento al potere sovrano nonché la massima esplicitazione della dimensione terrena e neutrale, forse più in linea con i valori settecenteschi.

In secondo luogo si osservi come nel passaggio alla traduzione francese tale prima parte della *relación* venga quasi interamente riassunta ed esplicitata nel proprio contenuto semantico essenziale, epurandone ogni virtuosismo retorico che non contribuisca a fini strettamente diegetici. La descrizione del paesaggio sconfinato dei possedimenti di Juan (“quanto distingue la vista / por todo aqueste horizonte, / desde esa sierra vecina / hasta aquel profundo valle, / poblado de altas olivas, / me reconoce por dueño”, vv. 512-517), viene infatti semanticamente ridotta a “Autant que ma vue peut s’étendre, mon œil n’est frappé que des preuves de tes bienfaits”, per arrivare poi in italiano come “Per quanto può estendersi la mia vista, non si presentano agli occhi miei sennon le prove de’ tuoi benefizi”. L’omissione viene tuttavia compensata da Linguet nella frase successiva, in cui si esplicita ulteriormente quanto appena affermato in una resa pressoché letterale del verso 517, “me reconoce por dueño” (rispettivamente “m’a rendu maître” e “mi ha reso padrone”), con l’aggiunta di un termine, assente nel prototesto spagnolo, caro al linguaggio e ai valori politici ed ideologici della Francia tardo settecentesca²⁵ a connotare il già ridimensionato

²⁵ “Le radici dell’aggettivo [“liberale”] rinviano però direttamente alla fondamentale cesura verificatasi nell’esperienza storica con la rivoluzione francese. In questa fase di crisi e di trasformazione, il linguaggio assume una rilevanza inedita per l’interpretazione di mutamenti d’esperienza che avvengono in forme estremamente accelerate. Essa segnò in modo paradigmatico la semantica del nuovo modello interpretativo «liberale». L’attenzione rivolta alle origini e agli sviluppi della semantica storica del termine «liberale» mette così in evidenza una caratteristica fondamentale e del discorso politico a partire dall’ultimo trentennio del

“souverain Arbitre de la Nature”: “liberalité”. È Infatti la costruzione “C’est ta libéralité qui m’a rendu maître” (poi nell’italiano della Caminer “La tua liberalità è quella che mi ha reso padrone”) ad aprire la razionalizzante enumerazione della resa francese, che mantiene quasi tutti gli elementi presenti nel testo spagnolo razionalizzandoli sia nell’ordine di comparsa che nel parallelismo anaforico della struttura sintattica del complemento di specificazione con aggettivo dimostrativo (in due occorrenze poi eliminato nel passaggio all’italiano), seguito in alcuni casi da una relativa esplicativa. Troviamo dunque in primo luogo “de ces champs féconds” (in italiano “di questi campi fecondi”) e “de ces prairies inépuisables” (“di questi prati inesauribili”) – con l’aggiunta dei due aggettivi qualificativi “féconds” e “inépuisables” a riprendere l’idea fecondità e vastità data da “aquel profundo valle, / poblado de altas olivas” (vv. 515-516) precedentemente epurato – probabilmente tesi complementariamente a rendere l’originaria unica e meno connotata “campiña”²⁶, sede tanto di coltivazioni quanto di pascoli, come si esplicita in seguito. Viene invece posticipato l’immediatamente successivo riferimento ai “ganados”, per passare a quello relativo all’ambiente acquatico dei ruscelli. Mentre pertanto nel prototesto spagnolo questi ultimi sono il luogo di abbeveramento degli animali condotti al pascolo (“y de suerte la campiña / cubren todos mis ganados, / que cuando a beber se arriman / al más caudaloso arroyo, / para pasar a otra orilla, / le agotan, con que la puente / de su misma sed fabrican”, vv. 518-524), nei metatesti francese ed italiano entrambi gli elementi vengono messi in relazione alla “campiña” tramite il pronome personale che fa riferimento a “champs” e “prairies”, i primi a renderla fertile (“de ces ruisseaux qui les fertilisent”, “dei ruscelli che li fertilizzano”) e i secondi ad usufruire e animare l’ambiente (“de ces troupeaux qui les animent”, poi “delle mandre che gli animano”), con la totale soppressione di ogni virtuosismo retorico presente nel dramma di Matos, innecessario anche a livello diegetico data l’assenza della relazione tra “ganados” e “arroyo” all’interno delle due traduzioni. Ad essere interamente eliminati sono invece i successivi riferimenti a “colmenas”, tanto copiose di miele da poter costituire un “plato dulce” anche per le formiche, e “leche”, in abbondanza tale da traboccare dall’oltre del

Settecento”: Jörn Leonhard, “Linguaggio ideologico e linguaggio politico: all’origine del termine «liberale» in Europa”, in «Ricerche di storia politica», vol. 7, I, 2004, pp. 25-58, p. 28.

²⁶ “CAMPIÑA. s.f. La tierra llana, que se descubre a la vista. Viene de la palabra Campo. Latín. *Aequa aperta que planities. Patentes campi*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. II, 1729, p. 101.

pastore, forse a causa della loro ricercatezza stilistica non a caso interamente riconducibile all'intervento del *refundidor*: "Es del matizado enjambre / de mis colmenas floridas / tanta la miel abundante / que en rucas de oro al sol hilan, / que, rebosando en los bordos / por el corcho se destila / hasta el suelo, donde encuentra / tal vez la leche vertida / del tarro, que al pastor sobra, / o la hartura desperdicia, / con que plato dulce aquí / tienen también las hormigas" (vv. 525-536).

Omesso dunque tale importante riferimento – di esclusivo appannaggio di Matos – al tema della "hartura desperdicia" di cui il *villano* gode entro il proprio sconfinato "rincón" Linguet passa a tradurre la successiva immagine dei vigneti ("De azules uvas colmados / mis lagares, fertilizan / las cubas y las tinajas; / y aunque son casi infinitas / y cada octubre se añaden / otras tantas, de mis viñas / es tanto el óptimo fruto, / que siempre por la vendimia / vengo a tener una extrema / necesidad de vasijas", vv. 537-546), di cui non solo riduce la carica retorica descrittiva che veicola l'ennesima immagine riconducibile al tema dell'abbondanza, ma arriva addirittura ad alterare il contenuto semantico restituendo un significato assente nell'originale. Mentre il prototesto spagnolo mette in evidenza tanto la qualità dell'uva prodotta quanto la sua copiosità, la quale implica nel periodo della vendemmia una grande necessità di "vasijas", nei metatesti francese e italiano essa diventa una sorta di prelibata gratifica che ricompensa e allevia i "labradores" dalle fatiche di un duro lavoro e il cui solo pensiero li incoraggia preventivamente: "de ces vignes qui nous préparent une reffource si délicate contre la fatigue de nos travaux", poi in italiano "di queste vigne che ci preparano un compenso delizioso de' nostri faticosi lavori". Prescindendo dalla possibile motivazione alla base di tale resa – sia essa dovuta a difficoltà di tipo esegetico che hanno portato Linguet ad interpretare il tema dell'abbondanza dato dalla "extrema necesidad de vasijas" come un'allusione implicita ad un'attività gravosa e faticosa, o alla cosciente volontà di restituire l'immagine del contadino in termini di "lavoratore" più che di "signore" – è significativo che anche in questo caso non solo protagonista e tema centrale, due indubbe dominanti testuali e drammaturgiche, arrivino nelle nuove lingue e culture di arrivo in modo alterato, ma che ad essere rivisitato in senso semantico sia nuovamente un elemento aggiunto da Matos nel passaggio alla *refundición*, ancora una volta riconducibile a quel tema dell'abbondanza che il drammaturgo tiene palesemente a sottolineare.

Analogamente, l'immediatamente posteriore riferimento al "trigo", anch'esso interamente aggiunto dal *refundidor*, viene interamente omesso in traduzione ("Amontonado en las eras / tengo el trigo algunos días, / mientras se ensanchan los trojes / u otros silos se fabrican, / con que es depósito el campo / del oro de mis espigas, / hasta que por el otoño / lo restituyo a sus minas", vv. 547-554), forse anche in virtù della precedente specifica ad aprire l'enumerazione in cui già si descrive la destinazione dei terreni coltivabili, rinunciando ancora una volta tanto alla sua valenza stilistica quanto alla sua carica simbolica e tematica. Interessante è invece la conclusione di questa prima parte della *relación*, in cui il *villano* si rivolge implicitamente al "monarca del cielo" per ringraziarlo soprattutto della coscienza di tali fortune di cui questi lo ha provveduto (vv. 555-559). Come accennato, in tali versi si esplicita la differente caratterizzazione che oppone la vita di "corte" a quella di "aldea", quel binomio oppositivo tra "apprenza" ed "essenza" che si sviluppa nel corso di tutto il dramma: come ben chiarisce la *paremia*, non è tanto la fortuna in sé – qualunque ne sia la natura e il valore – ad essere motivo di felicità, quanto il saperla riconoscere e stimare in quanto tale, per poi apprezzarla come merita e trarne beneficio e appagamento. Se il traduttore francese sembra refrattario a restituire l'immagine di ricca abbondanza materiale di cui gode il *villano*, maggiormente attratto pare essere dalla saggezza che lo connota in termini di umiltà riconoscente, il che forse lo induce a cimentarsi in una resa estremamente personale che arriva quasi ad idealizzare tali componenti: "Accepte ma reconnaissance, Dispensateur suprême des biens & des maux: daigne continuer de veiller sur moi & sur ma famille: écarte les chagrins qui pourroient empoisonner l'état de félicité où tu m'as conduit. Oui, je suis heureux; on ne l'est qu'autant qu'on croi l'être: de tout tes bienfaits le plus grand est de m'avoir préservé de l'ambition", resa poi dalla Caminer in italiano con "Accetta la mia gratitudine, o Supremo Dispensatore dei beni e di mali, degnati di continuar a vegliare sopra di me e della mia famiglia, allontana gli affanni che potrebbero avvelenare lo stato di felicità al quale mi hai condotto. Sì; io sono felice; l'uomo è tale solamente in quanto crede di esserlo, e il maggiore de' tuoi benefizi si è l'avermi preservato dall'ambizione". Analizzando nel dettaglio, si noti come il traduttore aggiunga *in primis* un'invocazione assente nell'originale in cui si rivolge all'imparziale arbitro inizialmente evocato apostrofandolo questa volta come "Dispensateur suprême des biens & des maux" (poi in italiano "o Supremo Dispensatore dei beni e di mali") e rivolgendogli alcune richieste anch'esse

riconducibili all'arbitrio traduttivo e non già alla penna di Matos, il quale si limita all'esclusivo ringraziamento. Proprio tale aspetto di gratitudine, coerentemente riportato anch'esso sotto forma di invocazione ("Accepte ma reconnaissance", poi in italiano "Accetta la mia gratitudine") costituisce l'*incipit* del passo, cui seguono nell'ordine "daigne continuer de veiller sur moi & sur ma famille" ("degnati di continuar a vegliare sopra di me e della mia famiglia") ed "écarte les chagrins qui pourroient empoisonner l'état de félicité où tu m'as conduit" ("allontana gli affanni che potrebbero avvelenare lo stato di felicità al quale mi hai condotto"). Si noti come entrambe le suppliche non siano riconducibili ad alcun elemento del prototesto spagnolo – sebbene questo forse richiami velatamente il riferimento allo stato di buona salute della famiglia del *villano* che porta quest'ultimo a regalare l'uva al dottore di Vega Florida nella scena precedente²⁷ – né, soprattutto, si faccia alcun rimando all'elemento centrale che funge poi da aggancio alla seconda parte della *relación*, ossia quella "mayor fortuna" costituita agli occhi di Juan da "el contento y la alegría / con que vivo en este estado" (vv. 558-559). Tuttavia tale condizione felice è comunque presente nelle due rese traduttive: se in questo primo passo "l'état de félicité" (letteralmente tradotto dalla Caminer con "lo stato di felicità") viene privato della componente di umiltà per essere esclusivamente ricondotto a quella di gratitudine, nella resa della *paremia* esso viene in parte ricondotto alle sue originarie intenzioni. A collegare i due momenti, inoltre, Linguet introduce un'assertiva con funzione emotiva finalizzata non soltanto a ribadire l'oggettiva gioia del *labrador* ma anche, analogamente al prototesto spagnolo, ad introdurre la soggettiva coscienza che questi ha della stessa: "Oui, je suis heureux", poi in italiano "Sì; io sono felice". La saggezza del *villano* manifestata nella *paremia* finale viene infine restituita parzialmente rivisitata nel proprio contenuto nella traduzione francese "on ne l'est qu'autant qu'on croi l'être: de tout tes bienfaits le plus grand est de m'avoir préservé de l'ambition", poi in italiano "l'uomo è tale solamente in quanto crede di esserlo, e il maggiore de' tuoi benefizi si è l'avermi preservato dall'ambizione". Mentre da un lato la "mayor fortuna" (resa come "de tout tes bienfaits le plus grand" e "il maggiore de' tuoi benefizi"), viene esplicitata nella sua valenza di umiltà tramite l'immagine dell'assenza di "ambition", dall'altra l'insegnamento morale ascrivibile alla *paremia* viene restituito – e dunque forse *in primis* interpretato – in modo apparentemente ambiguo. Nel passaggio da "porque de todas

²⁷ Cfr. *supra*, pp. 473 ss.

las dichas, / no es mejor la que se tiene, / sino la que más se estima”, (vv. 555-562) a “on ne l’est qu’autant qu’on croi l’être” (poi in italiano “l’uomo è tale solamente in quanto crede di esserlo”), il rimando all’umile coscienza della propria fortuna quale principale fortuna di cui si possa godere, viene in effetti restituito più nei termini di una sorta di autoconvincimento che di quel cosciente appagamento che fa di Juan, appunto, un uomo saggio, felice e non “ambizioso”.

Anche la seconda parte della *relación*, pur derivante dalla *comedia* di Lope, viene significativamente rivista da Matos – in modo anche più invasivo rispetto alla precedente – sia in merito ad aspetti in riferimento a cambiamenti di tipo macrostrutturale (come il riferimento alla Corte di Siviglia) che stilistici, nonché, soprattutto, tematici.

JUAN	[...] <u>Parezco un hombre opuesto</u> <u>al cortesano, triste</u> <u>por honras y ambiciones,</u> 400 <u>que de tantas pasiones</u> <u>el corazón y el pensamiento viste,</u> porque yo sin cuidado de honor con mi iguales vivo honrado. 405 Nací en aquesta aldea, dos leguas de la corte, y no he visto la corte en sesenta años, <u>ni plega a Dios la vea,</u> <u>aunque el vivir me importe</u> <u>por casos de fortuna tan extraños.</u> 410 Estos mismos castaños, que nacieron conmigo, <u>no he pasado en mi vida;</u> <u>porque si la comida</u> <u>y la casa, del hombre dulce abrigo,</u> 415 <u>adonde nace tiene,</u> <u>¿qué busca, adónde va, ni adónde viene?</u> <u>Ríome del soldado,</u> <u>que como si tuviese</u> <u>mil piernas y mil brazos, va a perdellos;</u> 420 <u>y el otro, desdichado,</u> <u>que como si no hubiese</u> <u>bastante tierra, asiendo los cabellos</u> <u>a la Fortuna, y de ellos</u> <u>colgado el pensamiento,</u> 425 <u>las libres mares ara,</u> <u>y aun en el mar no para,</u> <u>que presume también beber el viento.</u> <u>¡Ay, Dios, qué gran locura</u> <u>buscar el hombre incierta sepultura!</u> 430	JUAN	[...] En este lugar nació entre castaños y encinas, y jamás he visto al Rey 565 ni a la Corte de Sevilla, con estar de aquí dos leguas, que en sesenta años de vida, <u>parecerá que es capricho</u> <u>de extravagante porfía.</u> 570 <u>Pues no es sino natural;</u> <u>que es tanta la antipatía</u> <u>con que miro al cortesano,</u> <u>de cerimonias fingidas</u> <u>vestido siempre el semblante,</u> 575 <u>que juzgo no trocaría,</u> <u>por sus levantadas torres,</u> <u>aquesta humilde alquería.</u> Con mis iguales aquí vivo honrado y sin codicia 580 de honores vanos. ¡Oh, cuánto <u>yerra aquel que solicita</u> <u>encumbrarse a las estrellas</u> <u>para dar mayor caída!</u> <u>Ejemplo el gigante roble</u> 585 <u>me ofrece, cuando a las iras</u> <u>del embravecido Noto</u> <u>rindió su soberbia altiva.</u> <u>Pero la caña, que humilde</u> <u>estuvo en su estado fija,</u> 590 <u>burlando de sus violencias,</u> <u>no peligra en la ruina.</u>
[p. 111]	[pp. 33-34]		

Mentre nel testo di Lope il tema del contrasto tra il *labrador* e l'ambiente cortigiano, pur introdotto al principio ("Parezco un hombre opuesto / al cortesano, triste / por honras y ambiciones, / que de tantas pasiones / el corazón y el pensamiento viste", vv. 398-402), non costituisce l'asse centrale attorno a cui si costruisce il passo, nella *refundición* esso diviene la struttura portante. Se in *El villano en su rincón* – dove già a partire dal titolo è manifesta la centralità del personaggio di Juan per la sua valenza bucolica piuttosto che per l'avversione per la corte e il re – tali versi concorrono alla descrizione del protagonista sottolineando il tema del *beatus ille*, in *El sabio en su retiro y villano en su rincón* – dove lo stesso raddoppiamento del titolo individua la dinamica oppositiva quale centrale – tale aspetto tematico diventa marginale e utile a costruire, per differenza, quello centrale dell'antitesi tra mondo di "corte" e di "aldea", attorno al quale l'intero passo è costruito.

Gli unici elementi ad essere mantenuti dal *refundidor* sono infatti meramente informativi. Il primo è il riferimento al fatto che in tutta la vita Juan non si sia mai recato a Corte né abbia mai voluto vedere il re, presente nel testo di Lope ai versi 405-410 – "Nací en aquesta aldea, / dos leguas de la corte, / y no he visto la corte en sesenta años, / ni plega a Dios la vea, / aunque el vivir me importe / por casos de fortuna tan extraños" – e reso da Matos ai versi 565-573 con la sostituzione dell'augurio finale con l'esplicitazione della ferma risolutezza del villano a non voler incontrare il monarca, pretesto per poi sviluppare il tema dell'antipatia nei confronti dell'ambiente cortigiano: "y jamás he visto al Rey / ni a la Corte de Sevilla, / con estar de aquí dos leguas, / que en sesenta años de vida / parecerá que es capricho / de extravagante porfía. / Pues no es sino natural; / que es tanta la antipatía / con que miro al cortesano [...]". In secondo luogo vi è il riferimento all'elemento bucolico dei "castaños" di Vega Florida (nel testo di Lope al verso 411), cui Matos aggiunge le "encinas" (verso 564); tuttavia, mentre in *El villano en su rincón* questi servono ad individuare il limite mai oltrepassato dal personaggio non tanto per un'ostilità nei confronti del mondo cortigiano, come nel caso del suo omologo della *refundición*, quanto per la mancata esigenza di allontanarsi dal proprio microcosmo di riferimento all'interno del quale gode di ogni sobria necessità ("no he pasado en mi vida; / porque si la comida / y la casa, del hombre dulce abrigo, / adonde nace tiene, / ¿qué busca, adónde va, ni adónde viene?", vv. 413-417), in *El sabio en su retiro* la loro funzione è di finalità puramente descrittiva e compositiva ("En este lugar nació / entre castaños y encinas", non a caso utilizzato quale *incipit* ai versi 563-564),

essendo il riferimento al beneficio della stanzialità interamente assente²⁸. L'ultimo elemento ad essere mantenuto, infine, è il riferimento alla vita "honrada" di cui il *labrador* gode in mezzo ai propri pari, la quale passa ad essere dall'originario "yo sin cuidado / de honor con mi iguales vivo honrado" (vv. 403-404) a "Con mis iguales aquí / vivo honrado y sin codicia / de honores vanos" (vv. 579-581), con un ulteriore rimando al tema della vanità superficiale dei fasti cortigiani poco prima esplicitati nell'evoluzione dal "sin cui dado de honor" al più connotato "sin codicia de honores vanos". Ad eccezione di tali aspetti, ogni altro elemento presente nel passo è interamente riconducibile alla volontà del *refundior* il quale ne sposta dunque la centralità tematica dalla saggia sobrietà di Juan all'opposizione tra "aldea" e "corte", nuovo nucleo drammaturgico principale.

Alla luce di tali osservazioni, che meglio aiutano ad individuare alcune delle dominanti del prototesto spagnolo e analizzarne dunque le rispettive rese, si osservino le traduzioni francese e italiana di tale seconda parte della *relación*. A differenza della precedente, questa viene integralmente mantenuta – pur con alcune variazioni – tanto da Linguet quanto, di conseguenza, dalla Caminer.

Il distico iniziale descrittivo del *locus amœnus* ("En este lugar nací / entre castaños y encinas", vv. 563-564) arriva nei due metatesti integro nelle sue componenti costitutive, sebbene in termini meno bucolici (rispettivamente con "je suis né dans cette maison rustique, au milieu des châtaigners & des chênes" e "Io son nato in questa rozza capanna, in mezzo ai Castagni e alle Querce") e con l'aggiunta di una connotazione di rusticità assente nell'originale, alla pari del riferimento stesso all'abitazione del *villano* cui Matos non fa qui alcun riferimento, probabilmente ad anticipare quello alla "humilde alquería"²⁹ del verso

²⁸ Se ne osservi invece la centralità all'interno della *comedia* di Lope, nella quale diviene a partire da questo momento una dominante testuale essenziale, divenendo motivo di derisione agli occhi del *villano* dell'errare del "soldado, / que como si tuviese / mil piernas y mil brazos, va a perdellos" (vv. 418-420) e di "y el otro, desdichado, / que como si no hubiese / bastante tierra, asiendo los cabellos / a la Fortuna, y de ellos / colgado el pensamiento, / las libres mares ara, / y aun en el mar no para, / que presume también beber el viento" (vv. 421-428), fino ad arrivare all'esclamativa finale in cui si rammarica per coloro ai quali "prescrisse il fato illacrimata sepoltura": "¡Ay, Dios, qué gran locura / buscar el hombre incierta sepultura!" (vv. 429-430).

²⁹ Il termine, secondo quanto descritto nel *Diccionario de Autoridades*, sembra essere culturalmente alquanto connotato e assumere pertanto una certa rilevanza descrittiva all'interno del passo: "ALQUERIA. s.f. La casa sola en el campo donde mora el labrador con sus criados, y tiene los apéros y hato de su labranza. Es lo mismo que *Alcaría*; pero modernamente mas usada, y assi la trahen escrita Nebrixa, Covarr. y otros Dicciónarios. Vease para su origen *Alcaría*. Lat. *Villa, ae. Rusticum praedium*": *Real Academia Española, Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. I, 1726, p. 242.

568, rispettivamente tradotta da Linguet come “humble métairie” e dalla Caminer, con l’omissione dell’attributo che rimanda all’idea di frugalità, con “podere”.

La successiva affermazione in cui Juan spiega di non essersi mai recato a Siviglia né avere mai visto il re, commentando che tale atteggiamento possa sembrare a qualcuno un mero “capricho” – “y jamás he visto al Rey / ni a la Corte de Sevilla, / con estar de aquí dos leguas, / que en sesenta años de vida, / parecerá que es capricho / de extravagante porfía” (vv. 565-570) – viene restituito in maniera pressoché letterale, con le uniche eliminazioni del riferimento alla Corte e all’età del personaggio, nonché la resa del colorito sintagma “extravagante porfía” con un unico attributo (“ridicule” e “ridicolo”): rispettivamente in francese “Je n’ai jamais vu ni Séville ni le Roi, quoique je n’en fois qu’à deux lieues. Ce n’est point un caprice ridicule” e in italiano “non ho veduto giammai né Siviglia, né il Re, quantunque io ne sia lontano due leghe sole; e il mio non è un capriccio ridicolo”. Segue quindi l’importante spiegazione di tale comportamento (“Pues no es sino natural; / que es tanta la antipatía / con que miro al cortesano, / de cerimonias fingidas / vestido siempre el semblante”, vv. 571-575), che si presenta nei metatesti come razionalmente ricollegata a livello sintattico al precedente “caprice ridicule”, in una resa lessicale che riporta i quattro versi semanticamente inalterati in una sorta di parafrasi epurata da ogni virtuosismo stilistico e ricondotta a una struttura meno articolata: “c’est une antipathie naturelle contre l’air faux des courtisans”, poi nell’italiano della Caminer “ma un’antipatia naturale contro l’aspetto fallace de’ Cortigiani”³⁰. La ferma ostilità nei confronti del mondo nobiliare viene poi ribadita tramite la dichiarazione successiva, in cui si esplicita in modo profetico quello che sarà il destino conclusivo del personaggio, costretto ad abbandonare il proprio “rincón” per finire i propri giorni nel regio “retiro”: “que juzgo no trocaría, / por sus levantadas torres, / aquesta humilde alquería” (vv. 576-578). Anche in questo caso la resa – oltre alla già commentata “humilde alquería”, giunta in italiano spoglia della propria rusticità come solo

³⁰ Interessante l’osservazione di Marcel Bataillon in riferimento al rapporto del villano con il “lusso” in riferimento alla fisiocrazia, unica dottrina economica coeva con cui Linguet trovasse alcuni punti di accordoteorici malgrado le forti polemiche del *Theorie du libelle ou l’art de calomnier ave fruit* (1775) “Il [Juan Labrador] juge le luxe en précurseur des physiocrates”: Marcel Bataillon, “El villano en su rincón”, cit., p. 36. Per un’analisi del rapporto tra Linguet e la fisiocrazia cfr. Amalia D. Kessler, “Searching for a ‘New System’ of Government: Linguet and the Rise of the Centralized, Administrative State”, «Historical Reflections / Réflexions Historiques», 28, n. 1, 2002, pp. 93-117; Henry Higgs, *The Physiocrats. Six Lectures on the French. “Economistes” of the 18th Century*, Kitchener, Batoche Books. 2001, pp. 65-66, e relative bibliografie.

“podere” – si mantiene integrale seppure esplicitata nel suo contenuto semantico senza l’ausilio dell’espedito retorico della *sineddoche* delle “*levantadas torres*”: rispettivamente in francese “*je ne changerois point mon humble métairie contre les plus beaux châteaux*” e in italiano “*lo non cangiarei ‘l mio podere co’ più bei castelli*”. Analogo procedimento traduttivo investe la successiva affermazione relativa all’opposizione tra vita “*honrada*” di “*aldea*” e “*honores vanos*” di “*corte*” (“*Con mis iguales aquí / vivo honrado y sin codicia / de honores vanos*”, vv. 579-581), in cui il primo dei due polisemici e complessi riferimenti ascrivibili a tale famiglia lessicale arriva nelle due rese esplicitato in termini di “rispetto”, con l’ulteriore ridimensionamento dell’*avida* “*codicia*”³¹ nei termini meno connotati di “*desirer*” (“*Je vis ici respecté de mes égaux, sans desirer de vains honneurs*” e “*in esso vivo rispettato da’ miei simili senza desiderar vani onori*”).

Segue quindi una *paremia* esclamativa, strutturalmente parallela a quella presente all’interno della prima parte della *relación*, e un’immagine metaforica conclusiva, entrambe afferenti al tema di umiltà e sobrietà e singolarmente mantenute – contrariamente a quanto occorre generalmente nei confronti di tali espediti stilistici – anche in traduzione. La prima di esse (“*¡Oh, cuánto / yerra aquel que solicita / encumbrarse a las estrellas / para dar mayor caída!*”, vv. 581-584) viene conservata senza l’ausilio fatico sia dell’esclamativa che dell’interiezione, nonché esplicitata a livello semantico con l’ulteriore passaggio da un metaforico innalzamento verso le stelle ad uno più terreno e forse meno bizzarro, prima nel francese “*Quand on s’élève dans le monde, ce n’est que pour tomber de plus haut*”, poi nell’italiano “*chi s’innalza nel Mondo vuol render più precipitosa la propria caduta*”. Interessante osservare come, a livello lessicale, ci sia un inconsapevole ritorno della *Caminer* all’originale prototesto spagnolo: se la metaforica “*para dar mayor caída*” di *Matos* viene infatti razionalmente esplicitata dal *Linguet* con “*pour tomber de plus haut*”, la traduttrice italiana ritorna – pur senza averne coscienza – al sintagma originale di sostantivo e attributo con “*render più precipitosa la propria caduta*”, così come nelle intenzioni del drammaturgo. Infine, il *refundidor* conclude con una parallela similitudine che trova nell’ambiente naturale

³¹ “CODICIA. s.f. *Apetito y deséo vehemente y desordenado de riquézas, ù de otras cosas. Es del Latino *Cupiditas*, que significa esto mismo. Lat. *Appetitus immodicus*. [...] CODICIA. Se toma algunas veces por deseo bueno, y ansia para querer o hacer alguna cosa, con inclinacion y propension a ella: y assi de la muger que es hacendosa y casera se dice comunmente que tiene codicia y es laboriosa y enemiga de estar ociosa. Lat. *Aviditas. Desiderium*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. II, 1729, p. 393.*

le corrispondenze caratteriali di mondo cortigiano e contadino: il primo rappresentato da un simbolico “gigante roble” la cui massiccia tracotante struttura cede all’impeto del vento del sud, incarnato dalla mitologica divinità Noto, e il secondo tratteggiato invece come esile ed umile “caña” in grado di resistervi in virtù del proprio solido ancoraggio al terreno: “Ejemplo el gigante roble / me ofrece, cuando a las iras / del embravecido Noto / rindió su soberbia altiva. / Pero la caña, que humilde / estuvo en su estado fija, / burlando de sus violencias, / no peligra en la ruina” (vv. 585-592). Si noti come, pur mantenendo l’immagine metaforica, Linguet non soltanto ne smorzi la carica retorica – anche nell’ottica dello stile maggiormente narrativo richiesto da una resa in prosa – ma intervenga proprio su quei due aspetti attraverso cui questa è strutturata. Traducendo infatti “j’ai toujours sous les yeux l’exemple du chêne abattu par la fureur des vents, & du Roseau qui y résiste par la foiblesse même” (poi in italiano “ed io ho sotto agli occhi maisempre l’esempio della Quercia abbattuta dal furore dei venti, e della Canna che resiste ad essi in virtù della sua medesima debolezza”), da un lato non si fa alcun riferimento alla “soberbia altiva” del “roble” che cede alla violenta furia del vento – a sua volta ricondotto da personificazione mitologica a mero sostantivo comune – dall’altro si individua quale motivo di resistenza della “caña” non già le radici solide – metafora dell’appena ribadita affezione da parte del *villano* nei confronti del proprio “rincón” – quando la struttura esile, e dunque flessibile, forse in un richiamo al valore dell’umiltà o magari a una più razionalmente coerente spiegazione fisico-scientifica, ma di fatto in parte distante a quanto riferito all’interno del prototesto originale spagnolo.

A conclusione dell’analisi di questa ampia e rilevante *relación* del *villano*, si osservi come gli interventi traduttivi intercorsi nel duplice passaggio traduttivo – pur di minore ingerenza rispetto a quanto accade in casi analoghi in altri passi del dramma – contribuiscano a restituire tanto lo stesso personaggio quanto il nucleo tematico centrale di cui questi si fa portavoce in un’ottica parzialmente divergente rispetto all’originale. Pur nell’affanno traduttivo che sembra trasparire dal tentativo di resa anche della forte carica retorica del testo, parallelo a quello che mira a una traduzione razionalizzante che si circoscriva al contenuto semantico, le traduzioni manifestano, soprattutto nella prima parte, una palese idiosincrasia nei confronti delle tanto detratte “ampollosità” barocche, finendo per epurare principalmente aspetti aggiunti dallo stesso *refundidor* in un ritorno a quella prima epoca del drammaturgia aurea meno ricercata a livello compositivo.

Non è un caso che lo stesso Pietro Napoli Signorelli, all'interno del quarto volume della sua *Storia critica de' teatri antiche e moderni* – nel riferirsi a *El sabio en su retiro* quale esempio di uno dei drammi aurei in cui occorre l'espedito del travestimento del monarca per parlare con un umile contadino³² – si cimenti nella traduzione in versi proprio di tale passo, adducendone la seguente motivazione:

Notabili sono in essa [*El sabio en su retiro*] il carattere del re Alfonso detto il savio, e quello di un uomo di campagna pieno di virtù, e di buon senso naturale. Interessante singolarmente è la scena della loro cena; ed i discorsi del re, e di Juan Pasqual sono ben degni degli elogi de' giornalisti francesi, e di Linguet. I miei leggitori vedranno forse con piacere tradotto qualche squarcio di questa favola; ed io prescelgo un discorso di Juan Pasqual, col quale s'indirizza all'autore della natura, perché ne manifesta il carattere.³³

Si riporta di seguito il passo tradotto dal Signorelli in endecasillabi italiani, direttamente dallo spagnolo, con il testo originale a fronte.

<p>JUAN Gracias os doy, gran Monarca del cielo, por tantas dichas 510 como me habéis dado pues cuanto distingue la vista por todo aqueste horizonte, desde esa sierra vecina hasta aquel profundo valle, 515 poblado de altas olivas, me reconoce por dueño, y de suerte la campiña cubren todos mis ganados, que cuando a beber se arriman 520 al más caudaloso arroyo, para pasar a otra orilla, le agotan, con que la puente de su misma sed fabrican. Es del matizado enjambre 525 de mis colmenas floridas tanta la miel abundante que en ruelas de oro al sol hilan, que, rebosando en los bordos por el corcho se destila 530 hasta el suelo, donde encuentra tal vez la leche vertida del tarro, que al pastor sobra, o la hartura desperdicia, con que plato dulce aquí 535 tienen también las hormigas. De azules uvas colmados mis lagares, fertilizan</p>	<p><i>Arbitro di natura, alto sovrano della terra e del ciel, quali non debbo grazie alla tua pietà, che di tai doni sì mi colmasti, che quanto si scopre dalla vicina rupe a quella valle che di alte olive sì folta verdeggia, tutto a me serve! I copiosi favi (a) quanto miele raccolgono, al suol quanti gravosi tralci di dolcissime uve Inchina il ricco peso, quanti monti di dorato frumento ingombrano l'aje, tutto, tua grande merce, per me si aduna. Né la ricchezza è la maggior ventura che mi donasti; un placido riposo Una gioja innocente appien gradito rende lo stato mio; che l'uom felice tant'è quant'ei si reputa. Lontano da cure ambiziose infra i castagni infra le querce, in rustico abituro nacqui, e dodici lustri io vissi lieto; né il re vidi giammai, né di Siviglia l'altera corte, e sol due leghe appena lunge è da qui; tal mi cagiona orrore il doppio mascherato cortigiano! Meno tranquilli i di fra miei pastori che mi onorano gara, ed i miei voti a cittadini onori io non sollevo: chè gir sì alto è ben somma follia per cader poi con più fatal ruina. Temo l'esempio di robusta quercia</i></p>
---	--

³² Cfr. *supra*, p. 228.

³³ Ivi, p. 101. Si noti l'errore da parte di Napoli Signorelli nel nominare il personaggio Juan Pascual, molto probabilmente derivante dalla appena precedente menzione della *comedia El Montañés Juan Pasqual* di Juan de la Hoz y Mota.

<p>las cubas y las tinajas; y aunque son casi infinitas 540 y cada octubre se añaden otras tantas, de mis viñas es tanto el óptimo fruto, que siempre por la vendimia vengo a tener una extrema 545 necesidad de vasijas. Amontonado en las eras tengo el trigo algunos días, mientras se ensanchan los trojes u otros silos se fabrican, 550 con que es depósito el campo del oro de mis espigas, hasta que por el otoño lo restituí a sus minas. Mas no es esta la mayor 555 fortuna que me acredita de venturoso, sino el contento y la alegría con que vivo en este estado, porque de todas las dichas, 560 no es mejor la que se tiene, sino la que más se estima. En este lugar nací entre castaños y encinas, y jamás he visto al Rey 565 ni a la Corte de Sevilla, con estar de aquí dos leguas, que en sesenta años de vida, parecerá que es capricho de extravagante porfía. 570 Pues no es sino natural; que es tanta la antipatía con que miro al cortesano, de ceremonias fingidas vestido siempre el semblante, 575 que juzgo no trocaría, por sus levantadas torres, aquesta humilde alquería. Con mis iguales aquí vivo honrado y sin codicia 580 de honores vanos. !Oh, cuánto yerra aquel que solicita encumbrarse a las estrellas para dar mayor caída! Ejemplo el gigante roble 585 me ofrece, cuando a las iras del embravecido Noto rindió su soberbia altiva. Pero la caña, que humilde estuvo en su estado fija, 590 burlando de sus violencias, no peligra en la ruina.</p>	<p><i>che de' venti al soffiare spesso si spezza, quando debole canna il lor furore stanca cedendo, e col piegarsi vince.</i></p>
<p>[pp. 32-34]</p>	<p>[pp. 101-104]</p>

Senza soffermarci qui, per motivi di spazio, su un'analisi traduttologica della resa versificata dell'erudito italiano, si osservi come anch'egli intervenga nella prima parte della *relación* cassandone tuttavia proprio i versi mantenuti invece – sebbene ridimensionati in un'enumerazione epurata di ogni virtuosismo retorico e ricondotti ad un'organizzazione formalmente più razionale – dal traduttore francese, ossia il riferimento a “campiñas”, “ganados” e “arroyo” e conservando invece – sebbene parzialmente e in modo arbitrario tanto a livello stilistico quanto semantico – quello a “colmenas”, “uvas” e “trigo”. La sua omissione è corredata da tale nota a piè di pagina che ne segnala e giustifica la presenza:

L'originale veramente qui si diffonde per ben quaranta versi per dire ciò che qui si accenna in cinque; ma i concetti sono troppo tinti delle puerilità dello scorso secolo. Coprono, si dice in tanti versi, di tal sorte la campagna i miei armenti, che quanto si appressano a bere nel più copioso rio, per passare all'altra sponda, lo seccano bevendo, e con ciò, *la puente de su misma sed fabrican*, cioè si fabbricano un ponte colla propria sete, seccando il fiume col bere.³⁴

Sebbene con risultati diversi e complementari nella scelta degli aspetti da mantenere, il disagio dei due traduttori sembrerebbe derivare da equiparabili manifestazioni di “disagio” nei confronti di tinte “delle puerilità dello scorso secolo” che si dilungano eccessivamente all'interno del testo. Nelle parole di Napoli Signorelli potremmo forse trovare la descrizione di quell'idiosincrasia che connota la traduzione di Linguet e, di conseguenza, di Elisabetta Caminer Turra e che inevitabilmente finisce per compromettere non soltanto la resa del singolo passaggio in questione ma anche quella del nucleo tematico centrale che coinvolge l'intero dramma.

La *relación* viene interrotta dall'entrata in scena dei figli di Juan, che segnano il passaggio alla settima scena. Beatriz e Montano vogliono convincere il padre ad accompagnarli ad assistere all'arrivo del re a Vega Florida; il rifiuto di questi, oltre ad introdurre il tema della relazione conflittuale tra le due generazioni in merito alla visione dell'ambiente cortigiano, sarà poi pretesto per una successiva *relación* del *villano*.

Salen BEATRIZ y MONTANO.		SCENE VII.	SCENA VII.
MONTANO	Aquí está; los dos lleguemos.	JEAN, BEATRIX, MONTANO.	BEATRICE, MONTANO, e
BEATRIZ	¿Padre y señor?	BEATRIZ & MONTAN,	detto.
JUAN	Beatriz mía,	ensemble.	BEA. E MON. (insieme.)
	hijo Montano, ¿qué es esto? 595	Mon pere, nous voilà.	Eccoci, Padre mio.
MONTANO	Pedirte, señor, quería un favor sólo.		GIO. Montano mio figlio,

³⁴ Ivi, p. 102.

BEATRIZ	Lo mismo de ti mi amor solicita.	JEAN. Mon fils Montan, Béatrix,	Beatrice, figliuola mia, che c'è di nuovo?
MONTANO	Pero no te has de enojar.	ma fille, qu'est-ce qu'il y a?	MON. Padre, io veniva a
JUAN	Prendas del alma queridas, 600 alivio de mi vejez, ¿qué cosa habrá que me pida vuestra humildad , que no haga? Cuanto los ojos registran es vuestro, y para vosotros 605 lo adquirieron mis fatigas.	MONTAN. Mon pere, je venois vous demander une petite grace. BEATRIX. Et moi aussi. MONTAN. Mais ne vous fâchez pas.	MON. chiedervi una picciola grazie. BEA. Ed io pure. MON. Ma non andate in collera. GIO. Mie dolci speranze, sostegni della mia vecchiezza, che non fare' io per voi? Tutto quello che si presenta a' vostr i sguardi è vostro, ed io colle mie fatiche ve l'ho acquistato.
MONTANO	Pues, señor, porque te alegres alguna vez, por tu vida, que salgas a ver al Rey, que hoy dicen que a nuestra villa 610 viene a cazar. Ya el pueblo a recibirle camina fuera del lugar.	JEAN. Ma douce esperánce, soutiens de ma vieillesse, que ne ferois-je pas pour vous? Tout ce qui frappe ici vos yeux vous appartient, c'est pour vous que mes travaux l'ont acquis. MONTAN.	MON. Ebbene, Padre mio, conviene ch vi divertiate una volta: venite a vedere il Re; dicono che oggi egli caccia qui intorno, e tutto il villaggio è già uscito per andargli incontro.
BEATRIZ	Disponte a hincar el Rey la rodilla, pues que nos mantiene en paz. 615 Tanta rustiquez olvida.	Eh bien! Mon pere, il faut vous réjouir une fois. Venez voir le Roi; on dit qu'il chasse ici autour, aujourd'hui; tout le village est déjà sorti pou aller au devant. BEATRIX.	BEA. Venite ad abbracciare le di lui ginocchia, poich'egli è quello cui dobbiamo la nostra tranquillità. Traetevi di dosso quell'abito improprio, mettetevi quel delle Feste, venite.
MONTANO	Ponte el vestido de fiesta y muy galán.	Venez ebrasser ses genoux, puisque c'est à lui que nous devons notre tranquillité. Laissez-là cet habit malpropre, habillez-vous comme les jour de fête, venez.	
[pp. 34-35]		[pp. 22-23]	[pp. 20-21]

Si osservi innanzitutto come i due figli vengano dal traduttore francese ricondotti ad un personaggio unico nella pronuncia all'unisono di una sola battuta, eliminando la ridondanza compositiva del distico iniziale (“MONTANO. Aquí está; los dos lleguemos. / BEATRIZ. ¿Padre y señor?”, vv. 593-594) riferendone il mero nucleo semantico con l’ausilio dell’introduzione di una didascalia: “BEATRIX & MONTAN, *ensemble*. Mon pere, nous voilà”, poi in italiano restituito con un’ambigua alternanza tra singolare e plurale come “BEA. E MON. (*insieme*.) Eccoci, Padre mio”³⁵. Viene invece mantenuta la successiva apostrofe ai figli da parte di Juan – “Beatriz

³⁵ Senza soffermarci su di un’analisi dettagliata del passaggio dalla *comedia* di Lope alla *refundición*, si osservi come la presenza della figlia sia interamente introdotta dal secondo drammaturgo. Nella prima, infatti, è il solo Feliciano – omologo di Montano – ad essere in scena e dilungarsi in una colorita *relación* in cui incoraggia il padre ad assistere ai fasti nobiliari, interamente ridimensionata da parte del *refundidor* nonché privata di ogni riferimento all’ambiente cortigiano e accresciuta della maggiore presenza del personaggio di Juan e delle sue

mía, / hijo Montano, ¿qué es esto?” (vv. 594-595) – sebbene con un’inversione dei due nomi propri, tradotta da Linguet come “Mon fils Montan, Béatrix, ma fille, qu’est-ce qu’il y a?”, con la specifica dell’apposizione di “fille” anche nei confronti di Beatriz – laddove per Matos l’introduzione di “hijo” a designare Montano ha un’evidente funzione metrica compositiva – a sua volta restituita tramite il vezzeggiativo “figliuola” nella traduzione italiana, cui si aggiunge l’ulteriore specificazione “di nuovo” forse a dare alla battuta una sfumatura maggiormente colloquiale: “Montano mio figlio, Beatrice, figliuola mia, che c’è di nuovo?”. Le successive tre battute in cui i figli annunciano a Juan la richiesta di una favore invitandolo preventivamente a non arrabbiarsi, vengono invece restituite integralmente senza sostanziali modifiche.

Segue la risposta del *villano*, il quale ancora ignaro della richiesta che i figli intendono fargli, si rivolge loro in termini affettuosi cogliendo l’occasione per una nuova allusione all’abbondanza della quale godono e da lui faticosamente guadagnata: “Prendas del alma queridas, / alivio de mi vejez, / ¿qué cosa habrá que me pida / vuestra humildad, que no haga? / Cuanto los ojos registran / es vuestro, y para vosotros / lo adquirieron mis fatigas” (vv. 600-606). La battuta di Juan sembra richiamare quella pronunciata un centinaio di versi prima, in cui lo stesso mandava a chiamare Montano e Beatriz per esortarli a compiere il proprio lavoro e dare l’esempio (vv. 497-502). Non è un caso che anche in quell’occasione questi parlasse dei figli in termini di “prendas queridas del alma” (vv. 500-501), amorevole apposizione che mentre in quella occorrenza Linguet preferisce cassare, viene qui restituita in francese singolarmente come “Ma douce esperánce”, poi letteralmente in italiano, pur con un più razionale passaggio al plurale, “Mie dolci speranze”. Analogamente, anche la

manifestazioni di affetto e disponibilità nei confronti dei figli: “Sale Feliciano, su hijo, de Labrador. FELICIANO. Así Dios te dé placer, / padre mío y mi señor, / que me hagas un favor. / JUAN. Muchos te quisiera hacer. / FELICIANO. Pues ven, por tu vida, a ver / al rey, que muy cerca pasa / del umbral de nuestra casa, / que va a cazar a su monte. / Tu capa y sombrero ponte, / que el sol en vendimia abrasa. / Ven a ver las damas bellas / que acompañan a su hermana, / que sale como Diana / entre planetas y estrellas. / Con ella compiten ellas, / y ella con el sol divino. / Ven, porque todo el camino / se cubre de más señores / que tienen los campos flores / y fruta aquel verde pino. / Ven a ver cuán envidioso / está el sol de los caballos, / porque quisiera roballos / para su carro famoso. / Verás tanto paje hermoso / que el pecho tierno atraviesa / con banda blanca francesa, / opuesta al rojo español, / ir como rayos del sol / por esa arboleda espesa. / ¡Ea, padre, que esta vez / no has de ser tan aldeano! / Da, por tu vida, de mano / a tanta selvaticueza. / Alegra ya tu vejez, / hinca la rodilla en tierra / al rey, que con tanta guerra / te mantiene en paz”: Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 112 [vv. 431-468]. Le intenzioni di Matos Fragoso sembrerebbero dunque volte a mettere in luce la dimensione paterna del personaggio del *villano*, premessa sulla quale poi andare a costruire quella dimensione conflittuale tra questi e i propri figli attorno a cui si articola il tema centrale del binomio oppositivo tra “corte” e “aldea”.

successiva designazione di “alivio de mi viejez” (v. 601), viene tradotta letteralmente prima con “soutiens de ma vieillesse” e in secondo luogo con “sostegni della mia vecchiezza”. Segue dunque la domanda retorica in cui il padre si dimostra ben disposto ad accogliere ogni richiesta proveniente da parte dei figli (“¿qué cosa habrá que me pida / vuestra humildad, que no haga?”, vv. 602-603), mantenuta in entrambi metatesti sia nella forma che nel contenuto (rispettivamente con “que ne ferois-je pas pour vous?” e “che non fare’ io per voi?”) sebbene con l’eliminazione del riferimento alla “huimildad”, valore fondamentale del contadino che egli non perde occasione di ribadire per educare la propria prole. Infine Juan collega la propria disponibilità emotiva a quella materiale, ribadendo la condizione agiata di cui il nucleo familiare gode nel proprio “rincón” (“Cuanto los ojos registran / es vuestro, y para vosotros / lo adquirieron mis fatigas”, vv. 604-606), tradotto pressoché letteralmente se non con l’aggiunta di un ulteriore possessivo in riferimento oltre che ai possedimenti, come nel prototesto spagnolo, agli sguardi stessi dei figli, ad accentuare la contrapposizione con quello poco successivo tramite cui si attribuisce l’azione del lavoro al padre: “Tout ce qui frappe ici vos yeux vous appartient, c’est pour vous que mes travaux l’ont acquis”, poi in italiano “Tutto quello che si presenta a’ vostri sguardi è vostro, ed io colle mie fatiche ve l’ho acquistato”.

Segue la battuta in cui Montano esplicita la richiesta di andare a vedere il re, tradotta in modo pressoché letterale con la resa dell’*incipit* “pues” (v. 607) tramite l’interiezione esclamativa francese “eh bien!”, che torna in italiano alla meno enfatica congiunzione “ebbene”, nonché quella del riverente appellativo “señor” con i più affettuosi “mon pere” e “padre mio”. Infine, prima di passare alla seconda *relación del villano*, si osservi come anche le successive battute dei due figli (“BEATRIZ. Disponde / a hincar el Rey la rodilla, / pues que nos mantiene en paz. / Tanta rustiquez olvida. / MONTANO. Ponte el vestido de fiesta / y muy galán”, vv- 613-618) vengano nuovamente ricondotte ad una unica, questa volta pronunciata da Beatriz: rispettivamente in francese “Venez ebrasser ses genoux, puisque c’est à lui que nous devons notre tranquillité. Laissez-là cet habit malpropre, habillez-vous comme les jour de fête, venez” e in italiano “Venite ad abbracciare le di lui ginocchia, poich’egli è quello cui dobbiamo la nostra tranquillità. Traetevi di dosso quell’abito improprio, mettetevi quel delle Feste, venite”. Si noti inoltre come, oltre ad essere ricondotte ad una unica, le due battute vengano modificate nel loro contenuto semantico. Mentre infatti nel prototesto spagnolo la

figlia – dopo avere attribuito al monarca il merito di mantenere lo stato di pace dei propri sudditi (con una resa in francese del termine “paz” tramite “tranquillité”, cui poi deriva l’impiego di “tranquillità” da parte della Caminer) quale motivo perché Juan si inchini al suo cospetto (che vede il passaggio della locuzione “hincar la rodilla”³⁶ all’analogia francese “embrasser les genoux”³⁷, cui poi deriva resa italiana con “abbracciare le ginocchia”, di analogo significato sebbene oggi in disuso) – invita il padre a rivedere la propria ostile determinazione, tacciata di una “rustiquez”³⁸ a sua volta derivante dalla “selvatiquez” di Lope (v. 464), nelle due traduzioni tale esortazione viene collegata alla frase successiva (in origine la battuta di Montano) in cui si esorta Juan a indossare il proprio “abito della festa” per assistere al grande evento. La “rusticidad” non viene dunque ricondotta all’atteggiamento refrattario del *villano*, bensì al suo abbigliamento inadeguato, divenendo prima in francese “Laissez-là cet habit malpropre, habillez-vous comme les jour de fête, venez” e poi in italiano “Traetevi di dosso quell’abito improprio, mettetevi quel delle Feste, venite”, con l’ulteriore aggiunta della ripresa dell’imperativo utilizzato quale *incipit* della stessa battuta in luogo del più reverenziale “disponte” (rispettivamente “Venez [...], venez” e “Venite [...], venite”).

Segue la risposta di Juan, il quale interrompe i figli quasi risentito per profondersi in un’ampia ulteriore *relación*, analoga e complementare a quella poco precedente, in cui ribadisce e chiarisce la propria posizione riprendendo il tema del *beatus ille* in contrapposizione al superficiale fasto del mondo cortigiano.

<p>JUAN</p> <p>No prosigas.</p> <p>¿Qué es ver al Rey? ¿Estáis locos?</p> <p>Lo que nunca hice en mi vida, 620</p> <p>tampoco he de hacerlo ahora.</p> <p>Yo he dado en esta porfía,</p> <p>servirle y no verle quiero,</p> <p>y no es en mí grosería,</p> <p>sino atención y respeto; 625</p> <p>que el sol, monarca el día,</p>	<p>JEAN.</p> <p>Arrêtez! Moi, alle voir le Roi:</p> <p>êtes-vous fous? Quoi! Je</p> <p>ferois à mon age, ce que je</p> <p>n’ai point encore fait de ma</p> <p>vie? Allez, j’ai pris un parti,</p> <p>il y a long-tems, à cet égard.</p> <p>Je veux bien lui obéir, mais</p> <p>le voir, non. Ce n’est point</p>	<p>GIO. Fermatevi. Io andar a</p> <p>vedere il Re? Siete pazzi? lo</p> <p>farei giunto a questa età</p> <p>quello che non ho fatto</p> <p>peranche in vita mia? No;</p> <p>su questo ho già risolto da</p> <p>molto tempo; io voglio</p> <p>bene obbedire al Re, ma</p> <p>non vederlo, e non è</p>
---	---	--

³⁶ “HINCAR LA RODILLA, O HINCARSE. Postrarse, humillarse poniendo las rodillas en tierra, en señal de rendimiento y reverencia. Latín. *Genua flectere*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. IV, 1734, p. 160.

³⁷ Cfr. Académie Française, *Dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 814.

³⁸ “RUSTIQUEZ, O RUSTIQUEZA. s.f. Lo mismo que Rusticidad”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. V, 1739, p. 160. “RUSTICIDAD. s.f. La sencillez, naturalidad y poco artificio que tienen las cosas rústicas. Latín. *Rusticitas*. [...] RUSTICIDAD. Se toma tambien por la tosquedad, aspereza y rudeza de las cosas rústicas. Latín. *Rusticitas*”: Ibidem.

<p>alumbrándonos a todos, <u>ciega</u> al que atento le mira, <u>dando a entender que se ofende</u> <u>del que su altivez registra.</u> 630 Al Rey no he de ver la cara, porque, ya en la postrer línea de mis años, fuera ocioso lograr su vista sin vista. ¿Dárame <u>porque le vea</u> 635 <u>encomienda o roja insignia?</u> ¿Yo puedo servirle más que de desprecio y de <u>risa?</u> Amarle y obedecerle me toca <u>con lealtad fina,</u> 640 como a <u>deidad soberana,</u> pero a verle no me obliga. <u>No quiero ver reales pompas;</u> <u>que yo también si se mira</u> <u>como sabio en mi retiro,</u> 645 <u>soy rey de aquesta alquería.</u> Mis ciudades son los riscos, los campos son mis provincias, <u>de quien</u> es cetro el arado, que, <u>asido a la mano mía,</u> 650 <u>va con igualdad formando</u> <u>los surcos, cuyas campiñas,</u> <u>bien gobernadas del brazo</u> <u>que su esperanza cultiva,</u> allanando la que sube, 655 subiendo la que se humilla, <u>fértiles</u> ricos tributos me <u>ofrecen</u> agradecidas. Las alfombas <u>y brocados</u> el mayo me los matiza. 660 Mis doseles son los <u>troncos,</u> y no de flores tejidas, sino de frutas sabrosas. <u>Mirad,</u> ¿cuál será más rica, allá <u>una sombra que adorna,</u> 665 o aquí <u>una verdad que abriga?</u> ¡Oh, <u>dichosa a todas horas,</u> amada soledad mía! Sólo tu silencio adoro, sólo tu quietud me alivia. 670 ¿De qué puede aprovecharme <u>ver</u> la majestad altiva, faustos, coronas y cetros, si al fin <u>no hay segura dicha</u> <u>y en una mortaja paran</u> 675 <u>del mundo las alegrías?</u></p>	<p>fierté de ma part, c'est ménagement, c'est respect. <u>Voyez le soleil,</u> il éclaire tout le monde; mais quand on le fixe, il <u>éblouit.</u> Je ne veux point voir le Roi: <u>que'est-ce qui m'en</u> <u>reviendrait?</u> Me donnera-t- il des <u>emplois, ou des</u> <u>cordons bleus, rouges? &c.</u> Je ne gagnerois auprès de lui que du mépris & des <u>affronts. Non:</u> je suis obligé à l'aimer, à le servir comme <u>mon maître;</u> mais rien ne m'oblige à le voir. <u>Je suis</u> <u>peu curieux</u> de toute sa <u>magnificence & d'ailleurs</u> <u>ne suis-je pas roi ici moi</u> <u>même?</u> Mes côteaux, <u>voilà</u> mes villes, les champs sont mes provinces, & mon sceptre est la charrue que <u>j'ai si long tems maniée;</u> <u>c'est avec elle</u> que je <u>gouverne mes sujets.</u> J'abaisse ce qui s'éleve, j'éleve ce qui s'abaisse, & par reconnoissance ils me <u>payent</u> de riches tributs. Mes tapis sont le fleurs des prairies. Je n'ai point d'autres dais que les <u>arbres</u> <u>des mon verger: ceux des</u> <u>grands Seigneurs sont ornés</u> de fleurs, brodées <u>avec art;</u> <u>les miens sont couverts</u> de fruits <u>formés par la nature.</u> <u>Lequel est</u> le plus agréable d'avoir comme eux une <u>peinture qui trombe,</u> ou comme moi <u>une réalité</u> <u>utile?</u> O ma chere solitude! Je te préfère à tout: <u>rien ne</u> <u>vaut</u> le calme que tu m'assures. Qu'ai-je à faire <u>d'aller considérer la pompe</u> <u>des Rois,</u> leurs couronnes, leur sceptres, puisqu'enfin <u>tout cela tombe, tout va</u> s'ensevelir dans le <u>cercueil?</u></p>	<p>alterigia la mia, ma riguardo, ma rispetto. <u>Il</u> <u>Sole</u> illumina tutto il Mondo, ma chi lo fissa resta <u>abbagliato.</u> Qual vantaggio mi ridonderebbe <u>dal vedere il Re?</u> Mi darebb'egli <u>degli'impieghi,</u> <u>dei cordoni blò, rossi, ecc.?</u> Io non guadagnerei vicino ad esso sennon dispregi ed <u>affronti. No;</u> sono obbligato ad amarlo, a servirlo come mio Sovrano, ma nulla mi obbliga a vederlo; <u>la di lui</u> <u>magnificenza non eccita la</u> <u>mia curiosità; ed inoltre,</u> <u>non sono qui Re ancor io?</u> Le mie Costiere sono le mie Città, i Campi le mie Province, ed il mio scettro è l'aratro che ho <u>maneggiato</u> <u>così lungo tempo,</u> e col quale <u>governo i miei</u> <u>sudditi.</u> Io abbasso chi s'innalza, innalzo chi si abbassa, e per gratitudine egliino mi <u>pagano</u> ricchi tributi. I miei tappeti sono i fiori dei prati, <u>i miei</u> <u>baldacchini gli alberi: quei</u> <u>de' gran Signori sono</u> <u>ornati</u> di fiori e ricamati <u>con arte, i miei</u> sono <u>ricoperti</u> di frutta <u>formate</u> <u>dalla natura. Sembra a voi</u> miglior cosa l'aver com'essi <u>una pittura che</u> <u>inganna,</u> o come me <u>un'utile realtà?</u> O mia cara solitudine, io ti preferisco a tutto, <u>e non v'ha</u> <u>equivalente</u> alla calma cui m'assicuri. A che proposito debbo io <u>andar a</u> <u>considerare</u> la pompa dei Re, le loro Corone, i loro Scettri, se finalmente <u>tutto</u> <u>questo si perde e si</u> <u>distrugge</u> dentro al <u>sepolcro?</u></p>
[pp. 35-36]	[pp. 23-24]	[pp. 21-22]

Anche in questo caso, osserviamo rapidamente come tramite il passaggio dalla *comedia* alla *refundición* si possano individuare alcune dominanti testuali della seconda, per analizzarne poi nello specifico le sorti traduttive.

JUAN	¡No más; que pesadumbre me das! La boca, ignorante, cierra.	470	JUAN	No prosigas ¿Qué es ver al Rey? ¿Estáis locos? Lo que nunca hice en mi vida, tampoco he de hacerlo ahora.	620
	¿Qué es ver al rey? ¿Estás loco? ¿De qué le importa al villano ver al señor soberano, que todo lo tiene en poco? <u>Los últimos pasos toco de mi vida, y no le vi desde el día en que nací; pues, ¿tengo de verle ya, cuando acabándose está?</u> Más quiero morirme ansí.	475		Yo he dado en esta porfía, servirle y no verle quiero, y no es en mí grosería, sino atención y respeto; que el sol, monarca el día, alumbrándonos a todos, ciega al que atento le mira, dando a entender que se ofende del que su altivez registra.	625
	Yo he sido rey, Feliciano, en mi pequeño rincón; reyes los que viven son del trabajo de su mano; rey es quien con pecho sano descansa sin ver al rey, obedeciendo su ley como al que es Dios en la tierra, pues que del poder que encierra sé que es su mismo virrey.	480		Al Rey no he de ver la cara, porque, ya en la postrer línea de mis años, fuera ocioso lograr su vista sin vista. ¿Dárame porque le vea encomienda o roja insignia?	630
	Yo adoro al rey; mas si yo nací en un monte, ¿a qué efecto veré al rey, hombre perfecto, que Dios singular crió? El cura nos predicó que dos ángeles tenía que le guardan noche y día, y que ésta fue su opinión sin la mucha guarnición de su armada infantería.	485		¿Yo puedo servirle más que de desprecio y de risa? Amarle y obedecerle me toca con lealtad fina, como a deidad soberana, pero a verle no me obliga.	635
	Yo propuse, Feliciano, de no ver al rey jamás, pues de la tierra en que estás yo tengo el cetro en la mano. <u>Si el rey, al pobre villano que ves, prestado pidiese cien mil escudos, y hubiese grande que así los prestase</u> – ¿qué es prestase?, presentase – que en un cordel me pusiese.	490		No quiero ver reales pompas; que yo también si se mira como sabio en mi retiro, soy rey de aquesta alquería.	640
	Daré al rey toda mi hacienda, hasta la oveja y el buey; mas yo no he de ver al rey mientras de esto no se ofenda. ¿Hame de dar encomienda ni plaza de consejero?	495		Mis ciudades son los riscos, los campos son mis provincias, de quien es cetro el arado, que, asido a la mano mía, va con igualdad formando los surcos, cuyas campiñas, bien gobernadas del brazo que su esperanza cultiva, allanando la que sube, subiendo la que se humilla, fértiles ricos tributos me ofrecen agradecidas. Las alfombas y brocados el mayo me los matiza.	645
	¡Servirle y no verle quiero,	500		Mis doseles son los troncos, y no de flores tejidas, sino de frutas sabrosas. Mirad, ¿cuál será más rica, allá una sombra que adorna, o aquí una verdad que abriga? ¡Oh, dichosa a todas horas,	650
		505			655
		510			660
		515			665

<p>porque al sol no le miramos y con él nos alumbramos, pues tal al rey considero. 520</p> <p>No se deja el sol mirar, que es su rostro un fuego eterno; rey del campo que gobierno me soléis todos llamar;</p> <p>el ave que hago matar 525 sábele allá de otro modo, ni el vino oloroso es todo, [.....] [.....] [.....] 530 [.....] [.....] [.....] [.....] 535</p> <p>porque le falta haber sido él mismo quien le ha cogido para que le sepa más; que en las viñas donde estás lo que he sembrado he bebido. 540</p> <p>Los coches pienso que son éstos que vienen sonando. Ya me escondo, imaginando su trápala y confusión.</p> <p>¡Ay, mi divino rincón, 545 donde soy rey de mis pajas! ¡Dura ambición! ¿Qué trabajas haciendo al aire edificios, pues los más altos oficios no llevan más de mortajas? 550</p>	<p>amada soledad mía! Sólo tu silencio adoro, sólo tu quietud me alivia 670 ¿De qué puede aprovecharme ver la majestad altiva, faustos, coronas y cetros, si al fin no hay segura dicha y en una mortaja paran 675 del mundo las alegrías?</p>
[pp. 112-114]	[pp. 35-36]

Si noti come, pur nel mantenimento del contenuto semantico centrale originario, Matos si serva, pur non utilizzandonr integralmente alcun verso, di alcuni aspetti tematici e immagini retoriche di Lope: il fatto che Juan non abbia mai voluto vedere il re in vita propria, epurato però dal malinconico riferimento alla vecchiaia ed enfatizzato nella determinazione; la devozione di questi nei confronti del sovrano in quanto manifestazione terrena di Dio, cui si omette tuttavia la disponibilità a concedergli ogni bene materiale, la quale sarà poi direttamente riportata nel colloquio con Enriquez de Guevara; il tema del “villano en su rincón”, cui significativamente si aggiunge quel “sabio en su retiro” che costituisce il primo raddoppiamento dello stesso titolo del dramma; il riferimento alla “encomienda” nonché il riferimento metaforico al monarca paragonato ad un accecante sole da non osservare mai direttamente; l’immagine conclusiva della morte quale ineluttabile “livella sociale” che

rende vana ogni materiale ambizione terrena. Nel passaggio alla refundición il passo è tuttavia strutturato in modo differente, ai fini di esplicitare, in particolar modo nella seconda parte, l'immagine del personaggio in qualità di "re" del proprio microcosmo di riferimento, in una comparazione diretta tra i beni materiali di "corte" e quelli naturali di "aldea".

Alla luce di tali interventi, si analizzino dunque le rese di Linguet e della Caminer Turra. L'*incipit* della *relación*, in cui il Juan taccia i figli di "locos" per quanto gli hanno appena richiesto, viene enfatizzato nella traduzione francese tramite l'aggiunta dell'esclamazione "Quoi!", a sua volta eliminata in italiano, e la resa anche dei versi 620-621 ("Lo que nunca hice en mi vida, / tampoco he de hacerlo ahora") come interrogativa (rispettivamente "Je ferois à mon age, ce que je n'ai point encore fait de ma vie?" e "lo farei giunto a questa età quello che non ho fatto peranche in vita mia?"), con l'ulteriore enfasi data dalla restituzione dell'avverbio "ahora" con i più emotivi "mon age" (probabilmente in parallelismo con il successivo "ma vie") e "questa età". La determinazione viene nuovamente esplicitata tramite l'immediatamente posteriore aggiunta da parte del traduttore francese dell'imperativo "Allez", assente nel prototesto spagnolo – forse anche in richiamo all'iniziale "No prosigas", che richiama l'analogo *incipit* reale "no prosigan más" del verso 245, "tradotto prima con "Arrêtez" e di seconda mano con "Fermatevi" – reso dalla Caminer con l'incisività risoluta dell'avverbio "no". Si osservi poi come l'affermazione di Juan "yo he dado en esta porfía" – termine, quest'ultimo, già occorso nella precedente *relación* del *villano* ad indicare il modo in cui il proprio atteggiamento possa erroneamente essere giudicato ("parecerá que es capricho / de extravagante porfía. / Pues no es sino natural", vv. 569-571) e che tornerà poco più avanti quale commento nei confronti dello stesso da parte di Jacinta ("No vi tan ruda porfía", v. 686) – venga restituito in francese con l'esplicitazione ben più neutrale e meno tenace³⁹ "j'ai pris un parti [...] à cet égard" (resa dalla Caminer con l'espressione idiomatica "su questo ho già risolto")⁴⁰, cui si intercala l'aggiunta della

³⁹ Il termine spagnolo è in effetti, secondo quanto descritto dalla coeva edizione del *Diccionario de Autoridades*, evidentemente connotata in termini di ostinazione: "PORFIA. Significa tambien la continuación o repetición de una cosa muchas veces, con ahinco y tesón. Latín. *Pertinacia, ae. Instantia*. [...] PORFIA. Se llama tambien la instancia y importunación para el logro de alguna cosa. Latín. *Importunatio, onis. Molestia, ae*": Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. V, 1737, p. 326.

⁴⁰ Il termine parrebbe creare nei confronti di Linguet qualche disagio di tipo esegetico, traduttivo o di altra natura, poiché, come già osservato, egli traduce precedentemente "extragante porfía" con "caprice ridicule" (poi letteralmente in italiano "capriccio ridicolo") e successivamente "ruda porfía" con "pareille opiniâtreté" (anche in questo caso poi reso alla lettera dalla Caminer con ""). Egli sembrerebbe dunque, più o meno

locuzione “il y a long-tems”, in italiano postposta come “da molto tempo”. Proseguendo, il *villano* ribadisce la disponibilità a servire il monarca senza però volerlo incontrare – “servirle y no verle quiero” (v. 623), reso da Linguet tramite il parallismo con l’avverbio enfaticamente postposto “Je veux bien lui obéir, mais le voir, non”, poi tradotto dalla Caminer con il letterale e meno ricercato “io voglio bene obbedire al Re, ma non vederlo” in cui si trova quale complemento oggetto il diretto riferimento al monarca in luogo del pronome personale – per poi riprendere nuovamente quanto affermato ai versi 569-571 onde prevenire che tale rigida posizione venga giudicata quale eccentrica e irragionevole mancanza di rispetto anziché autentica e cosciente manifestazione di riguardo: “y no es en mí grosería, / sino atención y respeto” (vv. 624-625). Si osservi come il vocabolo “grosería”⁴¹, magrado la sua presenza all’interno del materiale lessicografico bilingue spagnolo-francese coevo con gli equivalenti di “rusticité”, “grosserieté”, “incivilté”, “défaut de politesse”⁴², venga restituita in un’ottica di superbia accresciuta rispetto all’originale (con il francese “fierté”, che arriva poi in italiano come “alterigia”), a differenza di quanto accade con i posteriori “atención” e “respeto”: “Ce n’est point fierté de ma part, c’est ménagement, c’est respect”, tradotto a sua volta dalla Caminer “e non è alterigia la mia, ma riguardo, ma rispetto”.

Segue quindi dall’immagine figurata derivante da Lope del sovrano quale “monarca del día”, simbolicamente paragonato al sole, la cui luce, pur illuminando il mondo intero, rischia di abbagliare chi vi rivolga direttamente il proprio sguardo: “que el sol, monarca el día, / alumbrándonos a todos, / ciega al que atento le mira, / dando a entender que se ofende / del que su altivez registra” (vv. 626-630). Si osservi come, seppure nel mantenimento della metafora, Linguet intervenga sia stilisticamente che semanticamente, condizionando in questo modo anche la posteriore traduzione italiana: rispettivamente “Voyez le soleil, il éclaire tout le monde; mais quand on le fixe, il éblouit” e “Il Sole illumina tutto il Mondo, ma chi lo fissa resta abbagliato”. Da un lato introduce l’imperativo “Voyez”, a sua volta epurato dalla Caminer in un inconsapevole ritorno al prototesto spagnolo, dall’altro elimina sia

consapevolmente, restituirlo accentuandone una particolare accezione a seconda dell’occorrenza e del contesto in cui esso appare.

⁴¹ “GROSSERIA. s.f. Descortesía, falta de atención, urbanidad y respeto. Latín. *Inurbanitas. Rusticitas, atis*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. IV, 1734, p. 82.

⁴² Cfr. Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 552; Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 52; Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 23.

l'apposizione al re quale "monarca del día" dell'anfibologico distico di chiusura ad indicare che la tracotanza dell'atto di rivolgere il proprio sguardo al sole-monarca costituisce un'offesa nei confronti di questo stesso, il che spiega, per contro, il fatto che il comportamento del *villano* sia da considerarsi un segno di "atención" e "respeto". È inoltre da sottolineare che la carica dell'immagine viene notevolmente ridimensionata, se non addirittura alterata, dalla resa del verbo "cegar", tradotto in francese con un meno violento e dannoso "éblouir" (e dunque poi in italiano con "abbagliare"), il quale non necessariamente rimanda a una perdita della vista ma potrebbe anzi ricondurre a un'idea di seduzione – come quella di cui d'altronde sono "vittime" gli stessi figli di Juan – certo subdola e pericolosa agli occhi di chi sta parlando, ma non altrettanto oggettivamente irreparabile e drammatica dell'immagine offerta nel testo spagnolo.

La battuta prosegue riprendendo in parte quel riferimento all'età avanzata del *villano* fortemente esplicitato da parte di Lope, quale punto di forza della risoluzione di questi a continuare a rifiutarsi di vedere il monarca, cui seguono due sarcastiche domande volte a sottolineare la distanza tra Juan e la vacuità dei fasti cortigiani: "Al Rey no he de ver la cara, / porque, ya en la postrer línea / de mis años, fuera ocioso / lograr su vista sin vista. / ¿Dárame porque le vea / encomienda o roja insignia? / ¿Yo puedo servirle más / que de desprecio y de risa?" (vv. 631-638). La prima asserzione viene restituita da Linguet epurata della parte finale in cui il personaggio fa riferimento alla propria età – d'altronde già anticipato in apertura della *relación* nella traduzione di "ahora" (v. 621) con "à mon age" (poi in italiano "giunto a questa età") – arrivando pertanto in francese con l'unica incisiva proposizione negativa "Je ne veux point voir le Roi". A sua volta anche la Caminer interviene amplificando la parziale omissione presente nel suo prototesto di riferimento fino a renderla totale, eliminando tale ulteriore ribadizione da parte di Juan per passare direttamente alle due proposizioni interrogative. Queste ultime, connotate sia da un'ironica vena polemica che dalla presenza di un lessico culturalmente alquanto connotato, offrono interessanti spunti di analisi traduttologica. Nella prima il *villano* domanda retoricamente quale sia il vantaggio, e dunque lo scopo, del sottoporsi alla vista del sovrano; si osservi come l'incisivo *incipit* della domanda, "¿Dárame porque le vea" (v. 635), venga esplicitato da Linguet tramite l'uso di due parallele interrogative: "que'est-ce qui m'en reviendrait? Me donnera-t-il [...]?", a sua volta ulteriormente accresciuto dalla Caminer con la riconduzione della particella "en" al suo

significato diretto di “vedere il Re” (“Qual vantaggio mi ridonderebbe dal vedere il Re? Mi darebb’egli [...]?”). È inoltre interessante analizzare la resa dei termini “encomienda” e “roja insignia”, i quali rimandano evidentemente in modo sarcastico a quei fasti nobiliari da lui biasimati, il primo in modo più diretto⁴³ e il secondo appena più generico⁴⁴. Si noti come alla maggiormente difficoltosa restituzione del primo vocabolo – palesata anche dalla sua descrizione all’interno del repertorio lessicografico bilingue spagnolo-francese coevo⁴⁵ – venga in ausilio la presenza dell’attributo “roja” a connotare la seconda, il quale non rimanda ad alcuna investitura specifica se non ad un mero metaforico onore al merito. Linguet pertanto – pur eliminando, contrariamente alla propria indole esplicativa, la causale presente al verso 635 per limitarsi al solo “me donnera-t-il [...]?” (poi in italiano, con un passaggio dal futuro indicativo al condizionale presente, “mi darebb’egli [...]?”) – viene indirizzato dal proprio intuito traduttivo a restituire il binomio con tre traduttori, dei quali il primo generico e gli altri culturalmente molto connotati. La “encomienda” viene restituita infatti non nell’accezione di “onore”, bensì di “incarico”, tramite il francese “emploi” (poi in italiano “impieghi”), mentre la “roja insignia”, tramite un’operazione di addomesticamento traduttivo, si scinde nel duplice “cordons bleus” e “rouges”, i quali rimandano

⁴³ “ENCOMIENDA. s.f. El encargo que se hace a alguno, o el que uno se toma de hacer alguna cosa. Latín. *Commendatio. Commissio. Mandatum, i.* [...] ENCOMIENDA. Vale tambien memoria cortesana, y recado que se envía al que está ausente. Latín. *Memoriae. Salutis missio.* [...] ENCOMIENDA. Es una Dignidad dotada de renta competente: quales son las de las Ordenes Militares de Santiago, Calatraba, Alcántara, San Juan y otras. Latín. *Alicuius ordinis insigne. Commenda cum censu.* [...] ENCOMIENDA. Significa tambien amparo, custodia y patrocinio. Latín. *Cura. Custodia. Tutela, ae*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. III, 1732, p. 447.

⁴⁴ “INSIGNIA. s.f. Señal distintiva, o divisa honrosa, por la qual se distinguen unas cosas de otras, o absolutamente, o por ser señal de algún honor especial. Latín. *Insignia, orum. Signum.* [...] *Insignia* y señal son dos cosas muy distintas, porque aunque toda *insignia* es señal; pero no toda señal es *insignia*. Luego no toda señal es *insignia*, porque señal es la que como quiera señala; pero *insignia* es la que señala y distingue con honra, con ventaja, con estimación: por esso se llaman *insignias* las que distinguen, al Caballero el hábito, al Doctor la borla, al Alcalde la vara, al Oidor la Garnacha: y assí decimos *insignia* de Caballero, *insignia* de Doctor, &c.”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. IV, 1734, p. 280.

⁴⁵ “ENCOMIENDA. s.f. Recommendation, commission, charge qu’on donne à quelqu’un de faire une chose. Lat. *Commendatio, onis. Mandatum, i.* Et aussi compliment qu’on envoie à quelqu’un qui est absent. Lat. *Salutatio. Salutis missio, onis.* ENCOMIENDA. Commanderie, dignité dans les ordres militaires [...] Protection, soin, garde, tutelle. Lat. *Tutela, Cura, Custodia*”: Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 434; “ENCOMIENDA. s.f. Commission que l’on donne, ou dont on se charge. Lat. *Mandatum, i.* ENCOMIENDA. Compliments qu’on fait faire à celui qui est absent. Lat. *Salutatio, Salutis missio, onis.* ENCOMIENDA. Commanderie, la dignité de Commandeur [...] ENCOMIENDA. Signifie aussi Protection, appui, soin, garde, tutelle. Lat. *Tutela, Cura, Custodia*”: Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. I, p. 515 ; “ENCOMIENDA. s.f. Recommendation, commission. Lat. Mandatum. Compliment qu’on fait faire. Lat. Salutis missio. Commanderie, dignité, bénéfice des Ordres Militaires. [...] Soins, garde, appui, protection, tutelle. Lat. Cura, tutela”: Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 442.

rispettivamente ai francesi *Ordre du Saint Esprit* e *Ordre de Saint Louis*⁴⁶. A sua volta la Caminer, invece – probabilmente a causa della mancata conoscenza del *realia* presente nel testo francese, nonché l’assenza del prototesto spagnolo e lo scarso ausilio del materiale lessicografico bilingue a disposizione⁴⁷ – si limita ad una restituzione letterale con “cordoni blò, rossi”, che rende il metatesto italiano, per quanto comprensibile, non altrettanto culturalmente connotato né, soprattutto, efficace.

Tramite la seconda domanda, invece, Juan sottolinea la propria inadeguatezza nei confronti degli usi cortigiani, palesando come la sua presenza al cospetto del re non sarebbe altro che una ridicola fonte di disprezzo e derisione: “¿Yo puedo servirle más / que de desprecio y de risa?” (vv. 637-638). In questo caso il traduttore francese opera, a livello sintattico, riconducendo l’interrogativa ad una più razionale affermazione assertiva, mentre, a livello lessicale, traducendo il verbo “servir” – con un rimando all’impiego dello stesso al verso 623 (“servirle y no verle quiero”) sebbene in questo caso non in accezione ossequiosa bensì con il significato di “essere motivo di” – tramite il francese “gagner” in forma negativa (“je ne gagnerois auprès de lui que”, tradotto dalla Caminer con “lo non guadagnerei vicino ad esso sennon”), nonché l’eliminazione dell’idea di scherno data in spagnolo dal vocabolo “risa” e il rafforzamento di quella di biasimo con l’endiadi “du mépris & des affronts”, poi in italiano “dispregi ed affronti”.

La *relación* prosegue con la manifestazione di obbedienza all’istituzione del monarca, la quale tuttavia non implica l’obbligo di vederlo né di assistere ai fasti cortigiani, per passare poi all’immagine del *villano* quale “sabio e su retiro” nonché re del proprio “rincón”, esplicitata tramite l’enumerazione di alcuni vari riferimenti metaforici. I quattro versi in cui Juan ribadisce sia il proprio ossequio che la propria determinazione – “Amarle y obedecerle / me toca con lealtad fina, / como a deidad soberana, / pero a verle no me obliga” (vv. 639-642) –

⁴⁶ “CORDON [...] On appelle *Cordon bleu* Le ruban larges, moiré & bleu, auquel est attachée la Croix de l’Ordre du Saint Esprit. *Le Roi lui a donné le Cordon bleu. Il porte le Cordon bleu.* Et l’on appelle ordinairement un Chevalier du Saint Esprit, *Un Cordon bleu.* [...] On appelle pareillement *Cordon rouge*, Un ruban large, moiré & couleur de feu, auquel est attachée une Croix de l’Ordre de Saint Louis. Et on appelle Commandeurs de Saint Louis ceux qui portent ce Cordon. *Le Roi a donné le Cordon rouge à trois Maréchaux de Camp*”: Académie Française, *Dictionnaire...*, cit., vol. I, pp. 399-400.

⁴⁷ In relazione alle fonti consultate, infatti, all’interno del dizionario di Annibale Antonini il lemma “cordon” è riportato soltanto con accezione generale, mentre si riscontra l’assenza dalle locuzioni “cordon bleu” e “cordon rouge”: cfr. Annibale Antonini, *Dizionario...*, cit., vol. II, p. 160. Esse sono invece presenti all’interno all’interno di quello del Villanova, la cui edizione è tuttavia posteriore alla traduzione della Caminer: cfr. Francesco Alberti di Villanova, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 204.

sono innanzitutto accresciuti di enfasi da parte di Linguet per mezzo dell'*incipit* avverbiale “Non” (mantenuto in italiano con “No”), a compensare in parte l’eliminazione successiva del riferimento alla “lealtad fina” e la tematica del sovrano quale divinità terrena, a sua volta derivante dalla *comedia* di Lope e analogo a quello all’interno della omologa *relación* da parte del monarca nella terza scena (il quale al verso 267 definisce il proprio ruolo come “deidad en la tierra”), che viene invece ricondotto ad una dimensione esclusivamente terrena: “Non: je suis obligé à l’aimer, à le servir comme mon maître; mais rien ne m’oblige à le voir”, tradotto poi dalla Caminer Turra con “No; sono obbligato ad amarlo, a servirlo come mio Sovrano, ma nulla mi obbliga a vederlo”. Il riferimento successivo agli sfarzi reali (“no quiero ver reales pompas”, v. 641) viene invece smorzato di determinazione nell’eufemistico francese “Je suis peu curieux de toute sa magnificence”, poi ricondotto alla maggiore fermezza della resa negativa italiana “la di lui magnificenza non eccita la mia curiosità”. Il prosieguo del passo – in cui si allude allo *status* di superiorità del *villano* all’interno del proprio microcosmo di riferimento (“que yo también si se mira / como sabio en mi retiro, / soy rey de aquesta alquería”, vv. 644-646) – viene al contrario restituito da Linguet con la maggiore enfasi data dal passaggio dalla proposizione ipotetica all’interrogativa: rispettivamente in francese “& d’ailleurs ne suis-je pas roi ici moi même?” e in italiano “ed inoltre, non sono qui Re ancor io?”. Si osservi come la traduzione intervenga non soltanto restituendo il termine “alquería” – che richiama la precedente presenza del vocabolo al verso 578, allora tradotto come “métairie” e “podere” – con il più generico avverbio “ici” (letteralmente poi “qui”), ma limitandosi a restituire l’immagine del *villano* quale “rey” e non quale “sabio”, non a caso aggiunta da Matos in quanto nucleo tematico di fondamentale rilevanza che investe il passaggio dalla *comedia* di Lope alla *refundición* e che ne costituisce il primo elemento di differenza già a partire dal titolo stesso della *comedia*.

Segue quindi una comparazione tra frivoli emblemi dello *status* nobile e umili e più tangibili beni a disposizione di Juan, a determinare il parallelismo in virtù del quale questi possa essere definito signore del proprio regno, tutti mantenuti in traduzione seppur con sorti differenti a seconda dei casi. I primi due elementi oggetto di comparazione – “Mis ciudades son los riscos, / los campos son mis provincias” (vv. 647-648) – vengono tradotti in modo pressoché letterale, se non con la licenza poetica nel primo caso della sostituzione della copula verbale con lo stilema caro al traduttore francese “voilà” (“Mes côteaux, voilà

mes villes, les champs sont mes provinces”), che torna in italiano a riavvicinarsi all’originario prototesto spagnolo con l’eliminazione dell’interiezione e l’anticipazione del verbo alla prima similitudine (“Le mie Costiere sono le mie Città, i Campi le mie Province”). Si osservi invece come il terzo emblema, il simbolico “aratro” equivalente ad uno “scettro”, pur essendo correttamente restituito nei due elementi della comparazione, dia luogo a un fraintendimento esegetico e traduttivo nei successivi otto versi, ad esso relazionati tramite le due subordinate relative concatenate (“de quien es cetro el arado, / que, asido a la mano mía, / va con igualdad formando / los surcos, cuyas campiñas, / bien gobernadas del brazo / que su esperanza cultiva, / allanando la que sube, / subiendo la que se humilla, / fértiles ricos tributos / me ofrecen agradecidas”, vv. 649-658). Sebbene infatti in questi lo strumento del *villano* sia ricondotto alla mera azione dell’aratura – il che ne spiega l’introduzione in qualità di proposizione relativa in riferimento ai precedenti “campos”, non a caso sostituita in traduzione da una coordinata per polisindeto – esso viene investito da Linguet di una valenza metaforica per la quale i “surcos”⁴⁸ vengono tradotti come “sujets”, onde poi l’italiano “sudditi”, mentre si omettono tutti gli altri elementi riconducibili al campo semantico della vita agreste presente ai versi 651-654 (“va con igualdad formando / los surcos, cuyas campiñas, / bien gobernadas del brazo / que su esperanza cultiva”), i quali vengono interpretati con accezione figurata e in quanto tali ricondotti al loro supposto contenuto semantico nella restituzione francese “c’est avec elle que je gouverne mes sujets”, poi in italiano “col quale governo i miei sudditi”. Analogamente, anche il poco precedente “asido a la mano mía” (v. 650), per essere sciolto dalla propria presunta carica metaforica, viene tradotto prima come “que j’ai si long tems manièée” e poi come “che ho maneggiato così lungo tempo”. Restano invece pressoché integri gli anfibologici versi 655-656 (“allanando la que sube, / subiendo la que se humilla”), rispettivamente resi, non a caso tramite il pronome relativo di persona, con “J’abaisse ce qui s’éleve, j’éleve ce qui s’abaisse”

⁴⁸ “SURCO. s.m. La linea honda, que se forma en la tierra al ararla. Viene del Latino *Sulcus*. [...] SURCO. Metaphoricamente vale la señal, ò linea, que dexa alguna cosa, que passa por otra. Lat. *Sulcus*. [...] SURCO. Se toma tambien por las arrugas en el rostro, y en otras partes del cuerpo. Lat. *Sulcus*. Ruga”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. VI, 1739, p. 191. si osservi che il lemma è presente all’interno del repertorio lessicografico bilingue spagnolo-francese nelle tre accezioni, tra cui quella di “solco” qui utilizzata, tutte rispondenti al traduttore “sillon”: cfr. Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 427; Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 427; Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 400. Non si riscontra invece alcuna accezione riconducibile a tale significato tra le definizioni del polisemico “sujet” all’interno della coeva edizione del dizionario della Académie Française: Académie Française, *Dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 774.

e “lo abbasso chi s’innalza, innalzo chi si abbassa”. Infine, i “ricos tributos” che le “campiñas [...] ofrecen agradecidas” (vv. 657-658) perdono la connotazione di “fértiles” per passare ad essere, dai frutti del raccolto di un duro, accurato e paziente lavoro, tangibili e materiali “tributi” che i sudditi, riconoscenti, “pagano”: “& par reconnoissance ils me payent de riches tributs”, “per gratitudine eglino mi pagano ricchi tributi”. In un singolare duplice passaggio traduttivo, dunque, l’immagine bucolica presentata da Matos viene, in una sorta di ipercorrettismo da parte di Linguet, ricondotta a un nucleo semantico in realtà assente, ed esplicitata in un significato non solo distante dall’originario prototesto spagnolo, ma che concorre a una descrizione erronea del personaggio – ritratto non più come assiduo e appassionato contadino ma quasi quale tiranneggiante signore che senza una apparente reale motivazione abusa del proprio potere per “abbassare chi s’innalza e innalzare chi si abbassa” incassando ricchi contributi – certo poco affine alle intenzioni originarie di presentarlo quale “sabio”.

Seguono infine le ultime due comparazioni. La prima fa riferimento ad “alfombras” e “brocados” paragonandoli a prati ornati di fiori; mentre tuttavia tale secondo termine di paragone è presente nel prototesto spagnolo non in modo esplicito ma sotto forma di metaforma indicando che con l’arrivo della primavera entrambi i simbolici tessuti si vivacizzano di colori (“Las alfombras y brocados / el mayo me los matiza”, vv. 659-660), nel metatesto francese, nel desiderio di esplicitare l’immagine figurata, non solo si eliminano i “brocados”⁴⁹, ma si riconducono inoltre i tappeti non più ai prati bensì ai fiori, nella traduzione “Mes tapis sont le fleurs des prairies”, che arriva all’italiano letteralmente come “I miei tappeti sono i fiori dei prati”. La seconda immagine, invece, mette in parallelo “doseles” e “troncos”, sottolineando il maggior valore delle reali “frutas sabrosas” dei secondi in antitesi agli illusori e vani “flores tejidas” dei primi: “Mis doseles son los troncos, / y no de flores tejidas, / sino de frutas sabrosas” (vv. 661-663). Si osservi come la traduzione francese del primo verso – “Je n’ai point d’autres dais que les arbres des mon verger” –

⁴⁹ “BROCADO. s.m. Tela texida con seda, oro, o plata, o con uno y otro, de que hay varios géneros: y el de mayor precio y estimación es el que se llama de tres altos, porque sobre el fondo se realza el hilo de la plata, oro, o seda escarchado, o brizado en flores, y dibujos. Llámase también *Brocato*: y tomó este nombre de las brocas, en que están cogidos los hilos y torzáles con que se fábrica”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. I, 1726, p. 686. il lemma è presente all’interno del repertorio lessicografico bilingue spagnolo-francese coevo con analoga descrizione: cfr. Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 160; Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. I, p. 160; Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 173.

avvenga tramite la riconduzione della sineddoche dei “tronchi” al loro significato di “alberi”, e l’aggiunta della specificazione “des mon verger”, nonché un virtuosismo stilistico sintattico la cui *variatio* la Caminer riconduce poi all’italiano, con l’ulteriore omissione del riferimento ai “frutteti” ad appannaggio di Linguet, in un metatesto più vicino all’originario spagnolo, pur con l’assenza della copula verbale: “i miei baldacchini gli alberi”. L’antitesi tra “flores” fittizi e “fruta” reale vede un’ingerenza inusuale da parte del traduttore francese, il quale sembra avvertire l’esigenza di mantenere l’immagine – forse in vista della domanda retorica a chiudere l’enumerazione – esplicitandone in prosa la condensata carica metaforica data dal verso: “ceux des grands Seigneurs sont ornés de fleurs, brodées avec art; les miens sont couverts de fruits formés par la nature” (nella traduzione della Caminer “quei de’ gran Signori sono ornati di fiori e ricamati con arte, i miei sono ricoperti di frutta formate dalla natura”). Si osservi infatti come Linguet *in primis* restituisca il distico non come due apposizioni rispettivamente attribuibili a “doses” e “troncos”, bensì quali proposizioni semplici coordinate per asindeto, aggiungendo pertanto sia soggetto – un ridondante “ceux des grands Seigneurs” nel primo caso e “les miens” nel secondo, che arrivano entrambi letteralmente all’italiano come “quei de’ gran Signori” e “i miei” – che verbo (“sont”, poi “sono”). In secondo luogo poi il traduttore enfatizza entrambe le specificazioni chiarendone la diversa natura, nonché nel primo caso riconducendo il participio con valore attributivo non a “fleurs” bensì a “dais” e nel secondo aggiungendo un ulteriore participio in relazione agli “arbres” e modificando il significato di quello presente ascrivibile ai “fruits”: i “de flores tejidas” diventano così “ornés de fleurs, brodées avec art”, poi in italiano “ornati di fiori e ricamati con arte”, mentre i “de frutas sabrosas” arrivano come “les miens sont couverts de fruits formés par la nature”, a sua volta tradotto dalla Caminer come “i miei sono ricoperti di frutta formate dalla natura”. Pur nelle intenzioni palesemente esplicative, si noti come la scelta di Linguet appaia del tutto arbitraria; mentre infatti i frutti sono ricondotti alla loro dimensione tangibile e realistica in legame con l’elemento naturale, i fiori dei tappeti nobiliari non vengono più ad essi contrapposti – come nel prototesto spagnolo – a causa dell’illusorietà della loro vana essenza, bensì connotati per essere raffinati e ricamati “avec art”, con la perdita di quella tacita allusione dispregiativa che ben traspare invece dagli incisivi ottosillabi di Matos Fragoso: di fronte a una parziale comprensione esegetica l’ausilio

della prosa non soltanto non riesce a supplire l'anfibologica evocatività del verso, ma può rischiare, nel suo maggiore arbitrio, di arrivare a non rispettarne le intenzioni.

Analogamente, anche la successiva domanda retorica – “Mirad, ¿cuál será más rica, / allá una sombra que adorna, / o aquí una verdad que abriga?” (vv. 664-666) – pur restituita integralmente nel proprio contenuto semantico (in francese “Lequel est le plus agréable d’avoir comme eux une peinture qui trombe, ou comme moi une réalité utile?” e in italiano “Sembra a voi miglior cosa l’aver com’essi una pittura che inganna, o come me un’utile realtà?”), vede diversi interventi strutturali e lessicali volti ad un intento esplicativo. In primo luogo la forma interrogativa viene mantenuta da Linguet con l’omissione dell’*incipit* all’imperativo esortativo “mirad” tramite cui Juan si rivolge ai figli, il quale tuttavia torna parzialmente in italiano tramite la restituzione di “lequel est [...]?” con “sembra a voi [...]?”. In secondo luogo, il comparativo “más rica” viene esplicitato come “le plus agréable d’avoir” (tradotto in italiano con l’infinito con funzione di soggetto come “miglior cosa l’aver”), cui si aggiunge l’ulteriore esplicitazione degli antitetici avverbi “allí” e “aquí” con “comme eux”, in riferimento ai poco prima aggiunti “grands Seigneurs”, e “comme moi” (poi in italiano rispettivamente “com’essi” e “come me”). Infine, i due soggetti oppositivi che simbolizzano “corte” e “aldea” – “una sombra que adorna” e “una verdad que abriga” – perdono nelle due traduzioni la propria originaria struttura parallela che vede l’antitesi tra “sombra”, ad indicare la vacuità effimera dei fasti cortigiani, e “verdad”, a sottolineare la concretezza dei beni agresti, e poi tra “adornar”, quale elemento di frivola futilità, e “abrigar”, quale utilità proficua. Anche in questo caso, infatti, traducendo “sombra” con “peinture” e “pittura” (cui consegue la perdita dell’antitesi con “réalité” e realtà”) e “que adorna” con “qui trombe” e “che inganna” (spostando dunque l’elemento decorativo al sostantivo e quello illusorio all’aggettivo, con l’ulteriore assenza dell’opposizione semantica tra quest’ultimo e l’omologo “utile” e “utile”), nonché restituendo la seconda relativa – in effetti di difficile resa dato il significato del verbo “abrigar”⁵⁰ – con un attributo, si viene a perdere l’efficace parallelismo semantico e compositivo presente nel distico spagnolo.

⁵⁰ “ABRIGAR. v.a. Artopar, reparar, y defender del frio con la ropa, u otros reparos el cuerpo, u otra cosa. Viene del nombre *Abrigo*. Lat. *Fovere. Obtégere. Tutari à frigore*. [...] ABRIGAR. Metaphoricamente es defender, patrocinar, ampatar. Lat. *Patrocinari*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. I, 1726, p. 21.

La *relación* si conclude infine con un’apostrofe del villano alla propria “soledad”, in una uova contrapposizione alle opulenze della vita di corte, per terminare con il *topos* della morte che vanifica ogni ambizione terrena riservando a ogni uomo lo stesso destino a prescindere dallo *status* e dai beni materiali accumulati nel corso della vita. La prima apostrofe esclamativa “¡Oh, dichosa a todas horas, / amada soledad mía!” (vv. 677-678) viene privata in traduzione del riferimento a fortuna e abbondanza cui rimanda il termine “dichosa”, limitandosi al solo riferimento affettivo di “amada”, arrivando rispettivamente in francese come “O ma chere solitude!” e in italiano come “O mia cara solitudine”. Il distico successivo invece – “Sólo tu silencio adoro, / sólo tu quietud me alivia” (v. 669-670) – vede in traduzione l’omissione della struttura compositiva parallela e dell’anafora iniziale per essere restituito in prosa per mezzo di due coordinate di cui la prima più generica e la seconda che accomuna l’idea di “silencio” e “quietud”, sostituendo il riferimento ad “aliviar” con un verbo che compensi semanticamente l’epurazione dell’avverbio “solo” ad indicare la superiorità della “soledad” rispetto ad ogni altro bene terreno: “Je te préfère à tout: rien ne vaut le calme que tu m’assures”, poi tradotto dalla Caminer “io ti preferisco a tutto, e non v’ha equivalente alla calma cui m’assicuri”.

Infine la domanda retorica conclusiva – “¿De qué puede aprovecharme / ver la majestad altiva, / faustos, coronas y cetros, / si al fin no hay segura dicha / y en una mortaja paran / del mundo las alegrías?” (vv. 671-676) – si mantiene in forma interrogativa e integra nel proprio contenuto semantico in entrambe le traduzioni, sebbene con alcuni interventi lessicali in ottica esplicativa. La resa del primo vede un mero ridimensionamento parafrastico in prosa del verbo “aprovecharse”, strutturandosi in francese nel più articolato “Qu’ai-je à faire d’aller [...]?”, che arriva poi all’italiano letteralmente come “A che proposito debbo io andar a [...]?”. Il significativo verbo “ver”, in relazione all’opposizione di Juan di sottoporsi alla vista del monarca, viene invece tradotto con il poco analogo “considérer” francese, poi “considerare” in italiano, così come la “majestad altiva” (v. 672), oggetto di tale azione visiva, è ricondotta non tanto alla figura reale quanto ai suoi sfarzi, in un accorpamento con il termine “fastos” appena successivo (v. 673), cui si accompagna il vocabolo “roi” al plurale: “la pompe des Rois” e “la pompa dei Re”. Il riferimento al monarca non è più diretto, come nel prototesto spagnolo, bensì reso in termini plurali più generici quale sineddoche figurata del mondo cortigiano, cui si attribuiscono poi “coronas y cetros” successivi (v. 673), tradotti con

l'aggiunta del possessivo plurale come "leurs couronnes, leur sceptres" e "le loro Corone, i loro Scettri". Anche la posteriore protasi del periodo ipotetico – "si al fin no hay segura dicha / y en una mortaja paran / del mundo las alegrías?" (vv. 674-676) – in cui si esplicita il tema della morte quale "livella sociale" poi ripreso dallo stesso epitaffio di Juan, viene integralmente mantenuta in traduzione, pur con un intento esplicativo evidente, rispettivamente in francese con "puisqu'enfin tout cela tombe, tout va s'ensevelir dans le cercueil?" e in italiano "se finalmente tutto questo si perde e si distrugge dentro al sepolcro". Si osservi come Linguet introduca una struttura parallelistica assente nell'originale tramite l'anafora dell'indefinito "tout" – quale duplice soggetto delle coordinate rispettivamente in sostituzione dei riferimenti diretti a "segura dicha" e "del mundo las alegrías" (v. 767) – passando dalla prima negativa "no hay" alla maggiormente connotata forma affermativa del verbo "tomber", nonché dal "parar" della seconda proposizione (v. 675) al più enfatico "s'ensevelir". A sua volta la Caminer, restituendo letteralmente entrambi i verbi con "perdere" e "distruggere", elimina la struttura parallela omettendo il secondo "tout" e servendosi di una coordinazione per polisindeto: "tutto questo si perde e si distrugge". Infine la "mortaja"⁵¹ cui ogni essere umano è destinato viene riportata a un più generico "cercueil", poi in italiano letteralmente "sepolcro".

Anche la *relación* di Juan, dunque, analogamente a quella reale della terza scena, sembrerebbe arrivare nelle traduzioni francese e italiano, pur in un tentativo di mantenimento pressoché integrale, rivista e relativizzata in gran parte delle proprie componenti fondamentali, restituendo il personaggio in un omologo in parte divergente da quello originario e contribuendo così ad accrescere la distanza di entrambi i metatesti da alcune dominanti testuali e drammaturgiche dell'opera tra cui, *in primis*, l'asse centrale del binomio oppositivo tra "corte" e "aldea", nonché l'antitesi dei complementari *alter ego* di "sabio" e "villano".

In seguito all'uscita di Juan, che segna il passaggio all'ottava scena, assistiamo a un rapido dialogo tra Beatriz, Montano e Jacinta – in parte già analizzato in relazione alla resa di quest'ultimo personaggio – in cui i figli del *villano* commentano l'atteggiamento paterno

⁵¹ "MORTAJA. s.f. La vestidura, sábana o otra cosa en que se envuelve el cadaver para el sepulchro. Latín. *Cadaveris involucrem vel amiculum*": Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. IV, 1734, pp. 610-611.

esplicitando, per contro, la propria inclinazione nei confronti del mondo cortigiano, che segna da un lato la dinamica conflittuale con il personaggio del *viejo* e dall'altro lo sviluppo dell'intreccio amoroso secondario che troverà la propria risoluzione nel *desenlace* conclusivo. Sebbene in assenza diretta dei due personaggi di riferimento, dunque, tale breve passo merita di essere oggetto di analisi in questa sede in quanto evocativo della dimensione oppositiva tra modo di "aldea" e cortigiano, nonché di un giudizio esterno circa l'atteggiamento di risoluta opposizione da parte di Juan nei confronti di quest'ultimo.

BEATRIZ	<u>Dejémosle con su tema.</u> ¡Qué opinión tan exquisita!		BEATRIX.	Quel étrange entrêtement!	BEA. Che stravagante fissazione!
MONTANO	Cuando otros por ver al Rey largas jornadas caminan él se retira y esconde.	680	MONTAN.	Les autres viennent de loin pour voir le Roi; lui, il se cache, il s'enfuit pour ne le point voir.	MON. Gli altri vengono da lontano per vedere il Re, ed egli si nasconde e fugge per non vederlo.
JACINTA	¡Qué necia filosofía!		JACINTHE.	Quelle sottile philosophie!	GIA. Che Filosofia sciocca!
BEATRIZ	¿A qué racional no alegra la presencia y la vista del príncipe soberano?	685	BEATRIX.	Y a-t-il un homme raisonnable qui ne se réjouisse de voir son Souverain?	BEA. Chi è quell'uomo ragionevole che non si rallegri vedendo il proprio Sovrano?
JACINTA	No vi tan ruda porfía.		JACINTHE.	Je n'ai jamais vu une pareille opiniâtreté.	GIA. Non ho mai sentita una simile ostinazione.
MONTANO	Diferente condición, Beatriz, hermana, es la mía, pues muero por ver la Corte, y aquesta rústica vida	690	MONTAN.	Mon père & moi, ma sœur, nous pensons bien différemment; je meurs d'envie de voir la cour; la vie de la campagne m'annuie. Je ne songe, avec plaisir, qu'à la magnificence de la ville, tout le reste me dégoûte.	MON. Mio padre ed io, Sorella cara, pensiamo in un modo assai differente: io muoio di voglia di vedere la Corte, la vita della Campagna mi annoia, e non penso con piacere ad altro che alla <u>magnificenza della</u> <u>Città.</u>
BEATRIZ	<u>cortesanas bizarrías,</u> <u>adonos, plumas y galas;</u> <u>que lo demás es mentira.</u> Tienes razón, <u>porque yo,</u> <u>siempre que dejo la villa</u> y a la Corte voy <u>no hay gala,</u> <u>por más vistosa y más rica,</u> <u>que no estrene mi cuidado.</u> <u>Tú, Montano, ahora mira,</u> ¿cómo puede estar gustosa	695	BEATRIX.	Vous avez raison; j'y ai été quelquefois, <u>vous ne pouvez</u> <u>en rien imaginer qui ne soit</u> <u>au dessous de la vérité. Pour</u> <u>moi, je sais bien</u> que je ne puis plus goûter de plaisir dans un village, (A part.) sur- tout depuis que mon cœur est à la Cour avec Dom Guttiere. Ah Jacinte! Quel nom! c'est de lui que dépend tout mon bonheur.	BEA. Avete ragione; io ci sono stata qualche volta, e vi assicuro che <u>non potete immaginarvi</u> <u>intorno ad essa cosa che</u> <u>non sia inferiore al vero.</u> <u>Quanto a me, sento</u> che in un Villaggio non posso gustar più piacere. (a parte.) <u>Spezialmente da</u> <u>che il mio cuore è alla</u> <u>Corte con D. Gottiero. O</u> <u>qual nome, Giacinta</u> <u>mia! E da esso dipende</u> <u>tutta la mia felicità.</u>
MONTANO	Muy bien pudiera mi padre con la riqueza infinita que le ha dado el cielo darte por esposo, Beatriz mía, un gran caballero , pues darte con él bien podía cien mil ducados de dote.	700	MONTAN.	Mon pere ne pourroit-il pas, avec tout le bien que le Ciel	MON. Non potrebbe mio Padre, con quelle facoltà che gli ha date il cielo, maritarvi ad un gran
BEATRIZ	En su condición, <u>es risa</u> pensar que ha de darne estado <u>que no sea a la medida</u> <u>de su humilde nacimiento.</u> <u>Pero la elección es mía.</u>	715			

<p>[pp. 36-37]</p>	<p>lui a envoyé, vous donner pour mari un gran Seigneur? Il est en état de assurer plus de cent mille ducats de dot.</p> <p>BEATRIX.</p> <p>Suivant lui, c'est se moquer de songer à me donner un autre mari qu'un paysan; mais patience, il faudra bien me consulter toujours.</p> <p>[pp. 25-26]</p>	<p>Signore, da ch'egli è in caso di darvi cento mila ducati di dote?</p> <p>BEA. A sentir lui, il pensare ad altri che a un Contadino è un aver voglia di ridere; ma so per altro mio conto, che senza di me non si faranno le feste.</p> <p>[pp. 22-23]</p>
--------------------	--	--

La prima parte del dialogo (vv. 677-686) – interamente aggiunto da parte di Matos ai fini dello sviluppo diegetico e drammaturgico del tema centrale che investe il passaggio dalla *comedia* di Lope alla *refundición*⁵² – si concentra soprattutto su di un giudizio circa la *relación* di Juan, cui Beatriz suggerisce di non ribattere nell'*incipit* “Dejémosle con su tema” (v. 677), eliminato in traduzione. Si osservi come – secondo quanto già commentato in altra sede – la presa di posizione del *villano* sia commentata in primo luogo dalla *dama* come “opinión tan exquisita” (v. 678), reso nelle due traduzioni in termini maggiormente negativi con “étrange entrêtement” e “stravagante fissazione” in anticipazione a quanto poi chiarito poco più avanti, e in seguito dalla *criada* tacciata più esplicitamente di “necia filosofía” e “ruda porfía” (v. 686) – con un richiamo al tema della “porfía” già anticipato dallo stesso Juan ai versi 570 e 622 – rispettivamente tradotti il primo come “sotte philosophie” e “filosofia sciocca” e il secondo con “pareille opiniâtreté” e “simile ostinazione”. A loro volta i paralleli commenti di Montano e Beatriz, di funzione meramente descrittiva e riepilogativa della posizione del padre in quale anticipazione della propria differente posizione – rispettivamente “Cuando otros por ver al Rey / largas jornadas caminan / él se retira y esconde” (vv. 679-681) e “¿A qué racional no alegra / la presencia y la vista / del príncipe

⁵² Si osservi infatti come in *El villano en su rincón* sia presente il commento del solo Feliciano, come già osservato unico personaggio sulla scena oltre a questi, il quale non solo commenta in termini molto più negativi, nonché artificiosamente retorici, la *relación* del padre, tacciandola di tracotante “villanía”, ma non fa inoltre alcun esplicito riferimento alla propria affezione per il mondo cortigiano: “FELICIANO. ¿Qué bárbaro produjeron / las montañas del Caucaso? / ¿Qué abárimo, qué circaso / sus ocultos montes vieron? / ¿A qué león leche dieron / las albanesas leonas, / ni en todas las cinco zonas / vio el sol por fuegos o hielos, / corriendo sus paralelos, / sus círculos y coronas, / con semejante rigor? / ¿Hay tan grande villanía? / ¿De ver al rey se desvía? / ¡Y al que es supremo señor!”: Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., pp. 114-115 [vv. 551-564]. È sufficiente pertanto un sommario confronto tra i due omologhi passi a rilevare le principali intenzioni nel passaggio alla *refundición*, nella quale da un lato si attenua il conflitto tra il personaggio del *viejo* e i propri figli e dall'altro si accresce la dinamica oppositiva tra “corte” e “aldea” facendo dell'esplicitazione dell'idealizzazione del mondo cortigiano da parte di Beatriz e Montano la controparte della ferma denigrazione manifestata dal *villano*.

soberano?” (vv. 683-985) – vengono in traduzione mantenuti pressoché inalterati sia nella struttura che nel contenuto semantico, presentandosi rispettivamente il primo come “Les autres viennent de loin pour voir le Roi; lui, il se cache, il s’enfuit pour ne le point voir” e “Gli altri vengono da lontano per vedere il Re, ed egli si nasconde e fugge per non vederlo”, mentre il secondo come “Y a-t-il un homme raisonnable qui ne se réjouisse de voir son Souverain?” e “Chi è quell’uomo ragionevole che non si rallegri vedendo il proprio Sovrano?”.

A tale prima parte segue uno scambio di quattro battute dei due figli del *villano* (vv. 687-721), in cui si sviluppa il nucleo tematico e drammaturgico del passo. Il primo ad intervenire è Montano, il quale esplicita palesemente la dinamica oppositiva tra la propria posizione e quella del personaggio del *viejo*, manifestando insofferenza per la “rústica vita” e l’idealizzazione ad essa inversamente proporzionale per le “cortezanas bizarrías”: “Diferente condición, / Beatriz, hermana, es la mía, /pues muero por ver la Corte, / y aquesta rústica vida / me cansa y sólo me agradan / cortezanas bizarrías, / adonos, plumas y galas; / que lo demás es mentira” (vv. 687-694). Nella traduzione di tali sette versi – rispettivamente restituiti nella prosa francese con “Mon père & moi, ma sœur, nous pensons bien différemment; je meurs d’envie de voir la cour; la vie de la campagne m’annuie. Je ne songe, avec plaisir, qu’à la magnificence de la ville, tout le reste me dégoûte” e in quella italiana con “Mio padre ed io, Sorella cara, pensiamo in un modo assai differente: io muoio di voglia di vedere la Corte, la vita della Campagna mi annoia, e non penso con piacere ad altro che alla magnificenza della Città” – è possibile individuare alcuni interventi sintattici e lessicali che contribuiscono ad una resa parzialmente rivisitata del nucleo semantico centrale. L’antitesi generazionale, espediente drammaturgico caro alla *comedia nueva* che acquista nello specifico un valore diegetico di grande rilevanza, espressa nell’*incipit* con l’inciso dell’apostrofe alla sorella “Diferente condición, / Beatriz, hermana, es la mía” (vv. 687-688), viene semanticamente mantenuta nei metatesti, sebbene ricondotta ad una struttura prosaica parafrastica probabilmente considerata di maggiore scorrevolezza, rispettivamente in francese “Mon père & moi, ma sœur, nous pensons bien différemment” e in italiano “Mio padre ed io, Sorella cara, pensiamo in un modo assai differente”. La causale esplicitativa seguente, restituita quale coordinata per asindeto, vede in primo luogo l’esplicitazione del drastico “muero por ver la Corte” tramite le due espressioni idiomatiche “je meurs d’envie

de voir la cour” e “io muoio di voglia di vedere la Corte”, nonché lo scioglimento dell’immagine della “rústica vida” come “vie de la campagne” e “vita della Campagna”, la cui azione di “cansar” viene maggiormente connotata tramite le rispettive rese dei verbi “ennuyer” e “annoiare”, alla pari dell’antitetico verbo “agradar” che viene invece esplicitato prima in francese con “songer avec plaisir” e poi in italiano con “penso con piacere”. Interessante osservare invece come gli enfatici “cortesanaz bizarrías, / adonos, plumaz y galaz” (vv. 692-693), in contrapposizione alla “rústica vida”, arrivino alle due traduzioni come meno artificiosi e descrittivi “magnificence de la ville” e “magnificenza della Città”, con un simmetrico rimando alla precedente antitetica “vie de la campagne” e “vita della Campagna”. Se tali scelte traduttive sono palesemente riconducibili alla volontà del traduttore francese, nella resa dell’ultimo verso di questa prima battuta di Montano assistiamo invece a uno dei rari interventi ascrivibili all’arbitrio della Caminer. Il personaggio conclude infatti affermando “que lo demás es mentira” (v. 694), individuando nella vita di “aldea” un’illusorietà – parallela a quella stessa artificiosa finzione che Juan recrimina a quella di “corte” – che la oppone all’idealizzazione del mondo cortigiano. Tuttavia, la presenza del termine “mentira” da parte di Matos – utilizzata più in senso metaforico che nella sua principale accezione di “bugia” quale i coevi dizionari bilingue spagnolo-francese la restituiscono con i traduttori “menterie”, “mensonge”, “imposture” e “fausseté”⁵³ – sembrerebbe causare nel traduttore francese una comprensibile reazione di disagio esegetico, che lo induce poi a restituire l’avversione manifestata da Montano in termini, sebbene meno anfibologici, ben più connotati e denigratori: “tout le reste me dégoûte”. A sua volta tale restituzione, forse proprio a causa della della sua carica fortemente negativa con un registro che poco si addice al resto del passo, sembrerebbe creare nella traduttrice italiana un disagio analogo, il che è probabilmente da considerarsi quale motivazione dell’assenza di un’omologa affermazione all’interno del secondo metatesto. Come già osservato in altre occasioni, i rari interventi della Caminer, proprio in virtù della propria presenza quantitativamente limitata, derivano spesso da un precedente intervento di Linguet sul prototesto spagnolo: in questo caso la totale omissione mette in evidenza un

⁵³ “MENTIRA. s.f. Expresión externa hecha por palabras o acciones, contraria a lo que interiormente se siente. Latín. *Mendacium*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. IV, 1734, p. 546. Cfr. Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 666; Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 166; Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 137.

precedente disagio interpretativo e traduttivo risolto dal francese tramite un'ingerenza fortemente connotata, che a sua volta si amplifica nel secondo passaggio traduttivo per mezzo dell'epurazione.

Segue dunque la risposta di Beatriz – prima del già analizzato annuncio da parte di questa di recarsi presso la chiesa dove il re si accinge ad assistere alla messa⁵⁴ – la quale conferma quanto affermato dal fratello palesando la propria affine inclinazione per il mondo cortigiano, per poi concludere con un *aparte* in cui si rivolge a Jacinta con un riferimento ai sentimenti nutriti nei confronti del nobile cortigiano Gutierre. I primi cinque versi, in cui la *dama* avalla la posizione di Montano per poi descrivere come ogni qualvolta ella si rechi a Corte ne resti affascinata – “Tienes razón, porque yo, / siempre que dejo la villa / y a la Corte voy no hay gala, / por más vistosa y más rica, / que no estrene mi cuidado” (vv. 695-699) – vengono anche in questo caso restituiti nei due metatesti con un forte ridimensionamento degli elementi descrittivi dell'ambiente cortigiano. Alla traduzione inalterata dell'*incipit* – che vede l'unico intervento del passaggio dalla seconda persona singolare a quella plurale coerentemente con la generale resa del *tratamiento* tra i due fratelli, rispettivamente con “vous avez raison” e “avete ragione”, nonché il passaggio della successiva causale ad una proposizione coordinata per asindeto – l'esplicitazione dell'abitudine di Beatriz di andare a Corte (“siempre que dejo la villa / y a la Corte voy”, vv. 695-696), viene non soltanto privata dell'azione simbolica di allontanamento dal luogo di origine, ma ulteriormente attenuata nel passaggio dall'immagine di consuetudine a quella di evento occasionale, nelle rispettive traduzioni “j'y ai été quelquefois” e “io ci sono stata qualche volta”. Ancor più interessante è poi la restituzione dei versi seguenti in cui Beatriz, come anticipato, offre la propria descrizione della vita cortigiana e delle reazioni da questa in lei suscitate (“no hay gala, / por más vistosa y más rica, / que no estrene mi cuidado”, vv. 697-699). L'intervento del traduttore francese, malgrado l'apparente scarsa difficoltà esegetica del passo ad eccezione forse dell'espressione “estrene mi cuidado”, si connota non tanto in termini di “traduzione” quanto di vera e propria “riscrittura”. Restituendo tali versi con “vous ne pouvez en rien imaginer qui ne soit au dessous de la vérité” (poi in italiano, con l'aggiunta della congiunzione a coordinare le due proposizioni, “e vi assicuro che non potete immaginarvi intorno ad essa cosa che non sia inferiore al vero”) egli sembrerebbe voler mettere in risalto

⁵⁴ Cfr. *supra*, pp. 372-373.

l'esperienza diretta di Beatriz a confermare quanto da Montano soltanto immaginato – tramite l'impiego del termine “*verité*” forse a compensare la precedente alterazione della “*mentira*” – aggiungendo dunque un elemento non altrettanto rilevante né esplicito all'interno del prototesto spagnolo ed eliminando tuttavia ogni riferimento sia a quella “*gala [...] vistosa y [...] rica*”, che contribuisce a descrivere la visione del mondo di Corte agli occhi dei due personaggi, sia il fascino che questo stesso suscita nei confronti della ragazza. Le rese traduttive veicolano pertanto un messaggio differente da quanto espresso nel prototesto spagnolo, sebbene ad esso non discorde, nonché privo delle sue principali dominanti diegetiche.

La battuta prosegue con un'apostrofe di Beatriz al fratello ad introdurre un'interrogativa retorica – finalizzata anche al successivo *aparte* in cui si esplicita la tematica amorosa – tramite cui la *dama* palesa l'impossibilità di vivere serenamente in una “*aldea pajiza*” quando ogni proprio pensiero è rivolto all'ambiente cortigiano: “*Tú, Montano, ahora mira, / ¿cómo puede estar gustosa / en una aldea pajiza / quien todos sus pensamientos / tiene en la Corte?*” (vv. 700-704). Si osservi come nei due metatesti l'apostrofe esortativa venga sostituita da un *incipit* di esclusivo appannaggio di Linguet, volto alla riconduzione della domanda retorica in termini generici – morfologicamente relazionata al pronome indefinito “*quien*”, sebbene semanticamente palesemente riconducibile a Beatriz anche in virtù della presenza dell'attributo femminile “*gustosa*” (v. 701) – al riferimento diretto al personaggio femminile, tramite un enfatico impiego del pronome personale: rispettivamente in francese “*Pour moi, je sais bien*” e in italiano “*Quanto a me, sento che*”. Oltre a tale cambiamento sintattico nella struttura dell'enunciato, nella resa traduttiva di tale domanda – rispettivamente “*je ne puis plus goûter de plaisir dans un village*” e “*in un villaggio non posso gustar più piacere*” – è possibile osservare altri tre interventi degni di nota, che contribuiscono nuovamente a un ridimensionamento del tema centrale dell'opposizione tra “*corte*” e “*aldea*”. In primo luogo l'espressione “*estar gustosa*” (v. 701), in riferimento ad una contentezza appagata⁵⁵, viene restituito in francese nei termini di “*goûter de plaisir*” cui si antepone l'aggiunta esplicativa dell'avverbio “*plus*” – forse in una compensazione della successiva epurazione dei versi 703-704 – a sottolineare l'irreversibile impossibilità di godere

⁵⁵ “*GUSTOSO, SA. adj. Contento, alegre y regocijado. Latín. Jucundus. Placens.*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. IV, 1734, p. 101.

di una vita rustica dopo aver avuto esperienza diretta di quella di Corte (poi in italiano “non posso gustar piú piacere”). In secondo luogo invece, sono proprio i due termini centrali intorno a cui ruota l’asse tematico e diegetico dell’azione ad essere oggetto dell’ingerenza traduttiva di Linguet: la “aldea pajiza” (v. 702) arriva infatti in entrambi i metatesti sprovvista di quell’attributo che la connota in termini rustici e che, sebbene in forma non espressamente dispregiativa⁵⁶, la contrappone alle precedenti encomiastiche e affascinanti connotazioni del mondo cortigiano, rispettivamente come “village” e “villaggio”; il riferimento alla pur meno connotata “corte” viene invece interamente omesso, così come con esso il fatto che ogni “pensamiento” di Beatriz sia ad essa rivolto.

L’omissione di tale ultimo aspetto, oltre che rilevante ai fini del già individuato sviluppo tematico centrale, è funzionale a livello drammaturgico al successivo *aparte* in cui la ragazza, rivolgendosi a Jacinta, esplicita chiaramente quale sia la causa principale a indirizzare ogni proprio pensiero all’ambiente cortigiano, vale a dire l’interesse amoroso nei confronti del nobile Gutierre. Dopo tale inciso amoroso – “¡Ay Jacinta! / Gutierre Alfonso es mi norte, / en él mi ventura estriba” (vv. 704-706) – di cui, come già osservato in altra sede⁵⁷, i traduttori propendono per una restituzione esplicativa privata dell’immagine metaforica originaria (rispettivamente con “sur-tout depuis que mon cœur est à la Cour avec Dom Guttiere. Ah Jacinte! Quel nom! c’est de lui que dépend tout mon bonheur” e “Spezialmente da che il mio cuore è alla Corte con D. Gottiero. O qual nome, Giacinta mia! E da esso dipende tutta la mia felicità”), si assiste ad un ulteriore intervento del personaggio maschile, nuovamente in opposizione alla figura paterna. Montanto infatti, pur inconsapevolmente, si collega in parte all’appena precedente *queja* amorosa della sorella affermando che l’agiatezza di Juan sarebbe in grado di offrirle una cospicua dote tale da permetterle di sposare un cortigiano: “Muy bien pudiera mi padre / con la riqueza infinita / que le ha dado el cielo darte / por esposo, Beatriz mía, / un gran caballero, pues / darte con él bien podía / cien mil ducados de dote” (vv. 707-713). L’assertiva spagnola arriva in francese e, di conseguenza, in italiano, sotto forma di interrogativa retorica in forma negativa: nel primo caso parziale, con il

⁵⁶ “PAJIZO, ZA. adj. Lo que está hecho o cubierto de paja. Latín. *Paleatus, a, um*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. V, 1737, p. 82. Il lemma è presente all’interno del coevo repertorio lessicografico bilingue spagnolo-francese con analoga descrizione: cfr. Cfr. Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 722; Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 223; Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 195.

⁵⁷ Cfr. *supra*, p. 372.

riferimento specifico alla dote di “cien mil ducados” – precisamente la cifra che in seguito il monarca chiederà in prestito a Juan per metterne alla prova la fedeltà e che andrà poi a costituire, nel *desenlace* conclusivo, l’effettiva dote di Beatriz – inserito separatamente in un’altra proposizione (“Mon pere ne pourroit-il pas, avec tout le bien que le Ciel lui a envoyé, vous donner pour mari un gran Seigneur? Il est en état de assurer plus de cent mille ducats de dot”), mentre nel secondo integrale, con tale secondo riferimento introdotto in qualità di subordinata causale (“Non potrebbe mio Padre, con quelle facultà che gli ha date il cielo, maritarvi ad un gran Signore, da ch’egli è in caso di darvi cento mila ducati di dote?”). Pur in una resa pressoché letterale, nelle due traduzioni si riscontrano alcuni interventi ascrivibili alla penna di Linguet. Pur conservando la presenza dell’elemento divino quale dispensatore dei beni materiali di cui dispone il *villano* (nella resa di “que le ha dado el cielo” con “que le Ciel lui a envoyé” e “che gli ha date il cielo”), questi ultimi – in spagnolo descritti enfaticamente come “riqueza infinita” – vengono attenuati prima in francese con “tout le bien” e poi ulteriormente in italiano, tramite l’eliminazione del pronome indefinito “tout”, “quelle facultà”. Analogamente anche il “gran caballero”, termine che rimanda nuovamente all’ambiente cortigiano, viene ricondotto ai meno connotati “gran Seigneur” e “gran Signore”, appellativo generico utilizzato in traduzione, come già osservato, anche dai *criados* per rivolgersi al proprio *amo*. Infine, è interessante riscontrare che nella traduzione francese i simbolici “cien mil ducados”, di rilevanza drammaturgica e diegetica, vengano inspiegabilmente accresciuti di valore – forse a compensare la poco precedente attenuazione dell’idea di “riqueza infinita” – diventando “plus de cent mille ducats”. Tuttavia, pur nell’inconsapevolezza di un ritorno alle originarie intenzioni del drammaturgo spagnolo, la Caminer interviene a sua volta su tale aspetto eliminando la preposizione aumentativa e restituendo la cifra nella sua precisione come “cento mila ducati”, coerentemente con quanto in seguito affermato anche da Beatriz all’interno della sua prima conversazione con il monarca.

Il dialogo tra i due fratelli si conclude con la risposta di Beatriz a tale affermazione – il che forse è il motivo della precedente introduzione della razionalizzante forma interrogativa da parte di Linguet – in cui la stessa anticipa il tema del conflitto sociale (con un’allusione alla preoccupazione della stessa circa le possibilità di sposare don Gutierre) per poi manifestare la ferma risoluzione di portare a compimento i propri propositi nella scelta del futuro marito,

ulteriore manifestazione della dinamica drammaturgica oppositiva tra il personaggio del *viejo* e i propri figli cara alla *comedia nueva* nonché di grande rilevanza diegetica all'interno dell'opera: "En su condición, es risa / pensar que ha de darme estado / que no sea a la medida / de su humilde nacimiento. / Pero la elección es mía" (vv. 714-718). Come si può notare, in un'anticipazione di quanto poi esplicitato nel secondo atto da parte di Juan nella scena presso l'olmo, per spiegare che il padre non abbia alcuna intenzione di sposarla ad un uomo di uno *status* sociale differente dal proprio la dama si serve della colorita espressione "es risa", il quale trova nei due metatesti esiti singolari. Linguet cerca di esplicitare in prosa l'immagine restituendo in primo luogo l'*incipit* "En su condición" con l'analogo "Suivant lui" (poi in italiano "A sentir lui"), cui segue una struttura del costrutto sintattico calcata sul prototesto spagnolo: la locuzione "es risa" viene infatti tradotta quasi alla lettera – con un passaggio dal sostantivo al verbo semanticamente corrisponde – "c'est se moquer", cui segue analogamente la restituzione del verbo "pensar" tramite l'affine "de songer", nella medesima funzione di soggetto ad introdurre la successiva subordinata oggettiva che vede a sua volta la resa della locuzione "darme estado" con l'esplicativo "à me donner un autre mari que", nonché la sintesi dell'immagine di un marito "que no sea a la medida / de su humilde nacimiento" (vv. 716-717) con il più incisivo "paysan", privo di ogni riferimento al valore dell'umiltà palese nel prototesto spagnolo. A sua volta tale restituzione – tanto calcata e in parte epurata rispetto agli omologhi versi di Matos – sembrerebbe causare agli occhi della Caminer una sorta di disagio traduttivo, il quale la conduce, forse in un tentativo razionalizzante di restituzione di senso, a intervenire in differenti direzioni. In primo luogo il costrutto viene ricondotto ad un ordine sintattico maggiormente scorrevole, anticipando il soggetto (tradotto come "il pensare"), cui si fa immediatamente seguire la proposizione oggettiva che questo introduce, mantenuta pressoché letteralmente – pur tuttavia con la poco spiegabile eliminazione del diretto riferimento al "mari" – come "ad altri che a un Contadino"; infine si introduce la copula verbale riconducibile all'originario spagnolo "es risa" che arriva al pubblico italiano settecentesco con un ambiguo, nonché singolare, "è un aver voglia di ridere". Quella connotazione di "bizarro" biasimata da parte di entrambi i traduttori nei confronti del dramma aureo trova paradossalmente nel passaggio ai due nuovi metatesti un'evoluzione esponenzialmente crescente.

Infine, la ferma asserzione conclusiva di Beatriz – “Pero la elección es mía” (v. 719) – tramite cui la giovane si dichiara unica legittima padrona ed artefice del proprio destino anticipando quella metamorfosi evolutiva che investirà tale personaggio nel corso del terzo atto, arriva nelle due traduzioni francese ed italiana (rispettivamente “mais patience, il faudra bien me consulter toujours” e “ma so per altro mio conto, che senza di me non si faranno le feste”) in una resa esplicativa che vede un duplice analogo intervento lessicale di tipo idiomatico, pur tuttavia con la perdita della ferma risolutezza della battuta originaria. Linguet per primo attenua tale aspetto aggiungendo l’antitetico arrendevole *incipit* “mais patience”, probabilmente in una resa colloquiale del registro che però compromette irrimediabilmente l’incisività del verso di Matos; su tale traduzione a sua volta la Caminer interviene in un’ottica di epurazione, con un inconsapevole ritorno alla fermezza del prototesto spagnolo, attenuando in parte l’arrendevolezza della dama per restituirla in termini più determinati come “ma so per altro mio conto”. Infine, la risoluzione di Beatriz nel dichiararsi unica fautrice delle proprie scelte arriva al francese in un’attenuata ottica di connivenza, come velata intimidazione tramite cui la giovane avverte che il padre, in merito alla scelta del marito cui destinarla in sposa, dovrà comunque sentire il suo parere: “il faudra bien me consulter toujours”. Anche in questo caso la Caminer – quasi avvertendo le mancanze di tale resa e confermando così il proprio ingegno traduttivo – interviene sul proprio metatesto in un recupero della fermezza originaria, con l’ausiliare aggiunta dell’espressione idiomatica “fare le feste” ad indicare la scelta del futuro sposo. In italiano, pertanto, Beatriz torna a recuperare in parte quell’incisività e determinazione che ne preannunciano la posteriore evoluzione, non più caldeggiando la previa consultazione paterna della più remissiva omologa francese, bensì dichiarando con grande risolutezza: “senza di me non si faranno le feste”. In questo caso dunque – come già occorso in altri passi di tale dialogo tra i due fratelli – nel metatesto francese la maggiore ampiezza e libertà data dalla prosa non soltanto non si rivela di aiuto nella restituzione semantica del verso – che anzi viene restituito con un messaggio in larga misura rivisitato – ma contribuisce a perderne tanto parte della carica retorica quanto del valore diegetico e drammaturgico auspicato dal drammaturgo spagnolo, mentre in quello italiano si assiste ad un parziale inconsapevole tentativo di recupero dell’originario metatesto aureo, di cui la resa della Caminer, pur di seconda mano, riesce a

conservare maggiormente dominanti testuali, stilistiche e tematiche, dimostrando un'estrema acutezza esegetica e traduttiva.

Con l'arrivo del re a Vega Florida, l'azione si avvicina al primo incontro tra questi e il villano, all'interno del secondo atto, di cui l'ampia scena decima dell'atto iniziale è preparatrice. In essa, come già osservato, si assiste alla contemporanea presenza sul palco di tre gruppi separati di personaggi – rispettivamente quello cortigiano, la coppia *dama* e *criada* e i *labradores* al servizio di Juan – che parlano prima singolarmente per poi incontrarsi vicendevolmente in un dialogo unico. Ad aprire la scena sono i tre personaggi nobili di re, Alvar Nuñez e don Gutierre, i quali commentano stupiti la bellezza della chiesa del villaggio per poi imbattersi nell'epitaffio di Juan Labrador.

<p>REY (Ap. Con la ocasión de la caza he venido a aquesta aldea, por si otra vez llego a ver aquella serrana bella 760 a quien me inclinan los astros con tan oculta violencia; <u>que ignoro si en mis sentidos es esta importuna idea</u> <u>afecto de pasión noble</u>, 765 <u>o procesión de mi estrella.</u>) ¡Famoso templo, Alvar Nuñez!</p> <p>ALVAR Señor, para ser de aldea, es el pórtico admirable.</p>	<p>LE ROI, à pars. Je suis venu sous prétexte de chasser jusqu'ici, afin de revoir cette charmante fille pour qui les astres m'inspirent une si violente passion. (Haut.) Cette Eglise est belle, Nuñés. NUÑES. On s'attendroit pas, Sire, à en trouver une pareille dans un village. DOM GUTTIERE.</p>	<p>ALF. (A parte.) Io venni qui col pretesto della Caccia onde rivedere l'amabile fanciulla per cui le stelle mi hanno ispirata una passione così violenta. (Forte.) Alvaro, è bello questo Tempio.</p> <p>ALV. Non si avrebbe creduto, Sire, di ritrovar una cosa simile in un Villaggio.</p>
<p>DON GUTIERRE Un hombre rico hay en ella, 770 que de honamentos y altares la enriqueció de manera que iguala a las de la Corte.</p> <p>REY Antes de entrar en la iglesia, la curiosidad me llama 775 a ver una extraña piedra, losa, o sepulcro entallado de tan desusadas letras, que la atención prende.</p>	<p>Il ya ici un Paysan fort riche qui y a fait des présens magnifiques. LE ROY. Avant que d'entrer dans l'Eglise, je veux voir une épitaphe dont la forme singuliere excite ma curiosité. DOM GUTTIERE. C'est sans doute quelque vieux monument.</p>	<p>GOT. E v'ha qui un Contadino ricchissimo, che vi ha fatto dei regali magnifici.</p> <p>ALF. Prima di entravi voglio vedere un epitaffio, la di cui figura particolare eccita la mia curiosità.</p> <p>GOT. Sarà qualche monumento vecchio.</p>
<p>DON GUTIERRE Alguna memoria será de aquellas 780 que los antiguos ponían en las sepulturas.</p> <p>[p. 39]</p>	<p>[pp. 28-29]</p>	<p>[p. 24]</p>

La scena si apre con l'*aparte* reale, interamente aggiunto da Matos⁵⁸, in cui il monarca ricorda al pubblico il pretesto della battuta di caccia per cui egli si trova a Vega Florida nonché il reale motivo dell'interesse nei confronti di Beatriz: "Con la ocasión de la caza / he venido a aquesta aldea, / por si otra vez llego a ver / aquella serrana bella / a quien me inclinan los astros / con tan oculta violencia; / que ignoro si en mis sentidos / es esta importuna idea / afecto de pasión noble, / o procesión de mi estrella" (vv. 757-766). Si osservi come nei due metatesti la battuta venga conservata soltanto parzialmente fino al verso 762 (rispettivamente "Je suis venu sous prétexte de chasser jusqu'ici, afin de revoir cette charmante fille pour qui les astres m'inspirent une si violente passion" e "lo venni qui col pretesto della Caccia onde rivedere l'amabile fanciulla per cui le stelle mi hanno ispirata una passione così violenta"). Le traduzioni della prima parte si strutturano in termini pressoché letterali, tramite gli espedienti della resa del vocabolo "ocasión" con "prétexte" e "pretesto", il riferimento ad "aquesta aldea" privato del valore di rusticità tramite la riconduzione ai più generici avverbi "ici" e "qui" nonché la connotazione di "serrana bella" attribuita a Beatriz epurata del *realia* "serrana" – analogamente a quanto accadrà poco più avanti – per divenire una meno definita "charmante fille" in francese e "amabile fanciulla" in italiano. Infine, il distico a quest'ultima collegato e che anticipa l'immagine successiva ("a quien me inclinan los astros / con tan oculta violencia", vv. 761-762) viene esplicitato in traduzione in modo analogo, conservandone il riferimento astronomico, prima in francese con "pour qui les astres m'inspirent une si violente passion" – che vede l'aggiunta esplicitiva del termine "pasión", da cui poi il passaggio morfologico dal sostantivo "violencia" all'aggettivo "violente" – e poi italiano – tramite il passaggio del tempo verbale dal presente al passato – con "per cui le stelle mi hanno ispirata una passione così violenta". Ad essere omessa nei due metatesti è invece la successiva *queja*, di scarso contributo diegetico ma di

⁵⁸ Si noti come tali versi di apertura della scena (757-782) siano modificati da Matos – oltre che per motivazioni di tipo macrostrutturale quali l'assenza del personaggio della Infanta – da accorgimenti di tipo stilistico e drammaturgico che sembrerebbero finalizzati, da un lato, a una maggiore connotazione del ruolo di *enamorado* del re e, dall'altro, all'accrescimento di enfasi nei confronti della curiosità suscitata sia dal personaggio di Juan – misterioso "hombre rico" le cui ricchezze contribuiscono alla sontuosità della pur rustica chiesa del villaggio – che dall'epitaffio di questi, cui viene data maggiore rilevanza rispetto a quanto accade nel dramma di Lope: "REY. ¿Habéislo preguntado? OTÓN. Ya se viste; / porque no fue poca dicha, porque es tarde. / INFANTA. La iglesia me contenta, aunque es antigua, / y los altares tienen, para aldea, / mejores ornamentos que la corte. / OTÓN. Pienso que en ella vive un hombre rico, / que debe de tener este cuidado. / REY. ¿Qué piedra es ésta escrita, que sostiene / este pilar? INFANTA. Será alguna memoria. / ¿Eso a leer se pone vuestra alteza?": Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 118 [vv. 693-703].

indubbio valore tematico sia per la caratterizzazione del personaggio che per la delineazione dell'intreccio secondario, in cui il re ribadisce nuovamente il proprio conflitto interiore chiedendosi se tali sentimenti tanto irrazionali ("esta importuna idea", v. 764) siano manifestazione della propria nobile indole di monarca ("afecto de pasión noble", v. 765) o mera inclinazione personale quale comune essere umano ("o procesión de mi estrella", v. 766). Segue poi l'apostrofe ad Alvar Nuñez in cui il sovrano offre un primo commento al fascino della chiesa di Vega Florida, il quale darà poi adito ai quelli successivi: "¡Famoso templo, Alvar Nuñez!" (v. 767). In tal caso la resa dei due traduttori appare alquanto conservativa (rispettivamente "Cette Eglise est belle, Nuñés" e "Alvaro, è bello questo Tempio"), seppure con alcuni interventi lessicali degni di osservazione. In primo luogo il "templo" – coerentemente con l'atteggiamento mantenuto nei confronti di elementi religiosi, come si osserverà nel dettaglio – si presenta in francese come una "eglise" per poi tornare in italiano ad essere un "tempio"; in secondo luogo l'aggettivo "famoso" ad esso attribuito viene esplicitato nella sua accezione di "cosa buena, perfecta y que merece fama"⁵⁹ come "belle" e "bello"; infine, l'antroponimo completo del personaggio apostrofato, ossia Alvar Nuñez, viene reso da Linguet con il solo cognome (adattato in francese come "Nuñés") mentre dalla Caminer con il solo nome italiano ("Alvaro"), coerentemente sia con il registro del *tratamiento* che con l'espedito drammaturgico della traduttrice la quale si serve, come già osservato, del nome proprio dei personaggi anche nelle indicazioni di scena. La successiva risposta di quest'ultimo è finalizzata a ribadire lo stupore dato dal fascino dell'edificio all'interno dell'umile contesto di un villaggio di "aldea", onde poi sottolineare i meriti di quell'"hombre rico" che vi ha materialmente contribuito: "Señor, para ser de aldea, / es el pórtico admirable" (vv. 768-769). La resa del distico si concentra attorno al suo nucleo semantico in una ristrutturazione sintattica più consona alla prosa, rispettivamente con "On s'attendroit pas, Sire, à en trouver une pareille dans un village" e "Non si avrebbe creduto, Sire, di ritrovar una cosa simile in un Villaggio". Si assiste dunque all'introduzione di un *incipit* in richiamo allo stupore manifestato dalla concessiva "para ser aldea" – in francese "On s'attendroit pas" e in italiano "Non si avrebbe creduto", cui segue l'apostrofe al "señor", in relazione al soggettivo ruolo di *amo* che questi svolge nella relazione tra i due personaggi, come "Sire", in riferimento invece alla sua carica oggettiva – con la parallela eliminazione sia

⁵⁹ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. III, 1732, p. 719.

al diretto riferimento al “pórtico” che alla sua qualità di “admirable”, nella più generica resa da parte di Linguet di “une pareille”, che diventa per la Caminer “una cosa simile”.

Il commento di Alvar Nuñez fornisce il pretesto per l'intervento di Gutierre, il quale spiega che ad aver contribuito allo splendore del luogo di culto sia un ricco uomo del posto, con allusione ovviamente a Juan Labrador: “Un hombre rico hay en ella, / que de honamentos y altares / la enriqueció de manera / que iguala a las de la Corte” (vv. 770-773). La battuta del nobile si presenta nei due metatesti in termini più sintetici ed esplicativi, anche in questo caso epurata di ogni riferimento diretto alla descrizione dell'aspetto dell'edificio, rispettivamente come “Il ya ici un Paysan fort riche qui y a fait des présens magnifiques” ed “E v'ha qui un Contadino ricchissimo, che vi ha fatto dei regali magnifici”. Il misterioso “hombre rico” cui si allude nei versi di Matos viene in questo caso ricondotto alla propria dimensione rustica nelle rispettive rese “paysan fort riche” e “contadino ricchissimo”, mentre quegli “honamentos y altares” (v. 771) che fanno della chiesa un edificio tanto meraviglioso da essere equiparabile ad uno cortigiano (“la enriqueció de manera / que iguala a las de la Corte”, vv. 772-773) vengono sintetizzati nei più approssimativi “présens magnifiques” e “regali magnifici”, con l'ulteriore attenuazione del verbo “enriquecer” nei termini dei più generici “faire” francese e “fare” italiano. Non soltanto dunque nei due metatesti l'affermazione non sembra in diretto riferimento causale a quanto appena affermato, presentandosi quasi come una sorta di informazione aggiuntiva che sminuisce il ruolo del contributo di Juan Labrador, ma non fornisce ai nuovi destinatari di riferimento strumenti descrittivi analoghi per immaginare l'edificio – non a caso interamente aggiunti da Matos nel passaggio alla *refundición*⁶⁰ – smorzando così tanto la descrizione dello stesso quanto il riferimento alla ricchezza e alla magnanimità del personaggio del *villano*, nonché nuovamente anche al binomio oppositivo di “corte” e “aldea”.

Analogo procedimento investe la resa del primo riferimento all'epitaffio di Juan, dal quale il re si dichiara attratto pur non sapendo ancora di cosa si tratti: “Antes de entrar en la iglesia, / la curiosidad me llama / a ver una extraña piedra, / losa, o sepulcro entallado / de tan desusadas letras, / que la atención prende” (vv. 774-779). Linguet interviene nuovamente in

⁶⁰ Si ricordi infatti che nell'omologo dialogo di Lope i personaggi si limitano ad un commento più sommario: “INFANTA. La iglesia me contenta, aunque es antigua, / y los altares tienen, para aldea, / mejores ornamentos que la corte. / OTÓN. Pienso que en ella vive un hombre rico, / que debe de tener este cuidado”: Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 118 [vv. 695-699].

ottica esplicativa riducendo la ridondanza del registro reale al più sintetico “Avant que d’entrer dans l’Eglise, je veux voir une épitaphe dont la forme singuliere excite ma curiosité” (poi in italiano “Prima di entravi voglio vedere un epitaffio, la di cui figura particolare eccita la mia curiosità”) con l’ulteriore eliminazione del diretto riferimento alla chiesa sostituita dalla particella “vi”. La singolare iscrizione, descritta per il momento dalle congetture del monarca come “extraña piedra, / losa, o sepulcro entallado”, è presentata nelle due traduzioni anticipandone già le effettive sembianze di “épitaphe” ed “epitaffio”, eliminando così l’espedito drammaturgico volto a catturare l’attenzione del destinatario coinvolgendone curiosità e immaginazione, nonché ad accrescere l’aspettativa nei confronti di quello strumento diegetico e tematico che contribuisce ad arricchire la descrizione del personaggio del *villano* e suscitare nel monarca il desiderio di incontrarlo. Le “tan desusadas letras” – che rimandano quasi a una connotazione di Juan in termini anacronistici, in relazione alla sua ostinata resistenza nei confronti del mondo cortigiano che lo contrappone in modo conflittuale ai figli – diventano invece nelle due rese, forse in una compensazione dell’epurata connotazione di “extraña piedra”, rispettivamente “forme singuliere” e “figura particolare”. Si elimina infine anche il riferimento all’oggettiva curiosità che tale iscrizione suscita – “que la atención prende” (v. 779) – per limitarsi a restituire il mero interesse del sovrano esplicitato al verso 775 (“la curiosidad me llama”), rispettivamente tradotto in francese “excite ma curiosité” e in italiano “eccita la mia curiosità”.

La successiva battuta di Gutierre – cui seguono i già analizzati interventi paralleli prima di Beatriz e Jacinta e poi dei *criados* di Juan – fa riferimento a quanto appena affermato dal monarca, in particolare alle “tan desusadas letras” del verso 778, ipotizzando che si tratti di un’antica iscrizione funeraria⁶¹: “Alguna / memoria será de aquellas / que los antiguos

⁶¹ Tale riferimento alle antiche “sepulturas”, deriva dal più ampio e maggiormente dettagliato passo della *comedia* di Lope che segue il rapido intervento parallelo da parte dei *labradores* e la manifestazione di divertito stupore da parte del re in seguito alla lettura, per il momento ancora individuale, dell’epitaffio, che invece Matos pospone: “INFANTA. ¿De qué está riendo vuestra alteza? / REY. ¿No quieres que me ría, si he leído / la cosa más notable en esta piedra / que está en el mundo escrita, ni se ha oído? / INFANTA. Pues no se espante de eso vuestra alteza; / que en los sepulcros hay notables cosas. / OTÓN. Estando yo en España y en Italia, / he visto algunos de moria dignos. / REY. Plutarco hace mención, y por testigo / pone a Herodoto, del sepulcro insigne / que en la puerta mayor de Babilonia / hizo la gran Semíramis de Nino, / convidando a tomar de sus dineros / al rey que de ellos fuese codicioso. / Abrióle Dario, rey de Persia, y dentro / halló sola una piedra que decía, / “Si no fueras avaro y ambicioso, / no vieras las cenizas de los muertos.” / OTÓN. De Herodes cuenta la codicia misma, / Josefo, historiador de tanto crédito. / Abrió, pensando hallar ricos tesoros, / del gran David y Salomón las urnas. / INFANTA. Notables fueron en antiguos tiempos / de la bárbara Egipto los pirámides. / OTÓN. En Lusitania, en una piedra había / escritas estas letras, "Gundisalvo / yace debajo aquesta losa fría; / boca

ponían / en las sepulturas” (vv. 779-782). Ad essere eliminato nei due metatesti è in questo caso il riferimento al sepolcro dato dall’ultimo verso, che contribuisce a caratterizzare ulteriormente la misteriosa iscrizione nella sua funzione di epitaffio, pur tuttavia senza ancora esplicitarla apertamente. Avendo del resto già svelato, nella traduzione della precedente battuta del re, che si tratti di un’epigrafe tombale, Linguet esplicita tali versi con il più assertivo “C’est sans doute quelque vieux monument”, poi tradotto dalla Caminer con “Sarà qualche monumento vecchio”, senza alcun riferimento al carattere funerario dell’iscrizione. È interessante osservare che mentre nella resa francese si assiste al passaggio dall’idea di congettura espressa dall’impiego del futuro con valore ipotetico (“memoria será”, v. 780) a quella ad essa antitetica di certezza data dall’introduzione della locuzione “sans doute” – perdendo dunque un importante espediente drammaturgico che manifesta il desiderio di Matos di condurre progressivamente lo spettatore verso lo svelamento dell’epitaffio – la traduzione italiana torna inconsapevolmente al prototesto spagnolo eliminando tale manifestazione di convinzione e introducendo nuovamente il futuro con valore ipotetico. Se da un lato, dunque, Linguet interviene omettendo nella propria resa proprio alcuni di quegli elementi ascrivibili alla penna del *refundidor*⁶², dall’altro la Caminer compensa tale invasività recuperando parte delle dominanti diegetiche e drammaturgiche epurate nel metatesto francese.

Seguono dunque, sempre all’interno della stessa scena, i già analizzati brevi dialoghi rispettivamente di Beatriz e Jacinta e dei quattro *labradores*, per poi riprendere quello del gruppo di cortigiani che si apprestano a leggere l’epitaffio ad alta voce. L’interesse collettivo nei confronti dell’iscrizione è dato dall’espediente drammaturgico, derivante dalla *comedia*

abajo mandó que le enterrasen, / porque da tan apriesa vuelta al mundo, / que quedará muy presto boca arriba / y así quiso excusarse del trabajo.” / REY. ¡Notable! INFANTA. No se ha visto semejante.”: Ivi, p. 119 [vv. 714-745].

⁶² Si ricordi che nella *comedia* di Lope l’omologo di questo primo commento nei confronti dell’epitaffio si presenta ben più sintetico e meno connotato, con la funzione meramente diegetica di segnalarne l’esistenza senza alcun manifesto desiderio di volerne enfatizzare la misteriosità accrescendo così l’aspettativa dello spettatore nei suoi confronti: “REY. ¿Qué piedra es ésta escrita, que sostiene / este pilar? INFANTA. Será alguna memoria. / ¿Eso a leer se pone vuestra alteza?”: Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 118 [vv. 700-701].

di Lope, di una prima lettura solitaria da parte del monarca, cui segue una manifestazione di divertimento da parte dello stesso che suscita la curiosità degli astanti⁶³.

<p>DON GUTIERRE Pues vuestra Alteza muestra el semblante risueño, sin duda que la leyenda le entretuvo. 800</p>	<p>DOM GUTIERRE. Votre Majesté semble contente de ce qu'elle vient de lire.</p>	<p>GOT. V. M. sembra contenta di quanto ha letto.</p>
<p>REY Es la má rara inscripción y la más buena que vi en mi vida, y merecen ser de diamante sus letras. ¡Extraño epitafio! Leedle. 805</p>	<p>LE ROI. C'est la meilleure & la plus singuliere inscription que j'ai vue de ma vie. Elle mériteroit d'être écrite en letters d'or. Lisez cette étrange épitaphe.</p>	<p>ALF. Quella è la migliore, e la più singolare iscrizione ch'io abbia veduta in vita mia, e meriterebbe d'essere scritta in caratteri d'oro. Leggete quello strano epitaffio.</p>
<p>DON GUTIERRE Dice de aquesta manera: <i>Yace aquí Juan labrador, que nunca sirvió a señor, ni vio la Corte, ni al Rey, y venerando su ley</i> 810</p> <p> <i>ni temió ni dio temor, ni tuvo necesidad, ni estuvo herido ni preso, ni en sesenta años de edad vio en su casa mal suceso, envidia ni enfermedad.</i> 815</p>	<p>DOM GUTIERRE. <i>Il lit.</i> "Ci gît Jean le Laboureur qui n'a jamais fait sa cour à personne. Il n'a jamais été à la Ville. Quoique plein de respect pour le Roi, il ne l'a jamais vu. Il n'a ni éprouvé, ni inspiré la crainte. Il n'a connu ni les besoins, ni les flessure, ni la prison. Pendant une vie de soixante ans il n'a vu arriver dans sa maison, ni accident, ni dispute, ni maladie".</p>	<p>GOT. (<i>legge.</i>) "Qui giace Giovanni il Lavoratore, che non ha mai fatto la Corte a chicchessia; non è mai stato alla Città; quantunque pieno di rispetto pel Re, non lo ha mai veduto; non ha provato né ispirato timore, non ha conosciuto né i bisogni né le ferite, né le prigionie, e durante una vita di sessant'anni, non ha veduto accader mai nella propria Casa né accidenti, né contese, né malattie".</p>
<p>ALVAR ¡Epitafio peregrino! REY No habrá en el mundo quien pueda dejar tan rara memoria.</p>	<p>NUÑES. Il n'y a peut-être personne au monde qui pût en dire autant.</p>	<p>GOT. (<i>legge.</i>) "Qui giace Giovanni il Lavoratore, che non ha mai fatto la Corte a chicchessia; non è mai stato alla Città; quantunque pieno di rispetto pel Re, non lo ha mai veduto; non ha provato né ispirato timore, non ha conosciuto né i bisogni né le ferite, né le prigionie, e durante una vita di sessant'anni, non ha veduto accader mai nella propria Casa né accidenti, né contese, né malattie".</p>
<p>DON GUTIERRE No pone año de la fecha, ni cuando murió. 820</p>	<p>DOM GUTIERRE. Il n'y a point de date.</p>	<p>ALV. Non vi è forse persona al Mondo che possa dire altrettanto.</p>
<p>REY Es verdad. Yo me holgara que viviera, para conocer a un hombre tan singular.</p>	<p>LE ROI. Cela est vrai. Je voudrais bien qu'un pareil homme fût encore en vie pour avoir le plaisir de le connoître.</p>	<p>GOT. Egli non ha data.</p>
<p>DON GUTIERRE Cosa es esa fácil de saber, señor. 825</p>	<p>DOM GUTIERRE. Cela est vrai. Je voudrais bien qu'un pareil homme fût encore en vie pour avoir le plaisir de le connoître.</p>	<p>ALF. È vero, ed io vorrei che un uomo simile fosse ancora in vita per aver il piacere di conoscerlo.</p>
<p>[pp. 40-41]</p>	<p>[pp. 31-32]</p>	<p>[p. 25]</p>

La battuta di esordio tramite cui Gutierre constata l'aria divertita del sovrano – "Pues vuestra Alteza / muestra el semblante risueño, / sin duda que la leyenda / le entretuvo" (vv. 798-801) – arriva in entrambi i metatesti in una prosa pressoché letterale parzialmente

⁶³ Come già osservato, è all'interno di tale passo che Lope inserisce il riferimento agli antichi "sepulcros" anticipato da Matos nella battuta di Gutierre.

epurata del riferimento alla “leyenda”, aggiunto da Matos nel passaggio alla *refundición*⁶⁴, nei più generici “Votre Majesté semble contente de ce qu’elle vient de lire” e “V. M. sembra contenta di quanto ha letto”. La risposta del sovrano– “Es la má rara / inscripción y la más buena / que vi en mi vida, y merecen / ser de diamante sus letras. / ¡Extraño epitafio! Leedle” (vv. 801-805) – cui segue l’esortazione alla sua lettura ad alta voce nei confronti di Gutierre⁶⁵, viene invece tradotta in termini alquanto letterali: prima in francese con “C’est la meilleure & la plus singuliere inscription que j’aie vue de ma vie. Elle mériteroit d’être écrite en letters d’or. Lisez cette étrange épitaphe”, poi in italiano con “Quella è la migliore, e la più singolare iscrizione ch’io abbia veduta in vita mia, e meriterebbe d’essere scritta in caratteri d’oro. Leggete quello strano epitaffio”. Gli unici interventi da parte di Linguet risiedono nel passaggio sintattico alla coordinazione per asindeto, che a sua volta la Caminer riconduce al polisindeto tramite la congiunzione “e” analoga allo spagnolo, e nella metamorfosi lessicale dal diamante, materiale per mezzo del quale il monarca afferma che l’iscrizione meriterebbe di essere scritta, all’oro.

Segue la lettura da parte di Gutierre dell’epitaffio, come osservato interamente derivante da Lope e riconducibile a varie fonti della tradizione popolare⁶⁶: “Dice de aquesta manera: / Yace aquí Juan labrador, / que nunca sirvió a señor, / ni vio la Corte, ni al Rey, / y venerando su ley / ni temió ni dio temor, / ni tuvo necesidad, / ni estuvo herido ni preso, / ni en sesenta años de edad / vio en su casa mal suceso, / envidia ni enfermedad” (vv. 807-815). Sebbene con alcuni interventi lessicali e strutturali, il contenuto semantico dell’iscrizione viene integralmente conservato – ad eccezione del primo verso introduttivo che, come si osserverà, viene sostituito da un’omologa indicazione scenica – in entrambe le traduzioni, rispettivamente “Ci gît Jean le Laboureur qui n’a jamais fait sa cour à personne. Il n’a jamais été à la Ville. Quoique plein de respect pour le Roi, il ne l’a jamais vu. Il n’a ni éprouvé, ni

⁶⁴ Nella *comedia* di Lope infatti il personaggio della Infanta, che pronuncia l’omologa battuta, si esprime non con un commento ma tale l’interrogativa diretta “¿De qué está riendo vuestra alteza?": Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 119 [v. 714].

⁶⁵ Ad eccezione della sollecitazione a Gutierre affinché legga l’iscrizione ad alta voce, azione che in *El villano en su rincón* è lo stesso monarca a compiere dietro richiesta della Infanta, nel passaggio alla *refundición* il contenuto semantico di tali versi viene mantenuto pressoché integralmente, sebbene con alcuni interventi strutturali dovuti anche alla differente forma metrica impiegata, nonché la riconduzione ad un’unica battuta di quelle che in origine erano due differenti inframezzate dall’ampio inciso in riferimento agli antichi sepolcri dei versi 718-745, già anticipato da Matos: “REY. ¿No quieres que me ría, si he leído / la cosa más notable en esta piedra / que está en el mundo escrita, ni se ha oído? [...] REY. Éste merece letras en diamante. / INFANTA. ¿Cómo dicen, señor?": Ivi, pp. 119, 120 [vv. 715-717, 746-747].

⁶⁶ Cfr. *supra*, p.120, nota 56.

inspiré la crainte. Il n’a connu ni les besoins, ni les flessure, ni la prison. Pendant une vie de soixante ans il n’a vu arriver dans sa maison, ni accident, ni dispute, ni maladie” e “Qui giace Giovanni il Lavoratore, che non ha mai fatto la Corte a chicchessia; non è mai stato alla Città; quantunque pieno di rispetto pel Re, non lo ha mai veduto; non ha provato né ispirato timore, non ha conosciuto né i bisogni né le ferite, né le prigionie, e durante una vita di sessant’anni, non ha veduto accader mai nella propria Casa né accidenti, né contese, né malattie”. Come si può notare, entrambe le rese mantengono inoltre l’espedito dell’anafora negativa del prototesto spagnolo senza alterarne la struttura. La prima affermazione, in cui si rivendica il fatto che Juan Labrador non si sia mai sottomesso al servizio di alcun signore (“que nunca sirvió a señor”, v. 808), viene tradotta da Linguet tramite l’espressione idiomatica francese “faire la cour”⁶⁷ e il successivo generico riferimento a “personne” in luogo del più connotato “señor”, poi tradotto in italiano con l’analoga locuzione “fare la corte”. Il verso successivo – “ni vio la Corte, ni al Rey” (v. 809) – di indubbio valore tematico, è l’elemento che nella resa dell’epitaffio subisce una maggiore ingerenza traduttiva. La “Corte” passa infatti ad essere una più generica “ville” francese e “città” italiana, con l’ulteriore metamorfosi del verbo relazionato al campo semantico della vista ad uno connesso al movimento, mentre il fatto di non aver mai visto il re viene anticipato da una concessiva esplicita a rendere la proposizione implicita del verso 810 – “y venerando su ley”, rispettivamente tradotto con “quoique plein de respect pour le Roi” e “quantunque pieno di rispetto pel Re” – che concorre, unitamente all’espedito appena precedente in relazione all’ambiente cortigiano, ad un’attenuazione dell’immagine di risoluta determinazione da parte del *villano*. Le successive negative sono restituite in termini letterali con l’aggiunta di alcuni verbi a rendere maggiormente fruibile la resa in prosa (“éprouvé”, “inspiré”, “connu”, “arriver”, poi rispettivamente in italiano “provato”, “ispirato”, “conosciuto”, “accader”).

Seguono i rispettivi commenti di Alvar Nuñez e del re, entrambi aggiunti da Matos: “ALVAR. ¡Epitafio peregrino! / REY. No habrá en el mundo quien pueda / dejar tan rara memoria” (vv.

⁶⁷ “COUR. [...] Il signifie encore Les respects ôc les assiduités qu’on rend à quelqu’un. *Faire sa Cour au Roi. Faire la Cour aux Grands. Il ya longtemps qu’il fait la Cour à cette Dame. Il fait la Cour à ses Juges. J’ai été tout le matin che un tel, j’y ai fait ma Cour tout à loisir. C’est mal faire sa Cour. que de porter de mauvaises nouvelles. On dît Faire la Cour de quelqu’un pour dire Lui rendre de bons offices auprès de quelqu’un. Vous avez besoin d’un tel, je lui ai bien fait votre Cour*”: Académie Française, *Dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 422.

817-819). Si osservi come in questo caso il traduttore francese operi – come già occorso in precedenza nella resa del dialogo tra Beatriz e Jacinta – eliminando la presenza di un personaggio (in questo caso il re) e riconducendone tuttavia la battuta all’altro (Alvar Nuñez), la cui enunciazione viene invece omessa. Le traduzioni francese e italiana vedono pertanto l’eliminazione del verso 817 pronunciato da Alvar Nuñez – probabilmente visto come eccessivamente ridondante rispetto ad un’osservazione già ampiamente esplicitata – con la parallela complementare attribuzione a quest’ultimo delle parole del re – forse data la necessità di un personaggio differente a commentare quanto appena letto dal monarca – rispettivamente restituite come “Il n’y a peut-être personne au monde qui pût en dire autant” e “Non vi è forse persona al Mondo che possa dire altrettanto” con una resa del futuro con valore ipotetico tramite il presente indicativo nonché l’aggiunta degli analoghi avverbi “peut-être” e “forse” e l’attenuazione della “rara memoria” nei più generici “autant” e “altrettanto”. Si assiste poi all’osservazione di Gutierre circa l’assenza di data sull’epitaffio, elemento di ulteriore singolarità nonché di rilevanza diegetica poiché permette di vagliare l’ipotesi che l’uomo cui esso fa riferimento sia ancora in vita – “No pone año de la fecha, / ni cuando murió” (vv. 820-821)⁶⁸ – che arriva ai due nuovi metatesti nei più sintetici “Il n’y a point de date” ed “Egli non ha data”.

Segue il commento da parte del re – con il conseguente già osservato richiamo da parte di Gutierre al “mancebo de la montera”⁶⁹ – in cui questi si augura che l’uomo “tan singular” descritto dall’iscrizione sia ancora vivo per poterlo conoscere: “Es verdad. / Yo me holgara que viviera, / para conocer a un hombre / tan singular” (vv. 821-824)⁷⁰. A differenza della precedente battuta attribuita ad Alvar Nuñez, le due traduzioni si presentano in questo caso nei termini di rese esplicative più ampie, rispettivamente in francese come “Cela est vrai. Je voudrais bien qu’un pareil homme fût encore en vie pour avoir le plaisir de le connoître” e in

⁶⁸ Si osservi che nella *comedia* di Lope tale aspetto era già stato anticipato dallo stesso monarca poco prima della propria lettura ad alta voce, per essere poi ripreso nel dialogo a questa immediatamente successivo tra lo stesso e la Infanta, cui Matos aggiunge l’enfatico commento di Alvar Nuñez: “REY. De aquesta suerte, / aunque le falta el año de la muerte: [...] / INFANTA. ¿No dice cuando murió? / REY. No escribe el año ni el mes. / INFANTA. Por ventura es vivo”: Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 120 [vv. 748-749, 759-761].

⁶⁹ Cfr. *supra*, pp. 382 ss.

⁷⁰ Si osservi come l’intervento del *refundidor* sembreri volto da un lato ad una maggiore connotazione del registro linguistico del re, dall’altro ad enfatizzare la singolarità del *villano*, nell’unione di due battute che nell’omologo passo della *comedia* di Lope si presentano come separate dall’intervento della Infanta: “REY. Yo / diera un notable interés / por que viviera INFANTA. Yo no. / REY. Yo sí, para conocer / un hombre tan peregrino”: Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 120 [vv. 761-765].

italiano, tramite il consueto ausilio della coordinazione per polisindeto, “È vero, ed io vorrei che un uomo simile fosse ancora in vita per aver il piacere di conoscerlo”. L’auspicio del sovrano dato dal verbo “holgar”⁷¹ viene dunque reso da Linguet tramite la locuzione “Je voudrais bien”, poi in italiano “vorrei”, mentre l’“hombre tan singular” diviene rispettivamente “un pareil homme” e “un uomo simile”; infine – analogamente alla resa del verbo “vivir” per mezzo delle locuzioni “être encore en vie” ed “essere ancora in vita” – il desiderio del monarca di fare la conoscenza di Juan acquista in francese la valenza dell’idea di “piacere”, nella compita espressione “avoir le plaisir de le connoître” che ne comporta la restituzione italiana “aver il piacere di conoscerlo”.

La scena prosegue con il richiamo al personaggio di Tirso e i due brevi dialoghi di questi prima con Gutierre e poi con il monarca, entrambi precedentemente analizzati. Nel secondo di tali scambi di battute il *gracioso* si esime dal rispondere alla richiesta di informazioni del sovrano circa il misterioso Juan Labrador, invitandolo a rivolgersi piuttosto alla figlia di quest’ultimo, espediente utilizzato da Matos per permettere un primo dialogo tra il re e la *dama* amata⁷², il quale non a caso è preceduto da una serie di commenti in *aparte*, interamente aggiunti dal *refundidor*, che investono il secondario intreccio amoroso.

REY	¿Quién es Beatriz?		LE ROI.	ALF. Chi è questa
TIRSO	Es aquella		Qui est cette Béatrix?	Beatrice?
	serrana que se recata,	845	TIRCIS.	TIR. Quella bella
	del pueblo la más discreta .		C’est cette filie qui se	fanciulla che si
DON GUTIERRE	Serrana hermosa , llegad;		cache, c’est la plus jolie du	nasconde: ell’è la più
	que os llama el Rey. (<i>Ap.</i> Mas ¿no es esta,		village.	leggiadra di quante ne
	cielos, la que adoro?)		DOM GUTTIERE, <i>allant vers</i>	sono in Villaggio.
REY	(<i>Ap.</i> Amor,		<i>Béatrix</i> .	GOT. (<i>Andando verso</i>
	¿qué es lo que ven mis potencias?	850	Ma belle fille , venez	<i>Beatrice</i> .) Bella
	Este es el bello motivo		parler au Roi. Mais Dieu	giovane , venite a
	que me conduce a esta aldea.)		n’est-ce pas là celle que	parlare col Re. Oh,
BEATRIZ	A vuestras plantas, señor,		j’adore?	Cielo! Non è questa
	está Beatriz.		LE ROI.	colei che adoro?
REY	De la tierra		(<i>A part.</i>) N’est-ce pa là,	ALF. (<i>A parte</i> .) Non è
	alzad, bella labradora ;	855	l’objet qui m’attire ici?	questo l’oggetto per
	que se quejara la esfera		BEATRIX.	cui sono venuto sin
	del sol de este injusto aplauso,		Seigneur, j’embrasse vos	qui?
	viendo a mis pies sus estrellas.		genouz.	BEA. Signore, io
	(<i>Ap.</i> Amor, ¿qué absoluto imperio		LE ROI.	abbraccio le voste

⁷¹ “HOLGAR. [...] Vale tambien celebrar, tener gusto, contento y placer de alguna cosa, alegrarse de ella. Latín. *Gaudere. Laetari*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. IV, 1734, p. 166.

⁷² Come si osserverà nel dettaglio poco più avanti, infatti, nella *comedia* di Lope l’omologo dialogo riguardante Juan Labrador intercorre tra il monarca e Fileto, *criado* del *villano*. Il dialogo tra re e *dama*, ben più breve, sarà invece immediatamente successivo, alla presenza dell’infanta e con un minore coinvolgimento da parte del monarca.

<p><u>es el tuyo? ¡Oh, quién pudiera pasar la voz a los ojos!</u></p> <p>[pp. 42-43]</p>	<p>860</p> <p>Levez-vous, charmante personne, je ne saurois vous voir à mes pieds (6).</p> <p>[pp. 33-34]</p>	<p>ginocchia. ALF. Alzatevi, amabile fanciulla, io non soffrirò di vedervi ai miei piedi (b).</p> <p>[pp. 26-27]</p>
---	---	---

In seguito al suggerimento di Tirso di rivolgersi a Beatriz, il re domanda a chi egli si stia riferendo: “¿Quién es Beatriz?” (v. 844), rispettivamente tradotto, con l’aggiunta dell’aggettivo dimostrativo, “Qui est cete Béatrix” e “Chi è questa Beatrice?”. Si osservi come sia nella già osservata risposta di Tirso (vv. 844-846) che nel successivo commento di Gutierre (vv. 847-849) si utilizzi due volte il termine “serrana”, in un rimando alla contrapposizione tra “corte” e “aldea”: nel primo caso (v. 845) il *realia*, impiegato dal *gracioso* senza alcun riferimento attributivo, viene privato della propria caratteristica connotazione tramite la più generica traduzione francese “fille”, che passa poi all’italiano come “bella fanciulla”, in un’anticipazione del poco posteriore “discreta” (v. 847), rispettivamente restituito come “jolie” e “leggiadra”; nel secondo invece, connotato da parte di Gutierre nei termini di “serrana hermosa” (v. 848), arriva prima al francese coerentemente come “belle fille” e poi all’italiano come “bella giovane”, in una *variatio* lessicale che paradossalmente individua, in modo ovviamente inconsapevole, non già nella connotazione di “serrana” quanto nella bellezza l’aspetto che accomuna le due caratterizzazioni.

In seguito all’*aparte* – dalla Caminer non segnalato – in cui Gutierre riconosce nella ragazza l’oggetto dei propri sentimenti amorosi (vv. 848-849), segue quello analogo del re – “Amor, / ¿qué es lo que ven mis potencias? / Este es el bello motivo / que me conduce a esta aldea” (vv. 849-852) – epurato nelle rese traduttive dei due espedienti retorici dell’apostrofe all’amore e dell’enfatica interrogativa (vv. 849-850), nonché attenuato nell’esaltazione del fascino di Beatriz che da “bello motivo” passa ad essere mero “objet” e “oggetto”. Nel passaggio ai due metatesti – rispettivamente con “N’est-ce pa là, l’objet qui m’attire ici?” e “Non è questo l’oggetto per cui sono venuto sin qui?” – il personaggio del re viene nuovamente attenuato della propria connotazione di *enamorado*.

In seguito alla manifestazione di ossequio di Beatriz tramite l’atto di inginocchiarsi al cospetto del monarca (vv. 853-854), quest’ultimo invita la *dama* ad alzarsi con un’evocativa immagine metaforica di puro gusto barocco, cui segue una ulteriore *queja* amorosa in *aparte*

con una nuova apostrofe alla personificazione dell'amore: "De la tierra / Alzad, bella labradora; / que se quejara la esfera / del sol de este injusto aplauso, / viendo a mis pies sus estrellas. / (Ap. Amor, ¿qué absoluto imperio / es el tuyo? ¡Oh, quién pudiera / pasar la voz a los ojos!)", (vv. 854-861). Si osservi come le traduzioni francese e, di conseguenza, italiana, si esplicitino in termini molto meno figurati, limitandosi a sciogliere il nucleo semantico di tali versi rispettivamente con "Levez-vous, charmante personne, je ne saurois vous voir à mes pieds" e "Alzatevi, amabile fanciulla, io non soffrirò di vedervi ai miei piedi". La "bella labradora" – con un rimando non solo a quel tema della rusticità già evocato dal poco anteriore duplice impiego del vocabolo "serrana", ma anche, forse, all'immediatamente precedente incoraggiamento ad alzarsi "de la tierra", quasi ad auspicare metaforicamente un'elevazione dello *status* sociale di Beatriz – passa anche in questo caso ad essere una più generica "charmante personne" e "amabile fanciulla", connotandosi di nuovo unicamente in relazione alla propria avvenenza e non al tema centrale dell'antitesi tra mondo agreste e cortigiano. Ancor più invasivo è l'intervento sulla successiva immagine figurata, che viene esplicitata da Linguet con "je ne saurois vous voir à mes pieds" – poi in italiano "io non soffrirò di vedervi ai miei piedi" – perdendo dunque non soltanto la carica retorica del verso quanto anche parte del suo valore di encomio e adulazione nei confronti della *dama*, cui tuttavia il traduttore in parte supplisce tramite l'inserimento di una nota a piè di pagina, che si avrà modo di osservare nel dettaglio⁷³, in cui si cimenta in una parafrasi letterale di tali versi commentando inoltre che in "Il faut se rappeler que dans toutes les galanteries del Comédies Espagnoles, le soleil & les étoiles entrent toujours pour quelque chose"⁷⁴. Non vi è invece alcun riscontro all'interno dei due metatesti del successivo *aparte* dei versi 859-861, che Linguet omette totalmente senza lasciarne traccia. Ancora una volta l'idiosincrasia del traduttore francese nei confronti della connotazione del monarca in qualità di *galán enamorado* si manifesta tramite procedimenti attenuativi ed epurativi che contribuiscono a privare i due metatesti di alcune dominanti diegetiche e drammaturgiche di fondamentale

⁷³ Cfr. *infra*, pp. 809 ss.

⁷⁴ Juan de Matos Fragoso, "Le sage dans sa retraite", cit., p. 34 [nota 6].

importanza all'interno del dramma anche perché in larga misura ascrivibili alla penna di Matos nel passaggio dalla *comedia* di Lope alla posteriore *refundición*⁷⁵.

Segue quindi l'ampio dialogo tra la "bella serrana" ed il monarca circa Juan Labrador, di estrema rilevanza ai fini della caratterizzazione di quest'ultimo, ancorché assente sul *tablado*, nonché finalizzata nell'ultima parte da un lato a manifestare l'inclinazione di Beatriz per il mondo cortigiano – in antitesi alle opinioni del padre – dall'altro a riprendere l'intreccio secondario del triangolo amoroso.

BEATRIZ	¿Qué es lo que manda su Alteza?		BEATRIX.	BEA. Che cosa mi impone
REY	(Ap. El despejo es cortesano.) ¿Quién es en aquesta aldea Juan Labrador?		Que me veut votre Majesté?	V. M.?
BEATRIZ	Es mi padre.	865	LE ROI.	ALF. (A parte.) Ell'ha tutta la franchezza d'una donna del gran Mondo.
REY	Luego ¿vive?		Elle a toute l'assurance d'une femme du grand monde. Y a- t-il ici un Jean le Laboureur?	(Forte.) Si ritrova in questo luogo un certo Giovanni il Lavoratore?
BEATRIZ	Y con tan buena salud que puede apostar a duración con las peñas. Pues siendo de sesenta años, edad en que el hombre peina caducas canas, jamás tuvo un dolor de cabeza.	870	BEATRIX.	BEA. Sire, egli è mio Padre.
REY	Pues ¿cómo en su sepultura tiene ya puesta la piedra?		Oui, c'est mon pere.	ALF. Vive dunque tuttora?
BEATRIZ	Pues dice que es un loco el que fabrica vivienda para cien años de vida, y como ha de ser la huesa su habitación muchos siglos, la edifica antes que muera.	875	LE ROI.	BEA. Vive, e sta così bene, che viverà ancora per molto tempo; nell'età sua di sessant'anni egli non ha peranche avuto un dolor di testa.
REY	Y ¿Es rico Juan Labrador?		Il se porte si bien qu'il vivra encore long-tems. A son âge de soixante ans, il n'a jamais eu seulement un mal de tête.	ALF. E perché si è fatto metter qui un Epitaffio?
BEATRIZ	Señor, mucha es su riqueza. Cincuenta pares de mulas y ochenta de bueyes pueblan la campiña en sus arados. Y en la rústuca tarea	880	BEATRIX.	BEA. Egli dice ch'è pazzia il fabbricarsi delle case pel poco tempo che s'ha da vivere, e che dovendo il Sepolcro essere il nostro albergo per molti secoli, ha voluto fabbricar il suo prima di morire.
REY			LE ROI.	ALF. È ricco vostro Padre?
BEATRIZ		885	Pourquoi don a-t-il déja fait placer ici son épitaphe?	
			BEATRIX.	
			Il dit, que c'est une folie de se bâtir des maisons pour les peu de tems qu'on a à vivre, au lieu que le tombeau devant être notre demeure pendant des siecles, il a voulu faire bâtir le sien avant sa mort..	

⁷⁵ In questo caso l'omologo passo di *El villano en su rincón* cui tali versi possono essere condotti, posteriore al dialogo intercorso tra il monarca e Fileto in merito a Juan Labrador, pur lasciando evincere l'interesse del sovrano nei confronti della figlia del *villano*, si connota in termini molto meno enfatici, data anche la sua mancata relazione con il "caso de honra" assente nella *comedia* di Lope: "FILETO. Si quieres ver, señor, una serrana / hermosa como el sol, que es hija suya, / haz que se acerque la de la patena, / que se precia de ser muy cortesana. / REY. Llámala, Otón. OTÓN. Aquí os llegad, señora. / LISARDA. Qué manda su reverencia? [...] REY. ¿Sois hija de este buen viejo / que llaman Juan Labrador? / LISARDA. Yo soy su hija, señor, / y aunque tosca, fui su espejo. / REY. Hermana, por vida mía, / que en la moza reparéis. / INFANTA. Muy buena traza tenéis. / LISARDA. Donde está tu infantería, / ¿qué traza puedo tener? [...] REY. No me parece muy lerda, / y el talle es todo donaire. / LISARDA. Como nos da tanto el aire, / no es mucho que el don se pierda. / REY. ¿Y cómo os llamáis? LISARDA. Lisarda, / con perdón de sus mercedes. [...] REY. El talle es, por Dios, gallardo. / INFANTA. Que os lleva los ojos temo. / Vamos, hermano, de aquí": Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., pp. 122, 123 [vv. 846-851, 855-863, 879-884, 889-894].

REY	cien hombres tiene ocupados. ¿Qué viste?		LE ROI. Est-il riche? Jean le	BEA. Sire, egli ha più di
BEATRIZ	Una parda jerga.		Laboureur?	<u>cinquanta aratri che</u>
REY	¿En qué come?		BEATRIX. Sire, <u>il a plus de cinquante</u>	<u>laborano unicamente</u>
BEATRIZ	Un toscó barro.		<u>charrues qui ne travaillent que</u>	<u>per lui.</u>
REY	¿Por qué causa?		<u>pour lui.</u>	ALF. Di che si veste?
BEATRIZ	Es que <u>se precia</u> 890		LE ROI. De quoi s'habille-t-il?	BEA. Di <u>rascia</u> grigia.
	<u>de ser humilde</u> , y no gusta de vanidades superfluas.		BEATRIX. De <u>serge</u> grise.	ALF. Di che vasellame si
REY	¿Es avariento?		LE ROI. Comment est sa vaiselle?	serve?
BEATRIZ	Antes gasta mucho parte de su hacienda	895	De <u>terre</u> grossiere.	BEA. Di <u>terra</u> rozza.
	con los pobres, y para ellos		LE ROI. Pourquoi?	ALF. Perché?
	ciertas heredades siembra, cuyo fruto, igual con todos,		BEATRIX. Parce qu'il <u>aime en tout la</u>	BEA. Perché <u>ama la</u>
	les reparte en la cosecha.		<u>simplicité.</u> Il déteste les	<u>simplicità</u> in tutte le
REY	¡Hombre extraño! Y ¿por qué causa	900	dépens inutilis.	cose, e detesta le <u>spese</u>
	filósofo se desdeña		LE ROI. Est ce qu'il est avare?	inutili.
BEATRIZ	de ver a su Rey?		BEATRIX. Au contraire, il donne une	ALF. È forse avaro?
	Él dice		partie de son bien aux	BEA. All'opposto dispensa
	que le ama y le respeta		pauvres: il a des terres qu'il	a' poveri una porzione
	como humilde y buen vasallo,	905	ensemence exprès pour eux;	delle proprie facoltà,
	y que le dará su hacienda		il leur en distribue tout le	semina delle terre a
	pero que no quiere verle.		fruit.	bella posta per essi, e
	Y es, gran señor, de manera		LE ROI. Voilà un singulier homme. Et	ne distribuisce loro
	este capricho en que ha dado,		pourquoi dédaign-t-il de voir	l'intiero frutto.
	que siempre que vuestra Alteza		son Roi?	ALF. Quest'è un uomo
	por aquí pasa se esconde.	910	BEATRIX. Il dit qu'il l'aime, qu'il le	particolare. E perché
REY	Dichoso él, que se contenta		respecte come un bon sujet,	E perché sdegna di vedere il suo
	con su estado, sin que aspire		qu'il lui donneroit tout son	Re?
	a más fortuna que aquella		bien, mais qu'il ne veut pas le	BEA. Egli dice che lo ama,
	en que nació. Pero el modo		voir. Cette idée le domine si	che lo rispetta come
	de despreciar mi grandeza,	915	fort, que chaque fois que	dee far un buon
	y no querer verme envidia,		votre Majesté vient, il se	suddito, che gli darebbe
	y a no ser Rey sólo fuera		cache.	quanto possiede, ma
	Juan Labrador. Y ¿qué estado		LE ROI. Il est trop heureux de savoir	che non vuol vederlo. Si
	dar a sus hijos intenta		se contenter de l'état où il	fatta idea lo domina a
	con tanta riqueza?		est né. J'envie la grandeur	un sdegno tale, che
BEATRIZ	Dice		d'un homme qui méprise ma	quantunque volte V. M.
	que, aunque darme bien pudiera	920	magnificence & ne veut pas	viene qui egli corre a
	cien mil ducados de dote,		me voir. Si je n'étois pas Roi,	nascondersi.
	que no quiere que yo sea		je voudrais être Jean le	ALF. Egli è felice, poiché sa
	más de lo que soy. Y así		Laboureur: & quel état veut-il	contentarsi dello stato
	con otro igual suyo piensa	925	donner à ses enfasi avec tant	in cui nacque; ed io
	en esta aldea casarme;		de bien?	invidio così alla
	que él no busca más nobleza		BEATRIX. Quoiqu'il puisse me donner	grandeza d'un uomo
	que aquella que Dios le ha dado,			che desprezza la mia
	y de ser lo que es se precia.			magnificenza e non vuol
REY	(Ap. No será así, porque yo	930		vedermi, che se non
	primero, serrana bella,			fossi Re, vorrei essere
	al tósigo de mis ansias,			Giovanni il Lavoratore. E
	moriré que verte ajena.)			quale stato vuol egli
	Y ¿qué decís vos?			dare a' proprj figliuoli
BEATRIZ	Yo tengo			con tante ricchezze?
	tan alta, señor, la idea			BEA. Quantunque possa

	<u>que no hay fortuna encumbrada</u> 935 <u>que humilde no me parezca.</u> Sólo me agrada la Corte <u>y su hermosa diferencia.</u>	cent mille ducats de dot, il ne veut me marier qu'avec un <u>paysan du village.</u> Il dit qu'il ne veut pas d'autre noblesse celle <u>qui vient de Dieu.</u>	Villaggio , e dice di non volere altra nobiltà che quella <u>che viene dal Cielo.</u>
REY	¿Quieres que os lleve a la Corte?		ALF. (A parte.) Non sarà mai vero: io morirò prima di vederla fra le braccia d'un altro. (Forte.) E voi, che cosa ne dite?
BEATRIZ	940 Quando se case su Alteza con la infanta de Aragón, cuya boda España espera, entonces me llevará para dama de la Reina, porque para menos juzgo 945 que no saldré de mi tierra.	LE ROI. (A part.) Il n'en sera rien: je mourrai plutôt que de la voir entre les bras d'un autre. (Haut.) Et vous, que vous en semble?	BEA. Sire, ho il cuore così elevato, che fuor della Corte sembrami che niente mi convenga.
MARTÍN	Parece que habla contigo. no es la villana muy lerda.	BEATRIX. Sire, j'ai le coeur si élevé, que hors la Cour rien ne paroît me convenir.	ALF. Volete ch'io vi ci conduca?
REY	950 A no ser vuestra hermosura de inferior fortuna, fuera muy fácil.	LE ROI. Voulez-vous que je vous amene à la Cour?	BEA. Se la M. V. cuando si ammoglierà volesse collocarmi presso della Regina, ci verrei volentieri; senza di questo non debbo pensarvi.
DON GUTIERRE	El Rey la mira.	BEATRIX. Sire, si au mariage de Votre Majesté, elle vouloit me placer auprès de la Reine, j'irois volontiers en Cour, sans cela, je ne dois point y penser.	MAR. Questa Contadina non è almeno paurosa.
MARTÍN	Como es Sabio, con prudencia las leyes de la Partida quiere acabarlas con ella.	MARTIN. Voilà une Paysanne qui n'est pas dégoûtée.	ALF. Siete così bella, che anche meno ricca riuscirete facilmente alla Corte (<u>venqono ad avvertirlo che tutto è pronto nel Tempio.</u>) (A parte.) Troverò un altro momento per parlarle con maggior libertà. (Forte.) Andiamo. Che vi sembra D. Gottiero, della superbia di questo Contadino Filosofo?
	<i>Sale un CRIADO.</i>	LE ROI, à part. Je trouverai un autre moment pour lui parler avec moins de gêne. (Haut.) Allons, que vous semble Dom Guttierre de l'orgueil de ce Paysan philosophe?	GOT. Egli si vanta di non aver fatto la corte a chicchessia, e di non aver voluto vedere il suo Sovrano: questa mi sembra una vanità opposta affatto alla modestia cui affetta nel resto.
	Ya está todo prevenido. 955 Bien puede entrar vuestra Alteza. (Ap. Yo buscaré otra ocasión para mejor poder verla, sin nota de mi respeto.)	DOM GUTTIERE. Il se vante de n'avoir ni fait la Cour à personne, ni voulu voir son maître: voilà une vanité bien opposée à la modestie qu'il affecte dans tout le reste.	ALF. Io ne sono così offeso, che voglio vendicarmene. Lasciate pur fare a me, Giovanni, ch'io voglio mi vediate e mi facciate la corte assolutamente. (parte.)
REY	960 (Ap. Toda la atención me lleva.) DON GUTIERRE Vamos. ¿Qué os ha parecido, don Gutierre, la soberbia del filósofo villano?		
DON GUTIERRE	Blasona con acción necia que a señor nunca ha servido, ni ha querido ver la regia majestad: dos vanidades a su humildad bien opuestas.		
REY	970 ¡Que por no verme se esconde, y servir a otro condena! Confieso que me ha picado. Yo dispondré de manera que sirva a señor, y que hoy Juan Labrador me vea.		
VILLANOS	975 ¡Viva Alfonso, viva!		
	(Vanse todos, menos BEATRIZ y DON GUTIERRE.)		
BEATRIZ	Viva, pues viene a honrar nuestra aldea.	LE ROI. J'en suis si piqué que je veux m'en venger. Ah! Jean le Laboureur, je veux aujourd'hui que vous fassiez votre Cour & que vous me voyiez. (Il sort.)	

[pp. 43-46]	LES PAYSANS. Vive le Roi Alphonse.	I CON. Evviva il Re Alfonso!
	[pp. 34-38]	[pp. 27-29]

Pur in una sostanziale conservazione degli elementi tematici presenti nell'analogo passo della *comedia* di Lope, la differente struttura della *refundición*, in parte già osservata, mette in evidenza alcuni degli aspetti di maggiore interesse agli occhi di Matos, che si vengono pertanto a costituire quali dominanti testuali di notevole rilevanza. In particolare si riporta di seguito in parallelo gli omologhi dialoghi in riferimento al personaggio di Juan Labrador tra il monarca e Fileto e lo stesso e Beatriz, un cui pur sommario confronto diretto permette di riscontrare – oltre ad alcuni interventi dovuti sia alla differente struttura metrica impiegata che al differente registro linguistico afferente agli antitetici personaggi del *gracioso* e della *dama* – alcuni interventi da parte del *refundidor* che permettono in seguito di analizzarne più consapevolmente le sorti traduttive.

REY	¿Quién es Juan Labrador aquí?	REY	(Ap. El despejo es cortesano.)
FILETO	Es mi amo;	BEATRIZ	¿Quién es en aquesta aldea
REY	que por darme a comer así le llamo.	REY	Juan Labrador?
FILETO	¿Que vive?	BEATRIZ	Es mi padre. 865
REY	Sí, señor.	REY	Luego ¿vive?
REY	Pues, ¿cómo tiene	BEATRIZ	Y con tan buena
FILETO	puesta su piedra aquí de sepultura? 805		salud que puede apostar
REY	Porque dice que es loco el que edifica		a duración con las peñas.
FILETO	casa para la vida de cien años,		Pues siendo de sesenta años,
REY	aunque muy pocos pasan de sesenta,		edad en que el hombre peina 870
FILETO	y no lo hace para tantos cuantos		caducas canas, jamás
REY	ha de estar en la casa de la muerte. 810		tuvo un dolor de cabeza.
FILETO	¿Es muy sabio?	REY	Pues ¿cómo en su sepultura
REY	Después de mí no hay hombre	BEATRIZ	tiene ya puesta la piedra? 875
FILETO	que sepa tanto en toda aquesta aldea.		Pues dice que es un loco
REY	Así falta en las letras mes y año.		el que fabrica vivienda
FILETO	Pondránsele en muriendo.		para cien años de vida,
REY	¿Tiene hijos?		y como ha de ser la huesa
FILETO	Dos tiene agora, un macho y una macha 815		su habitación muchos siglos,
REY	más bella que una rosa alejandrina		la edifica antes que muera. 880
FILETO	cuando rompe el botón y por su extremo	REY	Y ¿Es rico Juan Labrador?
REY	desplega algunas hojas y otras coge.	BEATRIZ	Señor, mucha es su riqueza.
FILETO	¿Es rico?		Cincuenta pares de mulas
REY	Es espantosa su riqueza.		y ochenta de bueyes pueblan
FILETO	Tiene de su labor más de cien hombres, 820		la campiña en sus arados. 885
REY	ochenta bueyes y cincuenta mulas.		Y en la rústica tarea
FILETO	¿Qué viste?		cien hombres tiene ocupados.
REY	Paño toscó.	REY	¿Qué viste?
FILETO	¿En qué come?	BEATRIZ	Una parda jerga.
REY	En barro muy grosero.	REY	¿En qué come?
FILETO	¿Por qué causa?	BEATRIZ	Un toscó barro.
REY	Porque es el más humilde de los hombres.	REY	¿Por qué causa?

beni agresti quali “bueyes”, “mulas” e *labradores*; il riferimento al destino che Juan riserva ai propri figli (“¿Cómo trae sus hijos?”, v. 826), ripresa in parte dall’aggiunta della conclusione del dialogo in cui Beatriz manifesta l’opposizione paterna alla sua ascesa sociale; il diretto riferimento al tema del “villano en su rincón” (“Porque él dice, y lo creo, que es honrado / que es rey en su rincón, y que sus padres / no le vieron tampoco, y le sirvieron, / amaron, respetaron y temieron” vv. 831-834); infine la richiesta diretta circa l’eventuale comportamento di Juan nel caso in cui il monarca lo mandasse a chiamare (“Si le envió a llamar, ¿no querrá verme?”, v. 839), il cui contenuto semantico è comunque mantenuto nell’affermazione di Beatriz circa l’abitudine del padre di nascondersi ogni qualvolta il re si trovi nei pressi del villaggio. Dall’altro lato il *refundidor* aggiunge o amplia, rispetto alla *comedia* di Lope, alcuni elementi tematici: nel dettaglio il riferimento all’ottimo stato di salute di Juan, ben più dettagliato (vv. 866-872); la già anticipata descrizione dei beni agresti delle “campiñas” del *villano*, accresciuta in termini sia quantitativi e qualitativi (vv. 825-887); la risposta alla domanda circa l’ostinazione a non voler incontrare il proprio re (vv. 892), che nella battuta di Beatriz – a differenza di quella del *gracioso* lopesco, il quale avalla l’opinione del proprio *amo* tramite l’assertivo inciso “yo lo creo” (v. 831) – assume il valore di “porfía” in una pur velata allusione alla non condivisione da parte della *dama* di tale atteggiamento del padre nonché la parallela già osservata epurazione di numerosi elementi presenti nell’omologa risposta del *gracioso* (vv.890-892); la maggiore enfasi data all’altruismo del *villano* tramite l’aggiunta dettagliata di alcuni accorgimenti generosi nei confronti dei “pobres”; infine, all’interno della battuta del monarca – che dà poi modo a Beatriz di palesare il proprio interesse per il mondo cortigiano, cui segue una seconda parte del dialogo, interamente aggiunta da Matos, che investe direttamente il tema dell’antitesi tra “corte” e “aldea” nonché lo sviluppo dell’intreccio amoroso secondario – si assiste da un lato all’introduzione del tema della “envidia” nutrita dallo stesso nei confronti del saggio *villano* (vv. 913-917), nonché alla ripresa della precedentemente omessa domanda del *gracioso* del verso 826 circa il trattamento riservato da quest’ultimo ai propri figli tramite la propria opulenta disponibilità di risorse materiali, pretesto per la lamentela di Beatriz circa l’opposizione del padre al suo matrimonio con un cortigiano malgrado i “cien mil ducados” da darle in dote di cui egli disporrebbe.

Alla luce di tali interventi che intercorrono nell'evoluzione di tale passo dalla *comedia* lopesca alla *refundición*, se ne analizzano le rispettive rese traduttive da parte di Linguet e della Caminer. Alla richiesta di Beatriz in merito al motivo per cui il re le si stia rivolgendo – “¿Qué es lo que manda su Alteza?” (v. 862)⁷⁶, rispettivamente tradotto “Que me veut votre Majesté?” e “Che cosa mi impone V. M.?”, con la metamorfosi di “manda” prima nel francese “me veut”, solitamente utilizzato da Linguet nella restituzione di tale verbo, e poi nell'italiano “m'impone” – il re si esprime in *aparte* commentando il comportamento della *dama* quale manifestazione di indole cortigiana: “El despejo es cortesano” (v. 863). Le due traduzioni di tale verso – rispettivamente in francese, con la mancata segnalazione della presenza di un “a parte”, “Elle a toute l'assurance d'une femme du grand monde” e italiano, in questo caso con la segnalazione dello stesso, “El'ha tutta la franchezza d'una donna del gran Mondo” – si strutturano in una resa esplicativa maggiormente consona alla dimensione in prosa, che vede la riconduzione del soggetto e del verbo alla *dama* anziché al “despejo”, nonché la restituzione di tale vocabolo – qui nella sua accezione di “desenfado, desembarazo, donaire y brio”⁷⁷ prima come “assurance” e poi come “franchezza”. Inoltre, il significativo attributo di “cortesano” – cui si aggiungono i sostantivi “femme” e “donna” in ausilio alla nuova struttura sintattica dei metatesti – viene restituito, coerentemente con l'operazione traduttiva che solitamente ne caratterizza la resa, prima come “du grand monde” e poi come “del gran Mondo”.

Segue la prima domanda diretta circa il *villano* da parte del re – “¿Quién es en aquesta aldea / Juan Labrador?” (vv. 863-864) – che si presenta quasi nella stessa identica forma in cui lo stesso l'aveva poco precedentemente rivolta al personaggio di Tirso (“Decidme, ¿quién es aquí / Juan labrador?”, vv. 838-839), il quale tuttavia si era sottratto alla risposta incoraggiando il re a rivolgersi a Beatriz⁷⁸. Si osservi come anche in questo caso, analogamente al precedente, la traduzione di Linguet passi a domandare non tanto chi degli abitanti del villaggio sia Juan Labrador, quanto se esista nel posto qualcuno che si chiami in questo modo; tuttavia, mentre nella precedente traduzione si fa esplicito riferimento al

⁷⁶ Tale battuta di Beatriz è analoga a quella pronunciata da Lisarda in risposta al già osservato richiamo da parte del monarca, posteriore all'appena commentato dialogo tra questi e Fileto, su suggerimento di quest'ultimo: “REY. Llámala, Otón. OTÓN. Aquí os llegad, señora. / LISARDA. Qué manda su reverencia?": Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 122 [vv. 850-851].

⁷⁷ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. III, 1732, p. 213.

⁷⁸ Cfr. *supra*, pp. 382 ss.

nome proprio del personaggio – nella resa “Dis-moi, ya-t-il quelqu’un ici qui s’appelle Jean le Laboureur?”, che passa poi all’italiano come “Dimmi, v’è in questo luogo nessuno che abbia il nome Giovanni il Lavoratore?” – in tale occorrenza la restituzione avviene in modo più sintetico e diretto tramite l’aggiunta dell’articolo indeterminativo: “Y a-t-il ici un Jean le Laboureur?”, poi maggiormente esplicitata ed ampliata nella traduzione della Caminer come “Si ritrova in questo luogo un certo Giovanni il Lavoratore?”. La risposta di Beatriz a sua volta – derivante da quella analoga di Fileto nella *comedia* di Lope pur epurata della connotazione ironica ascrivibile al personaggio del *gracioso* con un riferimento al topico tema del cibo (“Es mi amo; / que por darme a comer así le llamo”, vv. 802-803) – passa dall’assertivo “Es mi padre” (v. 865), derivante molto probabilmente da ragioni di tipo metrico compositivo, al più colloquiale francese “Oui, c’est mon pere”, che vede poi nel passaggio alla traduzione italiana (“Sire, egli è mio Padre”) la sostituzione della particella affermativa con l’apostrofe al sovrano, connotando il personaggio della *dama* proprio nell’ottica di quell’indole cortigiana poco prima esplicitata.

La seconda richiesta del monarca rimanda all’assenza di una data sull’epitaffio, onde sapere se il *villano* sia ancora vivo ed esista pertanto la possibilità di conoscerlo: “Luego ¿vive?” (v. 866). La risposta a tale domanda (rispettivamente tradotta nelle prose francese ed italiana “Il est donc encore en vie?” e “Vive dunque tuttora?”) vede da parte di Beatriz, come già osservato, un ampliamento rispetto al più incisivo e generico “Sí, señor” del *gracioso* Lopesco (v. 804), con un ulteriore richiamo all’età del padre e al buono stato fisico di cui questi gode – già esplicitato da parte di questi nella precedente *relación* della quinta scena (vv. 487-494), nonché palesato nella conclusione dello stesso epitaffio (v. 816) – volto probabilmente a sottolineare il fatto che la preventiva iscrizione tombale non sia da attribuirsi ad uno stato di precarietà della salute del suo destinatario: “Y con tan buena / salud que puede apostar / a duración con las peñas. / Pues siendo de sesenta años, / edad en que el hombre peina / caducas canas, jamás / tuvo un dolor de cabeza” (vv. 866-872). Si osservi come la battuta della *dama* venga ricondotta da Linguet e, di conseguenza, dalla Caminer al suo mero contenuto semantico, tramite l’epurazione di ogni artificio retorico che non concorra al messaggio principale veicolato: rispettivamente in francese “Il se porte si bien qu’il vivra encore long-tems. A son âge de soixante ans, il n’a jamais eu seulement un mal de tête” e in italiano “Vive, e sta così bene, che viverà ancora per molto tempo; nell’età

sua di sessant'anni egli non ha peranche avuto un dolor di testa", con l'aggiunta del verbo "vive" quale *incipit* in anaforica ripresa dell'appena precedente domanda cui poi far seguire la coordinata che regge la successiva proposizione consecutiva. Da un lato infatti l'immagine metaforica dei versi 867-868 ("apostar / a duración con las peñas"), finalizzata a mettere enfaticamente in evidenza la robusta solidità di Juan paragonandola a quella del materiale roccioso⁷⁹, viene direttamente esplicitata sebbene senza alcun riferimento al vigore fisico (rispettivamente "il vivra encore long-tems" e "sta così bene"); dall'altro invece l'immagine delle "caducas canas" in relazione all'età anagrafica del *villano* (vv. 870-871), a connotarlo ulteriormente quale uomo fuori dal comune, viene interamente cassata.

La domanda successiva, a questa collegata, vede la richiesta esplicita da parte del sovrano circa la decisione di Juan di predisporre la propria lapide pur essendo ancora in vita: "Pues ¿cómo en su sepultura / tiene ya puesta la piedra?" (vv. 873-874). Così come la battuta del re viene restituita nella due prose in termini pressoché letterali, seppure con la sostituzione del riferimento alla "sepultura" con gli avverbi "ici" e "qui" nonché la parallela esplicitazione dell'epitaffio in luogo della "piedra" (rispettivamente con "Pourquoi don a-t-il déjà fait placer ici son épitaphe?" ed "E perché si è fatto metter qui un Epitaffio?"), anche la risposta di Beatriz – attorno alla quale si articola un importante elemento di caratterizzazione del *villano* che non a caso richiama quanto dallo stesso dichiarato in chiusura dell'ampia *relación* della sesta scena (vv. 674-676) – viene mantenuta integra nel suo significato, seppure in una costruzione sintattica più consona alla prosa, mantenendone l'opposizione tra "vivienda / para cien años de de vida" (vv. 876-877) e "habitación [de] muchos siglos" (v. 879), con l'unico intervento lessicale della restituzione dei "cien años" in riferimento all'età media di un uomo – a sua volta già modificato da Matos rispetto alla *comedia* di Lope, in cui Feliciano affermava che "muy pocos pasan de sesenta" (v. 808) – nei termini più generici di "les peu de tems qu'on a à vivre" e "poco tempo che s'ha da vivere", in parallela opposizione ai successivi "des siecles" e "molti secoli", cui la Caminer aggiunge l'aggettivo indefinito "molti" in antitesi semantica e strutturale all'analogo precedente "poco".

⁷⁹ "APOSTAR. Algunas veces vale emularse, obrando à porfia los unos y los otros para adelantarse y sobrepujarse. Lat. Laudabili aemulatione contendere": Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. I, 1726, p. 348; "PEÑA. s.f. La piedra grande o roca viva, que nace de la tierra. Covarr. dice que se dijo del Latino *Pinna*, porque regularmente crece en forma pyramidal. Latín. *Rupes. Petra. Saxum*": Ivi, vol. V, 1737, p. 208.

La quarta domanda del monarca è rivolta alla ricchezza del misterioso *villano*: “Y ¿Es rico Juan Labrador?” (v. 801). Malgrado la sua resa pressoché letterale, si osservi come il riferimento diretto al personaggio tramite l’introduzione del nome proprio dello stesso – aggiunto dal *refundidor* rispetto all’omologo verso 819 di Lope (“¿Es rico?”) molto probabilmente per esigenze compositive di natura metrica – sia restituita nel metatesto francese, come di consueto, tramite l’introduzione dell’articolo determinativo (“Jean le Laboureur”) per poi arrivare a quello italiano – forse a causa della già osservata idiosincrasia avvertita dalla Caminer nei confronti di tale antroponimo, oppure ai fini di una verosimiglianza del registro linguistico o di una *variatio* stilistica, data anche la poco precedente introduzione dello stesso appellativo nella traduzione del verso 865 in luogo del francese “oui”, o ancora all’esigenza spesso avvertita dalla traduttrice di ribadire la relazione che intercorre tra i personaggi del dramma ogni qualvolta se ne presenti l’occasione – come “vostro padre”. A sua volta la risposta della *dama* viene in questo caso notevolmente epurata proprio di quegli elementi riconducibili alla penna di Matos nella composizione della *refundición*. Se infatti nel prototesto spagnolo essa si articola in una dettagliata descrizione dei beni agresti del *villano* in ripresa di quanto dallo stesso affermato all’interno della quinta e sesta scena – “Señor, mucha es su riqueza. / Cincuenta pares de mulas / y ochenta de bueyes pueblan / la campiña en sus arados. / Y en la rústica tarea / cien hombres tiene ocupados” (vv. 882-887) – nelle traduzioni francese e, di conseguenza, italiana (rispettivamente “Sire, il a plus de cinquante charrues qui ne travaillent que pour lui” e “Sire, egli ha più di cinquanta aratri che lavorano unicamente per lui”) si assiste in primo luogo all’eliminazione della risposta assertiva del verso iniziale, di cui si mantiene solamente l’apostrofe al monarca – la quale passa, analogamente a quanto già occorso in relazione al personaggio di Alvar Nuñez al verso 768, dal generico “señor” al più connotato “sire” – nonché, in secondo luogo, a una sintetica attenuazione della descrizione seguente. Non solo infatti si elimina l’esplicitazione diretta alla “mucha riqueza” del verso 822, ma questa stessa viene quantitativamente ridotta, passando dagli originari “Cincuenta pares de mulas / y ochenta de bueyes pueblan / la campiña en sus arados. / Y en la rústica tarea / cien hombres tiene ocupados” (vv. 883-887) – volutamente accresciuti da Matos rispetto ai precedenti “más de cien hombres, / ochenta bueyes y cincuenta mulas” (vv. 820-821) di Lope – alla sola presenza degli “arados” ricondotti da Linguet, malgrado questi siano nel

prototesto spagnolo l'unico possedimento tra quelli enumerati cui non sia attribuita una quantità, al generico "plus de cinquante". Nei due metatesti, pertanto, l'opulenza agreste di Juan Labrador, nonché con essa sia il riferimento allo *status* sociale dello stesso quale "rey" del proprio "rincón" sia il tema centrale del *beatus ille*, viene si presenta nei termini beni più esigui di "plus de cinquante charrues qui ne travaillent que pour lui" e "più di cinquanta aratri che lavorano unicamente per lui".

L'interesse del re si rivolge quindi alle abitudini quotidiane del *villano*, in un'anticipazione del primo diretto incontro tra i due *alter ego* che avrà luogo all'interno del secondo atto⁸⁰. La prima domanda è rivolta al suo modo di vestire – "¿Qué viste?" (v. 888), rispettivamente tradotto nelle due prose "De quoi s'habille-t-il?" e "Di che si veste?" – cui Beatriz risponde con l'incisivo "una parda jerga" (v. 888). Si noti come nell'intervento sulla omologa risposta di Fileto nella *comedia* di Lope, ossia il "pañó toscó" del verso 822 – la quale non può ascriversi a ragioni compositive data la loro equivalenza metrica– Matos, forse anche data la connotazione di *realia* dell'abbigliamento in relazione a un cambiamento culturale di abitudini intercorso nel lasso cronologico che separa i due drammi, da un lato sostituisca il sostantivo "pañó" – poi più volte utilizzato invece da Matos in relazione sia al *villano* che allo sposo ideale che egli intende destinare alla figlia⁸¹ – con "jerga", sottolineando dunque la connotazione di sobria rusticità del materiale di cui i vestiti del villano sono fatti⁸², e dall'altro passi dall'attributo "tosco"⁸³, cui Lope attribuiva quella connotazione di grossolanità spostata sul sostantivo, a "pardo", descrivendo il tessuto in relazione al colore a sottolinearne ulteriormente la frugalità⁸⁴. Se la restituzione dell'aggettivo cromatico non sembrerebbe presentare particolari difficoltà, data la sua presenza del repertorio lessicografico bilingue spagnolo-francese coevo con il traduttore "gris"⁸⁵ – poi da Linguet utilizzato e come tale riportato dalla Caminer all'equivalente italiano "grigio" – la

⁸⁰ Cfr. *infra* pp. 600 ss.

⁸¹ Cfr. *infra*, p. 711.

⁸² Nel Diccionario de Autoridades il termine utilizzato da Lope è descritto in termini molto generici: "PAÑO. s.m. La tela de lana de varias estofas, que sirve para vestirse y otros usos. Segun su calidad, fuertes o fábrica toma varios nombres. Es del Latino *Pannus*": Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. V, 1737, p. 110. Al contrario, quello impiegato da Matos è palesemente connotato in relazione alla sua rusticità: "XERGA. s.f. Tela gruessa, y rústica. Viene del Árábigo Xerica, que vale lo mismo. Tómake tambien por qualquier especie de paño grossero, sea de lana, de pelo, ù cáñamo. Lat. *Sagum*, i. *Levidensa*, æ": Ivi., vol. VI, 1739, p. 538.

⁸³ "TOSCO, CA. adj. Grossero, basto, sin pulimento, ni labor. Lat. *Rudis. Impolitus*": Ivi., vol. VI, 1739, p. 309.

⁸⁴ "PARDO, DA. adj. que se aplica al color que resulta de la mezcla del blanco y negro": Ivi., vol. V, 1737, 126.

⁸⁵ Cfr. Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 733; Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 234; Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 207.

connotazione di *realia* insita nel sostantivo che fa riferimento alla stoffa potrebbe aver comportato per Linguet un maggiore disagio traduttivo. Il termine “xerga” è infatti presente all’interno dei dizionari coevi spagnolo-francese in una descrizione che tuttavia non offre alcun traduce⁸⁶, il che fa ipotizzare che la scelta dello stesso da parte di Linguet sia esclusivamente attribuibile alle sue abilità traduttive. La volontà del traduttore si rivolge al vocabolo “serge”, il quale tuttavia riprende solo in parte quanto descritto dai dizionari bilingui spagnolo-francese coevi, ossia il materiale di cui la stoffa è composta⁸⁷. A sua volta la Caminer si cimenta in una traduzione letterale dello stesso, restituito all’interno del coevo repertorio lessicografico bilingue francese-italiano precisamente come “rascia”⁸⁸. Nella resa dei due metatesti si viene a perdere pertanto proprio quel riferimento alla rusticità del *villano* che Matos sembrerebbe intendere sottolineare nel passaggio dal “pañó” di Lope alla più connotata “jerga”.

La domanda successiva da parte del monarca è rivolta al tipo di stoviglie utilizzate da Juan Labrador – “¿En qué come?” (v. 898), rispettivamente restituito nelle più agevoli prose “Comment est sa vaiselle?” e “Di che vasellame si serve?” – cui Beatriz risponde, in una struttura analoga al precedente verso, “un tosco barro” (v. 889). Si osservi come invece in questo caso Matos – nel passaggio alla *refundición* dell’omologo verso 823 pronunciato da Fileto (“En barro muy grosero”) – mantenga inalterato il sostantivo impiegato da Lope, cui attribuisce, forse anche a causa di esigenze compositive di ordine metrico, quello stesso aggettivo che questi aveva impiegato nella descrizione dell’abbigliamento in luogo dell’originario “muy grosero”. Anche in questo caso ad essere ridimensionato nelle due rese traduttive è il sostantivo. Mentre infatti l’attributo “tosco” viene riportato da Linguet nel traduce⁸⁹, cui gli stessi dizionari bilingui spagnolo francese coevi rimandano⁸⁹, il vocabolo “barro” – impiegato da Matos non nella sua prima accezione in riferimento a un

⁸⁶ “XERGA. s.f. T. arabe. Etoffe grossière de tel genre ou espèce qu’elle soit en laine,, poil, & fil. Lat. *Crassior pannus, i*”: Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 1019; “XERGA. s.f. Terme Arabe. Etoffe grossière de tel genre ou espèce qu’elle soit en laine, poil, et fil. Lat. *Crassior pannus*”: Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 371; “XERGA. subst. f. Toute espece d’étoffe grossiere. Lat. *Pannus crassior*”: Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 495.

⁸⁷ “Serge. Sorte d’étoffe légère faite de laine. [...] Il y a aussi des serges faites de soie”: Académie Française, *Dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 716.

⁸⁸ Cfr. Annibale Antonini, *Dizionario...*, cit., vol. II, p. 560; Francesco Alberti di Villanova, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 816.

⁸⁹ Cfr. Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 957; Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 461; Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 433.

particolare materiale bensì in quella che sta ad indicare un preciso recipiente da questo composto e solitamente utilizzato per bere⁹⁰ – viene erroneamente tradotto. Malgrado la presenza di entrambe le accezioni all'interno del coevo repertorio lessicografico bilingue spagnolo-francese, con un'evidente connotazione della seconda in termini di *realia* in esplicito riferimento alla cultura spagnola da parte del Séjournant⁹¹, Linguet – in un arbitrio forse anche consapevole data la difficoltà della restituzione del termine nonché il contesto all'interno del quale esso si trova, che rende comunque tale scelta coerente e appropriata – utilizza quale traduce il tipo di materiale, perdendo così il diretto riferimento all'esclusiva rustica tipologia di vasellame utilizzata dal *labrador*, il che porta i due metatesti a presentarsi rispettivamente come “de terre grossiere” e “di terra rozza”.

Alla netta richiesta del monarca (“¿Por qué causa?”, v. 890, rispettivamente tradotto con “Pourquoi?” e “Perché?”) circa le motivazioni di tali usanze, la risposta della figlia di Juan, la cui metamorfosi dalla *comedia* di Lope è già stata osservata⁹², aggiunge alcuni dettagli rilevanti ai fini della caratterizzazione del personaggio del padre: “Es que se precia / de ser humilde, y no gusta / de vanidades superfluas” (vv. 890-892). Pur mantenendone intatto il contenuto semantico, la resa dei due traduttori (in francese, nella consueta riconduzione della coordinata all'asindeto, “Parce qu'il aime en tout la simplicité. Il déteste les dépens inutiles” e in italiano, con un altrettanto usuale ritorno alla coordinazione per polisindeto, “Perché ama la semplicità in tutte le cose, e detesta le spese inutili”) interviene lessicalmente proprio su uno dei due elementi tematici centrali di tali versi. Mentre infatti la connotazione di “humilde” di cui Juan Labrador “se precia de ser” viene restituita come tale, sebbene in un'ottica di sobria “semplicità” più che di “umiltà” nella mera evoluzione

⁹⁰ “BARRO. s.m. La tierra mezclada con el agua hecha lodo, yá sea en el campo causado de las llúvias, ò mezclada expressamente para diferentes usos: como son hacer tápias, ladrillos, tejas, ollas, adóbes y otras cosas. Covarr. dice que es voz Arábiga, y que viene de *Barr*, que significa campo inculto. Lat. *Argilla, ae.* [...] BARRO. Se llama tambien el vaso que se hace de diferentes hechúras y tamaños de tierra olorosa para beber agua, que por otro nombre se dice *Búcaro*. Lat. *Urnula fictilis. Sitella. Urcéolus, i'*: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. I, 1726, p. 567.

⁹¹ “BARRO. s.m. Boue, mortier, terre glaise, argile détrempée d'eau qui sert à faire les briques, les tuiles et autres differens ouvrages de maçonnerie. Lat. *Argilla*. BARRO. Se dit encore de certains vases d'une terre rougeâtre et odoriférante dont on se sert en Espagne pour mettre l'eau qu'ils appellent *búcaro*. Latin, *Urna, sitella, urceolus fictilis*”: Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 144; “BARRO. s.m. Argille, terre glaise, délayée avec de l'eau pour differens ousages. BARRO. Vaisseau soit avec de la terre odoriférante, dans lequel on garde l'eau pour boire Lat. *Sitella, æ'*”: Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. I, p. 168; “BARRO. s.m. Glaise, argile, terre à potier. Lat. *Argilla. Cruche ou tasse de terre odoriférante*”: Claude-Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 145.

⁹² Cfr. *supra*, pp. 416 ss.

morfologica dall'attributo ai rispettivi sostantivi "simplicité" e "semplicità", le "vanidades superfluas" da questi non gradite – con un'accentuazione del generico "no gusta" nei più connotati "déteste" e "detesta" – arrivano in francese come "dépens inutiles" e, di conseguenza, in italiano "spese inutili", il che, pur non alterando il messaggio veicolato né la descrizione del personaggio del *villano*, sembrerebbe contribuire a connotarlo più in relazione alla vita domestica che a quei sontuosi fasti di Corte tanto rifuggiti e biasimati.

La curiosità del monarca in relazione a quanto appena descritto dalla *dama* si concentra dunque sulla possibile avarizia di Juan, circa la quale si chiedono delucidazioni: "¿Es avariento?" (v. 893), tradotto in francese "Est ce qu'il est avare?" e in italiano "È forse avaro?", con l'aggiunta in entrambe le rese di un espediente morfologico (rispettivamente "est ce que" e "forse") teso ad evidenziare il nesso di causalità che porta il sovrano a fare tale domanda. La risposta di Beatriz – nella quale, come già osservato, Matos amplia il meno descrittivo ed enfatico distico lopesco "No, porque a los pobres / reparte la más parte de su hacienda" (vv. 828-829) – descrive la generosità del padre attraverso la sua condivisione di parte dei propri beni con "los pobres", cui destina espressamente il raccolto di una porzione delle proprie terre: "Antes gasta / mucha parte de su hacienda / con los pobres, y para ellos / ciertas heredades siembra, / cuyo fruto, igual con todos, / les reparte en la cosecha" (vv. 893-898). Le due traduzioni – rispettivamente "Au contraire, il donne une partie de son bien aux pauvres: il a des terres qu'il ensemence exprès pour eux; il leur en distribue tout le fruit" e "All'opposto dispensa a' poveri una porzione delle proprie facoltà, semina delle terre a bella posta per essi, e ne distribuisce loro l'intero frutto" – si presentano in questo caso pressoché letterali ed integre nel contenuto semantico, pur con i dovuti accorgimenti ascrivibili ad una resa in prosa nonché alcuni interventi lessicali: la congiunzione avversativa "antes" viene esplicitata in francese con la locuzione "au contraire", cui ha origine l'analoga italiana "all'opposto"; il vocabolo "hacienda" viene ricondotto non tanto alla sua prima accezione in relazione alla vita agreste quanto a quella più generica di possesso⁹³, in francese "bien" e in italiano "facoltà"; si elimina invece il riferimento all'imparzialità del *villano* del verso 897 ("igual con todos"), altro elemento che lo connota quale "rey" del

⁹³ "HACIENDA. s.f. Las heredades del campo y tierras de labor, en que se trabaja para que fructifiquen. Latín. *Agri. Rura. Arva. Res familiaris*. [...] HACIENDA. Se llama tambien los bienes, possessiones y riquezas que uno tiene. Latín. *Bona. Divitiae. Opes. Fortunae*": Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. IV, 1734, p. 120.

proprio “rincón” in analogia a quella già osservata equanimità del sovrano dallo stesso palesata ai versi 310-312⁹⁴; si assiste infine da parte di Linguet all’aggiunta sia dell’avverbio “exprès”, tradotto poi dalla Caminer con la locuzione “a bella posta”, che del pronome indefinito “tout”, restituito in italiano tramite l’aggettivo “intiero”, entrambe volte ad enfatizzare la magnanimità di Juan Labrador, mentre si elimina il riferimento alla “cosecha” il quale – forse visto come ridondante data la presenza del termine “fruto” ad indicare il raccolto – contribuisce nel passo spagnolo, alla pari di altri espedienti precedentemente utilizzati da Beatriz, a connotare ulteriormente la vita agreste dell’umile *villano* e i suoi ritmi scanditi dai tempi della natura⁹⁵.

Segue la penultima domanda, diretta a conoscere il motivo per cui il padre di Beatriz si ostini fermamente a non volere incontrare il monarca e preceduta da un enfatico commento da parte di quest’ultimo circa la singolarità del *villano*: “¡Hombre extraño! Y ¿por qué causa / filósofo se desdeña / de ver a su Rey?” (vv. 899-901). Sebbene in una resa integrale del contenuto semantico dei tre versi – con la restituzione dell’esclamazione iniziale che vede l’introduzione da parte di Linguet della a lui cara interiezione “voilà”, poi sostituita dalla Caminer tramite il pronome dimostrativo e il verbo essere “quest’è”, nonché alla resa dell’attributo “extraño”, frequentemente utilizzato in relazione a Juan, con i rispettivi “singulier” e “particolare”⁹⁶ – nei due metatesti viene eliminato l’attributo con valore appositivo “filósofo” in relazione al *villano*, nelle rispettive interrogative “Et pourquoi dédaign-t-il de voir son Roi?” ed “E perché sdegnà di vedere il suo Re?”. Così facendo i monarchi francese e italiano vanno sempre più perdendo quella connotazione di “sabio” a lungo rimarcata nel loro omologo spagnolo.

⁹⁴ Cfr. *supra*, p. 462.

⁹⁵ “COSECHA. s.f. La obra de coger y recoger los frutos de la tierra cultivada y de los sembrados: como son el trigo, cebada, centeno y otros granos: y aunque tambien se extiende y comprehende a otros frutos: como son el vino, el aceite, &c. por lo común y con especialidad se dice de los granos y sembrados. Viene del verbo *Coger*, como si se dijese *Cogecha*. Latín. *Frugum coactio, lectio*. [...] COSECHA. Significa y se toma también por los mismos frutos que se cogen de los sembrados, vinas, olivares y otras plantas. Latín. *Frugum annona fructuaria. Annuus agrorum fructus*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. II, 1729, p. 636.

⁹⁶ Si osservi come lo stesso aggettivo attribuito all’epitaffio (v. 805) venga in quel caso rispettivamente tradotto “étrange” e “strano”. A differenza di quella occorrenza, pertanto, la traduzione di Linguet, cui deriva poi la conseguente scelta del traduttore da parte della Caminer, sembrerebbe voler porre l’accento non tanto sulla stranezza quanto sulla singolarità di Juan Labrador, il cui atteggiamento si connota nei termini di individuo “fuori dal comune”.

Anche la risposta di Beatriz vede la perdita e il ridimensionamento di alcune sue significative connotazioni. Strutturandosi in due parti complementari, questa si articola in un primo momento come una sorta di discorso indiretto in cui la giovane riferisce quanto affermato dal padre all'interno della sesta scena⁹⁷: “Él dice / que le ama y le respeta / como humilde y buen vasallo, / y que le dará su hacienda / pero que no quiere verle” (vv. 901-905). Le rese di tali versi nei due metatesti, strutturate in una prosa di più ampio respiro secondo i consueti stilemi dei rispettivi traduttori (“Il dit qu’il l’aime, qu’il le respecte come un bon sujet, qu’il lui donneroit tout son bien, mais qu’il ne veut pas le voir” e “Egli dice che lo ama, che lo rispetta come dee far un buon suddito, che gli darebbe quanto possiede, ma che non vuol vederlo”), non si discostano particolarmente dal prototesto spagnolo, se non nella traduzione del verso 903, il cui “humilde y buen vasallo” che Juan intende essere perde nuovamente la caratteristica di umiltà per arrivare al francese come mero “bon sujet”, ricondotto poi dalla Caminer al maggiormente esplicativo “come dee far un buon suddito”. Persa ancora una volta l’occasione di ribadire l’umiltà di Juan, la restituzione della seconda parte della risposta rinuncia ad un altro elemento tematico centrale, vale a dire quell’opposizione tra il *villano* e la figlia che prelude alla successiva evoluzione del dialogo di questa con il monarca. La risposta di Beatriz, infatti – “Y es, gran señor, de manera / este capricho en que ha dado, / que siempre que vuestra Alteza / por aquí pasa se esconde” (vv. 906-909) – non a caso rivisitata da parte di Matos nel passaggio alla *refundición*, rimanda a quella già osservata idea di “porfía” di cui l’ostinazione di Juan Labrador è spesso tacciata. Tuttavia, nella difficile resa sintattica della sintetica costruzione consecutiva data dal verso (“de tal manera [...] que”) è proprio il sostantivo “capricho”, tramite cui la giovane esprime la propria opinione in merito all’atteggiamento paterno in una prima manifestazione di non condivisione, ad essere attenuato. Nella propria traduzione Linguet (“Cette idée le domine si fort, que chaque fois que votre Majesté vient, il se cache”, poi nell’italiano della Caminer “Si fatta idea lo domina a un sdegno tale, che quantunque volte V. M. viene qui egli corre a nascondersi”) oltre ad eliminare l’apostrofe iniziale “gran señor”, forse considerata ridondante data la poco successiva presenza di “vuestra alteza”, sembrerebbe prestare attenzione più alla dominante strutturale che investe il passaggio dal verso alla prosa, concentrandosi sulla costruzione enfatica della proposizione principale in vista della posteriore consecutiva e

⁹⁷ Cfr. *supra*, pp. 480 ss.

restituendo pertanto il “capricho en que ha dado” come meno dispregiativa “idée” che “le domine si fort”, accentuando dunque l’intensità dell’atteggiamento del *villano* senza alcun riferimento al giudizio di Beatriz in proposito. A sua volta la Caminer sente il bisogno di aggiungere alla propria resa l’ausilio del vocabolo “sdegno” (“Si fatta idea lo domina a un sdegno tale”) il quale, pur non recuperando l’elemento oramai perso del biasimo di Beatriz, riprende in parte quell’idea di ostinazione cui il vocabolo “capricho” allude assente invece nel metatesto francese. La successiva proposizione consecutiva viene invece tradotta senza particolari interventi degni di nota, ad eccezione della restituzione dell’abitudine di Juan di “escondere” quando il re è nei pressi di Vega Florida che, passando dal francese come “se cache”, arriva all’italiano in una colorita immagine data dalla locuzione “corre a nascondersi”.

Segue il commento del sovrano a quanto appena udito, in una prima celebrazione della beata condizione del *villano* cui segue la prima manifestazione di invidia nei confronti dello stesso da parte del monarca, aspetto fortemente sviluppato nel passaggio dalla *comedia* di Lope alla *refundición*: “Dichoso él, que se contenta / con su estado, sin que aspire / a más fortuna que aquella / en que nació. Pero el modo / de despreciar mi grandeza, / y no querer verme envidia, / y a no ser Rey sólo fuera / Juan Labrador” (vv. 910-917). L’attributo “dichoso”, interpretato da Linguet nella sua accezione di “felicità” più che di “fortuna”⁹⁸ (“Il est trop heureux”) comporta da parte della Caminer – la quale attenua l’idea di felicità eliminando l’avverbio “trop” – l’introduzione di una causale in ottica esplicativa, per cui la resa francese della lode alla capacità di Juan di accontentarsi del proprio stato, “Il est trop heureux de savoir se contenter de l’état où il est né”, arriva all’italiano come “Egli è felice, poiché sa contentarsi dello stato in cui nacque”. Si osservi come nei due metatesti – dove l’azione di “accontentarsi” cui si riconduce la “fortuna” di Juan passa ad essere quella di “sapersi accontentare”, individuando dunque, pur in un cambiamento marginale, non tanto un’azione quanto una capacità – sia invece completamente assente l’idea di ambiziosa aspirazione ad un’ascesa sociale presente nei versi 911-913 (“sin que aspire / a más fortuna que aquella / en que nació”), con un collegamento del riferimento alla nascita allo stato sociale del *villano*. Anche in tale epurazione si assiste, ancora una volta, alla mancata

⁹⁸ “DICHOSO, SA. adj. Feliz, afortunado y próspero. Aplícase regularmente al sugeto que logra lo que desea, y lo que hace la vida agradable y feliz. Es formado del nombre Dicha. Latín. *Fortunatus. Felix*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. III, 1732, p. 268.

caratterizzazione del personaggio di Juan nella sua connotazione di uomo umile, aspetto che Linguet sembrerebbe refrattario a fare proprio. Nella traduzione della prima manifestazione dell'invidia reale, invece, viene omesso l'elemento avversativo dato in spagnolo dalla congiunzione "pero" (v. 913), con la restituzione in francese di un semplice periodo non collegato a quello precedente, a esso ricondotto invece in italiano tramite la consueta coordinazione per polisindeto introdotta dalla congiunzione "e": rispettivamente "J'envie la grandeur d'un homme qui méprise ma magnificence & ne veut pas me voir. Si je n'étois pas Roi, je voudrais être Jean le Laboureur" e "ed io invidio così alla grandezza d'un uomo che disprezza la mia magnificenza e non vuol vedermi, che se non fossi Re, vorrei essere Giovanni il Lavoratore". All'interno di una resa che non presenta particolari accorgimenti se non di riconduzione strutturale ad una prosa più scorrevole, si osservi come Linguet intervenga dal punto di vista lessicale traducendo "modo de despreciar" con il più enfatico "grandeur d'un homme qui méprise" (poi in italiano letteralmente "grandezza d'un uomo che disprezza") il che è poi probabilmente motivo della sua resa del sostantivo "grandezza" con "magnificence" (in italiano "magnificenza"), mentre la Caminer operi dal punto di vista sintattico restituendo il periodo con l'ausilio di una subordinata consecutiva, il che comporta l'introduzione nella proposizione principale dell'avverbio "così" ("io invidio così [...]"), accrescendo in questo modo l'elemento tematico dell'invidia del monarca secondo quanto auspicato da parte del drammaturgo spagnolo. Tale desiderio del re, manifestato ai versi 916-917 in un periodo ipotetico con apodosi implicita ("y a no ser Rey sólo fuera / Juan Labrador") viene dunque restituito in italiano come subordinata consecutiva ("che se non fossi Re, vorrei essere Giovanni il Lavoratore"), attraverso il passaggio intermedio del metatesto francese in cui si assiste al mantenimento del periodo ipotetico originario con l'esplicitazione dell'apodosi tramite il condizionale presente ("Si je n'étois pas Roi, je voudrais être Jean le Laboureur").

Segue infine l'ultima domanda del re, come già osservato riconducibile a quella analoga posta dal sovrano della *comedia* di Lope posticipata da parte del *refundidor* per dare modo all'azione di procedere con lo sviluppo dell'intreccio secondario amoroso nonché del nucleo tematico dell'opposizione tra "corte" e "aldea". Proprio per questo, a differenza della più generica omologa domanda del monarca di Lope del verso 826 ("¿Cómo trae sus hijos?"), quella del sovrano di Matos si articola in modo maggiormente dettagliato – "Y ¿qué estado /

dar a sus hijos intenta / con tanta riqueza?” (vv. 917-919) – e come tale viene restituita all’interno dei due metatesti francese ed italiano: rispettivamente “& quel état veut-il donner à ses enfans avec tant de bien?” ed “E quale stato vuol egli dare a’ proprj figliuoli con tante ricchezze?”. La risposta di Beatriz segna l’inizio di un passo interamente aggiunto da Matos. Mentre infatti all’analoga domanda del sovrano di Lope Feliciano si limita a commentare “En su traje, / a honor y devoción de su linaje” (vv. 826-827), la figlia di Juan introduce l’intreccio secondario spiegando – quasi in una parafrasi dei versi 707-713 pronunciati da Montano all’interno della decima scena⁹⁹ – come il padre, malgrado sia in grado di darle “cien mil ducados de dote”, voglia darla in sposa ad un uomo del suo stesso *status* sociale, per poi ribadire la mancata ambizione di un’ascesa sociale da parte dello stesso, il quale è appagato di ciò di cui il volere divino lo ha provvisto: “Dice / que, aunque darme bien pudiera / cien mil ducados de dote, / que no quiere que yo sea / más de lo que soy. Y así / con otro igual suyo piensa / en esta aldea casarme; / que él no busca más nobleza / que aquella que Dios le ha dado, / y de ser lo que es se precia” (vv. 919-928). Ad eccezione dell’epurazione del riferimento al discorso indiretto dato dalla presenza del verbo “decir”, le traduzioni dei primi tre versi della battuta si presentano piuttosto in termini pressoché letterali – nonché con la resa precisa del valore della dote da parte di Linguet a differenza di quanto occorso per il verso 714¹⁰⁰ – rispettivamente come “Quoiqu’il puisse me donner cent mille ducats de dot” e “Quantunque possa darmi cento mila ducati di dote”. Ad essere oggetto di intervento più invasivo è invece la parte successiva della battuta, che vede l’omissione dei versi 922-923 (“no quiere que yo sea / más de lo que soy”), in cui Beatriz allude al tema centrale della propria possibilità di ascesa sociale ostacolata dal padre, per concentrarsi sul nucleo semantico del tema del matrimonio dei successivi due versi, rispettivamente tradotti in francese “il ne veut me marier qu’avec un paysan du village” e in italiano “egli non mi vuol maritare sennon ad un contadino di questo villaggio”. Anche da questi ultimi, tuttavia, viene eliminato il riferimento a “otro igual suyo” – esplicitato in francese con “un paysan” e in italiano, di conseguenza, con “un contadino” – anch’esso relazionato allo stesso tema dei due versi precedentemente epurati e di analogo valore diegetico e drammaturgico. Le due traduzioni degli ultimi tre versi di tale battuta

⁹⁹ Cfr. *supra*, pp. 523-524.

¹⁰⁰ Cfr. *supra*, p. 517.

(rispettivamente in francese “Il dit qu’il ne veut pas d’autre noblesse celle qui vient de Dieu” e in italiano, con la consueta coordinazione per polisindeto, “e dice di non volere altra nobiltà che quella che viene dal Cielo.”), pur conservando il contenuto semantico originale, vedono tre interventi degni di nota: l’introduzione del discorso indiretto prima cassato (introdotto rispettivamente da “Il dit” e “dice”); la riconduzione di “noblesse” e “nobiltà” dati dall’elemento divino – quel “Dios” che, come di consueto, arriva al francese come “Dieu” e all’italiano come “Cielo” – non più al *villano* in particolare (“que Dios le ha dado”, v. 927) bensì in termini generali (con “qui vient de Dieu” e “che viene dal Cielo”); la completa eliminazione del verso 928 (“y de ser lo que es se precia”) che ancora una volta rimanda all’umiltà quale valore caratterizzante fondamentale del personaggio di Juan di cui tuttavia questi giunge nella Francia nell’Italia settecentesche quasi totalmente sprovvisto.

Segue un’ulteriore battuta del monarca, con un primo *aparte* in cui questi si dichiara determinato ad opporsi alla volontà di Juan di accasare la figlia ad un contadino, per averla egli stesso in sposa, e la successiva domanda a Beatriz circa la propria opinione in merito al volere paterno. La *queja* dell’*aparte* iniziale – “No será así, porque yo / primero, serrana bella, / al tósigo de mis ansias, / moriré que verte ajena” (vv. 929-932) – in cui il sovrano si palesa nella propria connotazione di *enamorado*, arriva ai due testi epurata dell’apostrofe di “serrana bella”, il che comporta – oltre al passaggio morfologico dalla seconda persona singolare del prototesto spagnolo alla terza persona singolare dei due metatesti – la perdita di un’ulteriore caratterizzazione di Beatriz in quanto “serrana”, come già osservato in precedenza. Al di là di tale intervento – nonché dell’eliminazione della causale e dei due espedienti lessicali che vedono la restituzione prima dell’assertivo *incipit* “No será así” con il francese “Il n’en sera rien” e l’italiano “Non sarà mai vero” e poi quella dell’aggettivo “ajena” rispettivamente con gli espressivi “entre les bras d’un autre” e “fra le braccia d’un altro” – le due rese si strutturano in un’ottica di conservazione del contenuto semantico epurata di ogni virtuosismo retorico connotante la *queja* amorosa, *in primis* l’enfatico verso 931 (“al tósigo de mis ansias”), il quale viene integralmente cassato.

All’*aparte* segue la richiesta del monarca a Beatriz circa il proprio parere rispetto al volere di Juan – “Y ¿qué decís vos?” (v. 933), tradotta rispettivamente “Et vous, que vous en semble?” ed “E voi, che cosa ne dite?” – cui la giovane risponde dimostrando la propria indole di dama cortigiana: “Yo tengo / tan alta, señor, la idea / que no hay fortuna encumbrada / que

humilde no me parezca. / Sólo me agrada la Corte / y su hermosa diferencia” (vv. 933-938). Si osservi come la proposizione principale, cui segue una subordinata consecutiva con relativa limitativa, venga restituita nei due metatesti in modo integro (rispettivamente “Sire, j’ai le cœur si élevé” e “Sire, ho il cuore così elevato”), con il passaggio dell’apostrofe “señor” a “sire” come di consueto, nonché quello dello spagnolo “idea” – qui in riferimento all’indole e all’ambizione della giovane data dalle sue accezioni di “fin o objeto que se aprehende para alguna operación, encaminada a lo futuro” ed “exemplar externo o norma que deba dirigir nuestras obras”¹⁰¹ – al francese “cœur” e all’italiano “cuore”. Ad essere ridimensionata è invece la successiva affermazione (vv. 935-938), ricondotta al suo mero contenuto semantico espresso nel verso 937 – rispettivamente “que hors la Cour rien ne paroît me convenir” e “che fuor della Corte sembrami che niente mi convenga”, con un impiego del verbo “convenir” che non trovando alcun diretto riscontro nel prototesto spagnolo sembrerebbe andare a compensare i tre versi eliminati – e dunque privata nuovamente di ogni virtuosismo retorico riconducibile alla penna di Matos e volto a sottolineare l’affezione di Beatriz per il mondo cortigiano in contrapposizione all’opposta avversità manifestata dal padre nei confronti dello stesso.

Segue l’offerta da parte del sovrano di condurre a Corte la “serrana” – “Voulez-vous que je vous amene à la Cour?” (v. 939), tradotta da Linguet “Voulez-vous que je vous amene à la Cour?” e dalla Caminer “Volete ch’io vi ci conduca?”, con l’accorta sostituzione del vocabolo “Corte” con la particella “vi” onde evitare una ripetizione – cui questa risponde che attenderà l’occasione del matrimonio del re con la Infanta, affermazione dietro la quale il *gracioso* Martín coglierà una velata allusione della *dama* ai propri sentimenti per Gutierre: “Cuando se case su Alteza / con la infanta de Aragón, / cuya boda España espera, / entonces me llevará / para dama de la Reina, / porque para menos juzgo / que no saldré de mi tierra” (vv. 940-946). Anche in questo caso la restituzione della battuta si connota nei due metatesti (rispettivamente in francese “Sire, si au mariage de Votre Majesté, elle vouloit me placer auprès de la Reine, j’irois volontiers en Coura, sans cela, je ne dois point y penser” e in italiano “Se la M. V. quando si ammoglierà volesse collocarmi presso della Regina, ci verrei volentieri; senza di questo non debbo pensarvi”) come estremamente esplicitiva, con alcuni interventi della Caminer che vedono un parziale ritorno al prototesto spagnolo. In primo

¹⁰¹ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. IV, 1734, p. 203.

luogo, infatti, l'apostrofe "Sire" introdotta da Linguet, contrariamente a quanto accaduto in casi analoghi, viene eliminata nel metatesto italiano, che si presenta dunque come più affine al dramma di Matos; analogamente, il passaggio dal verbo spagnolo "casar" al sostantivo francese "mariage" torna in italiano ad essere restituito in forma verbale ("si ammoglierà"), il che comporta di conseguenza sia l'introduzione di una proposizione temporale, analoga a quella presente nel dramma originario, che la restituzione di "Alteza" non più come complemento di specificazione quale l'omologo francese, bensì di soggetto come in spagnolo. In entrambi i metatesti viene omissivo inoltre il riferimento storico alle nozze del re dato dai versi 941-942, in virtù della linea di addomesticamento riconducibile alla traduzione di Linguet, così come il parziale *realia* dato dalla figura di "dama de la Reina" (v. 934), che arriva al francese come più generico "placer auprès de la Reine" e dunque poi all'italiano "collocarmi presso della Regina". Si osservi inoltre come il traduttore francese, nello strutturare sintatticamente la battuta come periodo ipotetico, attribuisca alla *dama* un registro di maggiore ossequio nei confronti del sovrano, restituendo l'assertivo "Cuando se case [...] entonces me llevará" con il ben più reverenziale "Si [...] elle vouloit [...] j'irois volontiers en Cour", che la Caminer a sua volta traduce "Se [...] volesse [...], ci verrei volentieri". Il distico finale ("porque para menos juzgo / que no saldré de mi tierra" vv. 945-946), che offre il pretesto per il successivo breve scambio di battute tra Martín e don Gutierre, si presenta nei due metatesti, privato del nesso causale e altrettanto ambiguo che nel dramma di Matos, nonché privo del riferimento all'attaccamento di Beatriz nei confronti del proprio luogo natio dato dal verso 946: rispettivamente in francese "sans cela, je ne dois point y penser" e in italiano "senza di questo non debbo pensarvi".

La scena si avvia alla conclusione tramite il breve colloquio tra Martín e Gutierre¹⁰², cui si intercala un ulteriore commento da parte del monarca a quanto appena affermato da Beatriz, con un elogio alla bellezza di quest'ultima: "A no ser vuestra hermosura / de inferior fortuna, fuera / muy fácil" (v. 949-951). Si osservi come Linguet, reduce già da una comprensione palesemente parziale del distico conclusivo della battuta della *dama*, manifesti il proprio disagio esegetico davanti all'ulteriore anfibologia di tali tre versi cimentandosi in una traduzione esplicativa volta a rintracciarne il significato (o, piuttosto, ad offrirne uno di proprio appannaggio). L'eufemismo di Matos che fa riferimento al fascino

¹⁰² Cfr. *supra*, pp. 393 ss.

della ragazza arriva pertanto al francese con l'aggiunta dell'elemento della ricchezza, nella traduzione come "Belle comme vous êtes, quand vous serez moins riche, vous réussiriez facilement à la Cour" – con una probabile erronea interpretazione di "inferior fortuna" che porta Linguet a restituirla come "moins riche" – da cui deriva l'analoga resa della Caminer, in una direzione ancor più esplicativa, "Siete così bella, che anche meno ricca riuscirete facilmente alla Corte".

Dopo il già analizzato commento di Martín e Gutierre¹⁰³ nonché l'arrivo di un *criado* ad avvertire il re della possibilità di entrare in chiesa ad assistere alla messa – ricondotta da Linguet a didascalia scenica¹⁰⁴ – segue un nuovo *aparte* del monarca che preannuncia il futuro sviluppo dell'intreccio amoroso secondario, mettendo ulteriormente in evidenza i sentimenti di questi nei confronti di Beatriz: "Yo buscaré otra ocasión / para mejor poder verla, / sin nota de mi respeto" (v. 957-959). Nel verso finale il re allude alla già manifestata volontà di non far trapelare all'esterno i propri sentimenti amorosi, inappropriati per la sua carica reale; tuttavia, nuovamente in presenza di una tipica anfibologia barocca, Linguet sembrerebbe non cogliere tale elemento, il quale si presenta nel metatesto francese non tanto epurato quanto sostituito. In un'ottica esplicativa, infatti, il traduttore restituisce il verbo "ver" con "parler" (in italiano mantenuto letteralmente con "parlare") e, in razionale coerenza, "sin nota de mi respeto" con "avec moins de gêne" (a sua volta rivisitato dalla Caminer come "con maggior libertà"). Le due traduzioni dell'*aparte* si presentano pertanto come "Je trouverai un autre moment pour lui parler avec moins de gêne" e "Troverò un altro momento per parlarle con maggior libertà".

Il passo si avvia alla conclusione con il dialogo finale tra il monarca e Gutierre (cui Matos intercala un *aparte* di quest'ultimo al verso 960, cassato in traduzione) che esplicita la risoluzione del primo ad incontrare il riottoso *villano*, preannunciando il successivo espediente del travestimento. La prima domanda del re al nobile servitore in merito al suo parere circa quanto riferito riguardo alla "soberbia" di Juan Labrador – "Vamos. ¿Qué os ha parecido, / don Gutierre, la soberbia / del filósofo villano?" (vv. 961-963) – arriva pressoché integro nei due metatesti, rispettivamente come "Allons, que vous semble Dom Guttierre de l'orgueil de ce Paysan philosophe?" e "Andiamo. Che vi sembra D. Gottiero, della superbia di

¹⁰³ Cfr. *supra*, pp. 393 ss.

¹⁰⁴ Cfr. *supra*, p. 398.

questo Contadino Filosofo?”. Interessante notare che – contrariamente a quanto accadrà in un’occasione analoga¹⁰⁵ – il riferimento al “filósofo villano” sia investito da un’inversione morfologica per cui il secondo vocabolo – impiegato in spagnolo nelle vesti di attributo e dunque in un’allusione dispregiativa – passi ad essere sostantivo (“paysan” in francese e “contadino” in italiano), mentre il primo subisca la sorte inversa per passare a connotare il “villano” in qualità di attributo. Così facendo la battuta del monarca perde parte della carica dispregiativa originaria che prelude alla poco posteriore manifestazione di risentimento.

La risposta di don Gutierre – “Blasona con acción necia / que a señor nunca ha servido, / ni ha querido ver la regia / majestad: dos vanidades / a su humildad bien opuestas” (vv. 964-968) – con la funzione drammaturgica di contribuire all’infervoramento del sovrano, arriva alle due traduzioni in una restituzione esplicativa del suo nucleo semantico, rispettivamente come “Il se vante de n’avoir ni fait la Cour à personne, ni voulu voir son maître: voilà une vanité bien opposée à la modestie qu’il affecte dans tout le reste” ed “Egli si vanta di non aver fatto la corte a chicchessia, e di non aver voluto vedere il suo Sovrano: questa mi sembra una vanità opposta affatto alla modestia cui affetta nel resto”. Si osservi come l’*incipit* in riferimento alla “blasona acción necia” venga restituito da Linguet con il meno enfatico “Il se vante” (poi in italiano “Egli si vanta”), mentre l’azione di “servir a señor”, analogamente a quanto già occorso in precedenza, viene tradotta come “fair la cour” (poi in italiano “fare la corte”), mentre la “regia majestad” viene attenuata nel più diretto riferimento a “son maître” (poi in italiano “il suo Sovrano”). Infine l’ultima affermazione di Gutierre, che mette in discussione proprio quella connotazione di umiltà ripetutamente messa in luce in precedenza e fortemente attenuata in traduzione, viene riportata da Linguet – tramite l’ausilio del caro stilema “voilà”, reso in italiano “questa mi sembra” – con le esplicitazioni prima francese “Il se vante de n’avoir ni fait la Cour à personne, ni voulu voir: voilà une vanité bien opposée à la modestie qu’il affecte dans tout le reste” (in cui le “dos vanidad” di non essere mai stato alle dipendenze di un signore né aver mai voluto incontrare il monarca vengono ricondotte ad una generica unica “vanité”), poi italiana “questa mi sembra una vanità opposta affatto alla modestia cui affetta nel resto”.

La scena si conclude con l’ultima battuta del monarca – cui segue un coro inneggiante allo stesso da parte dei contadini (“¡Viva Alfonso, viva!” v. 975, rispettivamente tradutta, con

¹⁰⁵ Cfr. *infra*, p. 589.

l'aggiunta dell'appellativo in riferimento alla carica del personaggio, "Vive le Roi Alphonse" e "Evviva il Re Alfonso!") e una ulteriore battuta di Beatriz eliminata in traduzione – ("Viva, / pues viene a honrar nuestra aldea", vv. 976-977) – in cui questi manifesta il proprio risentimento nei confronti della "porfía" del *villano*, nonché l'intenzione di volerlo incontrare, anticipando quanto avverrà in seguito all'interno del secondo e terzo atto: "¡Que por no verme se esconde, / y servir a otro condena! / Confieso que me ha picado. / Yo dispondré de manera / que sirva a señor, y que / hoy Juan Labrador me vea" (vv. 969-974)¹⁰⁶. Nei due metatesti la battuta si presenta, pur mantenendo la carica enfatica riconducibile alla penna di Matos¹⁰⁷, in termini molto rivisitati, rispettivamente "J'en suis si piqué que je veux m'en venger. Ah! Jean le Laboureur, je veux aujourd'hui que vous fassiez votre Cour & que vous me voyiez" e "Io ne sono così offeso, che voglio vendicarmene. Lasciate pur fare a me, Giovanni, ch'io voglio mi vediate e mi facciate la corte assolutamente". All'eliminazione del distico iniziale si contrappone la parallela introduzione di una subordinata consecutiva in cui il re annuncia un proposito di vendetta assente nel prototesto spagnolo, nonché l'enfatica interiezione esclamativa "ah!", aggiunta da Linguet e poi eliminata dalla Caminer, e la riconduzione di Juan ad apostrofe – a sua volta posticipato in italiano e reso con il solo "Giovanni". Infine, nel passaggio dalla traduzione francese a quella italiana, il più generico "je veux aujourd'hui que vous fassiez votre Cour & que vous me voyiez" subisce un'enfatica metamorfosi – forse derivante dal maggiore agio nei confronti di un simile passo, più affine a quel "lagrimevole" con cui solitamente la traduttrice si trova a confrontare – che vede l'introduzione della locuzione "lasciate pur fare a me"; la riconduzione del complemento oggetto di entrambe le azioni di "vedere" e "fare la corte", con un'anticipazione della prima rispetto alla seconda, alla persona del sovrano; l'aggiunta del determinato avverbio "assolutamente" in chiusura, presentandosi dunque: "Lasciate pur fare a me, Giovanni, ch'io voglio mi vediate e mi facciate la corte assolutamente".

¹⁰⁶ Il passo è riconducibile a parte del dialogo tra il re e Finardo all'inizio del secondo atto della *comedia* di Lope: "FINARDO. ¿Qué tienes imaginado / para que el hombre te vea? / REY. Porque ver no me desea, / me ha de ver, mal de su grado. / Pongan en que al monte salga; / que yo buscaré invención / para que su condición / contra reyes no le valga. / FINARDO. Pues, ¿tú quieres ir allá? / Venga acá Juan Labrador / a ver al rey su señor; / que él es bien que venga acá. / REY. Déjale con su opinión; / que si al rey con su poder / no quiere ver, yo iré a ver / al villano en su rincón": Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 129 [vv. 1105-1118]

¹⁰⁷ Nella *comedia* di Lope il monarca si limita infatti ad annunciare la propria uscita di scena: "Vamos; que Juan Labrador / ha de servir a señor, / y ver rey y todo en mí": lvi, p. 123 [vv. 892-894].

Mentre il personaggio di Juan, pertanto, arriva ai due metatesti in larga misura privo della connotazione di umiltà nonché di agiato signore del proprio “rincón”, quello del monarca viene enfatizzato in questo caso di una veemenza vendicativa non soltanto assente nel prototesto spagnolo ma inoltre in parte poco appropriata alla sua indole di “sabio”, tornando in parte alla irascibile “envidia” dell’omologo lopesco, volutamente attenuata da parte del *refundidor*.

ATTO II

A differenza dell'atto iniziale, all'interno del secondo i personaggi di *sabio* e *villano* si avvicinano progressivamente al loro primo incontro, nucleo centrale dell'intera opera sia dal punto di vista tematico che strutturale. I loro interventi nell'azione drammatica si riscontrano infatti in sei nuclei diegetici, in due dei quali si ha il confronto diretto tra i due *alter ego*: la terza scena presso l'olmo, con la presenza di Juan; la quarta a Corte, con il dialogo tra il re ed Alvar Nuñez; la quinta scena centrale con l'ampio dialogo tra *sabio* e *villano*; la sesta scena, di quest'ultima appendice, che vede l'intervento sul *tablado* anche di Beatriz, Constanza e Jacinta; il dialogo amoroso tra il monarca e Beatriz della settima scena; il confronto tra re e don Gutierre, prodromo di quel "caso de honra" aggiunto da Matos. Come si può osservare, mentre nel primo atto il personaggio di riferimento della coppia antitetica era l'*aldeano* Juan, nel secondo, in un *climax* crescente che sarà poi portato alle sue estreme conseguenze nel corso della *jornada* conclusiva, è il re ad assumere un ruolo centrale, trovandosi sempre coinvolto nell'azione a partire dalla quarta scena fino al termine dell'atto.

Al contrario invece, il personaggio di Juan Labrador non soltanto abbandonerà parallelamente la propria centralità di "rey en su rincón" a partire dal confronto con il *sabio* Alfonso, ma oltre a tale occorrenza egli è presente in tale atto in una unica occorrenza. Si tratta della terza scena, che segue quella già osservata in cui la gioventù di Vega Florida si cimenta in canti e danze e Beatriz dà appuntamento a Gutierre tramite l'espedito del *romance*¹. La presenza del sobrio Juan entro un contesto tanto "frivolo"², oltre a concorrere nuovamente ad enfatizzare il *topos* del *beatus ille* e caratterizzare l'avversione del personaggio nei confronti della vita cortigiana, ha la finalità diegetica di annunciare il matrimonio di Montano e Costanza precludendo con esso alla posteriore ferma opposizione di accasare la figlia Beatriz con un nobile.

¹ Cfr. *supra*, pp. 404 ss.

² Si noti come la stessa Beatriz manifesti il proprio stupore in proposito: "CONSTANZA. [...] juzgarás que es ligereza / venir al olmo esta tarde. / Pues no es sino obedecer / a Juan Labrador, tu padre, / que, como en Vega Florida tiene el dominio que sabes, / me mandó que aquí viniese, / y que él también vendrá al baile / como galán a servirme. / Dueño es de las voluntades / en blandura y cortesía. / BEATRIZ. Grande novedad se me hace / que mi padre al olmo venga": Juan de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro...*, cit., p. 58 [vv. 1297-1309].

Sale JUAN LABRADOR, y levántanse todos.		JEAN, les mêmes: tout le monde se leve.	GIOVANNI, e detti. (Ognuno si alza in piedi.)
JUAN	Buenas tardes, caballeros . Dios guarde el cónclave honrado . ¿Habrá lugar para todos? 1445	JEAN. Bonsoir, mes enfans , Dieu vous garde-tous: y a-t-il encore de la place?	GIO. Buon giorno i miei cari figliuoli , il Cielo vi benedica tutti . C'è ancora luogo per me?
CONSTANZA	Quien le ha ganado entre tantos, seguro tiene el de todos.	CONSTANCE. Qui est-ce qui ne vous donneroit pas la sienne, quand vous avez tous nous cœurs?	Cos. E chi non vi darebbe il proprio quando già possedete tutti i nostri cuori?
JUAN	Nada perderá tu agrado en dármelo junto a ti, Constanza hermosa.	JEAN. Voudrez-vous bien, belle Constance, me souffrir là, auprès vous?	Gio. Volete, bella Costanza, sofferirmi vicino a voi?
CONSTANZA	Si al lado 1450 de mi humildad te merezco, yo vengo a ser la que gano. (Siéntase Juan.)	CONSTANCE. Vous souffrir? Ce seroit à moi de vous prier de me laisser auprès de vous. (Chacun se rasseoit.)	Cos. Sofferirvi? Dovre' io pregarvi di tollerarmi vicina. (Ognuno siede.)
JUAN	Ea, prosígase el juego . Todos volved a sentaros; que en mi mocedad, me acuerdo 1455 que en el lugar donde estamos era yo toda la envidia de los mancebos gallardos . Vencía a todos corriendo, ganaba a todos tirando, 1460 mas ¡oh caduca memoria! ¡qué aprisa el árbol lozano marchitó sus verdes hojas el otoño de los años!	JEAN. Eh bien, continuez donc... j'ai aimé aussi autrefois le plaisir tout comme vous. J'excitois alors l'envie de les jeunes-gens du canton. Aucun ne me surpassoit à courir ou à jeter la barre; mais de tout cela, il ne me reste que le souvenir. Je suis à present un vieil arbre, dont l'automne a séché les feuilles.	Gio. Via, continueate... In altri tempi ho amato ancor io il piacere al pari di voi; io eccitava allora l'invidia di tutta la gioventù del Villaggio, e nessuno mi superava nel correre, o nel gettar la palestra; ma adesso non mi rimane altro che la memoria di queste cose, e sono un albero vecchio, di cui l'autunno ha seccate le foglie.
TIRSO	Llas mozas con los mancebos comience a casar, muesamo, y no se le acuerde ahora lo de los nidos de antaño, y a mí me case primero. 1465	TIRCIS. Bon! Notre maître, pour vous rajeunir, vous n'avez qu'à marier les garçons avec les filles que sont ici, & commencer par moi.	TIR. Oh buono! Padrone, se volete ringiovanire, maritate i giovani colle fanciulle che sono qui, e cominciate da me.
JUAN	Sabed, si me hacéis vicario, que he de casar muy de veras, pues jamás, por ningún caso, en mi vida hablé de burlas, ni jugué nunca de manos, dos cosas que ha de tener el hombre prudente y sabio. 1470 Esto supuesto, y que ya es tiempo de dar estado a mi hijos, yo quisiera, Constanza, que este muchacho príncipe del mundo fuera, para honrarle con tu mano. 1475 Yo no reparo en hacienda, pues tanta el cielo me ha dado, sin merecerle ninguna, 1480 que colmado estoy de cuanto puede discurrir la idea. 1485 Lo que busco y lo que amo para mi hijo es mujer virtuosa, y si en ti hallo discreción con hermosura, honestidad y recato, no solicito otro dote, 1490	JEAN. Savez-vous qu'il pourroit bien être quelque chose? Voilà le tems d'établir mes enfans. Je voudrois, Constance, que ce garçon là, (en montrant Montan) fût un prince, & je croirois encore l'honorer en lui présentant votre main. Je ne regarde point au bien, j'en ai plus qu'il ne vous en faut. Ce que je veux, ce que je cherche, pour mon fils, c'est une femme vertueuse.	GIO. Sapete voi che potrei anche farlo? È giunto il tempo di stabilire i miei figliuoli. Io vorrei Costanza, che questo ragazzo (additando Montano.) fosse un Principe, e crederei ancora di fargli onore presentandogli la vostra mano; io non considero le ricchezze, e ne ho più che a voi non ne abbisognano, ma quel ch'io voglio e che cerco per mio figliuolo se è una donna virtuosa. Trovando in voi la discrezione, la bellezza

	<p>pues juzgo que dando en cambio por la virtud mi riqueza que he comprato muy barato. 1495 Y así Constanza, dotarte quiero en treinta mil ducados de lo mejor de mi hacienda, 1500 no en alhajas ni brocados, sino en tierras solamente, que es el político trato el tesoro más seguro, 1505 pues vemos que los palacios perecen con la ruína, enferma el pobre ganado, el oro más escondido suele hurtar la injusta mano. 1510 Todo en duración peligra, pero nunca falta el campo. Esto quiero y esto gusto que se haga mañana. Vamos. (Levántase.)</p>	<p>Trouvant en vous la discrétion, la beauté, jointe avec la modestie & la sagesse, je ne demande pas d'autre dot. En échangeant mon argent contre vos vertus, je crois les avoir encore à bon marché. Ainsi, ma chere Constance, c'est moi qui me charge de vous doter. Je vous donne trente mille ducats, non pas en hardes & en affiquets inutiles; ils sont en belles & bonnes terres, & voilà la seule espece de biens qui soit vraiment estimable; les maisons s'écroulent, les troupeaux meurent, l'argent caché est l'amorce des voleurs; mais des terres ne courent jamais aucun risque. Allons, je voudrais que cela se pût terminer demain.</p>	<p>congiunta alla saviezza ed alla modestia, io non domando altra dote, e facendo un cambio del mio denaro colle vostre virtù, credo di averle ancora a buon mercato; quindi, mia cara Costanza, m'incarico io di dotarvi; vi do trentamila ducati, non in robbe e in ornamenti inutili, ma in terre belle e buone, e questi sono gli unici beni veramente stimabili. Le case crollano, e le mandre muoiono, il danaro nascosto è un'esca per i ladri; ma le terre non corrono mai rischio veruno. Vorrei che questa faccenda potesse terminarsi di bel domani.</p>
MONTANO	Prostrado a tus pies me tienes.	MONTAN.	MON. Io abbraccio le vostre ginocchia.
CONSTANZA	Hechura soy de tu mano.	JACINTHE.	GIA. Perché non maritate nello stesso tempo Beatrice?
MONTANO	Albricias, corazón mío, pues ya mi amor se ha logrado. 1515	JACINTHE.	GIO. Io non vedo qui adesso per lei un partito approposito.
JACINTA	¿Por qué, señor, a Beatriz no casas también?	JEAN.	GIA. Datele un Signore.
JUAN	No le hallo en el lugar casamiento.	JACINTHE.	GIO. Un Signore? Non sarà mai vero. Quel ch'io ho radunato colle mie fatiche non sarà consumato in corbellerie. No; no; l'eguaglianza è necessaria nei matrimoni, e bench'io sia ricco, non mi dimentico né il mio nome, né il mio stato, quindi ricerco in quello che sarà mio genero tre sole cose: probità, una famiglia senza macchia, e un abito grigio.
JACINTA	Pues dásela a un cortesano. 1520	JEAN.	MAR. Giuro sul capo mio, che quest'uomo non ha il suo simile al mondo. Come tratta la Nobiltà!
JUAN	¿Cortesano? No en mis días; para que lo que he juntado, y lo que adquirí sufriendo, él lo desperdivie holgando. 1525 En esto de casamientos la igualdad es la que alabo. A mí no me desvanece la riqueza. Juan me llamo. Yo sólo quiero que tenga el que fuere su velado, tres cosas: hombre de bien, sangre limpia, y paño pardo. 1530	JACINTHE.	
TODOS Y MÚSICA	Muchos años viva Constanza y Montano, y su padre y todo viva muchos años. 1535	JEAN.	
MARTIN	(Ap. Que me degüellen si hubiere en el mundo hombre tan raro, que la nobleza desprecie. Vive Dios.)	Un Seigneur! Non, de ma vie; pour que ce que j'ai amassé par mes travaux, on le dissipe à des niaiseries; non, non, il faut de la convenance dans les mariages: je suis riche, mais je n'oublie pour cela ni mon nom, ni mon état. Je ne demande dans celui qui sera mon gendre que trois choses, de la probité, une famille sans reproche, & un habit gris.	
DON GUTIERRE	Calla, y mis pasos sigue, Martín; y pues ya la noche tiende su manto yo haré que de mí se acuerde el filósofo villano. (Vanse.) 1540	MARTIN.	

[pp. 62-65]	<p style="text-align: center;">DOM GUTTIERE. Tais-toi & me suis. Puisqu'il fait déjà nuit, je serai ensorte que ce Philosophe rustique se souviene de moi. (<i>Ils s'en vont tous.</i>)</p> <p style="text-align: center;">[pp. 48-51]</p>	<p>GOT. Taci e seguimi; poiché già si avanza la notte, io farò ben in modo, che questo Filosofo rustico si ricordi di me. (<i>Partono tutti.</i>)</p> <p style="text-align: center;">[pp. 34-35]</p>
-------------	--	---

All'ingresso di Juan Labrador tutti gli astanti si alzano in piedi in segno di rispetto, confermandone lo *status* di monarca del "rincón". Anche il successivo ossequioso dialogo tra lo stesso e Constanza – come si evince anche da un confronto diretto con la precedente *comedia* di Lope³ – oltre a costituire un espediente che anticipa il poco posteriore annuncio del matrimonio, mettendo in luce l'apprezzamento del padre di Montano nei confronti della futura prescelta nuora, è inoltre volto a palesare il rispetto di cui il *villano* gode all'interno del proprio contesto di riferimento. L'esordio di Juan – "Buenas tardes, caballeros. / Dios guarde el cónclave honrado. / ¿Habrà lugar para todos?" (vv. 1443-1445) – viene restituito nei due metatesti con un'attenuazione del registro linguistico: i "caballeros" passano prima al francese come "mes enfans" e poi all'italiano con l'ancor più affettivo "i miei cari figliuoli"; il metaforico "cónclave honrado", pur mantenuto del proprio riferimento al campo semantico religioso nella consueta restituzione di "Dios" con "Dieu" e "Cielo", viene da Linguet ridimensionato dell'immagine retorica nel generico "tous", arrivando quindi anche in italiano come "tutti". La domanda finale, invece – che rimandava nella *comedia* di Lope a quell'antitesi tra la gioventù presente e l'ingresso dei due *viejos*, ossia Juan Labrador e l'Alcaide ("¿Habrà lugar también para los viejos?", v. 1387) cui probabilmente ricondurre il poco posteriore inserimento del tema del *carpe diem* da parte di Matos – passa dalla generica richiesta di Juan "¿Habrà lugar para todos?" (v. 1445) a quella più remissiva

³ Si osservi come l'omologo passo di Lope, all'interno del quale è presente anche il personaggio dell'"alcalde", sembri maggiormente volto ad anticipare il futuro matrimonio di Costanza e Feliciano – come dimostra il successivo rapido scambio di battute di commento tra quest'ultimo e la sorella Lisarda – mentre Matos, tra i vari interventi operati anche in virtù del cambiamento della forma metrica impiegata, sostituisce il riferimento alle "voluntades" con quello al "lugar", che fa riferimento esplicito alla posizione sociale che il *villano* si è "guadagnato", spostando l'ottica della relazione da una dimensione affettiva ad una più sociale: "ALCALDE. ¡Bendígaos Dios, y qué os juntáis de mozos! / JUAN. ¿Habrà lugar también para los viejos? / COSTANZA. El que le tiene en tantas voluntades / bien se podrá sentar donde quisiere. / JUAN. A fe, Constanza, que no pierdas nada / en tenérmela a mí. COSTANZA. Saben los cielos / que quiero más tu vida que la mía. / LISARDA. Esto me huele a suegro, Feliciano. / FELICIANO. ¡Pluguiera Dios, que pasará el verano! / LISARDA. Para todo hay sazón. FELICIANO. Por mejor tengo / a boca del invierno el casamiento": Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 136 [vv. 1387-1397].

dell'omologo francese “y a-t-il encore de la place?”, per arrivare all'italiano in termini ancora più umili come “C'è ancora luogo per me?”. Già nella resa di tali primi tre versi si assiste pertanto a un ridimensionamento della caratterizzazione del *villano*, il quale viene parzialmente privato di elementi linguistici e lessicali che lo connotano quale simbolico sovrano di Vega Florida.

Precisamente a tale aspetto fa riferimento la successiva risposta di Constanza, costruita sul gioco linguistico dato dalla polisemia del termine “lugar” introdotto da Matos: affermando “Quien le ha ganado entre tantos, / seguro tiene el de todos” (vv. 1446-1447), la giovane allude non tanto all'accezione del lemma cui il *villano* fa riferimento – ossia “el sitio que uno ocupa estando sentado”⁴ – quanto a quella metaforica di “empleo, dignidad, o puesto elevado”⁵, manifestando così la posizione autorevole di cui gode Juan. Tale espediente retorico viene tuttavia esplicitato da Linguet in una resa che ne denota un'interpretazione in termini più affettivi che di autorevolezza sociale, come “Qui est-ce qui ne vous donneroit pas la sienne, quand vous avez tous nos cœurs?” (poi tradotto letteralmente in italiano, nel consueto passaggio alla coordinazione per polisindeto, “E chi non vi darebbe il proprio quando già possedete tutti i nostri cuori?”), riavvicinandolo inconsapevolmente al distico di Lope cui esso aveva origine – “El que le tiene en tantas voluntades / bien se podrá sentar donde quisiere” (vv. 1389-1390) – anche tramite l'ausilio dell'introduzione del termine “cœurs”, affine a “voluntades”. Anche in questo caso pertanto, sebbene il residuo traduttivo non possa definirsi semantico, si viene a perdere una dominante testuale introdotta dal *refundidor* a caratterizzare il proprio *villano*.

La risposta di questi – “Nada perderá tu agrado / en dármelo junto a ti, / Constanza hermosa” (vv. 1448-1450) – che anticipa la decisione di Juan di risolversi alle nozze tra il figlio e Constanza, è connotata quale lusinghiera richiesta di sedersi accanto alla ragazza, alla cui bellezza morale e fisica si fa esplicito riferimento tramite i termini “agrado” ed “hermosura”. Anche in questo caso il traduttore francese, i cui interventi si manifesteranno d'ora in avanti in modo sempre più ingerente, opera in un'ottica esplicativa che vede l'impiego di un'interrogativa diretta e il riferimento all'avvenenza della ragazza in termini più generici: “Voudrez-vous bien, belle Constance, me souffrir là, auprès vous?”, poi tradotto in

⁴ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. IV, 1734, p. 437.

⁵ *Ibidem*.

italiano, con l'eliminazione della ridondanza della particella avverbiale "là" introdotta da Linguet, come "Volete, bella Costanza, sofferirmi vicino a voi?". Si osservi come nuovamente il *villano* venga ricondotto ad uno *status* più umile, non soltanto tramite la presenza dell'interrogativa e del condizionale – che si potrebbero comunque ascrivere ad un registro linguistico di cortesia – ma anche quella dei verbi "souffrir" e "soffrire": la caratterizzazione di Juan quale personaggio umile, a lungo palesata nel primo atto in termini di "sobrietà" e ripetutamente attenuata nei due metatesti, viene qui parzialmente compensata in un'ottica di "remissività", a scapito della connotazione del personaggio quale "rey" del proprio "rincón".

A sua volta anche Costanza fa sfoggio nella propria risposta di una *professio humilitatis* finalizzata a ribadire l'onore di sedersi a fianco del *villano*: "Si al lado / de mi humildad te merezco, / yo vengo a ser la que gano" (vv. 1450-1452). In questo caso i due metatesti, pur conservando registro linguistico e finalità reverenziale originari, intervengono sul nucleo semantico della battuta; mentre infatti il personaggio spagnolo enfatizza la scelta di Juan di sedersi vicino a lei quale privilegio ("yo vengo a ser la que gano") gli omologhi francese ed italiano si soffermano piuttosto ancora una volta su una manifestazione di umiltà – tramite l'ulteriore impiego dei verbi "souffrir" e "soffrire", affiancato da quello delle locuzioni "prier de me laisser auprès de vous" e "pregarvi di tollerarmi vicina" – duplice nelle rispettive traduzioni: "Vous souffrir? Ce seroit à moi de vous prier de me laisser auprès de vous" e "Sofferirvi? Dovre' io pregarvi di tollerarmi vicina"⁶.

La scena prosegue – dopo una didascalia scenica in cui si indica al personaggio del *villano* di sedersi ("*Siéntase Juan*", didascalia al verso 1452) attribuita in francese, e quindi anche in italiano, a tutti i presenti (rispettivamente "Chacun se rasseoit" e "Ognuno siede") in un'anticipazione dell'esortazione poco posteriore di Juan, omessa in traduzione – con una breve già anticipata *relación* del *villano* intorno al *topos* del *carpe diem* e della labilità della vita umana, interamente aggiunto dal *refundidor*: "Ea, prosígase el juego. / Todos volved a sentaros; / que en mi mocedad, me acuerdo / que en el lugar donde estamos / era yo toda la

⁶ Occorre tuttavia osservare quanto riferisce Howley in merito al verso 1450 ("Si al lado"): "Todas las ediciones tienen *Si el lado...* aunque *Si al lado...* parece más lógico": Juan de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro...*, cit., p. 63, nota 1450. Per quanto poco influente in merito al diretto intervento traduttivo di Linguet, tale plausibile *lectio difficilior* potrebbe essere alla base di una difficoltà esegetica da parte del traduttore che lo induce ad intervenire in modo meno aderente al prototesto spagnolo.

envidia / de los mancebos gallardos. / Vencía a todos corriendo, / ganaba a todos tirando, / mas ¡oh caduca memoria! / ¡qué aprisa el árbol lozano / marchitó sus verdes hojas / el otoño de los años!” (vv. 1453-1464)⁷. L’incipit esortativo del villano, in cui questi incoraggia a riprendere il gioco dei canti invitando i presenti a rimettersi a sedere, viene restituito in francese e italiano semplicemente come “Eh bien, continuez donc...” e “Via, continuez...”, con l’attenuazione di assertività data dall’afasica presenza dei puntini di sospensione, nonché l’eliminazione tanto del riferimento al “juego” quanto dell’esortazione a riprendere il proprio posto. Se nel primo dei due interventi è forse possibile individuare una lettura del riferimento al gioco in termini di *realia* – riscontrabile anche più avanti in relazione al “juego del casamentero” – che porta Linguet a non ricondurre la precedente attività dei giovani *aldeani* ad un “gioco” e ad ometterne pertanto il riferimento, nel secondo è possibile identificare una ulteriore edulcorazione dell’autorità sociale di Juan. L’espedito scenico indicato da Matos tramite cui questi viene fatto sedere prima di tutti gli altri personaggi, i quali per farlo ne attendono invece la autorizzazione, connota ancora una volta il personaggio del *villano* quale simbolico monarca di Vega Florida; nel proprio intervento razionalizzante di ricondurre più generalmente nella didascalia la seduta contemporanea di tutti i personaggi astanti Linguet omette – o per non averne colto la rilevanza di dominante testuale, o per volontario libero arbitrio – tale ulteriore riferimento a una connotazione del personaggio, la cui rilevanza è palesata dalla sua stessa introduzione ad esclusivo appannaggio del *refundidor*⁸.

⁷ Si osservi tuttavia come per costruire l’immagine nostalgica della gioventù di Juan il *refundidor* si serva di alcuni espedienti che Lope utilizza nel poco posteriore dialogo che vede i *criados* Bruno, Salvano e Fileto intenti nel gioco del “casamentero”: “BRUNO. A Lisarda, ¿qué marido / osarás darle, Fileto? / FILETO. Pardiez que en todo el lugar / no le topo casamiento. / Si ello se diera por gracias, / todos sabéis las que tengo / en tirar, saltar, correr, / y en danzas, bailes y juegos”: Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 137 [vv. 1406-1413]. Come si osserverà poco più avanti, pur omettendo il diretto riferimento al passo, Matos si serve di questo come di altri elementi compositivi ad esso riconducibili per costruire la propria *refundición*, quale il riferimento alla mancata necessità della dote di Costanza in relazione alla ricchezza del futuro suocero o la proposta di Jacinta di sposare Beatriz ad un nobile cortigiano.

⁸ Nella *comedia* di Lope infatti, al dialogo iniziale tra Juan e Costanza [vv. 1387-1393], cui segue un rapido scambio di battute tra Lisarda e Feliciano [vv. 1394-1397], si assiste all’ampio dialogo dei tre *criados* [vv. 1406-1413], per poi riprendere l’azione con l’annuncio di Juan del matrimonio tra Feliciano e Costanza prima che tutti i personaggi escano per tornare nelle proprie abitazioni lasciando la scena ai personaggi cortigiani. Alla pari del *topos* del *carpe diem*, anche il riferimento alla ripresa delle danze e all’esortazione a sedersi sono espedienti aggiunti da Matos che, analogamente al primo, concorrono a una nuova ridefinizione del personaggio del *villano*.

Parallelamente, forse a compensare l'eliminazione al riferimento edonistico del "juego" o probabilmente a compensare una mancata relazione logica tra le due affermazioni all'interno del prototesto, Linguet introduce un'affermazione tramite cui attribuisce al proprio monarca un ricordo che non trova alcun riferimento nella *comedia* spagnola: "j'ai aimé aussi autrefois le plaisir tout comme vous", tradotto poi dalla Caminer "In altri tempi ho amato ancor io il piacere al pari di voi". Se l'espedito serve forse a non introdurre il tema della fugacità della vita *ex abrupto*, è pur vero che tale descrizione di un giovane Juan che si diletta nei piaceri offerti dalla giovinezza poco sembrerebbe addirsi alla sua descrizione di uomo saggio e morigerato che con il duro lavoro degli anni ha messo insieme le proprie ricchezze e guadagnato il rispetto dei compaesani. Seppure in un intervento marginale e comunque in un'ottica di sospensione di giudizio che prescinde da qualsiasi valutazione in merito al libero arbitrio del traduttore, appare manifesto come in pochi versi il ritratto del personaggio arrivi nella Francia e nell'Italia settecentesche non solo in modo divergente rispetto all'omologo spagnolo, ma anche in una connotazione meno organica e coerente, presente invece nei versi di Matos.

Questi infatti introduce il tema del *carpe diem* in riferimento non già a un generico "plaisir", o a una precisa categoria di intrattenimento, quale quella del ballo e del canto come nel caso del "cónclave honrado" presente in scena, bensì a delle più virtuose e meno fatue doti fisiche che contribuiscono alla descrizione del *villano* quale uomo di grande vigore: "que en mi mocedad, me acuerdo / que en el lugar donde estamos / era yo toda la envidia / de los mancebos gallardos. / Vencía a todos corriendo, / ganaba a todos tirando" (vv. 1455-1460). In questo caso il nucleo semantico dei versi è mantenuto pressochè inalterato, con alcuni accorgimenti sintattici indirizzati ad una resa in prosa: rispettivamente in francese "J'excitois alors l'envie de les jeunes-gens du canton. Aucun ne me surpassoit à courir ou à jeter la barre" e in italiano "io eccitava allora l'invidia di tutta la gioventù del Villaggio, e nessuno mi superava nel correre, o nel gettar la palestra". Si conserva infatti sia il riferimento cronologico alla "mocedad", tramite gli avverbi "alors" e "allora" in riferimento ai poco prima aggiunti "autrefois" e "in altri tempi", che quello spaziale al "lugar donde estamos", ricondotto ai più sintetici "canton" e "villaggio", cui provengono le rispettive "jeune gens" e "gioventù", cui si cassa l'attributo "gallardo". Anche le tre azioni di tali versi sono mantenute, seppur con alcune modifiche. Mentre "era toda la envidia" diventa, con un

cambiamento morfologico poco invasivo, in francese “j’excitois [...] l’envie” e in italiano “eccitava [...] l’invidia”, le successive – ossia “vencía [...] corriendo” e “ganaba [...] tirando” – sono razionalmente ricondotte da Linguet ad un’unica azione negativa il cui soggetto non è più Juan ma tutti gli altri “mancebos”: “Aucun ne me surpassoit à courir ou à jeter la barre”, poi in italiano “nessuno mi superava nel correre, o nel gettar la palestra”. Interessante osservare, all’interno di quest’ultimo riferimento, la restituzione del polisemico verbo “tirar”, qui utilizzato da Matos nella sua accezione relativa alla forza fisica che si riscontra in forma analoga anche nel repertorio lessicografico bilingue spagnolo-francese coevo⁹. Al di là della necessaria sintesi dovuta alla versificazione, si osservi tuttavia come Matos faccia riferimento a due doti fisiche che prescindono da un determinato tipo di intrattenimento e che possono essere manifestate in modo quotidiano in varie occasioni della vita di “aldea”; non è un caso probabilmente che siano soltanto questi i riferimenti scelti all’interno dei versi di Lope da cui egli sembri aver tratto spunto – “en tirar, saltar, correr, / y en danzas, bailes y juegos” (vv. 1412-1413) – tralasciando al contrario gli altri aspetti di mero diletto. Linguet invece interviene sul metatesto introducendo un elemento assente nel prototesto, che mette in luce l’inevitabile componente culturale che interviene in ogni processo traduttivo. Se poco prima, infatti, egli aveva eliminato il riferimento al “juego” in quanto *realia* forse a lui stesso poco comprensibile (o, qualora compreso, ritenuto probabilmente non appropriato al nuovo contesto d’arrivo), in questo caso egli interviene in ottica opposta, traducendo il semplice “tirar” spagnolo con il francese “jeter la barre”¹⁰, gioco affine allo spagnolo “jugar a tirar la barra”¹¹. Per quanto sia del tutto ipotizzabile che in origine Lope stesso facesse riferimento a tale pratica, *leit motif* pastorale che si accompagna in effetti

⁹ “TIRAR. v.a. Arrojar, despedir de la mano alguna cosa con violencia, è impulso. Lat. *lacere. iaculari. Vibrare.* [...] TIRAR. Significa assimismo atraher, ò traher hácia sí con violencia exterior, ò por virtud natural, como hace el imán con el hierro. Lat. *Adducere. Attrahere* [...] TIRAR. Significa assimismo hacer fuerza hácia sí, para llevar algun peso, ò carga. Lat. *Conducere. Trahere*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. VI, 1739, p. 280. Nei coevi dizionari bilingue spagnolo-francese il termine è riportato con analoghe definizioni nei traduttori di “tirer”, “darder”, “lancer”, “jette avec force”, “attirer”: cfr. Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 949; Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 453; Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 425.

¹⁰ “BARRE. s.f. Pièce de bois. de fer, &c. étroite et longue [...] *Jeter la barre, lancer la barre.* Sorte de Jeu ou l’on s’exerçoit autrefois”: Académie Française, *Dictionnaire...*, cit., vol. I, 1765, p. 153.

¹¹ “BARRRA. [...] *Jugar a tirar a la barra: jeter la barre, lancer la barre*”: Melchor Manuel Nunez de Taboada, *Dictionnaire Français-Espagnol et Espagnol-Français*, 2 voll., 1812, vol. II, Nuñez y Taboada, p. 197.

spesso alle azioni di “correr” e “saltar”¹², il passaggio della battuta dal personaggio lopesco del *criado* a quello di Juan comporta per Matos un innegabile ridimensionamento, per cui il verbo “tirar” potrebbe essere ricondotto, oltre che anche ad azioni in relazione alla vita agreste del labrador, alla sua ulteriore accezione metaforica di “atraer, inclinando la voluntad por alguna especial razón de cariño, o aceptación, preferencia, estimación”¹³; alla luce di tale considerazione la scelta di Linguet di introdurre l’esplicita specifica del gioco potrebbe rivelarsi una connotazione, oltre che non presente, poco pertinente. L’espedito traduttivo è poi portato alle estreme conseguenze nel passaggio al secondo metatesto, in un’operazione di resa da parte della Caminer che compromette definitivamente il significato del prototesto spagnolo. Si noti infatti come, forse anche a causa dell’assenza di una definizione della locuzione all’interno del coevo repertorio lessicografico bilingue francese-italiano coevo¹⁴ – malgrado il suo significato si possa evincere da quello dei singoli lemmi – la Caminer, cogliendo il riferimento al gioco di intrattenimento fisico, opti per la traduzione addomesticante “gettar la palestra”, che si rivela ancora meno chiara. All’interno della coeva edizione del *Vocabolario* dell’Accademia della Crusca, infatti, il termine “palestra” non corrisponde ad alcun attrezzo da “gettare”, bensì ad un “giuoco d’esercizio, che noi diciamo Lotta, e prendesi per il giuoco e per il Luogo dove si impara a giocare”¹⁵. La presenza del verbo “gettare”, tuttavia, farebbe ipotizzare che la Caminer non si stia rifacendo al coevo gioco della lotta, bensì proprio a quello di Linguet, presentato in italiano, almeno in apparenza, in un’accezione non in uso nella lingua corrente ma ricondotta all’etimo stesso della locuzione francese¹⁶. Al di là di come possa poi essere recepito tale riferimento

¹² Cfr. Dominick L. Finello, *Pastoral Themes and Forms in Cervantes’s Fiction*, Lewisburg (PA), Bucknell University Press, 1994 pp. 211-212; Noel Salomon, “Juegos y trabajos”, in Id., *Lo villano...*, cit., pp. 485-531.

¹³ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. VI, 1739, p. 280. Si consideri che la stessa espressione dilogica “tirar la barra” è registrata da Correas come modismo dal significato “adelantarse y alargarse en algo”, nonché nel modismo “a todos tirar la barra” e nel proverbio “con los amigos no se ha de tirar la barra”: Gonzalo de Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana [1627]*, Victor Infantes (a cura di), Madrid, Visor, 1992.

¹⁴ “Barre, s.m. menue et longue piéce de bois, ou de métal qui sert à assembler ou a fernern quelque chose. (Lat. vectis). Barra; sbarra; stanga. [...] est aussi une ligne qu’on tire avec la plume. (Lat. linea) Linea”: Annibale Antonini, *Dizionario...*, cit., vol. II, p. 71. Per quanto più ampia nella presentazione delle accezioni del lemma, nonché corredata di modismi ed espressioni idiomatiche – tra cui quella di “tirer une barre” come “tirar una linea, cancellare” – anche nella posteriore descrizione dell’Alberti di Villanova non si riscontra alcuna menzione al gioco: cfr. Francesco Alberti di Villanova, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, pp. 88-89.

¹⁵ Accademia della Crusca, *Vocabolario...*, cit., vol. III, 1741, p. 308.

¹⁶ “BARRA. [...] chiamavasi anticamente in Francia una spranga di ferro che si teneva alla porta della grande sala delle udienze, sulla quale venivano ad appoggiarsi i consiglieri per ricevere le istanze e le suppliche delle parti

culturale agli occhi di un lettore o eventuale spettatore francese o italiano coevo, ciò che appare evidente è il parziale allontanamento dal prototesto spagnolo. Tuttavia, non è possibile ascrivere tale scelta a una più o meno voluta operazione di compensazione traduttiva volta al recupero di un aspetto anteriormente omissivo, giacché nel primo caso, ossia nell'eliminazione del riferimento al "juego", si interviene su un *realia* del prototesto – con conseguenze di gran lunga minori, come osservato, del ricondurre l'esortazione di Juan alla mera azione di sedersi all'interno della didascalia precedente – mentre nel secondo, vale a dire l'introduzione di "jeter la barre" e "gettare la palestra", si determina paradossalmente, tramite un'aggiunta apparentemente poco invasiva, un residuo traduttivo consistente, connotando la descrizione del giovane *villano* di elementi non soltanto assenti nel prototesto originario ma in parziale discordanza con la sua condotta di morigerato e non competitivo "sabio". Il desiderio di addomesticamento che condiziona spesso un processo traduttivo, cui può derivare al traduttore talvolta anche la solitaria soddisfazione di una resa ritenuta efficace che ne ripaga in parte la natura "nascosta", può celare tuttavia, anche dietro le migliori intenzioni che portano a credere di aver reso una dominante testuale adattandola al proprio contesto di riferimento, proprio il "tradimento" delle intenzioni del prototesto.

La battuta di Juan si conclude con il riferimento al *topos* della caducità umana, con un'immagine figurata che attraversa la storia della letteratura internazionale: "mas joh caduca memoria! / ¡qué aprisa el árbol lozano / marchitó sus verdes hojas / el otoño de los años!" (vv. 1462-1464). Significato e immagine retorica, seppur ridimensionati, rimangono nei due metatesti pressoché inalterati – rispettivamente come "mais de tout cela, il ne me reste que le souvenir. Je suis à present un vieil arbre, dont l'automne a séché les feuilles" e "ma adesso non mi rimane altro che la memoria di queste cose, e sono un albero vecchio, di

[...]. Famoso fu anticamente nel Belgio e ancora si usa talvolta dai giovani nella Francia il giuoco detto *delle barre*, che più anticamente praticavasi insieme colla lotta ed era una specie di corsa. Bellinghen nelle sue *Etimologie francesi* pubblicate all'Aja sino dal 1656 dice che questa specie di corsa pigliato aveva il nome e l'origine dai giuochi olimpici, nei quali i più veloci corridori vincevano. I Greci, dic'egli, nominavano quel giuoco *πάλαιστρα*, e i latini non alterarono punto quel nome e lo chiamarono *palaestra*; ma non si vede come possa quello scrittore asserire che i Francesi non cangiarono e soltanto interpretarono quel nome chiamando quel giuoco *delle barre*, sebbene vero sia che i Greci e Latini col nome stesso di *palestra* indicavano tanto la lizza come il campo entro il quale si eseguivano le corse e l'esercizio stesso del correre. Gli Italiani, che non adottarono o non praticarono il giuoco *delle barre*, nè mai *barra* pigliarono in significato di alcun giuoco ginnastico dissero *barrare* e *barare* in significato di *truffare* e *bareria* in significato di *trufferia* e di *inganno*": Luigi Bossi, Giambattista Carta, *Dizionario delle origini, invenzioni e scoperte nelle arti, nelle scienze, nella geografia, nel commercio, nell'agricoltura...*, Milano, Angelo Bonfanti, 5 voll., 1828-1833, vol. I, 1828, pp. 214-215.

cui l'autunno ha seccate le foglie" – sebbene in una restituzione dell'esclamazione iniziale di apparente opposto contenuto semantico, nel passaggio da una fugace memoria che in spagnolo è "caduca" ad un ricordo che in francese e in italiano è, al contrario, l'unica cosa a rimanere intatta con il trascorrere del tempo.

Segue dunque il già osservato commento di Tirso¹⁷, che incoraggia il proprio *amo* ad abbandonare i pensieri nostalgici per dilettersi nel gioco del "casamentero", anch'esso rivisitato da parte di Matos nell'epurazione di un ampio passo della *comedia* di Lope in cui sono i soli *criados* a intrattenere il pubblico con tale attività, in una sorta di colorito *entremés*¹⁸.

¹⁷ Cfr. *supra*, pp. 407 ss.

¹⁸ L'eliminazione del passo, di alcun apporto allo sviluppo diegetico, di cui come osservato Matos conserva alcuni elementi compositivi o tematici per costruire il differente sviluppo della propria *relación*, ben evidenzia il comportamento tenuto da parte del *refundidor* nei confronti dei personaggi lopeschi di *criados* e *graciosos*, di cui omette ogni intervento scenico dal registro linguistico eccessivamente colloquiale, soprattutto quando, come in questo caso, non sono presenti altri personaggi, eliminando dunque quegli espedienti drammaturgici dal Fénix espressamente indirizzati al mero divertimento del *vulgo*: "BRUNO. Comienza, pues, a casar / las mozas y los mancebos. / FILETO. A Costanza y Feliciano / pongo en el lugar primero. / SALVANO. No lo oiga el viejo y se enoje. / FILETO. ¿Fáltale más que dinero / a Costanza? Pues, ¿qué importa, / si sobra tanto a su suegro? / BRUNO. A Lisarda, ¿qué marido / osarás darle, Fileto? / FILETO. Pardiez que en todo el lugar / no le topo casamiento. / Si ello se diera por gracias, / todos sabéis las que tengo / en tirar, saltar, correr, / y en danzas, bailes y juegos; / y cierto que, bien mirado, / aunque su padre es mi dueño / que no se perdiera nada / en darla a un hombre discreto. / BRUNO. Siempre te oigo decir / que eres discreto. FILETO. Profeso, / en aquesta necedad, / la necedad de este tiempo. / No hay hombre ignorante, Bruno, / que se confiese por necio. / Verás competir los búhos / con los halcones ligeros, / las monas con las personas, / con las águilas los cuervos, / y unos pobres sacristanes / con los músicos maestros. / Mas dejando disparates / de que el mundo está tan lleno, / ¿a quién damos a Lisarda? / BRUNO. Dásela a algún palaciego. / FILETO. ¡Malos años! Si mi amo / oyera que tratáis de eso, / nadie quedara en su casa. / BRUNO. Pues dásela a un monasterio, / y casemos a Belisa. / SALVANO. Ésa, ya veis que la quiero. / BRUNO. ¿Cómo "quiero" siendo yo / quien tantos favores tengo? / SALVANO. Pues, cuéntense los favores / y pierda el que tiene menos. / FILETO. Yo quiero ser el jüez. / SALVANO. Vaya. / BRUNO. Comienzo el primero. / A mí me dio por diciembre, / estando al sol en el cerro, / seis bellotas de su mano, / y me dijo, "Toma, puercó". / FILETO. Terrible es este favor. / SALVANO. A mí una noche al humero, / porque abrí mucho la boca, / [.....] / me dio en aquestas costillas / cuatro palos con un bieldo. / FILETO. ¡Ése sí que fue favor, / que le sintieron los huesos! / SALVANO. Mejor le diré yo agora. / toda la noche de enero / estuve al hielo a su puerta, / y al amanecer, abriendo / la ventana, me echó encima, / viéndome con tanto hielo, / una artesa de lejía. / FILETO. ¿Muy caliente? / SALVANO. Estaba ardiendo. / BRUNO. Todo es risa ese favor. / Yendo al soto por febrero / Belisa con su borrica, / parió del pueblo tan lejos, / que topándome allí junto / me mandó alegre que luego / tomase el pollino en brazos / y se le llevase al pueblo. / Dos legas y más le truje, / diciéndole mil requiebros, / como si hablara con ella, / y aun él me dio algunos besos. / FILETO. Ea, que ninguno gana. / A los dos os doy por buenos. / Caso a Amarilis con Lauso, / que ella es coja y él es tuerto, / y se irá lo uno por los otro. / Caso a Tirsa con Laurencio, / por ella es loca y él vano. / BRUNO. Dios les dé paz. FILETO. Duda tengo. / Caso a Dorena y Antón. / BRUNO. Es vieja. FILETO. Es rica, y con eso / pasará Antón mocedades. / BRUNO. Ni oírla ni verla puedo. / Han inventado los diablos / acá en Francia un uso nuevo, / de andar al mujer sin toca... / FILETO. No debe de haber espejos. / Las niñas pasen, son niñas; / pero unos sátiros viejos / que descubren más orejas / caídas que burro enfermo, / y otras que van por las calles / mostrando tanto pescuezo, / y las cuerdas cuando hablan / parecen fuelles de herrero, / y otras con mil costurones / de solimán mal cubierto, / y otras que el pescuezo muestran / como cortezas de queso, / ¿por qué han de dejar las tocas? / BRUNO. Por parecer niñas. FILETO. ¡Bueno! / Como se cuentan los años / por el discurso del tiempo, / ya se han de contar en Francia

Si noti come la risposta del *villano* sia per Matos una ulteriore occasione di ribadire “prudenza” e “saggezza”; Juan infatti rifiuta l’aspetto fittizio del gioco proposto dal *criado* anticipando l’annuncio di un matrimonio reale, mettendo ancora una volta in evidenza il proprio rifiuto nei confronti di ogni cosa che si riveli frivola e illusoria, diletti compresi: “Sabed, si me hacéis vicario, / que he de casar muy de veras, / pues jamás, por ningún caso, / en mi vida hablé de burlas, / ni jugué nunca de manos, / dos cosas que ha de tener / el hombre prudente y sabio” (vv. 1470-1476). Così facendo il personaggio si oppone a quello del gaudente *gracioso* (il quale aveva concluso scherzando con l’esortazione del verso 1469 “y a mí me case primero”), esplicitando due caratteristiche proprie di un “hombre sabio”. Al di là delle possibili difficoltà esegetiche del passo – risiedenti forse nella sola locuzione “jugar del manos” del verbo 1474 – si osservi come esso si presenti nei metatesti in chiave sintetica ed esplicativa, nonché semanticamente divergente. L’affermazione viene infatti riportata prima da Linguet e poi di conseguenza dalla Caminer sotto forma di domanda retorica – che vede nell’*incipit* il passaggio dall’imperativo quasi riprensivo spagnolo a un presente indicativo con funzione fatica – tramite cui il *villano* sembra prestarsi al gioco: “Savez-vous qu’il pourroit bien être quelque chose?” e “Sapete voi che potrei anche farlo?”. In un’operazione traduttiva che sembrerebbe mirare alla restituzione del nucleo semantico dei versi – palesando anche in questo caso la mancata comprensione da parte di Linguet di un *realia* per cui la proposta di Tirso fa riferimento ad un passatempo fittizio e non ad un’azione reale – la conseguenza maggiormente invasiva delle due rese è nuovamente l’eliminazione di una connotazione principale del personaggio di Juan. Non solo infatti i suoi omologhi si prestano con leggerezza a quanto proposto dal *criado*, senza alcuna manifestazione di biasimo nei confronti della proposta analoga a quella, pur velata, dell’originale, ma non fanno altresì menzione ad alcuna alle proprie caratteristiche di “hombre prudente y sabio”. Con il procedere dei versi e dello sviluppo dell’azione anche il *villano*, alla pari del monarca, va attenuando, se se non perdendo, due delle proprie caratteristiche principali: quella di “rey del rincón” e quella di “sabio”.

/ por arrugas de pescuezos. / La honestidad de la dama / está en las tocas y velos. / Allí sí que juega el aire / bullicioso y lisonjero. / Yo sé que han dicho en París / que al parlamento han propuesto / contra pescuezos de viejas / mil querellas los cabellos. / Ya no hay cabello con toca. / BRUNO. No te pudras, majadero. / FILETO. Sí quiero; que no soy bestia, / supuesto que lo parezco”: Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., pp. 137-140 [vv. 1398-1523].

La dominante testuale sembrerebbe piuttosto risiedere per Linguet nell'azione diegetica, attorno a cui si concentra la propria resa traduttiva. Si osservi infatti come a tale omissione segua l'esplicitazione dei versi immediatamente successivi – “Esto supuesto, y que ya / es tiempo de dar estado / a mi hijos, yo quisiera, / Constanza, que este muchacho / príncipe del mundo fuera, / para honrarle con tu mano” (vv. 1487-1482) – rispettivamente in francese “Voilà le tems d'établir mes enfans. Je voudrois, Constance, que ce garçon là, (*en montrant Montan*) fût un prince, & je croirois encore l'honorer en lui présentant votre main” e in italiano “È giunto il tempo di stabilire i miei figliuoli. Io vorrei Costanza, che questo ragazzo (*additando Montano.*) fosse un Principe, e crederei ancora di fargli onore presentandogli la vostra mano”. Il riferimento alla premessa precedente che allude alla saggezza che induce Juan a prendere sul serio l'esortazione di Tirso (“Esto supuesto, y que ya”, v. 1477) viene coerentemente eliminata per essere sostituita dal consueto stilema “voilà” (poi restituito dalla Caminer con “è giunto”), mentre si aggiunge una didascalia esplicativa – rispettivamente “en montrant Montan” e “additando Montano” – che fa riferimento al personaggio cui Juan si sta riferendo con “ce garçon” e “questo ragazzo”, evidentemente volta ad una fruizione del testo in termini non di performatività bensì di lettura. Si elimina invece il nesso finale che mette in relazione la volontà di Juan di fare del figlio un “príncipe del mundo” dandolo in sposa a Constanza per presentare le due azioni come separate – rispettivamente “Je voudrois [...] que ce garçon là [...] fût un prince, & je croirois encore l'honorer en lui présentant votre main” e “Io vorrei [...] che questo ragazzo [...] fosse un Principe, e crederei ancora di fargli onore presentandogli la vostra mano” – il che potrebbe portare ad una più che erronea interpretazione del desiderio del *villano* di fare del figlio un cortigiano.

I versi successivi, in cui Juan esplicita il proprio disinteresse nei confronti della dote della ragazza, cui si offrirà poco più avanti di provvedere egli stesso – “Yo no reparo en hacienda, / pues tanta el cielo me ha dado, / sin merecerle ninguna, / que colmado estoy de cuanto / puede discurrir la idea” (vv. 1483-1488)¹⁹ – vengono ancora una volta restituiti nei due

¹⁹ Si noti come l'osservazione in merito all'esiguità dei beni materiali di Constanza, nonché alla sua compensazione tramite doti di altro tipo, derivi nella *refundición* da un passo del già citato dialogo dei *criados*, connotato tuttavia, in relazione a tale tipologia di personaggio, di lessico e registro maggiormente colloquiali e con un meno edulcorato riferimento al tema del denaro: “FILETO. A Costanza y Feliciano / pongo en el lugar primero. / SALVANO. No lo oiga el viejo y se enoje. / FILETO. ¿Fáltale más que dinero / a Costanza? Pues, ¿qué importa, / si sobra tanto a su suegro?”: Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 137 [vv. 1400-1405].

metatesti con una prevelente attenzione al contenuto semantico, cui si affianca la parallela eliminazione tanto del riferimento all'agiatezza del personaggio quanto alla sua riconoscenza nei confronti di quella divinità che di tale benessere lo ha provvisto. Nelle rispettive traduzioni "Je ne regarde point au bien, j'en ai plus qu'il ne vous en faut" e "io non considero le ricchezze, e ne ho più che a voi non ne abbisognano", pur con il mantenimento del riferimento al disinteresse venale dato dal verbo "reparar", si riscontra l'eliminazione sia del primo riferimento all'opulenza del *villano* ("pues tanta el cielo me ha dado", v. 1484), che l'umile dichiarazione che questa sia immeritata ("sin merecerle ninguna", v. 1485), nonché, infine, l'ulteriore ribadimento di tale agiatezza data dal distico finale. Mentre in esso infatti il sovrano spagnolo afferma di avere a disposizione più beni di quanti si possano immaginare ("que colmado estoy de cuanto / puede discurrir la idea", vv. 1487-1488), i suoi omologhi francese ed italiano fanno esplicito riferimento all'abbondanza materiale in riferimento alle necessità dei due futuri sposi (rispettivamente con "j'en ai plus qu'il ne vous en faut" e "ne ho più che a voi non ne abbisognano"), elemento del tutto assente nel prototesto originale. Il passaggio successivo è costruito in preparazione alla volontà di Juan di provvedere egli stesso alla dote di Costanza, le cui virtù morali e bellezza sono a suo avviso ben più preziose di qualunque altro bene materiale possa essere offerto in cambio della mano del figlio: "Lo que busco y lo que amo / para mi hijo es mujer / virtuosa, y si en ti hallo / discreción con hermosura, / honestidad y recato, / no solicito otro dote, / pues juzgo que dando en cambio / por la virtud mi riqueza / que he comprado muy barato" (vv. 1489-1496)²⁰. Le due rese si rivelano in questo caso molto letterali, con alcuni accorgimenti sintattici dovuti ad una restituzione in prosa animata da una razionalizzazione del verso, quale l'introduzione da parte della Caminer dell'avversativa "ma": rispettivamente "Ce que je veux, ce que je cherche, pour mon fils, c'est une femme vertueuse. Trouvant en vous la discrétion, la beauté, jointe avec la modestie & la sagesse, je ne demande pas d'autre dot. En échangeant mon argent contre vos vertus, je crois les avoir encore à bon marché" e "ma quel ch'io voglio e che cerco per mio figliuolo se è una donna virtuosa. Trovando in voi la

²⁰ Si osservi la maggiore connotazione di "sabio" che assume registro linguistico di Juan nel passaggio dalla *comedia* di Lope alla *refundición* di Matos: "JUAN. Por cierto, mi Costanza, que quisiera, / mirando tu humildad y tu hermosura, / que este muchacho el rey del mundo fuera. / Yo admiro tu belleza y tu cordura. / Ya sabes que el dinero no me altera, / no gracias al trabajo y la ventura, / sino al cielo no más, que con su mano / colma tanto el rincón de este villano." Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 140 [vv. 1430-1436].

discrezione, la bellezza congiunta alla saviezza ed alla modestia, io non domando altra dote, e facendo un cambio del mio denaro colle vostre virtù, credo di averle ancora a buon mercato”.

Segue l’esplicitazione dell’offerta e della dote nonché del suo concreto importo, il quale è pretesto per il villano di una ulteriore esaltazione del tema del *beatus ille*: “Y así Constanza, dotarte / quiero en treinta mil ducados / de lo mejor de mi hacienda, / no en alhajas ni brocados, / sino en tierras solamente, / que es el político trato / el tesoro más seguro, / pues vemos que los palacios / perecen con la ruina, / enferma el pobre ganado, / el oro más escondido / suele hurtar la injusta mano” (vv. 1497-1508). Si osservi come nelle restituzioni francese ed italiana dell’*incipit* tramite cui il sovrano dichiara di provvedere egli stesso alla dote – oltre all’apostrofe a Costanza negli affettivi “ma chere Constance” e “mia cara Costanza” – questi assuma dei toni meno umili rispetto al prototesto spagnolo, mettendo in evidenza il proprio gesto e la propria generosità tramite la resa di “dotarte quiero” nei più enfatici “c’est moi qui me charge de vous doter” e “m’incarico io di dotarvi”, che passano da una manifestazione di desiderio ad un’attribuzione di merito. Ancor più interessante è il riferimento stesso al valore della dote, interamente aggiunto dal *refundidor*²¹, i cui “treinta mil ducados” non sono costituiti da denaro o beni materiali e frivoli, quali “alhajas” o “brocados”, bensì da terreni, il cui valore duraturo si passa poi ad esplicitare e celebrare. La parte iniziale di tale esplicitazione – prima di passare ad elogiare il valore della terra quale unico bene materiale resistente alla decadenza del passare degli anni, tema che connota il *villano* in uno dei propri valori principali, non a caso in contrapposizione al nostalgico esordio rimandante a quella consapevolezza della fugacità della vita umana che ha portato il contadino a provvedere al proprio epitaffio prima del tempo in quanto futura dimora eterna – viene resa nei due metatesti in una parafrasi apparentemente letterale – che vede l’introduzione da parte della Caminer della razionalizzante congiunzione avversativa “ma” – rispettivamente come “Je vous donne trente mille ducats, non pas en hardes & en affiquets inutiles; ils sont en belles & bonnes terres demain” e “vi do trentamila ducati, non in robbe e in ornamenti inutili, ma in terre belle e buone”. Dal punto di vista lessicale si registrano alcuni interventi di grande interesse traduttologico. In primo luogo si noti come Linguet,

²¹ L’omologo *villano* di Lope si limita infatti ad annunciare l’equivalente valore della dote, senza alcuna specifica dei beni che andranno a costituirla: “Pláceme de tratar el casamiento / y de dotarte en treinta mil ducados”: *Ibidem* [vv. 1437-1438].

dopo avere interamente eliminato il verso 1499 “de lo mejor de mi hacienda”, riporti quali equivalenti di “alhajas” e “brocados” rispettivamente “hardes” e “affiquets inutilés”. In un richiamo ad alcuni termini utilizzati da Martín nella sua *relación* circa le “mujeres pescadoras” all’interno del primo atto²², i due vocaboli fanno qui esplicito riferimento a due componenti del corredo nuziale²³. All’interno del repertorio lessicografico spagnolo-francese coevo il primo termine rimanda esclusivamente alla mobilia di una abitazione²⁴, presentandone tra i possibili traduenti anche “hardes”. Tuttavia tale termine francese, come si evince dal repertorio lessicografico coevo²⁵, stava progressivamente perdendo il suo riferimento all’arredamento per mantenere quello all’abbigliamento personale, cui rimandano pertanto maggiormente i coevi dizionari bilingui francese-italiano²⁶. È forse proprio la polisemia del vocabolo francese a portare la Caminer a tradurre – forse servendosi anche parzialmente del traduttore offerto dal coevo veneto dizionario dell’Antonini “robe da vestire” – con il più generico e vago “robbe”. Il secondo vocabolo invece, sebbene riportato dai coevi dizionari bilingui spagnolo-francese nel suo preciso ed esclusivo

²² Cfr. *supra*, pp. 315 ss.

²³ “ALHAJA. Nombre genérico, que se dá à qualquiera de las cosas que tienen alguna estimación y valor; pero mas contrahidamente à todo aquello que esta destinádo para el uso y adorno de una casa, ù de las personas: como son colgadúras, camas, escritórios, &c. o vestidos, joyas”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. I, 1726, p. 207; “BROCADO. s.m. Tela texida con seda, oro, o plata, o con uno y otro, de que hay varios géneros”: Ivi, p. 686.

²⁴ “ALHAJA. Nom générique qui comprend tous les meubles d’une maison. Hardes, ornemens furniture de ménage on s’en sert aussi pour exprimer qu’une chose est précieuse, considérable, de valeur, et également pour dire qu’une chose est mauvaise. La différence de ces deux derniers sens se décide par le ton la façon de dire la chose. L. *Supellex*”: Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 48. Cfr. inoltre Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. I, p. 45; Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 50. In quest’ultimo si riportando quali traduenti “muebles”, “bijou”, “effect précieux”.

²⁵ Mentre infatti nella prima edizione del edizione *Dictionnaire* del lemma si riporta tale accezione: “HARDES. s.f. pluriel. [...] Ce qui sert à l’habillement ou à la parure d’une personne. *De belles hardes. de riches hardes*. Il se prend aussi, dans une signification plus estendue, pour les meubles qui servent à la parure d’une chambre. *Il y a de belles hardes dans cette maison. On y a trouvé, on y a vendu de tres-belles harde*” (Académie Française, *de l’Académie Française*, Paris, Veuve de Jean Baptiste Coignard, vol. I, p. 555), nella quarta a Linguet coeva la menzione alla mobilia è oramai assente: “HARDES. s. f. pl. [...] Il se dit généralement De tout ce qui est de l’usage nécessaire & ordinaire pour l’habillement. *De belles hardes. De riches hardes*”: Académie Française, *Dictionnaire de l’Académie Française. Quatrième édition*, Paris, Veuve de Jean Baptiste Coignard, vol. I, p. 862.

²⁶ Si noti come già nel posteriore dizionario dell’Antonini l’accezione relativa all’arredamento dia oramai del tutto assente: “HARDES. subst. f. plur. Les habits et meubles portatifs qui servent a vêtir, ou à parer une personne ou sa chambre. (Lat. *fascinulæ, suppellex*.) *Panni, bagaglie; robe da vestire*”: Annibale Antonini, *Dizionario...*, cit., vol. II, p. 325; “HARDES. s.f. pl. [...] Tout ce qui est de l’usage nécessaire et ordinaire pour l’habillement. *Bagaglie; masserizie; panni; equipaggio*”: Francesco Alberti di Villanova, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 420.

riferimento al tessuto²⁷, viene liberamente tradotto da Linguet come “affiquets”²⁸ connotati inoltre quali “inutiles”, da cui poi deriva nell’italiano della Caminer il letterale “ornamenti inutili. Si osservi infine come l’avverbio “solamente”, attribuito in spagnolo alle “tierras”, sia in francese restituito non già in termini letterali, come del resto lo riportano i coevi dizionari bilingui, bensì tramite un’espressione idiomatica di registro maggiormente colloquiale, volta forse a compensare il poco precedente ridimensionamento di “alhajas” e “brocados”. La locuzione avverbiale “beau et bon” – analogamente ai suoi sinonimi “bel et beau”, “bel et bien” e “bien et beau” – di registro “familièr” e qui logicamente declinata al femminile plurale, significa infatti “tout à fait, entièrement”²⁹ e rimanda pertanto al fatto che la dote si componga esclusivamente di terreni. Tuttavia, nel passaggio all’italiano – in cui la locuzione analoga “bello e buono” assume un’accezione differente e spesso di valore ironico³⁰ – i due termini sembrano essere letti non quale effettiva endiadi avverbiale bensì attributiva, il che ne comporta la traduzione in qualità di aggettivi posposti: “in terre belle e buone”.

Segue la spiegazione del *villano* circa il valore duraturo dei beni terrieri (vv. 1502-1508), resa nelle due prose secondo la consueta ottica esplicativa di restituzione del nucleo semantico principale mondato da ogni virtuosismo retorico ed ausiliato dai consueti stilemi – quale il francese “voilà” poi in italiano “questo è” – ed artifici sintattici, rispettivamente come “& voilà la seule espece de biens qui soit vraiment estimable; les maisons s’écroulent, les troupeaux meurent, l’argent caché est l’amorce des voleurs; mais des terres ne courent jamais aucun risque” ed “e questi sono gli unici beni veramente stimabili. Le case crollano, e le mandre muojono, il danaro nascosto è un’esca per i ladri”. Oltre al passaggio semantico dal carattere imperituro della terra in quanto “tesoro más seguro” a una connotazione nei termini di un valore più generico (“la seule espece de biens qui soit vraiment estimable” e “gli unici beni veramente stimabili”), ogni altro intervento opera in un’ottica di omissione: si

²⁷ Cfr. Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 170; Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. I, p. 160; Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 173.

²⁸ “AFFIQUET. s.m. Parure, ajustement. Il ne se dit guère qu’en raillerie & au pluriel en parlant des petits ajustemens d’une femme. Avec tous ses affiquets, elle ne laisse pas d’être laide. Il est familier”: Académie Française, *Dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 24.

²⁹ Académie Française, *Dictionnaire de l’Académie Française. Sixième édition*, Paris, Firmin Didot frères, 1835, vol. I, 1785, p. 175.

³⁰ “BELLO. [...] *Bello e buono*, dicesi in significato di *Compiuto per ogni parte* e s’usa spesso in un senso quasi ironico a significare *Vero, Effettivo* e simili come: *Bricconata bella e buona. Torto, Affronto bello e buono, ecc*”: Accademia della Crusca, *Vocabolario degli accademici della Crusca. Quinta impressione*, Firenze, Tipografia Galileiana, 11 voll., 1863-1923, vol. II, 1866, p. 128.

elimina il riferimento alla “ruina” del passare del tempo, così come l’attributo “pobre” in relazione alle mandrie, mentre si esplicita l’immagine metaforica del distico “el oro más escondido / suele hurtar la injusta mano” nei meno figurati “l’argent caché est l’amorce des voleurs” e “il danaro nascosto è un’esca per i ladri”. Anche le traduzioni della didattica *paremia* di Juan – “Todo en duración peligra, / pero nunca falta el campo” (vv. 1509-1510) – analogamente alla poco precedente eliminazione al riferimento della “ruina”, vedono l’omissione del diretto riferimento all’usura del tempo, affine al *topos* del *carpe diem* presente all’inizio della scena, propendendo per un’esplicitazione che si limita ad asserire in francese “mais des terres ne courent jamais aucun risque” e in italiano “ma le terre non corrono mai rischio veruno”.

La breve *relación* si conclude con la volontà di Juan di celebrare le nozze l’indomani stesso, cui prosegue con l’esortazione ad andare via: “Esto quiero y esto gusto / que se haga mañana. Vamos” (vv. 1511-1512). Il metatesto francese offre una restituzione semantica letterale che vede tuttavia l’anticipazione della sollecitazione ad abbandonare la scena – “Allons, je voudrais que cela se pût terminer demain” – il che porta probabilmente la Caminer ad interpretare la stessa quale interiezione enfatica in riferimento alle nozze, cui consegue da un lato l’assenza dell’esortazione “allons”, che prelude alla didascalia che indica che gli attori si alzino (forse dovuta alla fonte utilizzata da Linguet oppure a una precisa volontà da parte dello stesso motivata dall’effettivo prosieguo dell’azione in cui l’uscita di scena è di fatto rimandata), dall’altro l’introduzione della locuzione “di bel”: “Vorrei che questa faccenda potesse terminarsi di bel domani”.

Segue dunque la manifestazione di gratitudine e gioia da parte dei due futuri sposi – MONTANO. Prostrado a tus pies me tienes. / CONSTANZA. Hechura soy de tu mano. / MONTANO. Albricias, corazón mío, / pues ya mi amor se ha logrado” (vv. 1513-1515) – di cui si eliminano in traduzione le dimostrazioni di affetto tra i due *enamorado*s, coerentemente con quanto generalmente operato dal traduttore francese nei confronti delle affettazioni amorose³¹, per limitarsi alla resa della ossequiosa manifestazione di ringraziamento di Montano nei confronti del padre: rispettivamente “J’embrasse vos genoux” e “Io abbraccio le vostre

³¹ Cfr. *infra*, pp. 759 ss.

ginocchia”³². Ad intervenire è quindi Jacinta, la quale, come già osservato³³, sollecita Juan ad accasare anche la figlia – “¿Por qué, señor, a Beatriz / no casas también?” (vv. 1517-1518), rispettivamente tradotta “Pourquoi ne mariez-vous pas Béatrix tout de suite?” e “ Perché non maritate nello stesso tempo Beatrice?” – cui il *villano* risponde con un’affermazione che anticipa la poco dopo esplicitata determinazione a darla in sposa ad un uomo di pari *status* sociale: “No le hallo / en el lugar casamiento” (vv. 1518-1519), rispettivamente tradotto “Je ne vois point ici pou elle de parti convenable” e “Io non vedo qui adesso per lei un partito approposito”. La *criada* suggerisce allora, conoscendo i sentimenti di Beatriz per Gutierre, di darla in sposa ad un cortigiano – “Pues dásela a un cortesano” (v. 1520)³⁴, rispettivamente tradotto con “Donne-lui un Seigneur” e “Datele un Signore” – il che dà modo a Juan di cimentarsi in una nuova invettiva contro i costumi nobiliari e in favore dei matrimoni tra “iguales”: “¿Cortesano? No en mis días; / para que lo que he juntado, / y lo que adquirí sufriendo, / él lo desperdicie holgando. / En esto de casamientos / la igualdad es la que alabo. / A mí no me desvanece / la riqueza. Juan me llamo. / Yo sólo quiero que tenga / el que fuere su velado, / tres cosas: hombre de bien, / sangre limpia, y paño pardo” (vv. 1521-1532). La traduzione del passo vede alcuni interventi di differente tipo. In primo luogo il risolutivo *incipit* iniziale passa al francese come esclamazione (“Un seigneur!”), per poi tornare in italiano in un’interrogativa analoga all’originaria spagnola (“Un signore?”), cui segue la restituzione del diniego con “Non, de ma vie” e “Non sarà mai vero”. Successivamente, la restituzione dell’immagine del cortigiano che dissipa oziosamente i beni radunati dal *labrador* con il duro lavoro di una vita – “pour que ce que j’ai amassé par mes travaux, on le dissipe à des niaiseries” e “Quel ch’io ho radunato colle mie fatiche non sarà consumato in corbellerie”, con un passaggio enfatico all’imperativo – vede la riconduzione

³² Si osservi che nella *comedia* di Lope non solo è Costanza a prostrarsi ai piedi del *villano* in segno di riconoscenza, mentre il ringraziamento del figlio avvenga qualche verso più tardi dietro esortazione dell’Alcaide, ma inoltre lo scambio tra i due enamoradosz sia del tutto assente: “COSTANZA. Tierra soy de tus pies. JUAN. Vuelve a tu asiento, / si no es que del asiento estáis cansados. / LISARDA. Ya es hora de cenar, y este contento / será bien que resulte en los criados. / JUAN. Vamos agora a casa. ALCAIDE. Feliciano, / besa a señor por tal merced la mano. / FELICIANO. No sé, señor, con qué palabras diga / tu gran valor y entendimiento raro”: Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 140 [vv. 1534-1541].

³³ Cfr. *supra*, pp. 408 ss.

³⁴ Si noti come anche in questo passo il passo di Matos sia riconducibile ad alcuni dei versi del dialogo tra i *graciosos* della *comedia* di Lope, dai toni ben più ironici: “FILETO. [...] Mas dejando disparates / de que el mundo está tan lleno, / ¿a quién damos a Lisarda? / BRUNO. Dásela a algún palaciego. / FILETO. ¡Malos años! Si mi amo / oyera que tratáis de eso, / nadie quedara en su casa. / BRUNO. Pues dásela a un monasterio, / y casemos a Belisa”: Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 138 [vv. 1430-1438].

dell'endiadi "juntado [...] y adquirido" mediante i soli "ammassé" e "radunato", nonché la resa di "holgar", tramite un passaggio morfologico dal verbo al sostantivo, con "niaiseries" e "corbellerie", in richiamo ai precedentemente aggiunti "affiquets inutiles" e "ornamenti inutili". Analogamente all'ultima battuta del sovrano al termine del primo atto³⁵, Linguet si fa poi coinvolgere dalla ferma opposizione del *villano* aggiungendo un enfatico "Non, non" (letteralmente tradotto in italiano "No; no") ad introdurre la successiva affermazione del sovrano della necessarietà di parità sociale tra due sposi, la quale viene restituita nei metatesti non quale opinione soggettiva – come nello spagnolo "En esto de casamientos / la igualdad es la que alabo" (v. 1525-1526) – bensì come valutazione di carattere oggettivo, rispettivamente "il faut de la convenance dans les mariages" e "l'eguaglianza è necessaria nei matrimoni". Interessante è la resa dell'incisivo distico successivo – "A mí no me desvanece / la riqueza. Juan me llamo" (vv. 1527-1528) – in cui Linguet opera in un'ottica esplicativa che tuttavia travisa il senso semantico del prototesto originale, traducendo "je suis riche, mais je n'oublie pour cela ni mon nom, ni mon état", che arriva poi in italiano tramite coordinazione per polisindeto come "e bench'io sia ricco, non mi dimentico né il mio nome, né il mio stato". Se da un lato, infatti, il significato dell'enfatico "Juan me llamo" viene pienamente colto dal traduttore nella sua allusione all'affermazione della propria dignità di uomo e di *villano* e in quanto tale esplicitato nel più ampio "je n'oublie pour cela ni mon nom, ni mon état" (poi in italiano "non mi dimentico né il mio nome, né il mio stato"), dall'altro il precedente riferimento viene totalmente alterato, come ben si evince anche dalla sua stessa resa sintattica. Le due proposizioni spagnole infatti, non sono affatto in opposizione tra loro, come indicato nel primo metatesto tramite la coordinazione avversativa che passa poi all'italiano sotto forma di subordinata concessiva, bensì hanno una relazione di parità quando non addirittura di causa effetto. Affermando "a mí no me desvanece la riqueza" Juan fa riferimento alla propria incorruttibile integrità morale, tramite l'accezione del verbo "desvanecer" nel suo significato relativo alla tentazione³⁶, mentre

³⁵ Cfr. *supra*, p. 564-565.

³⁶ "DESVANECER. Metaphoricamente vale dar ocasión de presunción y vanidad, adulando a otro con desproporcionadas y excessivas alabanzas. Latín. *Vanitatem inducere. Aliquem vanitate inflare*": Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. III, 1732, p. 241.

Linguet lo interpreta in quello principale in relazione alla perdita di qualcosa³⁷ – nonostante la presenza di entrambe le accezioni all'interno dei coevi dizionari bilingue³⁸ – collegandolo probabilmente al poco precedente manifestato timore che il cortigiano “desperdicie holgando”. Da qui che i metatesti francese ed italiano si presentino rispettivamente come “je suis riche, mais je n’oublie pour cela...” e “bench’io sia ricco, non mi dimentico...”, affermando non già probità del *villano* di fronte alle tentazioni della ricchezza e dunque la fedeltà al proprio *status* sociale, bensì il fatto che malgrado l’opulenza egli non dimentichi le sue umili origini.

La battuta si conclude con l’esplicitazione delle tre doti che deve avere il futuro marito di Beatriz, in parallela analogia a quelle ascritte a Constanza quale promessa sposa di Montano ai versi 1498-1492, ossia “hombre de bien”, “sangre limpia” e “pañó pardo”. Gli interventi presenti nei due metatesti (rispettivamente in francese “ne demande dans celui qui sera mon gendre que trois choses, de la probité, une famille sans reproche, & un habit gris” e in italiano, con l’introduzione della congiunzione conclusiva, “quindi ricerco in quello che sarà mio genero tre sole cose: probità, una famiglia senza macchia, e un abito grigio”) sono principalmente di tipo lessicale. In primo luogo il “velado”, sinonimo di “marido”³⁹, viene ricondotto alla relazione parentale con il futuro suocero come “mon gendre” e “mio genero”; l’“hombre de bien” viene interpretato nelle virtù di “probité” e “probità”; il *realia*

³⁷ “DESVANECER. v a. Separar las partes de alguna cosa, de suerte que se dissipen y lleguen a perderse de vista. Viene del Latino *Evanescere*. [...] DESVANECER. Se usa tambien por quitar alguna cosa de la vista, haciendo que desaparezca. Latín. *Ab oculis substrahere, remove. Disparere*”: Ivi.

³⁸ “DESVANECER. v.a. Faire disparoître, faire évanouir, dissiper, passer, perdre de vue, devenir à rien, éventer, s’en aller en fumée. Lat. *Evanidum facere. Sublimare. Ad nihilum redigere*. DESVANECER. Enorgueillir, rendre glorieux, vain, présontueux. Lat. *Superbia inflare*. [...] DESVANECERSE. Disparoître, s’évanouir, s’évaporer, se dissiper, se passer, s’éventer Lat. *Evanescere*. DESVANECERSE. S’évanouir, se troubler, avoir des vertiges. Lat. *Vertigine laborare*”: Cfr. Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 384; “DESVANECER. v.a. Faire disparoître, faire évanouir, dissiper, passer, perdre de vue, devenir à rien, éventer, s’en aller en fumée. Lat. *Evanidum facere. Sublimare. Ad nihilum redigere*. DESVANECER. Enorgueillir, rendre glorieux, vain, présontueux. Lat. *Superbia inflare*. DESVANECERSE. Disparoître, s’évanouir, s’évaporer, se dissiper, se passer, s’éventer Lat. *Evanescere*. DESVANECERSE. S’évanouir, se troubler, avoir des vertiges. Latin. *Vertigine laborare*”: Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. I, pp. 345-346; “DESVANECER. v.a. *Diviser en parties imperceptibles. Faire évanouir, disparoître*. Lat. *Ab oculis substrahere. Détruire, dissiper ou soupçon, &c*. Lat. *Ad nihilum redigere. Enorgueillir, rendre vain, présontueux*. Lat. *Superbia inflare*. DESVANECERSE. v.r. *S’évaporer, se refoudre en vapeurs*. Lat. *In vapores abire. Avoir des vertiges*. Lat. *Vertigine laborare*”: Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 395.

³⁹ “VELAR. Significa assimismo casar, y dar las bendiciones Nupciales à los desposados. Lat. *Flammeo nuptiali velare*. [...] VELADO, DA. part. pass. del verbo Velar en sus acepciones. Lat. *Velatus. Observatus. Elucubratus*. [...] QUEV. Cas. de loc. Yo estoi bien con los que llaman al casar, *velar*, y al marido *velado*; porque no haycosa que tanto desvele, como la carga del Matrimonio”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. VI, 1739, pp. 434-435.

del riferimento alla “limpieza de sangre” perde la propria connotazione storico culturale per arrivare nei nuovi contesti culturali come “famille sans reproche” e “famiglia senza macchia”; infine il “pañó pardo” – tramite cui Matos da un lato richiama la già analizzata “parda jerga” tramite cui Juan è descritto a Beatriz al monarca al verso 888 (a sua volta derivante dal lopesco “pañó toscó”)⁴⁰, dall’altro anticipa quanto dallo stesso *villano* affermato nel terzo atto ai versi 3043-3044 (“Un gabán de pañó pardo / me dura tres años”)⁴¹ – viene tradotto letteralmente prima come “habit gris” e poi come “abito grigio”, perdendo in questo modo ogni diretto riferimento alla sobrietà auspicata nel futuro marito di Beatriz.

Segue un breve intermezzo musicale, come d’uopo cassato in traduzione, nonché un già osservato intervento del *gracioso* Martín, interrotto dall’irato don Gutierre il quale, innervosito dal risoluto rifiuto del sovrano di sposare Beatriz ad un cortigiano, chiude la scena preannunciando quella vendetta che troverà poi esplicitazione nel “caso de honra”: “Calla, y mis pasos / sigue, Martín; y pues ya / la noche tiende su manto / yo haré que de mí se acuerde / el filósofo villano” (vv. 1540-1544). Si osservi come in questo caso l’appellativo di “filósofo villano”, a differenza di quanto occorso per il verso 963 con le restituzioni “paysan philosophe” e “contadino filosofo” – con l’attenuazione della connotazione dispregiativa data da un’inversione morfologica non consapevole o considerata maggiormente appropriata al registro linguistico del monarca⁴² – sia qui tradotto letteralmente nella sua accezione lievemente più dispregiativa, derivante forse dalla veemenza di Gutierre, come “philosophe rustique” e “filosofo rustico”.

Si apre dunque la quarta scena, che vede il dialogo tra Alvar Nuñez e il sovrano già nei panni di Enrique de Guevara, tratta da Matos da due differenti passi della *comedia* di Lope: il primo in apertura dell’atto tra gli omologhi monarca e Finardo – cui il *refundidor* sostituisce il dialogo tra Beatriz e Jacinta⁴³ –; il secondo presentato in seguito a un rapido scambio di battute tra Juan e i tre *criados* Bruno, Fileto e Salvano dopo l’annuncio delle nozze di Feliciano e Costanza (vv. 1542-1555), in una prima *relación* del re da solo sulla scena (vv. 1556-1579), cui segue un nuovo scambio di battute tra questi Finardo (vv. 1580-1599).

⁴⁰ Cfr. *supra*, pp. 550-551.

⁴¹ Cfr. *infra*, p. 748.

⁴² Cfr. *supra*, pp. 409-410.

⁴³ Cfr. *supra*, pp. 399 ss.

ALVAR	¡Que te haya puesto en cuidado , gran señor , un labrador!	1545	ALVAR NUÑES. Se peut-il, Sire , qu'un Laboureur vous cause tant d'inquietude ?	ALV. Come, Sire , può darsi mai che un Lavoratore vi cagioni tanta inquietudine ?
REY	Su entereza y neccio error , Alvar Núñez, me ha picado , y así , con este vestido cubierto el adorno real ,	1550	LE ROI. J'avoue que sa fierté me pique. J'ai pris exprès ce dégüisement pour le voir; on me blâmera, peut-être , mais	ALF. Confesso che la di lui alterigia mi punge, e che mi sono travestito a questo modo a bella posta per vederlo. Verrò condannato forse , ma è ben d'uopo di qualche volta dimenticare il proprio grado . Io voglio che si racconti un giorno con meraviglia questo esempio di debolezza , e si dica che un Re è venuto da Siviglia per veder Giovanni il Lavoratore nel suo Villaggio .
	Y aunque sé que la censura de muchos me ha de culpar, alguna vez se ha de dar al cetro una travesura. Hacen a un Rey más glorioso los sucesos exquisitos ,	1555	il faut bien quelquefois oublier son rang . Je veux qu'on raconte un jour avec surprise cet exemple de foiblesse & qu'on dise, qu'un Roi est venu de Séville pour voir Jean Laboureur dans son village .	ALV. Non era meglio, Sire , che lo aveste mandato a chiamare ?
	porque también los escritos se ilustran con lo curioso .	1560	ALVAR NUÑES. Ne valoit-il pas mieux, Sire , l'envoyer chercher ?	ALF. No : questo sarebbe un abusar del mio potere e non soddisfare alla mia curiosità .
	¡Cuántos hay que por saber de mundo el trono dejaron! ¡Y cuántos hay que olvidaron sus patrias por querer ver!	1565	LE ROI. Ce seroit abuser de mon pouvoir, & non pas satisfaire ma curiosité .	ALV. Io mi credeva che la M. V. avesse mire diverse.
ALVAR	Pues señor , ¿no era mejor que él a ti te fuese a ver?	1570	ALVAR NUÑES. Je pensois que votre Majesté avoit d'autres vues.	ALF. E quali?
REY	Eso era usar del poder, y no lograr del primor . ¡Que con tal descanso viva en su retiro un villano ,	1575	LE ROI. Quelles vues? ALVAR NUÑES. Je pensois que la beauté de sa fille...	ALV. Pensava, che la bellezza della di lui figliuola ...
	que a su señor soberano ver para siempre se priva! ¡Que tanto capricho tenga un hombre particular ,	1580	LE ROI. Il est vrai qu'en la voyant , j'ai cru voir un ange; mais ce n'est point elle qui m'amene ici: je ne veux que punir l'impertinence de ce villageois.	ALF. È vero che vedendola ho creduto di veder un angelo , ma essa non è quella che qui mi fece venire; io voglio unicamente castigar l'insolenza di questo Contadino .
	cuando a mí el cetro penoso en afán se me convierte! ¡Que le sirvan sus criados y que obedezcan su ley ,	1585	ALVAR NUÑES. Oú voulez-vous que votre suite vous attende?	ALV. Dove volete che il vostro seguito vi attenda?
	y que se imagine rey de su tierra y sus ganados! ¡Que la púrpura real no rinda veneración ,	1590	LE ROI. Au pied de la montagne. Qu'elle y reste jusqu'au jour . Je veux passer ici la nuit.	ALF. Appiè della Montagna, e vi resti fino a giorno , poich'io voglio passar la notte in questo luogo.
	y que huelle la ambición desde su pardo sayal! ¡Que se me esconda en su casa cuando paso por su puerta!	1595	ALVAR NUÑES. Nous sommes à la maison .	ALV. Siamo di già alla Casa .
	Pues vive el cielo, que, abierta, ha de saber que el rey pasa, y que es locura, en rigor, oponerse al cetro angusto, para que vea que es justo		LE ROI. Allez, & n parlez de ceci à personne (<i>Il frappe</i> .) Hola! quelqu'un? TIRCIS, <i>en dedans</i> . Qui frappe? LE ROI.	ALF. Andate, e non parlate di questo a chicchessia. (<i>Batte</i> .) Olà, o di casa . TIR. (<i>Di dentro</i> .) Chi batte? ALF. È questo l'albergo di Giovanni il Lavoratore ?

	<u>ver y servir a señor, y que en aquel mismo ser en que uno más sobresal, eche de ver que no vale la maña contra el poder.</u>	1600	Est-ce ici la maison de Jean le Laboureur?	
ALVAR	Otra mejor aventura pensé que aquí te traía.	1605		
REY	Y ¿cuál es?			
ALVAR	Yo juzgaría que de Beatriz la hermosura.			
REY	Un ángel me ha parecido, Álvar Nuñez, mas no fuera quien sólo aquí me trajera, si no me hubiera movido este curioso primor de mi extravagante idea, y es que a su pesar me vea este necio labrador.	1610 1615		
ALVAR	Y ¿adónde mandas que aguarde la gente que te acompaña?			
REY	Al pie de aquella montaña hasta que el sol haga alarde de sus luces, pues aquí esta noche he de quedar.	1620		
ALVAR	Dentro estamos del lugar y la casa veo allí del villano.			
REY	Pues adiós.	1625		
ALVAR	<u>Adiós gran señor.</u>			
REY	Advierte que aquesto ha de ser de suerte que no salga de los dos. ¡Ah de casa!			
TIRSO (<i>dentro</i>)	¿Quién vocea?			
REY	¿Vive aquí Juan Labrdaor?	1630		
Tirso	<u>Por ti pregunta, señor.</u>			
[pp. 65-68]			[pp. 51-53]	[pp. 36-37]

Il dialogo si apre con la manifestazione di sorpresa da parte di Alvar Nuñez “¡Que te haya puesto en cuidado, / gran señor, un labrador!” (vv. 1545-1546)⁴⁴, presentata nei due metatesti non più come enfatica esclamativa bensì quale interrogativa, cui si aggiunge la consueta già commentata resa di “gran señor” con “sire”, nonché l’interpretazione di “cuidado” nell’accezione di “inquietude” e “inquietudine”: rispettivamente “Se peut-il, Sire, qu’un Laboureur vous cause tant d’inquietude?” e “Come, Sire, può darsi mai che un Lavoratore vi cagioni tanta inquietudine?”.

⁴⁴ Il distico è riconducibile nella *comedia* di Lope a due battute del sovrano stesso: “Su padre me dio cuidado; / que en verle vivir así, / tan olvidado de mí, / confieso que me ha picado. [...] ¡Que me haya puesto en cuidado / un grosero labrador!”: Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., pp. 127, 141 [vv. 1007-1010, 1560-1561].

Segue un'ampia *relación* del monarca che subisce in traduzione numerosi interventi epurativi. L'esordio, uno dei pochi passi ad essere mantenuti nei due metatesti, fa riferimento all'alterazione provocata dal comportamento di Juan che ha indotto il sovrano a volerlo incontrare tramite l'espedito del travestimento: "Su entereza y necio error, / Alvar Núñez, me ha picado, / y así, con este vestido / cubierto el adorno real, / vengo a ver este sayal / de la majestad debido" (vv. 1547-1552). La resa dei primi due versi, oltre all'eliminazione dell'apostrofe ad Alvar Nuñez, vedono da un lato il passaggio dallo spagnolo "me ha picado" ai più enfatici "J'avoue que [...] me pique" e "Confesso che [...] mi punge" – forse in un richiamo più o meno cosciente del verso 971, in chiusura del primo atto ("confieso que me ha picado", a sua volta derivante dall'identico verso 1010 della *comedia* di Lope)⁴⁵ – dall'altro quello dalla "entereza" ai maggiormente dispregiativi "fierté" e "alterigia", forse volti a compensare la parallela eliminazione di "necio error". Si assiste poi a una mera esplicitazione – ricondotta dalla Caminer alla consueta coordinazione tramite la congiunzione "e" – del contenuto semantico dei quattro versi che seguono, in cui il *villano* presenta il travestimento quale espediente per incontrare Juan: "J'ai pris exprès ce déguisement pour le voir" e "mi sono travestito a questo modo a bella posta per vederlo". In un processo di progressiva epurazione, si elimina dunque sia il riferimento all'occultamento delle vesti reali del verso 1550 ("cubierto el adorno real") che la parallela sineddoche che identifica il *villano*, in contrapposizione all'"adorno real", nel rustico tessuto del "sayal"⁴⁶ (v. 1551), nonché il fatto che questi sia "de la majestad debido" (v. 1552)⁴⁷. Il re fa dunque una prima ammissione di colpa, derivante da un passo analogo della solitaria *relación* dell'omologo personaggio di Lope⁴⁸, per il comportamento poco lodevole da parte di un

⁴⁵ Cfr. *supra*, p. 564.

⁴⁶ "SAYAL. s.m. Tela mui basta, labrada de lana burda. Lat. *Pannus cilicius, seu villosus saccus, i'*: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. VI, 1739, p. 55.

⁴⁷ In merito a tale verso Howely segnala una difficoltà esegetica che lo porta a ipotizzare la seguente interpretazione: "El sentido no es muy claro. ¿Se podría interpretar así? Disfrazado el adorno real bajo este vestido que llevo, me veo obligado por ser rey a venir a ver a este villano": James G. Howley, "Notas sobre el texto", in Juan de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro...*, cit., p. 126. In tale sede si ritiene invece più plausibile attribuire il participio passato "debido" non già a un dovere del re, il quale anzi ammette di venire meno alla propria "deontologia" sovrana servendosi dell'espedito del travestimento, bensì al metaforico "sayal", ossia Juan, il quale, in quanto suddito, ha degli obblighi morali cui si sottrae rifuggendo la vista del proprio monarca.

⁴⁸ Tale riferimento, unitamente a quello del passo che segue fino al verso 1568, rimanda ai seguenti versi di *El villano en su rincón*: "Pero no se sigue error / de ejecutar este gusto, / para que vea que es justo / ver rey y servir señor / Hubiera pocas historias / si pensamientos no hubiera, / con que la fama tuviera / en su tiempo estas memorias. / No todas añaden glorias / a un príncipe; que hay algunas / que porque son importunas / al

monarca: “Y aunque sé que la censura / de muchos me ha de culpar, / alguna vez se ha de dar / al cetro una travesura” (vv. 1553-1556). Si osservi come le due rese – rispettivamente “on me blâmera, peut-être, mais il faut bien quelquefois oublier son rang” e “Verrò condannato forse, ma è ben d’uopo di qualche volta dimenticare il proprio grado” – mostrino un intento esplicitante nei confronti dell’anfibologia barocca. L’evocata “censura de muchos” passa agli impersonali “on me blâmera” e “verrò condannato”, cui si aggiunge l’idea di eventualità, in sostituzione a quella di saggia certezza quasi auspicata, data dagli avverbi “peut-être” e “forse”. L’immagine di “dar al cetro una travesura” viene invece restituita alterata nel proprio contenuto semantico. L’impiego del vocabolo “travesura” simbolicamente attribuito allo “cetro” – giustamente interpretato da Linguet quale sineddoche dello *status* reale – sembrerebbe alla seconda accezione dello stesso, che lo descrive in qualità di azione immorale ed esecrabile (pur con un’allusione anche a quella che fa riferimento all’idea di “sutileza de ingenio para conocer las cosas”, poi esplicitata nei versi immediatamente seguenti)⁴⁹, in rimando alla poco precedente “censura” nonché ai versi che seguono. Tuttavia Linguet, forse condizionato anche dall’assenza di una dettagliata descrizione del lemma all’interno del repertorio lessicografico bilingue spagnolo-francese coevo⁵⁰, pur cogliendo almeno parzialmente il significato di tali versi, elimina ogni riferimento alla riprensione morale del comportamento regale esplicitando la metafora in “il faut bien quelquefois oublier son rang”, poi in italiano “è ben d’uopo di qualche volta dimenticare il proprio grado”.

Segue dunque da parte del monarca un entusiastico riferimento a quei sovrani la cui figura è rimasta nella memoria collettiva precisamente in virtù della propria curiosità intellettuale,

gusto del poderoso, / no quiere estar envidioso / de las ajenas fortunas”: Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., pp. 141-142 [vv. 1563-1579].

⁴⁹ “TRAVESURA. s. f. La accion de travesear. Lat. *Irrequieta actio. Ludificatio*. [...] TRAVESURA. Se toma tambien por la viveza, y sutileza de ingenio para conocer las cosas, y discurrir en ellas. Lat. *Mentis, velingenij ludificatio. Industrium acumen. Solertia*. TRAVESURA. Vale assimismo accion culpable, o digna de reprehension y castigo: especialmente en materia de deshonestidad. Lat. *Improbum facinus, vel petulans*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. VI, 1739, p. 345.

⁵⁰ Nei dizionari coevi il lemma “travesura” è riportato nelle tre accezioni – a nessuna delle quali è possibile ricondurre la lettura di Linguet – senza alcuna descrizione, bensì corredato degli equivalenti francesi “méchanceté d’enfant”, “malice”, “vivacité d’esprit”, “vivacité inquiete”, “mouvement pépetuel”, “subtilité ingénieuse”, “raillerie”, “pétulance”, “insolence”, “effronterie”, “imprudence”, “lascivété”, “débanche”, “actione désouhête”, “obscentité”. Cfr. Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 968; Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 472; Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 444.

sebbene questa stessa li abbia portati talvolta a venir meno ai propri doveri regali: “Hacen a un Rey más glorioso / los sucesos exquisitos, / porque también los escritos / se ilustran con lo curioso. / ¡Cuántos hay que por saber / de mundo el trono dejaron! / ¡Y cuántos hay que olvidaron / sus patrias por querer ver!” (vv. 1557-1564). L’*excursus* del re, interamente aggiunto da parte del *refundidor* a connotare la vivacità intellettuale del nuovo personaggio⁵¹, ha la funzione diegetica di giustificare parzialmente il comportamento del re anticipando i versi che seguono; tuttavia il traduttore – alla pari di quanto occorso nei confronti di alcuni passi della *relación* dello stesso sovrano all’interno del primo atto che fanno analogo riferimento alla sua curiosità intellettuale⁵² – sembra ritenerne il mantenimento inopportuno o evitabile, il che ne comporta la totale eliminazione all’interno dei due metatesti.

Questi si concentrano piuttosto sui versi successivi, di maggiore rilevanza ai fini dello sviluppo dell’azione, in cui il monarca riprende il riferimento alla “travesura” (qui nei più espliciti panni di “error”), rivendicandone non la legittimità bensì il desiderio di curiosità che ad essa soggiace e che la consacrerà leggendariamente alla memoria dei posteri: “Yo gusto que este mi error / se cuente por maravilla, / y que un Rey desde Sevilla / fue a ver Juan Labrador” (vv. 1565-1568). Si osservi come in questo caso, forse in parziale compensazione di quanto appena cassato, le rese francese ed italiana – avvalendosi dell’intervento su alcuni elementi del prototesto spagnolo, quali l’aggiunta del riferimento al villaggio del *labrador* o

⁵¹ Si osservi come nella più ampio omologo passo di Lope, all’interno del dialogo che intercorre tra il re e Finardo in apertura di tale secondo atto, i maggiormente dettagliati eruditi riferimenti storici e filosofici non sono finalizzati, come per Matos, a mettere in evidenza la curiosità intellettuale e culturale, nonché l’auspicio di imperitura memoria dei posteri, da parte del monarca, bensì al tema dell’invidia dello stesso nei confronti del villano, assai mitigato da parte del *refundidor*, che trova in tale occorrenza la massima esplicitazione: “REY. [...] Pero, ¿para qué me canso? / Digo que es envidia pura, / y que le tengo de ver. / FINARDO. Así cuentan el suceso / de Solón y del rey Creso. / REY. Muy diferente ha de ser; / que el filósofo juzgó / de otra suerte al rey de Lidia; / y yo tengo a un hombre envidia / por ver que me despreció. / FINARDO. Tres calidades de bienes / Aristóteles escribe / que tiene el hombre que vive; / y todas, señor, las tienes. / De Fortuna la primera / en que lo menos se funda; / del cuerpo fue la segunda, / del ánimo la tercera. / Bienes de Fortuna son / de riquezas multitud, / del cuerpo son la salud / y la buena complexión. / Los del ánimo, la ciencia / y la virtud. Éstos fueron / a quien todos siempre dieron / divina correspondencia. / Y si hay en la tierra alguna, / por felicidad la entienden; / que estos bienes no dependen / del tiempo ni la Fortuna. / Estando todos en ti, / ¿cómo envidias a un villano, / tú con el cetro en la mano, / y él con el arado allí? / REY. Dame pena el verle opuesto / a mi propia majestad, / viendo la felicidad / en que su dicha le ha puesto. / Deseaba vez alguna / Augusto de Escipión / la fuerza, el ser de Catón, / y de César la fortuna; / y era un grande emperador; / y en un villano, ¡aún no veo / que tenga un justo deseo / de ver al rey su señor! / Mil el mundo peregrinan / por ver alguna ciudad / que tenga en sí majestad; / mares y montes caminan. / Y éste se esconde en su casa / cuando paso por su puerta / ¡Pues, vive el cielo, que, abierta, / ha de saber que el rey pasa!”: Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., pp. 128-129 [vv. 1037-1090].

⁵² Cfr. *supra*, pp. 450 ss.

la mitigazione dell'“error” nei meno severi “exemple de foiblesse” ed “esempio di debolezza” – si rivelino particolarmente esplicative, presentandosi rispettivamente come “Je veux qu'on raconte un jour avec surprise cet exemple de foiblesse & qu'on dise, qu'un Roi est venu de Séville pour voir Jean Laboureur dans son village” e “Io voglio che si racconti un giorno con meraviglia questo esempio di debolezza, e si dica che un Re è venuto da Siviglia per veder Giovanni il Lavoratore nel suo Villaggio”. Tuttavia appare evidente che tale restituzione risenta in parte della cassazione dei versi precedenti: non spiegando il motivo per cui il monarca si augura che la propria azione venga ricordata “con maravilla”, gli omologhi sovrani francese ed italiano sembrerebbero quasi attratti da un egocentrico desiderio di procurarsi un posto nella memoria dei posteri in virtù di un'azione “eccentrica” e fuori dal comune, venendo a perdere nuovamente l'importante riferimento alla curiosità intellettuale che connota il sovrano Alfonso X quale “sabio” e comportando pertanto un sostanziale residuo traduttivo sia a livello tematico che nella descrizione del personaggio “refundido”.

Analoga sorte investe il proseguimento della *relación*, interrotto da un rapido intervento in cui Alvar Nuñez, in una domanda retorica, suggerisce al monarca che sarebbe stato più opportuno che fosse stato il *villano* a recarsi ad incontrarlo: “Pues señor, ¿no era mejor / que él a ti te fuese a ver?” (vv. 1569-1570). Si osservi come la traduzione della battuta del nobile – rispettivamente “Ne valoit-il pas mieux, Sire, l'envoyer chercher?” e “Non era meglio, Sire, che lo aveste mandato a chiamare?”, con il già commentato passaggio dell'apostrofe “señor” a “sire” – restituisca la domanda riconducendo l'azione del *villano* di “ir a ver” il monarca a quella di “mandarlo a chiamare”, forse ritenuta razionalmente più appropriata in virtù della manifesta opposizione di Juan di vedere il re, il che ne rende poco verosimile l'azione di andare volontariamente ad incontrarlo. Segue dunque un'ulteriore ampia *relación* del sovrano (vv. 1571-1604) quasi interamente cassata in traduzione, ad eccezione del distico iniziale, nucleo semantico della specifica risposta ad Alvar Nuñez: “Eso era usar del poder, / y no lograr del primor” (vv. 1571-1572)⁵³. La duplice restituzione del distico nella sua

⁵³ Anche tale passo ha origine dalla rivisitazione di alcuni versi lopeschi all'interno del dialogo tra il monarca e Finardo in apertura del secondo atto, cui il *refundidor* aggiunge precisamente quell'ulteriore esplicitazione della propria decisione in qualità di “primor”, poi omessa in traduzione: “REY. [...] Pongan en que al monte salga; / que yo buscaré invención / para que su condición / contra reyes no le valga. / FINARDO. Pues, ¿tú quieres ir allá? / Venga acá Juan Labrador / a ver al rey su señor; / que él es bien que venga acá. / REY. Déjale con su opinión; /

apparente veste di parafrasi letterale – rispettivamente in francese “Ce seroit abuser de mon pouvoir, & non pas satisfaire ma curiosité” e in italiano, con l’aggiunta di un enfatico *incipit* negativo, “No: questo sarebbe un abusar del mio potere e non soddisfare alla mia curiosità” – si avvale in parte di un’operazione di compensazione traduttiva, tramite cui si recupera il precedente omesso riferimento alla curiosità del monarca, passando dall’idea di ingegno dell’espedito del travestimento data dalla locuzione “lograr del primor”⁵⁴ a quelle di “satisfaire ma curiosité” e “soddisfare alla mia curiosità”. Se già tali versi iniziali si presentano nei metatesti come semanticamente rivisitati, ancor più invasivo appare l’intervento nei confronti di quelli che seguono (vv. 1573-1604), i quali vengono interamente eliminati malgrado la loro rilevanza tanto ai fini dello sviluppo dell’azione, quanto tematica. In essi infatti il monarca si cimenta in un’invettiva contro il *villano* – forse ritenuta da Linguet poco appropriata alla figura di un sovrano sia in merito ai toni, che avrebbero comunque essere mitigati in un’eventuale resa traduttiva, quanto nei contenuti – verso cui dimostra di nutrire sia risentimento che invidia. Senza soffermarci su un’analisi dettagliata, data la completa omissione del passo all’interno dei due metatesti, si osservi come gli anaforici versi di Matos abbiano origine da un omologo passo della *comedia* di Lope, all’interno del dialogo con Finardo in apertura del secondo atto, cui egli aggiunge ed elimina alcuni riferimenti.

REY	[...] ¡Qué con tal descanso viva en su rincón un villano, que a su señor soberano ver para siempre se priva! <u>¡Que trate con tal desprecio la majestad sola una, sin correrse la Fortuna de que la desprecie un necio!</u> ¡Que tanto descanso tenga	1015	REY	[...] ¡Que con tal descanso viva en su retiro un villano, que a su señor soberano ver para siempre se priva! ¡Que tanto capricho tenga un hombre particular, que pase por su lugar, y que a mirarme no venga! ¡Que le haya dado la suerte	1575 1580
-----	--	------	-----	---	--------------------------

que si al rey con su poder / no quiere ver, yo iré a ver / al villano en su rincón”: Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 129 [vv. 1107-1118].

⁵⁴ Come già osservato in merito al suo utilizzo da parte del *gracioso* Martín all’interno della *relación* circa le “mujeres pescadoras” (cfr. *supra*, p.308), il termine “primor” ha infatti il significato di “destreza, habilidad, esmero o excelencia en hacer o decir alguna cosa”, nonché “el mismo artificio y hermosura de la obra executada con él”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. V, 1737, p. 380. Inoltre, l’utilizzo intransitivo del verbo “lograr” permette di ricondurlo non alla sua prima accezione di ottenere qualcosa di desiderato, e dunque “soddisfare la curiosità” bensì a quella di fruire di qualcosa con beneficio e piacere. “LOGRAR. v.a. Conseguir, obtener, alcanzar [...] o adquirir lo que se desea o intenta. Viene del Latino *Lucrari*. Latín. *Consequi. Obtinêre*. [...] LOGRAR. Significa tambien gozar, tener o poseer: como Lograr salud, conveniencias, &c. Latín. *Fungi. Frui. Potiri*. [...] LOGRAR. Se toma assimismo por aprovecharse o valerse de alguna cosa. [...] Latín. *Perfrui. Utí*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. V, 1737, p. 380. Il personaggio sta pertanto facendo diretto riferimento alla sagacia dell’espedito del travestimento di cui intende servirsi.

una resa pressoché letterale, che vede la presenza di un registro linguistico maggiormente reverenziale nel passaggio dal *tuteo* spagnolo (“aquí te traía”, 1606) agli appellativi “votre Majesté” e “M. V.” impiegati dal personaggio per rivolgersi al sovrano: rispettivamente “ALVAR NUÑES. Je pensois que votre Majesté avoit d’autres vues. LE ROI. Quelles vues? ALVAR. Je pensois que la beauté de sa fille...” e “ALV. Io mi credeva che la M. V. avesse mire diverse. ALF. E quali? ALV. Pensava, che la bellezza della di lui figliuola...”. Ad intervenire lessicalmente sono invece il passaggio di “otra mejor aventura” alle più esplicite “autres vues” e “mire diverse”, la cui minore allusività viene forse in parte compensata dall’aggiunta dei puntini di sospensione al termine della posteriore battuta dello stesso personaggio, nonché la riconduzione del riferimento alla *dama* dall’originario nome proprio alla più razionalizzante relazione con il personaggio del *villano* (“sa fille” e “la di lui figliuola”).

Il monarca ammette dunque la propria attrazione per Beatriz, ribadendo tuttavia come il proprio “primor” sia mosso in particolar modo dalla determinazione a fare in modo che Juan Labrador lo veda: “Un ángel me ha parecido, / Álvaro Nuñez, mas no fuera / quien sólo aquí me trajera, / si no me hubiera movido / este curioso primor / de mi extravagante idea, y es que a su pesar me vea / este necio labrador” (vv. 1609-1616)⁵⁶. Anche in questo caso le due rese traduttive intervengono in un’ottica esplicativa mitigando l’interferenza di un registro linguistico forse ritenuto eccessivo, presentandosi rispettivamente come “Il est vrai qu’en la voyant, j’ai cru voir un ange; mais ce n’est point elle qui m’amene ici: je ne veux que punir l’impertinence de ce villageois” ed “È vero che vedendola ho creduto di veder un angelo, ma essa non è quella che qui mi fece venire; io voglio unicamente castigar l’insolenza di questo Contadino”. Oltre all’omissione del vocativo di Alvar Nuñez (d’altronde utile nella *comedia* principalmente a fini metrici compositivi), nonché l’esplicitazione della metafora in riferimento all’avvenenza della figlia di Juan – nel passaggio da “un ángel me ha parecido” ai più ampi e meno metaforici “Il est vrai qu’en la voyant, j’ai cru voir un ange” ed “È vero che vedendola ho creduto di veder un angelo” – si assiste poi non soltanto all’attenuazione, tramite un passaggio morfologico e semantico, della dispregiativa connotazione di “necio” in

⁵⁶ Si osservi il modo in cui il *refundidor* interviene sull’omologa affermazione del monarca lopesco: “REY. Un ángel en forma humana, / Finardo, me ha parecido. / Pero no creas que fuera / quien me desasosegara / cuando el cielo la pintara / con el pincel que pudiera; / que en negocio que el honor / pasa de las justas leyes, / aun nos valem los reyes / de nuestro propio valor. / Su padre me dio cuidado; / que en verle vivir ansí, / tan olvidado de mí, / confieso que me ha picado”: Ibidem [vv. 997-1010].

riferimento al *labrador* (qui singolarmente tradotto da Linguet “villageois” e poi restituito dalla Caminer come “contadino”) nei rispettivi “impertinence de ce villageois” e “insolenzia di questo contadino”, ma si omette inoltre nuovamente il riferimento alla curiosità che muove il sovrano sia nella sua connotazione di “curioso primor” che di “extravagante idea”. È interessante rilevare poi l’eliminazione dell’avverbio “sólo” – “mas no fuera / quien sólo aquí me trajera” (vv. 1610-1611), rispettivamente restituito come “mais ce n’est point elle qui m’amene ici” ed “essa non è quella che qui mi fece venire”, con un’attenuazione data dall’eliminazione dell’avverbio francese “point” – la quale si costituisce quale intervento (seppure in apparenza marginale nonché forse influenzato dalla poco posteriore presenza della locuzione avverbiale avversativa “si no”) che omette interamente il riferimento all’interesse amoroso del sovrano quale causa secondaria, sebbene da sola comunque non sufficiente, della propria volontà di recarsi a Vega Florida, riconducendola esclusivamente alla decisione di incontrare Juan Labrador. Si osservi infine come proprio tale determinazione, manifestata dalla concessiva spagnola “que a su pesar me vea este necio labrador”⁵⁷, arrivi singolarmente in francese e in italiano in qualità di punizione, aspetto del tutto assente nel prototesto originale nonché affatto coerente con la volontà del personaggio, rispettivamente come “je ne veux que punir l’impertinence de ce villageois” e “io voglio unicamente castigar l’insolenzia di questo Contadino”.

Segue infine un rapido dialogo in cui il re esplicita la propria intenzione di passare la notte nella casa del *villano*, che si conclude con il già analizzato arrivo presso la stessa che vede il congedo tra i due personaggi con la raccomandazione del monarca al servitore di mantenere segreto, nonché il successivo intervento di Tirso⁵⁸: “ALVAR. Y ¿adónde mandas que aguarde / la gente que te acompaña? / REY. Al pie de aquella montaña / hasta que el sol haga alarde / de sus luces, pues aquí / esta noche he de quedar. / ALVAR. Dentro estamos del lugar / y la casa veo allí / del villano. REY. Pues adiós. / ALVAR. Adiós gran señor. REY. Advierte / que aquesto ha de ser de suerte / que no salga de los dos” (vv. 1617-1628)⁵⁹. Anche in questo

⁵⁷ Anche tale verso ha in parte origine dal colloquio tra gli omologhi personaggi lopeschi in apertura del secondo atto: “FINARDO. ¿Qué tienes imaginado / para que el hombre te vea? / REY. Porque ver no me desea, / me ha de ver, mal de su grado”: Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 129 [vv. 1103-1106].

⁵⁸ Cfr. *supra*, pp. 410-411.

⁵⁹ Si osservi come l’omologo passo di Lope venga epurato da Matos di quegli elementi tematici che investono il passaggio macrostrutturale alla *refundición*, quale ad esempio il riferimento al personaggio della Infanta: “FINARDO. ¿A dónde mandas, señor, / tenga el caballo mañana? / REY. Cuando de oro, azul y grana / se vista el

caso i due metatesti – rispettivamente “ALVAR NUÑES. Oú voulez-vous que votre suite vous attende? LE ROI. Au pied de la montagne. Qu’elle y reste jusqu’au jour. Je veux passer ici la nuit. ALVAR NUÑES. Nous sommes à la maison. LE ROI. Allez, & n parlez de ceci à personne” e “ALV. Dove volete che il vostro seguito vi attenda? ALF. Appiè della Montagna, e vi resti fino a giorno, poich’io voglio passar la notte in questo luogo. ALV. Siamo di già alla Casa. ALF. Andate, e non parlate di questo a chicchessia” – offrono una traduzione sinteticamente esplicativa, con l’eliminazione del virtuosismo stilistico tramite cui il re, e dunque Matos, fa sfoggio della propria *ars retorica* nell’immagine metaforica di puro sapore barocco “que el sol haga alarde / de sus luces” (vv. 1620-1621), razionalmente restituita come “jusqu’au jour” e “fino a giorno”. Analogo intenzione razionalizzante sembrerebbe muovere la traduzione della successiva presenza del personaggio di Alvar Nuñez, di prima si sintetizza la battuta “Dentro estamos del lugar / y la casa veo allí / del villano” (vv. 1623-1625) nelle più coincise “Nous sommes à la maison” e “Siamo di già alla Casa”, poi si elima il saluto di rispettoso congedo del verso 1626 (“Adiós gran señor”).

Ha inizio dunque la quinta scena, strutturalmente centrale sia all’interno dell’atto che dell’interno dramma in virtù della propria rilevanza diegetica e tematica. In essa infatti si assiste al primo incontro tra *sabio* e *villano*, parallelo a quello analogo dell’ultimo atto⁶⁰, con l’esplicitazione diretta del tema centrale del dramma. Come si osserverà, l’ampio dialogo (vv. 1632-1861) viene quasi interamente ripreso da quello omologo della *comedia* di Lope (vv. 1603-1818), sebbene con alcuni interventi stilistici e tematici da parte di Matos che mettono in luce alcune dominanti testuali della *refundición*. Il passo può essere suddiviso in tre macrosequenze diegetiche: quella iniziale in cui si assiste alle presentazioni dei due personaggi; quella centrale in cui Juan illustra la propria vita quotidiana suscitando l’invidia reale; l’ultima in cui si esplicita ulteriormente il tema dell’ostinazione del *villano* a non voler incontrare il re. Con il procedere del dialogo e il succedersi dei tre momenti, gli interventi di Matos si fanno progressivamente più invasivi, mitigando le due componenti tematiche sulle quali egli sembrerebbe voler maggiormente insistere: il ripetuto riferimento al “rincón” e alla

cielo, Finardo, / en este bosque te aguardo, / y esto dirás a mi hermana. / FINARDO. Diré que en el monte quedas / por matar un jabalí. / REY. Que tengo el puesto la di, / y tomadas las veredas; / y advierte bien que no excedas / átomo de lo tratado. / FINARDO. Todo lo llevo en cuidado”: Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 142 [vv. 1580-1591].

⁶⁰ Cfr. *infra*, pp. 751 ss.

“envidia” del monarca. Il primo momento presenta l’incontro tra Juan e il re nei panni di don Enrique de Guevara.

JUAN	¿Quién quieres que ahora sea? Ten cuenta con el portal, no se lleve alguna cosa; que anda mucha gente ociosa y que vive de hacer mal.	1635	JEAN, <i>sortant avec précaution</i> . Qui est-ce qui vient à cette heure-ci? Prenez garde à la porte vous autres , qu’on n’enleve rien d’ici; il y a assez de filoux qui vivent de mal faire.	GIO. Chi è che viene in questo luogo a quest’ora? Badate alla porta, voi altri , perché non portin via qualche cosa. Vi sono dei birbanti abbastanza che vivono di mal fare.
REY	No soy de esos que pensáis ; que aunque parezco extranjero soy un noble caballero de Sevilla.		LE ROI. Je ne suis point un filou. Tel que vous me voyez , je suis un Gentilhomme de Séville.	ALF. Io non sono un birbante, e qual mi vedete , sono un Gentiluomo di Siviglia.
JUAN	Y ¿qué mandáis ?	1640	JEAN. Et que voulez-vous?	GIO. E cosa volete da me?
REY	Perdíme en esa montaña. Sé que sois rico y sois noble. Até mi caballo a un roble por la oscuridad extraña , y a la aldea vengo a pie, donde el cura me ha informado...	1645	LE ROI. Je me suis perdu sur cetta montagne; j’ai attaché mon cheval à un arbre , je suis venu à pied jusqu’à ce village, où le curé m’a appris...	ALF. Mi sono perduto su questa Montagna, ho legato il mio cavallo ad un albero , e sono venuto appiedi fino a questo Villaggio, dove mi fu detto...
JUAN	El cura no os ha engañado. Cena y posada os daré, no como allá en vuestra casa con platos y vanidad , mas con mucha voluntad , al modo que acá se pasa. ¿Cómo os llamáis?	1650	JEAN. Le Curé ne vous a point trompé. Je puis vous donner à souper & un lit. Vous ne serez pas servi comme chez vous avec magnificence , mais de bon cœur: voilà comme nous en agissons ici. Votre nom?	GIO. Non siete stato ingannato ; io posso darvi da cena, e un letto; non sarete servito come in casa vostra con magnificenza , ma con buon cuore; da me si usa così . Che nome avete?
REY	Yo me llamo don Enrique de Guevara, gran caballero en Castilla.	1655	LE ROI. Dom Henrique de Guevara, grand Seigneur de Castille.	ALF. D. Enrico di Guevara gran Signore di Castiglia.
JUAN	¿Gran caballero? Mal haya quien por su lengua perdiere. Mas porque no caiga en falta, ¿sois merced o señoría ?		JEAN. Grand Seigneur! cela est difficile à retenir ; mais pour ne me pas tromper quels sont vos titres?	GIO. Gran Signore? Quest’è una cosa difficile da ricordarsi ; ma perch’io non mi inganni, quali sono i vostrì titoli?
REY	Vos con darme aquí posada merced me hacéis, y esa quiero.	1660	LE ROI. Donnez-moi ceux que vous voudrez, je vous bien quitte de tout, si je trouve un bon lit chez vous.	ALF. Datemi quali più volete; a me basta di aver un buon letto in casa vostra.
JUAN	Mirad vos lo que os agrada; que os trataré, si gustáis, de Santidad como al Papa, porque si es aire una voz, y con ella se agasaja, el ser del aire avariento no sé que sirva de nada.	1665	JEAN. Ma foi, demandez vous- même ceux que vous voudrez qu’on vous donne, moi je vous traiterai de sainteté comme le Pape , si cela vous fait plaisir. Puisque les paroles ne sont que du vent, il y auroit bien de la folie à en être avare.	GIO. Oh! per Bacco che domanderete da per voi quelli che vorrete, ed io vegli darò; poiché le parole non sono altro che vento, l’esserne avaro sarebbe pazzia.
REY	Más parece cortesano que labrador.		LE ROI. Ce discours-là est plus d’un	ALF. Questo discorso è più da Cortigiano che da Contadino.
JUAN	Como el agua soy claro. Sentaos ahora mientras la cena nos sacan, y excusemos cumplimientos. ¿ Gil , Tirso, Antón?	1670		
	<i>Sale</i> TIRSO			
TIRSO	¿Qué nos mandas?			
JUAN	Di que prevengan la cena, y di a mis hijos que salgan.	1675		

<p>Que toméis asiento os ruego.</p> <p>[pp. 68-69]</p>	<p>courtisant que d'un laboureur.</p> <p>JEAN. <u>Vous vous trompez</u>, c'est tout naturellement ce que je pense: asseyez-vous en attendant qu'on apporte le souper. Mettez-vous là, point de façons. Tircis, Antoine.</p> <p>LES GARÇONS Que voulez-vous?</p> <p>JEAN. Dites qu'on dépêche le souper & avertissez mes filles de venir. Prenez-donc un siege, je vous prie.</p> <p>[pp. 54-56]</p>	<p>Gio. <u>V'ingannate</u>, io penso naturalmente così. Sedete fino a tanto che venga portata la cena, mettetevi là senza cerimonia. Tirsi, Antonio.</p> <p>I FAM. Che cosa volete? GIO. Fate sollecitare la cena, e dite alle mie figliuole, che vengano qui. <u>Prendete una sedia</u>, ve ne prego.</p> <p>[pp.37-42]</p>
---	---	--

Si riporta di seguito il confronto di tale passo nella *comedia* di Lope e nella *refundición*, in modo tale da agevolare i posteriori riferimenti in sede di analisi traduttologica.

<p>JUAN ¿Quién quieres que ahora sea? FILETO Quien es ya está en el portal. JUAN No se lleve alguna cosa; 1605 que anda mucha gente ociosa y que vive de hacer mal.</p> <p>REY No soy de los que decís, aunque os parezca extranjero, porque soy un caballero 1610 de los nobles de París. Perdíme en esa montaña; sé que sois rico y sois noble; até mi caballo a un roble por la oscuridad extraña, 1615 y a la aldea vengo a pie donde el cura me ha informado...</p> <p>JUAN El cura no os ha engañado. Cena y posada os daré, no como allá en vuestra casa 1620 con platos y vanidad, mas con mucha voluntad, al modo que acá se pasa. ¿Qué nombre tenéis?</p> <p>REY Dionís.</p> <p>JUAN ¿Qué oficio o qué dignidad? 1625</p> <p>REY Alcaide de la ciudad y los muros de París.</p> <p>JUAN Nunca tal oficio oí.</p> <p>REY Es merced que el rey me ha hecho, 1630 por heridas que en el pecho, sirviéndole recibí.</p> <p>JUAN Habéis hecho cosa dina de un hidalgo como vos. Sentaos, mientras que a los dos</p>	<p>JUAN ¿Quién quieres que ahora sea? Ten cuenta con el portal, no se lleve alguna cosa; que anda mucha gente ociosa 1635 y que vive de hacer mal.</p> <p>REY No soy de esos que pensáis; que aunque parezco extranjero soy un noble caballero de Sevilla.</p> <p>JUAN <u>Y ¿qué mandáis?</u> 1640</p> <p>REY Perdíme en esa montaña. Sé que sois rico y sois noble. Até mi caballo a un roble por la oscuridad extraña, y a la aldea vengo a pie, 1645 donde el cura me ha informado...</p> <p>JUAN El cura no os ha engañado. Cena y posada os daré, no como allá en vuestra casa 1650 con platos y vanidad, mas con mucha voluntad, al modo que acá se pasa. ¿Cómo os llamáis?</p> <p>REY Yo me llamo don Enrique de Guevara, 1655 gran caballero en Castilla.</p> <p>JUAN ¿Gran caballero? Mal haya quien por su lengua perdiere. Mas porque no caiga en falta, ¿sois merced o señoría?</p> <p>REY Vos con darme aquí posada 1660 merced me hacéis, y esa quiero.</p> <p>JUAN <u>Mirad vos lo que os agrada;</u></p>
---	---

<p>nos dan de cenar. Camina, Fileto, a mis hijos llama. Tomad esa silla, os ruego.</p> <p>[pp. 142-143]</p>	<p>1635</p> <p><u>que os trataré, si gustáis, de Santidad como al Papa, porque si es aire una voz, y con ella se agasaia, el ser del aire avariento no sé que sirva de nada. Más parece cortesano que labrador.</u></p> <p>REY</p> <p>JUAN <u>Como el agua</u> 1670 <u>soy claro.</u> Sentaos ahora mientras la cena nos sacan, <u>y excusemos cumplimientos.</u> ¿Gil, Tirso, Antón?</p> <p style="text-align: center;">Sale TIRSO</p> <p>TIRSO ¿Qué nos mandas? JUAN Di que prevengan la cena, 1675 y di a mis hijos que salgan. Que toméis asiento os ruego.</p> <p>[pp. 68-69]</p>
---	--

Nell'esordio della scena, quasi integralmente ripreso dai versi lopeschi, il *labrador* si dichiara stupito dell'arrivo di qualcuno ad un orario tanto insolito, manifesta la preoccupazione circa la possibile presenza di malfattori: "¿Quién quieres que ahora sea? / Ten cuenta con el portal, / no se lleve alguna cosa; que anda mucha gente ociosa / y que vive de hacer mal" (vv. 1632-1636). Le rese della battuta di Juan, la cui apprensione è enfatizzata da Linguet in una didascalia descrittiva assente nel prototesto spagnolo e non riportata dalla Caminer ("*sortant avec précaution*"), si dimostrano pressoché letterali, seppur con alcuni interventi lessicali: rispettivamente "Qui est-ce qui vient à cette heure-ci? Prenez garde à la porte vous autres, qu'on n'enleve rien d'ici; il y a assez de filoux qui vivent de mal faire" e "Chi è che viene in questo luogo a quest'ora? Badate alla porta, voi altri, perché non portino via qualche cosa. Vi sono dei birbanti abbastanza che vivono di mal fare". Da un lato si assiste all'interpretazione da parte della Caminer del francese "ici", in relazione a "cette heure", in qualità di avverbio di spaziale, il che porta la traduttrice ad aggiungere nel proprio metatesto "in questo luogo"; inoltre, l'imperativo tramite cui Juan si rivolge a Tirso affinché questi presti attenzione alla porta, espresso alla seconda persona singolare, viene invece ricondotto da Linguet al plurale, il che comporta non soltanto la resa di "ten cuenta" con "renez garde" e "badate" bensì l'ulteriore inserimento dell'apostrofe "vous autres", poi in italiano "voi altri"; infine, si osservi come la "gente ociosa" – in richiamo alla "injusta mano" che "suele

hurtar el oro más escondido” dei versi 1507-1508⁶¹ – si presenti ai nuovi destinatari di riferimento nei panni dei maggiormente colloquiali “filoux” e “birbanti”.

Segue la rassicurazione del re in merito alle proprie intenzioni non malevole, anch’essa interamente riconducibile alla penna di Lope sebbene con alcune modifiche in relazione allo spostamento del luogo dell’azione dalla Corte di Francia a quella di Siviglia: “No soy de esos que pensáis; / que aunque parezco extranjero / soy un noble caballero / de Sevilla” (vv. 1637-1640). I metatesti – rispettivamente “Je ne suis point un filou. Tel que vous me voyez, je suis un Gentilhomme de Séville” e “Io non sono un birbante, e qual mi vedete, sono un Gentiluomo di Siviglia” – offrono dei versi una resa integra nel contenuto semantico che vede la ripresa del termine rispettivamente utilizzato per la traduzione di “gente ociosa” in sostituzione della locuzione relativa restrittiva spagnola “esos que pensáis”, nonché la traduzione di “noble caballero” come “gentilhomme” e “gentiluomo”. Si osservi tuttavia come la concessiva tramite cui Matos riconduce la diffidenza del *villano* al fatto che lo sconosciuto “parezca extranjero” (v. 1638) subisca una singolare metamorfosi che la porta ad essere restituita con un significato quasi opposto, prima in francese come “Tel que vous me voyez”, poi di conseguenza in italiano come “qual mi vedete”.

Segue un primo scambio di battute volto a contestualizzare l’espedito del travestimento: “JUAN. Y ¿qué mandáis? / REY. Perdíme en esa montaña. / Sé que sois rico y sois noble. / Até mi caballo a un roble / por la oscuridad extraña, / y a la aldea vengo a pie, / donde el cura me ha informado...” (vv. 1640-1646). La domanda del *villano*, interamente aggiunta da Matos, viene tradotta tramite il consueto passaggio del verbo “mandáis” ai più attenuati francese “voulez-vous” e italiano “volete da me”. Segue dunque la risposta del monarca – integralmente ripresa dai versi 1612-1617 di Lope e rispettivamente tradotta “Je me suis perdu sur cetta montagne; j’ai attaché mon cheval à un arbre, je suis venu à pied jusqu’à ce village, où le curé m’a appris...” e “Mi sono perduto su questa Montagna, ho legato il mio cavallo ad un albero, e sono venuto appiedi fino a questo Villaggio, dove mi fu detto...” – cui Linguet omette il riferimento alla ricchezza e nobiltà morale del contadino del verso 1642 (“sé que sois rico y sois noble”), nonché il riferimento all’oscurità del verso 1644 (“por la oscuridad extraña”), conservando invece alla lettera ogni altro elemento con l’unico intervento lessicale della resa dell’immagine aureo del “roble” presso cui si usa legare il

⁶¹ Cfr. *supra*, pp. 584-585.

cavallo⁶² con un più generico “arbre”. Interessante è invece quanto accade nel secondo passaggio traduttivo, in cui la Caminer manifesta la propria idiosincrasia nei confronti di elementi religiosi⁶³, arrivando a sostituire il riferimento al “cura” (in francese “curé”) con la più generica passiva “mi fu detto”.

Confermando le parole del “cura”, Juan prosegue con una prima manifestazione tanto di generosità quanto di frugalità, interamente ripresa da Lope: “El cura no os ha engañado. / Cena y posada os daré, / no como allá en vuestra casa / con platos y vanidad, / mas con mucha voluntad, / al modo que acá se pasa” (vv. 1647-1652). I due metatesti presentano una resa in prosa estremamente esplicativa, rispettivamente “Le Curé ne vous a point trompé. Je puis vous donner à souper & un lit. Vous ne serez pas servi comme chez vous avec magnificence, mais de bon cœur: voilà comme nous en agissons ici” e “ Non siete stato ingannato; io posso darvi da cena, e un letto; non sarete servito come in casa vostra con magnificenza, ma con buon cuore; da me si usa così”. Al di là della riconduzione italiana del riferimento all’autorità del “cura”, coerentemente con quanto poco prima operato, al più generico “non siete stato ingannato”, ogni altro elemento del passo viene mantenuto tramite alcuni accorgimenti lessicali: i simbolici “platos y vanidad” del verso 1650 vengono esplicitati come “magnificence” e “magnificenza”; la “voluntad” viene ricondotta – analogamente a quanto accaduto al verso 1389 – al francese “cœur”, cui si aggiunge l’attributo anteposto “bon” in analogia con “mucha”, onde poi l’italiano “buon cuore”; infine, la modale del verso 1652 (“al modo que acá se pasa”, antitetivamente parallela al precedente “como allá en vuestra casa”) viene restituita da Linguet quale coordinata per polisindeto introdotta dal consueto stilema “voilà”, cui consegue poi il più assertivo italiano “da me si usa così”, privo ormai di ogni riferimento alla modale originaria.

Alla successiva domanda del *villano* circa il proprio nome, il monarca risponde di chiamarsi “don Enrique de Guevara, / gran caballero en Castilla” (vv. 1654-1655), il che dà adito ad un posteriore scambio di battute interamente aggiunto da Matos⁶⁴ che comporta alcune evidenti difficoltà esegetiche palesate poi dalle sue stesse rese nei metatesti francese ed

⁶² Cfr. *supra*, p. 401.

⁶³ Cfr. *infra*, pp. 795 ss.

⁶⁴ Si osservi infatti, come riportato dalla tabella nel testo, che non solo lo pseudonimo del sovrano lopesco sia Dionís, ma che il successivo scambio di battute in merito alla carica da questi rivestita si fondi su una ulteriore burla nei confronti del *villano* (vv. 1624-1633). Matos arriva invece quasi a ribaltare l’immagine, attribuendo a Juan la derisione nei confronti dell’ampoloso nobile.

italiano. All'esplicitazione del titolo da parte del nobile, il *villano* risponde infatti in tono quasi derisorio nei confronti dell'ampollosità dell'onorificenza: “¿Gran caballero? Mal haya / quien por su lengua perdiere. / Mas porque no caiga en falta, / ¿sois merced o señoría?” (vv. 1658-1659). Mentre l'anfibologica affermazione “Mal haya quien por su lengua perdiere” viene arbitrariamente interpretata e tradotta prima da Linguet con “cela est difficile à retenir” e poi dalla Caminer “quest'è una cosa difficile da ricordarsi”, venendo a perdere pertanto la propria connotazione ironica, il successivo riferimento all'appellativo più appropriato da usare nei confronti del nobile, data la presenza di *realia* di difficile restituzione⁶⁵, viene semanticamente esplicitato in “mais pour ne me pas tromper quels sont vos titres?” e “ma perch'io non mi inganni, quali sono i vostri titoli?”. Così facendo tuttavia, non soltanto si perde ulteriormente quella componente ironica interamente aggiunta dal *refundidor* – la quale sembrerebbe richiamare il motteggio del *gracioso* Tirso ai versi 828-833 del primo atto⁶⁶ – ma si preclude inoltre la resa del successivo gioco di parole del monarca. Questi infatti risponde servendosi del carattere polisemico del termine “merced”, utilizzandolo nel suo significato di “beneficio gracioso que se hace a otro”⁶⁷: “Vos con darme aquí posada / merced me hacéis, y esa quiero” (vv. 1660-1661). I due traduttori, tuttavia, avendo ormai perso il riferimento all'accezione del vocabolo in qualità di titolo onorifico, restituiscono il distico alterandone il significato, rispettivamente in francese “Donnez-moi ceux que vous voudrez, je vous bien quitte de tout, si je trouve un bon lit chez vous” e in italiano, con l'eliminazione del riferimento a “je vous bien quitte de tout”, “Datemi quali più volete; a me basta di aver un buon letto in casa vostra”. Senza più alcuna manifestazione di ossequio e ringraziamento nei confronti del *villano*, il monarca perde la propria connotazione nobile per concentrarsi sul desiderio di un posto dove dormire – quella “posada” cui nel prototesto spagnolo ha origine il riferimento alla “merced” e alla quale Linguet aggiunge inoltre l'attributo di “bon”, poi “buon” in italiano – in virtù del quale è disposto a farsi chiamare da Juan con il titolo onorifico che questi preferisca.

⁶⁵ “MERCED. Tratamiento o título de cortesía, que se usa con aquellos que no tienen título o grado por donde les toque la Señoría. Latín. *Merces*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. IV, 1734, p. 549. “SEÑORÍA. s.f. Tratamiento, que se dá à las personas constituidas en dignidad, à quienes les compete por ella. Lat. *Vestra dominatio*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. VI, 1739, p. 89.

⁶⁶ Cfr. *supra*, pp. 386-387.

⁶⁷ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. IV, 1734, p. 549.

La risposta del *villano* distingue ancora una volta tale personaggio per ingegno e saggezza: “Mirad vos lo que os agrada; / que os trataré, si gustáis, / de Santidad como al Papa, / porque si es aire una voz, / y con ella se agasaja, / el ser del aire avariento / no sé que sirva de nada.” (vv. 1662-1668). L’anfibologica battuta, nuovamente in tono ironico nei confronti del cortigiano, sembrerebbe al contempo fare riferimento sia, apparentemente, alla disponibilità ad accogliere don Enrique in casa propria che, nelle allusive ma effettive intenzioni derisorie del personaggio, alla vacuità del titolo tramite cui rivolgersi all’ospite. È proprio in tale duplice lettura data dall’anfibologia “cortesana” tramite cui il *villano* si esprime a risiedere l’elemento ironico: Juan è disposto a chiamarlo con il titolo che Enrique preferisce, perfino “Santidad como al Papa”, giacché, come allude nell’immagine metaforica dei versi 1665-1668, quando le parole (“la voz”), che non sono altro che “aire”, possono procurare delle lusinghe (“se agasaja”) non vi è motivo di esserne parsimoniosi (“el ser del aire avariento / no sé que sirva de nada”), con un’allusione conclusiva alla futilità che egli ascrive a tali formule di cortesia nobiliare. Si osservi come Linguet, tratto in inganno dall’anfibologia dei versi di Matos, propenda per un’interpretazione dell’affermazione del *villano* quale manifestazione di ospitalità, il che lo porta, in un tentativo di esplicitazione razionalizzante, ad offrirne una traduzione che non solo non ne mantiene il contenuto semantico, ma si rivela essa stessa poco organica e comprensibile: “Ma foi, demandez vous-même ceux que vous voudrez qu’on vous donne, moi je vous traiterai de saineté comme le Pape, si cela vous fait plaisir. Puisque les paroles ne sont que du vent, il y auroit bien de la folie à en être avare”. La lettura dei primi tre versi come esclusiva esortazione tramite cui Juan invita don Enrique a chiedere quanto desidera (con il passaggio dal neutro “lo” al plurale “ceux”, forse in riferimento alla scelta del “bon lit”, nonché l’enfatica resa di “lo que os agrada” nel più ampolloso “ceux que vous voudrez qu’on vous donne”) assicurando che sarà trattato “de saineté comme le Pape” (con la resa dell’originario “si gustáis”, in ironico riferimento al desiderio di essere chiamato “santidad” come un pontefice, al francese “si cela vous fait plaisir”, in relazione invece all’essere trattato con il massimo riguardo) rende assai oscuro il successivo riferimento all’evanescenza delle parole cui consegue il poterle usare senza avarizia. Il metatesto presenta in questo modo un’anfibologia accresciuta rispetto all’originale, cui contribuisce la resa del verso 1668 (“no sé que sirva de nada”) come “folie”. A sua volta la Caminer, posta di fronte ad un prototesto di indubbia difficoltà

esegetica, si attiene ad una resa letterale, su cui tuttavia interviene a livello lessicale in due momenti, entrambi in relazione alla presenza di un elemento religioso. In primo luogo ella restituisce l'interiezione integralmente inserita da Linguet quale *incipit* della battuta ("Ma fois") sostituendo il riferimento al vocabolo "fois" – seppure qui con valenza espressamente fatica e senza alcuna relazione al proprio significato letterale di "fede" – con il più "laico" "Oh! Per Bacco!"; in secondo luogo elimina poi il diretto riferimento all'autorità pontificia esplicitando il significato dell'immagine figurata nella traduzione "domanderete da per voi quelli che vorrete io vegli darò". La restituzione italiana dell'ultimo periodo si manifesta invece in una parafrasi quasi letterale: "poiché le parole non sono altro che vento, l'esserne avaro sarebbe pazzia".

Le rese del generico commento del re in merito a quanto appena udito – "Más parece cortesano / que labrador" (vv. 1669-1670), rispettivamente in francese "Ce discours-là est plus d'un courtisant que d'un laboureur" e in italiano "Questo discorso è più da Cortigiano che da Contadino" – possono essere lette precisamente come manifestazione della difficoltà interpretativa che ha ostacolato la traduzioni dei versi precedenti, cui si allude nell'aggiunta del riferimento a "ce discours-là" e "questo discorso".

Anche la risposta di Juan a tale affermazione – "Como el agua / soy claro. Sentaos ahora / mientras la cena nos sacan, / y excusemos cumplimientos" (vv. 1670-1673) – subisce nei due metatesti una singolare evoluzione. Si osservi infatti come la similitudine dell'*incipit*, in cui il *villano* rivendica la chiarezza di quanto ha precedentemente affermato, venga tradotto prima da Linguet "Vous vous trompez, c'est tout naturellement ce que je pense" e poi, di conseguenza, dalla Caminer "V'ingannate, io penso naturalmente così". Nel proprio desiderio esplicativo, cui consegue probabilmente anche l'aggiunta dell'enfatico esordio "Vous vous trompez", il traduttore francese riconduce l'immagine figurata ad un differente significato, ascrivendo all'attributo "cortesano", cui la risposta fa riferimento, una connotazione in merito non allo stile ma al contenuto, il che induce poi il *villano* a difendersi da una calunnia di falsità che in realtà non gli è mai stata attribuita. Il prosieguo della battuta di Juan – "Sentaos ahora / mientras la cena nos sacan, / y excusemos cumplimientos. / ¿Gil, Tirso, Antón?" (vv. 1671-1674) – non comporta invece particolari difficoltà di restituzione, presentandosi pertanto nei metatesti pressoché inalterato, ad eccezione della omissione del *criado* Gil cui segue la posteriore riconduzione del solo Tirso ad i generici "garçons" e

“famigli”, già commentate in altra sede⁶⁸: rispettivamente in francese “asseyez-vous en attendant qu’on apporte le souper. Mettez-vous là, point de façons. Tircis, Antoine” e in italiano “Sedete fino a tanto che venga portata la cena, mettetevi là senza cerimonie. Tirsi, Antonio”.

Dopo l’intervento del *gracioso* e l’esortazione da parte di Juan a predisporre la cena⁶⁹, il dialogo riprende con l’invito tramite cui il *villano* esorta don Enrique a sedersi, che darà luogo ad uno scambio di battute di grande rilevanza diegetica e drammaturgica: “Que toméis asiento os ruego” (v. 1677). È interessante osservare come mentre la poco precedente analoga esortazione a sedersi del verso 1671, tramite la forma imperativa del verbo “sentar” (“sentaos ahora”), viene tradotta da Linguet nel duplice “asseyez-vous [...] mettez-vous là” (poi in italiano letteralmente “sedete [...] mettetevi là”), in tale occorrenza il francese effettui un calco della locuzione verbale spagnola “tomar asiento” traducendo “que toméis asiento” con “prenez-donc un siege” (poi letteralmente in italiano “prendete una sedia”), in un errore traduttivo lessicale che lo avvicina tuttavia inconsapevolmente all’omologo verso della *comedia* di Lope (“Tomad esa silla, os ruego”, v. 1637).

Segue la seconda parte del dialogo, che vede l’esplicitazione della vita quotidiana del contadino e della sua avversione nei confronti della vita cortigiana, nonché le manifestazioni di “envidia” nei suoi confronti da parte del monarca.

REY	Vos os sentad.		LE ROI.	ALF. Lo farò dopo di voi.
JUAN	Excusada es aquesa ceremonia, por no decir ignorancia , mandarme sentar a mí. Vos que estáis en mi posada , os toca el obedecerme, sin que repliquéis palabra. Sentaos vos, porque yo sólo puedo mandar en mi casa .	1680 1685	Après vous. JEAN. C’est une cérémonie déplacée , ou pour mieux dire un manque de savoir vivre , de me dire ici ce que je dois faire. Vous êtes chez mois , c’est à vous d’obéir sans répliques. Asseyez- vous, je suis seul en droit de commander dans ma maison .	GIO. Questa è una cerimonia fuori di luogo , o anzi è un poco saper vivere il dire a me quel che debbo fare. Voi siete in casa mia , e dovete obbedirmi senza repliche. Sedete; io solo ho il diritto di comandare qui dentro .
<u>REY</u>	<u>Ya estimo, como es razón, una atención tan hidalga.</u> (<i>Siéntanse.</i>)		LE ROI, <i>assis</i> . <u>Parbleu je voudrais</u> vous voir à la Cour pour pouvoir vous payer <u>la bonté</u> avec laquelle vous me recevez.	ALF. <u>Vorrei per Bacco</u> vedervi alla Corte per compensarvi della <u>bontà</u> con cui mi ricevete.
<u>JUAN</u>	<u>Hidalga no, caballero, pero atenta, aunque villana.</u>	1690		GIO. Io alla Corte? Bel desiderio davvero!
REY	En verdad, que si en la Corte os veo os doy palabra de pagar el hospedaje.		JEAN. Moi, à la Cour! Voilà un	ALF. Non è forse possibile questa cosa? GIO. Se aspettate ad allora,
JUAN	¿Yo en la corte? Linda <u>chanza</u> gastáis.			

⁶⁸ Cfr. *supra*, p. 412.

⁶⁹ Cfr. *supra*, pp. 411 ss.

REY	Pues ¿no puede ser?	1695	beau <u>souhait</u>.	voi non mi compensate in vita vostra.
JUAN	Si allá me aguardáis la paga, no os pienso ver en mi vida.		LE ROI.	ALF. Perché dimostre tanto disprezzo per la Corte?
REY	¿Por qué la Corte os enfada?		Cela ne peut-il pas arriver?	
JUAN	Porque desde que nací me estoy en esta <u>montaña</u>, sin haber visto otro mundo; y aunque hicieran monarca, no saliera de mi choza.	1700	JEAN.	GIO. Perché da che son nato non sono partito mai da questo <u>Villaggio</u>, non conosco altro mondo, e non abbandoneré la mia Capanna neppure se volessero farmi Re di Corona . Io ho due appartamenti , uno qui , l'altro nel Cimitero , che bastano pella mia vita, e pella mia morte ; e vi assicuro, che dal primo al secondo v'è pochissima differenza .
	Dos camas tengo, una en casa , otra en la iglesia . Estas son mis dos alegres moradas. Una viviendo me abriga, otra en muriendo me aguarda; que de la cama al sepulcro hay muy pequeña distancia.	1705	LE ROI.	ALF. Che vuol dire , voi non avete mai veduto la faccia del Re ?
	Dos camas tengo, una en casa , otra en la iglesia . Estas son mis dos alegres moradas. Una viviendo me abriga, otra en muriendo me aguarda; que de la cama al sepulcro hay muy pequeña distancia.	1710	JEAN.	GIO. No certo; tuttavia egli non ha suddito più somnesso, e più respettoso di me.
REY	Según eso ¿en vuestra vida habéis visto al Rey en la cara?		Parce que depuis ma naissance je suis toujours resté dans ce village. Je ne connois point d'autre monde, & quand on voudroit me faire Roi , je n'abandonnerois pas ma chaumiere. J'ai deux apartemens , l'un ici, l'autre au cimitero . C'en est assez pour ma vie & pour ma mort, & en vérité du premier au second, la différence est bien petite.	ALF. Dicono ch'egli viene spesso a caccia in queste vicinanze.
JUAN	Verdad es que no le he visto. Mas nadie con más ventaja venera su real grandeza y sus leyes soberanas.	1715	LE ROI.	GIO. Allora io fuggo, mi nascondo per non vederlo.
REY	Pues dicen que muchas veces a este lugar viene a caza.		En ce cas vous n'avez jamais vu le Roi en face?	ALF. Per qual ragione?
JUAN	Todas esas escondido por no verle en la intricada montaña emboscarme suelo.	1720	JEAN.	GIO. Primieramente , perché qui sono un poco Re ancor io; in secondo luogo, perché invidia pochissimo la di lui grandezza, ed anzi mi credo più felice di lui; almeno è cosa certa ch'io ho del tempo più del bisogno, e ch'egli non ne ha mai abbastanza.
REY	Por no verle. Y ¿por qué causa?		Cela est vrai: cependant il n'a point de sujet plus soumis que moi & plus respectueux.	ALF. (A parte.) Ha ragione, ed io credo che cambierei volentieri la mia colla di lui sorte. (Forte.) E in che modo impiegate voi la giornata?
JUAN	Es que aquí de rey también un no sé qué me acompaña, que no envidia su grandeza. Pues sospecho que es más alta la fortuna que aquí gozo; que el que tiene menos carga fue siempre el más venturoso. Aquí sin pensiones tantas, me sobra el tiempo, y a él el tempo siempre le falta.	1725	LE ROI.	GIO. Mi alzo coll'Aurora, vo al Tempio, e consegno al Ministro di esso il denaro necessario pella
	(Ap. Ahora con más razón, villano, envidia me causas con tu advertencia. La mía por tu fortuna trocará.) ¿Qué vida es la que tenéis aquí? Que a mí me cansara.	1730	JEAN.	
REY	Yo me levanto al aurora el día que me da gana, y a misa voy lo primero, dando una limosna larga al cura, con que aquel día los pobres del lugar pasan. Rezo allí mis devociones, y dando vuelta a mi casa, almuerzo dos torreznillos, con un traguillo, que al ámbar aventaja el olor puro	1735	On dit qu'il vient souvent chasser ici.	
JUAN		1740	JEAN.	
		1745	Alors je m'enfius, je me cache pour ne le pas voir.	
			LE ROI.	
			Pour ne le pas voir! Par quelle raison?	
			JEAN.	
			D'abord , c'est que je suis ici moimême un peu Roi . Ensuite j'envie très peu sa grandeur, je soupçonne que je suis plus heureux que lui. Au moins il est sûr que j'ai toujours plus de tems qu'il ne m'en faut, & lui n'en a jamais assez.	
			LE ROI, à part.	
			Il a raison, je crois que je	

	que despide su fragancia.	1750	changerois volontiers mon sort contre le sien. (<i>Haut.</i>) Et à quoi donc employez-vous votre journée?	sussistenza di tutti i poveri del Villaggio; ritornato a casa, fo colazione con del prosciutto, e <u>un piccione che imbalsama</u> , a mezzo giorno, <u>quando il caldo costringe ad abbandonare il lavoro</u> , mi metto a tavola, e la vedo con piacere abbellita da due figliuoli che amo teneramente.
REY	Trato de mi granjería hasta las doce, en que acaba mi familia sus haciendas, y la mesa coronada de mis hijos me convida a comer.	1755	JEAN. Je me leve avec l'aurore, je vais à la Messe & je remets au Curé l'argent nécessaire pour la subsistence de tous les pauvres du lieu. Renvenu chez moi, je déjeûne avec deux tranches de jambon & un pigeon dont l'odeur embaume; à midi, quand le chaleur oblige de quitter l'ouvrage, je me mets à table & la vois avec plaisir ornée de deux enfans que j'aime.	ALF. Quanta felicità! E che cosa vi danno da pranzo? GIO. Prima di tutto per eccitar l'appetito si mangiano diverse sorta di frutta, delle quali ho sempre abbondanza, poiché in casa mia ve ne sono tante, che se ne perde ancora di più di quello che se ne consumi. Quindi viene un pollo arrostito di quelli che allevo io nella mia corte, poi una <u>potrida così buona</u> , che il Re non ha mai mangiato <u>la simile</u> .
JUAN	(Ap. ¡Quietud extraña!) Y ¿qué coméis? Lo primero, para que se abran las ganas, pica la curiosidad de una y otra fruta varia;	1760	LE ROI. <u>Quelle félicité!</u> Et que vous sert-on à dîner.	ALF. E che cos'ha la vostra di più di quelle che mangia il Re? GIO. Gli è che la mia si mangia con maggior appetito.
	que os prometo que en mis huertas es tan grande la abundancia que lo que se desperdicia es más que lo que se gasta. Luego viene algún pavillo asado, que de migajas se crió en ese corral y con otras zarandajas se hace un honrado principio.	1765	JEAN. D'abord, pour ouvrir l'appétit, on sert différentes sortes de fruits don't j'ai toujours grande abondance: car chez moi, il y en tant qu'on n'en perd encore plus qu'on n'en consomme. Ensuite vient un poulet rôti, de ceux que j'éleve dans ma Cour, & puis vient une olla podrida* telle que le Roi n'en a jamais mangé.	ALF. Avete ragione. E dopo che cosa fate? GIO. Io ho sempre in casa qualche orfanello cui allevo per carità; mi diverto a dargli delle lezioni; le grazie proprie di quell'età mi rallegrano, e quand'egli è grande, gli do una somma di denaro per andar a far i suoi studi, o abbracciare quale più stato gli piace.
	es tan grande la abundancia que lo que se desperdicia es más que lo que se gasta. Luego viene algún pavillo asado, que de migajas se crió en ese corral y con otras zarandajas se hace un honrado principio.	1770	LE ROI. Et qu'a la vôtre de plus que celles qu'on sert au Roi?	ALF. E il resto della sera come lo consumate? GIO. Quand'è passato il gran caldo, prendo una Cavalla leggiera più del
REY	Tras aquesto una olla sacan podrida, que os aseguro que no la come monarca, por más cosas que la echen mejor.	1775	JEAN. C'est que la mienne se mange avec plus d'appétit.	
REY	Pues ¿qué circunstancia tiene más que la del Rey?	1775	LE ROI. Vous avez raison: & que faites-vous ensuite?	
JUAN	Que se come con más gana.		JEAN. J'ai toujours dans ma maison quelque petit orphelin que j'éleve par charité. J'amuse à lui donner des leçons. Les graces naturelles à cette âge me réjouissent; & quand il est grand, je lui	
REY	En eso tenéis razón.			
	(Ap. ¡Qué vida tan sosegada!) ¿Qué hacéis después?			
JUAN	Siempre crío de limosna, un niño en casa, que con sus gracias me alegra; que es más natural la gracias de un rapaz que de un truhán, que las maneja estudiadas.	1780		
	Doyle escuela y cuando es grande, le doy con que a estudiar vaya, o siga su inclinación al estado que le llama.	1785		
REY	Y después que cae la siesta, ¿qué hacéis?			
JUAN	Quando el sol se aplaca tomo una yegua, que al viento en ligereza aventaja, dos perros y una escopeta, y dando vuelta a mis hazas, viñas, huertas y heredades, corro y mato en su campaña un par de liebres y alguna vez la perdiz o la garza. Otras veces a un arroyo	1790		
		1795		

<p>me bajo con una caña, 1800 y traigo famosos peces. Vuélvome a la noche a casa, ceno muy poco y me acuesto, dando al cielo muchas gracias.</p>	<p>donne une somme pour aller faire ses etudes ou embrasser l'éat qui lui plaît le mieux. LE ROI. Le reste de la soirée à quoi le passez-vous? JEAN. Quand la grande chaleur est tombée, je prends une lumen plus légère que le vent, deux chiens & mon fusil, je vais visiter mes vergers & mes campagnes; tout en me promenant, je tue un lievre, une perdix. Une autre fois je prends un filet, je vais pêcher au ruisseau voisin qui est plein de poisson excellens. Je reviens à la maison. Je soupe légèrement & je me couche en bénissant Dieux.</p>	<p>vento, due cani e il mio fucile, vo a visitare i miei orti e le mie campagne, e passeggiando uccido una Lepre, o una Pernice; un'altra volta prendo una rete, vo a pescare al ruscello vicino, ch'è ripieno d'ottimi pesci, ritorno a casa, ceno leggermente, e benedicendo il cielo, me ne vado a dormire.</p>
[pp. 69-73]	[pp. 56-60]	[pp.38-40]

Si riporta di seguito il passo in comparazione agli omologhi versi della *comedia* di Lope.

REY	Sentaos vos; que tiempo hay luego.	REY	Vos os sentad.
JUAN	¡Qué cortesano de fama!	JUAN	<u>Excusada</u>
	Sentaos; que en mi casa estoy,		<u>es aquea cerimonia,</u>
	y no me habéis de mandar;		<u>por no decir ignorancia,</u>
	yo sí que os mando sentar		1680
	que en ella esta silla os doy		mandarme sentar a mí.
	y advertid que habéis de hacer,		Vos que estáis en mi posada,
	mientras en mi casa estáis,		os toca el obedecerme,
	lo que os mandare.		sin que repliquéis palabra.
	1645		Sentaos vos, porque yo sólo
	REY		1685
	Mostráis		puedo mandar en mi casa.
	un hidalgo proceder.		REY
	Hidalgo no; que me precio		Ya estimo, como es razón,
	de villano en mi rincón;		una atención tan hidalga. (<i>Siéntanse.</i>)
	1650		JUAN
	<u>pero en él será razón</u>		Hidalga no, caballero,
	<u>que no me tengáis por necio.</u>		<u>pero atenta, aunque villana.</u>
	REY		1690
	Si a París vais algún día,		REY
	buen amigo, os doy palabra		En verdad, que si en la Corte
	que el alma y la puerta os abra		os veo os doy palabra
	<u>en amor y hacienda mía,</u>		<u>de pagar el hospedaje.</u>
	1655		JUAN
	<u>por veros tan liberal.</u>		¿Yo en la corte? Linda chanza
	JUAN		<u>gastáis.</u>
	<u>¿A París?</u>		REY
	REY		Pues ¿no puede ser?
	<u>Pues, ¿qué decís?</u>		1695
	<u>¿No iréis tal vez a París</u>		JUAN
	<u>a ver la casa real?</u>		Si allá me aguardáis la paga,
	<u>Mal mi gusto persuadís.</u>		no os pienso ver en mi vida.
	1660		REY
	<u>¡Yo a París!</u>		¿Por qué la Corte os enfada?
	REY		Porque desde que nació
	<u>¿No puede ser?</u>		me estoy en esta <u>montaña,</u>
	JUAN		1700
	<u>¡De ningún modo, por Dios!</u>		sin haber visto otro mundo;
			<u>y aunque hicieran monarca,</u>
			<u>no saliera de mi choza.</u>

REY	Si allá os he de ver a vos, en mi vida os pienso ver.				
JUAN	Pues, ¿qué os enfada de allá? No haber salido de aquí desde el día en que nací, <u>y que aquí mi hacienda está.</u>	1665			
REY	Dos camas tengo, una en casa, y otra en la iglesia; éstas son <u>en vida y muerte el rincón donde una y otra se pasa.</u>	1670	REY	Dos camas tengo, una en casa, otra en la iglesia. Estas son <u>mis dos alegres moradas.</u>	1705
JUAN	Según eso, en vuestra vida debéis de haber visto al rey. Nadie ha guardado su ley, <u>ni es de alguno obedecida como del que estáis mirando;</u> pero en mi vida le vi.	1675	JUAN	<u>Una viviendo me abriga, otra en muriendo me aguarda; que de la cama al sepulcro hay muy pequeña distancia.</u>	1710
REY	Pues yo sé que por aquí pasa mil veces cazando.	1680	REY	Según eso ¿en vuestra vida habéis visto al Rey en la cara?	
JUAN	Todas esas me he escondido por no <u>ver el más honrado de los hombres en cuidado; que nunca le cobré olvido.</u>	1685	JUAN	Verdad es que no le he visto. <u>Mas nadie con más ventaja venera su real grandeza y sus leyes soberanas.</u>	1715
REY	Pienso que tenéis razón.		REY	Pues dicen que muchas veces a este lugar viene a caza.	
JUAN	<u>Soy más rico, lo primero, porque de tiempo lo soy; que solo si quiero estoy, y acompañado, si quiero. Soy rey de mi voluntad, no me la ocupan negocios, y ser muy rico de ocios es suma felicidad.</u>	1690	JUAN	Todas esas escondido por no verle <u>en la intrincada montaña emboscarme suelo.</u>	1720
REY	(Ap. ¡Oh, filósofo villano! Mucho más te envidio agora.)		REY	<u>Por no verle. Y ¿por qué causa?</u>	
JUAN	Yo me levanto a la aurora, si me da gusto, en verano, y a misa a la iglesia voy donde me la dice el cura; y aunque no me la procura, cierta limosna le doy, con que comen aquel día los pobres de este lugar. Vuélvome luego a almorzar.	1700	JUAN	Es que <u>aquí de rey también un no sé qué me acompaña, que no envidio su grandeza. Pues sospecho que es más alta la fortuna que aquí gozo; que el que tiene menos carga fue siempre el más venturoso.</u>	1725
REY	<u>¿Qué almorzáis?</u>		REY	<u>Aquí sin pensiones tantas, me sobra el tiempo, y a él el tempo siempre le falta.</u>	1730
JUAN	<u>Es niñería;</u> dos torreznillos asados, y aún en medio algún pichón, <u>y tal vez viene un capón si hay hijos ya levantados;</u> trato de mi granjería hasta las <u>once</u> ; después comemos juntos los tres.	1705	REY	(Ap. Ahora con más razón, villano, envidia me causas <u>con tu advertencia. La mía por tu fortuna trocará.)</u> <u>¿Qué vida es la que tenéis aquí? Que a mí me cansara.</u>	1735
REY	<u>Conozco la envidia mía.</u>	1715	JUAN	Yo me levanto al aurora el día que me da gana, y a misa voy lo primero, dando una limosna larga al cura, con que aquel día los pobres del lugar pasan. <u>Rezo allí mis devociones, y dando vuelta a mi casa, con un traguillo, que al ámbar aventaja el olor puro que despide su fragancia.</u>	1740
JUAN	trato de mi granjería hasta las <u>once</u> ; después comemos juntos los tres.	1710	JUAN	Trato de mi granjería hasta las <u>doce, en que acaba mi familia sus haciendas, y la mesa coronada de mis hijos me convida a comer.</u>	1745
REY			REY	(Ap. ¡Quietud extraña!) Y ¿qué coméis?	1750
REY					1755

All'esortazione a sedersi da parte di Juan, il re risponde con una manifestazione di cortesia nobiliare in cui invita il *villano* a prendere posto per primo – “Vos os sentad” (v. 1678), rispettivamente tradotto “Après vous” e “Lo farò dopo di voi” – il che porta quest'ultimo a biasimare tale comportamento cerimonioso con un commento interamente aggiunto dalla penna di Matos rispetto al meno alterato verso lopesco “¡Qué cortesano de fama!” (v. 1639): “Excusada / es aquea cerimonia, / por no decir ignorancia, / mandarme sentar a mí” (vv. 1678-1681). Il disappunto del *villano*, dato dalla ripesa del già poco precedentemente impiegato verbo “excusar” – “excusemos cumplimientos” (v. 1673), rispettivamente tradotto “Mettez-vous là, point de façons” e “mettetevi là senza cerimonie” – viene esplicitato nei due metatesti mitigandone l'alterazione, accusando il re non tanto di una mancanza di rispetto nei confronti del padrone di casa – data tal termine “ignorancia”, rispettivamente tradotta come “manque de savoir vivre” e “un poco saper vivere” – quanto di un comportamento formale inappropriato, rispettivamente in francese “C'est une cérémonie déplacée, ou pour mieux dire un manque de savoir vivre, de me dire ici ce que je dois faire” e in italiano “Questa è una cerimonia fuori di luogo, o anzi è un poco saper vivere il dire a me quel che debbo fare”. La battuta di Juan prosegue con un'esplicitazione di quanto appena affermato, ripresa nel proprio contenuto semantico dai versi di Lope e formalmente riadattata da parte del *refundidor*: “Vos que estáis en mi posada, / os toca el obedecerme, / sin que repliquéis palabra. / Sentaos vos, porque yo sólo / puedo mandar en mi casa” (vv. 1682-1686). Tali versi, che troveranno il proprio parallelismo antitetico nell'analogica scena presso la Corte del terzo atto⁷⁰, arrivano ai metatesti in due traduzioni in prosa letterali, rispettivamente “Vous êtes chez mois, c'est à vous d'obéir sans répliques. Asseyez-vous, je suis seul en droit de commander dans ma maison” e “Voi siete in casa mia, e dovete obbedirmi senza repliche. Sedete; io solo ho il diritto di comandare qui dentro”, con l'espedito lessicale di *variatio* che vede la resa del duplice riferimento a “mi posada” e “mi casa” (vv. 1682, 1686) prima in francese tramite “chez mois” e “ma maison”, poi in italiano con “casa mia” e “qui dentro”.

Segue quindi il commento di don Enrique in merito a quanto appena udito, in seguito al quale entrambi i personaggi si siedono, nonché la relativa risposta di Juan, derivante dai versi 1646-1652 della *comedia* di Lope in una rivisitazione che aggiunge l'espedito

⁷⁰ Cfr. *infra*, pp. 755 ss.

compositivo del riferimento alla “atención” – quale vocabolo di collegamento della connotazione di “hidalga” e di “villana” – nonché un uso di questo stesso vocabolo non più in riferimento diretto al titolo stesso dell’opera come i lopeschi versi 1649-1650 (“que me precio / de villano en mi rincón”), bensì in relazione al suo polisemico significato, tema già precedentemente esplicitato⁷¹ e caro alla drammaturgia aurea: “REY. Ya estimo, como es razón, / una atención tan hidalga. (*Siéntanse.*) / JUAN. Hidalga no, caballero, / pero atenta, aunque villana” (vv. 1687-1690). Si noti come di tali versi, poco contributivi a livello diegetico ma di grande rilevanza nello sviluppo del tema centrale del dramma, Linguet conservi la sola didascalia scenica relativa all’atto di sedersi, ricondotta non ad entrambi i personaggi (“*siéntanse*”) ma al solo re (“*assis*”), quasi a sottolinearne una remissiva resa, poi eliminata dalla Caminer nel secondo passaggio traduttivo. Lo scambio di battute che segue, in merito al comportamento “cortesano” del *villano*, viene invece omesso nei due metatesti, per passare alla riconoscente promessa da parte di don Enrique di ricambiare il favore, evidentemente finalizzata ad far dichiarare a Juan la propria opposizione a recarsi a Corte: “En verdad, que si en la Corte / os veo os doy palabra / de pagar el hospedaje” (vv. 1691-1693). Si osservi come i tre versi vengano esplicitati da Linguet e, di conseguenza, dalla Caminer non in qualità di ipotesi, come nel prototesto spagnolo, bensì di desiderio, rispettivamente con “Parbleu je voudrais vous voir à la Cour pour pouvoir vous payer la bonté avec laquelle vous me recevez” e “Vorrei per Bacco vedervi alla Corte per compensarvi della bontà con cui mi ricevete”. L’esplicitazione, forse più o meno volontariamente volta a compensare la poco precedente omissione, vede la resa dell’*incipit* “en verdad” – diretto, nella propria utilità a fini metrici compositivi, ad enfatizzare l’attendibilità della promessa del nobile – nei rispettivi enfatici “parbleu” e “per Bacco” (in una ripresa da parte della Caminer dell’esclamazione poco precedentemente impiegata). Analogamente, l’eliminazione del riferimento alla sincerità della promessa del nobile avviene tramite l’omissione del verso 1692 “os doy palabra”, in una rivisitazione semantica dell’originale che si concentra sulla disponibilità di quest’ultimo di ripagare non tanto “el hospedaje” ricevuto dal *villano*, quanto la gentilezza tramite cui questo si manifesta, presentata nel metatesto francese come “bonté avec laquelle vous me recevez” e in quello italiano come “bontà con cui mi ricevete”.

⁷¹ Cfr. *supra*, pp. 362-363.

Il rapido scambio di battute che segue – “JUAN. ¿Yo en la corte? Linda chanza / gastáis. REY. Pues ¿no puede ser? / JUAN. Si allá me aguardáis la paga, / no os pienso ver en mi vida. / REY. ¿Por qué la Corte os enfada?” (vv. 1693-1694), ridotto da Matos rispetto ai più ampi ad articolati versi 1657-1665 di Lope – viene semanticamente mantenuto integro nei due metatesti, pur con alcuni interventi. In primo luogo l’ironico commento “linda chanza gastáis” (vv. 1693-1694), interamente aggiunto da Matos, viene tradotto prima “voilà un beau souhait” – tramite il consueto ausilio dell’interiezione “voilà” cara al traduttore – e poi “bel desiderio davvero!”, con la restituzione del vocabolo “chanza”⁷², ad indicare in origine un’osservazione divertente in quanto inverosimile, in termini di auspicio (“souhait” e “desiderio”). In secondo luogo – dopo la progressiva accresciuta esplicitazione in prosa dell’incisivo “Pues ¿no puede ser?” (v. 1695) con “Cela ne peut-il pas arriver?” e “Non è forse possibile questa cosa?” – il significato del periodo ipotetico del distico dei versi 1696-1697 (“Si allá me aguardáis la paga, / no os pienso ver en mi vida”) vede un’inversione tra apodosi e protasi: mentre nel metatesto spagnolo alla prima si attribuisce l’azione della ricompensa (“Si allá me aguardáis la paga”) e alla seconda quella dell’incontro (“no os pienso ver en mi vida”), nelle traduzioni la premessa passa ad essere costituita dall’attesa (“si vous attendez jusques-là” e “se aspettate ad allora”) mentre l’azione principale dallo sdebitamento del nobile (“Vous avez l’ai de ne me payer de votre vie” e “voi non mi compensate in vita vostra”). Infine, la domanda reale che dà adito alla successiva prima breve *relación del villano* (“¿Por qué la Corte os enfada?” v. 1698), viene ampliata nella prosa francese in una restituzione dell’“enfado” che anticipa l’idea di “disprezzo”: “Pourquoi marquer tant de mépris pour la Cour?”, poi restituita dalla Caminer, in un ritorno dall’impersonale infinito impiegato da Linguet alla seconda persona plurale come nel prototesto spagnolo, con “Perché dimostrate tanto disprezzo per la Corte?”.

Segue la risposta in cui il *villano* esplicita nuovamente i principali riferimenti tematici che investono la connotazione di tale personaggio, in una ripresa di alcune argomentazioni già

⁷² “CHANZA. s.f. Dicho burlesco, festivo, y gracioso, a fin de recrear el ánimo o de exercitar el ingenio. Lat. *locus. Facetiae, arum*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. II, 1729, p. 304. Il termine compare nei coevi dizionari bilingue spagnolo-francese con i tradurenti “jeu”, “plaisanterie”, “badinerie”, “raillerie”, “mot pur rire”, “solâtrerie”, “bon mot”: cfr. Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 239; Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. I, p. 221; Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 243.

esposte nella *relación* dello stesso all'interno delle scene quinta e sesta del primo atto⁷³. Nella parte iniziale della risposta Juan afferma di non essersi mai allontanato dalla propria "montaña", elemento aggiunto da Matos rispetto al più generico "aquí" di Lope (vv. 1666, 1668): "Porque desde que nací / me estoy en esta montaña, / sin haber visto otro mundo; / y aunque hicieran monarca, / no saliera de mi choza" (vv. 1699-1703). La prosa dei due metatesti si presenta in termini letterali, conservando il contenuto semantico di tali versi esplicitando proprio il riferimento della "montaña" – che allude ai già citati temi di "monteros" e "serrana" – con il meno figurati "village" e "villaggio": rispettivamente "Parce que depuis ma naissance je suis toujours resté dans ce village. Je ne connois point d'autre monde, & quand on voudroit me faire Roi, je n'abandonnerois pas ma chaumiere" e "Perché da che son nato non sono partito mai da questo Villaggio, non conosco altro mondo, e non abbandonerei la mia Capanna neppure se volessero farmi Re di Corona". Si osservi come l'aggiunta enfatica da parte di Linguet dell'avverbio "toujour" porti la Caminer a restituire il passo tramite una proposizione negativa, affermando non che il *villano* sia sempre rimasto presso il villaggio ("je suis toujours resté"), bensì che non se ne sia mai allontanato ("non sono partito mai"), in un'inconsapevole ripresa di quel tema della stanzialità che animava la *relación* del *villano* lopesco all'interno del primo atto⁷⁴. Si osservi inoltre come la stessa traduttrice enfatizzi inoltre la traduzione di "roi" con l'espressione "re di corona"⁷⁵.

Juan prosegue dunque richiamando il tema della fugacità della vita terrena con un'allusione all'espedito dell'epitaffio: "Dos camas tengo, una en casa, / otra en la iglesia. Estas son / mis dos alegres moradas. / Una viviendo me abriga, /otra en muriendo me aguarda; / que de la cama al sepulcro / hay muy pequeña distancia" (vv. 1704-1710). Le due traduzioni – rispettivamente "J'ai deux apartemens, l'un ici, l'autre au cimitero. C'en est assez pour ma vie & pour ma mort, & en vérité du premier au second, la différence est bien petite" e "Io ho due appartamenti, uno qui, l'altro nel Cimitero, che bastano pella mia vita, e pella mia morte; e vi assicuro, che dal primo al secondo v'è pochissima differenza" – presentano alcuni interventi lessicali che intervengono in parte anche a livello semantico, restituendo metatesti con un significato alterato rispetto al prototesto originale. In primo luogo i due

⁷³ Cfr. *supra*, pp. 473 ss.

⁷⁴ Cfr. *supra*, p. 491, nota 28.

⁷⁵ "Re di corona, per Re di grande stato o semplicemente per Re": *Dizionario della lingua italiana*, Padova, Minerva 7 voll., 1827-1830, vol. II, 1827, p. 587.

“letti” (“camas”, v. 1704) che il *villano* dichiara di avere, non soltanto passano ad essere rispettivamente, quasi ad esplicitare una possibile sineddoche, “apartemens” e “appartamenti”, ma vengono inoltre a trovarsi – in un’eliminazione del parallelismo tra “casa” e “iglesia” – “ici” (e dunque “qui”) e “au cimitero” (“nel Cimitero”), con una restituzione razionalizzante in apparenza marginale che si rivela tuttavia erronea, giacché il personaggio sta di fatto alludendo al luogo in cui si trova il proprio epitaffio, dunque la chiesa. Maggiormente invasiva è la traduzione dei versi successivi, interamente aggiunti da Matos rispetto agli omologhi versi di Lope: non soltanto viene interamente eliminato il verso 1706 (“mis dos alegres moradas”), che allude alla serenità dell’indole del contadino nella sua relazione tanto con la vita quanto con la morte, ma si restituisce inoltre il distico successivo (“Una viviendo me abriga, / otra en muriendo me aguarda”, vv. 1707-1708), eliminando i verbi “abrigar” e “aguardar”, che alludono ulteriormente alla caducità passeggera della vita terrena in opposizione all’ineluttabile riposo eterno, arrivando pertanto a restituire il nucleo semantico parzialmente alterato: rispettivamente “c’en est assez pour ma vie & pour ma mort” e “che bastano pella mia vita, e pella mia morte”. Si elimina dunque ogni riferimento alla morte quale unica certezza della vita umana, già anticipato da Juan all’interno del primo atto tramite l’immagine della “mortaja”⁷⁶, ridimensionando in questo modo non soltanto il registro linguistico del personaggio ma anche la sua caratterizzazione in qualità di “sabio”. Tale rivisitazione viene portata alle estreme conseguenze nella traduzione della *paremia* finale della battuta – “que de la cama al sepulcro / hay muy pequeña distancia” (vv. 1709-1710) – anch’essa interamente aggiunta da Matos, che arriva ai due metatesti con un significato differente rispetto a quanto dichiarato dal *villano* spagnolo. L’allusione che questi fa alla fugacità della vita terrena tramite il vocabolo “distancia”, viene infatti interpretata da Linguet non come affermazione didascalica generica, bensì in relazione ai due specifici “apartemens” del personaggio. Ciò induce il traduttore non soltanto a restituire i generali “cama” e “sepulcro” con “premier” e “second” (poi in italiano letteralmente “primo” e “secondo”), ma a interpretare inoltre la stessa “distancia” in termini non più quantitativi, in relazione al tempo che intercorre tra la vita e la morte, bensì qualitativi, traducendo così il vocabolo con “différence” (poi “differenza”). Mentre il saggio *villano* spagnolo insiste sul tema dell’esistenza terrena quale fugace passaggio verso una vita eterna, gli omologhi

⁷⁶ Cfr. *supra*, pp. 515-516.

francese e italiano alludono invece a una singolare somiglianza tra la propria dimora e il proprio sepolcro, affermando rispettivamente “en vérité du premier au second, la différence est bien petite” ed “e vi assicuro che dal primo al secondo v'è pochissima differenza”.

Don Enrique domanda allora al *villano* se questi abbia mai visto il re, il che porta Juan a ribadire quanto già palesato nel primo atto sia di persona (vv. 639-641) che tramite l'epitaffio (vv. 810-811): “REY. Según eso ¿en vuestra vida / habéis visto al Rey en la cara? / JUAN. Verdad es que no le he visto. / Mas nadie con más ventaja / venera su real grandeza / y sus leyes soberanas” (vv. 1711-1716). Entrambe le battute vengono restituite integre nel loro contenuto semantico. La prima – rispettivamente “En ce cas vous n'avez jamais vu le Roi en face?” e “Che vuol dire, voi non avete mai veduto la faccia del Re?” – vede la traduzione della congiunzione conclusiva “según eso” con i colloquiali “en ce cas” e “che vuol dire”, la razionalizzazione di “en vuestra vida” con “jamais” e “mai”, nonché una parziale metamorfosi del complemento oggetto del verbo “ver” (“al rey en la cara”, v. 1712) che tramite il passaggio francese “le Roi en face” arriva in italiano come più specifico “la faccia del Re”. La battuta di Juan invece – di cui Matos enfatizza rispetto ai versi di Lope le manifestazioni di ossequio del personaggio nei confronti del monarca, anticipando tuttavia la ferma determinazione a non incontrarlo quale *incipit* anziché chiusura come l'omologo verso lopesco (“pero en mi vida le vi”, v. 1678) – arriva in entrambi i metatesti esplicitata nel proprio contenuto semantico ed attenuata nella propria reverenziale ampollosità, rispettivamente come “Cela est vrai: cependant il n'a point de sujet plus soumis que moi & plus respectueux” e “No certo; tuttavolta egli non ha suddito più somnesso, e più rispettoso di me”. Si osservi come, a livello morfologico, sintesi semantica ed attenuazione retorica siano date dalla restituzione di “más ventaja” con i più generici “plus” e “più” e del verbo “venera” con il più terreno “a sujet” ed “ha suddito” (spostando dunque il soggetto dell'azione da Juan al monarca), nonché dall'esplicitazione del duplice oggetto di “veneración” – ossia “su real grandeza” e “sus leyes soberanas” – come comparativi in relazione al “sujet”, rispettivamente “plus soumis” (poi “più somnesso”) e “plus respectueux” (poi “più rispettoso”). Si mantiene invece la carica enfatica dell'*incipit* “Verdad es que” (v. 1713), tramite il letterale francese “Cela est vrai”, che passa poi all'italiano all'affermazione negativa “No certo”.

Il dialogo prosegue concentrandosi sull'abitudine di Juan di nascondersi "en la intricada montaña" (elemento naturale nuovamente aggiunto da Matos) ogni qualvolta il re si trovi nei pressi di Vega Florida per la caccia: "REY. Pues dicen que muchas veces / a este lugar viene a caza / JUAN. Todas esas escondido / por no verle en la intricada / montaña emboscarme suelo" (vv. 1717-1721). Di entrambe le battute i metatesti conservano integralmente il contenuto semantico, con alcuni accorgimenti di tipo lessicale. La prima – tradotta rispettivamente "On dit qu'il vient souvent chasser ici" e "Dicono ch'egli viene spesso a caccia in queste vicinanze" – vede il passaggio di "este lugar" nel sintetico avverbio francese "ici", per poi presentarsi in italiano nel più descrittivo "in queste vicinanze"; la seconda invece – "Alors je m'enfius, je me cache pour ne le pas voir" e "Allora io fuggo, mi nascondo per non vederlo" – presenta la totale omissione di quella "intricada montaña" aggiunta dalla penna del *refundidor*, nonché la scissione dell'immagine di "escondido [...] emboscarme suelo" (vv. 1719, 1721) – la cui funzione iterativa viene aggiunta da Matos rispetto all'impiego del *pretérito perfecto* con valore conclusivo utilizzato da Lope al verso 1681 ("me he escondido") – nell'endiadi francese "je m'enfius, je me cache", poi in italiano "io fuggo, mi nascondo".

Segue dunque la domanda diretta da parte di don Enrique circa le motivazioni di tale condotta del *villano*, interamente aggiunta da parte del *refundidor* onde permettere la risposta di questi, che recupera in parte alcune osservazioni dell'omologo personaggio di Lope (vv. 1685-1696) descrivendosi quale "rey" del proprio "rincón": "REY. Por no verle. Y ¿por qué causa? / JUAN. Es que aquí de rey también / un no sé qué me acompaña, / que no envidio su grandeza / Pues sospecho que es más alta / la fortuna que aquí gozo; / que el que tiene menos carga / fue siempre el más venturoso. / Aquí sin pensiones tantas, / me sobra el tiempo, y a él / el tempo siempre le falta" (vv. 1722-1732). Se la battuta del re, tradotta letteralmente da Linguet "Pour ne le pas voir! Par quelle raison?", arriva all'italiano priva della previa manifestazione di stupore solamente come "Per qual ragione?", sulla risposta del *villano* l'arbitrio traduttivo opera in un'ottica esplicativa. Le due motivazioni addotte dal personaggio – ascrivibili alla precedente *comedia* nel riferimento ai temi di "tempo" e "fortuna", sebbene ridimensionate da parte del *refundidor* nell'esaltazione della dimensione di "ocio" manifestata dall'omologo lopesco – vengono razionalmente organizzate in un ordine logico-consequenziale assente nel prototesto spagnolo, tramite l'introduzione degli

avverbi “d’abord” ed “ensuite” (poi in italiano “primieramente” e “in secondo luogo”), che riprendono inconsapevolmente l’utilizzo analogo da parte di Lope della locuzione avverbiale “lo primero” all’omologo verso 1689. La prima motivazione, ossia lo *status* di “rey” del proprio “rincón” di cui Juan gode (vv. 1723-1725), viene sinteticamente tradotta da Linguet “D’abord, c’est que je suis ici moimême un peu Roi” e dunque dalla Caminer “Primieramente, perché qui sono un poco Re ancor io” – con la restituzione dello spagnolo “no sé que” per mezzo di “un peu” e “un poco” – in un’attenuazione dell’enfasi dell’immagine di Juan quale “sovrano” che segue le orme di quanto precedentemente operato da Matos, tramite l’epurazione del diretto riferimento al “rincón” nel passaggio dai versi 1685-1686 di Lope (“Yo tengo en este rincón / no sé qué de rey también”) agli omologhi della *refundición*. La seconda motivazione viene invece ricondotta parallelamente ai temi di “envidia” e “fortuna”, restituendo alla resa in prosa una coerenza organica strutturale in un’ottica razionalizzante. Il verso 1725 (“que no envidio su grandeza”) viene infatti tradotto, con l’introduzione del secondo avverbio con valore locativo figurale, in francese “Ensuite j’envie très peu sa grandeur” e in italiano “in secondo luogo, perché invidio pochissimo la di lui grandezza”: si osservi come, singolarmente, nei due metatesti si passi ad affermare non più la mancata invidia nei confronti del sovrano da parte di Juan (esplicita nel prototesto spagnolo), bensì il fatto che questa sia molto ridotta. Tale affermazione viene quindi collegata in francese a quanto segue – “Pues sospecho que es más alta / la fortuna que aquí gozo” (vv. 1726-1727) – tramite coordinazione per asindeto, cui poi la Caminer supplisce introducendo la congiunzione “e” e l’avverbio avversativo “anzi”: rispettivamente “je soupçonne que je suis plus heureux que lui” ed “ed anzi mi credo più felice di lui”. Si osservi come la “fortuna más alta” venga restituita nei due metatesti in termini di “felicità” – in un inconsapevole ritorno al lopesco “Soy rey de mi voluntad, / no me la ocupan negocios, / y ser muy rico de ocios / es suma felicidad” (vv. 1693-1696) – rispettivamente con i comparativi di maggioranza “plus heureux” e “più felice”. La *paremia* successiva – “que el que tiene menos carga / fue siempre el más venturoso” (vv. 1728-1729) – viene invece interamente omessa in traduzione, pur mantenendone comunque l’assertività nella resa dell’affermazione successiva, rispettivamente introdotta in francese con “au moins il est sûr que” e in italiano con “almeno è cosa certa”. Così anticipati, i versi 1730-1732 (“Aquí sin pensiones tantas, / me sobra el tiempo, y a él / el tempo siempre le falta”)

arrivano nei due metatesti privi del riferimento a “sin pensiones tantas” – e dunque mitigando il tema dell’“ocio” del *villano* già attenuato nel passaggio alla *refundición* – con una parafrasi in prosa del distico conclusivo: rispettivamente “j’ai toujours plus de tems qu’il ne m’en faut, & lui n’en a jamais assez” e “io ho del tempo più del bisogno, e ch’egli non ne ha mai abbastanza”.

Il re commenta invece le affermazioni di Juan in una prima manifestazione di invidia in *aparte* – “Ahora con más razón, / villano, envidia me causas / con tu advertencia. La mía / por tu fortuna trocará” (1733-1736) – ripresa e ampliata rispetto agli omologhi versi di Lope, rispettivamente il verso 1688 (“Pienso que tenéis razón”), direttamente rivolto a Juan, e il distico 1697-1699 (“¡Oh, filósofo villano! / Mucho más te envidio agora”), in *aparte*. Nelle due traduzioni l’invettiva del sovrano in *aparte* arriva parzialmente attenuata, con un passaggio dalla seconda persona singolare alla terza, l’introduzione della principale “je crois” (poi in italiano “ed io credo”) a reggere la subordinata oggettiva, nonché l’eliminazione tanto dell’apostrofe “villano” quanto del riferimento alla “advertencia” di questi: rispettivamente “Il a raison, je crois que je changerois volontiers mon sort contre le sien” e “Ha ragione, ed io credo che cambierei volentieri la mia colla di lui sorte”. Il monarca riprende dunque l’eloquio ad alta voce per chiedere informazioni in merito alla vita quotidiana di Juan, con un commento in cui dichiara di immaginarla molto faticosa: “¿Qué vida es la que tenéis / aquí? Que a mí me cansara” (vv. 1737-1738). Il distico, interamente aggiunto da Matos, arriva nei due metatesti epurato dell’affermazione finale e ricondotto esclusivamente al nucleo semantico dell’interrogativa, tradotta rispettivamente prima “Et à quoi donc employez-vous votre journée?” e poi “E in che modo impiegate voi la giornata?”.

Segue la descrizione della giornata tipica del *villano*, parzialmente ripresa da quella omologa dei versi di Lope e rivisitata da parte di Matos ora a livello strutturale compositivo ora lessicale, soprattutto nel caso della presenza di *realia* connotanti la cultura dell’epoca quali i nomi degli alimenti. La prima azione compiuta dal devoto suddito dopo essersi alzato è quella di recarsi in chiesa ad assistere alla messa: “Yo me levanto al aurora / el día que me da gana, / y a misa voy lo primero, / dando una limosna larga / al cura, con que aquel día / los pobres del lugar pasan” (1739-1744). Si osservi come nella traduzione francese ogni azione sia restituita in una prosa esplicativa priva di quegli espedienti che non concorrano direttamente allo sviluppo diegetico: “Je me leve avec l’aurore, je vais à la Messe & je

remets au Curé l'argent nécessaire pour la subsistence de tous les pauvres du lieu". Vengono infatti eliminati sia il riferimento al verso 1740 ("el día que me da gana", a sua volta derivante dal verso 1700 di Lope "si me da gusto, en verano") che l'avverbio temporale "primero", mentre la "limosna larga" del verso 1742 diviene "l'argent nécessaire", alla pari del passaggio della relativa da questo retta ("con que aquel día / los pobres del lugar pasan", 1743-1744) al più diretto complemento di fine "pour la subsistence de tous les pauvres du lieu". Nel passaggio da questa alla traduzione italiana – "Mi alzo coll'Aurora, vo al Tempio, e consegno al Ministro di esso il denaro necessario pella sussistenza di tutti i poveri del Villaggio" – il passo subisce invece una metamorfosi lessicale coerentemente in linea con quanto generalmente operato dalla Caminer nei confronti di riferimenti al campo semantico religioso: così come la "messe" diviene un "tempio"⁷⁷, in una sineddoche che passa dal riferimento alla liturgia a quello del luogo, il "curé" viene tradotto con il più laico "ministro di esso".

Juan descrive poi il rientro a casa e la colazione: "Rezo allí mis devociones, / y dando vuelta a mi casa, / almuerzo dos torreznillos, / con un traguillo, que al ámbar / aventaja el olor puro / que despide su fragancia" (1745-1750). Anche in questo caso i due metatesti si concentrano sul contenuto semantico delle azioni descritte, eliminando ogni virtuosismo stilistico barocco dei versi di Matos per presentarsi rispettivamente come "Renvenu chez moi, je déjeûne avec deux tranches de jambon & un pigeon dont l'odeur embaume" e "ritornato a casa, fo colazione con del prosciutto, e un piccione che imbalsama". Il riferimento religioso alle "devociones" del verso 1745 viene in questo caso eliminato da parte del traduttore francese, per presentare il personaggio già rientrato nella propria dimora ("renvenu chez moi" e "ritornato a casa"). Gli alimenti consumati per colazione, ossia i "dos torreznillos" e il "traguillo", cui segue poi la metafora che ne enfatizza l'odore, arrivano nelle traduzioni privi del vezzeggiativo che connota la frugalità del pasto del morigerato *villano*, rispettivamente come "deux tranches de jambon"⁷⁸, poi attenuato nel meno descrittivo "del prosciutto", e

⁷⁷ Cfr. *supra*, p. 542.

⁷⁸ "TORREZNO. s.m. Pedazo de tocino cortado, frito, ò para freir. Viene del Latino Torrere, porque se tuesta. Lat. *Lardi segmentum tostum, vel frixum*": Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. VI, 1739, p. 307. I dizionari bilingui spagnolo-franccese coevi lo descrivono analogamente come "petit morceau de jambon ou de lard, frit dans la poêle": cfr. Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 957; Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 461; Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 433.

“un pigeon”, tradotto letteralmente in italiano “un piccione”. Tale secondo traduttore si rivela estremamente utile ad individuare la possibile fonte testuale del metatesto francese; esso infatti non può essere ricondotto a quel “traguillo” – diminutivo di “trago” – cui Howley opta per la propria edizione critica, bensì all’omologo verso riportato nella maggior parte delle *sueltas* dell’opera – e dallo stesso curatore segnalato in una nota a piè di pagina – a sua volta derivante dal verso 1710 (“y aún en medio algún pichón”) della *comedia* di Lope: “y en medio un pichón que al ámbar”. L’immagine metaforica a descrivere l’aroma di quest’ultimo (“que al ámbar / aventaja el olor puro / que despide su fragancia”, vv. 1748-1750) – in effetti più riconducibile a un “pichón” che a un “traguillo” – viene esplicitata da Linguet nel suo contenuto semantico tramite la traduzione “dont l’odeur embaume”. Si osservi tuttavia come la scelta di Linguet del verbo “embaumer” induca la Caminer ad un errore esegetico che compromette parzialmente la restituzione semantica del metatesto italiano. Secondo quanto riportato dal repertorio lessicografico coevo, infatti, il polisemico “embaumer” ha sí come accezione anche quella di “emanare un buon odore”, cui qui il traduttore francese fa palese riferimento⁷⁹, ma è in primo luogo descritto come “remplir de baume le d autres drogues pour empêcher la corruption”⁸⁰, vale a dire “imbalsamare”. Malgrado la presenza di tale significato all’interno del repertorio lessicografico bilingue francese-italiano coevo⁸¹, il “piccione” sembrerebbe giungere nell’Italia settecentesca, più che con un gradevole aroma, conservato tramite “imbalsamazione”⁸².

Analogamente al precedente “traguillo”, anche la restituzione dei versi successivi potrebbe fornire qualche indizio utile ai fini dell’individuazione del diretto prototesto utilizzato da Linguet quale fonte, sebbene purtroppo con risultati meno soddisfacenti. Juan descrive la

⁷⁹ “EMBAUMER [...] Il signifie aussi simplement Parfumer, remplir de bonne odeur. *Il vient une odeur de ces oranges qui embaume toute la maison. Vos gants ont embaumé ma chambre. Cela m’embaume. On dit qu’Un vin embaume la bouche* pour dire qu’il a une odeur exquise & un fumes délicieux”: Académie Française, *Dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 422.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ “EMBAUMER. v.a. [...] Se dit Des odeurs agréables qui parfument quelqu’endroit. (Lat. odore grato perfundere) *Dar odore, riempir d’odore*”: Annibale Antonini, *Dizionario...*, cit., vol. II, p. 234; “EMBAUMER. v.a. [...] Parfumer, remplir de bonne odeur. *Dar odore; olire; gettare, rendere buono odore; spirare gran fragranza; profumare*”: Francesco Alberti di Villanova, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 293.

⁸² Si osservi tuttavia che il Vocabolario degli Accademici della Crusca riporti del verbo, rimandandolo quale sinonimo di “imbalsimare”, l’unica accezione di “checchezza per conservarlo” (Accademia della Crusca, *Vocabolario...*, cit., vol. II, 1741, p. 828), nel *Dizionario della lingua italiana* Tommaseo-Bellini come se ne riporti anche tale accezione secondaria: “Dalla più generale idea di balsamo. Odore che imbalsama”: Nicolò Tommaseo, Bernardo Bellini, *Dizionario della lingua italiana nuovamente compilato*, Torino-Napoli, Unione Tipografica Editrice Torinese, 4 voll., 1861-1879, vol. II, 1869, p. 1290.

propria mattinata di lavoro, per poi passare a illustrare il pasto in compagnia dei figli: “Trato de mi granjería / hasta las doce, en que acaba / mi familia sus haciendas, / y la mesa coronada / de mis hijos me convida / a comer” (vv. 1751-1756), rispettivamente tradotto “à midi, quand le chaleur oblige de quitter l’ouvrage, je me mets à table & la vois avec plaisir ornée de deux enfans que j’aime” e “a mezzo giorno, quando il caldo costringe ad abbandonare il lavoro, mi metto a tavola, e la vedo con piacere abbellita da due figliuoli che amo teneramente”. Si osservi come nel metatesto francese non soltanto non si utilizzi il riferimento cronologico a “las doce” (tradotto prima “midi”, poi “mezzogiorno”) per indicare l’orario fino a cui si protraggono le “haciendas” della famiglia bensì quale momento di inizio del pasto, ma si intervenga inoltre aggiungendo una temporale che non trova alcun riferimento nei versi di Matos: “quand le chaleur oblige de quitter l’ouvrage” (onde poi l’italiano “quando il caldo costringe ad abbandonare il lavoro”), in una sorta di anticipazione del successivo verso 1790 “Quando el sol se aplaca”, rispettivamente tradotto “Quand la grande chaleur est tombée” e “Quand’è passato il gran caldo”. È da rilevare tuttavia che tale introduzione si presenta all’interno dei metatesti proprio in sostituzione dei versi 1752-1753 (“en que acaba / mi familia sus haciendas”), di cui si mantiene integro soltanto il vocabolo finale “hacienda” (in francese “ouvrage” e in italiano “lavoro”, con l’epurazione del precedente riferimento diretto alla “granjería” del verso 1751, derivante dal verso 1713 di Lope, e dunque il passaggio dell’azione principale dal lavoro al pranzo), il che farebbe ipotizzare – qualora la traduzione non sia riconducibile al mero libero arbitrio del traduttore, malgrado l’assenza di particolari difficoltà esegetiche a giustificare una restituzione tanto libera – a una fonte parzialmente divergente, che tuttavia non si riscontra tra quelle consultate. L’immagine del pranzo in compagnia dei figli viene infine semanticamente esplicitata in un richiamo, più o meno voluto, all’affetto di Juan nei confronti delle “prendas queridas”⁸³, che vede il passaggio dell’immagine metaforica della “mesa coronada” dalla presenza di Beatriz e Montano che “envida” il villano “a comer” alla più razionalizzante prosa francese “je me mets à table & la vois avec plaisir ornée de deux enfans que j’aime”, poi in italiano “mi metto a tavola, e la vedo con piacere abbellita da due figliuoli che amo teneramente”.

⁸³ Cfr. *supra*, pp. 499-500.

Segue un commento in *aparte* in cui il monarca commenta la singolare tranquillità della vita di Juan, nonché la successiva domanda dello stesso circa gli alimenti del pranzo del *villano*, in sostituzione al verso 1716 di Lope in cui l'omologo personaggio manifesta invece ulteriormente la propria invidia ("Conozco la envidia mía"): "(Ap. ¡Quietud extraña!) / Y ¿qué coméis?" (vv. 1756-1757). Si noti come proprio l'*aparte* aggiunto dal *refundidor* non soltanto non venga riportato come tale, ma venga inoltre connotato di un'enfasi positiva assente nell'originale – arrivando prima in francese come "Quelle félicité" e poi in italiano come "Quanta felicità" – mentre la successiva domanda passa dal più esplicito "¿qué coméis?" spagnolo ai maggiormente ricercati "Et que vous sert-on à dîner?" ed "E che cosa vi danno da pranzo?". I versi che descrivono la presenza della frutta in apertura del pasto, interamente aggiunta da parte del *refundidor* – "Lo primero, / para que se abran las ganas, / pica la curiosidad / de una y otra fruta varia" (vv. 1757-1770) – arrivano ai due metatesti integri nel proprio contenuto semantico – rispettivamente "D'abord, pour ouvrir l'appétit, on sert différentes sortes de fruits" e "Prima di tutto per eccitar l'appetito si mangiano diverse sorta di frutta" – sebbene epurati dell'immagine figurata del verso 1759 ("pica la curiosidad", più semplicemente tradotta "on sert", in coerente ripresa con la domanda del re "que vous sert-on", e "si mangiano"). Anche l'ampollosa metafora dei versi 1761-1764 ("que os prometo que en mis huertas / es tan grande la abundancia / que lo que se desperdicia / es más que lo que se gasta") viene integralmente mantenuta, sebbene in una progressiva perdita di parte della connotazione del tema del *beatus ille* nel passaggio da "en mis huertas" a "chez moi" e "in casa mia", nonché l'eliminazione del risoluto *incipit* "os prometo": rispettivamente nella prosa francese "don't j'ai toujours grande abondance: car chez moi, il y en tant qu'on n'en perd encore plus qu'on n'en consomme" e in quella italiana "delle quali ho sempre abbondanza, poiché in casa mia ve ne sono tante, che se ne perde ancora di più di quello che se ne consumi".

Prosegue la descrizione del pasto del *villano*: "Luego viene algún pavillo / asado, que de migajas / se crió en ese corral / y con otras zarandajas / se hace un honrado principio. / Tras aquesto una olla sacan / podrida, que os aseguro / que no la come monarca, / por más cosas que la echen, / mejor" (vv. 1765-1774). La prima delle due portate – ossia quel "pavillo asado" derivante dagli omologhi versi 1717-1720 di Lope ("Aquí sale algún pavillo / que se crió de migajas / de la mesa, entre las pajas / de ese corral, como un grillo") – arriva ai due

metatesti per mezzo di un processo epurativo che lo priva sia del riferimento alle “migajas” (ascrivibile al dramma lopesco) di cui il “pavillo” (rispettivamente “poulet” e “pollo”) si nutre (con un passaggio dalla forma impersonale del *pretérito indefinito* “se crió” ai due presenti indicativi in prima persona singolare “j’élève” e “allevio io”, introdotti dall’aggiunta delle relative “de ceux que” e “di quelli che”), che alle “zaranjadas” (termine già oggetto di analisi all’interno dell’analisi traduttologica dei personaggi dei *criados*⁸⁴) e all’“hornado principio” dei versi 1768-1769, interamente aggiunti dal *refundidor*: rispettivamente “Ensuite vient un poulet rôti, de ceux que j’élève dans ma Cour” e “Quindi viene un pollo arrostito di quelli che allevio io nella mia corte”. Sorte analoga subisce il piatto successivo, sebbene con alcune differenze. Come si osserverà nel dettaglio, infatti, il *realia* della “olla podrida” arriva al francese e all’italiano – oltre che con il passaggio di “que os aseguro” ai maggiormente prosaici “telle” e “così buona”, in una parziale ripresa del riferimento alla qualità dato dal posteriore “no la come [...] mejor” (vv. 1772-1774), a sua volta rispettivamente tradotto “n’en a jamais mangé” e “non ha mai mangiato la simile” – tramite un interessante percorso di parziale addomesticamento linguistico, nonché l’ausilio di una nota a piè di pagina⁸⁵, rispettivamente in francese come “olla podrida” e in italiano “potrida”. Si elimina invece il riferimento alla concessiva del verso 1773 (“por más cosas que la echen”) in cui Juan fa riferimento alla maggiore quantità di ingredienti dell’analogo pietanza nella ricetta cortigiana, mantenendo invece l’affermazione dello stesso in merito al fatto che la propria sia “mejor” (tradotto da Linguet come “telle” e poi dalla Caminer nuovamente esplicitato in “così buona”) di quelle che qualunque sovrano possa aver mai mangiato, con il passaggio di quest’ultimo da un generico “monarca” ai diretti “le roi” e “il re”: “& puis vient une olla podrida telle que le Roi n’en a jamais mangé” e “poi una potrida così buona, che il Re non ha mai mangiato la simile”.

È proprio tale riferimento alla maggiore prelibatezza della pur meno elaborata “olla podrida” del *villano* rispetto a quella cortigiana a suscitare la curiosità del monarca, il quale domanda: “Pues ¿qué circunstancia / tiene más que la del Rey?” (vv. 1774-1775), rispettivamente tradotto “Et qu’a la vôtre de plus que celles qu’on sert au Roi?” ed “E che cos’ha la vostra di più di quelle che mangia il Re?”. Interessante notare che se fino a questo momento i versi di

⁸⁴ Cfr. *supra*, pp. 336 ss.

⁸⁵ Cfr. *supra*, pp. 825 ss.

Matos possono essere interamente ricondotti ai versi 1723-1729 dell'omologo passo di Lope, sebbene differentemente riferiti ("JUAN. Tras aquesto se apercibe / el Rey, señor, me perdone / una olla, que no puede / comella con más sazón; / que en esto, nuestro rincón / a su gran palacio excede. / REY. ¿Qué tiene?"), la risposta di Juan cui la domanda del re dà adito vede l'intervento del *refundidor*, esplicitando quanto dal precedente commediografo forse solamente alluso, volto a mettere in evidenza la sobrietà del *villano* e con essa il *topos* del *beatus ille*. Si passa infatti dal lopesco "Vaca y carnero / y una gallina" (vv. 1729-1730) al più "sabio" "Que se come con más gana" (v. 1776) del *villano* di Matos, rispettivamente tradotto nella prosa francese di Linguet "C'est que la mienne se mange avec plus d'appétit" e in quella italiana della Caminer "Gli è che la mia si mangia con maggior appetito". Tale affermazione comporta da parte del sovrano prima un commento diretto nei confronti del proprio *alter ego*, poi un *aparte* in cui nuovamente manifesta la propria ammirazione per la vita del contadino, infine la domanda circa il modo in cui lo stesso conduce il resto della giornata: "En eso tenéis razón. (Ap. ¡Qué vida tan sosegada!) / ¿Qué hacéis después?" (vv. 1787-1789). Si osservi come, proseguendo nella direzione intrapresa da Matos di mitigazione della componente di invidia palesata dal monarca nei confronti di Juan, Linguet mantenga dei tre versi soltanto il contenuto semantico del primo e dell'ultimo, eliminando proprio quel commento in *aparte* in cui il personaggio elogia la vita "sosegada" del *villano*, restituendo la battuta nel meno enfatico francese "Vous avez raison: & que faites-vous ensuite?", poi di conseguenza tradotto dalla Caminer "Avete ragione. E dopo che cosa fate?".

La risposta di Juan ne manifesta ulteriormente la magnanimità: "Siempre crío / de limosna, un niño en casa, / que con sus gracias me alegra; / que es más natural la gracias / de un rapaz que de un truhán, / que las maneja estudiadas. / Doyle escuela y cuando es grande, / le doy con que a estudiar vaya, / o siga su inclinación / al estado que le llama" (vv. 1779-1788). Si osservi come, forse in un tentativo di razionalizzazione della difficoltà esegetica dei primi sei versi, data la loro composizione tanto strutturale quanto lessicale, Linguet operi in direzione di una restituzione di senso esplicitante, traducendo "J'ai toujours dans ma maison quelque petit orphelin que j'éleve par charité. J'amuse à lui donner des leçons. Les graces naturelles à cette âge me réjouissent", da cui poi l'italiano "lo ho sempre in casa qualche orfanello cui allevo per carità; mi diverto a dargli delle lezioni; le grazie proprie di quell'età mi rallegrano". In primo luogo lo spagnolo "un niño" (v. 1780) non soltanto passa al francese

tramite l'esplicitazione dell'articolo indeterminativo nell'aggettivo indefinito ("quelque" e "qualche"), onde chiarire fin dal principio che non si tratti di un bambino in particolare, ma passa inoltre ad essere identificato dai più specifici e compassionevoli "petit orphelin" e "orfanello", cui oltre alla scelta del traduttore maggiormente connotato si aggiunge l'impiego dell'aggettivo, poi eliminato in italiano, e del diminutivo. In secondo luogo l'azione "siempre crío de limosna [...] en casa" (vv. 1779-1780), interamente aggiunta dal *refundidor* rispetto all'omologo passo di Lope, viene prima sciolta da Linguet tramite l'ausilio di una relativa come "J'ai toujours dans ma maison [...] qui j'éleve par charité" e poi pertanto restituita dalla Caminer con "ho sempre in casa [...] cui allevo per carità". In seguito, nei metatesti si anticipa quanto riferito al verso 1785 ("doyle escuela"), restituendolo nei più connotati "J'amuse à lui donner des leçons" e "mi diverto a dargli delle lezioni", in un'anticipazione logico-consecutiva della immediatamente successivo verso 1781 ("que con sus gracias me alegra"). Quest'ultimo viene infine restituito in termini generici (rispettivamente in francese "Les graces naturelles à cette âge me réjouissent" e in italiano "le grazie proprie di quell'età mi rallegrano"), forse a riprendere in parte la successiva *paremia* del distico 1782-1783 ("que es más natural la gracias / de un rapaz que de un truhán, / que las maneja estudiadas"), cui si tenta di restituire un senso logico – tramite l'aggiunta di specifiche quali l'aggettivo "naturelles" in riferimento a "gracias", poi eliminato dalla Caminer, e il riferimento "à cette âge", poi in italiano "proprie di quell'età", in richiamo al "rapaz" spagnolo – eliminando tuttavia la presenza antitetica al "truhán" e dunque omettendo la pur velata allusione dispregiativa nei confronti dell'ambiente cortigiano che in esso risiede⁸⁶, ancor più evidente all'interno degli omologhi versi di Lope in cui esso trova la propria origine⁸⁷. La parte finale della battuta, di minore difficoltà esegetica, viene invece restituita in una prosa esplicitante che vede il passaggio dal sintetico "y cuando es grande, / le doy con que a studiar vaya" (vv. 1785-1786) al francese "& quand il est grand, je lui donne une somme pour aller faire ses etudes" e all'italiano "e quand'egli è grande, gli dó una

⁸⁶ "TRUHÁN. s.m. El que con acciones, y palabras placenteras, y burlescas entiende en divertir, y causar risa en los circunstantes. Covarr. quiere se dixesse del Italiano *Trufa*, que vale burla, ò chanza. Lat. *Scurra*, æ. *Ludio*, *onis*": Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. VI, 1739, p. 370.

⁸⁷ No hay ceremonias altivas / truhanes ni pasatiempo, / sin algún niño que alegra / con sus gracias naturales; / que las que hay en hombres tales / son como gracias de suegra. / Éste escojo en el lugar, / y cuando grande, le doy / conforme informado estoy, / para que vaya a estudiar, / o siga su inclinación, / de oficial o cortesano": Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 146 [vv. 1739-1750].

somma di denaro per andar a far i suoi studi”, nonché dal successivo “o siga su inclinación /al estado que le llama” (vv. 1787-1788) ai più prosaici “ou embrasser l’État qui lui plaît le mieux” e “o abbracciare quale più stato gli piace”.

Segue l’ultima domanda del monarca circa le abitudini quotidiane di Juan: “Y después que cae la siesta, / ¿qué hacéis?” (vv. 1789-1790), rispettivamente epurata del *realia* in riferimento alla “siesta”⁸⁸ – in origine pronunciato dal *villano* di Lope al verso 1753 (“Después que cae la siesta”) ed utilizzato dal *refundidor* in sostituzione della battuta del monarca ai versi 1751-1752 in riferimento al tema centrale dell’opera (“No he visto mejor villano / para estarse en su rincón”) – presentandosi nelle traduzioni come “Le reste de la soirée à quoi le passez-vous?” ed “E il resto della sera come lo consumate?”.

La descrizione del pomeriggio illustra un primo momento di visita ai possedimenti agresti con una topica “yegua que al viento en ligereza aventaja”, per poi descrivere il momento della caccia e della pesca prima del rientro a casa dove Juan è atteso da una parca cena e dal riposo, in un passo che si rivela sostanzialmente affine a quello omologo di Lope (vv. 1753-1768), con due uniche omissioni semantiche da parte di Matos: quella del verso 1759 (“porque éstas son mis ciudades”, in riferimento ai poco precedenti “viñas”, “trigos”, “huertas” ed “heredades”), immagine già anticipata dal *refundidor* all’interno del primo atto (“Mis ciudades son los riscos, / los campos son mis provincias” vv. 648-659⁸⁹) e quella dei versi 1765-1766 in cui il *villano* descrivendo la frugalità del proprio pasto riferisce all’ospite che farà altrettanto anche con lui quella sera (“Ceno poco, y ansí a vos / poco os daré de cenar”), di cui il *refundidor* conserva solamente il primo riferimento alla generica abitudine di Juan. I primi nove versi – “Cuando el sol se aplaca / tomo una yegua, que al viento / en ligereza aventaja, / dos perros y una escopeta, / y dando vuelta a mis hazas, / viñas, huertas y heredades, / corro y mato en su campaña / un par de liebres y alguna / vez la perdiz o la

⁸⁸ “SIESTA. s.f. El tiempo despues de medio dia, en que aprieta mas el calor. Viene del Latino *Sexta*, por corresponder à esta hora. Lat. *Quies meridiana*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. VI, 1739, p. 110. Il lemma è descritto nel coevo repertorio lessicografico bilingue spagnolo-francese non tanto in relazione ad un momento della giornata quanto nell’accezione relativa all’abitudine spagnola del riposo pomeridiano: “SIESTA. s.f. sieste, méridienne, heure de repos que l’on prend après le dîner. Lat. *Pomeridiana quies, tis*”: Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 901; “SIESTA. s.f. sieste, méridienne, heure de repos que l’on prend après le dîner. L. *Pomeridiana quies*”: Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 403; “SIESTA. s.f. *Sieste, temps de la plus grande chaleur du jour, pendant lequel les Espagnols dorment*. Lat. *Æstus, somnus pomeridianus*”: Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 377.

⁸⁹ Cfr. *supra*, p. 510.

garza” (vv. 1790-1798) – arrivano nei due metatesti integri del loro principale contenuto semantico, cui si epurano alcuni aspetti diegeticamente marginali: rispettivamente in francese “Quand la grande chaleur est tombée, je prends une lumen plus légère que le vent, deux chiens & mon fusil, je vais visiter mes vergers & mes campagnes” e in italiano “Quand’è passato il gran caldo, prendo una Cavalla leggiera più del vento, due cani e il mio fucile, vo a visitare i miei orti e le mie campagne”. Si noti come il “sol” (v. 1790) – forse in riferimento alla poco precedente “siesta” (v. 1789) o all’anteriore già osservata singolare traduzione dei versi 1752-1753 (“quand le chaleur oblige de quitter l’ouvrage” e “quando il caldo costringe ad abbandonare il lavoro”) – passi ad essere “grande chaleur” e “gran caldo”, mentre l’aurea “yegua” viene parzialmente ridimensionata nell’immagine retorica dei versi 1791-1792 per arrivare come “lumen plus légère que le vent” e “cavalla leggiera più del vento”, e “una escopeta” è restituita, tramite la sostituzione dell’articolo indeterminativo con l’aggettivo possessivo, prima come “mon fusil” e poi come “mio fucile”. Proseguendo, “hazas”, “viñas”, “huertas” ed “heredades” vengono genericamente sintetizzate in “mes vergers & mes campagnes” e “i miei orti e le mie campagne”, cui si collega l’azione di “aller a visiter” e “andare a visitare”, in sostituzione dello spagnolo “dar vuelta”, il quale forse influisce invece sulla poco posteriore traduzione dell’endiadi “corro y mato” (v. 1796), smorzata della propria furia nei meno eroici francese “tout en me promenant, je tue” e nell’italiano “passeggiando uccido”. Analogamente ai possedimenti agresti, anche la triade di animali uccisi viene ridimensionata a due, mantenendo “un par de liebres” e “alguna perdiz” (rispettivamente nei simmetrici “un lievre, une perdix” in francese e “una lepore, o una pernice” in italiano) ed eliminando il riferimento alla “garza”, aggiunto proprio dal *refundidor* rispetto all’omologhi versi 1760-1762 di Lope (“corro y mato en sus campiñas / un par de liebres, y a veces / de perdices”).

Seguono infine l’immagine della pesca e quella del rientro a casa: Otras veces a un arroyo / me bajo con una caña, / y traigo famosos peces. / Vuélvome a la noche a casa, / ceno muy poco y me acuesto, / dando al cielo muchas gracias” (vv. 1799-1804). La prima viene ricondotta nei metatesti ad una prosa sintatticamente più piana e stilisticamente meno retorica – rispettivamente “une autre fois je prends un filet, je vais pêcher au ruisseau voisin qui est plein de poisson excellens” e “un’altra volta prendo una rete, vo a pescare al ruscello vicino, ch’è ripieno d’ottimi pesci” – con una razionalizzazione logica delle azioni in base al

proprio ordine cronologico consequenziale: il *villano* prima prende non già una “caña” bensì “un filet” (poi in italiano “una rete”) e si reca al fiume, con la resa del verbo “bajar” nei meno connotati “aller” e “andare”, in parte forse compensati dall’aggiunta della connotazione di “voisin” (poi “vicino”) in relazione al “ruisseau” (poi “ruscello”), il quale passa inoltre tramite l’articolo da uno generico ad uno specifico. Qui Linguet opera a livello semantico un intervento che non descrive più Juan pescare “famosos peces” (v. 1801) in qualità di soggetto dell’azione, bensì si limita – tramite l’ausilio sintattico dell’introduzione di una relativa – a descrivere l’abbondanza e il pregio dei pesci, il cui attributo di “famosos” viene esplicitato in termini qualitativi e quantitativi (in relazione al fiume), prima in francese “plein de poisson excellens”, quindi in italiano “ripieno d’ottimi pesci”. L’attenzione si sposta dunque dall’ennesima prodezza dell’abilità del *villano* alla sola meraviglia e copiosità dei pesci del corso d’acqua. I tre versi che descrivono la conclusione della giornata (vv. 1802-1804) arrivano invece nei due metatesti senza particolari interventi degni di nota, se non l’eliminazione del riferimento cronologico a “la noche”, la differente struttura sintattica impiegata dai due traduttori (che vede da parte della Caminer l’anticipazione in inciso della subordinata implicita), l’azione di “cenar poco” rispettivamente restituita come “Je soupe légèrement” e “ceno leggermente”, nonché il passaggio dell’elemento divino simbolicamente rappresentato dal “cielo” – oggetto delle “muchas gracias” di Juan (poi in francese “en bénissant” e in italiano “benedicendo”) – prima all’esplicitazione francese “Dieux” e poi, tramite il consueto atteggiamento mantenuto dalla Caminer in casi analoghi, all’italiano “cielo”, in un ritorno al prototesto spagnolo: rispettivamente “Je reviens à la maison. Je soupe légèrement & je me couche en bénissant Dieux” e “ritorno a casa, ceno leggermente, e benedicendo il cielo, me ne vado a dormire”.

Segue poi l’ultimo passo di questo ampio dialogo, all’interno del quale si esplicita il nucleo tematico centrale dell’opposizione tra “corte” e “aldea”, nell’esplicitazione dell’avversione del *villano* dei confronti della prima e dell’invidia del sovrano – pur assai mitigata rispetto a quella dell’omologo lopesco – nei confronti della seconda.

REY	Vos gozáis una fortuna la más dichosa de cuantas tiene el mundo.	1805	LE ROI. Vous êtes l’ homme le plus heureux qu’il y ait au monde.	ALF. Voi siete l’uomo più felice del Mondo.
JUAN	Así es verdad. No hay vida más sosegada .		JEAN. Cela est vrai; je ne crois pas	GIO. È vero; non credo vi sia vita più dolce della mia.
REY	Cualquiera os puede envidiar. Mas sólo os hallo una falta,	1810	qu’il y ait de vie plus douce que la mienne.	ALF. Non v’ha alcuno che non debba invidiarla. Io

JUAN	que os condena lo discreto. ¿Y cuál es?		LE ROI. Il n'y a personne qui ne la doive envier. Je ne trouve en vous gu'une chose à reprendre.	non trovo da riprendere in voi sennon una sola cosa.
REY	La repugnancia que hacéis de no ver al Rey, cuando hasta en las fieras se halla aquella veneración 1815 que deben a su monarca.	JEAN. Quelle chose?	JEAN. Quelle chose?	GIO. E qual è? ALF. L'avversione che dimostrate pella vista del Re.
JUAN	Nadie como yo le adora , ni con veneración tanta besa sus pies y sus manos. Estos hijos y esta casa 1820 es suya, yo lo confieso.	LE ROI. Cette aversion que vous marquez pour la vue du Roi.	JEAN. Je vous l'ai dit. Personne n'a pour lui plus de respect. Ma maison, mon bien, ma famille, il peut disposer de tout , mais je ne veux point le voir.	GIO. Ve l'ho già detto: nessuno ha più di me rispetto per lui; la mia casa, le mie facultà, la mia famiglia, tutto è a sua disposizione , ma io non voglio vederlo.
REY	Mas no he de verle la cara. Si necesidad tuviese, ¿prestáraisle alguna plata?	JEAN. Je vous l'ai dit. Personne n'a pour lui plus de respect. Ma maison, mon bien, ma famille, il peut disposer de tout , mais je ne veux point le voir.	LE ROI. S'il en avoit besoin, lui prêteriez-vous de l'argent?	ALF. Se ne avesse bisogno, gli prestereste voi del denaro?
JUAN	Cuanto tengo y cuanto valgo 1825 pusiera luego a sus plantas. Pruebe el Rey mi voluntad, y verá mi lealtad rara, porque a nuestro Rey debemos, por razón justificada, 1830 cuanto tenemos , pues él nos mantiene en paz y guarda.	JEAN. Je vous l'ai dit. Personne n'a pour lui plus de respect. Ma maison, mon bien, ma famille, il peut disposer de tout , mais je ne veux point le voir.	JEAN. Tout ce que j'ai de bien, j'irois sur le champ le poser à ses pieds; qu'il me mette à l'épreuve, & il verra mon rare dévouement à ses ordres. Nou lui devons tout, puisque c'est lui qui maintient parmi nous l'ordre & la paix.	GIO. Andrei a deporre a' suoi piedi quante ho ricchezze al Mondo; egli mi metta alla prova, e vedrà come io sia disposto ad eseguire i di lui comandi. Noi gli dobbiamo tutto, poiché desso è quello che mantiene fra di noi l'ordine e la pace.
REY	Pues ¿por qué dais en no verle?	JEAN. Tout ce que j'ai de bien, j'irois sur le champ le poser à ses pieds; qu'il me mette à l'épreuve, & il verra mon rare dévouement à ses ordres. Nou lui devons tout, puisque c'est lui qui maintient parmi nous l'ordre & la paix.	LE ROI. Pourquoi donc ne voulez- vous pas le voir?	ALF. E perché dunque non volete vederlo?
JUAN	¿Qué se yo? Nadie se escapa de tener un defectillo. 1835 Yo he dado en aquesta humana flaqueza. Pero decidme, ¿habéis venido a mi casa por huésped o consejero?	LE ROI. Pourquoi donc ne voulez- vous pas le voir?	JEAN. Que sais-je? La foiblesse humaine exige que personne ne soit sans quelque petit défaut; & moi, voilà le mien. Mais, Monsieur , êtes-vous venu ici pour loger ou pour me donner des avis?	GIO. Che so io? La debolezza umana vuole che nessuno sia senza qualche difetto, e questo è il difetto mio. Ma, Signore , siete venuto per alloggiare, o per darmi dei consigli?
REY	Dijelo porque me holgara 1840 que noble os hiciera el Rey.	JEAN. Que sais-je? La foiblesse humaine exige que personne ne soit sans quelque petit défaut; & moi, voilà le mien. Mais, Monsieur , êtes-vous venu ici pour loger ou pour me donner des avis?	LE ROI. Je ne parle de cela si long tems que parce que je suis sûr que le Roi vous donneroit de lettres de noblesse, si vous lui étiez connu.	GIO. Io non merito tanto onore, e inoltre non ho bisogno d'esser più Nobile che non sono; poiché gli è pur d'uopo di ridursi a non occupare più che sei piè di terra, che cosa vorreste ch'io facessi d'una grazia così poco solida?
JUAN	No merezco honra tan alta. No he menester más nobleza que lo que soy; que si para todo en siete pies de tierra, 1845 no quiero honor que se acaba.	JEAN. Je ne mérite pas tant d'honneur. D'ailleurs je n'ai pas besoin d'être plus noble que je ne le suis. Voyez-vous, Monsieur, puisqu'il faut toujours en venir à n'occuper q'un espace de six pieds dans la terre, que serai-je d'une	LE ROI. Je ne parle de cela si long tems que parce que je suis sûr que le Roi vous donneroit de lettres de noblesse, si vous lui étiez connu.	
REY	(Ap. Del más Sabio en su Retiro ¿quién no envidia la constancia?)	JEAN. Je ne mérite pas tant d'honneur. D'ailleurs je n'ai pas besoin d'être plus noble que je ne le suis. Voyez-vous, Monsieur, puisqu'il faut toujours en venir à n'occuper q'un espace de six pieds dans la terre, que serai-je d'une		

[pp. 73-75]	<u>grace qui seroit si peu solide?</u>	[pp.40-41]
-------------	--	------------

Si riporta di seguito il confronto tra gli omologhi passi della *comedia* di Lope e della *refundición* di Matos, i quali, pur presentandosi analoghi nel contenuto semantico essenziale a fini diegetici, presentano maggiori differenze rispetto ai versi precedenti, delineando così la divergente evoluzione che a livello macrostrutturale investe il tema centrale della dinamica oppositiva tra *sabio* e *villano*.

REY	<u>Envidia os puedo tener con una vida tan alta;</u> mas sólo os hallo una falta <u>en el sentido del ver.</u> <u>Los ojos, ¿no han de mirar?</u> <u>¿No se hicieron para eso?</u>	1770	REY	<u>Vos gozáis una fortuna la más dichosa de cuantas tiene el mundo.</u>	1805
JUAN	Que no les niego, os confieso, cosa que les pueda dar.	1775	JUAN	<u>Así es verdad.</u> <u>No hay vida más sosegada.</u>	
REY	<u>¿Qué importa? ¿Cuál hermosura puede a una corte igualarse?</u> <u>¿En qué mapa puede hallarse más variedad de pintura?</u> <u>Rey tienen los animales, y obedecen al león;</u> <u>las aves, porque es razón, a las águilas caudales.</u> <u>Las abejas tienen rey, y el cordero sus vasallos, los niños rey de los gallos; que no tener rey ni ley es de alarbes inhumanos.</u>	1780	REY	<u>Cualquiera os puede envidiar.</u> Mas sólo os hallo una falta, <u>que os condena lo discreto.</u>	1810
JUAN	Nadie como yo le adora, ni desde su casa ahora besa sus pies y sus manos con mayor veneración.	1790	JUAN	¿Y cuál es?	
REY	¿Sin verle, no puede ser que se pueda echar de ver?	1795	REY	<u>La repugnancia que hacéis de no ver al Rey, cuando hasta en las fieras se halla aquella veneración que deben a su monarca.</u>	1815
JUAN	pero si el rey me pidiera estos hijos y esta casa, haced cuenta que se pasa adonde el rey estuviera. Pruebe el rey mi voluntad, y verá qué tiene en mí; que bien sé yo que nací para servirle.	1800	JUAN	Nadie como yo le adora, ni con veneración tanta besa sus pies y sus manos. Estos hijos y esta casa es suya, yo lo confieso. <u>Mas no he de verle la cara.</u>	1820
REY	En verdad, si necesidad tuviese, ¿prestaréis algún dinero?	1805	REY	Si necesidad tuviese, ¿prestáraisle alguna plata?	
JUAN	Cuanto tengo, <u> aunque primero tres mil afrentas me hiciese;</u> que del señor soberano		JUAN	Cuanto tengo y cuanto valgo pusiera luego a sus plantas. Pruebe el Rey mi voluntad, y verá mi lealtad rara, porque a nuestro Rey debemos, por razón justificada, cuanto tenemos, pues él nos mantiene en paz y guarda.	1825
			REY	Pues ¿por qué dais en no verle?	
			JUAN	<u>¿Qué se yo? Nadie se escapa de tener un defectillo.</u> <u>Yo he dado en aquesta humana flaqueza.</u> Pero decidme, <u>¿habéis venido a mi casa por huésped o consejero?</u>	1830
			REY	<u>Dijelo porque me holgara que noble os hiciera el Rey.</u>	1835
			JUAN	<u>No merezco honra tan alta. No he menester más nobleza que lo que soy; que si para</u>	1840

	es todo lo que tenemos, porque a nuestro rey debemos la defensa de su mano. Él nos guarda, y tiene en paz.	1810		todo en siete pies de tierra, no quiero honor que se acaba.	1845
REY	Pues, ¿por qué dais en no ver a quien noble os puede hacer?	1815	REY	<u>(Ap. Del más Sabio en su Retiro ¿quién no envidia la constancia?)</u>	
JUAN	No soy de su bien capaz, <u>ni pienso yo que en mi vida pues haber felicidad como es esta soledad.</u>				
	[pp. 146-147]			[pp. 73-75]	

Senza scendere nel dettaglio dell'analisi, ci si limita ad osservare l'evoluzione del personaggio del sovrano il quale, più che essere connotato in termini di una minore "umanità", come segnalato da Barral Martínez⁹⁰, sembra piuttosto essere attenuato da parte del *refundidor* in merito al tema della "envidia". In primo luogo l'*incipit* lopesco "Envidia os puedo tener / con una vida tan alta" (v. 1769), viene sostituito dai versi 1805-1807 di Matos ("Vos gozáis una fortuna / la más dichosa de cuantas / tiene el mundo") – il quale mantiene il tema della "envidia" in termini più generali, rispettivamente al verso 1809 ("Cualquiera os puede envidiar") e nell'*aparte* conclusivo al verso 1848 ("¿quién no envidia la constancia?") – più in un elogio della vita di Juan che quale acceso risentimento da parte del re. Analogamente, nella *refundición* si eliminano i riferimenti simbolici da parte del monarca ad elementi naturali quali metafore della relazione di ossequio e obbedienza tra re e suddito dei versi 1777-1789⁹¹, sintetizzate nella *refundición* dai versi 1814-1816 ("cuando hasta en las fieras se halla / aquella veneración / que deben a su monarca"), mentre si enfatizza la determinata ostinazione di Juan in termini di "porfía", da un lato accentuando l'enfasi del mero riferimento alla vista – nel passaggio dal lopesco "mas sólo os hallo una falta / en el sentido del ver. / Los ojos, ¿no han de mirar? / ¿No se hicieron para eso?" (vv. 1771-1774)

⁹⁰ Cfr. *supra*, p. 129.

⁹¹ "¿Qué importa? ¿Cuál hermosura / puede a una corte igualarse? / ¿En qué mapa puede hallarse / más variedad de pintura? / Rey tienen los animales, / y obedecen al león; / las aves, porque es razón, / a las águilas caudales. / Las abejas tienen rey, / y el cordero sus vasallos, / los niños rey de los gallos; / que no tener rey ni ley / es de alarbes inhumanos": Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., pp. 146-147 [vv. 1777-1789]. Si noti come le osservazioni riprendano in parte alcune immagini presenti nel dialogo tra il monarca e Finardo che apre il primo atto, che segue ai già osservati riferimenti eruditi in relazione al tema dell'invidia reale dei versi 1037-1090 (Cfr. *supra*, p. ???), anch'essi eliminati entrambi nel passaggio alla *refundición*: "FINARDO. ¿Eso te da pesadumbre? / ¡Un villano en su rincón! / Y, ¿no se espanta un león / de un gallo y de cualquier lumbre? / El animoso caballo / del floro, un ave tan vil, / ¿no se espanta? FINARDO. ¿Que el gentil / león se espanta del gallo? / REY. Y de un carro; tanto siente / de la ruedas el rumor; / y ansí yo de un labrador, / que es un carro finalmente": lvi, p. 129 [vv. 1091-1112].

prima nel distico 1810-1811 (“Mas sólo os hallo una falta, / que os condena lo discreto”) poi nell’esplicitazione dello stesso nella battuta ai versi 1812-1813 (“la repugnancia / que hacéis de no ver al Rey”) – dall’altro evidenziando la risoluzione del *villano* in tal senso – rispettivamente riconducibile ai versi 1822 (“Mas no he de verle la cara”) e 1838-1839 (“¿habéis venido a mi casa / por huésped o consejero?”), di intero appannaggio del *refundidor* – ascrivendovi la connotazione di quasi irrazionali (“¿Qué sé yo”, v. 1834) “defectillo” e “humana flaqueza” – “¿Qué se yo? Nadie se escapa / de tener un defectillo. / Yo he dado en aquesta humana / flaqueza” (vv. 1834-1837) – assente nell’omologo passo lopesco. Inoltre, mentre nella *comedia* di Lope il rifiuto da parte di Juan della possibile carica nobiliare che il re potrebbe concedergli – “Pues, ¿por qué dais en no ver / a quien noble os puede hacer?” (vv. 1814-1815), poi passato alla *refundición* come “Dijelo porque me holgara / que noble os hiciera el Rey” (vv. 1840-1841) – rimanda da un lato al tema dell’umiltà del *villano* (“No soy de su bien capaz”, v. 1816) e dall’altro a quel *topos* del *beatus ille* che determina l’accesa invidia del monarca (“ni pienso yo que en mi vida / pues haber felicidad / como es esta soledad”, vv. 1817-1819), in quella di Matos esso viene mantenuto soltanto del primo elemento, ossia il riferimento all’umiltà – “No merezco honra tan alta. / No he menester más nobleza / que lo que soy” (vv. 1842-1844) – per poi tornare invece al tema della “mortaja”, già ripetutamente ampliato da parte del *refundidor*, quale unica reale certezza della vita umana che rende vano e superfluo ogni bene terreno. Si elimina invece l’ulteriore riferimento al tema del *villano* quale monarca del proprio “rincón” del verso lopesco 1796 (“Yo soy rey de mi rincón”), per esplicitare parallelamente, nell’enfatico *aparte* conclusivo del re, la connotazione dello stesso personaggio in termini di “sabio”, uno degli assi centrali dello sviluppo tematico e drammaturgico attorno a cui sembra concentrarsi il passaggio dalla *comedia* di Lope a quella di Matos: “Del más Sabio en su Retiro / ¿quién no envidia la constancia?” (vv. 1847-1848).

Alla luce di tali osservazioni, che meglio aiutano ad individuare alcune delle dominanti testuali della *refundición*, se ne osservino le due rese traduttive francese ed italiana. Il primo scambio di battute tra don Enrique e Juan, in commento all’esaustiva idillica descrizione della propria vita da parte del secondo – “REY. Vos gozáis una fortuna / la más dichosa de cuantas / tiene el mundo. JUAN. Así es verdad. / No hay vida más sosegada.” (vv. 1805-1808) – si presenta nei due metatesti in una prosa parafrastica esplicativa che vede la

restituzione prima della “fortuna dichosa” nei consueti “l’homme le plus heureux” e “l’uomo più felice”, poi dell’attributo “sosegada”, in relazione alla vita del *villano*, nei rispettivi “douce” e “dolce”, nonché l’ausilio sintattico dell’introduzione della proposizione principale “je ne crois pas qu’il y ait” (poi nell’italiano della Caminer “non credo vi sia”) a reggere la successiva proposizione oggettiva, presente nel prototesto spagnolo al verso 1808 come proposizione principale (“No hay”): “LE ROI. Vous êtes l’homme le plus heureux qu’il y ait au monde. JEAN. Cela est vrai; je ne crois pas qu’il y ait de vie plus douce que la mienne” e “ALF. Voi siete l’uomo più felice del Mondo. GIO. È vero; non credo vi sia vita più dolce della mia”.

Segue la ridimensionata manifestazione del tema dell’invidia da parte del monarca – riferita come già osservato in termini generici e non già, come nella *comedia* di Lope, allo specifico omologo personaggio – cui succede la prima mostra di riprovazione nei confronti dell’ostinazione di Juan a non voler incontrare il proprio monarca, nonché la domanda del *villano* in proposito: “REY. Cualquiera os puede envidiar. / Mas sólo os hallo una falta, / que os condena lo discreto. / JUAN. ¿Y cuál es?” (vv. 1809-1811). Le traduzioni di Linguet e della Caminer – rispettivamente “ROI. Il n’y a personne qui ne la doive envier. Je ne trouve en vous qu’une chose à reprendre. JEAN. Quelle chose?” e “ALF. Non v’ha alcuno che non debba invidiarla. Io non trovo da riprendere in voi sennon una sola cosa. GIO. E qual è?” – mantengono il contenuto semantico dei versi pur intervenendo in una duplice direzione: da un lato entrambe le proposizioni vedono il passaggio dalla costruzione sintattica affermativa (“qualquiera os puede” e “mas sólo os hallo”) a quella negativa (rispettivamente “Il n’y a personne qui ne la doive”, “Non v’ha alcuno che non debba” e “Je ne trouve en vous qu’une” e “Io non trovo [...] in voi sennon”, cui si aggiunge la restituzione di “falta” prima come “chose à reprendre” e poi come “cosa da riprendere”); dall’altro si assiste alla completa epurazione del verso 1811 (“que os condena lo discreto”), interamente riconducibile alla penna del *refundidor*.

La risposta di don Enrique (“La repugnancia / que hacéis de no ver al Rey, / cuando hasta en las fieras se halla / aquella veneración / que deben a su monarca”, vv. 1812-1816) – in cui Matos come osservato enfatizza il tema della “porfía” connotando l’ostinazione del *villano* a non incontrare il sovrano come “repugnancia” (tradotta prima come “aversion”, poi come “avversione”, con il conseguente passaggio successivo dal negativo “de no ver” agli affermativi “pour la vue” e “pella vista”), eliminando parallelamente l’ampio riferimento

all'universo naturale presente nella *comedia* di Lope – arriva nei metatesti priva proprio di tale immagine comparativa della “veneración” delle “fieras” nei confronti del monarca, per concentrarsi sull'esclusivo nucleo semantico della battuta: rispettivamente in francese, nel passaggio morfologico dal verbo “ver” al sostantivo “vue”, “Cette aversion que vous marquez pour la vue du Roi” e in italiano, letteralmente, “L'avversione che dimostrate pella vista del Re”.

Juan ribadisce ulteriormente il proprio rispetto nei confronti del re, che egli considera padrone di ogni proprio bene, manifestando tuttavia ancora una volta la determinazione a non volerlo incontrare: “Nadie como yo le adora, / ni con veneración tanta / besa sus pies y sus manos. / Estos hijos y esta casa / es suya, yo lo confieso. / Mas no he de verle la cara” (vv. 1817-1822). Si noti come proprio tale insistenza in merito al duplice tema della devozione del contadino nei confronti dell'autorità sovrana e della sua opposizione alla vista della stessa, espediente compositivo volto all'enfasi del nucleo tematico centrale, sembri apparire agli occhi di Linguet come eccessivamente ridondante, il che è probabilmente il motivo della sua introduzione di un sintomatico *incipit* di cui non si ha alcun riscontro all'interno del prototesto spagnolo, forse anche in un'anticipazione della poco posteriore omissione di “lo confieso” (v. 1821): “Je vous l'ai dit”, poi tradotto alla lettera dalla Caminer come “Ve l'ho già detto”. Segue dunque la traduzione dei versi di Matos, rispettivamente in francese “Personne n'a pour lui plus de respect. Ma maison, mon bien, ma famille, il peut disposer de tout, mais je ne veux point le voir” e in italiano “nessuno ha più di me rispetto per lui; la mia casa, le mie facoltà, la mia famiglia, tutto è a sua disposizione, ma io non voglio vederlo”. Si noti come mentre da un lato si attenua l'idea di “adoración” e “veneración tan alta” (tradotti nei soli meno adulatori “respect” e “rispetto”), eliminando inoltre il riferimento dell'azione riverente del *villano* di “besar los pies al monarca”, dall'altro essa viene parzialmente compensata tramite una manifestazione di ossequio meno figurata e più tangibile che vede l'aggiunta, insieme agli “hijos” e “casa” simbolicamente offerti al monarca (rispettivamente “maison” e “famille” e “casa” e “famiglia”, in una restituzione più generica del nucleo familiare di Juan), degli ulteriori “bien” e “facoltà”, nonché l'esplicitazione dell'incisivo “es suya” (v. 1821), cui si elimina il posteriore riferimento “lo confieso”, tramite le maggiormente descrittive prose “il peut disposer de tout” e “tutto è a sua disposizione”. Si osservi infine come l'ultimo verso (“Mas no he de verle la cara”),

ricondotto al proprio nucleo semantico, a differenza di quanto occorso ai versi 1711-1712 – “¿en vuestra vida / habéis visto al Rey en la cara?”, allora tradotti rispettivamente “vous n’avez jamais vu le Roi en face?” e “voi non avete mai veduto la faccia del Re?”⁹² – venga in questo caso privato del riferimento diretto al volto del monarca (“mais je ne veux point le voir” e “ma io non voglio vederlo”).

Segue la richiesta di don Enrique in merito alla disponibilità del *villano* di prestare al re del denaro – “Si necesidad tuviese, prestáraisle alguna plata?” (vv. 1823-1824) – letteralmente restituita nei due metatesti come “S’il en avoit besoin, lui prêteriez-vous de l’argent?” e “Se ne avesse bisogno, gli prestereste voi del denaro?”. Juan risponde con l’ennesima manifestazione di ossequiosa riverenza nei confronti dell’autorità regale, cui segue una celebrativa *paremia*: “Cuanto tengo y quanto valgo / pusiera luego a sus plantas. / Pruebe el Rey mi voluntad, / y verá mi lealtad rara, / porque a nuestro Rey debemos, / por razón justificada, / cuanto tenemos, pues él / nos mantiene en paz y guarda” (vv. 1825-1832). Il primo distico viene tradotto da Linguet in una prosa letterale che vede la parziale omissione del riferimento al metaforico “valor” di Juan, nella riconduzione della endiadi del verso 1825 (“Cuanto tengo y quanto valgo”) al solo esplicativo “Tout ce que j’ai de bien” (poi in italiano “quante ho ricchezze al Mondo”), nonché la razionalizzante aggiunta del condizionale “j’irois”: “Tout ce que j’ai de bien, j’irois sur le champ le poser à ses pieds”. A partire da tale resa la Caminer interviene invece – in un ordine sintattico ancor più logico che vede l’anticipazione del verbo rispetto al complemento oggetto – da un lato eliminando il riferimento cronologico dato dalla locuzione avverbale “sur le champ” (traducete dello spagnolo “luego”), dall’altro enfatizzando l’opulenza, nonché generosità e ossequio, del *villano* tramite l’aggiunta di “al mondo” in riferimento ai beni posseduti: “Andrei a deporre a’ suoi piedi quante ho ricchezze al Mondo”. L’imperativo successivo (“Pruebe el Rey mi voluntad”, v. 1827) tramite cui Juan esorta metaforicamente il monarca a metterlo alla prova – incoraggiamento che sarà poi pretesto delle successive richieste da parte dello stesso all’interno del terzo atto, per cui il *villano* biasima il personaggio di don Enrique per averlo preso eccessivamente alla lettera⁹³ – arriva nei metatesti tramite i congiuntivi esortativi “qu’il me mette à l’épreuve” ed “egli mi metta alla prova”, mentre la conseguenza che

⁹² Cfr. *supra*, p. 620.

⁹³ Cfr. *infra*, pp. 705 ss.

consegue a tale esortazione (“y verá mi lealtad rara”, v. 1828) passa prima al francese nel pressoché letterale “& il verra mon rare dévouement à ses ordres” – in cui si assiste da un lato al mantenimento di “rara” con l’altrettanto polisemico e anfibologico “rare” e dall’altro alla specifica razionalizzante dell’aggiunta di “à ses ordres” in riferimento a quel “dévouement” che trova la propria origine della “lealtad” del prototesto spagnolo – per subire poi da parte della Caminer una ulteriore operazione di esplicitazione tramite l’eliminazione proprio del riferimento alla “raridad” dell’ossequio del suddito restio ad incontrarlo nonché la restituzione di tale aspetto di “devozione” in termini di disponibilità ad eseguirne gli ordini: “e vedrà come io sia disposto ad eseguire i di lui comandi”. Nel duplice passaggio dal prototesto spagnolo al metatesto italiano, pertanto, si assiste alla progressiva perdita della fondamentale connotazione del personaggio del *villano* nei termini di suddito devoto che adora e venera il proprio monarca, che costituisce la controparte positiva dell’ostinata “porfía” dello stesso a non volerlo incontrare. Non è un caso infatti, che tale aspetto costituisca anche il nucleo tematico centrale della *paremia* con cui Juan conclude la battuta (vv. 1829-1832), che arriva nei due metatesti sostanzialmente integra nel proprio contenuto semantico sebbene con l’omissione del didattico verso 1830 (“por razón justificada”), la sintetica resa di “quanto tenemos” con “tout” e “tutto”, nonché l’esplicitazione del riferimento alla protezione dato dal verbo “guardar” (v. 1832) nei meno devoti e divinatori “ordre” e “ordine”, anticipati rispetto al riferimento alla “paz”: rispettivamente in francese “Nou lui devons tout, puisque c’est lui qui maintient parmi nous l’ordre & la paiz” e in italiano “Noi gli dobbiamo tutto, poiché desso è quello che mantiene fra di noi l’ordine e la pace”.

La successiva domanda del re sotto mentite spoglie riprende in parte nuovamente il tema della “porfía” tramite la locuzione “dar en” – “Pues ¿por qué dais en no verle?” (v. 1833), poi ripresa al verso 1836 (“Yo he dado en aquesta humana”) – la cui connotazione in termini di ostinazione viene invece attenuata nei due metatesti, rispettivamente “Pourquoi donc ne voulez-vous pas le voir?” ed “E perché dunque non volete vederlo?”. Attraverso la risposta del *villano* a tale richiesta, che esplicita precisamente tale aspetto in relazione alla propria singolare e inspiegabile stravaganza – analogamente a quella sua connotazione di “extraña” precedentemente occorsa – Matos enfatizza il tema della refrattarietà di Juan all’incontro con il sovrano con alcuni versi di suo esclusivo appannaggio in cui è pertanto possibile

individuare alcune dominanti testuali che connotano il passaggio alla *refundición*: “¿Qué se yo? Nadie se escapa / de tener un defectillo. / Yo he dado en aquesta humana / flaqueza” (vv. 1834-1837). La resa nei due metatesti si presenta in una prosa ampia e razionalizzante: rispettivamente “Que sais-je? La foiblesse humaine exige que personne ne soit sans quelque petit défaut; & moi, voilà le mien” e “La debolezza umana vuole che nessuno sia senza qualche difetto, e questo è il difetto mio”. Se “un defectillo” viene tradotto prima come “quelque petit défaut” e poi, tramite l’epurazione dell’aggettivo a sua volta derivante dal suffisso diminutivo spagnolo, come “qualche difetto”, lo spagnolo “nadie se escapa de tener” – la cui incisività, oltre che dettata probabilmente da ragioni di natura metrica, sembrerebbe rimandare alla volontà di Juan di chiudere il discorso, poi esplicitata dall’ironia della domanda retorica successiva a chiudere la battuta – viene restituito per mezzo dei più ampollosi e filosofici “la foiblesse humaine exige que personne ne soit sans” e “la debolezza umana vuole che nessuno sia senza”, quasi a recuperare quella connotazione di “sábio” del personaggio precedentemente più volte epurata. Più sbrigativamente invece, la traduzione del distico successivo in relazione all’umana debolezza dell’ineccepibile personaggio – “Yo he dado en aquesta humana / flaqueza” (vv. 1836-1837), con la ripresa della locuzione “dar con” del verso 1833 in ulteriore rimando al tema della “porfía” – perde proprio tale caratterizzazione di umiltà, per essere meramente ricondotta al precedente “defectillo”, in un improvviso abbassamento del registro linguistico da parte di Linguet (“& moi, voilà le mien”), poi in parte compensato dalla Caminer tramite il ritorno ad una prosa più stilisticamente coerente con quella appena utilizzata (“e questo è il difetto mio”), forse nel tentativo di restituire alla battuta maggiore omogeneità.

Juan si rivolge dunque a don Enrique con una domanda quasi provocatoria che auspica la conclusione del discorso (“Pero decidme, / ¿habéis venido a mi casa / por huésped o consejero?”, vv. 1837-1839) e le cui traduzioni si rivelano pressoché letterali, pur con l’intervento di alcuni espedienti morfosintattici dovuti ad una resa in prosa, nonché l’inserimento delle apostrofi “Monsieur” e “Signore” assenti nel prototesto spagnolo e forse a compensare l’omissione dell’imperativo “decidme”: rispettivamente “Mais, Monsieur, êtes-vous venu ici pour loger ou pour me donner des avis?” e “Ma, Signore, siete venuto per alloggiare, o per darmi dei consigli?”. La risposta del sovrano allude alla possibilità che Juan diventi un cortigiano, in un’anticipazione di quella che sarà poi la conclusione del dramma:

“Dijelo porque me holgara /que noble os hiciera el Rey” (vv. 1840-1841), rispettivamente tradotto “Je ne parle de cela si long tems que parce que je suis sûr que le Roi vous donneroit de lettres de noblesse, si vous lui étiez connu” e “Io non parlo di ciò così a lungo sennon perché sono sicuro, che se il Re vi conoscesse vi darebbe delle lettere di Nobiltà”. Si osservi come all’interno del pur sintetica resa del distico si riscontrino nei due metatesti quattro interventi degni di nota. In primo luogo la restituzione dell’incisivo *incipit* “Dijelo porque” con il più descrittivo e arbitrario francese “Je ne parle de cela si long tems que parce que” (poi letteralmente in italiano “Io non parlo di ciò così a lungo sennon perché”), quasi in una più o meno conscia manifestazione da parte di Linguet del proprio stesso disagio di fronte all’ampia argomentazione, che sembrerebbe quasi richiamare l’esortazione di Gutierrez al gracioso Martín “Acaba y no me dilates / la noticia” (vv. 385-386)⁹⁴. In secondo luogo l’auspicio del camuffato sovrano passa dall’idea di desiderio data dall’affermazione “yo me holgara”⁹⁵ a quella di certezza di “je suis sûr” e “sono sicuro”, il che farebbe supporre più che una mancata comprensione dello stesso da parte del traduttore – data anche la corretta accezione del lemma all’interno del repertorio lessicografico bilingue spagnolo-francese coevo⁹⁶ – alla volontà di dare maggiore enfasi, nonché razionalizzazione, a quanto asserito da don Enrique, il che è possibile a livello diegetico data la sua coincidenza con il personaggio del monarca. Ulteriore intervento da parte di Linguet è poi la razionalizzante aggiunta di un periodo ipotetico, in sostegno al precedente passaggio da “yo me holgara” a “je suis sûr”, la cui apodosi viene interamente introdotta dal traduttore (“si vous lui étiez connu”) e poi mantenuta dalla Caminer (“se il Re vi conoscesse”). Don Enrique passa dunque dal manifestare il desiderio che il re dichiari Juan “noble” ad affermare di essere certo che ciò avvenga qualora il monarca abbia l’occasione di conoscerlo: in un’ottica razionalizzante, l’inserimento dell’apodosi sembrerebbe quasi andare a compensare l’ostinata avversione di Juan a voler incontrare il sovrano, giustificando in questo modo l’insistenza dell’ospite (“Je ne parle de cela si long tems que parce que”) in merito a tale tema. Infine, dal punto di vista lessicale, si osservi come la locuzione spagnola “hacer noble” passi al francese, tramite

⁹⁴ Cfr. *supra*, p. 345.

⁹⁵ “HOLGAR. [...] Vale tambien celebrar, tener gusto, contento y placer de alguna cosa, alegrarse de ella. Latín. *Gaudere. Laetari*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. IV, 1734, p. 166.

⁹⁶ cfr. Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 573; Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 74; Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 44.

un'operazione traduttiva di addomesticamento, come "donner lettres de noblesse"⁹⁷, poi restituita alla lettera dalla Caminer come "dare delle lettere di Nobiltà"⁹⁸.

Il dialogo si avvia alla conclusione con la risposta del *villano*, il quale prima manifesta la propria umiltà dichiarando di non meritare un simile onore, poi ribadisce l'appagamento dato dal proprio *status* esplicitando nuovamente negli ultimi versi, interamente aggiunti dal *refundidor*, il tema della morte quale unico bene certo e imperituro che accomuna ogni essere umano a prescindere dal grado sociale e i beni terreni: "No merezco honra tan alta. / No he menester más nobleza / que lo que soy; que si para / todo en siete pies de tierra, / no quiero honor que se acaba" (vv. 1842-1846). Mentre la prima parte della battuta arriva nei due metatesti in una resa alquanto letterale – rispettivamente in francese "Je ne mérite pas tant d'honneur. D'ailleurs je n'ai pas besoin d'être plus noble que je ne le suis" e in italiano, con l'aggiunta discorsiva dell'avverbio "inoltre" ad ausiliare il passaggio alla coordinazione per polisindeto, "lo non merito tanto onore, e inoltre non ho bisogno d'esser più Nobile che non sono" – è proprio l'ultima affermazione introdotta da Matos a subire da parte dei due traduttori una maggiore ingerenza. L'immagine metaforica del periodo ipotetico spagnolo – "si para / todo en siete pies de tierra, / no quiero honor que se acaba" (vv. 1844-1846) – arriva infatti ai due metatesti sotto forma di interrogativa retorica introdotta da una causale, a restituire alla costruzione un nesso logico consequenziale maggiore: nelle rispettive traduzioni "Voyez-vous, Monsieur, puisqu'il faut toujours en venir à n'occuper q'un espace de six pieds dans la terre, que serai-je d'une grace qui seroit si peu solide?" e "poiché gli è pur d'uopo di ridursi a non occupare più che sei piè di terra, che cosa vorreste ch'io facessi d'una grazia così poco solida?". Introdotta dall'*incipit* francese con l'apostrofe all'interlocutore "Voyez-vous, Monsieur", poi eliminata dalla Caminer, la subordinata causale vede il passaggio del lirico spagnolo "si para / todo en siete pies de tierra" nelle prose esplicative "puisque'il faut toujours en venir à n'occuper q'un espace de six pieds dans la terre" e "poiché gli è pur d'uopo di ridursi a non occupare più che sei piè di terra" – quasi in un passaggio dall'idea di ineluttabilità a quella di necessarietà che attenua in parte la già

⁹⁷ La locuzione nominale "lettres de noblesse", indica in effetti il documento tramite cui il re conferisce a qualcuno il grado nobiliare e di conseguenza, in senso figurato, anche lo *status* stesso. Cfr. Académie Française, *Dictionnaire...*, cit., vol. II, 1740, p. 23.

⁹⁸ "Lettere di nobiltà" si riscontra nell'italiano coevo quale locuzione di analogo significato, sebbene sempre utilizzata, dato il differente contesto storico-politico, in riferimento a monarchie estere, in particolar modo proprio alla Francia dell'Ancien Régime, quale traduce di "lettres de noblesse".

commentata saggia serenità con cui Juan affronta il tema della morte. La principale invece – “no quiero honor que se acaba” (v. 1846) – perde gran parte della propria risolutezza, data dalla presenza dell’avverbio “no”, divenendo un’interrogativa retorica dai toni quasi remissivi: “que serai-je d’une grace qui seroit si peu solide?” e “che cosa vorreste ch’io facessi d’una grazia così poco solida?”. Il *villano* passa dunque dal rifiutare fermamente di non desiderare alcun “honor que se acaba”, in relazione alla propria visione di carattere effimero che connota ogni bene terreno, ad attenuare il proprio rifiuto, arrivando ad affermare che un’onorificenza “si peu solide” non servirà a prevenire la “solida” ineluttabilità del destino umano.

L’ultimo *aparte* reale – “Del más Sabio en su Retiro / ¿quién no envidia la constancia?” (vv. 1847-1848) – interamente aggiunto da Matos a riprendere il tema dell’invidia per enfatizzare precisamente tale la connotazione di Juan quale “sabio en su retiro”, nucleo centrale dell’evoluzione dalla *comedia* di Lope alla posteriore *refundición* e in quanto tale leggibile quale dominante testuale di sostanziale rilevanza, viene nei due metatesti interamente omesso.

Si assiste dunque all’ingresso della tavola della cena⁹⁹, che offre ai due personaggi il pretesto di un diverbio analogo a quello poco precedentemente occorso in merito alla sedia, cui segue un primo confronto tra il monarca e Beatriz e l’uscita di scena del *villano* per andare a dormire.

<i>Sacan una mesa, y van entrando los villanos con platos tapados.</i>		<i>(On apporte une table avec des plats.)</i>	<i>(Portano una picciola tavola con dei tondi.)</i>
TIRSO	La mesa tienes aquí.	TIRCIS.	TIR. Signore , ecco qua la tavola.
JUAN	A ella os llegad, hidalgo. 1850	Monsieur , voilà la table.	GIO. Animo , Signore, ceniamo .
REY	Aquí me quiero sentar.	JEAN.	ALF. (volendo mettersi in capo della tavola.) Io voglio mettermi qui.
JUAN	No estáis bien en este lado. Poneos a la cabecera.	Allons, Monsieur, soupons.	GIO. Là non istate bene: mettetevi in quell’altro posto.
REY	Eso no.	LE ROI, voulant se mettre au bout.	ALF. Non sarà mai vero.
JUAN	Haced lo que os mando; que el dueño soy del cortijo , y es muy justo en tales casos que por ruin que el huésped sea se le dé el lugar más alto. 1855	Je veux me mettre ici.	GIO. Eh fate quel ch’io vi dico, giacchè il Padrone sono io. La civiltà vuole
REY	(Ap. Habrá quien aquesto crea?)	JEAN.	
JUAN	Tú , Tirso, mientras cenamos, 1860	Je n’en serai rien.	
		JEAN.	
		Eh! Faites ce que je vous	

⁹⁹ Come già accennato in precedenza, l’azione drammatica della *refundición* si discosta a partire da questo momento dal proprio modello lopesco. In particolare nella *comedia* di Lope al passo appena commentato segue il già commentato l’ingresso di Fileto che annuncia la cena, cui segue la richiesta del monarca allo stesso di far preparare la biancheria a Lisarda e Belisa: cfr. *supra*, pp. 413-414.

<p>que echen sábanas aprisa de holanda.</p> <p>REY (Ap. Feliz estado es el del un labrador rico.)</p> <p>JUAN En la soledad descanso. Vosotros, mientras cenamos yo y el huésped, cantad algo.</p> <p>1865</p> <p>[p. 75]</p>	<p>dis, puisque je suis le maître. La politesse veute que l'étranger ait toujours la meilleure place, quelque chétif qu'il soit d'ailleurs.</p> <p>LE ROI, s'asseyant. Bon! Me voilà bien honoré.</p> <p>JEAN. Toi, Tircis, tandis que nous soupons, va dire qu'on prépare des draps de toile de Hollande. Por vous (à Beatrice & Constance qui paroissent) chantez-nous quelque chose.</p> <p>[pp. 62-63]</p>	<p>che il Forastiere abbia sempre il miglior posto per quanto tristo soggetto ei si sia.</p> <p>ALF. (Sedendo a parte.) lo ricevo di begli onori.</p> <p>GIO. Tirsi, mentre ceniamo, va a far preparare delle lenzuola di tela d'Olanda; e voi, (a Beatrice e Costanza che cantano) cantateci qualche cosa.</p> <p>[pp.41-42]</p>
--	--	--

Già a partire dalla didascalia di scena – a sua volta già rivisitata da Matos nel passaggio alla *refundición*¹⁰⁰ – entrambi i traduttori intervengono con alcune modifiche lessicali: mentre Linguet elimina infatti sia la presenza dei “villanos” che l’attributo di “tapados” in relazione ai “platos” (tradotti in francese con “plats”), la Caminer interviene a sua volta sia utilizzando per questi ultimi il vocabolo “tondi”, cambiando dunque il significato del prototesto di riferimento¹⁰¹, che connotando arbitrariamente la “tavola” come “picciola”.

Alla battuta in cui Tirso annuncia l’ingresso della cena – “La mesa tienes aquí” (v. 1849), rispettivamente tradotta, con l’aggiunta delle apostrofi “monsieur” e “signore”, come “Monsieur, voilà la table” e “Signore, ecco qua la tavola” – segue l’esortazione da parte di Juan affinché don Enrique prenda posto: “A ella os llegad, hidalgo” (v. 1850). Si osservi come il testo di Matos, orientato a una fruizione performativa, manchi di alcune indicazioni sceniche che portano Linguet, pur nel tentativo di ovviare a tale difficoltà, a compromettere la propria resa, il che causerà in seconda istanza un arrivo al metatesto italiano che si discosta da quanto effettivamente indicato dal drammaturgo spagnolo. L’invito all’“hidalgo” (rispettivamente tradotto nei più generici “monsieur” e “signore”, già utilizzati dal *criado* nella battuta appena precedente per rivolgersi al proprio *amo*) ad avvicinarsi alla tavola – espresso tramite l’imperativo alla seconda persona plurale di cortesia – viene infatti restituito da Linguet con un’esortazione generica alla cena (con l’esplicita aggiunta del verbo

¹⁰⁰ “*Sacan una mesa baja, con pan, salero, cuchillo, y vayan entrando villanos con platos y cubiertos*”: Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 148 [did al v. 1828].

¹⁰¹ “TONDO. [...] diciamo anche a un certo Arnese piano, e ritondo per lo più di stagno, per uso di tenervi sopra i bicchieri, e il fiasco in sulla tavola, e corrisponde forse a quello, che da Petronio fu detto in Lat. circulus incitega”: Accademia della Crusca, *Vocabolario degli accademici della Crusca. Quarta impressione*, Firenze, Domenico Maria Manni, 6 voll., 1729-1738, vol. V, 1738, p. 97.

“souper”, di cui non si ha alcun riscontro nel prototesto spagnolo), come “Allons, Monsieur, soupons”; se tuttavia nell’impiego del verbo “aller” è possibile riscontrare un retaggio dell’originario spagnolo “llegar”, nella resa italiana esso viene letto quale mera interiezione, il che comporta la traduzione da parte della Caminer come “Animo, Signore, ceniamo”. Per quanto marginale e poco invasivo, tale intervento perde parte del proprio valore sia tematico che diegetico: il primo in relazione al personaggio di Juan quale “rey” del proprio “rincón”, il secondo ricollegabile all’immediato sviluppo dell’azione che proprio a tale *status* di autorità fa riferimento e che nella scena omologa e antitetica del terzo atto troverà la propria nemesi.

La risposta del re sotto mentite spoglie rimanda invece a quella dimensione performativa poco prima accennata, che induce Linguet a fraintendere il prototesto originale traducendone il significato contrario. Il personaggio, infatti, affermando “Aquí me quiero sentar” (v. 1831), fa riferimento a un qualunque posto che non sia il capotavola – la cui indicazione non è agli occhi di Matos necessaria giacché la scelta spetterà all’*autor* della compagnia o all’attore stesso che interpreta tale ruolo – dove invece il *villano* lo invita a sedersi nel distico immediatamente seguente: “No estáis bien en este lado. / Poneos a la cabecera” (vv. 1852-1853). Il traduttore francese, palesemente orientato ad una fruizione scritta del proprio metatesto, sente la necessità di introdurre un’indicazione scenica di sostegno all’affermazione di don Enrique – rispettivamente tradotta in francese “Je veux me mettre ici” e in italiano “lo voglio mettermi qui” – onde permettere al “lettore” di comprendere meglio quanto accade in seguito. La scelta della didascalia introdotta, tuttavia, fa riferimento proprio all’unico dei posti che il personaggio non dovrebbe prescegliere, ossia quella “cabecera”¹⁰² presso cui subito dopo Juan, in una dimostrazione tanto di ospitalità quanto di autorevolezza, lo invita a prendere posto: “LE ROI, *voulant se mettre au bout*”, poi nell’italiano della Caminer “ALF. (*Volendo mettersi in capo della tavola*)”. Tale scelta influisce pertanto anche sulla posteriore ingiunzione del *villano*, all’interno della cui battuta si elimina nei due metatesti il riferimento al capotavola per sostituirlo con i più vaghi “là-haut” e “quell’altro posto” (rispettivamente “Non, vous n’êtes pas bien, placez-vous là-haut” e “Là

¹⁰² “CABECERA DE MESA. Se llama el principal asiento de ella: y porque la mesa por ser cuadrilonga regularmente tiene dos cabeceras, se entiende de aquella que cae en lo mas interior de la pieza donde se come, y mas opuesta a la puerta por donde se entra en ella. Latín. *Caput mensae*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. II, 1729, p. 14.

non istate bene: mettetevi in quell'altro posto"). Qualunque siano le motivazioni di tale inversione tra posto generico e capotavola – oltre all'evidente desiderio di una razionalizzazione orientata ad una fruizione in prosa che comunque avrebbe potuto essere effettuata restituendo i due riferimenti in modo analogo a quanto occorre nel dramma di Matos – e per quanto essa non comprometta il messaggio poi veicolato nel prosieguo del dialogo, ossia l'autorità di cui gode all'interno del proprio microcosmo di riferimento il personaggio del *villano*, questo stesso perde l'importante connotazione di generoso padrone di casa che riserva al proprio ospite il posto d'onore, già anticipata dal precedente passo della sedia al principio della stessa scena¹⁰³. Ancora una volta Juan arriva nella Francia e nell'Italia settecentesche parzialmente privo di quella propria componente di saggia e magnanima "humildad" che trovava origine negli omologhi versi di Lope¹⁰⁴.

Al netto rifiuto di don Enrique – "Eso no" (v. 1854), rispettivamente tradotto "Je n'en serai rien" e "Non sarà mai vero" – segue proprio la battuta in cui Juan esplicita il tema del "rey en el rincón" dichiarandosi "dueño del cortijo" e mettendo così definitivamente a tacere l'opposizione del nobile: "Haced lo que os mando; / que el dueño soy del cortijo, / y es muy justo en tales casos / que por ruin que el huésped sea / se le dé el lugar más alto" (vv. 1854-1857). Entrambi i metatesti vedono l'aggiunta in *incipit* dell'interiezione esclamativa "Eh", cui segue una traduzione letterale del primo distico di Matos pur epurato proprio di quel "cortijo"¹⁰⁵ che costituisce l'elemento di maggior rilievo inserito dal *refundidor* rispetto alla *comedia* di Lope¹⁰⁶: rispettivamente in francese "Eh! Faites ce que je vous dis, puisque je suis le maître" e in italiano "Eh fate quel ch'io vi dico, giacchè il Padrone sono io". La *paremia* successiva, invece, analogamente a quanto occorso per la traduzione dei versi 1834-1835 in relazione al "defectillo", viene sciolta in un'esplicitazione didattica, con il passaggio dal più generico "es muy justo en tales casos" ai sentenziosi "La politesse veute" e "La civiltà vuole", nonché la resa del sostantivo "huésped" come "étranger" e "forastiere" e dell'attribuito

¹⁰³ Cfr. *supra*, pp. 609 ss.

¹⁰⁴ "FILETO. La mesa tienes aquí. / JUAN. A ella os podéis llegar. / REY. Aquí me quiero asentar. / JUAN. No estáis bien, hidalgo, ahí; / poneos a la cabecera": Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 148 [vv. 1829-1833].

¹⁰⁵ "CORTIJO. s.m. Alquería, cafería o casa, destinada en el campo para recoger los frutos de la tierra. Es voz muy usada en los Réinos de Andalucía, Granada, Córdoba, y otros vecinos. Latín. *Villa, ae*": Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. II, 1729, p. 631.

¹⁰⁶ "REY. Eso no. / JUAN. En mi casa estoy, / obedecedme; que soy / el dueño. REY. Más justo fuera /que yo estuviera a los pies. / JUAN. Haced lo que os he mandado; /que del dueño que es honrado, / siempre el que es huésped lo es; / y por ruin que el huésped sea, / siempre el dueño le ha de dar / por honra el mejor lugar": Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 148 [vv. 1834-1843]

“ruin” prima come “chétif” e poi “tristo soggetto”: rispettivamente “La politesse veute que l'étranger ait toujours la meilleure place, quelque chétif qu'il soit d'ailleurs” e “La civiltà vuole che il Forastiere abbia sempre il miglior posto per quanto tristo soggetto ei si sia”. Interessante notare che nella restituzione di “lugar más alto” (v. 1857) con il francese “meilleure place” e l'italiano “miglior posto” entrambi i traduttori dimostrano di aver colto il senso del proprio prototesto di riferimento; tuttavia nessuno dei due sembrerebbe trovare disaccordo tra tale affermazione e il precedente equivoco della “cabecera” in quanto seduta privilegiata della tavola.

Il commento del sovrano in *aparte* – “¿Habrà quien a questo crea?” (v. 1859), coincidente con il lopesco verso 1844 – non soltanto viene restituito nei due metatesti rivisto nel proprio contenuto semantico, ma viene altresì ausiliato da un'ulteriore didascalia narrativa, aggiunta da Linguet e poi mantenuta dalla Caminer, in cui si spiega che il monarca compie l'azione di sedersi, evidentemente anche in questo caso indirizzata ad una fruizione del testo per la lettura che supplisca ad un'assenza data dalla sua scarsa utilità ai fini performativi del prototesto spagnolo: in francese “LE ROI, s'asseyant” e in italiano “ALF. (*Sedendo a parte*)”. Si noti inoltre come la Caminer aggiunga all'interno della stessa didascalia l'ambigua specifica “a parte”, che potrebbe sia ricondurre al luogo ove il re si debba sedere che al fatto che la battuta sia pronunciata in “a parte”. Sebbene infatti nella traduzione di Linguet tale ultima indicazione non sia espressamente riportata, facendo dunque presumere che il re nei panni di don Enrique si stia rivolgendo direttamente a Juan, quanto in essa riferito – seppur mutato rispetto all'interrogativa retorica presente nel prototesto spagnolo – potrebbe portare la traduttrice italiana a interpretarla nella sua effettiva veste di commento tra sé e sé. L'omologo monarca francese, infatti, pur apparentemente dirigendosi al *villano*, non manifesta più il proprio incredulo stupore circa il singolare comportamento dello stesso, bensì si manifesta soddisfatto delle attenzioni ricevute tramite l'esclamazione “Bon! Me voilà bien honoré”, commento che arriva poi all'italiano con il meno enfatico “lo ricevo di begli onori”.

Anche il fatto che l'immediatamente successiva battuta di Juan non faccia alcun diretto riferimento a tale osservazione dell'ospite, potrebbe indirizzare la Caminer a risalire all'*aparte* originario; in essa infatti il personaggio cambia completamente discorso per rivolgersi al *criado* Tirso onde esortarlo a preparare la biancheria migliore per il riposo

dell'ospite, in un'ennesima mostra tanto di ospitalità quanto di opulenza: “Tú, Tirso, mientras cenamos, / que echen sábanas aprisa / de holanda” (vv. 1860-1862). La battuta arriva ai due metatesti integralmente mantenuta nel proprio significato semantico – con le eliminazioni del vocativo del pronome personale “tú” di sostegno all'apostrofe e dell'esortazione alla fretta data dall'avverbio “aprisa”, nonché l'inserimento del verbo all'imperativo (progressivamente attenuato nel passaggio dal francese “va dire qu'on prépare” all'italiano “va a far”), necessario per la resa in prosa ma assente nel prototesto spagnolo sebbene implicito nella congiunzione esortativa “que echen” – con la restituzione della specificazione “de holanda” a connotare il pregio delle “sábanas”¹⁰⁷ con “de toile de Hollande” e “di tela d'Olanda”, di equivalente significato: rispettivamente “Toi, Tircis, tandis que nous soupons, va dire qu'on prépare des draps de toile de Hollande” e “Tirsi, mentre ceniamo, va a far preparare delle lenzuola di tela d'Olanda”. Non vi è invece alcun riscontro nelle due traduzioni dell'immediatamente successivo *aparte* del monarca – che va a sostituirsi al verso 1847 della *comedia* di Lope in cui l'omologo personaggio enfatizza con un'esclamativa sempre in *aparte* il tema centrale del dramma (“¡Buen villano y buen rincón!”) – ribadisce la propria ammirazione per lo stato di serena beatitudine in cui vive il *villano*, connotato in questo caso quale “labrador rico” in riferimento alle appena precedenti “sábanas de holanda”: “Feliz estado / es el del un labrador rico” (vv. 1862-1863). In entrambi i metatesti l'azione prosegue invece con la successiva battuta di Juan – “En la soledad descanso. / Vosotros, mientras cenamos / yo y el huésped, cantad algo” (vv. 1864-1866), riconducibile ai versi di Lope 1845-1845 (“Mientras comemos, podréis / cantarle alguna canción”) – rispettivamente restituita in francese “Por vous (à *Beatrix & Constance qui paroissent*) chantez-nous quelque chose” e in italiano “e voi, (*a Beatrice e Costanza che cantano*) cantateci qualche cosa”. Si noti come nelle due traduzioni non soltanto si eliminino il verso 1864 (“en la soledad descanso”), nuovamente volto ad evidenziare il tema del *beatus ille*, nonché il riferimento a “yo y el huésped” (v. 1866), ma si intercali inoltre anche in questo caso una didascalia descrittiva assente nel prototesto spagnolo evidentemente volta alla lettura, che vede tuttavia nel secondo passaggio traduttivo un esito singolare. In esso

¹⁰⁷ “HOLANDA. s.f. Tela de lienzo muy fina de que se hacen camisas para la gente principal y rica. Llámase así por fabricarse en la Provincia de Holanda, por cuya razón se debe escribir con aspiración; aunque muchos la ponen sin ella. Latín. *Carbasus hollandicus*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. IV, 1734, p. 166.

infatti Linguet non soltanto interviene a livello narrativo specificando che con l'*incipit* "Por vous" Juan faccia riferimento ai personaggi di Beatriz e Constanza – indicazione ininfluyente a fini performativi poiché rimandata all'attore che interpreta il ruolo del *villano*, il quale dovrà rivolgersi ai due personaggi femminili che entrano in scena – ma anticipa altresì, a livello drammaturgico, il passaggio alla sesta scena, specificando la comparsa delle due *damas* quale espediente logico razionale che permette sia il fatto che Juan si possa rivolgere alle stesse che la conclusione di tale quinto nucleo strutturale dell'atto. Tuttavia, nella resa dell'indicazione francese "à Beatrix & Constance qui paroissent" la Caminer interviene proprio su tale seconda specifica scenica ("qui paroissent"), restituendola non come comparsa in scena bensì come azione in riferimento al canto, traducendo in italiano "a Beatrice e Costanza che cantano". Così facendo la traduttrice veneta non soltanto viene meno al tentativo razionalizzante dell'omologo francese, ma priva il proprio stesso metatesto di organicità logica, sia perché tale azione avverrà nella scena successiva, sia in quanto il fatto che Beatriz e Constanza stiano già cantando nel momento in cui Juan si rivolge loro appare poco coerente con la richiesta che questo stesso si appresta a fare, ossia "cantateci qualche cosa". Il pur differente ingresso delle due *damas* dà in ogni modo luogo al passaggio alla sesta scena, che si costituisce quale prima evoluzione del monarca da protagonista dell'intreccio principale circa il tema "corte" e "aldea" a personaggio *enamorado* coinvolto nell'intreccio secondario, attorno a cui si concentra uno dei nuclei diegetici e drammaturgici maggiormente investiti nel passaggio dalla *comedia* di Lope alla *refundición* di Matos.

Tale scena vede la presenza, oltre che dei due *alter ego*, di Beatriz, Constanza e Jacinta, l'ultima delle quali, come già osservato¹⁰⁸, eliminata nei due metatesti. In essa il re prima commenta stupito la presenza della musica nel "rincón" del *villano*, poi la bellezza delle tre *damas*, osservazione per cui viene ripreso da Juan e incoraggiato a limitarsi eventualmente ad elogiare il pasto. Segue un primo breve scambio di battute che preannuncia, in seguito all'uscita del contadino per andare a dormire, la scena successiva.

REY	¿Música también tenéis?	LE ROI.	ALF. Come! Avete
JUAN	Es música de aldeanos.	Quoi! Vous avez aussi de	anche della musica?
JACINTA	¿De qué os turbáis si están solos?	la musique?	Gio. Si; musica da
	Entrad con desembarazo. 1870	JEAN.	Villaggio.

¹⁰⁸ Cfr. *supra*, p. 415.

REY	¿Quién son aquestas señoras?		Oui , de la musique de village.	ALF. Chi sono queste due Signorine?
JUAN	Labradoras son, hidalgo , que no señoras. Aquella es mi hja, y la del lado mañana ha de ser mi nuera. 1875		LE ROI, <u>en voyant les deux filles.</u>	GIO. Sono Contadine , e non Signorine . Questa è mia figliuola, e quella dev'essere mia nuora domani.
REY	Es cada una un milagro de perfección y hermosura .		Quelles sont ces deux Demoiselles?	ALF. Sono entrambe prodigiosamente belle , e non ho mai veduta cosa che loro somigli (a) .
JUAN	El sol no iguala sus rayos . Cenad; que no es cortesía alabar tan ponderado lo que el dueño no ha de dar. Alabad lo bien guisado , si está bueno, y no otra cosa. 1880		JEAN. Ce sont des Paysannes, Monsieur , & non pas des Demoiselles . Celle-ci est ma fille & l'autre doit demain être ma bru.	GIO. Mangiate, mangiate . Non è creanza il dimostrar tanta inclinazione per cose cui non s'ha intenzione di darvi. Lodate le Salse se sono buone, e non altro.
REY	Tenéis razón. Como y callo. (Ap. ¡Vive Dios, que en todo está! 1885 No vi tan raro villano .)		LE ROI. Toutes deux sont des prodiges de beauté; je ne vois rien qui les égale (8) .	ALF. Avete ragione, magio e tacio. (A parte.) che uomo curioso!
[...]			JEAN. Mangez, mangez ; il y a de l'impolitesse à laisser voir tant de goût pour ce qu'on n'a pas dessein de vous donner. Louez les sausses si elles sont bonnes, & pas autre chose.	GIO. Domandatene; la mia gente non ha l'abitudine d'indovinare .
REY	Beber amigo quisiera.		LE ROI. Vous avez raison, je mange & me tais. (A part.) Quel homme!	ALF. Amico , vorrei da bere.
JUAN	Pedidlo; que los criados no adivinan .		[...]	GIO. Amico , vorrei da bere.
BEATRIZ	Será justo que a huésped tan cortesano le lleve de beber yo. 1900		LE ROI. Mon ami , je voudrais avoir à boire?	BEA. Voglio io aver l'onore di servirvi.
REY	Sólo es digna de esa mano la copa de Ganimedes .		JEAN. Demandez-en, mes valets ne savent pas deviner .	ALF. Non lo permetterò mai .
BEATRIZ	Dejaos estar .		BEATRIX. Je veux avoir l'honneur de vous en servir.	BEA. Eh lasciatemi fare .
REY	Es en vano, si no soltáis la salvilla .	1905	LE ROI. Je ne le souffrirai pas .	ALF. Vi dico di no assolutamente .
JUAN	Todo aqueso es excusado , tomad la taza y bebed.		BEATRIX. Laissez donc.	GIO. Oh! Quante cerimonie! Prendete la tazza e bevete.
REY	Tenéis razón. Bebo y callo.		LE ROI. Non, vous dis-je .	ALF. Avete ragione; bevo e tacio.
BEATRIZ	¿Cantaremos?		JEAN. Eh! Que de façons! Morbleu prenez la tesse & buvez.	BEA. (A Gio. Dobbiamo cantare?)
JUAN	¿Por qué no? Cantad y no templéis tanto . 1910		LE ROI. Vous avez raison, je bois & je me tais.	GIO. Certamente. (cantano, e quando hanno finito) : Levate la tavola, gli è tardi, il nostro ospite è stanco, e anderà volentieri al riposo.
MÚSICA	¡Oh, soledad, adonde siempre el ocio es descanso; que en la común tarea es más feliz el enos ocupado. Aquí el pastor alegre tras su pobre rabaño, con su suerte contento, burla de la fortuna los acasos.	1915	BEATRIX. Chanterons-nous?	ALF. Non vi ritirate
JUAN	Alzad la mesa; que es tarde; y el huésped vendrá cansado y querrá dormir. 1920		JEAN. Oui, sans doute. (Elles	
REY	No os vais. Hablad conmigo otro rato.			
JUAN	Siempre a sas horas me acuesto, caballero, y es cansaros; que aunque el Rey me lo mandara , 1925 no faltara a mi descanso. Si os acostáis tarde, hablad con la familia y criados, que acá se usa esta llaneza . El sueño me está llamando. 1930			

<p>REY Con Dios os quedad; que yo os despertaré temprano. (<i>Vase.</i>) <u>(Ap. Lindas ceremonias gasta el viejo. Bueno he quedado.)</u></p> <p>(<i>Vanse todos, y detiene el REY a BEATRIZ.</i>)</p> <p>[pp. 75-78]</p>	<p><i>chantent.</i> <u>JEAN, quand elles ont fini.</u> Levez la table, il est tard; notre hôte est fatigue, il sere bien aise de se reposer. LE ROI. Ne vous retirez pas encore, nou causerons un moment. JEAN. Monsieur, voilà mon heure de me coucher, je n’y manquerois pas pour le Roi. Si vous aimez à veiller, causez avec mes gens: ici nous ne nous gêmons pas. J’ai envie de dormir, & j’y vais: adieu. Soyez sûr que demain je vous éveillerai de bonne heure. (<i>Il s’en va & tout le monde après lui. Le Roi retiens Béatrix.</i>)</p> <p>[pp. 64-67]</p>	<p>ancora; discorriamola un poco. Gio. Questa è la mia ora, Signore, né differirei d’andar a dormire neppur se venisse il Re. Se a voi piace il vegliare, cianciate colle mie genti, qui nessuno è sforzato a far quel che non vuole. Io ho sonno, e vado a letto; addio; state sicuro che domani vi risveglierò di buon’ora. (<i>Parte, e seco partono tutti. Alfonso trattiene Beatrice.</i>)</p> <p>[pp. 42-43]</p>
---	--	---

Le prime due battute riportano lo stupore del monarca circa la presenza della musica, che egli ascrive all’ambiente cortigiano, all’interno del contesto di “aldea”, cui Juan risponde con un’attenzione rivolta ancora una volta all’elemento rustico: “REY. ¿Música también tenéis? / JUAN. Es música de aldeanos” (vv. 1868-1869), derivante dai versi 1848-1849 di Lope (“REY. ¿Música también tenéis? / JUAN. Es rústica. Comenzad”). La resa nei due metatesti – “LE ROI. Quoi! Vous avez aussi de la musique? JEAN. Oui, de la musique de village” e “ALF. Come! Avete anche della musica? GIO. Sì; musica da Villaggio” – vede l’integrale mantenimento del distico, con l’aggiunta prima dell’interiezione fatica esclamativa “quoi!” (letteralmente in italiano “come!”), ad enfatizzare lo stupore del sovrano, poi dell’avverbio “oui” (letteralmente mantenuto dalla Caminer con “sì”), in ausilio alla resa in prosa della risposta affermativa del *villano*, nonché il passaggio della specificazione “de aldeanos” al francese “de village” e all’italiano “da villaggio”.

Segue dunque una già commentata battuta rivolta a Beatriz da Jacinta – “¿De qué os turbáis si están solos? / Entrad con desembarazo” (vv. 1869-1870) – interamente aggiunta dal *refundidor* in relazione allo sviluppo dell’intreccio secondario e come già osservato interamente eliminata in traduzione. I due metatesti proseguono infatti con la domanda di don Enrique in merito all’identità dei due personali femminili, il cui appellativo di “señoras”

da questi impiegato a designarle dà modo al villano di ribadire ulteriormente il tema della dinamica oppositiva tra “corte” e “aldea”: “REY. ¿Quién son aquestas señoras? / JUAN. Labradoras son, hidalgo, / que no señoras. Aquella / es mi hja, y la del lado / mañana ha de ser mi nuera” (vv. 1871-1875)¹⁰⁹. Come già occorso in conclusione della scena precedente, per la restituzione della battuta del monarca Linguet si serve dell’ausilio di una didascalia informativa con funzione narrativa (“*en voyant les deux filles*”) a specificare che il re stia rivolgendo il proprio sguardo alle due *damas*, indicazione evidentemente inutile a fini performativi e che, forse proprio per questo motivo, la Caminer omette interamente dalla propria traduzione. La domanda viene invece tradotta con il passaggio del vocabolo “señoras” – di rilevanza non soltanto a livello tematico ma anche diegetico, in relazione al prosieguo del dialogo – a “demoiselles” e “signorine”, cui si aggiunge il razionalizzante numerale “deux” (poi “due”), presentandosi rispettivamente in francese come “Quelles sont ces deux Demoiselles?” e in italiano come “Chi sono queste due Signorine?”. La risposta del *villano* viene integralmente mantenuta in traduzione – in francese “Ce sont des Paysannes, Monsieur, & non pas des Demoiselles. Celle-ci est ma fille & l’autre doit demain être ma bru” e in italiano “Sono Contadine, e non Signorine. Questa è mia figliuola, e quella dev’essere mia nuora domani”: l’importante binomio oppositivo tra “labradoras” e “señoras” passa dunque al francese come “Paysannes” e “Demoiselles” e all’italiano “Contadine” e “Signorine”; l’altrettanto significativa apostrofe di “hidalgo”, in riferimento a don Enrique, viene invece tradotta da Linguet, come poco precedentemente occorso nella resa del verso 1850, con il consueto “Monsieur”, per essere poi interamente omessa da parte della Caminer; infine l’indicazione “aquella [...] y la del lado”, ad individuare prima Beatriz e poi Constanza, viene restituita nei più sintetici e razionalizzanti “celle-ci [...] & l’autre” e “questa [...] e quella”.

La risposta del monarca – “Es cada una un milagro / de perfección y hermosura. / El sol no iguala sus rayos”, (vv. 1877-1879) – malgrado il barocchismo dell’immagine metaforica

¹⁰⁹ Per quanto da questo momento in poi la *refundición* si discosti progressivamente dalla propria origine in relazione allo sviluppo dell’intreccio secondario, cui sono collegati anche differenti espedienti drammaturgici quali l’assenza sulla scena del figlio del *villano*, tale battuta è da ricondursi ai seguenti versi di Lope: “REY. ¿Quién son aquestas señoras? / JUAN. No señoras, labradoras / de esta aldea las llamad. / Ésta es mi hija, y aquella / mi sobrina, y ha de ser / de ese muchacho mujer”: Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., pp. 148-149 [vv. 1850-1855].

riconducibile alla penna del *refundidor*¹¹⁰ e solitamente epurato da Linguet in casi analoghi, viene integralmente mantenuta in entrambi i metatesti, probabilmente in virtù della sua relazione diegetica con il successivo commento alla stessa da parte di Juan, sebbene in un adeguamento della retorica del verso alla dimensione di una prosa meno lirica: rispettivamente “*Toutes deux sont des prodiges de beauté; je ne vois rien qui les égale*” e “*Sono entrambe prodigiosamente belle, e non ho mai veduta cosa che loro somigli*”. Pur nella necessità diegetica di conservare la battuta, si osservi tuttavia come nella resa intervenga un processo di esplicitazione razionalizzante che manifesta il “disagio” dalla stessa causato: se da un lato l’endiadi “*milagro de perfección y hermosura*” viene restituita con i soli “*prodiges de beauté*” e “*prodigiosamente belle*” (con un’ulteriore esplicitazione dell’immagine figurata da parte della traduttrice italiana), dall’altro nell’esplicitazione della metafora del verso finale si omette il riferimento al campo semantico del sole, compensata tuttavia dall’introduzione da parte di Linguet, poi mantenuta dalla Caminer, di una nota a piè di pagina in cui se ne offre una parafrasi letterale che si avrà modo di commentare nel dettaglio¹¹¹.

Nella risposta al commento Juan esorta il nobile interrompere le lodi e mangiare – tramite una *paremia* in cui afferma che non è opportuno profondersi in ammirazioni di qualcosa che non sarà concesso dal “*dueño*” della stessa – limitandosi semmai ad elogiare il pasto qualora questo lo meriti: “*Cenad; que no es cortesía / alabar tan ponderado / lo que el dueño no ha de dar. / Alabad lo bien guisado, / si está bueno, y no otra cosa*” (vv. 1879-1883)¹¹², rispettivamente tradotta “*Mangez, mangez; il y a de l’impolitesse à laisser voir tant de goût pour ce qu’on n’a pas dessein de vous donner. Louez les sausses si elles sont bonnes, & pas autre chose*” e “*Mangiate, mangiate. Non è creanza il dimostrar tanta inclinazione per cose cui non s’ha intenzione di darvi. Lodate le Salse se sono buone, e non altro*”. Si osservi come l’*incipit* esortativo in imperativo venga da Linguet enfatizzato tramite la ripetizione (“*Mangez, mangez*”, poi in italiano “*Mangiate, mangiate*”), mentre la successiva *paremia*

¹¹⁰ L’omologa battuta di Lope si concentra infatti nell’unico verso 1856 “*Cualquiera en extremo es bella*”: Ivi, p. 149.

¹¹¹ Cfr. *infra*, pp. 831 ss.

¹¹² Anche in questo caso la battuta è riconducibile agli omologhi versi di Lope, sebbene “*refundidos*” mitigando la connotazione ironica dell’affermazione di Juan per metterne piuttosto maggiormente in evidenza la saggezza: “*JUAN. Cenad; que no es cortesía / ni el alabar ni el mirar / lo que el dueño no ha de dar. / REY. Por servir las lo decía. / JUAN. Servid vuestra boca agora / de lo que a la mesa está; / que en vuestra casa no habrá / por dicha mejor señora*”: Ibidem [vv. 1857-1864].

viene come di consueto esplicitata nel passaggio dall'esordio "que no es cortesía" ai didascalici "il y a de l'impolitesse" e "non è creanza". In essa, inoltre, il biasimato "alabar tan ponderado" spagnolo viene restituito, sempre in un'ottica esplicitante, prima come "laisser voir tant de goût" e poi "il dimostrar tanta inclinazione", mentre si omette il significativo diretto riferimento al "dueño" nel passaggio di "lo que el dueño no ha de dar" ai più generici "ce qu'on n'a pas dessein de vous donner" e "cose cui non s'ha intenzione di darvi". Nella traduzione dei versi successivi si omette invece l'espedito dell'anafora del verbo "alabar", tradotto letteralmente negli imperativi "louez" e "lodate", restituendo il distico rispettivamente in francese con "Louez les sausses si elles sont bonnes, & pas autre chose" e in italiano con "Lodate le Salse se sono buone, e non altro". Dal punto di vista lessicale, si osservi la sorte del termine "guisado". La presenza dell'articolo neutro "lo", unitamente all'avverbio "bien", ci permette di ricondurne l'impiego da parte di Matos in qualità non già di sostantivo, in riferimento a una precisa vivanda, bensì di participio passato del verbo "guisar"¹¹³, in relazione dunque alla qualità della stessa. Tuttavia il traduttore francese, forse in un'erronea interpretazione morfologica del verso, sembrerebbe interpretare il vocabolo quale sostantivo¹¹⁴, optando pertanto per una restituzione che si avvale di un traduce che non fa più riferimento alla qualità della preparazione di un generico cibo, bensì a una precisa pietanza pur non equivalente a quella spagnola, vale a dire le "sausses" (poi in italiano "salse").

Segue un duplice commento del re interamente aggiunto dal *refundidor*, il primo rivolto a Juan, in cui approva quanto da questi appena affermato acconsentendo a tacere e mangiare, il secondo in *aparte*, in cui manifesta nuovamente il proprio stupore per la singolarità del *villano*: "Tenéis razón. Como y callo. / (Ap. ¡Vive Dios, que en todo está! / No vi tan raro villano)" (vv. 1884-1886). Mentre la prima osservazione rivolta all'interlocutore viene integralmente riportata nei due metatesti, presentandosi rispettivamente come "Vous avez raison, je mange & me tais" e "Avete ragione, magio e tacio", la seconda in *aparte*

¹¹³ "GUISADO. s.m. La vianda compuesta y aderezada con caldo, especias o otras cosas, a diferencia del assado y frito. Latín. *Cibus conditus*": Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. IV, 1734, p. 97. "GUISAR. v.a. Aderezar, componer y sazonar la comida con especias, caldo, salsa o otra cosa, para que sea grata al gusto. Latín. *Condire*": Ivi, pp. 97-98.

¹¹⁴ Nei coevi dizionari bilingui spagnolo-francese il sostantivo è riportato come "fricassée" e "ragoût", mentre il participio del verbo come "assaisonné" e "pourru": cfr. Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 556; Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 56; Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 27.

(mantenuta come tale), viene epurata sia del verso 1885 in riferimento all'elemento divino ("¡Vive Dios, que en todo está!") che del diretto riferimento al "villano", limitandosi alle sole esclamazioni "Quel homme!" e "Che uomo curioso!". Si osservi come la Caminer torni ad avvicinarsi inconsapevolmente all'originario prototesto spagnolo supplendo la precedente epurazione da parte di Linguet dell'aggettivo "raro" tramite l'introduzione dell'analogo attributo "curioso".

Segue il breve passo (vv. 1887-1896), già analizzato in altra sede¹¹⁵, in cui i tre personaggi femminili si confrontano commentando la somiglianza di don Enrique con il monarca. La scena prosegue poi con la già osservata manifestazione di sete da parte del monarca – "Beber amigo quisiera" (v. 1897), tradotto in francese con la forma interrogativa "Mon ami, je voudrais avoir à boire?" e riportato alla forma affermativa da parte della Caminer ("Amico, vorrei da bere"), probabilmente in relazione logica alla immediatamente successiva esortazione di Juan – alla cui eccessiva e ingenua formalità nobiliare il *villano* risponde ironicamente di limitarsi a chiedere da bere: "Pedidlo; que los criados / no adivinan" (vv. 1898-1899), rispettivamente tradotto – tramite la già commentata restituzione del vocabolo "criados"¹¹⁶ in un passaggio che tramite l'introduzione dell'aggettivo possessivo riconduce gli stessi alla propria relazione con il *villano* – prima con "mes valets" e poi con "la mia gente", nonché l'esplicitazione dell'assertivo "no adivinan" nei più razionalizzanti "ne savent pas deviner" e "non ha l'abitudine d'indovinare" – presentandosi dunque in francese come "Demandez-en, mes valets ne savent pas deviner" e in italiano come "Domandatene; la mia gente non ha l'abitudine d'indovinare".

Tale scambio, pur derivante dall'omologo passo di Lope¹¹⁷, assume nella *refundición* l'importante funzione di introdurre nel dialogo il personaggio di Beatriz, con la quale il monarca si intratterrà poi a parlare nella scena successiva. La *dama* si offre infatti di servire

¹¹⁵ Cfr. *supra*, pp. 415-416.

¹¹⁶ Cfr. *supra*, p. 416.

¹¹⁷ "REY. Beber, buen huésped, quisiera. / JUAN. Pedidlo; que yo bebiera / si sed tuviera. LISARDA. Y es ley / que a huésped tan principal / le lleve de beber yo": Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 149 [vv. 1874-1878]. Si osservi come nel passaggio alla *refundición* Matos intervenga da un lato aggiungendo il riferimento ai "criados", quasi ad enfatizzare ulteriormente la connotazione di Juan in qualità di "rey del rincón" aggiungendovi un pur velato aspetto di derisione nei confronti dei modi affettati del monarca, dall'altro inserendo la presenza proprio di quest'ultimo personaggio in relazione alla battuta in cui la *dama* Lisarda si offre di servirgli da bere, all'interno della quale si assiste inoltre del passaggio dal lopesco "principal" in riferimento all'"huésped" (v. 1877) all'omologo "cortesano" di Matos (v. 1900) – interamente eliminato nelle traduzioni francese ed italiana – che allude evidentemente al differente rilievo che il tema della relazione tra "corte e "aldea" viene ad assumere all'interno della *refundición*.

ella stessa da bere all'ospite, il che induce questi a dirigerle un primo complimento: "BEATRIZ. Será justo / que a huésped tan cortesano / le lleve de beber yo. / REY. Sólo es digna de esa mano / la copa de Ganimedes" (vv. 1899-1903). La battuta di Beatriz viene ricondotta nei due metatesti al suo mero contenuto semantico, eliminando ogni riferimento all'"huésped tan cortesano" – non a caso esplicitato da Matos nel passaggio dall'omologo "tan principal" del verso 1877 della *comedia* di Lope – che allude sia alla tematica generale dell'intreccio principale che alla specifica inclinazione del personaggio della figlia di Juan nei confronti del mondo cortigiano, aspetto non più altrettanto esplicito – per quanto se ne mantenga il carattere ossequioso nella presenza dei termini "honneur" ed "onore" – nelle traduzioni di Linguet e della Caminer, rispettivamente sintetizzate in "Je veux avoir l'honneur de vous en servir" e "Voglio io aver l'onore di servirvi". Analogamente, anche nella restituzione della battuta del monarca, interamente aggiunta da parte di Matos, non soltanto si elimina l'aureo riferimento mitologico alla "copa de Gaminede", ma si omette inoltre con essa ogni manifestazione di galanteria da parte del personaggio, il quale si limita a una netta non motivata opposizione, rispettivamente in francese "Je ne le souffrirai pas" e in italiano "Non lo permetterò mai". Così facendo i due metatesti si rivelano privi dell'importante connotazione del sovrano in qualità di *enamorado* che allude all'intreccio secondario preannunciando il dialogo che intercorre tra questi e la *dama* nella scena successiva, il quale del resto subirà nelle traduzioni notevoli analoghi interventi epurativi.

Il dialogo tra Beatriz e don Enrique prosegue, in un passo interamente aggiunto da Matos¹¹⁸, con due battute tra gli stessi, poi interrotte dall'intervento brusco del *villano* il quale incoraggia l'ospite a bere senza dilungarsi in ulteriori eccessivi complimenti, cui segue l'annuncio di una parte cantata: "BEATRIZ. Dejaos estar. REY. Es en vano, / si no soltáis la salvilla. / JUAN. Todo aqueo es excusado, / tomad la taza y bebed. / REY. Tenéis razón. Bebo y callo. / BEATRIZ. ¿Cantaremos? JUAN. ¿Por qué no? / Cantad y no templéis tanto" (vv. 1904-1910). L'anfibologico prosiegua dello scambio tra la figlia di Juan e il monarca sembrerebbe causare nel traduttore delle difficoltà esegetiche tali da indurlo ad alterarne il possibile contenuto semantico. La prima battuta di Beatriz ("dejaos estar", v. 1904), che allude sia all'immediatamente anteriore complimento che ad un'esortazione all'ospite a farsi servire,

¹¹⁸ Nel dramma di Lope, infatti, alla battuta di Lisarda dei versi 1876-1878 ("Y es ley / que a huésped tan principal / le lleve de beber yo") segue: "BRUNO. ¿Cantaremos? / REY. ¿Por qué no? / Que éste es convite real" *Ibidem*, p. 149 [vv. 1879-1880].

viene infatti rispettivamente tradotta prima in francese nell'altrettanto vago "Laissez donc", poi in italiano, con l'aggiunta dell'interiezione esclamativa in *incipit*, nel più risoluto e meno ambiguo "Eh lasciatemi fare". Sorte ben più invasiva investe la restituzione della risposta del sovrano ("Es en vano, / si no soltáis la salvilla", vv. 1904-1905), cui la presenza del *realia* "salvilla" e una palese anfibologia conferiscono una difficoltà interpretativa¹¹⁹ che ne contamina la traduzione. A nostro avviso, l'allusione del re al fatto che Beatriz non sita "soltando la salvilla"¹²⁰ potrebbe far presumere a uno stato di imbarazzo e turbamento da parte della stessa *dama*, la quale, pur mostrandosi risoluta a voler servire il re, tradisce la propria emozione nell'atto mancato di non lasciargli in effetti il recipiente, il che permette inoltre, dal punto di vista mimico gestuale, di prolungare la durata del parziale contatto di unione fisica tra i due personaggi, uniti dalla "salvilla". Al di là della possibile validità di tale interpretazione e qualunque sia in effetti il reale significato (o i significati) di tale distico, risulta comunque evidente che la resa di Linguet non ne conservi il contenuto semantico, non solo eliminando ogni riferimento alla "salvilla" – la cui connotazione di *realia* ne rendeva probabilmente difficile sia l'interpretazione che la scelta di un equivalente traduttivo¹²¹ – ma intervenendo anche a livello di registro linguistico limitandosi al netto e poco galante rifiuto, elemento peraltro assente nel prototesto spagnolo, "Non, vous dis-je", passato poi all'italiano della Caminer come "Vi dico di no assolutamente". Assieme al contenuto semantico originario, dunque, anche la carica performativa che Matos sembrerebbe esprimere tramite un solo distico – da egli stesso interamente aggiunto e dunque chiara mostra di sconfirma delle innumerevoli accuse di drammaturgo plagiario di scarso ingegno ad egli a lungo rivolte – si smarrisce irrimediabilmente nelle due prose settecentesche

¹¹⁹ Lo stesso Howley non fornisce alcuna interpretazione del distico all'interno della propria edizione: cfr. Juan de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro...*, cit., p. 77.

¹²⁰ "SALVILLA. s.f. Pieza de plata, ò estaño, vidrio, ò barro, de figura redonda, con un pie hueco sentado en la parte de abaxo, en la qual se sirve la bebida en vasos, barros, &c. Llamase así, porque se hace salva con la bebida en ella. Es diminutivo en la terminación, y se usa como positivo en el significado. Lat. *Patella plana, & circularis ad sustinenda pocula*": Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. VI, 1739, p. 35.

¹²¹ Si noti che il lemma è comunque presente all'interno dei coevi dizionari bilingui spagnolo-francese con la descrizione di "Souconpe", "assiette" o "petit bassin plat", "sur lequel on sert a boire proprement aux personnes de distinction": cfr. Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 882; Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 384; Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 358. La difficoltà esegetica da parte di Linguet sembrerebbe dunque piuttosto da ascrivere all'anfibologia del distico, la cui finalità performativa, che vede come destinatario ideale la compagnia di attori, non necessita di un'indicazione di tipo narrativo di ausilio invece per una fruizione letta.

francese e italiana. I due personaggi, non più simbolicamente uniti tramite la “salvilla”, perdono ogni connotazione di *enamorado*s di cui il *refundidor* li aveva provvisti per presentarsi invece come fisicamente ed emotivamente distanti.

Minori difficoltà comporta la restituzione del distico successivo – “*Todo aqueo es excusado, / tomad la taza y bebed*” (vv. 1906-1907) in cui il *villano* interrompe il momento di “fusione” ed “effusione” dei due personaggi esortando l’ospite a bere, in una ripresa lessicale del già impiegato verbo “excusar” che rimanda agli affettati complimenti del mondo cortigiano da Juan biasimati. Si osservi come anche in questo caso Linguet intervenga, pur mantenendone il contenuto semantico, accentuando il tono di rimprovero della battuta, tramite l’introduzione delle interiezioni “eh”, quale esclamazione in *incipit*, e “morbleu”, quale introduzione del verbo all’imperativo, nonché la resa del più mite “todo aqueo es excusado” con la più esasperata e colloquiale esclamativa “Que de façons!”, “Eh! Que de façons! Morbleu prenez la tesse & buvez”, che porta poi all’analogo italiano, con l’epurazione della seconda interiezione “morbleu”, “Oh! Quante cerimonie! Prendete la tazza e bevete”. La risposta remissiva del monarca – “Tenéis razón. Bebo y callo” (v. 1908) – viene invece letteralmente tradotta, mantenendone il parallelismo con la poco precedente “Tenéis razón. Como y callo” (v. 1884), in francese “Vous avez raison, je bois & je me tais” e in italiano “Avete ragione; bevo e tacio”.

Segue la richiesta di Beatriz che preannuncia la presenza di una parte cantata – nella *comedia* di Lope pronunciata dal *criado* Bruno al verso 1879 – cui il *villano* risponde con un’ennesima esortazione a non indugiare: “BEATRIZ. ¿Cantaremos? JUAN. ¿Por qué no? / Cantad y no templéis tanto” (vv. 1909-1910). Mentre la domanda di Beatriz, nel duplice passaggio traduttivo, viene progressivamente esplicitata in termini di “dovere” – prima nel letterale francese “Chanterons-nous?”, poi nell’italiano “Dobbiamo cantare?” – la risposta di Juan vede la riconduzione dell’esortazione a “no templar tanto” ad una altrettanto progressiva esclusiva assertività: tradotta *in primis* da Linguet come “oui, sans doute” e successivamente dalla Caminer come mero “certamente”. In entrambi i casi, inoltre, si assiste al consueto inserimento da parte del traduttore francese, poi mantenuto da quella italiana, di una didascalia di scena che agevoli la lettura del testo. Nella battuta della *dama* si specifica infatti che questa si stia rivolgendo al padre – rispettivamente “BEATRIX, à son pere” e “BEA. (A Gio. [...])”, con il consueto passaggio dalla relazione tra i personaggi del metatesto

francese all'indicazione precisa degli stessi in quello italiano, che rimanda alle maggiori competenze, e probabili finalità, drammaturgiche della traduttrice veneta – fornendo così ancora una volta un'indicazione implicitamente ascritta dal drammaturgo spagnolo alle competenze degli attori. In seguito alla battuta di Juan, invece, si supplisce alla consueta omissione della parte cantata dei versi 1911-1918, tramite l'indicazione francese “*Elles chantent*”. Giacché dopo di questa riprende a parlare lo stesso personaggio di Juan, Linguet avverte inoltre l'esigenza di inserire una ulteriore didascalia ad indicare che la battuta non si sovrapponga contemporaneamente al canto ma venga pronunciata al termine dello stesso, indicando dunque “*JEAN, quand elles ont fini*”. A sua volta la Caminer, in un *climax* crescente di razionalizzazione che ne denota le competenze drammaturgiche, restituisce al metatesto italiano una maggiore dimensione performativa unendo le due didascalie senza ripetere il nome del personaggio ma intercalando le stesse all'interno della battuta di questi, nella traduzione “*Gio. [...] (cantano, e quando hanno finito): [...]*”.

La battuta del *villano* prosegue con una sollecitazione al momento del riposo – “*Alzad la mesa; que es tarde; / y el huésped vendrá cansado / y querrá dormir*” (vv. 1919-1921) – rispettivamente tradotta nei due metatesti in una mitigazione dell'ipotesi data dai due condizionali spagnoli cui si sostituisce nel primo caso un assertivo presente indicativo: in francese “*Levez la table, il est tard; notre hôte est fatigue, il sere bien aise de se reposer*” e in italiano “*Levate la tavola, gli è tardi, il nostro ospite è stanco, e anderà volentieri al riposo*”. Segue da parte del monarca la manifestazione del desiderio di rimanere ancora a parlare in compagnia di Juan – “*No os vais. / Hablad conmigo otro rato*” (vv. 1921-1922) – mantenuta pressoché letteralmente nei due metatesti come “*Ne vous retirez pas encore, nou causerons un moment*” e “*Non vi ritirate ancora; discorriamola un poco*”.

Prima di uscire definitivamente di scena, Juan risponde palesando nuovamente la frugalità delle proprie abitudini, che egli non sarebbe disposto a modificare neanche sotto intimazione del sovrano in persona, esortando infine l'ospite ad intrattenersi con la propria famiglia e i *criados*, come essi sono invece soliti a fare dopo cena: “*Siempre a sas horas me acuesto, / caballero, y es cansaros; / que aunque el Rey me lo mandara, / no faltara a mi descanso. / Si os acostáis tarde, hablad / con la familia y criados, / que acá se usa esta llaneza. / El sueño me está llamando. / Con Dios os quedad; que yo / os despertaré temprano*” (vv. 1923-1932). Il distico iniziale in cui il *villano* manifesta l'abitudine di andare a

dormire a quell'ora viene restituito da Linguet in un registro più colloquiale rispetto al prototesto spagnolo – “Monsieur, voilà mon heure de me coucher” – tramite la introduzione dell'interiezione “voilà”, l'altrettanto usuale restituzione dell'apostrofe di “caballero” con “monsieur”, il più sintetico “mon heure” in riferimento alla consuetudine quotidiana, nonché l'epurazione dell'anfibologico “y es cansaros” del verso 1932 tramite cui il personaggio – in relazione a quanto poi immediatamente dallo stesso affermato – sembrerebbe voler far desistere l'ospite da una possibile insistenza a farlo rimanere alzato alludendo al fatto che così facendo egli perderebbe il proprio tempo. A sua volta la Caminer agisce in un'ottica ancor più epurativa, traducendo, a partire dal proprio prototesto di riferimento cui omette l'azione di andare a letto, “Questa è la mia ora, Signore”. Anche la successiva affermazione, costruita da Matos tramite la subordinata concessiva in cui Juan precisa che non rinunciarebbe al proprio riposo nemmeno se ad imporlo fosse il re in persona, viene in prima istanza epurata, sintetizzata e rivista nel proprio contenuto semantico da parte di Linguet, arrivando non soltanto a perdere ogni riferimento all'ipotetico comando del sovrano, bensì inoltre, nel secondo passaggio traduttivo – pur in un più descrittivo tentativo di restituzione di senso da parte della Caminer – a veicolare un messaggio differente rispetto a quanto affermato nell'originario prototesto spagnolo. Mentre nel metatesto francese, infatti, l'affermazione, coordinata per asindeto, si presenta come “je n'y manquerois pas pour le Roi” – dove la particella “y” rimanda alla precedente “mon heure de me coucher” e dunque allo spagnolo “mi descanso”, mentre “pour le Roi” sintetizza la concessiva dell'eventuale imposizione del monarca (“aunque el rey me lo mandara”) – in quello italiano si assiste ad un opposto procedimento operativo volto all'ampliamento discorsivo che investe proprio quei due elementi su cui il traduttore era intervenuto. Nella traduzione “né differirei d'andar a dormire neppur se venisse il Re”, la Caminer compie due processi di esplicitazione: da un lato quello della particella “y” in “andare a dormire”, elemento del resto omissso dalla Caminer nella restituzione della parte iniziale della battuta – recuperando dunque, pur in nel passaggio morfologico dal sostantivo al verbo, l'originario “mi descanso” spagnolo – dall'altro quello del condensato “pour le Roi”. In tale secondo caso, tuttavia, sprovvista dell'originario prototesto spagnolo, la Caminer è costretta ad agire soltanto in virtù del proprio arbitrio esegetico, che la porta ad interpretare quella del re non come ingiunzione ma quale presenza, per tradurre pertanto, in un ritorno alla originaria concessiva spagnola,

“neppur se venisse il Re”. Il riferimento poco ossequioso all’opposizione ad un eventuale comando del monarca – non a caso interamente aggiunto da parte del *refundidor*¹²² – su cui il sobrio “descanso” gode agli occhi del *villano* di autorità maggiore, arriva dunque nella Francia settecentesca parzialmente omesso e nell’Italia coeva completamente rivisitato.

Il successivo suggerimento ad intrattenersi a parlare “con la familia y criados” (v. 1328), usanza degli stessi qualificata da Juan come “llaneza” (v. 1929), subisce un intervento di ingerenza ben maggiore già a partire dal primo metatesto. Mentre il periodo ipotetico viene mantenuto integro nel proprio contenuto semantico tanto nell’apodosi – “Si os acostáis tarde” (v. 1927), rispettivamente tradotta “Si vous aimez à veiller” e “Se a voi piace il vegliare” – che nella protasi – “hablad / con la familia y criados” (vv. 1927-1928), rispettivamente tradotta, riconducendo come di consueto il nucleo familiare e quello dei *criados* ad uno unico, “causez avec mes gens” e “cianciate colle mie genti” – la subordinata a quest’ultima collegata viene singolarmente interpretata da parte del traduttore francese. La polisemia del vocabolo “llaneza” fa qui riferimento, in termini più o meno negativi a seconda del significato in cui la si interpreti¹²³, ad una svalutazione da parte di Juan dell’usanza di intrattenersi a discorrere prima di andare a dormire, che Linguet sembrerebbe forse propendere per interpretare nell’accezione di “impolitesse” e “manque d’attention” che i coevi dizionari bilingui spagnolo-francese offrono accanto a quella di “sincérité” e “franchise”¹²⁴. Ad ogni modo la scelta del traduttore – qualora non sia da ricondursi alla fonte da questi utilizzata, a noi non nota – interviene sul testo modificandone il significato semantico. Restituendo infatti il passo nel francese “ici nous ne nous gêrons pas”, Linguet allude non già all’abitudine della famiglia e dei *criados* di trattenersi a parlare dopo cena, da lui vista come “llaneza”, bensì al fatto che in casa propria ognuno sia libero di fare ciò che

¹²² Si osservi l’omologo passo di Lope, da cui il *refundidor* omette invece il momento della “oración” del *villano*: “JUAN. Alzad la mesa; que es tarde / y querrá el huésped dormir. / Pero dejadme decir, / aunque un momento se aguarde, / mi oración. REY. ¡Qué labrador! / JUAN. Gracias os quiero ofrecer, / pues que me dais de comer, / sin merecerlo, Señor. / REY. ¡Breve oración! JUAN. Comprehende / más de lo que vos pensáis. / Bien es que a acostaros vais; / que es tarde y el sueño ofende. / Quedad con Dios; que al aurora / yo mismo os despertaré”: Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 150 [vv. 1893-1906].

¹²³ “LLANEZA. [...] Vale tambien sinceridad y dulzúra en el trato, sin ceremonia ni cumplimiento. Latín. *Sinceritas. Ingenuitas.* [...] Se toma tambien por falta de atención, respeto o modestia que se debe tener. Latín. *Inurbanitas. Facilitas*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. IV, 1734, p. 420.

¹²⁴ cfr. Nicolas de Séjournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 634; Francisco Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 134; Marie Gattel, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 105. Non vi è invece alcun riscontro, all’interno del coevo repertorio lessicografico bilingue spagnolo-francese, dei verbi “gêner” o “se gêner in relazione al lemma “llaneza”.

preferisce senza alcun tipo di vincolo o limitazione – come indica l’impiego del verbo “gêner” alla forma negativa¹²⁵ – da cui ha poi origine l’analogia traduzione della Caminer “qui nessuno è sforzato a far quel che non vuole”.

Segue infine il saluto del *villano* con la conseguente uscita di scena dello stesso (vv. 1930-1932), le cui traduzioni – rispettivamente “J’ai envie de dormir, & j’y vais: adieu. Soyez sûr que demain je vous éveillerai de bonne heure” e “Io ho sonno, e vado a letto; addio; state sicuro, che domani vi risveglierò di buon’ora” – vedono da un lato la resa esplicitiva dell’immagine del sonno che “está llamando” (v. 1930) nelle meno figurate endiadi “J’ai envie de dormir, & j’y vais” e “Io ho sonno, e vado a letto”, dall’altro il saluto di congedo epurato del diretto riferimento divino nei rispettivi “adieu” e “addio”, nonché l’annuncio del fatto che l’indomani Juan sveglierà l’ospite al mattino presto introdotto, rispetto allo spagnolo “que yo”, dai più prosaici e razionalizzanti “soyez sûr que” e “state sicuro che”.

All’uscita di scena segue nel dramma di Matos un nuovo *aparte* del sovrano, interamente aggiunto da parte di Matos in allusione al secondario intreccio amoroso e che troverà il proprio sviluppo diegetico nella scena successiva, interamente eliminato in traduzione: “Lindas ceremonias gasta / el viejo. Bueno he quedado” (vv. 1933-1934). Con un’ulteriore omissione della connotazione di *enamorado* del re, in realtà ben contento di poter rimanere da solo in compagnia di Beatriz – il che lo porta per la prima volta a riferirsi a Juan utilizzando l’appellativo di “viejo” – i due metatesti presentano a questo punto l’uscita di scena di tutti i personaggi, ad eccezione di questi due, nelle didascalie che seguono il congedo del *villano*: rispettivamente “Il s’en va & tout le monde après lui. Le Roi retiens Béatrix” e “Parte, e seco partono tutti. Alfonso trattiene Beatrice”.

Ha inizio dunque la settima scena, nelle traduzioni della quale – analogamente a quanto occorso nel passaggio dalla *comedia* di Lope alla *refundición*¹²⁶ – sono presenti

¹²⁵ “GENER. v.a. [...] signifie aussi, Tenir en contrainte, mettre quelqu’un dans un état violent en l’obligeant de faire ce qu’il ne veut pas, ou en l’empêchant de faire ce qu’il veut”: Académie Française, *Dictionnaire...*, cit., vol. I, 1762, p. 802.

¹²⁶ In *El villano en su rincón* il sovrano si intrattiene a parlare con i tre personaggi femminili: prima con Lisarda – dal cui dialogo, come si osserverà, Matos riprende alcuni motivi ed espedienti tematici – ai versi 1908-1951, poi con Constanza ai versi 1952-1967, infine con Belisa ai versi 1978-1985; per poi confrontarsi nel dialogo conclusivo con Otón ai versi 1985-2027, omologo a quello tra il monarca di Matos con don Gutierre. Cfr. Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., pp. 150-153. Si osservi l’estrema sintesi della Barral Martínez nell’evidenziare tali elementi di sviluppo diegetico e drammatologico nel passaggio dalla *comedia* di Lope alla *refundición* di Matos: “El autor portugués también suaviza la envidia que el Rey tiene de Juan Labrador y que

numerosi interventi. Si tratta infatti, non a caso, di uno di quei dialoghi tra *enamorados* che Linguet si mostra restio a mantenere.

BEATRIZ	<u>Retirémonos también y dejémosle en su cuarto.</u>	1935	LE ROI.	Eh quoi! Ma belle fille, me quittez-vous?	ALF. Come, bella fanciulla! mi lasciate così!
REY	Un poco aguardad señora.		BEATRIX.		BEA. Che cosa volete da me?
BEATRIZ	¿Qué mandáis?		LE ROI, <i>à part.</i>		ALF. (A parte.) Chi crederebbe che con tutto il mio potere io mi trovassi <u>confuso in faccia ad una Contadina?</u> (Forte.)
REY	(Ap. Yo estoy turbado.) ¿Quién dirá que una pasión embarace al soberano poder de un Rey? Yo quería deciros como he mirado atento vuestra hermosura, y que en ella un lunar hallo, que os señala gran fortuna.	1940	LE ROI.	Qui croiroit qu'avec toute ma ouissance, je me trouve ici <u>embarassé devant une Paysanne?</u> (Haut.) Je voulois vous apprendre qu'il ne tient qu'à vous de faire une grande fortune.	Voleva dirvi, che dipende unicamente da voi l'avere una gran fortuna.
BEATRIZ	¿Adivináis? ¿Sois gitano?	1945	BEATRIX.	Ah, ah.	BEA. Ah! Ah!
REY	Estudí la astrología, y en vos estoy registrando todos los siete planetas.		LE ROI.	Montrez-moi votre main pour savoir si je me trompe dans le bonheur que vous présage votre beauté.	ALF. Lasciatemi vedere la vostra mano, perch'io sappia se m'inganno presagindo felicità alla vostra bellezza.
BEATRIZ	Dadme, Beatriz, esa mano.	1950	BEATRIX.		BEA. La mano mia! Sareste peravventura astrologo?
REY	¿La mano? La mano os pido para mirar los acasos del signo que tenéis; que Marte os está señalando que habéis de vencer a un Rey.	1955	LE ROI.	Je le suis assez pour vous annoncer que vous avez mis un Roi dans vos sers.	ALF. Lo sono quanto basta per assicurarvi che avete incatenato il cuor d'un Monarca.
BEATRIZ	No es mucho, si es rey de gallos.		BEATRIX.	Ma main! <u>Seriez-vous un devin?</u>	BEA. Addio, Signore; voi vi divertite a mie spese.
REY	No os burléis; que vuestro imperio pasa más allá de humano. dejadme que mire...		LE ROI.	Je le suis assez pour vous annoncer que vous avez mis un Roi dans vos sers.	ALF. (trattenendola con qualche violenza.) Ascoltatemi.
BEATRIZ	Yo la doy, señor, por mirado.	1960	BEATRIX.	Adieu, Monsieur, vous vous amusez à mes dépens.	BEA. (In collera.) Come, Signore! Voi m'insultate? È questa quella gratitudine vostra pell'accoglienza che vi ha fatta mio Padre?
REY	Es que con ella hacer quiero un juicio para obligaros. Hacerle para obligarme fuera juicio temerario.		LE ROI, <i>en l'arrêtant avec quelque violence.</i>		ALF. Perdonatemi, bella Beatrice, ma io voleva eseguir il comando che ho ricevuto di farvi sapere, che il Re vi adora, e ch'egli non vuol vivere sennon per voi.
BEATRIZ	Hacerle para obligarme fuera juicio temerario.		BEATRIX.	Quoi, Monsieur, vous m'insultez! Est-ce ainsi que vous reconnoissez les honnêtetés de mon pere?	BEA. Andate, Signore, questa finzione non vi fa
REY	Pues ¿por qué?		LE ROI.	Pardonnez, charmante Béatrix, mais je voulois m'acquitter d'un ordre	
BEATRIZ	Porque está lejos el cielo.	1965			
REY	Nunca sus astros tan cerca estuvieron.				
BEATRIZ	¿Cómo?				
REY	¿No sois vos cielo abreviado? ¿No es la luna vuestra frente? ¿No son vuestros ojos claros el mismo sol?	1970			
BEATRIZ	Esperad, que va el discurso muy largo. Y si me hacéis sol, ya veis que el sol nunca está parado.				

manifesta ampiamente in *El villano en su rincón*. Reduce, asimismo, el galanteo entre el Rey, Lisarda y Beliza en casa de Juan Labrador, cuando aquel se prepara para acostarse. En *El sabio en su rincón*, sus súplicas amorosas se centran sólo en Beatriz, que como ocurría con Lisarda, lo rechaza: Ana Barral Martínez, "Refundiciones...", cit., p. 405.

REY BEATRIZ	<p><u>Perdonad: que otro hemisferio</u> 1975 <u>está aguardando mis rayos.</u> Oid, <u>esperad, teneos.</u> <u>Soltad, soltad, y no, osado,</u> <u>estraguéis con lo grosero</u> <u>los visos de cortesano.</u> 1980 ¿Así paga el hospedaje un caballero?</p>	<p>que j'ai reçu; c'est de vous faire connoître que le Roi vous adore, & qu'il ne veut plus vivr que pour vous.</p>	<p><u>onore</u>; un Re fatto per proteggere i propri sudditi non può comandare che sieno oltraggiati. (Parte.)</p>
REY	<p>Enojaros no quisiera, Beatriz bella. Sabed que el Rey me ha mandado que de su parte os dijera 1985</p>	<p>BEATRIX. <u>Allez, Monsieur, cette</u> <u>feinte n'est pas</u> <u>honorable</u>; un Roi fait pour protéger ses sujets, ne peut pas donner ordre qu'on les outrage. (Elle sort.)</p>	<p>ALF. <u>lo resto confuso, e più</u> <u>acceso che mai, poiché</u> <u>amo la di lei saviezza</u> <u>non meno che il suo bel</u> <u>volto.</u> Ma sento gente.</p>
BEATRIZ	<p>Si eso es para disculparos, 1990 <u>vil desempeño elegistéis;</u> <u>que el Rey, como soberano,</u> <u>nunca esos decretos fía</u> <u>a la violencia del brazo.</u> <u>El detenerme fue ofensa</u> 1995 <u>indigna de pecho hidalgo,</u> <u>y en vez de aviso es ultraje;</u> <u>que nadie ruega mandando.</u> <u>¿Cómo queréis vos que crea</u> <u>que el Rey pudiese encargaros</u> 2000 <u>de su amor una memoria,</u> <u>si empezáis por un agravio?</u></p>	<p>LE ROI. <u>Je rest confus & plus</u> <u>enflame que jamais.</u> <u>J'aime sa sagesse autant</u> <u>que sa beauté, mais</u> <u>j'entends du bruit.</u></p>	
REY	<p>Los avisos de los Reyes no se han de dar como acaso; que no ha de servir de injuria 2005 el que nació para amparo. (Vase.) <u>Beatriz, espera, detente.</u> <u>¡Cielos, corrido he quedado!</u> <u>Mi amor no supe decirla.</u> <u>¡Que una pasión ciegue tanto!</u> 2010 <u>¡Válgame Dios! ¿Qué haré? ¿Dónde</u> <u>estoy? Bien singular caso</u> <u>es el que me ha sucedido.</u> <u>Este sin duda es el cuarto</u> <u>donde he de pasar la noche,</u> 2015 <u>puesto que en él me dejaron.</u> <u>Todo está en silencio. Quiero</u> <u>en aquel pequeño espacio,</u> <u>donde una cama diviso,</u> <u>inclinarme un poco en cuanto</u> 2020 <u>amanece. Mas ¿qué escucho?</u> Paréceme, y no me engaño, que detrás de estas cortinas siento ruido y oigo pasos. Sacaré la espada. ¿Quién, 2025 temerariamente osado, se atreve...?</p>		
[pp. 78-81]	[pp. 67-69]	[pp. 44-45]	

Il distico iniziale in cui Beatriz esorta a lasciare che il padre vada a dormire per fare anch'essi altrettanto – “Retirémonos también / y dejémosle en su cuarto” (vv. 1935-1936) – risulta nei due metatesti completamente assente. Ad esso si sostituisce invece la battuta tramite cui il monarca incoraggia la *dama* a trattenersi ancora in sua compagnia (“Un poco aguardad señora”, v. 1937) la quale viene restituita – in un arbitrio traduttivo in *climax* crescente che arriverà alle estreme conseguenze al termine della scena – tramite un registro ben più colloquiale che fa riferimento alla didascalia in chiusura della scena precedente (“[...] y detiene el rey a Beatriz”, rispettivamente tradotta “Le Roi retiens Béatrix” e “Alfonso trattiene Beatrice”). La scena cui si assiste non è dunque più quella della *dama* che si appresta a congedare l'ospite con la conseguente richiesta di questi di rimanere ancora alzata a parlare in sua compagnia, bensì quella del re nei panni di don Enrique che trattiene fisicamente la ragazza e, abbandonando ogni registro galante e cortigiano, afferma bruscamente: “Eh quoi! Ma belle fille, me quittez-vous?”, poi in italiano “Come, bella fanciulla! Mi lasciate così!”.

La reazione della figlia del *villano* – “¿Qué mandáis?” (v. 1938) – viene invece restituita in modo pressoché letterale, con la consueta idiosincrasia da parte di Linguet nei confronti del verbo “mandar”, rispettivamente in francese “Que souhaitez-vous de moi?” e in italiano “Che cosa volete da me?”.

Segue un *aparte* del monarca la cui restituzione traduttiva vede un estremo allontanamento semantico dal prototesto originario: “Yo estoy turbado. / ¿Quién dirá que una pasión / embarace al soberano / poder de un Rey?” (vv. 1938-1941), rispettivamente tradotto “Qui croiroit qu'avec toute ma ouissance, je me trouve ici embarrassé devant une Paysanne?” e “Chi crederebbe che con tutto il mio potere io mi trovassi confuso in faccia ad una Contadina?”. Non soltanto nei due metatesti viene eliminato l'*incipit* in cui il personaggio si dichiara “turbado”, bensì la stessa domanda retorica successiva passa dal denotare il turbamento dato dal fatto che il “soberano poder de un rey” sia emotivamente compromesso (“embarace”) da “una pasión” – in una ripresa del tema della dimensione “umana” e terrena del monarca in contrapposizione al proprio ruolo di investitura divina di riferimento per i propri sudditi già precedentemente osservato – a segnalare lo stupore derivante dall'imbarazzo che il sovrano prova, malgrado il proprio potere (“toute ma ouissance” e “tutto il mio potere”), in presenza di una contadina (“paysanne” e

“contadina”). La conflittualità non si presenta più all’interno dello stesso personaggio – tra dimensione umana, dunque terrena, e carica rappresentata, dunque ruolo di investitura divina che sia di esempio e guida – bensì in termini sociali, inserendo nel passo il diretto riferimento allo *status* di “paysanne”, assente nel prototesto spagnolo. Analogamente, anche la ripresa dell’elocuzione ad alta voce vede un intervento traduttivo alquanto arbitrario, che elimina ogni complimento del re alla bellezza della figlia di Juan. Mentre infatti nel prototesto spagnolo il monarca afferma “Yo quería / deciros como he mirado / atento vuestra hermosura, / y que en ella un lunar hallo, / que os señala gran fortuna” (1941-1945), nei due metatesti l’omologa battuta si presenta rispettivamente come “Je voulais vous apprendre qu’il ne tient qu’à vous de faire une grande fortune” e “Voleva dirvi, che dipende unicamente da voi l’averne una gran fortuna”. Non soltanto si omette sia ogni galanteria amorosa da parte del personaggio – eliminando inoltre la presenza del “lunar” quale segno di buon auspicio in riferimento alle poco più avanti esplicitate competenze astrologiche del monarca e in allusione alla “fortuna” di cui Beatriz potrà godere dai benefici dei sentimenti di questi nei propri confronti – ma si inserisce *ex abrupto* un’affermazione priva di relazione con il resto del testo in cui si afferma inoltre il contrario di quanto presente nel passo originario. Il sovrano passa così dal voler manifestare la propria ammirazione per la bellezza di Beatriz, in un “lunar” della quale trova il presagio di un futuro propizio, ad esplicitare il desiderio di dire alla stessa che è lei sola ad essere artefice del proprio destino. Qualunque sia la motivazione alla base di tale singolare metamorfosi – del resto caso non isolato all’interno del passo – è evidente che nel passaggio dalla Spagna barocca alla Francia e Italia settecentesche sia l’azione che il personaggio del monarca si siano presentati sotto vesti alquanto differenti.

Anche il personaggio di Beatriz non è esente dagli interventi di Linguet. Si osservi infatti come la sua battuta successiva – “¿Adivináis? ¿Sois gitano?” (v. 1946) – sebbene in parte ripresa poco più avanti, arrivi inspiegabilmente in entrambi i metatesti come una doppia interiezione esclamativa, che è possibile interpretare ora come avversione ora come derisione, o altro ancora: “Ah! Ah!”. Anche in questo caso, al di là della possibile resa del *realia* “gitano”, è assai difficile formulare ipotesi circa il singolare esito del passaggio traduttivo.

A tale soppressione consegue quella della successiva risposta da parte del monarca all'originaria domanda di Beatriz, che connota il personaggio sia quale "sabio", in riferimento storico-culturale alla sua erudizione, che *enamorado*, nella lusinga che lo vede paragonare la *dama* ai "siete planetas": "Estudié la astrología, / y en vos estoy registrando / todos los siete planetas" (vv. 1946-1950). Nei due metatesti si riporta invece il significato semantico del verso successivo, in cui lo stesso invita Beatriz a mostrargli la mano ("Dadme, Beatriz, esa mano", v. 1950). In essa inoltre il traduttore compensa la precedente omissione del riferimento al "lunar", nonché quella della battuta successiva che ad essa si riconduce, presentando un'omologa affermazione che ha la funzione di giustificare la lettura della mano – significativamente non ancora esplicitata da parte del personaggio spagnolo, il quale si è limitato ad una ambigua "richiesta della mano", che trova nella *comedia* di Lope l'origine dell'allusione al matrimonio¹²⁷ – quale conferma della "felicità" che egli prevede nella bellezza della ragazza. I due metatesti si presentano pertanto rispettivamente: "Montrez-moi votre main pour savoir si je me trompe dans le bonheur que vous présage votre beauté" e "Lasciatemi vedere la vostra mano, perch'io sappia se m'inganno presagindo felicità alla vostra bellezza".

Analogamente a tale ripresa di quanto precedentemente omissivo, anche la successiva risposta di Beatriz richiama l'epurata domanda in merito al "gitano". Mentre infatti nel prototesto spagnolo la *dama* si limita a domandare "¿La mano?" (v. 1951) – battuta riconducibile all'ambiguità della richiesta del sovrano, che permette poi allo stesso di profondersi in ulteriori elogi alla bellezza della figlia di Juan in comparazione con il campo semantico astrologico – nelle traduzioni francese e italiana, in cui l'antecedente riferimento all'inclinazione del re per l'astrologia era stato cassato, si presenta rispettivamente come "Ma main! seriez-vous un devin?" e "La mano mia! Sareste peravventura astrologo?".

Nel prototesto spagnolo la risposta del monarca riferisce quanto già esplicitato da Linguet, ossia la volontà di trovare conferma nella lettura della mano di Beatriz di quanto profetizzato dal "lunar" (qui descritto come "signo"), per poi esplicitare tale previsione tramite un

¹²⁷ "REY. Oíd. LISARDA. ¿Qué? REY. La mano os pido. / LISARDA. ¿La mano? REY. La mano quiero. / LISARDA. A fe que sois, caballero, / para huésped atrevido; / pero debéis de saber / de aquesto de adivinar. / REY. Pues eso quiero mirar. / LISARDA. Pues eso no habéis de ver. / REY. ¿Y si me caso con vos? / LISARDA. ¡Qué presto los cortesanos / se casan y piden manos! / ¡Facilitos son, por Dios! / Y es que deben de pensar, / como acá somos villanas, / que nos han de dejar llanas / con sólo nombrar casar": Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., pp. 150-151 [vv. 1916-1932].

ulteriore riferimento astrologico con l'allusione al fatto che la *dama* sia predestinata a “vencer a un rey”: “La mano os pido / para mirar los acasos / del signo que tenéis; que / Marte os está señalando / que habéis de vencer a un Rey” (vv. 1951-1955). Nei due metatesti la battuta restituisce invece un messaggio non analogo. In primo luogo, dovendosi strutturare quale risposta a una domanda differente – ossia la richiesta di Beatriz volta a sapere se il re sia un astrologo – Linguet introduce un'affermazione interamente ascrivibile al proprio arbitrio, che mitiga notevolmente le ostentazioni di erudizione astrologica presenti nel metatesto spagnolo: “Je le suis assez pour vous annoncer que [...]”, poi in italiano “Lo sono quanto basta per assicurarvi che [...]”. Il prosieguo dell'affermazione riprende invece in parte l'ultimo verso dell'omologa battuta di Matos, sciogliendone tuttavia l'allusiva carica figurata del verbo “vencer”: rispettivamente “vous avez mis un Roi dans vos sers” e “avete incatenato il cuor d'un Monarca”. Quanto riferito dal monarca passa dunque ad essere, dall'originario metaforico e ambiguo vaticinio di quanto poi verrà esplicitato al termine della scena – con l'espedito tramite cui il sovrano si dichiara a Beatriz fingendo, nei panni di don Enrique, di essere stato incaricato dal re in persona a confidarle l'amore da questi nutrito nei suoi confronti – a una palese anticipazione dello stesso, presentata come certezza non ricondotta ad alcun segno di presagio.

La risposta di Beatriz a tale presagio si presenta quale netto scherno in allusione al proprio umile *status*; la *dama* sminuisce infatti la predestinazione a “vencer un rey” lamentando il fatto che potrebbe trattarsi di un derisorio “rey de gallos”¹²⁸: “No es mucho, si es rey de

¹²⁸ In un rimando implicito alla dimensione “aldeana” data dalla prima accezione del vocabolo “gallo”, la locuzione “rey de gallos” fa parodico riferimento a un personaggio burlesco delle feste del *Carnaval*, durante le quali “los niños en las calles hacían hogueras, tocaban *bramudras* y *zumbaderas* [...] o se recreaban con juegos como los de *cata la olla* o el *toro de sogá*. Elegían el denominado *Rey de gallos* al que se engalanaba y salía a la cabeza de los demás. Golpeaban con naranjas un gallo o lo mataban con un instrumento punzante”: Francisco Javier Lorenzo Pinar, “Universos festivos y cultura popular en la Castilla moderna”, in Tomás Antonio Mantecón Movellán (a cura di), *Bajitín y la historia de la cultura popular: cuarenta años de debate*, Santander, Universidad de Cantabria, 2008, pp. 145-174, p. 156. L'espedito è frequentemente utilizzato all'interno della drammaturgia del Siglo de Oro per associare il personaggio del monarca alla componente burlesca: cfr. Carlos Mata Induráin, “Reyes de la risa en la comedia burlesca del Siglo de Oro”, in Luciano García Lorenzo (a cura di), *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, cit., pp. 295-320. Esso è inoltre spesso associato nella letteratura aurea a un bambino o a un *picaro*, come nel noto episodio di Pablos in *El Buscón*: “Llegó (por no enfadar) el de unas Camestolendas, y, trazando el maestro de que se holgasen sus muchachos, ordenó que hubiese rey de gallos. Echamos suertes entre doce señalados por él, y cúpome a mí. [...]”: Francisco de Quevedo, Madrid, Cátedra, pp. 109ss. Cfr. Victorio G. Agüera, «Nueva interpretación del episodio ‘Rey de gallos’ del *Buscón*», «Hispanófila», 49, 1973, pp. 33-40. Non è un caso che analoga ironica locuzione sia impiegata da Finardo nel dialogo che intercorre tra questi e il re al principio del secondo atto di *El villano en su rincón* di Lope – nella già osservata descrizione di come ogni universo naturale sia amministrato da un'autorità

gallos” (v. 1956). Anche in questo caso la traduzione di Linguet, forse anche a causa della presenza del *realia* “rey de gallos”, si rivela estremamente libera ed arbitraria, passando da ironico commento ad alterato risentimento: “Adieu, Monsieur, vous vous amusez à mes dépens”, da cui poi l’italiano “Addio, Signore; voi vi divertite a mie spese”.

Il successivo scambio di battute dei versi 1957-1978, che vede proseguire il dialogo nel rifiuto di Beatriz a mostrare la mano e il profondersi del re in lodi alla bellezza della *dama* in riferimento al campo semantico astrologico, viene nei due metatesti interamente eliminato. Al congedo da parte del personaggio femminile che chiude tale passo, interamente cassato in traduzione e all’interno del quale non si riscontra alcuna manifestazione di sdegno analoga a quella impiegata da Linguet¹²⁹, segue il tentativo da parte del nobile di trattenerne la *dama*: “Oid, esperad, teneos” (v. 1977). Nella resa del testo Linguet interviene da un lato epurando il *climax* crescente di Matos, di cui mantiene soltanto il primo imperativo (“Ecoutez-moi”, poi in italiano “Ascoltatemi”), dall’altro introducendo una didascalia narrativa volta ad anticipare quanto si appresta ad accadere nel prosieguo della scena – anche in questo caso inutile a fini performativi e in quanto tale assente nel prototesto spagnolo – in cui enfatizza l’irruenza del monarca mitigata invece nella restituzione della battuta dello stesso: “LE ROI, en l’arrêtant avec quelque violence”, poi in italiano “ALF. (trattenendola con qualche violenza)”.

Analogamente, anche la successiva reazione di Beatriz viene introdotta tramite l’ausilio di un’indicazione scenica, di esclusivo appannaggio della compagnia di attori nel caso di una rappresentazione scenica e utile invece nel caso di una fruizione del testo per la lettura: “BÉATRIX, en colere”, poi tradotta letteralmente dalla Caminer “BEA. (in collera)”. L’esplicitazione dell’indignazione di Beatriz trova in effetti riscontro in quanto occorre nei versi seguenti, all’interno dei quali la *dama* manifesta il proprio sdegno individuando nell’atteggiamento dell’ospite un comportamento poco “cortesano”, il che porterà poi il

sovrana – proprio in riferimento a “los niños”: “Las abejas tienen rey, / y el cordero sus vasallos, / los niños rey de los gallos; / que no tener rey ni ley / es de alarbes inhumanos”: Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 147 [vv. 1785-1789]. In merito all’importanza del “gallo” nel *Carnaval* cfr.: Julio Caro Baroja, *El Carnaval*, pp. 75-90; Françoise Maurizi, *Théâtre et tradition populaires*, pp. 25-27.

¹²⁹ Si osservi come nel passo Beatriz si limiti a manifestare una mera velata derisione alle ostentazioni di competenze astrologiche delle lodi da parte di don Enrique, utilizzando il suo averla paragonata metaforicamente al sole quale espediente ironico a giustificare il proprio desiderio di andare via: “Esperad, / que va el discurso muy largo. / Y si me hacéis sol, ya veis / que el sol nunca está parado. / Perdonad: que otro hemisferio / está aguardando mis rayos”: Juan de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro...*, cit., p. 79 [vv. 1971-1976].

dialogo alle estreme conseguenze di un diverbio cui conseguirà l'uscita di scena del personaggio femminile, alterato da quanto accaduto, per lasciare in scena il solo sovrano il quale poi, mentre si affligge per il diverbio, viene interrotto dalla presenza di don Gutierre. La prima manifestazione di "colere" di Beatriz, si esprime nel gesto di liberarsi dalla presa di don Enrique, che biasima di poco "cortesano" nonché ingrato nei confronti dell'ospitalità ricevuta: "Soltad, soltad, y no, osado, / estraguéis con lo grosero / los visos de cortesano. / ¿Así paga el hospedaje / un caballero?" (vv. 1977-1982). Le due traduzioni si presentano prive di uno dei contenuti semantici principali della battuta, ossia il rimprovero della *dama* nei confronti del re per dimostrarsi "osado" e "grosero" venendo pertanto meno al proprio *status* di "cortesano" e "caballero": rispettivamente nella resa francese "Quoi, Monsieur, vous m'insultez! Est-ce ainsi que vous reconnoissez les honnêtetés de mon pere?" e in quella italiana "Come, Signore! voi m'insultate? È questa quella gratitudine vostra pell'accoglienza che vi ha fatta mio Padre?". Si osservi come, attraverso l'ulteriore enfasi dell'esclamativa con apostrofe in *incipit*, ad essere ostentata nei due metatesti sia ancora una volta l'indignazione della *dama* per l'oltraggio subito, mentre il mantenuto riferimento alla mancata riconoscenza passa ad essere non tanto un biasimo in termini generici nei confronti di un atteggiamento che viene meno al codice di comportamento "cortesano" di "pagar el hospedaje", quanto un'accusa di ingratitudine nei confronti della specifica ospitalità del padre di Beatriz.

Don Enrique si discolpa spiegando a Beatriz di essere stato mandato dal monarca in persona per dichiararle i propri sentimenti: "Enojaros / no quisiera, Beatriz bella. / Sabed que el Rey me ha mandado / que de su parte os dijera / su amor, su fe, su cuidado, / que os estima, que os adora, / y sólo para intimaros / su noble afecto os detuve" (vv. 1982-1989). Nei due metatesti il passo viene mantenuto nel proprio contenuto semantico sebbene con notevoli cambiamenti strutturali e lessicali, presentandosi come una sorta di libera parafrasi e riscrittura più che come vera e propria traduzione: rispettivamente in francese "Pardonnez, charmante Béatrix, mais je voulais m'acquitter d'un ordre que j'ai reçu; c'est de vous faire connoître que le Roi vous adore, & qu'il ne veut plus vivr que pour vous" e in italiano "Perdonatemi, bella Beatrice, ma io voleva eseguir il comando che ho ricevuto di farvi sapere che il Re vi adora, e ch'egli non vuol vivere sennon per vo". Data la notevole distanza strutturale tra prototesto e metatesti, risulta difficile offrire una vera e propria analisi

traduttologica, tuttavia la loro affinità semantica all'interno di un passo investito da un processo traduttivo tanto arbitrario e invasivo, fa apparire a prima la restituzione di tale battuta meno libera di quanto in realtà non sia.

Il dramma di Matos prosegue con una *relación* in cui Beatriz accusa l'ospite di aver detto una menzogna, giacché se il re gli avesse in effetti dato un simile incarico egli per portarlo a compimento non avrebbe scelto il "vil desempeño" e "agravio" della violenza fisica: "Si eso es para disculparos, / vil desempeño elegistéis; / que el Rey, como soberano, / nunca esos decretos fía / a la violencia del brazo. / El detenerme fue ofensa / indigna de pecho hidalgo, / y en vez de aviso es ultraje; / que nadie ruega mandando. / ¿Cómo queréis vos que crea / que el Rey pudiese encargaros / de su amor una memoria, / si empezáis por un agravio? / Los avisos de los Reyes / no se han de dar como acaso; / que no ha de servir de injuria / el que nació para amparo" (vv. 1990-2006). Le due traduzioni di tale ampia battuta si presentano come una sintesi di parte del suo contenuto semantico, presentandosi rispettivamente in francese come "Allez, Monsieur, cette feinte n'est pas honorable; un Roi fait pour protéger ses sujets, ne peut pas donner ordre qu'on les outrage" e in italiano "Andate, Signore, questa finzione non vi fa onore; un Re fatto per proteggere i propri sudditi non può comandare che sieno oltraggiati". Mentre l'affermazione iniziale, introdotta dall'*incipit* imperativo che intima l'ospite di andarsene ("Allez, Monsieur" e "Andate, Signore"), sembrerebbe voler essere una resa succinta dei primi tredici versi – di cui tuttavia non soltanto perde la forte carica retorica lirica, ma anche il riferimento all'oltraggio subito nonché il fatto che esso sia in contrasto con la presunta volontà del re di metterla al corrente dei propri sentimenti, per concentrarsi invece sul biasimo nei confronti di una "feinte pas honorable" – quella successiva pare piuttosto volta alla restituzione della *paremia* successiva di cui, alla luce di quanto precedentemente occorso nel resto del passo, si rivela pressoché conservativa, intervenendo soprattutto a livello sintattico ma mantenendone l'antitesi tra "servir de injuria" e "nacer para amparo" rispettivamente con i francesi "donner ordre qu'on les outrage" e "protéger ses sujets" e gli italiani "proteggere i propri sudditi" e "comandare che sieno oltraggiati".

Segue l'uscita di scena della *dama* indignata, che lascia dunque il posto ad una altrettanto ampia *relación* del monarca rimasto solo sul *tablado*. Dopo un primo rapido tentativo di fermare la ragazza, il personaggio, nuovamente in preda di tormenti passionali, manifesta il

proprio rammarico per non essere riuscito a dichiararle il proprio amore, per poi guardarsi attorno nella stanza in cui si trova e scorgere un letto in cui intende “inclinarse un poco” in attesa del nuovo giorno, fino a quando non ode “ruido” e “pasos” dietro ad una tenda, apprestandosi così all’incontro con don Gutierre che conclude l’atto: “Beatriz, espera, detente. / ¡Cielos, corrido he quedado! / Mi amor no supe decirla. / ¡Que una pasión ciegue tanto! / ¡Válgame Dios! ¿Qué haré? ¿Dónde / estoy? Bien singular caso / es el que me ha sucedido. / Este sin duda es el cuarto / donde he de pasar la noche, / puesto que en él me dejaron. / Todo está en silencio. Quiero / en aquel pequeño espacio, / donde una cama diviso, / inclinarme un poco en cuanto / amanece. Mas ¿qué escucho? / Paréceme, y no me engaño, / que detrás de estas cortinas / siento ruido y oigo pasos. / Sacaré la espada. ¿Quién, / temerariamente osado, / se atreve...?” (vv. 2007-2027). Anche in questo caso le due traduzioni della battuta non soltanto si mostrano in termini di estrema sintesi, ma ne riportano inoltre un significato differente rispetto a quello del prototesto spagnolo: rispettivamente “Je rest confus & plus enflame que jamais. J’aime sa sagesse autant que sa beauté, mais j’entends du bruit” e “lo resto confuso, e più acceso che mai, poiché amo la di lei saviezza non meno che il suo bel volto. Ma sento gente”. La restituzione della prima parte della *queja* – che vede il monarca genericamente descritto come “confus & plus enflame que jamais” perdendo dunque buona parte della carica retorica dei versi spagnoli – appare quasi relativamente conservativa del contenuto semantico dell’omologo passo spagnolo alla luce di quanto segue. Non soltanto infatti nei due metatesti non si ha alcun riscontro dei riferimenti alle azioni che il personaggio compie all’interno della stanza né alla sua intenzione di volersi distendere, ma tale passo viene inoltre sostituito da un’affermazione completamente assente nel prototesto originale tramite cui il monarca, in una palese allusione a quanto appena accaduto, afferma di amare di Beatriz tanto la bellezza quanto la saggezza (“J’aime sa sagesse autant que sa beauté”, poi tradotto dalla Caminer tramite l’ausilio razionalizzante di una causale che conferisce all’affermazione un significato ancora differente adducendola quale motivazione della “confusione” del re, “amo la di lei saviezza non meno che il suo bel volto”). Anche l’affermazione conclusiva tramite cui il sovrano manifesta il proprio coraggio sguainando la spada per apprestarsi a confrontarsi con chi, “temerariamente osado”, si cela dietro le tende, viene meramente ricondotta a una sintetica osservazione (prima come “j’entends du bruit”, poi, con un ulteriore intervento della

Caminer che ne mitiga ulteriormente l'enfasi, "ma sento gente"). Così facendo, pur mantenendone la funzionalità diegetica di predisporre l'incontro con don Gutierre nella successiva scena che chiude l'atto, in entrambi i metatesti si perde tuttavia non soltanto la forte carica lirica del verso nonché la descrizione del re in termini "eroici" – contrapposta e complementare a quella di *enamorado* in preda ad irrazionali tormenti ritratta nel resto della scena, nonché accentuata da Matos nel passaggio alla *refundición*¹³⁰ – ma anche la sua dimensione drammaturgica performativa ben denotata dalle azioni dell'omologo personaggio spagnolo, dal muoversi a tentoni nel buio della stanza all'andare incontro a chi è nascosto dietro le tende a spada sguainata. La forte presenza dell'intervento traduttivo passa dunque dal manifestarsi nei confronti delle battute riconducibili al secondario intreccio amoroso – coerentemente con quanto generalmente accade nei confronti degli *enamorados*, come si osserverà nel dettaglio¹³¹ – a investire l'intero passo. I due "nuovi" monarchi arrivano nella Francia e nell'Italia settecentesche fortemente rivisitati, alla pari della mitigazione della carica lirica, tematica e drammaturgica che investe la resa dell'intero prototesto spagnolo.

Così come nell'ampia scena precedente il personaggio del sovrano viene attenuato della già edulcorata dimensione di "envidia" nei confronti del *villano* – parallelamente alla mitigazione del tema di Juan quale "rey" del proprio "rincón" – in questa egli viene fortemente ridimensionato nelle vesti di *enamorado*, coerentemente con quanto operato generalmente da parte di Linguet nei confronti dell'intreccio secondario e dei dialoghi amorosi, nonché di erudito astrologo, presentandosi pertanto nei due metatesti in una restituzione estremamente riformulata.

Si apre quindi l'ottava scena, conclusiva dell'atto, in un dialogo tra il monarca e don Gutierre che troverà la propria parallela antitesi in quello della tredicesima scena dell'atto

¹³⁰ Nella *comedia* di Lope l'omologo passo segue quello già citato della richiesta della mano a Lisarda da parte del monarca. Si noti come ancora una volta Matos attenui il motivo del "villano en su rincón" anche dal punto di vista linguistico, per enfatizzare invece il personaggio del "sabio" nelle sue vesti di *enamorado*: "LISARDA. [...] Acuéstese su merced. / Santíguese muy atento / contra cualquier pensamiento. / REY. Oíd, esperad, tened. / LISARDA. Suelto; que el diablo me lleve / si no le dé un mojcón. / ¡A villana en su rincón / de esa manera se atreve! / ¡Arre allá con treinta erres! / REY. No hay quien sin rincón esté. / Oye, escucha... Ya se fue. / Pues si te vas, no me cierras. / Aquésta, ¿es casa encantada? / ¿Qué es esto, Dios? ¿Dónde estamos? / ¿Qué filosofía es ésa? / ¿En qué laberinto he dado? / ¿Cómo me he metido aquí? / ¡Hola, gente! ¿Con quién hablo? / Que es ésta la cama pienso": Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 151 [vv. 1933-1951]. Segue l'ingresso di Costanza e il successivo dialogo tra i due personaggi.

¹³¹ Cfr. *infra*, pp. 759 ss.

finale, in seguito alla denuncia di Beatriz al sovrano della violazione da parte del *valido*. Mentre in quel caso la dinamica sarà di aperta conflittualità, in tale scena i due personaggi si confrontano in uno scambio di battute di rispettoso ossequio, all'interno del quale manifestano le proprie qualità positive; in entrambe le occorrenze, ad ogni modo, il re avrà modo di dimostrare le proprie doti di "sabio" facendo buon uso del proprio "poder soberano" in un dominio della sua "pasión humana".

Sale DON GUTIERRE.		LE ROI, DOM GUTTIERE, <u>qui s'avance à tâtons.</u>	D. GOTTIERO <u>che si avanza a tentoni</u> , e detto.
DON GUTIERRE	Tente, señor.	LE ROI.	ALF. Chi va là?
REY	¿Quien eres, hombre, <u>que tarde en darte la muerte?</u>	Qui va-là?	GOT. <u>Oh, Cielo! Il Re!</u>
DON GUTIERRE	<u>Escucha, señor; que no estoy culpado.</u> 2030	DOM GUTTIERE.	<u>Come, Sire! Voi in questo loco.</u> Io sono D. Gottiero.
REY	Gutierre Alfonso soy.	Ciel, c'est le Roi! Quoi, Sire, vous ici. Je suis Dom Guttierre.	ALF. <u>Che sento! L'incontro è particolare.</u> E che venite a far qui in questo <u>equipaggio?</u>
	¡Cielos!	LE ROI.	GOT. Sire, la mia sorpresa non è minor della vostra. Io era assai lontano dall'aspettarmi di trovare la <u>M. V.</u> in questo luogo.
	<u>¿Qué es esto que estoy mirando?</u>	Qu'entends-je! Voilà une singuliere rencontre. Eh! Que venez-vous faire ici dans cet équipage?	ALF. Ho avuta la <u>curiosità di vedere</u> questo <u>Filosofo di villa</u> , e sotto a quest'abito <u>ho ricevuta da lui la più bizzarra accoglienza del mondo.</u>
DON GUTIERRE	<u>Lo mismo, señor, también en tu real grandeza extraño, como mayor imposible.</u> 2035	DOM GUTTIERE.	GOT. Ed io, Sire, sono condotto qui dall'amore.
	<u>¿Quién hubiera imaginado, augusto invencible Alfonso, Rey del bruto coronado, que aquí esta noche durmieras?</u> 2040	LE ROI.	ALF. Dall'amore!
REY	Aqueste <u>vilano sabio</u> me ha traído a conocerle en hábito disfrazado, <u>para escuchar de su boca los más cuerdos desengaños.</u> 2045	Ma surprise, Sire, n'est pas moindre que la vôtre. J'étois bien éloigné de m'attendre à trouver ici votre Majesté.	GOT. Dall'amore più <u>violento forse</u> che altri abbia provato giammai.
DON GUTIERRE	<u>Pues a mí, señor, me trajo una pasión, un encanto, a que mi amor me sujeta.</u>	LE ROI.	ALF. E chi è, Gottiero, la <u>bellezza</u> che vi ha soggiogato?
REY	¿Tu amor?	J'ai eu la curiosité de voir ce Philosophe de village, & sous ce déguisement, j'ai reçu de lui l'accueil le plus singulier.	GOT. Beatrice.
DON GUTIERRE	El más <u>desusado</u> que cupo <u>el humano pecho.</u> 2050	DOM GUTTIERE.	ALF. <u>Beatrice!</u>
REY	¿Quién es, Gutierre, <u>el milagro</u> que te ha rendido?	Pour moi, Sire, c'est l'amour qui m'amenee ici.	GOT. <u>Ella medesima</u> , Sire.
DON GUTIERRE	Es Beatriz.	LE ROI.	ALF. <u>Che sento!</u> Voi amate la figliuola di Giovanni il Lavoratore?
REY	¿Beatriz?	Et quelle est, Guttierre, la beauté qui vous a vaincu?	GOT. Non posso negarlo; è <u>dessa quella che mi ha guadagnato il cuore.</u>
DON GUTIERRE	<u>Sí señor.</u>	DOM GUTTIERE.	ALF. <u>In che termini siete</u>
REY	<u>(Ap. ¿Qué aguardo?)</u>	Béatrix.	
	<u>¿De Juan Labrador la hija adoras?</u> 2055	LE ROI.	
DON GUTIERRE	No he de negarlo. <u>Su hermosura es el prodigio a quien amante idolatro.</u>	Béatrix!	
REY	<u>¿Tú logras favores suyos?</u>	DOM GUTTIERE.	
DON GUTIERRE	<u>No, señor. El que he logrado es haberme dicho ayer que viniese disfrazado</u> 2060	LE ROI.	
		Qu'entends-je, vous aimez la fille de Jean le Laboureur!	
		DOM GUTTIERE.	

	a verla, <u>y por esa huerta con aviso suyo he entrado al sitio que señaló.</u> 2065	Je ne puis le nier. C'est elle qui a soumis mon cœur. LE ROI.	<u>con essa?</u> GOT. L'única <u>grazia</u> che <u>fino ad ora</u> ella mi abbia accordata si fu la <u>permessione</u> di venir travestito a vederla <u>in questo giardino</u> ; ma il vostro arrivo, <u>Sire</u> , e il <u>movimento ch'egli ha prodotto in casa</u> mi hanno obbligato a nascondermi, e mi sono ritirato qui non ritrovando altro luogo.
REY	Pero, como tú has llegado y anda la familia inquieta, fue esconderme necesario, y yo me he metido aquí, por no hallar otro sagrado. 2070	En avez-vous reçu des faveurs? DOM GUTTIERE.	
DON GUTIERRE	¿No sabes que puse en ella mi inclinación? (Ap. ¿Qué he escuchado? <u>Hoy muero.</u>) Señor, ¿qué dices? ¿Beatriz mereció tu agrado?	Non, Sire; la seule qu'elle m'ait encore accordée, c'est la permission de venir déguisé la voir <u>dans ce jardin, mais votre arrivée & le mouvement qu'elle a causé dans la maison, m'ont obligé</u> de me cacher, & je me suis retiré ici, faute de trouver d'autre endroit. LE ROI.	
REY	¿No lo sabes? 2075	Ne savez-vous pas que je l'adore, moi? DOM GUTTIERE.	ALF. E non sapete ch'io <u>adoro Beatrice?</u> GOT. Oh Cielo! Voi, Sire! Voi l'amate? ALF. Non lo sapete? GOT. No, Sire; se ne avessi avuto il menomo indizio, la mia passione (a) non avrebbe mai preso l'impero dell'anima mia.
DON GUTIERRE	No lo sé; <u>que si hubiera imaginado el más leve pensamiento de tu amor, por temerario sepultara en el silencio el mío, como bastardo, porque fuese mi memoria de su castigo teatro.</u> 2080	Ah ciel! Quoi, Sire, vous l'aimez? LE ROI.	
REY	Aunque la quiero, hasta ahora no ha sabido de mi labio Beatriz mi amoroso incendio. 2085	Ne le savez-vous pas? DOM GUTTIERE.	
DON GUTIERRE	<u>Para mí basta el amago. A vuestra alteza, señor, como a dueño soberano de mi adoración le rindo la empresa por holocausto de mi lealtad, aunque muera el corazón abrazado, pues vencerse es más valor cuanto el respeto es más alto.</u> 2090	Non, Sire; si j'en avois la moindre connoissance, jamais (9) ma passion n'auroit pris d'empire sur moi. LE ROI.	ALF. Quantunque io l'ami, non mi sono peranche dichiarato. GOT. <u>Basta così, Sire; voi siete il padrone, ed io saprò vincermi per darvi prova del mio rispetto (b).</u>
REY	¿Tú por mi causa resistes tu pasión? 2095	Quoique je l'aime, je ne me suis pont encore déclaré. DOM GUTTIERE.	
DON GUTIERRE	Entre mis labios morirá el aliento aleve aun antes de respirado. <u>Logra dichoso tu empleo, y muera mi afecto al rayo de mi atención.</u> 2100	C'en est assez, Sire, vous êtes le maître, & je saurai bien me vaincre (10) pour vous prouver mon respect. LE ROI.	ALF. <u>Come!</u> Saprete <u>vincere la vostra passione in favore della mia?</u> GOT. <u>Morirò piuttosto che lasciarmi d'ora in poi sfuggire un solo sospiro.</u>
REY	Pues, Gutierre, no ha de blasonar tu garbo que me ha vencido en vencerse. Yo te ruego, yo te mando, que en tu pretensión prosigas; 2105 que quien supo hacer bizarro desprecio de su fineza por logra primor tan alto, bien merece en desempeño, que le deje asegurado 2110 en su amor, <u>para que sepas, convencido y obligado, que si tú como leal sirves,</u>	Quoi! Vous saurez vaincre votre passion en faveur de la mienne? DOM GUTTIERE.	ALF. No, Gottiero; non voglio che abbiate questo vantaggio sopra di me; vi prego, vi ordino di conservare i vostri sentimenti. !! sacrificio generoso cui ne fate esige da me ch'io gli rispetti; se voi credete di far il dovere d'un suddito, io debbo adempiere a quello d'un Re. GOT. No, Sire; l'amor mio
		Je mourrai plutôt que de laisser dorénavant échapper un seul soupir. LE ROI.	
		Non, Guttierre, je ne veux pas que vous ayez sur moi cet avantage; je vous prie, je vous ordonne de garder vos sentimens. Le Sacrifice généreux que vous en faites exige de moi que je les respecte: si vous croyez faire le devoir d'un sujet, moi j'ai à	

DON GUTIERRE	<p>que yo como Rey te pago. Eso no, señor. <u>Primero es tu amor que tu vasallo, que si tú...</u></p>	2115	<p><u>remplir celui d'un Roi.</u> DOM GUTIERRE. Non; Sire, non, mon amour doit céder...</p>	
REY	<p>No me repliques. <u>Enfrena, Gutierre el labio. No quiero que nadie sepa que ventaja me has llevado en sujetar tus pasiones. Pero te advierto de paso que es Beatriz honrada, y que yo de su honor soy amparo, y que sin esta advertencia, no permitiera el aplauso del amor que amante sigues. Tú allá lo miras despacio; que no aconseja delitos el Rey don Alfonso el Sabio.</u></p>	2120	<p>LE ROI. Ne répliquez pas. Je ne veux pas que personne puisse dire que j'ai eu moins de pouvoir sur mes passions que vous sur le vôtres, mais songez que Béatrix est une fille d'honneur, que je veux la protéger. Si je ne vous croyais pas des intentions pures, je en favoriserois point votre amour. Ce n'est pas en souffrant des désordres que j'ai mérité le nom de sage.</p>	<p>ALF. Non replicate. Non voglio vi sia chi possa dire, ch'io ho avuto meno forza di voi sulle mie passioni. Ma pensate che Beatrice è una fanciulla d'onore, cui voglio proteggere. Se non credessi pure le vostre intenzioni, non favorirei l'amor vostro. Non fu il tollerar dei disordini che mi ha meritato il nome di Saggio. Andiamo, Gottiero, seguitemi.</p>
DON GUTIERRE	<p><u>Ya te sigo. (Ap. Yo voy confuso y turbado.)</u></p>	2130	Allons, Guttierre, suivez-moi.	
[pp. 81-83]		[pp. 69-73]	[pp. 45-47]	

Come si può osservare, il valore diegetico e tematico di tale scena risiede in particolar modo nella definitiva risoluzione della dinamica conflittuale che vede opporsi all'interno del personaggio del monarca la connotazione di *enamorado* e quella di "sabio", investito di un'autorità "divina" *super partes*, a vantaggio della seconda. Se fino ad ora il re era stato frequentemente descritto anche in relazione alla propria passione nei confronti di Beatriz, che trova la massima esplicitazione nella precedente scena appena osservata, da questo momento in poi egli passerà unicamente ad essere quella "deidad en la tierra"¹³² in grado di fare saggio uso delle proprie "leyes soberanas"¹³³ così da ristabilire l'ordine e condurre alla risoluzione del *desenlace* conclusivo. È in tale ottica che la scena viene ad accrescere, nel passaggio dalla *comedia* di Lope alla *refundición*, il proprio valore tematico e diegetico sull'intreccio drammaturgico, enfatizzando la rinuncia del sovrano nei confronti dei propri sentimenti amorosi terreni, in favore del ruolo che il destino lo ha chiamato a rivestire¹³⁴.

¹³² Cfr. *supra*, p. 456.

¹³³ Cfr. *supra*, p. 620.

¹³⁴ Nella *comedia* di Lope il meno ampio omologo passo ha soprattutto la funzione diegetica di esplicitare la passione amorosa di don Gutierre, senza alcun riferimento a quella del sovrano – peraltro meramente accennata in precedenza in termini di esclusivo interessamento e priva della conflittualità che connota invece l'omologo personaggio nella *refundición* – né, pertanto, alla propria rinuncia alla stessa: "REY. Paréceme, y no me engaño, / que detrás de estas cortinas / tose un hombre. Pues, ¿qué aguardo? / Sacaré la espada. (*Sale Otón*.) OTÓN. Tente, / tente. REY. ¡Otón! ¡Extraño caso! / ¡Otón detrás de la cama! / OTÓN. Oye la causa. REY. ¿Qué tardo / en darte la muerte? OTÓN. Escucha, / señor; que no estoy culpado. REY. Pues, / cómo has venido

L'esordio di don Gutierre che apre il dialogo intimando al monarca, armato di spada, di fermarsi – “Tente, señor” (v. 2027) – viene interamente omesso da parte di Linguet, il quale inserisce invece una ulteriore didascalia narrativa iniziale in cui attribuisce allo stesso personaggio un'azione di titubanza: “DOM GUTTIERE, qui s'avance à tâtons”, poi in italiano, letteralmente, “GOTTIERO che si avanza a tentoni”. Analogamente, anche la successiva battuta del sovrano – “¿Quien eres, hombre, que tardo / en darte la muerte?” (vv. 2028-2029) – viene epurata della sua connotazione minacciosa per essere restituita semplicemente come “Qui va-là?” e “Chi va là?”.

Segue dunque la reciproca agnizione dei due personaggi, che si esplicita in primo luogo nello stupore da parte del monarca in seguito all'identificazione del nobile servitore: “DON GUTIERRE. Escucha, / señor; que no estoy culpado / Gutierre Alfonso soy REY. ¡Cielos! / ¿Qué es esto que estoy mirando? / ¿Con qué motivo o cautela / veniste aquí disfrazado?” (vv. 2029-2034). Si osservi come Linguet intervenga nella propria traduzione, esplicitando il riconoscimento da parte di Gutierre, cui attribuisce l'*incipit* esclamativo “¡Cielos!”, in realtà in origine ascritto al re, aggiungendo l'esplicita identificazione di quest'ultimo, in realtà assente nel prototesto spagnolo: “Ciel, c'est le Roi! quoi, Sire, vous ici. Je suis Dom Guttiere”, poi in italiano “Oh, Cielo! Il Re! Come, Sire! voi in questo loco. Io sono D. Gottiero”. Ciò è dovuto probabilmente ad un ulteriore tentativo di razionalizzazione da parte del traduttore

aquí? / OTÓN. ¿Quién hubiera imaginado, / oh, famoso Ludovico, / rey de los lirios dorados, / que aquí esta noche durmieras? / REY. Aqueste villano sabio / me ha traído a conocerle / en hábito disfrazado. / Ser cazador he fingido / de esta manera pensando / oír de su misma boca / tan notables desengaños. / OTÓN. Pues a mí me trajo Amor. / REY. ¿Aquí estás enamorado? / OTÓN. Sí, señor. REY. ¿Es de Lisarda? / OTÓN. Pues su hermosura me abraso. / Hábléla junto a aquel olmo / aquesta noche bailando, / diome una llave, y entré / para hablar de espacio entrambos, / en la huerta de su casa. / Pero como tú has llegado / y anda todo de revuelta, / fue esconderme necesario, / y yo me he metido aquí / por no hallar otro sagrado. / REY. ¿Que a Lisarda quieres bien? / OTÓN. ¿Parécete gran milagro / siéndolo su ingenio y rostro? / REY. Entra, hablaremos de espacio / sobre tu intención en esto, / y tú sabrás qué milagro / me trajo adonde he venido / a ver, siendo rey tan alto, / el villano en su rincón, / pues no ve al rey el villano”: Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 153 [vv. 1982-2027]. Si noti come Ana Barral Martínez, in una sintesi alquanto sommaria dall'interpretazione superficiale nonché talvolta sindacabile – ad esempio nell'analisi che riconduce la rinuncia del re al mero “compadecerse” nei confronti della “señal de lealdad” da parte di don Gutierre – includa, tra i cambiamenti apportati da Matos rispetto alla *comedia* di Lope, il fatto che nella *refundición* sia il monarca a dichiarare per primo i propri sentimenti nei confronti di Beatriz, il che non corrisponde a quanto accade in realtà all'interno del testo: “La reacción de Otón – en la comedia de Félix Lope de Vega y Carpio – y de don Gutierre – en la de Matos Frago – es diferente al encontrarse estos con el monarca en la casa de Juan Labrador, en la escena que cierra este acto. Mientras que en *El villano en su rincón*, el Rey no está manifiestamente enamorado de Lisarda y Otón le confiesa de inmediato lo que siente por la villana, en *El sabio en su retiro*, es el Rey quien confiesa primero sus sentimientos hacia Beatriz, dejando totalmente turbado a don Gutierre, que no sospechaba nada. El monarca, al ver cómo su valido renuncia a su pasión en señal de lealtad, se compadece y decide ser él quien ceje en su empeño de conquistar a Beatriz.”: Ana Barral Martínez, “Refundiciones...”, cit., p. 405.

francese, in un'interpretazione tuttavia non precisamente coincidente con quanto affermato ed alluso dall'omologo personaggio originario. Il fatto che Gutierre si identifichi con il proprio nome, infatti, fa intendere che questi abbia già in realtà riconosciuto il re, come si evince anche dalla sua stessa battuta successiva, il che non coincide con una manifestazione di meraviglia tanto repentina quale quella dei metatesti, mentre è coerente invece con la più giustificata sorpresa da parte del monarca spagnolo, il quale non è consapevole della presenza del nobile *valido* fino al momento in cui questo stesso si presenta tramite il nome proprio. Tuttavia Linguet, probabilmente in un tentativo di restituire all'agnizione reciproca una maggiore relazione logico-consequenziale, sente il bisogno di anticipare tale aspetto attribuendolo a don Gutierre, il che lo porta poi a sostituire l'affermazione "Escucha, / señor; que no estoy culpado" (vv. 2029-2030) con cui in realtà l'omologo personaggio spagnolo esordisce, con l'arbitrario "quoi, Sire, vous ici", poi in italiano "Come, Sire! Voi in questo loco". Così facendo l'azione, per quanto rivisitata, si presenta forse agli occhi del traduttore maggiormente logica e coerente e dunque in grado di agevolare la fruizione del testo.

A tale intervento consegue poi la stessa restituzione della posteriore battuta del sovrano – "¡Cielos! / ¿Qué es esto que estoy mirando? / ¿Con qué motivo o cautela / veniste aquí disfrazado?" (2031-2034) – rispettivamente in francese "Qu'entends-je! Voilà une singulière rencontre. Eh! que venez-vous faire ici dans cet équipage?" e in italiano "Che sento! L'incontro è particolare. E che venite a far qui in questo equipaggio?". Si osservi come, oltre alla resa della già impiegata esclamazione in *incipit* "¡Cielos!" (v. 2031) con "Qu'entends-je!" e "Che sento!", l'enfatica prima domanda di sorpresa "¿Qué es esto que estoy mirando?" (v. 2033) venga fortemente attenuata della propria carica retorica prima in "voilà une singulière rencontre" e poi in "l'incontro è particolare"; così facendo si mitiga pertanto l'enfasi che anticipa il posteriore dialogo il quale, presentato come "singulière rencontre", viene preventivamente privato del proprio determinante valore diegetico e drammaturgico. Anche il registro dell'ultimo distico di tale battuta "¿Con qué motivo o cautela / veniste aquí disfrazado?" (vv. 2033-2034) arriva ai due metatesti in termini meno enfatici, tramite l'ausilio di un'interiezione esclamativa francese di valore più colloquiale – poi tuttavia eliminata da parte della Caminer – nonché l'attenuazione della curiosità del sovrano circa la presenza di don Gutierre nonché l'espedito del travestimento da questi utilizzato:

rispettivamente in francese “Eh! Que venez-vous faire ici dans cet équipage?” e in italiano “E che venite a far qui in questo equipaggio?”.

A tale iniziale agnizione, privata di parte del *pathos* del prototesto spagnolo, segue l’esplicitazione della sorpresa del *valido*, in parte come osservato già anticipata nei due metatesti: “Lo mismo, señor, también / en tu real grandeza extraño, / como mayor imposible. / ¿Quién hubiera imaginado, / augusto invencible Alfonso, / Rey del bruto coronado, / que aquí esta noche durmieras?” (vv. 2035-2041). Si osservi come anche in questo caso Linguet intervenga in un’ottica esplicitante ed attenuativa, riportando nel metatesto il mero contenuto semantico del prototesto, ossia la sorpresa del personaggio: “Ma surprise, Sire, n’est pas moindre que la vôtre. J’étois bien éloigné de m’attendre à trouver ici votre Majesté”, poi in italiano, letteralmente, “Sire, la mia sorpresa non è minor della vostra. Io era assai lontano dall’aspettarmi di trovare la M. V. in questo luogo”. In una ulteriore mitigazione del registro linguistico “ampollosa” del nobile, si riduce sia l’enfasi dello stupore della presenza del re, dato dai versi 2035-2037 – nel passaggio da “Lo mismo, señor, también / en tu real grandeza extraño, / como mayor imposible” a “Ma surprise, Sire, n’est pas moindre que la vôtre” e “Sire, la mia sorpresa non è minor della vostra” – che l’immagine eroica del sovrano – con la restituzione del distico “augusto invencible Alfonso, / Rey del bruto coronado” (vv. 2039-2040) come semplice “votre Majesté” e “M. V.” e l’eliminazione del precedente riferimento alla “real grandeza” del verso 2036 – nonché il riferimento alla notte e all’azione del dormire dell’ultimo verso (“que aquí esta noche durmieras?”, v. 2041), nel passaggio dall’interrogativa retorica dei versi 2038-2041 (“¿Quién hubiera imaginado [...]?”) ai meno enfatici “J’étois bien éloigné de m’attendre [...]” e “Io era assai lontano dall’aspettarmi [...]”.

Il monarca esplicita poi il motivo per cui si trova in casa di Juan Labrador: “Aqueste vilano sabio / me ha traído a conocerle / en hábito disfrazado, / para escuchar de su boca / los más cuerdos desengaños” (vv. 2042-2046). Anche in questo caso i due metatesti, a partire dalla resa di Linguet, offrono una restituzione esplicitante, rispettivamente in francese “J’ai eu la curiosité de voir ce Philosophe de village, & sous ce déguisement, j’ai reçu de lui l’accueil le plus singulier” e in italiano “Ho avuta la curiosità di vedere questo Filosofo di villa, e sotto a quest’abito ho ricevuta da lui la più bizzarra accoglienza del mondo”. Le due osservazioni, riportate sotto forma di coordinazione per polisindeto, aggiungono nel primo caso il

razionalizzante riferimento alla “curiosité” (poi “curiosità”) – in modo tale da spiegare il che il monarca è stato solo metaforicamente indotto da parte del “villano sabio” (rispettivamente tradotto come “Philosophe de village” e “Filosofo di villa”) ad incontrarlo, e non esplicitamente – mentre nel secondo, in cui si assiste allo spostamento dell’espedito del travestimento (“en hábito disfrazado”, v. 2044, poi in francese “sous ce déguisement” e in italiano “e sotto a quest’abito”) in un rapporto logico-consequenziale, si interviene semanticamente sul prototesto originale nel passaggio dal riferimento alla saggezza dei “cuerdos desengaños” riferiti da Juan (“para escuchar de su boca / los más cuerdos desengaños”, vv. 2045-2046) a quello ad un’ospitalità fuori dal comune (rispettivamente definita come “j’ai reçu de lui l’accueil le plus singulier” e “ho ricevuta da lui la più bizzarra accoglienza del mondo”).

La dichiarazione del sovrano induce don Gutierre a dichiarare anch’egli il motivo della propria presenza: “Pues a mí , señor, me trajo / una pasión, un encanto, / a que mi amor me sujeta” (vv. 2047-2049). In coerente omogeneità e coesione testuale con la resa dei precedenti versi, anche in questo caso il riferimento alla passione amorosa subisce nei due metatesti un processo traduttivo attenuativo che restituisce l’esclusivo contenuto semantico della battuta, utile a fini diegetici, epurato da ogni virtuosismo stilistico dei versi di Matos e pertanto della sua stessa carica enfatica, rispettivamente in francese “Pour moi, Sire, c’est l’amour qui m’amenee ici” e in italiano “Ed io, Sire, sono condotto qui dall’amore”.

Allo stupore palesato dal sovrano – “¿Tu amor?” (v. 2050), rispettivamente tradotto, con un passaggio dall’interrogativa all’esclamativa, “L’amour!” e “Dall’amore!” – Gutierre risponde con una descrizione dei propri sentimenti di puro stile aureo: “El más desusado / que cupo el humano pecho” (vv. 2050-2051). Si noti come nei due metatesti anche tale osservazione venga razionalizzata in un’affermazione meno enfatica, tramite l’aggiunta degli averbi dubitativi “peut-être” e “forse” nonché l’esplicitazione del figurato “humano pecho” (v. 2051) prima nell’impersonale francese “on” poi nel generico italiano “altri”, la cui mitigazione è tuttavia in parte compensata dalla maggiore carica enfatica dei traduttori “violent” e “violento” rispetto al più vago spagnolo “desusado”: “Le plus violent, peut-être, qu’on ait jamais éprouvé” e “Dall’amore più violento forse che altri abbia provato giammai”. Non vi è dubbio che l’enfasi delle *quejas* amorose della *comedia* arrivino nella Francia e

nell'Italia settecentesche sotto una luce nuova, più controllata e sottoposta ad un razionale controllo di ogni manifestazione passionale.

Segue dunque un momento centrale del dialogo, in cui avviene l'agnizione di Beatriz quale oggetto dei sentimenti di Gutierre – “REY. ¿Quién es, Gutierre, el milagro / que te ha rendido? DON GUTIERRE. Es Beatriz. / REY. ¿Beatriz? DON GUTIERRE. Sí señor” (vv. 2052-2054) – riportata nei due metatesti in modo pressoché letterale, se non con l'esplicitazione del metaforico “milagro”, come già occorso in precedenza nella traduzione del verso 1876¹³⁵, come “beauté” e “bellezza”: rispettivamente in francese “LE ROI. Et quelle est, Guttiere, la beauté qui vous a vaincu? DOM GUTTIERE. Béatrix. LE ROI. Béatrix! DOM GUTTIERE. Oui, Sire” e in italiano, con il passaggio dall'avverbio “oui” al più descrittivo pronome “ella medesima”, “ALF. E chi è, Gottiero, la bellezza che vi ha soggiogato? GOT. Beatrice. ALF. Beatrice! GOT. Ella medesima, Sire”.

Colpito dalla rivelazione, il monarca prima esprime il proprio stupore in *aparte* e poi rivolge a Gutierre una domanda per essere certo di avere ben inteso: “(Ap. ¿Qué aguardo?) / ¿De Juan Labrador la hija / adoras?” (vv. 2054-2056). Per quanto conservative del contenuto semantico della battuta, le due traduzioni intervengono nell'eliminazione dell'*aparte* nonché nella resa da parte di Linguet della successiva domanda in termini di esclamazione, poi riportata dalla Caminer alla sua originaria forma di interrogativa, attenuando così l'aspetto di turbamento – di cui il pubblico, a differenza di Gutierre, è ben consapevole – che tale notizia ha causato nell'animo del monarca, presentandola come mera manifestazione di stupore: rispettivamente in francese “Qu'entends-je, vous aimez la fille de Jean le Laboureur!” e in italiano “Che sento! Voi amate la figliuola di Giovanni il Lavoratore?”.

La conferma di Gutierre si presenta nei versi di Matos ancora una volta connotata da una forte carica lirica enfatizzata da stilemi aurei tipici del registro dell'*enamorado* – “No he de negarlo. / Su hermosura es el prodigio / a quien amante idolatro” (vv. 2056-2058) – i quali vengono tuttavia nuovamente ridimensionati nei due metatesti per presentarsi nei meno enfatici e metaforici “Je ne puis le nier. C'est elle qui a soumis mon cœur” e “Non posso negarlo; è dessa quella che mi ha guadagnato il cuore”, coerentemente relazionati alla restituzione dei versi precedenti. Interessante la resa della successiva richiesta del re: “¿Tú logras favores suyos?” (v. 2059). Mentre infatti Linguet si limita a una restituzione letterale

¹³⁵ Cfr. *supra*, p. 655.

pur nel passaggio dal presente al passato, forse a suo avviso più razionale (“En avez-vous reçu des faveurs?”), in questo caso è la Caminer ad avvertire l’esigenza di intervenire sul proprio prototesto di riferimento, edulcorandone l’immagine di “recevoir des faveurs” – probabilmente ai propri occhi eccessivamente allusiva e inopportuna, sebbene nel prototesto spagnolo essa, non a caso impiegata al presente indicativo, faccia riferimento al contraccambio dei sentimenti da parte della *dama* e non a “faveores” di altro tipo – nel più diplomatico e vago “In che termini siete con essa?”, che priva in via definitiva il metatesto italiano di ogni retorica aulica di registro amoroso.

La risposta di Gutierre spiega ulteriormente il motivo della propria presenza in casa del *villano*: “No, señor. El que he logrado / es haberme dicho ayer / que viniese disfrazado / a verla, y por esa huerta / con aviso suyo he entrado / al sitio que señaló. / Pero, como tú has llegado / y anda la familia inquieta, / fue esconderme necesario, / y yo me he metido aquí, / por no hallar otro sagrado” (vv. 2060-2070). I due metatesti in questo caso, trattandosi di un passo narrativo di fondamentale valore diegetico, si cimentano in una restituzione pressoché integrale, rispettivamente in francese “Non, Sire; la seule qu’elle m’ait encore accordée, c’est la permission de venir déguisé la voir dans ce jardin, mais votre arrivée & le mouvement qu’elle a causé dans la maison, m’ont obligé de me cacher, & je me suis retiré ici, faute de trouver d’autre endroit” e in italiano – con l’omissione dell’*incipit* negativo con il vocativo del monarca in relazione logica all’intervento sulla precedente battuta di questi, la cui domanda si presenta pertanto come “In che termini siete con essa?” – “L’unica grazia che fino ad ora ella mi abbia accordata si fu la permissione di venir travestito a vederla in questo giardino; ma il vostro arrivo, Sire, e il movimento ch’egli ha prodotto in casa mi hanno obbligato a nascondermi, e mi sono ritirato qui non ritrovando altro luogo”. Gli unici interventi riscontrabili sono infatti a livello lessicale: l’esplicitazione del riferimento al “favor” passa da “el que he logrado” (v. 2060) ai più ampi “la seule qu’elle m’ait [...] accordée” e “L’unica grazia che [...] ella mi abbia accordata”, cui si intercala l’aggiunta degli avverbi “encore” e “fino ad ora”, assenti nel prototesto spagnolo; la riconduzione del discorso indiretto dei versi 2061-2062 (“haberme dicho [...] que viniese”) ai sostantivi “la permission de” e “la permissione di”, che implica di conseguenza l’eliminazione dell’avverbio “ayer” (v. 2061); la restituzione della “huerta” non più come passaggio segnalato dalla *dama* al *galán* per introdursi in casa (“y por esa huerta / con aviso suyo he entrado / al sitio que señaló”, vv.

2063-2065) bensì quale luogo di incontro (“la permission de venir déguisé la voir dans ce jardin” e “la permissione di venir travestito a vederla in questo giardino”), cui consegue l’eliminazione dei riferimenti ad “con aviso suyo” e “al sitio que señaló” in cui si rimanda all’esplicito “favor” di Beatriz; infine la sintesi del resoconto dell’arrivo del re e della conseguente eccitazione “inquieta” degli abitanti della casa del *villano* (“Pero, como tú has llegado / y anda la familia inquieta”, vv. 2066-2067) nei meno descrittivi e più vaghi “mais vtre arrivée & le mouvement qu’elle a causé dans la maison” e “ma il vostro arrivo, Sire, e il movimento ch’egli ha prodotto in casa”, in cui si riscontra un registro meno colloquiale dato non soltanto dal coerente usuale impiego del *tratamiento* alla seconda persona plurale, ma anche dall’introduzione da parte della Caminer dell’apostrofe al sovrano, assente nel metatesto francese alla pari del prototesto spagnolo, forse volta a compensare quella precedentemente omessa nell’*incipit* della battuta.

Anche il monarca confessa quindi il proprio affine interesse per Beatriz, sotto forma di interrogativa: “¿No sabes que puse en ella / mi inclinación?” (vv. 2071-2072), rispettivamente esplicitato – con uno scioglimento dell’immagine metaforica della locuzione “poner la inclinación” in termini meno figurati – nella prosa francese come “Ne savez-vous pas que je l’adore, moi?” ed in quella italiana, con l’introduzione del nome proprio della *dama*, come “E non sapete ch’io adoro Beatrice?”. A tale domanda segue la battuta in cui Gutierre – in una costruzione parallela alla poco precedente analoga reazione da parte del sovrano in seguito all’esplicitazione dei sentimenti amorosi da parte del proprio *valido* (vv. 2054-2056) – manifesta prima in *aparte* la propria afflizione per quanto appena appreso, più enfatica di quella precedente da parte del re, per poi rivolgersi anch’egli al monarca con una domanda tramite cui accertarsi di avere ben inteso: “(Ap. ¿Qué he escuchado? / Hoy muero.) Señor, ¿qué dices? / ¿Beatriz mereció tu agrado?” (vv. 2072-2074). Coerentemente con quanto occorso per la restituzione dell’equivalente reazione del monarca, anche in questo caso i due metatesti vedono l’eliminazione dell’*aparte*, ricondotto ad esclamazione direttamente rivolta all’interlocutore (e in quanto tale privata della drammatica affermazione “Hoy muero” del verso 2073), nonché l’attenuazione della manifestazione di cordoglio, meramente ricondotta al proprio valore semantico: rispettivamente in francese “Ah ciel! Quoi, Sire, vous l’aimez?” e in italiano – con una maggiore enfasi data dalla restituzione dell’interrogativa francese con l’ausilio di una previa esclamazione con ripresa

anaforica del pronome personale vocativo “voi” in sostituzione del pronome “quoi” – “Oh Cielo! Voi, Sire! Voi l’amate?”.

Alla successiva domanda retorica del sovrano – “¿No lo sabes?” (v. 2075), rispettivamente tradotta alla lettera “Ne le savez-vous pas?” e “Non lo sapete?” – segue la prima manifestazione di ossequio da parte di Gutierre, il quale dimostra la lealtà nei confronti del proprio signore tramite un’immagine metaforica di puro stile barocco: “No lo sé; / que si hubiera imaginado / el más leve pensamiento / de tu amor, por temerario / sepultara en el silencio / el mío, como bastardo, / porque fuese mi memoria / de su castigo teatro.” (vv. 2075-2082). Data l’importanza diegetica di conservare il contenuto semantico della battuta ai fini dello sviluppo dell’intreccio secondario, il traduttore francese si cimenta in una restituzione dello stesso fortemente epurata della propria carica retorica e figurata: “Non, Sire; si j’en avois la moindre connoissance, jamais ma passion n’auroit pris d’empire sur moi”, poi in italiano “No, Sire; se ne avessi avuto il menomo indizio, la mia passione non avrebbe mai preso l’impero dell’anima mia”. Presentandosi quale traduzione estremamente libera, la resa conserva in questo modo l’importante manifestazione di ossequio da parte di Gutierre, in un’anticipazione della sua poco posteriore dichiarazione di mettere da parte i propri sentimenti nei confronti di Beatriz in favore di quelli del sovrano per la stessa. Tuttavia si osservi come Linguet, nel tentativo di restituire pur parzialmente l’immagine figurata, avverta l’esigenza di introdurre una nota a piè di pagina, poi mantenuta dalla Caminer, in cui si cimenta in una parafrasi letterale dei versi di Matos – che si avrà modo di commentare nel dettaglio¹³⁶ – quale esempio di quella retorica aurea da lui spesso tacciata di “bizzarria” ed “ampollosità” di difficile, nonché inopportuna, restituzione.

Si apre dunque la parte centrale del dialogo, di importante valore diegetico e drammaturgico. Il re anticipa infatti la decisione di rinunciare ai propri sentimenti affermando di non essersi ancora dichiarato alla figlia di Juan, in modo tale da rassicurare Gutierre: “Aunque la quiero, hasta ahora / no ha sabido de mi labio / Beatriz mi amoroso incendio” (vv. 2083-2085). Anche in questo caso le traduzioni di Linguet e, di conseguenza, della Caminer Turra, si limitano a restituire il contenuto semantico della battuta, epurandolo dell’immagine metaforica dei versi 2084-2085 in riferimento al campo semantico del fuoco quale simbolo della passione amorosa (poi ripreso dalla successiva risposta del *valido*):

¹³⁶ Cfr. *infra*, pp. 833 ss.

rispettivamente in francese “Quoique je l’aime, je ne me suis pont encore déclaré” e in italiano “Quantunque io l’ami, non mi sono peranche dichiarato”. La connotazione di *enamorado* del monarca si presenta ancora una volta nei due metatesti in termini palesemente rivisitati e privi della carica retorica dei versi di Matos Fragoso.

A tale dichiarazione Gutierre risponde manifestando il proprio ossequio nei confronti dell’autorità sovrana, in nome della quale è disposto a farsi da parte e resistere all’impeto della propria passione amorosa: “Para mí basta el amago. / A vuestra alteza, señor, / como a dueño soberano / de mi adoración le rindo / la empresa por holocausto / de mi lealtad, aunque muera / el corazón abrazado, / pues vencerse es más valor / cuanto el respeto es más alto” (vv. 2086-2094). Anche le traduzioni di tale passo si presentano quali mere restituzioni del suo contenuto semantico principale, utile ai fini dello sviluppo diegetico dell’azione: rispettivamente in francese “C’en est assez, Sire, vous êtes le maître, & je saurai bien me vaincre pour vous prouver mon respect” e in italiano “Basta così, Sire; voi siete il padrone, ed io saprò vincermi per darvi prova del mio rispetto”. Tale intervento fortemente epurativo, palesemente riconducibile ad appannaggio di Linguet, priva i due metatesti, oltre che della carica lirica del prototesto spagnolo, tanto del rispetto riverente del suddito nei confronti del monarca – nel passaggio dall’enfatico “A vuestra alteza, señor, / como a dueño soberano / de mi adoración le rindo” (vv. 2087-2089) ai meno ossequiosi “C’en est assez, Sire, vous êtes le maître, & je saurai bien me vaincre” e “Basta così, Sire; voi siete il padrone, ed io saprò vincermi” – i cui *incipit* quasi impositivi “C’en est assez” e “Basta così”, molto probabilmente riconducibili a un’erronea interpretazione del verso 2086 “Para mí basta el amago”¹³⁷, comportano un forte ridimensionamento del registro linguistico reverenziale – quanto, soprattutto, della impetuosa descrizione della passione amorosa in riferimento al campo semantico del fuoco, completamente omissa. Si osservi come, tuttavia, tale omissione sia in parte compensata da una ulteriore introduzione da parte di Linguet di una nota a piè di pagina, poi mantenuta dalla Caminer, in cui il traduttore si cimenta in una traduzione letterale della metafora commentando, come si avrà modo di osservare nel

¹³⁷ “AMAGO. s.m. Acometimiento, amenaza, ù demonstración, con la qual se explica y demuestra mucho más de lo que se quiere hacer, ò executar: como quando se levanta con fúria la mano amenazando dár à otro, y se suspende el golpe. Lat. *Minae*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. I, 1726, p. 258.

dettaglio¹³⁸: “J’indique ces expressions singuliers qui ne font pas de tort à la noblesse des sentiments & des scenes où elles se trouvent”¹³⁹. La *paremia* conclusiva, infine – “pues vencerse es más valor / cuanto el respeto es más alto” (vv. 2093-2094) – viene come di consueto restituita non in relazione al proprio riferimento generico, bensì al preciso contesto di riferimento: rispettivamente in francese “je saurai bien me vaincre pour vous prouver mon respect” e in italiano “io saprò vincermi per darvi prova del mio rispetto”, con l’impiego dei verbi “veindre” e “vincere” in sostituzione anche della precedente omessa immagine figurata.

L’enfasi qui epurata viene in parte recuperata nella restituzione del posteriore commento del sovrano – “¿Tú por mi causa resistes / tu pasión?” (vv. 2095-2096) – cui l’introduzione del pronome esclamativo in *incipit* conferisce un tono di maggiore stupore: rispettivamente “Quoi! Vous saurez vaincre votre passion en faveur de la mienne?” e “Come! Saprete vincere la vostra passione in favore della mia?”.

Don Gutierre ribadisce quindi la propria determinazione, prima in un’ulteriore immagine metaforica in riferimento al campo semantico del respiro tramite cui si enfatizza la volontà di reprimere il proprio amore in favore del rispetto per il monarca, poi in un’esortazione diretta a quest’ultimo affinché persegua i sentimenti nei confronti della *dama* parallelamente alla propria rinuncia nei confronti della stessa: “Entre mis labios / morirá el aliento alevé / aun antes de respirado. / Logra dichoso tu empleo, / y muera mi afecto al rayo / de mi atención” (vv. 2096-2101). Si osservi come in questo caso Linguet si cimenti in un tentativo di restituzione dell’immagine metaforica iniziale – sebbene in una rivisitazione esplicita molto libera che, pur mantenendo le intenzioni dei versi originari, ne altera di fatto il reale contenuto semantico riconducendo l’azione di “morir” al personaggio stesso e non più all’“aliento alevé”, il cui riferimento viene comunque mantenuto nel riferimento conclusivo al “sourir”, sebbene anch’esso restituito con altra funzione – omettendo invece completamente gli ultimi tre versi in cui il personaggio esorta il monarca: “Je mourrai plutôt que de laisser dorénavant échapper un seul soupir”, da cui poi la traduzione della Caminer “Morirò piuttosto che lasciarmi d’ora in poi sfuggire un solo sospiro”.

¹³⁸ Cfr. *infra*, pp. 838 ss.

¹³⁹ Juan de Matos Fragoso, “Le sage dans sa retraite”, cit., p. 71.

L'ampia reazione del monarca a tale manifestazione di deferenza si articola, in un *climax* crescente, tramite una iniziale manifestazione di riconoscenza nei confronti della nobile azione del suddito, cui consegue prima l'incoraggiamento – poi riformulato come vero e proprio ordine – di perseguire la propria passione amorosa, poi una *paremia* in cui si dichiara che un simile “primor” merita di essere ricompensato, per concludere con l'immagine dell'autorità sovrana che ricambia la lealtà del suddito rinunciando alle proprie passioni terrene: “Pues, Gutierre, / no ha de blasonar tu garbo / que me ha vencido en vencerse. / Yo te ruego, yo te mando, / que en tu pretensión prosigas; / que quien supo hacer bizarro / desprecio de su fineza / por logra primor tan alto, / bien merece en desempeño, / que le deje asegurado / en su amor, para que sepas, / convencido y obligado, / que si tú como leal sirves, / que yo como Rey te pago” (vv. 2101-2114). Si osservi come, sebbene tutti e quattro i passaggi vengano conservati in entrambi i metatesti, essi vengano in parte rivisti a livello semantico, presentandosi rispettivamente in francese “Non, Guttierre, je ne veux pas que vous ayez sur moi cet avantage; je vous prie, je vous ordonne de garder vos sentiments. Le Sacrifice généreux que vous en faites exige de moi que je les respecte: si vous croyez faire le devoir d'un sujet, moi j'ai à remplir celui d'un Roi” e in italiano “No, Gottiero; non voglio che abbiate questo vantaggio sopra di me; vi prego, vi ordino di conservare i vostri sentimenti. Il sacrificio generoso cui ne fate esige da me ch'io gli rispetti; se voi credete di far il dovere d'un suddito, io debbo adempiere a quello d'un Re”. In particolar modo, la prima manifestazione di riconoscenza del re – “Pues, Gutierre, / no ha de blasonar tu garbo / que me ha vencido en vencerse” (vv. 2101-2103) – viene restituita, con la sostituzione dell'*incipit* della congiunzione “pus” negli avverbi negativi “non” e “no”, non più come tale, bensì – molto probabilmente a causa di un'erronea interpretazione da parte del traduttore francese degli espedienti retorici “blasonar tu garbo” (v. 2102) e “vencido en vencerse” (v. 2103) – se non quasi in termini di conflittualità, mitigata nella propria enfasi: per cui dalla originaria manifestazione di gratitudine del personaggio spagnolo, gli omologhi francesi ed italiano passano a dichiarare di non volere che Gutierre abbia su di lui un simile “vantaggio”. L'affermazione successiva viene invece restituita integra nel proprio contenuto semantico, con le rispettive esplicitazioni dell'esortazione “que en tu pretensión prosigas” (v. 2105) in “garder vos sentiments” e “conservare i vostri sentimenti”. La successiva *paremia* – “que quien supo hacer bizarro / desprecio de su fineza / por logra primor tan alto, / bien merece

en desempeño, / que le deje asegurado / en su amor” (vv. 2106-2111) – si presenta invece come di consueto nei due metatesti priva del valore didascalico e ricondotta al suo significato specifico in relazione al contesto, nonché pertanto esplicitata – pur nel mantenimento del riferimento allo spagnolo “primor tan alto” (v. 2113), nei francese ed italiano “sacrifice généreux” e “sagrifizio generoso”¹⁴⁰ – in una prosa descrittiva meno ridondante e maggiormente lineare: rispettivamente “Le sacrifice généreux que vous en faites exige de moi que je les respecte” e “Il sacrificio generoso cui ne fate esige da me ch’io gli rispetti”. Infine, l’ultima affermazione tramite cui la lealtà del suddito è ripagata dalla riconoscenza del sovrano – “para que sepas, / convencido y obligado, / que si tú como leal sirves, / que yo como Rey te pago” (vv. 2111-2114) – viene attenuata tramite l’omissione dell’*incipit* enfatico e riverente “para que sepas, convencido y obligado” nonché una razionalizzazione esplicativa del distico finale – che vede l’unione del binomio “servir” e “pagar” nei “devoir d’un sujet [...] celui d’un roi” e “dovere d’un suddito [...] quello d’un Re” – per essere tradotta dunque prima in francese “si vous croyez faire le devoir d’un sujet, moi j’ai à remplir celui d’un Roi” e poi in italiano “se voi credete di far il dovere d’un suddito, io debbo adempiere a quello d’un Re”.

Segue il tentativo di Gutierre di insistere nel proprio proposito, veementemente interrotto dal monarca: “Eso no, señor. Primero / es tu amor que tu vasallo, / que si tú...” (vv. 2115-2117). Anche in questo caso la resa dei due metatesti si concentra attorno al nucleo semantico principale, eliminando l’ulteriore riferimento alla riverenza del “vasallo”, cui si ascrive invece il riferimento all’“amor” in origine relativo al monarca: rispettivamente in francese “Non; Sire, non, mon amour doit céder...” e in italiano “No, Sire; l’amor mio debbe cedere...”.

Apprestandosi alla conclusione della scena e con essa dell’atto, il monarca replica, quasi innervosito, prima ascrivendo la propria decisione anche al desiderio che nessuno sappia che Gutierre possa aver rinunciato alla propria passione amorosa in suo favore, poi avvertendo il nobile che egli avrà cura di difendere l’onore di Beatriz, intimandogli pertanto di trattarla con il rispetto che merita: “No me repliques. / Enfrena, Gutierre el labio. / No quiero que nadie sepa / que ventaja me has llevado / en sujetar tus pasiones. / Pero te advierto de paso

¹⁴⁰ Per i precedenti utilizzi e traduzioni del vocabolo “primor”, spesso causa di disagio traduttivo da parte di Linguet, cfr. *supra*, p. 308.

/ que es Beatriz honrada, y que / yo de su honor soy amparo, / y que sin esta advertencia, / no permitiera el aplauso / del amor que amante sigues. / Tú allá lo miras despacio; / que no aconseja delitos / el Rey don Alfonso el Sabio. / Ven Gutierre” (vv. 2117-2131), rispettivamente tradotto da Linguet “Ne répliquez pas. Je ne veux pas que personne puisse dire que j’ai eu moins de pouvoir sur mes passions que vous sur le vôtres, mais songez que Béatrix est une fille d’honneur, que je veux la protéger. Si je ne vous croyois pas des intentions pures, je en favoriserois point votre amour. Ce n’est pas en souffrant des désordres que j’ai mérité le nom de sage. Allons, Guttiere, suivez-moi” e dalla Caminer Turra “Non replicate. Non voglio vi sia chi possa dire ch’io ho avuto meno forza di voi sulle mie passioni. Ma pensate che Beatrice è una fanciulla d’onore, cui voglio proteggere. Se non credessi pure le vostre intenzioni, non favoriserei l’amor vostro. Non fu il tollerar dei disordini che mi ha meritato il nome di Saggio. Andiamo, Gottiero, seguitemi”. Se del distico imperativo di *incipit*, pur con l’omissione del verso 2118 (“Enfrena, Gutierre el labio”), le traduzioni conservano il contenuto semantico, quelle della successiva affermazione vengono in parte connotate di un significato non del tutto aderente con quello originario. Mentre infatti il monarca spagnolo afferma che non vuole che si sappia che il nobile possa aver rinunciato alla propria passione in suo favore (“No quiero que nadie sepa / que ventaja me has llevado / en sujetar tus pasiones”, vv. 2119-2121), gli omologhi francese ed italiano reinterpretano tale osservazione dichiarando di non volere che qualcuno possa affermare che il sovrano abbia minore controllo sui propri sentimenti rispetto a Gutierre (rispettivamente “Je ne veux pas que personne puisse dire que j’ai eu moins de pouvoir sur mes passions que vous sur le vôtres” e “Non voglio vi sia chi possa dire, ch’io ho avuto meno forza di voi sulle mie passioni”). Pur non compromettendo significativamente il contenuto semantico fondamentale della battuta, le due traduzioni enfatizzano nuovamente una dinamica oppositiva tra i due personaggi, spostando l’attenzione dall’originario conflitto interiore del monarca – il quale non vuole che l’autorità sovrana sia compromessa dai propri desideri terreni – a quello in relazione a Gutierre, rispetto al quale egli non vuole dimostrarsi “inferiore”. Il successivo ammonimento a tenere nei confronti di Beatriz un comportamento rispettoso, viene ricondotta dalle tre originarie coordinate per polisindeto a due proposizioni separate, nella prima delle quali si intercala in italiano una relativa restrittiva. Si osservi come in essa l’avvertimento iniziale (“Pero te advierto de paso” v. 2122) venga mitigata nel

meno intimidatorio francese “mais songez”, onde poi l’italiano “ma pensate”, mentre l’aggettivo “honrada” attribuito a Beatriz (“es Beatriz honrada”, v. 2123) viene restituito prima come “fille d’honneur” e poi come “fanciulla d’onore”. All’interno delle posteriori proposizioni francese e italiana, che hanno origine dall’omologa seconda *oración sustantiva* nel prototesto spagnolo (“yo de su honor soy amparo”, v. 2124), si assiste invece all’eliminazione dell’ulteriore riferimento all’“honor” – forse visto quale ridondante data la sua poco precedente presenza, tuttavia di palese valore tematico e drammaturgico in vista del successivo “caso de honra” aggiunto dal *refundidor*, che vedrà in effetti lo scontro dei due personaggi di re e *valido* in una manifesta dinamica conflittuale – tramite le due meno enfatiche prose esplicative “que je veux la protéger” e “cui voglio proteggere”. La terza coordinata viene invece tradotta tramite un periodo ipotetico che vede una restituzione rivisitata del contenuto semantico dell’omologo passo spagnolo: mentre infatti in esso il monarca afferma che qualora don Gutierre mancasse di rispetto a Beatriz egli non accorderebbe ai suoi sentimenti, e dunque ad un eventuale matrimonio, il proprio benessere (“y que sin esta advertencia, / no permitiera el aplauso / del amor que amante sigues”, vv. 2125-2127), i due omologhi personaggi francese ed italiano riferiscono un’affermazione ben divergente, spiegando che il favore concesso all’amore di Gutierre deriva dall’attendibilità delle sue nobili intenzioni nei confronti della figlia di Juan, passando dunque da una manifestazione di avvertimento ad una di completa fiducia, nelle rispettive traduzioni: “Si je ne vous croyois pas des intentions pures, je en favoriserois point votre amour” e “Se non credessi pure le vostre intenzioni, non favoriserei l’amor vostro”. Quel “poder soberano” tramite cui il monarca di Matos fa saggio uso della propria autorità arriva nella Francia e nell’Italia settecentesche quasi in una connotazione di ingenuità: l’avvertimento originario che troverà poi conferma nel *desenlace* conclusivo con la condanna a morte di Gutierre – poi non portata a compimento in seguito alle suppliche di Beatriz e Juan – e che individua pertanto nel monarca il personaggio “superiore”, passa ad essere una incauta riposizione di fiducia che sarà in seguito tradita, sminuendo pertanto la fondamentale caratterizzazione di “sabio” del re, nonché sancendone di fatto quella “inferiorità” tanto paventata all’interno dei due metatesti. Alla luce di tale intervento, anche la successiva velata minaccia indiretta viene assai edulcorata, passando a veicolare un messaggio diverso rispetto al prototesto spagnolo. Mentre in questo infatti il sovrano parla in termini generali alludendo al proprio

“amparo” nei confronti di Beatriz (“Tú allá lo miras despacio; / que no aconseja delitos / el Rey don Alfonso el Sabio”, vv. 2128-2130) e dunque alle possibili conseguenze di una mancanza di rispetto da parte di Gutierre nei confronti della stessa, nella resa dei monarchi francese ed italiano non soltanto si omettono i riferimenti agli allusivi “tú allá lo miras despacio” e “no aconseja delitos”, bensì si aggiunge del distico un elemento in origine assente, ossia il fatto che sia stato proprio il non “tollear disordini” a valere al re l’appellativo di “sabio”: rispettivamente in francese “Ce n’est pas en souffrant des désordres que j’ai mérité le nom de sage” e in italiano “Non fu il tollerar dei disordini che mi ha meritato il nome di Saggio”. Non soltanto dunque il termine “sabio” non viene utilizzato quale antroponimo del sovrano, come invece in origine, bensì con funzione di appellativo, ma inoltre tramite tale intervento – alla luce anche di quanto riferito nei metatesti nella restituzione dei versi appena precedenti – il personaggio assume quasi una connotazione caricaturale che ne sconfessa la stessa saggezza tanto ostentata, gloriandosi di un soprannome guadagnato tramite dei meriti che egli stesso sconfessa per mezzo di un comportamento non tanto avveduto quanto evidentemente ingenuo.

All’esortazione finale che preannuncia la chiusura della scena e il passaggio alla terza *jornada* – “Ven Gutierre” (v. 2132), rispettivamente tradotto “Allons, Guttierre, suivez-moi” e “Andiamo, Gottiero, seguitemi” – segue la conclusiva battuta del *valido*, organizzata in una prima accondiscendente risposta al monarca e in un secondo *aparte* per mezzo del quale il personaggio manifesta il proprio sconcerto: “Ya te sigo. / (Ap. Yo voy confuso y turbado)” (vv. 2131-2132). In entrambi i metatesti tale intervento finale di Gutierre viene interamente omesso, per concludere pertanto l’atto centrale con l’ultima affermazione del monarca, oramai sempre più attenuato nelle sue connotazioni tanto di *enamorado* quanto di *sabio*.

ATTO III

Approssimandosi al *desenclace*, il progredire dell'azione all'interno della *jornada* conclusiva vede – parallelamente allo sviluppo diegetico che presenta nel passaggio alla *refundición* un definitivo allontanamento dalla *comedia* lopesca, soprattutto in relazione all'introduzione del “caso de honra” – la progressiva evoluzione dei personaggi “aldeanos” in direzione “cortesana”, tanto metaforica quanto fisica. Analogamente alla già commentata metamorfosi di Beatriz, anche i personaggi di *sabio* e *villano* saranno investiti da complementari mutazioni: il primo, oramai privo della propria connotazione di *enamorado*, si appresta ad esercitare il ruolo di “*deidad en la tierra*”¹ super partes ristabilendo l'ordine tanto in merito all'intreccio primario quanto a quello secondario; il secondo, invece, si appresta ad una consapevole ridefinizione della propria connotazione di “*humildad*” privata della propria componente di “*extravagante porfía*”, avviandosi a concludere la propria esistenza dal “*retiro*” bucolico del “*rincón*” a quello cortigiano.

Tale evoluzione del personaggio del *villano* si manifesta già a partire dalla seconda scena dell'atto, che segue quella iniziale già commentata in cui la *dama* rende partecipe la *criada* Jacinta dell'oltraggio subito da don Gutierre². In essa Juan, inizialmente preoccupato per lo stato di turbamento palesato dalla figlia, si appresta ad annunciarne il matrimonio con un *labrador*.

JUAN	¿Hija?	JEAN.	GIO. Mia <u>cara</u> figliuola...
MONTANO	¿Hermana?	Ma <u>chere</u> fille...	MON. Sorella <u>mia</u> ...
CONSTANZA	¿Beatriz mía?	MONTAN.	COS. <u>Mia</u> <u>amabile</u>
JUAN	¿Tú triste?	<u>Ma</u> sœur...	Beatrice...
MONTANO	¿Tú sin razón?	CONSTANCE.	GIO. <u>Tu</u> <u>sembri</u>
CONSTANZA	¿Retirada de nosotros, huyes la conversación?	Mon <u>aimable</u> Béatrix...	<u>melanconica</u> .
JUAN	¿Qué melancolía puede turbar tu hermosura?	JEAN.	MON. <u>D'onde</u> nasce la <u>vostra</u> <u>afflizione</u> ?
BEATRIZ	Al son de esa fuente, divertía los ojos en el color de tanta varia belleza como el abril dibujó.	Tu <u>parois</u> <u>triste</u> .	COS. <u>Voi</u> <u>trovate</u> <u>piacere</u> <u>nella</u> <u>solitudine</u> ; <u>e</u> <u>sembra</u> <u>fuggiate</u> <u>da</u> <u>noi</u> .
JUAN	Pues, Beatriz, aquí venimos <u>Constanza, Montano y yo</u> a hacer menos tu tristeza, y a proponerte el mejor medio para tu alegría.	D'où vient votre <u>chagrin</u> ?	GIO. Da che <u>provieni</u> la <u>mestizia</u> che <u>offusca</u> la <u>tua</u> <u>bellezza</u> ?
	Pues ya veo que en la flor de tu edad <u>es menester</u>	CONSTANCE.	BEA. <u>Io</u> <u>mi</u> <u>divertiva</u> <u>ammirando</u> <u>il</u> <u>dolce</u> <u>mormorio</u> <u>di</u> <u>questo</u> <u>ruscello</u> , <u>la</u> <u>bellezza</u> <u>che</u> <u>il</u> <u>mese</u> <u>d'Aprile</u> <u>rende</u> <u>alla</u> <u>terra</u> .
		<u>Vous</u> <u>vous</u> <u>plaisez</u> <u>à</u> <u>l'écart</u> , <u>vous</u> <u>paraissez</u> <u>nous</u> <u>fuir</u> .	GIO. <u>Noi</u> <u>venghiamo</u> , <u>cara</u>
		JEAN.	
		D'où vient la <u>mélancolie</u> qui ternit ta <u>beauté</u> ?	
		BEATRIZ.	
		Je m'amusais à admirer le <u>doux</u> <u>murmure</u> <u>de</u> <u>ce</u> <u>ruisseau</u> , <u>la</u> <u>beauté</u> <u>que</u> <u>e</u> <u>mois</u> <u>d'Avril</u> <u>rend</u> <u>à</u> <u>la</u> <u>terre</u> .	

¹ Cfr. *supra*, pp. 456.

² Cfr. *supra*, p. 416 ss.

<p>que <u>descansemos</u> los dos, tú en estado venturosa con <u>igual</u> marido, y yo 2300 <u>en el contento</u> de verte casada, <u>que es lo que hoy sólo tengo en la memoria</u>, y hasta que salga mi amor de este cuidado, no puedo decir que dichoso soy. 2305 Yo, Beatriz, tengo tratado tu casamiento.</p>	<p>JEAN. Nous venons ici, mon enfant, <u>te proposer le remede le plus propre au chagrin qui t'accable</u>. Te voilà à la fleur de ta jeunesse, il est 2310 <u>tems que nous avons tous deux la satisfaction</u>, toi, <u>de te voir dans le bras d'un époux qui t'adorera</u>, moi, <u>de te sentir mariée & contente</u>. Jusques-là il me semble qu'il manquera toujours quelque chose à mon bonheur: j'ai arrangi ton mariage, Béatrix.</p>	<p>figliuola, <u>a proporti il rimedio più adattato alla tristezza che ti opprime</u>. Sei giunta al fiore della tua gioventù; <u>gli è tempo che abbiamo entrambi la soddisfazione</u>, tu <u>di vederti tra le braccia d'uno sposo che ti adori</u>, io di sentirti maritata <u>e contenta</u>. Sino che questo non accada, mancherà sempre qualche cosa alla mia felicità; Beatrice, ho già stabilito il tuo matrimonio.</p>
<p><u>Sale TIRSO.</u> TIRSO Señor, un caballero te busca con grande resolución. 2310</p>	<p>TIRCIS. Mon maître, il arrive ici un Monsieur qui vous cherche avec grand empressement.</p>	<p>TIR. Padrone; gli è qui un Signore che vi domanda con qualche premura.</p>
<p>JUAN <u>Doblemos aquí la hoja hasta después.</u> TIRSO <u>Él se entró.</u></p>	<p>JEAN. Je te dirai après de quoi il s'agit.</p>	<p>GIO. <u>Ti diró dopo di che si tratta.</u></p>
<p>[pp. 89-90]</p>	<p>[pp. 78-80]</p>	<p>[p. 51]</p>

Si osservi come nei due metatesti i primi interventi dei tre personaggi, compreso quello del *villano*, vengano enfatizzati in termini di affettività, passando dalle nette interrogative “¿Hija?”, “¿Hermana?”, “¿Beatriz mía?” (v. 2281) ai rispettivi afasici “Ma chere fille...”, “Ma sœur...”, “Mon aimable Béatrix...” e “Mia cara figliuola...”, “Sorella mia...”, “Mia amabile Beatrice...”. Analogamente, la successiva domanda di Juan “¿Tú triste?” (v. 2282) passa alle affermative constatazioni esplicative “Tu parois triste” e “Tu sembri melanconica”, alla pari di quella immediatamente posteriore di Montano “¿Tú sin razón?” (v. 2282), liberamente esplicitate in francese con “D’où vient votre chagrin?” e quindi in italiano “D’onde nasce la vostra afflizione?”. Stessa sorte investe le posteriori enfatiche domande di Constanza e Juan ai versi 2283-2286 (“¿Retirada de nosotros, / huyes la conversación?” e “¿Qué melancolía puede / turbar tu hermosura?”), la prima tradotta sotto forma di affermativa, tramite un processo di alterazione semantica che aggiunge alla solitudine di Beatriz una connotazione di piacere assente nel prototesto spagnolo, “Vous vous plaisez à l’écart, vous paraissez nous fuir” e poi “Voi trovate piacere nella solitudine; e sembra fuggiate da noi”, la seconda mantenuta sia della forma interrogativa che dell’immagine metaforica in una resa sintattica maggiormente prosaica: rispettivamente in francese “D’où vient la mélancolie qui ternit ta beauté?” e in italiano “Da che proviene la mestizia che offusca la tua bellezza?”.

Segue quindi un'immagine metaforica tramite cui Beatriz cerca di dissimulare la propria reale preoccupazione per quanto avvenuto con don Gutierre giustificando la propria apparenza assorta alla contemplazione del paesaggio bucolico del ruscello primaverile: "Al son / de esa fuente, divertía / los ojos en el color / de tanta varia belleza / como el abril dibujó" (vv. 2286-2290). Dopo tale descrizione – presente nei due metatesti in una conservazione del contenuto semantico, utile ai fini della dissimulazione di Beatriz, sebbene epurato di ogni elemento retorico metaforico, rispettivamente in francese "Je m'amusois à admirer le doux murmure de ce ruisseau, la beauté que e mois d'Avril rend à la terre" e in italiano "lo mi divertiva ammirando il dolce mormorio di questo ruscello, la bellezza che il mese d'Aprile rende alla terra" – segue poi l'ampia battuta in cui il *villano* dichiara alla figlia la propria decisione di averle trovato un "igual marido": "Pues, Beatriz, aquí venimos / Constanza, Montano y yo / a hacer menos tu tristeza, / y a proponerte el mejor / medio para tu alegría. / Pues ya veo que en la flor / de tu edad es menester / que descansemos los dos, / tú en estado venturosa / con igual marido, y yo / en el contento de verte / casada, que es lo que hoy / sólo tengo en la memoria, / y hasta que salga mi amor / de este cuidado, no puedo / decir que dichoso soy. / Yo, Beatriz, tengo tratado / tu casamiento" (vv. 2291-2308). Si noti come nei due metatesti la traduzione dell'affermazione di Juan si presenti in una struttura maggiormente razionalizzante. La presenza dei tre personaggi (riferimento rivisitato in traduzione tramite la sintesi del verso 2291 "Constanza, Montano y yo" nei francesi ed italiano "nous" e "noi") viene presentata alla *dama* (non più designata con il nome proprio bensì nei più affettivi "mon enfant" e "cara figliuola") come finalizzato "a hacer menos tu tristeza / y a proponerte el mejor / medio para tu alegría" (vv. 2293-2295), e dunque restituito nei due metatesti nelle rispettive sintesi, cui si aggiunge l'introduzione di una proposizione relativa restrittiva assente nell'originale, "te proposer le remede le plus propre au chagrin qui t'accable" e "a proporti il rimedio più adattato alla tristezza che ti opprime". Tale "medio para la alegría" – il cui riferimento è pertanto assente in entrambe le traduzioni, che si concentrano piuttosto sull'idea di "rimedio" contro la tristezza – viene dunque esplicitato dal *villano*, il quale spiega (tramite una ripresa anaforica della congiunzione "pues" che passa al francese con il consueto "voilà" poi epurato da parte della Caminer) che essendo ormai Beatriz giunta in età da marito – "en la flor de tu edad" (vv. 2295-2296), letteralmente tradotto "la fleur de ta jeunesse" e "fiore della tua gioventù" – è ormai tempo

sia per lei che per il padre di provvederle al matrimonio, concetto metaforicamente espresso tramite il verbo “descansar” (“es menester / que descansemos los dos”, vv. 2296-2297) e che viene invece esplicitato semanticamente nei due metatesti tramite un razionalizzante riferimento all’idea di “soddisfazione” utile anche ai fini del prosieguo della battuta: rispettivamente in francese “il est tems que nous avons tous deux la satisfaction” e in italiano “gli è tempo che abbiamo entrambi la soddisfazione”. Il duplice “descanso” viene quindi descritto da Juan quale sollievo dato dalla possibilità di trovarsi per la figlia “en estado venturosa / con igual marido” (vv. 2298-2299) e per se stesso “en el contendo de verte / casada” (vv. 2299-2300). Si osservi come nei metatesti entrambi i “descansos”, oltre che essere presentati ormai quali “satisfactions” e “soddisfazioni”, si presentino parzialmente alterati. Quello di Beatriz, infatti, perde sia il riferimento alla “ventura” che, soprattutto, all’“igual marido” – tramite cui si allude all’ineludibile già esplicitata obbligatorietà del *villano* di un matrimonio tra “iguales”³, determinante sia a livello tematico, in relazione alla dinamica oppositiva tra “corte” e “aldea” che investe l’intreccio principale, che diegetico, in riferimento alle aspirazioni cortigiane di Beatriz nonché all’intreccio secondario degli *enamorados* – presentandosi nelle due traduzioni quasi in termini larmoyantes come “te voir dans le bras d’un époux qui t’adorera” e “vederti tra le braccia d’uno sposo che ti adori”. Il secondo invece, sebbene meno invasivo, sposta il riferimento al “contento” da Juan alla figlia, passando ad ascrivere la “soddisfazione” di Juan non più alla felicità data dal solo vedere la figlia accasata, bensì dal saperla inoltre contenta nella propria condizione di moglie: rispettivamente in francese “de te sentir mariée & contente” e in italiano “di sentirti maritata e contenta”. Il *villano* passa poi ad approfondire questa seconda affermazione dichiarando che tale pensiero è ai propri occhi tanto persistente – “es lo que hoy / sólo tengo en la memoria” (vv. 2302-2303) – che finché avrà tale preoccupazione – “hasta que salga mi amor / de este cuidado” (vv. 2304-2305) – egli non potrà mai dirsi felice – “no puedo / decir que dichoso soy” (vv. 2305-2306). Pur in un mantenimento del contenuto semantico di tale passo, le due traduzioni vedono l’epurazione della prima affermazione – sminuendo così in parte l’apprensione di Juan per il matrimonio di Beatriz – nonché la restituzione del conclusivo riferimento alla condizione di “dichoso” tramite una esplicazione eufemistica: rispettivamente in francese “Jusques-là il me semble qu’il manquera toujours

³ Cfr. *supra*, pp. 585 ss.

quelque chose à mon bonheur” e in italiano “Sino che questo non accada, mancherà sempre qualche cosa alla mia felicità”. Segue infine la parziale dichiarazione del matrimonio di Beatriz che, interrotta dal già commentato sopraggiungere di Tirso ad annunciare l’arrivo di un “caballero” che vuole parlare con Juan⁴, non troverà alcun ulteriore riscontro a livello diegetico se non accrescere i tormenti della *dama* incoraggiandola a restaurare il proprio onore oltraggiato: “Yo, Beatriz, tengo tratado / tu casamiento” (vv. 2307-2308), letteralmente tradotto da Linguet “j’ai arrangi ton mariage, Béatrix” e dalla Caminer Turra “Beatrice, ho già stabilito il tuo matrimonio”.

In seguito all’avviso della presenza del “caballero” da parte di Tirso (vv. 2308-2310), Juan sospende il proprio annuncio rimandandolo a un momento più opportuno, tramite la locuzione colloquiale “doblar la hoja”⁵, interamente epurata nelle due traduzioni del proprio idiomatismo per essere ricondotta al proprio nucleo semantico: “Doblemos aquí la hoja / hasta después” (vv. 2311-2312), rispettivamente esplicitato nelle più sintetiche e meno espressive prose francese e italiana “Je te dirai après de quoi il s’agit” e “Ti dirò dopo di che si tratta”.

Dopo la battuta conclusiva di Tirso, eliminata in traduzione⁶, si apre dunque la terza scena che presenta il recapito della prima missiva a Juan nonché la conseguente consegna di questi di quanto richiesto da parte del monarca.

BEATRIZ	¡Don Gutierre es! ¡Ah, cielos! <i>Sale DON GUTIERRE.</i>	BEATRIX.	Grands Dieux! c’est Dom Guttierre!	BEA. (<i>A parte.</i>) Giusto cielo! è D. Gottiero.
DON GUTIERRE	¿Quién aquí es Juan Labrador? (Ap. Finjo que no le conosco.) 2315	DOM GUTIERRE.	Qui s’appelle ici Jean le Laboureur?	GOT. Chi di voi si chiama Giovanni il Lavoratore?
JUAN	¡Qué notable confusión! Yo soy, a vuestro servicio.	JEAN.	(A part.) Je ne sais ce qu’il me veut. (Haut.) C’est moi, Monsieur, à votre service.	GIO. (A parte.) Che cosa può egli volere da me? (Forte.) Sono io, Signore, al vostro comando.
BEATRIZ	(Ap. Disimulemos, amor.)	BEATRIX.	Cache-toi, mon amour.	BEA. (<i>A parte.</i>) Nasconditi, amor mio.
JUAN	¿Qué me mandáis?	JEAN.	Que me voulez-vous?	GIO. Che cosa bramate, Signore?
DON GUTIERRE	De Sevilla esta carta para vos 2320 traigo del Rey, que Dios guarde.	DOM GUTIERRE.		GOT. Vi reco una lettera del Re.
JUAN	¿Del Rey a Juan Labrador? ¡Raro favor!			

⁴ Cfr. *supra*, pp. 425 ss.

⁵ “DOBLAR LA HOJA. Además del sentido literal, metafóricamente vale suspender un negocio por algún motivo para volver a tratar de él en otra ocasión: lo que sucede cuando en una conversación se traen algunas digresiones que aunque interrumpen lo que se trata son conducentes para mayor claridad y inteligencia de toda la materia. Latín. *Folium plicare. De his satis, vel hactenus*”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. III, 1732, p. 322.

⁶ Cfr. *supra*, p. 427.

<u>DON GUTIERRE</u>	No os admire, pues contiene otro mayor.		Je vous apporte une lettre du Roi.	GIO. Il Re scrive a Giovanni il Lavoratore! Questo è un raro esempio di bontà .
<u>JUAN</u>	¿Cuál es?		JEAN.	GOT. Egli si è preso il disturbo di scriverla di suo pugno, e deportarla ha scelto me che sono il suo Ciambellano .
DON GUTIERRE	Que él la escribe, y os la vengo a traer yo, que soy don Gutierre Alfonso su camarero mayor .	2325	Le Roi! écrire à Jean le Laboureur! c'est un rare exemple de bonté .	GIO. lo non meritava tanto onore, e ne risento la più viva gratitudine . (<i>Dando la lettera a suo figlio.</i>)
JUAN	Mil veces la mano os beso y al Rey los pies, por un don de que me conozco indigno, y con gran veneración sobre mi cabeza pongo sus rasgos. Corrido estoy de que mis rústicas manos toquen tan alto blasón. Muchacho léeme esta carta, pues tienes vista mejor.	2330	DOM GUTIERRE.	Leggimi questa lettera tu che hai la vista più buona della mia.
JUAN	Mil veces la mano os beso y al Rey los pies, por un don de que me conozco indigno, y con gran veneración sobre mi cabeza pongo sus rasgos. Corrido estoy de que mis rústicas manos toquen tan alto blasón. Muchacho léeme esta carta, pues tienes vista mejor.	2335	Il a pris la peine de l'écrire de sa main, & pour la porter il a fait choiz de moi qui suis son Grand Chabellain.	GOT. (A parte.) Si conosce all'aspetto di Beatrice quanto ella sia addolorata. Converrà procurare di acquietarla un poco, e di nasconderle che sposo una donna del mio grado. Il mantener la parola sarebbe una vergognosa debolezza.
TIRSO	¡Válgame Dios! ¿Qué será? ¿Si le pide algún lechón?	2340	JEAN.	MON. (<i>Legge.</i>) "Don Enrico di Guevara mi ha detto che cenando una sera con esso gli prometteste di restarmi del denaro se ne avessi bisogno. Questo bisogno è venuto; mi occorrono cento mila ducati; fatemi il piacere, cugino mio , e di consegnarli al latore di questa lettera; e con quella ec. "
MONTANO	Dice así.		DOM GUTIERRE.	TIR. Il Re lo chiama cugino!
DON GUTIERRE	(Ap. Con el semblante dice Beatriz su dolor. Con amorosa cautela templaré su inclinación, mientras con otra me caso de igual calidad y honor; que no hay palabra que obligue cuando el cumplirla es error.)	2345	(A part.) L'air de Béatrix annonce assez sa douleur: il faudra tâcher de l'apaiser un peu & lui cacher que je me marie à une autre femme de mon rang. Tenir la promesse que je lui ai donnée, seroit une foiblesse déshonorante.	GIA. O bella! non sono parenti tutti i ricchi (a)?
MONTANO	<i>Don Enrique de Guevara me ha dicho, que cenando con vos una noche, le dijisteis que me prestariades dinero, si tuviese necesidad. Yo la tengo de cien mil ducados. Hacedme servicio, pariente, que el portador los traiga. Dios os guarde.</i>		MONTAN.	GIO. Io manterrò la mia parola; un uomo non deve mancar ad essa giammai; quanto possiedo è del Re, e debbo obbedirlo. Montano, Costanza, venite con me.
TIRSO	¿El Rey le llama pariente?		«Dom Henrique de Guevara m'a dit qu'en soupant un soir avec vous, vous lui aviez promis de me prêter de l'argent si j'en avois besoin. Ce besoin est venu; il me faut cent mille ducats. Faites-moi, mon cousin , le plaisir de les remettre au porteur. Sur ce, je prie Dieu, &c. »	
JACINTA	Todos los ricos lo son, porque en la vena del arca conservan el mismo humor.	2350	TIRCIS.	
JUAN	Yo cumpliré lo que he dicho; que es muchísima razón que hombre de bien se obligue a hacer lo que prometió. Toda mi hacienda y mis hijos son de mi Rey y señor, porque el vasallo leal para obedecer nació. Sperad aquí, Montano, Constanza, venid los dos conmigo. (<i>Vanse los tres.</i>)	2355	Le Roi l'appelle son cousin.	
JUAN	Yo cumpliré lo que he dicho; que es muchísima razón que hombre de bien se obligue a hacer lo que prometió. Toda mi hacienda y mis hijos son de mi Rey y señor, porque el vasallo leal para obedecer nació. Sperad aquí, Montano, Constanza, venid los dos conmigo. (<i>Vanse los tres.</i>)	2360	JACINTHE.	
TIRSO	Yo iré también. ¿Cien mil ducados? Por Dios, que el viejo es un Alejandro, pero bien lo mereció.	2365	Bon! tous les riches ne sont-ils pas parents? (11)	
TIRSO	Yo iré también. ¿Cien mil ducados? Por Dios, que el viejo es un Alejandro, pero bien lo mereció.	2365	JEAN.	
TIRSO	Yo iré también. ¿Cien mil ducados? Por Dios, que el viejo es un Alejandro, pero bien lo mereció.	2365	Je tiendrai ma parole; un homme ne doit jamais y manquer: tout ce que j'ai appartient au Roi; je suis fait pour lui obéir. Montan, Constance, venez avec moi. (<i>Il sortent.</i>)	

<u>Quien se mete a caballero, que le quiten el vellón. (Vase.)</u>		
[pp. 90-92]	[pp. 80-82]	[pp. 52-53]

La scena si apre con la già osservata manifestazione di turbamento da parte di Beartz, cui segue una battuta di Gutierre. Si osservi come in essa il nobile – “¿Quien aquí es Juan Labrador? / (*Ap.* Finjo que no le conosco)” (vv. 2314-2315) – chieda in primo luogo agli astanti chi sia Juan Labrador, per poi esplicitare al pubblico, in *aparte*, l’espedito della propria dissimulazione. Egli infatti già conosce l’identità del *villano*, poiché lo ha incontrato nella scena dell’olmo del secondo atto in cui fingeva anch’egli, insieme a Martín, di essere un *labrador*, in modo tale da poter incontrare Beatriz sotto mentite spoglie⁷. Malgrado dunque il suo ruolo diegetico e drammaturgico tale *aparte*, forse non ben compreso da parte di Linguet, viene omesso in entrambi i metatesti, limitando la traduzione della battuta rispettivamente a “Qui s’appelle ici Jean le Laboureur?” e “Chi di voi si chiama Giovanni il Lavoratore?”.

L’eliminazione dell’*aparte* del nobile viene singolarmente compensata dal suo impiego, forse proprio perché ad essa erroneamente ricondotta, nella resa come tale della prima parte della risposta di Juan – “¡Qué notable confusión! / Yo soy, a vuestro servicio” (vv. 2316-2317) – la quale passa inoltre da una generica manifestazione di stupore ad una meno enfatica perplessità: rispettivamente in francese “(*A part.*) Je ne sais ce qu’il me veut. (*Haut.*) C’est moi, Monsieur, à votre service”, con la consueta aggiunta di un vocativo al nobile assente nel prototesto spagnolo, e in italiano “(*A parte.*) Che cosa può egli volere da me? (*Forte.*) Sono io, Signore, al vostro comando”.

Dopo un *aparte* di Beatriz e la richiesta del *villano* circa il desiderio di Gutierre di parlare con lui – “¿Qué me mandáis?” (v. 2319), come di consueto tradotto da Linguet “Que me voulez-vous?” e singolarmente restituito dalla Caminer “Che cosa bramate, Signore?” – quest’ultimo spiega di portare una missiva reale da Corte: “De Sevilla / esta carta para vos / traigo del Rey, que Dios guarde” (vv. 2319-2322), battuta che arriva ai due metatesti limitandosi alla restituzione dello stretto contenuto semantico in un’epurazione sia del riferimento al toponimo “Sevilla” che della formula di cortesia con riferimento alla divinità, nelle rispettive traduzioni “Je vous apporte une lettre du Roi” e “Vi reco una lettera del Re”.

⁷ Cfr. *supra*, pp. 402 ss.

Lo stupore di Juan – “¿Del Rey a Juan Labrador? / ¡Raro favor!” (vv. 2322-2323) – vede l’esplicitazione del sintetico “raro favor” nei reinterpretati “rare exemple de bonté” e “raro esempio di bontà”, che enfatizzano la magnanimità del monarca rispetto alla battuta del prototesto spagnolo. Ciò è forse in parte dovuto a una previa compensazione dell’omissione delle due battute successive, in cui il *valido* allude al fatto che la lettera del monarca contenga un “favor” anche maggiore e il *villano* domanda raggugli in proposito: “Don GUTIERRE. No os admire, / pues contiene otro mayor JUAN. ¿Cuál es?” (vv. 2324-2325). Nei due metatesti si passa infatti alla traduzione della successiva battuta in cui don Gutierre spiega il “favor mayor”, ossia che oltre al fatto di avere scritto a Juan – il già citato “raro favor” – il monarca per consegnare abbia incaricato lui della consegna della lettera: “Que él la escribe, / y os la vengo a traer yo, / que soy don Gutierre Alfonso / su camarero mayor” (vv. 2325-2328). Oltre alla restituzione lessicale del *realia* “camarero mayor” con “Grand Chabellain” e “Ciambellano”, si noti come in traduzione venga enfatizzato l’*incipit* della battuta, – di finalità principalmente metriche compositive in quanto la comunicazione circa la scrittura personale del re era già stata effettuata – ascrivendogli un valore maggiore rispetto a quanto in effetti indicato dal prototesto originale, per cui le battute vengono ampiamente esplicitate nelle prose francese ed italiana rispettivamente come “Il a pris la peine de l’écrire de sa main, & pour la porter il a fait choiz de moi qui suis son Grand Chabellain” e “Egli si è preso il disturbo di scriverla di suo pugno, e deportarla ha scelto me che sono il suo Ciambellano”.

Segue una battuta di Juan di notevole interesse ai fini dei personaggi protagonisti; il *villano* si cimenta infatti in un ampio ringraziamento al sovrano affermando tramite due artifici retorici: da un lato la *professio humilitatis* del dichiarare di non essere all’altezza di un simile onore, dall’altro una manifestazione encomiastica di lusinghe al proprio monarca: “Mil veces la mano os beso / y al Rey los pies, por un don / de que me conozco indigno, / y con gran veneración / sobre mi cabeza pongo / sus rasgos. Corrido estoy / de que mis rústicas manos / toquen tan alto blasón” (vv. 2329-2336). Si osservi come Linguet mitighi tale immagine edulcorandone la ridondanza: le due mostre di umiltà (“un don de que me conozco indigno” e “corrido estoy de que mis rústicas manos toquen tan alto blasón”) vengono sintetizzate nel meno enfatico “Je ne méritois pas tant d’honneur” – da cui poi l’italiano letterale “lo non meritava tanto onore”, mentre la duplice venerazione, sia al sovrano che a Gutierre (“Mil

veces la mano os beso y al Rey los pies”) viene esplicitata ed attenuata in termini di mera riconoscenza nel ben più sbrigativo “mais je n’en suis pas moins reconnoissant”, restituito dalla Caminer tramite l’eliminazione dell’avversativa con “e ne risento la più viva gratitudine”. Nella Francia e nell’Italia settecentesche, pertanto, il *villano* arriva in termini meno umili ed ossequiosi e il *sabio* del tutto sprovvisto di qualsivoglia immagine celebrativa. Prima del prosieguo della battuta – “Muchacho léeme esta carta, / pues tienes vista mejor” (vv. 2337-2338) – Linguet introduce una delle consuete didascalie finalizzate ad una restituzione in prosa indirizzata alla lettura, superflua invece a fini performativi, in cui si spiega che Juan sta porgendo la lettera al figlio: “*Donnant la lettre à son fils*”, poi tradotta letteralmente in italiano “*Dando la lettera a suo figlio*”. L’esortazione viene tradotta in francese in modo letterale con “Jeune homme, lis-moi cette lettre, tu as la vue meilleure”, per passare poi all’italiano con l’omissione dell’appellativo di “jeune homme” a sua volta derivante dal “muchacho” spagnolo: “Leggimi questa lettera tu che hai la vista più buona della mia”.

Seguono dunque nell’ordine: una “*plaisanterie*” del *gracioso* eliminata nei due metatesti⁸; un *aparte* in cui il *galán* confessa al pubblico di notare il turbamento di Beatriz e di volerle tacere la propria volontà di sposare una donna di pari grado sociale; la lettura della missiva reale che dà adito ad un gioco linguistico ironico tra i *criados* Jacinta e di Tirso⁹.

Nei due metatesti la scena si chiude infine con la battuta di Juan che nel dramma di Matos precede l’ultima battuta del *gracioso*, interamente omessa in traduzione. In essa il *villano* manifesta la propria accondiscendenza di suddito fedele, dichiarandosi risoluto a mantenere la propria parola, per poi esortare il nobile ad attendere affinché egli possa andare a prendere il denaro sollecitato dal monarca e Montano e Constanza ad andare con lui, onde permettere a livello diegetico e drammaturgico il dialogo tra Beatriz e Gutierre della scena successiva: “Yo cumpliré lo que he dicho; / que es muchísima razón / que hombre de bien se oblique / a hacer lo que prometió. / Toda mi hacienda y mis hijos / son de mi Rey y señor, / porque el vasallo leal / para obedecer nació / Sperad aquí, Montano, / Constanza, venid los dos / conmigo” (vv. 2353-2363). Le traduzioni del passo ne mantengono integralmente il contenuto semantico in una più sintetica prosa esplicativa, rispettivamente “Je tiendrai ma parole; un homme ne doit jamais y manquer: tout ce que j’ai appartient au Roi; je suis fait

⁸ Cfr. *supra*, p. 428.

⁹ Cfr. *supra*, p. 429.

pour lui obéir. Montan, Constance, venez avec moi” e “lo manterrò la mia parola; un uomo non deve mancar ad essa giammai; quanto possiedo è del Re, e debbo obbedirlo. Montano, Costanza, venite con me”. Come si può osservare, viene conservato anche il carattere istruttivo della *paremia* ricollegandola alla precedente affermazione di mantenere quanto promesso, tramite l'accorpamento di “lo que he dicho” e “lo que prometió” nelle iniziali “parole” e “parola” riprese in seconda istanza dai riferimenti “y” e “ad essa”, nonché riferendola ad un “hombre de bien” bensì ai più generici “homme” ed “uomo”. Analogamente, anche la restituzione del verso 2357 vede la sintesi di “mi hacienda y mis hijos” nei più generici “tout ce que j'ai” e “quanto possiedo è del Re”, così come il “rey y señor” del verso successivo viene mitigato negli omologhi “roi” e “re”. Il distico 2359-2360 viene invece tradotto non più in termini di *paremia* didascalica ma in relazione a Juan: eliminato ogni riferimento al generico “vasallo ideal” nato per servire il proprio monarca, l'affermazione si presenta in francese nel fatalista “je suis fait pour lui obéir” e in italiano nel più dogmatico “debbo obbedirlo”. Dopo l'esortazione di Juan, cui si omette nei due metatesti l'indicazione rivolta al nobile di attendere sul posto (“Sperad aquí”, v. 2361), il *villano* si allontana con Montano e Constanza lasciando posto alla scena successiva. In essa si assiste a un importante dialogo tra i due *enamorados*, anticipato da un commento di don Gutierre circa il “nobile” comportamento del contadino: “El real ánimo de este hombre / me ha causado admiración” (vv. 2368-2369). Si osservi come anche attraverso la resa di tale distico Linguet intervenga nella restituzione del personaggio di Juan esplicitandone la nobiltà d'animo (“el real ánimo”), che lo porta a mantenere la parola data senza alcuna mostra di opposizione, in termini di “générosité” (poi “generosità”), nonché attenuando l'ammirazione da questi suscitata nel *valido* (“me ha causado admiración”) riportandola in termini di stupore: “La générosité de cet homme me surprend”, da cui l'italiano “La generosità di quest'uomo mi sorprende”.

Dopo la quarta scena che investe lo sviluppo dell'intreccio secondario – pertanto aggiunta da parte del *refundidor* – si assiste a quella successiva – anch'essa di intero appannaggio di Matos – in cui il *villano* torna da Gutierre con il denaro da consegnare al re, cui egli aggiunge un altro omaggio “de misterio y de primor” che si rivelerà essere un agnello vivo con un coltello legato al collo derivante dalla *comedia* lopesca e donato al monarca quale simbolo dell'obbedienza del suddito.

<p>JUAN</p> <p>Ya, señor, vais despachado. Dos criados van con vos, 2480 <u>que llevan otro presente de misterio y de primor.</u> Decidle al Rey que no crea en cortesanos, que yo no lo decía <u>por tanto,</u> 2485 mas, <u>supuesto que le doy lo que me pide,</u> que tenga muy conocido desde hoy que ese Enrique de Guevara es un <u>chismoso hablador,</u> 2490 pues luego le fue a decir lo que pasó entre los dos. <u>Mas no me espanto. Ya sé que es Guevara y Ladrón.</u> Id con Dios.</p>	<p>DON GUTIERRE (Ap. ¡Raro hombre es este!) 2495 JUAN <u>Ved que os aguardan.</u> DON GUTIERRE Adiós. (Vase.)</p>	<p>JEAN.</p> <p>Tout est prêt, Monsieur, vous trouverez des domestiques <u>charges de l'argent que le Roi demande.</u> Dites lui qu'il se défie de ses Courtisans: ce que j'en dis n'est point <u>par vengeance; je lui obéis de bon cœur;</u> mais je ne puis m'empêcher d'avouer que ce Henrique de Guevara est un <u>dangereux bavard: il s'est hâté d'aller publier ce que je n'avois dit qu'à lui. Cela part d'un cœur bien bas.</u> Adieu, Monsieur.</p> <p>DOM GUTIERRE. Adieu. (Il s'en va.)</p>	<p>GIO. Tutto è pronto, Signore, e voi ritroverete là fuori dei Servi <u>carichi del denaro che il Re domanda.</u> Ditegli però <u>ch'ei diffidi de' suoi Cortigiani;</u> non lo dico già <u>per vendetta, poiché lo obbedisco volentieri;</u> ma non posso trattenermi dal confessare che quel Enrico di Guevara è un <u>ciarlone pericoloso.</u> Egli ha avuto fretta di <u>pubblicare</u> quel ch'io aveva detto a lui solo, <u>e deve quindi aver un cuore assai basso.</u> Addio, Signore. GOT. Addio.</p>
<p>[p. 96]</p>	<p>[p. 88]</p>	<p>[p. 56]</p>	<p>[p. 56]</p>

Il *villano* esordisce annunciando a Gutierre la presenza di due *criados* che portano il denaro e l'“otro presente”: “Ya, señor, vais despachado. / Dos criados van con vos, / que llevan otro presente / de misterio y de primor” (vv. 2479-2482). La battuta viene restituita da Linguet, e dunque dalla Caminer, in termini tanto esplicativi da alterarne il contenuto semantico: in francese “Tout est prêt, Monsieur, vous trouverez des domestiques charges de l'argent que le Roi demande” e in italiano “Tutto è pronto, Signore, e voi ritroverete là fuori dei Servi carichi del denaro che il Re domanda”. Oltre infatti ad esplicitare “vais despachado” con “Tout est prêt” e “Tutto è pronto”, nonché presentare genericamente “domestiques” e “servi” senza il preciso quantitativo, si riporta soprattutto l'allusivo riferimento all'ulteriore dono fatto al sovrano, in un tentativo di esplicitazione del suo significato che tradisce un'errata comprensione del testo, ascrivendolo al denaro richiesto dal monarca, passando dallo spagnolo “llevan otro presente de misterio y de primor”¹⁰ al francese “charges de l'argent que le Roi demande” e all'italiano “carichi del denaro che il Re domanda”, venendo così a perdere un importante espediente diegetico che troverà nel corso dell'atto la propria esplicitazione e che ha qui la funzione di attirare l'attenzione dello spettatore.

¹⁰ Come già osservato, il vocabolo “primor” ricorre frequentemente nei versi di Matos, venendo ad assumere un valore di rilievo di difficile restituzione traduttiva.

Juan prosegue con un biasimo nei confronti di don Enrique, il quale non soltanto lo ha preso fin troppo in parola, ma non ha tardato a riferire al re la sua disponibilità a prestargli del denaro: “Decidle al Rey que no crea / en cortesanos, que yo / no lo decía por tanto / mas, supuesto que le doy / lo que me pide, que tenga / que tenga / muy conocido desde hoy / que ese Enrique de Guevara / es un chismoso hablador / pues luego le fue a decir / lo que pasó entre los dos. / Mas no me espanto. Ya sé / que es Guevara y Ladrón. / Id con Dios” (vv. 2483-2495). Nel corso della restituzione della battuta intervengono da parte di Linguet numerosi interventi lessicali dovuti molto probabilmente a difficoltà esegetiche o traduttive. Mentre infatti la prima esortazione a riferire al re di non credere ai cortigiani – “Decidle al Rey que no crea / en cortesanos” (vv. 2483-2484) – viene pressoché letteralmente mantenuta esplicitandone il significato (in francese “Dites lui qu’il se défie de ses Courtisans” e in italiano “Ditegli però ch’ei diffidi de’ suoi Cortigiani”), la successiva affermazione in cui Juan allude al fatto che il valore dei “cien mil ducados” fosse puramente simbolico – “que yo / no lo decía por tanto” (vv. 2484-2485) – sembra apparire poco comprensibile agli occhi del traduttore francese, il quale non cogliendo probabilmente il significato del sostantivo “tanto” nella sua effettiva accezione di “cantidad cierta, o número determinado de una cosa”¹¹ lo reinterpreta offrendone un traduce di suo esclusivo appannaggio a suo avviso coerente con quanto riferito nel passo che tuttavia ne altera completamente il significato, ossia “vengeance”, da cui poi l’italiano “vendetta”. Juan passa dunque dall’affermare di aver riferito a don Enrique di essere disposto a prestare del denaro al re in modo simbolico – non a caso utilizzando l’imperfetto indicativo – al premettere – in un passaggio al presente indicativo – che la diffida appena fatta nei confronti della buona fede dei cortigiani non sia mossa da una volontà di vendetta: rispettivamente in francese “ce que j’en dis n’est point par vengeance” e in italiano “non lo dico già per vendetta”.

Da qui dunque che la successiva affermazione in cui il personaggio ribadisce di consegnare comunque al re quanto richiesto – “mas, supuesto que le doy / lo que me pide” (vv. 2486-2487) – sia restituita da Linguet tramite una coordinazione per asindeto che ne esplicita il significato in termini meno materialistici di virtuosa obbedienza con un’enfasi della disponibilità a farlo di buon grado (“je lui obéis de bon cœur”), per poi subire nell’italiano della Caminer, in un tentativo di ulteriore razionalizzazione e restituzione di senso, il

¹¹ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. VI, 1739, p. 222.

passaggio a una subordinata causale esplicita analoga a quella implicita originaria (“poiché lo obbedisco volentieri”).

Si passa quindi ad esplicitare la repressione nei confronti di don Enrique da riferire al monarca, la quale subisce nei due metatesti in primo luogo una riformulazione sintattica in virtù degli interventi effettuati nella resa dei versi appena precedenti, presentandola non più come esortazione introdotta da un congiuntivo esortativo cui segue una subordinata oggettiva (“que tenga / muy conocido desde hoy / que”, 2487-2489), ma con le rispettive affermazioni assertive “mais je ne puis m’empêcher d’avouer que” e “ma non posso trattenermi dal confessare che”. La subordinata oggettiva che segue nel prototesto spagnolo – “ese Enrique de Guevara / es un chismoso hablador / pues luego le fue a decir / lo que pasó entre los dos. / Mas no me espanto. Ya sé / que es Guevara y Ladrón” (vv. 2489-2494) – viene invece restituita nella stessa forma sintattica, per subire invece vari interventi lessicali per mezzo dei quali arriva rispettivamente al francese come “ce Henrique de Guevara est un dangereux bavard: il s’est hâté d’aller publier ce que je n’avois dit qu’à lui. Cela part d’un cœur bien bas” e all’italiano come “quel Enrico di Guevara è un ciarlone pericoloso. Egli ha avuto fretta di pubblicare quel ch’io aveva detto a lui solo, e deve quindi aver un cuore assai basso”. In primo luogo si osservi come l’appellativo di “chismoso” attribuito al sostantivo “hablador” sia connotato da Linguet esplicitando la nocività che a tale atteggiamento consegue e dunque presentato come “dangereux bavard”, da cui poi l’italiano “ciarlone pericoloso”. In secondo luogo il distico “pues luego le fue a decir / lo que pasó entre los dos” (vv. 2491-2492) viene estremamente esplicitato per essere restituito e privato del diretto riferimento al re – cui del resto data la rinnovata struttura sintattica dei metatesti non si fa più alcun riferimento – dato in spagnolo dal pronome “le”, rispettivamente in francese “il s’est hâté d’aller publier ce que je n’avois dit qu’à lui” e in italiano “Egli ha avuto fretta di pubblicare quel ch’io aveva detto a lui solo”. Infine, il terzo intervento lessicale presente nei due metatesti è dovuto a un palese gioco di parole costruito su di un *realia* ben noto allo spettatore coevo: affermando “Mas no me espanto. Ya sé / que es Guevara y Ladrón” (vv. 2493-2494), Juan sta infatti facendo allusione all’accezione comune del vocabolo “ladrón” utilizzandolo quale antroponimo in riferimento al diffuso cognome nobile “Ladrón de

Guevara”, ben noto agli spettatori coevi¹². Per quanto non sia dato di sapere se il traduttore francese abbia in effetti colto l’allusivo gioco di parole – per quanto sia ipotizzabile che il riferimento al “ladrón” dovesse apparirgli chiaro – certo è che la sua restituzione fosse di innegabile difficoltà; interessante è pertanto osservare in che modo egli abbia deciso di sostituire tal distico all’interno del proprio metatesto. Linguet non soltanto rinuncia a trovare un equivalente analogo con una casata nobiliare francese, operazione di addomesticamento traduttivo che poteva incorrere in probabili problemi, ma preferisce omettere anche la componente ironica che avrebbe potuto mantenere tramite un gioco linguistico da lui espressamente creato in sostituzione di quello originario, nonché, soprattutto, opta per un’esplicitazione – a suo avviso coerente sia con quanto manifestato dal personaggio che con il biasimato “ladrón” – che fa riferimento alla disonestà morale, traducendo pertanto “Cela part d’un cœur bien bas” (da cui poi l’italiano della Caminer “e deve quindi aver un cuore assai basso”).

Al congedo di Juan – “Id con Dios” (v. 2495), tradotto con la consueta aggiunta dell’apostrofe al nobile rispettivamente in francese “Adieu, Monsieur” e in italiano “Addio, Signore” – seguono due battute entrambe omesse in traduzione: nella prima Gutierre commenta in *aparte* ancora una volta la singolarità del *villano* (“Ap. ¡Raro hombre es este!”, v. 2495), mentre nella seconda questo stesso esorta il nobile a raggiungere i *criados* che lo attendono (“Ved que os aguardan”, v. 2496). Nei metatesti la scena si chiude dunque con la letterale resa del saluto di don Gutierre (“Adiós”, v. 2496), in questo caso tradotto senza l’aggiunta di alcun riverente appellativo nei confronti del più umile “raro hombre”: “Adieu” e “Addio”.

Si apre pertanto la sesta scena, che vede il dialogo tra Juan e la figlia, rimasti soli sul tablado, all’interno del quale il primo intende riprendere la conversazione interrotta al termine della seconda preannunciata dall’immagine dall’idiomatico “doblar la hoja” del verso 2311¹³.

JUAN	Volvamos, <u>Beatriz</u>, ahora a tu estado.	JEAN, MONTAN, <u>CONSTANCE</u>, BEATRIX.	GIOVANNI, MONTANO, BEATRICE.
BEATRIZ	(Ap. ¡Buena estoy, celosa y desesperada, para escuchar un <u>sermón!</u>) 2500	JEAN.	GIO. Ripigliamo il nostro discorso.
JUAN	Yo tengo para tu esposo	Reprenons ce que nous disions.	BEA. (A parte.) Io non

¹² Cfr. *Nobiliario español. Diccionario heráldico de apellidos españoles y de títulos nobiliarios*, Madrid, Aguilar, 1948, p. 759. Si segnala che, come di consueto, l’edizione di Howley non fornisce del distico alcuna interpretazione.

¹³ Cfr. *supra*, p. 699.

<p>escogido un labrador, galán, cuerdo y virtuoso; <u>que en este postrero don toda mi vida he fundado,</u> 2505 <u>la nobleza y el valor.</u> No es rico, <u>pero es discreto,</u> <u>que es lo que busco;</u> que yo más quiero hombre sin hacienda, que no hacienda sin varón. 2510 Esto supuesto...</p>	<p>BEATRIX, <i>à part.</i> Je ne suis guere en état de l'entendre. JEAN. Je t'ai choisi pour mari un Laboureur bien fait, sage & vertueux: <u>c'est cette derniere qualité, sur-tout, dont je fais le plus de cas.</u> Il n'est pas riche, mais j'aime mieux de la probité sans bien, que du bien sans probité. Cela posé....</p>	<p>sono in stato di ascoltarlo. GIO. Ti ho scelto per marito un Lavoratore ben fatto, saggio, virtuoso, e <u>quest'ultima qualità specialmente è quella di cui fo stima maggiore.</u> Egli non è ricco, ma io cerco piuttosto probità senza ricchezze, che ricchezze senza probità. Posto questo...</p>
<p>BEATRIZ No pases más adelante, señor, porque yo no he de casarme con labrador.</p>	<p>BEATRIX. N'allez pas plus loin, mon pere, je ne veux point me marier à un Laboureur.</p>	<p>BEA. Non andate innanzi, Padre mio; io non voglio un Lavoratore.</p>
<p>JUAN ¿Por qué no? BEATRIZ <u>Porque yo tengo albedrío,</u> 2515 y tú no tendrás razón de hacerme violencia, cuando <u>mi resistencia es primor.</u></p>	<p>JEAN. Pourquoi donc? BEATRIX. Parce que j'ai le cœur plus élevé: vous auriez tort de vouloir me forcer; ma repugnance est trop raisonnable.</p>	<p>GIO. Per qual ragione? BEA. Perché ho il cuore più elevato, e voi avreste torto a volerme forzare. La mia ripugnanza è troppo ragionevole.</p>
<p>JUAN ¿Es primor no obedecerme? BEATRIZ <u>Es advertirte un error</u> 2520 <u>en que ha dado tu entereza.</u></p>	<p>JEAN. Ce qu'il y a de plus raisonnable, c'est de m'obéir.</p>	<p>GIO. Il più ragionevole si è l'obbedirmi.</p>
<p><u>Si la fortuna te dio tanta riqueza y poder, y del oro el esplendor</u> da segundo ser al hombre, 2525 ¿quién con él no procuró dar lustre a su nacimiento, y encubrir con su valor <u>el tosco lunar que imprime la rústica ocupación?</u> 2530 <u>Todo procura ser más.</u> <u>El bruto, el ave y la flor busca aplauso en otros campos.</u> <u>La altanera garza al sol le bebe rayos, sedienta</u> 2535 <u>de noble jurisdicción.</u> <u>A pobre arroyo, caudal le hace parecer, señor, cuando poderoso al valle le borda el florido airón.</u> 2540</p>	<p>BEATRIX. Riche comme vous êtes, ne prendrez-vous jamais d'autres sentimens? Le plus grand avantage des richesses, c'est de donner, pour ainsi dire, une autre naissance à une home en lui procurant le moyen de s'ennoblir. Pourquoi chercher à m'avilir, quand vous pouvez me donner un rang plus distingue.... Faites-moi épouser un Gentilhomme.</p>	<p>BEA. Ricco come pur siete, non acquisterete giammai altri sentimenti? Il maggior vantaggio delle ricchezze si è ch'elleno danno per dir così un'altra nascita a un uomo, sommministrandogli il modo di nobilitarsi. Perché cercate di avvilirmi quando mi potete dare un rango più distinto?... Fatemi sposare un Gentiluomo.</p>
<p>JUAN Tente, 2545 Beatriz; que he meneser yo, como padre, aconsejarte y convencerte.</p>	<p>JEAN. Ecoute, ma fille, je veux te donner des raisons convaincantes.... MONTAN. Voilà un autre message de la part du Roi.</p>	<p>GIO. Ascoltami, figliuola; io voglio addurti ragioni convincenti. MON. Ecco un altro messo del Re.</p>
<p>MONTANO Señor, del Rey otro mensajero te busca.</p>	<p>BEATRIX. Que sera-ce? JEAN. Je suis tout surpris, mais voyons.</p>	<p>BEA. Che sarà? GIO. Io sono tutto sorpreso, ma s'ascolti.</p>

JUAN	¿Otro embajador tenemos? Bueno va aquesto.	2550		
BEATRIZ	¿Qué será?			
JUAN	¡Confuso estoy! Mas venga lo que viniere.			
[pp. 96-98]			[pp. 89-90]	[pp. 56-57]

È interessante notare che all'interno della didascalia iniziale con la segnalazione dei personaggi Linguet indichi la presenza anche di Constanza, malgrado il personaggio sia assente già a partire dal prototesto spagnolo. Altrettanto significativo è che la disattenzione poco comprensibile del traduttore francese venga corretta nel secondo metatesto dalla meticolosità di quella italiana, la quale, coerentemente con l'azione della scena, elimina la *dama* dall'indicazione iniziale.

L'*incipit* con cui *villano* annuncia la ripresa della conversazione circa il matrimonio di Beatriz – “Volvamos, Beatriz, ahora / a tu estado” (vv. 2497-2498) – viene esplicitato nei due metatesti tramite l'epurazione sia della diretta apostrofe alla figlia che del preciso riferimento alle nozze della figlia (“tu estado”), per presentarsi più genericamente come “Reprenons ce que nous disions” e “Ripigliamo il nostro discorso”.

Analogamente, anche la battuta in *aparte* di Beatriz che segue a tale informazione viene notevolmente attenuata nella propria enfasi. La *dama* infatti, reduce dalla turbolenta conversazione con Gutierre, afferma di essere troppo “celosa” e “desesperada” per poter ascoltare anche un “sermón” del padre: “Ap. ¡Buena estoy, / celosa y desesperada, / para escuchar un sermón!” (vv. 2498-2500). Si osservi come invece nei due metatesti l'*aparte* venga restituito in modo molto meno enfatico, epurando proprio i due aggettivi tramite cui Beatriz descrive il proprio stato d'animo, nonché il riferimento al “sermón” a designare il prossimo discorso del padre, presentandosi rispettivamente nei più approssimativi “Je ne suis guere en état de l'entendre” e “Io non sono in istato di ascoltarlo”.

Segue quindi l'annuncio di Juan il quale spiega alla figlia di averle finalmente trovato uno sposo adeguato: “Yo tengo para tu esposo / escogido un labrador, / galán, cuerdo y virtuoso” (vv. 2501-2506). La prima parte dell'affermazione – in cui si esplicitano le qualità del futuro “esposo” in una ripresa dei versi 1530-1532 in cui il *villano* dichiarava di ricercare nel futuro “velado” della figlia le tre qualità di “hombre de bien”, “sangre limpia” e “pañó pardo” – viene tradotta in modo letterale, con l'interessante reinterpretazione dell'aggettivo “galán” prima nel francese “bien fait” e poi nell'italiano “ben fatto”: rispettivamente “Je t'ai

choisi pour mari un Laboureur bien fait, sage & vertueux” e “Ti ho scelto per marito un Lavoratore ben fatto, saggio, virtuoso”. Juan prosegue con un inciso in cui spiega che nella qualità di “virtuoso” egli ha fondato tutta la propria esistenza e moralità: “que en este postrero don / toda mi vida he fundado, / la nobleza y el valor” (vv. 2504-2506). Si osservi come nei metatesti francese ed italiano l’affermazione venga riletta passando dal designare tale qualità come propria del personaggio del *villano* a quella del futuro sposo: rispettivamente “c’est cette dernière qualité, sur-tout, dont je fais le plus de cas” e “quest’ultima qualità specialmente è quella di cui fo stima maggiore”. La subordinata non ha più dunque la funzione di mettere ulteriormente in rilievo le “nobili” virtù del protagonista, bensì di sottolineare che questo stesso, nella scelta del marito per Beatriz, abbia riposto particolare attenzione a “cette dernière qualité”, privando parzialmente il personaggio del *villano* di una delle ennesime mostre delle proprie connotazioni di “hombre de bien”.

La descrizione dell’“esposo” prescelto per la figlia prosegue con l’importante riferimento al suo stato economico: “No es rico, pero es discreto, / que es lo que busco; que yo / más quiero hombre sin hacienda, / que no hacienda sin varón” (vv. 2507-2510). La traduzione si presenta nei due metatesti integralmente mantenuta nel proprio contenuto semantico, sebbene con due interventi tra loro complementari finalizzati a una restituzione in prosa razionalizzante. Si osservi infatti come nel francese “Il n’est pas riche, mais j’aime mieux de la probité sans bien, que du bien sans probité” e nell’italiano “Egli non è ricco, ma io cerco piuttosto probità senza ricchezze, che ricchezze senza probità”, da un lato si elimini il riferimento diretto alla qualità di “discreto” dei versi 2507-2508, dall’altro questa stessa venga però recuperata nell’esplicitazione delle immagini parallele in chiasmo “hombre sin hacienda” e “hacienda sin varón” sostituendo i riferimenti a “hombre” e “varón” rispettivamente con “probité” e “probità”.

L’opposizione tramite cui Beatriz interrompe Juan dichiarandosi di opporre a sposare un *labrador* – “No pases / más adelante, señor, / porque yo no he de casarme / con labrador” (vv. 2511-2514) – viene restituita in modo letterale, con l’unica metamorfosi lessicale dell’ossequioso vocativo di “señor” nei più affettivi “mon pere” e “padre mio”: rispettivamente in francese “N’allez pas plus loin, mon pere, je ne veux point me marier à un Laboureur” e in italiano, con l’omissione del diretto riferimento al matrimonio, “Non andate innanzi, Padre mio; io non voglio un Lavoratore”.

Alla richiesta di spiegazioni del padre – “¿Por qué no?” (v. 2514), rispettivamente tradotto “Pourquoi donc?” e “Per qual ragione?” – segue un’importante dichiarazione in cui il personaggio della *dama* esprime la propria evoluzione emotiva e caratteriale che avviene lungo il procedere di tale atto conclusivo e cui conseguirà la stessa risoluzione dell’oltraggio subito dal nobile Gutierre: “Porque yo tengo albedrío, / y tú no tendrás razón / de hacerme violencia, cuando / mi resistencia es primor.” (vv. 2515-2518). Si osservi come nei due metatesti – rispettivamente in francese “Parce que j’ai le cœur plus élevé: vous auriez tort de vouloir me forcer; ma repugnance est trop raisonnable” e in italiano “Perché ho il cuore più elevato, e voi avreste torto a volermi forzare. La mia ripugnanza è troppo ragionevole” – si operi una restituzione esplicativa razionalizzante che interviene sul significato semantico del prototesto privandolo di due componenti di fondamentale rilievo. In primo luogo si elimina completamente il riferimento esplicito al *topos* del “libre arbedrío”, tema fondamentale non soltanto all’interno della *comedia nueva* ma, nel caso dello specifico dramma di Matos, nell’evoluzione diegetica del dramma sia in merito all’intreccio principale, che vede nell’opposizione tra il personaggio di Juan e i due figli la dinamica conflittuale tra “aldea” e “corte”, che secondario, manifestando ulteriormente la risoluzione della *dama* a dirsi artefice del proprio destino riuscendo così a ristabilire l’onore oltraggiato. Questo viene infatti sostituito prima nel francese “le cœur plus élevé” e poi nell’italiano “il cuore più elevato”, in una ripresa di quella “idea tan alta” del verso 934 – allora tradotta precisamente “le cœur si élevé” e “il cuore così elevato” – tramite cui Beatriz aveva manifestato al re la propria inclinazione per il mondo cortigiano. Ecco dunque che nei metatesti settecenteschi la *dama* non esprime più il proprio “albedrío”, bensì – in un’anticipazione di quanto verrà dalla stessa espresso poco più avanti – manifesta un’indole nobile che la porta a desiderare uno sposo cortigiano: il rifiuto del *labrador* non è più ricondotto al *topos* del libero arbitrio bensì al riferimento allo *status* sociale, contribuendo a un forte ridimensionamento del personaggio femminile che anziché essere presentata quale determinata fautrice del proprio destino è esasperata nella connotazione di indole cortigiana. A ciò consegue anche il secondo intervento lessicale degno di nota nella restituzione della battuta, vale a dire quel riferimento al “primor” che permetterà poi a Juan di rispondere alla figlia tramite un abile gioco linguistico. Come già osservato, tale vocabolo ricorre nel testo assai frequentemente nei versi di Matos, venendo ad assumere significati differenti a seconda del contesto

all'interno del quale viene impiegato. In questo caso Beatriz sta affermando, in relazione all'appena dichiarata libertà di arbitrio, che il padre non ha alcun diritto ("tú no tendrás razón", v. 2516) di "hacerle violencia", dichiarazione che arriva nei due metatesti semanticamente rivisitata – anche in virtù della appena precedente epurazione del riferimento all'"albedrío" – passando dalla negativa spagnola alle affermative "vous auriez tort de vouloir me forcer" e "voi avreste torto a volermi forzare", perdendo dunque anche in questo caso il riferimento alla libertà di scelta del personaggio femminile per condannare invece il gesto paterno in termini di errore: la *dama* non sta più dichiarando che il padre non abbia alcun diritto di scegliere il marito per lei e costringerla a sposarlo, bensì che se lo facesse commetterebbe uno sbaglio. Segue dunque, in collegamento, il riferimento al "primor" – "mi resistencia es primor" (v. 2518) – volto a ribadire la determinazione dell'opposizione di Beatriz, per poi permettere al padre della stessa di ribatterle prontamente con la coercitiva domanda retorica "¿Es primor no obedecerme?" (v. 2519). La difficile duplice restituzione del vocabolo viene risolta da Linguet tramite una sua reinterpretazione semantica. Esso non viene infatti restituito in relazione alla sua accezione di "destreza, habilidad, esmero o excelencia en hacer o decir alguna cosa"¹⁴, volta ad indicare la perentorietà tanto del padre quanto della figlia, bensì in termini di ragionevolezza e opportuna convenienza, nelle rispettive traduzioni "ma repugnance est trop raisonnable" e "la mia ripugnanza è troppo ragionevole", per l'affermazione di Beatriz, e "ce qu'il y a de plus raisonnable, c'est de m'obéir" e "il più ragionevole si è l'obbedirmi", per quella di Juan, con un passaggio dall'interrogativa retorica all'affermativa categorica che recupera in parte la tassatività edulcorata tramite la restituzione di "primor". Si osservi come a ciò consegua inoltre la restituzione dell'originario "resistencia", ancora una volta finalizzato ad evidenziare la ferma opposizione della figlia del *villano* alle imposizioni paterne, con i francese e italiano "repugnance" e "ripugnanza" che rimandano invece nuovamente a un'avversione di tipo sociale della giovane nei confronti di un marito *labrador*, dando un ulteriore contributo alla rivisitazione semantica di quanto effettivamente affermato dall'omologo personaggio spagnolo.

La risposta di Beatriz, costruita come ampia e articolata *relación*, viene nei due metatesti estremamente sintetizzata in una riconduzione allo stretto contenuto semantico epurata di

¹⁴ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. V, 1737, p. 380.

ogni virtuosismo retorico presente nei versi di Matos. In primo luogo il distico di incipit in cui la figlia biasima il padre per la propria ostinata “porfía” – “Es advertirte un error / en que ha dado tu entereza” (vv. 2520-2521) – viene interamente omesso, forse anche data la sua parziale anticipazione nel precedente riferimento al “tort” aggiunto da parte di Linguet. In secondo luogo invece, l’artificiosa domanda retorica che segue, in cui Beatriz manifesta la propria meraviglia per il fatto che Juan non tragga beneficio dalla propria agiatezza materiale per aspirare ad un’ascesa sociale – “Si la fortuna te dio / tanta riqueza y poder, / y del oro el esplendor / da segundo ser al hombre, / ¿quién con él no procuró / dar lustre a su nacimiento, / y encubrir con su valor / el tosco lunar que imprime / la rústica ocupación” (vv. 2521-2530) – non soltanto viene razionalmente esplicitata e privata di ogni elemento retorico tramite cui si enfatizza da un lato il benessere e l’opulenza e dall’altro la lamentata condizione “rústica”, ma viene altresì modificata nel proprio contenuto semantico. Il periodo ipotetico originale viene omesso in traduzione per essere restituito come subordinata implicita con principale interrogativa: la prima apodosi (“si la fortuna te dio / tanta riqueza y poder”, vv. 2521-2522) viene mitigata nei più generici “Riche comme vous êtes” e “Ricco come pur siete”, mentre la seconda, che allude alla possibilità di ascesa sociale tramite la locuzione “segundo ser” (“y del oro el esplendor / da segundo ser al hombre”, vv. 2524-2525), viene interamente epurata. La protasi spagnola interrogativa invece, si presenta nei due metatesti sotto forma di interrogativa principale con un significato assai differente da quello del prototesto spagnolo. Mentre infatti in questo – “¿quién con él no procuró / dar lustre a su nacimiento, / y encubrir con su valor / el tosco lunar que imprime / la rústica ocupación?” (vv. 2526-2530) – si esplicita la possibilità di ascesa sociale tramite un riferimento negativo alla condizione “aldeana” dato dai versi 2529-2530 (“el tosco lunar que imprime / la rústica ocupación”), nelle traduzioni francese ed italiana si passa a lamentare al padre una ben più vaga refrattarietà a procurarsi, oltre alle ricchezze possedute, “altri sentimenti”: rispettivamente “ne prendrez-vous jamais d’autres sentimens?” e “non acquisterete giammai altri sentimenti?”. Segue dunque un’immagine di puro stile barocco in cui la *dama* riconduce l’aspirazione umana ad un miglioramento, in questo caso sociale, riconducendola a similitudini con il campo semantico della fauna e della flora naturali: “Todo procura ser más. / El bruto, el ave y la flor / busca aplauso en otros campos. / La altanera garza al sol / le bebe rayos, sedienta / de noble jurisdicción. / A pobre arroyo, caudal / le

hace parecer, señor, / cuando poderoso al valle / le borda el florido airón” (vv. 2531-2540). Nei due metatesti l’immagine viene interamente eliminata, per ricondurne parte del contenuto semantico in una riscrittura razionalizzante che riprende parzialmente l’appena epurato riferimento al “segundo ser” del verso 2525: rispettivamente in francese “Le plus grand avantage des richesses, c’est de donner, pour ainsi dire, une autre naissance à un homme en lui procurant le moyen de s’ennoblir” e in italiano “Il maggior vantaggio delle ricchezze si è ch’elleno danno per dir così un’altra nascita a un uomo, somministrandogli il modo di nobilitarsi”.

Il contenuto semantico della successiva domanda di Beatriz, cui segue la richiesta di un “noble esposo” (tradotto da Linguet “Gentilhomme” e dalla Caminer “Gentiluomo”) – “Pues, si esto ves, señor, ¿cómo / con porfiado tesón / quieres que parezca menos, / pudiendo hacerme mayor? / Dadme noble esposo” (vv. 2541-2545) – viene integralmente conservato nei due metatesti, sebbene con la consueta eliminazione del riferimento alla “porfía” del *villano*, qui espressa nei termini di “porfiado tesón” (v. 2542) e l’eliminazione del parallelismo tra “parezca menos” (v. 2543) e “hacerme mayor” (v. 2544) rispettivamente esplicitati nei più enfatici “m’avilir”, “donner un rang plus distingue” e “avvilirmi”, “dare un rango più distinto”: rispettivamente nel metatesto francese “Pourquoi chercher à m’avilir, quand vous pouvez me donner un rang plus distingue... Faites-moi épouser un Gentilhomme” e in quello italiano “Perché cercate di avvilirmi quando mi potete dare un rango più distinto?... Fatemi sposare un Gentiluomo”.

La risposta di Juan – “Tente, / Beatriz; que he meneser yo, / como padre, aconsejarte / y convencerte” (vv. 2545-2548) – viene tradotta mantenedone contenuto semantico e registro affettivo pur con alcuni interventi: l’eliminazione del riferimento al dovere paterno dei versi 2546-2547; le sostituzioni sia del coercitivo *incipit* “tente” (v. 2545) con i più amorevoli imperativi “ecoute” e “ascoltami” che del nome proprio della figlia con i più affettuosi “ma fille” e “figliuola”; la parallela esplicitazione razionalizzante dell’endiadi “aconsejarte y convencerte” (vv. 2547-2548) nei più distaccati “te donner des raisons convaincantes” e “addurti ragioni convincenti”: rispettivamente in francese “Ecoute, ma fille, je veux te donner des raisons convaincantes...” e in italiano “Ascoltami, figliuola; io voglio addurti ragioni convincenti”.

Interrompe il dialogo l'ingresso in scena da parte di Montano – il quale è invece già presente all'interno dei due metatesti per evitare l'inserimento di una nuova scena, rendendo pertanto poco plausibile a livello diegetico l'annuncio da parte del figlio di Juan – ad annunciare l'arrivo di un altro messaggero reale: “Señor, / del Rey otro mensajero / te busca” (vv. 2548-2550). Si osservi come singolarmente Linguet faccia comunicare al personaggio non già la presenza di un “mensajero” che sta cercando il padre (“te busca”, v. 2550), bensì quella di una nuova “missiva”, anticipando quindi quanto accadrà nella scena successiva e sostituendo pertanto il verbo “buscar” con la consueta interiezione “voilà” nonché il passaggio dalla specificazione “del rey”, attribuita al “mensajero”, al complemento indiretto “de la part du Roi”, attribuito al “message”: “Voilà un autre message de la part du Roi”. A sua volta la Caminer, tuttavia, opera sul proprio prototesto di riferimento tornando a restituire l'effettivo significato di quello spagnolo: essendo poco plausibile l'annuncio di una missiva non ancora esplicitata, nonché poco coerente con il prosieguo dell'azione che vede in effetti l'arrivo di un messaggero, la traduttrice veneta “corregge” la restituzione di Linguet nell'italiano “Ecco un altro messo del Re”.

L'ironico commento di Juan in proposito – “¿Otro embajador / tenemos? Bueno va aquesto” (vv. 2550-2551) – viene interamente eliminato nei due metatesti, in cui il dialogo procede con la successiva domanda di Beatriz – “¿Qué será?” (v. 2552), letteralmente tradotta “Que sera-ce?” e “Che sarà?” – per concludere la scena con la battuta conclusiva del *villano*: “Confuso estoy! / Mas venga lo que viniere” (vv. 2552-2553). Anche quest'ultima si presenta nelle due traduzioni in modo integrale, con il passaggio dell'aggettivo “confuso” nel francese “tout surpris” e nell'italiano “tutto sorpreso”, nonché la restituzione del fatalista “mas venga lo que viniere” in una più generica remissiva disposizione ad ascoltare quanto il “messo” (e dunque non il “message”) abbia da riferire: rispettivamente “Je suis tout surpris, mais voyons” e “Io sono tutto sorpreso, ma s'ascolti”.

Si apre pertanto la settima scena, all'interno della quale Alvar Nuñez consegna a Juan la seconda missiva in cui il monarca chiede al *villano* di mandare a Corte la propria prole.

ALVAR	¿Quién duda, Juan Labrador, que extrañaréis mi venida, y que os hará admiración ver otra carta del Rey?	2555	ALVAR. <u>Vous êtes tout étonné de me voir: vous le sererez davantage encore de cette seconde lettre du Roi.</u>	ALV. <u>Vi recherà meraviglia il vedermi, e questa seconda lettera del Re dovrà accrescerla.</u>
JUAN	Conmigo tanto favor es preciso que lo <u>extrañe, no mereciéndolo yo.</u>	2560	JEAN.	GIO. <u>È vero ch'io non so a che attribuire tanta</u>

BEATRIZ	Leerla quiero. <u>Dice así:</u> <u>(Ap. Un disgusto me estorbó.)</u>	Il est vrai que <u>je ne sais</u>	bontà. Leggiamo. "Mi
JUAN	<u>Hoy me he acordado que don Enrique de Guevara me dijo que si fuese necesario me serviríais con vuestros hijos. Yo os mando que luego al punto me los enviéis con Alvar Nuñez; que importa a mi servicio. Dios os guarde.</u> EL REY	<u>à quoi attribuer tant de bonté.</u> Lisons. «Je me suis rappellé que Dom Henrique m'a dit que vous aviez promis <u>de me servir, vous & vos enfans.</u>	sono ricordato che D. Enrico mi ha detto che avevate promesso di servirmi voi e i vostri figliuoli. Mandatemeli subito per D. Alvaro Nunes, poiché ne ho bisogno. Addio. " Il Re mi domanda i miei figliuoli! Ah! Il denaro m'è indifferente, ma il privarmi de' figliuoli miei è un volermi lacerar l'anima.
JUAN	¿Los hijos me pide el Rey? <u>¿Qué escucho? ¡Válgame Dios!</u> La hacienda no importa nada, pero los hijos, que son pedazos del alma, quiere quitarme! 2565	Envoyez-les moi sur le champ avec <u>Dom</u> Alvar Nuñez: <u>j'en</u> besoin. Adieu. Le Roi me demande mes enfans. Ah! L'argent me touche peu; mais mes enfans, me les enlever c'est m'arracher l'ame.	ALV. Non temete; il Re vuol solamente ricompensare la vostra rara fedeltà.
ALVAR	No os dé temor; Que eso es quereros pagar la noble demostración de vuestra leadad. 2570	ALVAR. Ne craignez rien, le Roi ne veut que reconnoître votre rare fidélité.	Gio. La mia felicità è svanita. <u>(A' suoi figliuoli.)</u> Quanto a voi altri, vedo benissimo che non siete afflitti. Ah! Quale nemica fortuna ha condotto qui quell'Enrico per distruggere la mia pace? Come, figliuoli miei! Voi potete amare il tumulto della Corte?
MONTANO	<u>¿Quién duda que es soberano favor?</u>	JEAN. C'en est fait de mon bonheur. <u>(A ses enfans.)</u>	MON. Sí, padre mio.
BEATRIZ	<u>Agradece su memoria.</u>	Pour vous autres je vois bien que cela ne vous afflige guere. Quel sort funeste a amené chez moi	Gio. Deh pensate quanto si sta meglio nella calma del ritiro!
JUAN	Ya mi suerte declinó. Para vosotros bien creo que no habrá día mejor. Este Enrique <u>de Guevara, ¿quién le trajo a mi rincón para turbar mi sosiego?</u> ¡Ay hijos! ¿La confusión de la Corte apeteceís? 2575	cet Henrique, pour renverser toute ma félicité. Quoi! Mes enfans, vous pouvez aimer le tumulte de la Cour?	ALV. Il Re non ordina giammai cosa non ragionevole, e la vostra resistenza mi sorprende infinitamente.
MONTANO	<u>Esa queremos, señor.</u>	MONTAN. Oui, mon pere.	Gio. Avete ragione, ma potete voi rimproverarmi il mio dolore? Io son padre, e il mio cuore s'intenerisce vedendo che mi vengono strappate in questo giorno le due pupille degli occhj.
JUAN	Mirad que en las soledades se pasa y vive mejor.	JEAN. Songez donc combien on est plus heureux dans le calme de la retraite.	BEA. E MON. Padre mio, consolatevi.
BEATRIZ	<u>La sombra de un Rey tan grande nuevo ser dará a los dos.</u>	ALVAR. Le Roi n'ordonne jamais rien que de raisonnable, & il est étonant que vous apportier de la résaistance.	BEA. Io verrò a ritrovarvi
ALVAR	<u>Juan Labrador, lo que el Rey manda siempre fue razón, y extraño que sus decretos hallen resistencia en vos, cuando os honra.</u> 2585	JEAN. Cela est vrai; mais pouvez-vous reprocher	
JUAN	Así es verdad. Mas no me excusa el dolor. No os admiréis: que soy padre, y al ver que me sacan hoy las dos niñas de mis ojos se enternece el corazón. 2590	JEAN. ma douleur? Je suis pere & mon cœur s'attendrit en voyant qu'on m'arrache aujourd'hui les deux prunelles de yeux.	
BEATRIZ	Padre, no llores.	BEATRIX & MONTAN. Consolez-vous, mon pere.	
MONTANO	No llores.	BEATRIX.	
JACINTA	<u>¿Acaso vanse al Japón?</u>		
BEATRIZ	Cada día vendré a verte.		
JUAN	Si ello es fuerza andad con Dios. 2600		
ALVAR	Venid; que un coche os espera.		
JUAN	Dadme licencia, señor Alvar Nuñez, que a Montano haga <u>una breve oración</u> de algunos avisos que la larga edad me enseñó. 2605		

ALVAR JUAN	<p>Antes me holgaré de oírlos. Dadme, hijo mío, atención. A la Corte, vas, Montano, rico y mozo, y será justo 2610 que con la sonda en la mano navegues mar tan profundo. La primer plana del arte, en que prudente te industrio es la virtud; que esta sola 2615 es de todo riesgo escudo. Mide el gasto con la hacienda, no te empeñes con recurso, que al tiempo de la paga se cumple también el juro. 2620 Caudal se llama el talento, y caudal la hacienda juzgo; que lo tiene sólo aquel que lo tiene todo junto. Es ruindad el ser escaso, 2625 ser perdido es riesgo sumo; lo que gastas te hace falta, lo que guardas te hace mucho. Al fin, consiste el acierto en saberle dar un punto, 2630 de suerte que te conserves siempre ajeno y siempre tuyo. Con agrado y con sombrero gana el aplauso del vulgo. Sé bienquisto; que esto sólo 2635 cuesta poco y vale mucho. Aunque no aplaudas a todos, no murmures de ninguno; que lo nota el que te escucha, sin tenerte por más que uno. 2640 En lo que toca a mujeres, ni te aconsejo ni apuro. Con Costanza eres casado, que harás lo mejor presumo. Pero tampoco te quiero 2645 con las damas tan sañudo que pase el chiste a desaire, ni lo cortés a lo rudo. Acompañarte procura con hombres de honra y de punto, 2650 que aunque seas tú quien fueres, como los otros te juzgo. Juega la vez que se ofrezca, pero no con mucho curso. No mucho lo que jugares, 2655 y no delante de muchos. No con acción o palabra te conozcan el disgusto de perder, porque es flaqueza el no afectar disimulo. 2660 No porque te diga mal te destemples importuno,</p>	<p>Je viendrai vous voir tous le jours. JEAN. Allez donc, puisqu'il le faut. ALVAR. Il y a là-bas une voiture qui nous attend. JEAN. Permette, Monsieur, que je donne à mon fils quelques avis qui sont le fruit d'une longue expérience. ALVAR. Je serai charmé de les entendre. JEAN. Tu vas à la Cour, mon enfant; tu es jeune & riche, tu auras grand besoin d'aller, la sonde à la main, sur une mer si pleine d'écueils; d'abord conserve ta vertu, voilà le moyen de te sauver de tous les dangers. Ensuite mesure ta dépense sur ton bien, ne fais point de dettes & paie toujours au moment où tu as promis. Ne sois ni avare, ni prodigue. L'un fe deshonore, l'autre se reutine; mais songe cependant que ce qu'on dépense, on le perd, ce qu'on épargne, on le retrouve. Fais enforte de partoître toujours complaisant & jamais bas. Sois poli; la politesse fait aimer; cela coûte peu & rien est plus avantageux. Sans être de l'avis de tout le monde, ne contredis jamais personne. On se fait par-là des ennemis, sans convaincre ceux à qui l'on parle. Pour ce qui regarde les femmes, je n'ai rien à te dire, tu es marié avec Constance, & je ne te crois pas capable de lui manquer; mais cependant conduis-toi</p>	<p>ogni giorno. GIO. Andate dunque, poiché gli è d'uopo di risolversi. ALV. La carrozza qui fuori ci attende. GIO. Permettete, Signore, ch'io dia a mio figliuolo alcuni avvertimenti, frutto d'una lunga sperienza? ALV. Mi farà sommo piacere il sentirli. GIO. Tu vai alla Corte, figliuolo mio; tu sei giovane e ricco, e ti sarà d'uopo di andar sempre dubbioso sopra d'un mare cosi ripieno di scogli. Conserva in primo luogo la tua virtù, se vuoi preservarti da ogni pericolo. Misura quindi la tua spesa sulle tue facultà; non far debiti, e paga sempre nel momento in cui prometti di farlo. Non essere né avaro, né prodigo: l'uno si disonora, l'altro si rovina; ma però pensa che quanto si spende è perduto, e che quello cui si risparmia un giorno si trova. Fa sì che tu sembri compiacente sempre, ma vile non mai. Sii civile; la civiltà ci fa amare, e costa poco, ma è vantaggiosissima. Non essere dell'opinione di tutti, ma non contraddire a chicchessia, poiché il farlo acquista dei nemici senza convincer quelli co' quali si parla. Per quello riguarda le donne, io non ho a dirti veruna cosa; sei</p>
---------------	---	--	--

<p><u>ni jures, que esto no enmienda lo que la suerte dispuso. Para excusar las pendencies, al remedio te conduzco: el que estorba los principios, dueño de sí, no las tuvo. Mas si viene tan rodada que excusarse no se pudo, ya sabes lo que has de hacer: razón, y apretar los puños.</u></p> <p>Y tú, Beatriz, <u>aunque pienses que es distinto este discurso,</u></p> <p>dél toma lo que tocare <u>de tu decoro a lo justo.</u></p> <p>Y con esto andad con Dios; <u>que yo no quiero ni busco, para alivio de mis males, más que este retiro inculto.</u></p> <p style="text-align: right;">(Vase.)</p> <p>BEATRIZ Tente, señor.</p> <p>MONTANO Oye, aguarda.</p>	<p>avec les autres femmes de façon <u>que te retenue ne soit point grossièreté, ni tes honnêtetés galanterie.</u></p> <p>Toi, Béatrix, retiens de ces avis <u>ceux qui peuvent te convenir: allez, que Dieu vous accompagne; pour moi, dans ma douleur, il ne me restera d'autre soulagement que de vivre ici inconnu.</u></p> <p style="text-align: right;">(Il s'en va.)</p> <p>MONTAN & BEATRIX.</p> <p>Un moment, mon pere, arrêtez.</p>	<p>ammogliato con Costanza, e ti credo incapace di tradirla, ma conduciti coll'altre donne in modo <u>che il tuo ritegno non sembri rozzezza, né la tua civiltà galanteria.</u></p> <p>Tu, Beatrice, ritieni fra questi avvertimenti <u>quelli che ponno convenirti. Andate, il Cielo vi accompagni; a me non rimarrà altro sollievo del mio dolore, che il vivere qui sconosciuto.</u></p> <p>(Parte.)</p> <p>MON. E BEA. Un momento, padre, fermatevi.</p>
[pp. 98-102]	[pp. 91-94]	[pp. 57-59]

Il nobile Avar Nuñez esordisce annunciando che il comprensibile stupore manifestato da Juan nella battuta conclusiva della scena precedente sarà ancora maggiore di fronte alla presenza di una seconda missiva reale: “¿Quién duda, Juan Labrador, / que extrañaréis mi venida, / y que os hará admiración / ver otra carta del Rey?” (vv. 2554-2557). L'enfatico annuncio si presenta nei due metatesti integro dei due commenti, sebbene il primo di essi venga riproposto dalla Caminer non più in termini di constatazione (in spagnolo tramite l'interrogativa retorica “¿Quién duda [...] que extrañaréis [...]?” e in francese tramite l'assertiva “vous êtes tout étonné”) bensì come supposizione (“vi recherà meraviglia”), mentre il secondo viene esplicitato ricollegando l'espressione “hacer admiración” alla costruzione impiegata nella frase precedente (in francese l'attributo “étonné” e in italiano la locuzione “recare meraviglia”): rispettivamente “Vous êtes tout étonné de me voir: vous le sererz davantage encore de cette seconde lettre du Roi” e “Vi recherà meraviglia il vedermi, e questa seconda lettera del Re dovrà accrescerla”.

Juan risponde con una reazione analoga a quella manifestata nella scena precedente nei confronti dell'annuncio della prima lettera del monarca da parte di Gutierre, sia facendo riferimento al “raro favor” del verso 2323 che dichiarando di nuovo di non sentirsi degno di tanta: “Conmigo tanto favor / es preciso que lo extrañe, / no mereciéndolo yo. / Leerla quiero. Dice así” (vv. 2558-2561). Si osservi come Linguet operi alcuni interventi che

modificano in parte il significato originario del metatesto: il senso del dovere dato dalla costruzione nominale “es preciso” (v. 2559) viene tradotta come “Il est vrai” (da cui poi l’italiano “È vero”), la quale serve di ausilio alla posteriore restituzione del verbo “extrañar” – che Juan utilizza in ripresa del suo precedente impiego da parte di Alvar Nuñez al verso 2555 – liberamente reinterpretato come “je ne sais à quoi attribuer” (da cui poi l’italiano letterale “non so a che attribuire”). Il vocabolo “favor”, invece, analogamente alla sua precedente occorrenza (“exemple de bonté” ed “esempio di bontà”), viene tradotto con “bonté” e “bontà”, mentre si elimina integralmente il riferimento la manifestazione di umiltà del *villano* del verso 2560 (“no mereciéndolo yo”), limitando pertanto i rispettivi metatesti ai meno enfatici e ossequiosi “Il est vrai que je ne sais à quoi attribuer tant de bonté” ed “È vero ch’io non so a che attribuire tanta bontà”.

All’annuncio di Juan della lettura della missiva – “Leerla quiero. Dice así” (v. 2561), sintetizzato nei due metatesti negli esortativi “lisons” e “leggiamo” – segue nel prototesto spagnolo una battuta in *aparte* di Beatriz interamente cassata in traduzione (“Ap. Un disgusto me estorbó”, v. 2562). La traduzione del contenuto di tale seconda lettera (“Hoy me he acordado que don Enrique de Guevara me dijo que si fuese necesario me serviríais con vuestros hijos. Yo os mando que luego al punto me los enviéis con Alvar Nuñez; que importa a mi servicio. Dios os guarde”) vede, a differenza di quella della precedente, alcuni pur marginali interventi: in primo luogo si elimina l’*incipit* avverbiale “hoy” così come l’apodosi ipotetica che fa riferimento alla eventuale necessità da parte del monarca (“si fuese necesario”); in secondo luogo l’affermazione del re “me serviríais con vuestros hijos” viene erroneamente interpretata attribuendo alla preposizione “con” non un complemento di mezzo bensì uno di compagnia, il che lo porta a tradurre “de me servir, vous & vos enfans”, da cui poi l’italiano “avevate promesso di servirmi voi e i vostri figliuoli”. Infine, vengono sintetizzati tanto l’ordine al *villano* – “Yo os mando que luego al punto me los enviéis”, rispettivamente restituita con “envoyez-les moi sur le champ” e “mandatemeli subito” – quanto l’esigenza che il re dichiara di avere di Beatriz e Montano (“que importa a mi servicio”), rispettivamente con “j’en besoin” e “poiché ne ho bisogno”, così come il consueto saluto di congedo “Dios os guarde” viene tradotto, come nella chiusura della prima missiva, “Adieu” e “Addio”. La lettera si presenta dunque in francese “Je me suis rappellé que Dom Henrique m’a dit que vous aviez promis de me servir, vous & vos enfans. Envoyez-les moi sur

le champ avec Dom Alvar Nuñez: j'en besoin. Adieu.” e in italiano “Mi sono ricordato che D. Enrico mi ha detto che avevate promesso di servirmi voi e i vostri figliuoli. Mandatemeli subito per D. Alvaro Nunes, poiché ne ho bisogno. Addio”.

In seguito alla lettura il *villano* manifesta la propria costernazione in un accorato commento: “¿Los hijos me pide el Rey? / ¿Qué escucho? ¡Válgame Dios! / La hacienda no importa nada, / pero los hijos, que son / pedazos del alma, quiere / quitarme!” (vv. 2563-2568). Mentre il primo verso (“¿Los hijos me pide el Rey?”) viene letteralmente restituito “Le Roi me demande mes enfans” e “Il Re mi domanda i miei figliuoli!”, l’enfasi del secondo (“¿Qué escucho? ¡Válgame Dios!”) viene sintetizzata nei due metatesti nella sola interiezione esclamativa “Ah!”. Si osservi inoltre come l’affermazione successiva – tramite cui Juan dichiara che mentre aver dato al re i propri beni materiali non sia stato un peso, doversi privare dei propri figli lo addolora – viene restituita accrescendone l’immagine metaforica. Mentre infatti il verso 2565 (“La hacienda no importa nada”) vede l’esplicitazione della “hacienda” nel diretto riferimento al denaro – rispettivamente “l’argent me touche peu” e “il denaro m’è indifferente” – per risolvere la difficile restituzione della costruzione esclamativa posteriore Linguet si serve dell’inciso relativo spagnolo, in cui si descrive la prole come “pedazos del alma” (v. 2567), per costruire un’immagine metaforica non altrettanto esplicita nel prototesto originale: “mais mes enfans, me les enlever c’est m’arracher l’ame”, poi tradotto dalla Caminer “ma il privarmi de’ figliuoli miei è un volermi lacerar l’anima”. Anziché lamentare la richiesta dei figli da parte del sovrano (“¿Los hijos [...] quiere quitarme!”), pertanto, il *villano* passa a rappresentare la privazione degli stessi nell’immagine di un’anima lacerata.

Segue un commento in cui Alvar Nuñez assicura a Juan che la richiesta del monarca è mossa dalla volontà di ricompensare la lealtà da lui dimostrata – “No os dé temor; / Que eso es quereros pagar / la noble demostración / de vuestra lealdad” (vv. 2568-2571) – semanticamente restituito nella prosa francese “Ne craignez rien, le Roi ne veut que reconnoître votre rare fidélité” e in quella italiana “Non temete; il Re vuol solamente ricompensare la vostra rara fedeltà”. Si succedono quindi due rapide battute di Montano e Beatriz volte a manifestarne la felicità per il “soberano favor” di recarsi a Corte e interamente omesse nei due metatesti malgrado tale importante funzione tematica e

diegetica: “MONTANO. ¿Quién duda / que es soberano favor? / BEATRIZ. Agradece su memoria” (vv. 2571-2573).

La contrapposta reazione tra il personaggio del “viejo” e degli “hijos” trova esplicita conferma nella battuta seguente da parte del primo: “Ya mi suerte declinó. / Para vosotros bien creo / que no habrá día mejor. / Este Enrique de Guevara, / ¿quién le trajo a mi rincón / para turbar mi sosiego? / ¡Ay hijos! ¿La confusión / de la Corte apeteceis?” (vv. 2574-2581). In seguito alla resa letterale del primo verso – rispettivamente in francese “C’en est fait de mon bonheur” e in italiano “La mia felicità è svanita” – Linguet intercala nella battuta una didascalia narrativa assente nel prototesto spagnolo in cui si specifica che il personaggio si sta rivolgendo ai due figli: “A ses enfans”, poi tradotta dalla Caminer “A’ suoi figliuoli”. Il *villano* prosegue constatando che per i figli non potesse esserci notizia migliore: “Para vosotros bien creo / que no habrá día mejor” (vv. 2575-2576). Si osservi come singolarmente, malgrado non soltanto i versi di Matos presentino un’affermazione generica, bensì inoltre nei due metatesti sia stata appena epurata la diretta manifestazione di gioia e celebrazione al monarca di Beatriz e Montano, Linguet restituisca il distico con un riferimento diretto alla stessa tramite l’impiego del verbo “voir”, passando dalla originaria affermazione che per i figli non potesse esserci “día mejor” a constatarne la felicità, espressa tramite una eufemistica mancanza di afflizione: “Pour vous autres je vois bien que cela ne vous afflige guere”, poi tradotto dalla Caminer “Quanto a’ voi altri, vedo benissimo che non siete afflitti”. La restituzione del successivo ulteriore biasimo nei confronti di Enrique de Guevara – “Este Enrique de Guevara, / ¿quién le trajo a mi rincón / para turbar mi sosiego?” (vv. 2577-2579) – vede invece *in primis* l’omissione di parte dell’antroponimo dell’ospite, nonché, soprattutto, quella del diretto riferimento al “rincón” del *villano*, mentre si esplicita parallelamente il generico pronome interrogativo “quién” in termini di sorte avversa: rispettivamente in francese “Quel sort funeste a amené chez moi cet Henrique, pour renverser toute ma félicité” e in italiano, con l’aggiunta enfatica dell’interiezione esclamativa in *incipit* “Ah!” da parte della Caminer Turra, “Ah! Quale nemica fortuna ha condotto qui quell’Enrico per distruggere la mia pace?”. Il successivo rammarico nei confronti della inclinazione filiale nei confronti della Corte – “¡Ay hijos! ¿La confusión / de la Corte apeteceis?” (vv. 2580-2581) – viene invece restituito nelle due prose in modo pressoché

letterale: “Quoi! Mes enfans, vous pouvez aimer le tumulte de la Cour?” e “Come, figliuoli miei! Voi potete amare il tumulto della Corte?”.

La risposta di Montano alla diretta domanda di Juan viene sintetizzata dallo spagnolo “Esa queremos, señor” (v. 2582) nel francese “Oui, mon pere”, con la consueta riconduzione del vocativo “señor” al più affettivo “mon pere”, da cui poi l’italiano “Sì, padre mio”. Il *villano* si cimenta dunque in un ulteriore rapido ritratto della bucolica vita di “aldea”: “Mirad que en las soledades / se pasa y vive mejor” (vv. 2583-2584). La traduzione di tale distico collegato al tema del *beatus ille* – rispettivamente “Songez donc combien on est plus heureux dans le calme de la retraite” e “Deh pensate quanto si sta meglio nella calma del ritiro!” – vede tre interventi lessicali degni di nota: in primo luogo l’aggiunta da parte di Linguet della congiunzione “donc”, poi restituita dalla Caminer tramite l’interiezione esclamativa “deh!”; in secondo luogo la riconduzione dell’endiadi “se pasa y vive” al solo francese “on est plus heureux” per poi arrivare in italiano, in un parziale riavvicinamento al prototesto originario, come “si sta meglio”; infine, si osservi come le generiche “soledades” del *villano* spagnolo non soltanto vengano restituite da Linguet come “calme” (da cui poi l’italiano “calma”), ma vedano inoltre l’aggiunta di un complemento di specificazione assente nei versi di Matos, ossia “retraite” (poi in italiano “ritiro”). La precedente omissione del diretto riferimento al “rincón” di Juan del verso 2578 viene così in parte compensata tramite l’introduzione dello stesso presentato tuttavia in termini di “ritiro”, accrescendo in questo modo l’idea di pace agreste auspicata dai versi spagnoli.

Segue in contrapposizione una battuta di Beatriz che fa riferimento al “segundo ser” della scena appena precedente (“tanta riqueza y poder, / y del oro el esplendor / da segundo ser al hombre”, vv. 2523-2525) volta a ribadire la dinamica conflittuale tra Juan e i propri figli, e dunque tra “aldea” e “corte”, e tuttavia interamente omessa nel passaggio ai due metatesti: “La sombra de un Rey tan grande / nuevo ser dará a los dos” (vv. 2585-2586). Interviene dunque Alvar Nuñez per manifestare il proprio stupore circa la “resistenza” di Juan di fronte a un ordine da parte del sovrano, giacché in quanto tale non soltanto esso è ineludibile ma è altresì da intendersi come un onore: “Juan Labrador, lo que el Rey / manda siempre fue razón, / y extraño que sus decretos / hallen resistencia en vos, / cuando os honra” (vv. 2586-2591). Il contenuto semantico della prima parte dell’osservazione viene esplicitato nei due metatesti tramite una esponenziale costruzione sintattica negativa: dallo spagnolo “lo que el

Rey manda siempre fue razón” si passa prima al francese “Le Roi n’ordonne jamais rien que de raisonnable” – con l’epurazione dell’apostrofe al *villano*, nonché soprattutto l’arbitraria lettura della locuzione “ser razón” in termini di ragionevolezza – e poi all’italiano “Il Re non ordina giammai cosa non ragionevole”. Analogamente, la seconda affermazione di Alvar Nuñez, vede nel passaggio al francese la riconduzione della manifestazione di sorpresa data dal verbo “extrañar” (tradotto da Linguet anche in questo caso, come per il verso 2555, con “être étonant”) non più ai “decretos” del re, cui non vi è alcun riscontro all’interno dei due metatesti, che “hallan resistencia” nel *villano*, bensì all’opposizione di quest’ultimo: “il est étonant que vous apportier de la résaistance”; a partire da tale prototesto, a sua volta, la Caminer interviene ulteriormente sulla costruzione sintattica della frase eliminando la subordinata oggettiva e rendendo soggetto della principale la “resistenza”, nonché aggiungendo in conclusione l’enfatico avverbio “infinitamente”: “la vostra resistenza mi sorprende infinitamente”. Infine, si elimina interamente il riferimento all’onore da parte del sovrano di cui la richiesta dei figli è dimostrazione (“quando os honra”, v. 2591), in un ulteriore ridimensionamento della figura regale che arriva alla Francia e all’Italia settecentesche privo della maggior parte delle manifestazioni di riverente ossequio volutamente enfatizzate da parte del “cortesano” drammaturgo spagnolo.

Pur dando ragione al *valido*, Juan afferma che ciò non diminuisca il proprio dolore, per poi illustrare tramite un’immagine figurata il dolore recato a un padre dalla privazione dei figli: “Así es verdad. / Mas no me excusa el dolor. / No os admiréis: que soy padre, / y al ver que me sacan hoy / las dos niñas de mis ojos / se enternece el corazón” (vv. 2591-2596), tradotto in francese “Cela est vrai; mais pouvez-vous reprocher ma douleur? Je suis pere & mon cœur s’attendrit en voyant qu’on m’arrache aujourd’hui les deux prunelles de yeux” e in italiano “Avete ragione, ma potete voi rimproverarmi il mio dolore? Io son padre, e il mio cuore s’intenerisce vedendo che mi vengono strappate in questo giorno le due pupille degli occhi”. Si osservi come la traduzione dei metatesti mantenga integralmente anche la metafora delle “dos niñas de mis ojos” (rispettivamente “les deux prunelles de yeux” e “le due pupille degli occhi”), con l’unico intervento lessicale della restituzione del verbo “excusar”, il cui soggetto sottinteso è quanto appena affermato dal nobile cortigiano, tramite l’immagine del rimprovero da parte di Alvar Nuñez espressa tramite un’interrogativa retorica (in francese “pouvez-vous reprocher [...]?” e in italiano “potete voi rimproverarmi [...]?”), nonché la

parallela eliminazione dell'esortazione allo stesso a non stupirsi di una simile reazione da parte di un padre ("No os admiréis", v. 2593).

Segue dunque un rapido scambio di battute – con i già osservati commenti prima di Beatriz e Montano poi di Jacinta¹⁵ – all'interno del quale Juan dimostra la propria accondiscendenza esortando i figli ad andare: "Si ello es fuerza andad con Dios" (v. 2660), rispettivamente tradotta "Allez donc, puisqu'il le faut" e "Andate dunque, poiché gli è d'uopo di risolversi", tramite l'omissione del riferimento religioso con funzione di augurio, nonché l'interpretazione esplicitante della Caminer del francese "il faut", a sua volta derivante dalla locuzione spagnola "ser fuerza", come "gli è d'uopo di risolversi".

Dopo l'esortazione di Alvar Nuñez a raggiungere il "coche" per recarsi a Corte (privata nei due metatesti dell'*incipit* esortativo "venid" del verso 2601), Juan chiede al cortigiano il permesso di dare al figlio alcuni consigli prima che questi parta: "Dadme licencia, señor / Alvar Nuñez, que a Montano / haga una breve oración / de algunos avisos que / la larga edad me enseñó" (vv. 2602-2606), rispettivamente tradotto "Permette, Monsieur, que je donne à mon fils quelques avis qui sont le fruit d'une longue expérience" e "Permettete, Signore, ch'io dia a mio figliuolo alcuni avvertimenti, frutto d'una lunga sperienza?". È interessante osservare come nei due metatesti – oltre all'utilizzo da parte della Caminer di una interrogativa in luogo della affermativa francese, nonché la consueta sostituzione dei due antroponimi ("Alvar Nuñez" e "Montano") con la relativa categoria (rispettivamente "Monsieur" e "mon fils", "Signore" e "mio figliuolo") – all'interno di una restituzione semantica pressoché letterale, l'unico elemento ad essere omissso sia il riferimento del verso 2604 alla "breve oración", il quale probabilmente, oltre ad essere ridondante a livello semantico, non corrisponde di fatto alla *relación* che Juan si appresta a pronunciare.

In seguito al consenso da parte del *valido* infatti – "Antes me holgaré de oírlos" (v. 2607), cui si omette l'avversativa "antes" nelle rispettive traduzioni "Je serai charmé de les entendre" e "Mi farà sommo piacere il sentirli"), il *villano* si rivolge al figlio per dargli alcuni consigli sul comportamento da tenere entro quell'ambiente cortigiano a suo avviso tanto vizioso ed ingannevole.

¹⁵ Cfr. *supra*, p. 435.

La rilevanza del passo che segue è segnalata, come precedentemente osservato¹⁶, dalla variazione metrica dal *romance* in -ó ad uno in ú-o, volta a metterne in evidenza l'intensa carica simbolica e drammaturgica. L'*incipit* tramite cui Juan richiama l'attenzione del figlio ("Dadme, hijo mío, atención", v. 2608) viene interamente omesso nei due metatesti, all'interno dei quali il monologo ha inizio con la traduzione del primo avvertimento: "A la Corte, vas, Montano, / rico y mozo, y será justo / que con la sonda en la mano / navegues mar tan profundo" (vv. 2609-2612). Si osservi come nelle due traduzioni – rispettivamente "Tu vas à la Cour, mon enfant; tu es jeune & riche, tu auras grand besoin d'aller, la sonde à la main, sur une mer si pleine d'écueils" e "Tu vai alla Corte, figliuolo mio; tu sei giovane e ricco, e ti sarà d'uopo di andar sempre dubbioso sopra d'un mare così ripieno di scogli" – si espliciti in prosa il contenuto semantico del metatesto, tramite il consueto impiego dei vocativi "mon enfant" e "figliuolo mio" in luogo dell'originario antroponimo, con l'enfasi del prescrittivo "será justo" (v. 2610) nei più mitigati termini di consiglio, tramite il francese "tu auras grand besoin" e l'italiano "ti sarà d'uopo". Interessante inoltre rilevare che mentre contrariamente alla prassi abituale Linguet parafrasa la metafora presente nel prototesto spagnolo, da un lato mantenendo alla lettera l'immagine della "sonda en la mano" del verso 2611 ("la sonde à la main"), dall'altro restituendo quella del "mar tan profundo" del verso 2612 caricandola della presenza di scogli assenti nell'originale ("une mer si pleine d'écueils", poi in italiano "un mare così ripieno di scogli") – la Caminer procede invece nei confronti del prototesto di riferimento in modo opposto, esplicitando la prima parte dell'espedito retorico nel proprio contenuto semantico passando, dalla rappresentazione simbolica della sonda, al più concreto e diretto "andar sempre dubbioso". Anche in uno straordinario caso in cui il traduttore francese non intervenga sull'originaria metafora barocca, l'idiosincrasia nei confronti della stessa viene manifestata da parte della Caminer, che restituisce pertanto comunque all'Italia settecentesca un prototesto maggiormente razionalizzato.

Si susseguono da questo momento le specifiche raccomandazioni rivolte da Juan al figlio per metterlo in guardia dalle insidie del mondo cortigiano e sul corretto comportamento da mantenere all'interno dello stesso, espressi da Matos attraverso accurati espediti retorici solitamente restituiti nelle prose francesi ed italiana tramite operazioni di tipo esplicativo che mirano a mantenere lo stretto contenuto semantico mitigando la presenza di immagini

¹⁶ Cfr. *supra*, p. 281.

metaforiche o di generiche *paremias* didascaliche. La prima indicazione riguarda la virtù: “La primer plana del arte, / en que prudente te industrio / es la virtud; que esta sola / es de todo riesgo escudo” (vv. 2613-2616). Si osservi come Linguet mantenga il contenuto semantico del prototesto in una traduzione estremamente libera, per la quale si serve di stilemi a lui cari quali l’interiezione “voilà” o l’avverbio razionalizzante “d’abord” cui consegue, nella restituzione del consiglio successivo, il parallelo impiego dell’analogo e complementare “ensuite”: “d’abord conserve ta vertu, voilà le moyen de te sauver de tous les dangers”, da cui poi l’italiano “Conserva in primo luogo la tua virtù, se vuoi preservarti da ogni pericolo”. Anche la seconda raccomandazione, strutturata analogamente tramite una indicazione direttamente riferita a Montano espressa in imperativo e una posteriore *paremia* didattica, viene liberamente riletta e razionalizzata nella settecentesca prosa francese. Si passa dunque dallo spagnolo “Mide el gasto con la hacienda, / no te empeñes con recurso, / que al tiempo de la paga / se cumple también el juro” (vv. 2617-2620) a “Ensuite mesure ta dépense sur ton bien, ne fais point de dettes & paie toujours au moment où tu as promis”, da cui poi la letterale traduzione italiana “Misura quindi la tua spesa sulle tue facoltà; non far debiti, e paga sempre nel momento in cui prometti di farlo”. I quattro versi che seguono si presentano invece quale esclusiva *paremia* educativa, retoricamente costruita tramite un duplice incipit anaforico: “Caudal se llama el talento, / y caudal la hacienda juzgo; / que lo tiene sólo aquel / que lo tiene todo junto” (vv. 2621-2624). L’anfibologia della affermazione, nonché il suo mancato riferimento ad una specifica raccomandazione nei confronti di Montano, portano il traduttore ad ometterla interamente all’interno della traduzione francese, comportandone pertanto l’assenza anche in quella italiana. I due metatesti proseguono infatti con la restituzione della raccomandazione successiva; mentre tuttavia in questo caso Matos prosegue nella *variatio* stilistica che vede nella presentazione delle prime tre indicazioni l’impiego alternato di costruzione nominale e imperativo – “es la virtud” (v. 2615), “mide el gasto” (v. 2617), “no te empeñes” (v. 2618), “es ruindad” (v. 2625) – Linguet mantiene come per i precedenti – “conserve”, “measure” e “ne fais point”, da cui poi gli italiani “conserva”, “misura” e “non far” – quello dell’imperativo, questa volta in forma negativa, passando dunque dall’incisivo distico spagnolo “Es ruindad el ser escaso, / ser perdido es riesgo sumo” (vv. 2625-2626) alla prosa esplicitante francese “Ne sois ni avare, ni prodigue”, poi tradotta letteralmente in italiano “Non essere né avaro, né prodigo: l’uno si

disonora, l'altro si rovina. L'un fe déshonore". Anche in questo caso, inoltre, la generica *paremia* didascalica – “lo que gastas te hace falta, / lo que guardas te hace mucho” (vv. 2627-2628) – viene ricondotta nei metatesti a specifico consiglio tramite l'ausilio di un ulteriore imperativo, assente nel prototesto originario, introdotto da congiunzione avversativa, nonché esplicitata in ottica razionalizzante manifestata tramite una costruzione anaforica parallela che richiama quella spagnola: rispettivamente in francese “mais songe cependant que ce qu'on dépense, on le perd, ce qu'on épargne, on le retrouve” e in italiano “ma però pensa che quanto si spende è perduto, e che quello cui si risparmia un giorno si trova”. Segue nel dramma di Matos una *paremia* di quattro versi volta ad enfatizzare quanto appena affermato, analoga a quella precedentemente epurata ai versi 2621-2624 sia per lo scarso contributo a livello diegetico che per la forte carica anfibologica ad ostacolarne l'interpretazione: “Al fin, consiste el acierto / en saberle dar un punto, / de suerte que te conserves / siempre ajeno y siempre tuyo” (vv. 2629-2632). Anch'essa pertanto, alla pari di quella anteriore, viene interamente omessa all'interno della traduzione di Linguet e, di conseguenza, di quella della Caminer Turra. In entrambi i metatesti si prosegue infatti con la traduzione della raccomandazione che segue, presentata da Matos per mezzo di un sintetico distico di intensa carica figurata: “Con agrado y con sombrero / gana el aplauso del vulgo” (vv. 2633-2634). Come ipotizzabile secondo la prassi comunemente adottata da parte del traduttore francese in casi analoghi, l'immagine viene esplicitata in francese nel suo contenuto semantico, cui si aggiunge tuttavia un riferimento al non essere “bas”, in aggiunta a quello di mostrarsi “complaisant”, di cui non si ha alcun riscontro nei versi spagnoli e che si costituisce pertanto quale aggiunta da parte del traduttore, forse volta a compensare, all'interno di una restituzione tanto libera e rivisitata, passi precedentemente o successivamente epurati sebbene di contenuto semantico, per quanto non discorde, parzialmente differente. L'immagine spagnola viene infatti restituita nella prosa francese “Fais enforte de partoître toujours complaisant & jamais bas” e in quella italiana “Fa sì che tu sembri compiacente sempre, ma vile non mai”. Malgrado la successiva raccomandazione si presenti più sintetica delle precedenti nell'arco di soli due versi – “Sé bienquisto; que esto sólo / cuesta poco y vale mucho” (vv. 2635-2636) – la sua esplicitazione semantica nelle due prose vede un ampliamento dovuto non solo a fini esplicativi, ma anche all'introduzione di un'affermazione interamente aggiunta da parte del traduttore francese (“la politesse fait

aimer”, poi in italiano “la civiltà ci fa amare”, cui si affianca la parallela eliminazione del riferimento al carattere di singolarità dato dallo spagnolo “esto sólo”) di cui non si ha alcun riscontro all’interno del prototesto, offrendo dunque del consiglio del *villano* spagnolo le rispettive reinterpretaioni: “Sois poli; la politesse fait aimer; cela coûte peu & rien est plus avantageux”, “Sii civile; la civiltà ci fa amare, e costa poco, ma è vantaggiosissima”. L’avvertimento successivo, che fa riferimento alla necessità di non eccedere in lusinghe né comprometersi in deplorazioni – “Aunque no aplaudas a todos, / no murmures de ninguno; / que lo nota el que te escucha, / sin tenerte por más que uno” (vv. 2637-2640) – viene nuovamente costruita per mezzo di un primo distico direttamente riferito a Montano e un secondo di carattere generico didascalico. Il primo passa dalla subordinata esplicita spagnola a quella implicita francese, interrompendo il parallelismo degli imperativi precedenti, recuperato invece dalla Caminer in costruzione negativa: rispettivamente “Sans être de l’avis de tout le monde, ne contredis jamais personne” e “Non essere dell’opinione di tutti, ma non contraddire a chicchessia”. La *paremia* successiva, invece, viene singolarmente conservata nella propria genericità da parte di Linguet (“On se fait par-là des ennemis, sans convaincre ceux à qui l’on parle”), per poi essere maggiormente razionalizzata da parte della traduttrice italiana tramite l’impiego della subordinata causale (“poiché il farlo acquista dei nemici senza convincer quelli co’ quali si parla”).

Juan passa dunque a dare indicazioni al figlio su come comportarsi con le *damas* cortigiane, alludendo prima alla fedeltà da mantenere nei confronti di Constanza e in secondo luogo al comportamento corretto e galante da osservare nei confronti delle altre donne: “En lo que toca a mujeres, / ni te aconsejo ni apuro. / Con Costanza eres casado, / que harás lo mejor presumo” (vv. 2641-2648). Linguet interviene nuovamente in una resa in prosa esplicitante, per cui i sintetici “ni te aconsejo ni apuro” e “que harás lo mejor presumo” (vv. 2642, 2644) vengono ampliati nei francesi “je n’ai rien à te dire” e “je ne te crois pas capable de lui manquer” e negli italiani “io non ho a dirti veruna cosa” e “ti credo incapace di tradirla”, presentando l’intera battuta rispettivamente come “Pour ce qui regarde les femmes, je n’ai rien à te dire, tu es marié avec Constance, & je ne te crois pas capable de lui manquer” e “Per quello riguarda le donne, io non ho a dirti veruna cosa; sei ammogliato con Costanza, e ti credo incapace di tradirla”. Anche l’indicazione successiva subisce sorte affine, passando dallo spagnolo “Pero tampoco te quiero / con las damas tan sañudo / que pase el chiste a

desaire, / ni lo cortés a lo rudo” (vv. 2645-2648) ai più espliciti francese ed italiano “mais cependant conduis-toi avec les autres femmes de façon que te retenue ne soit point grossièreté, ni tes honnêtetés galanterie” e “ma conduciti coll’altre donne in modo che il tuo ritegno non sembri rozzezza, né la tua civiltà galanteria”.

Se fino a questo momento Linguet è intervenuto nella restituzione tramite un procedimento esplicativo con l’ausilio di libere aggiunte di elementi assenti nel prototesto spagnolo – contribuendo pertanto a una rielaborazione semantica dello stesso – il suo intervento si rivela d’ora in poi ancora più drastico ed invasivo, operando in un’ottica di totale epurazione. Nel metatesto francese infatti, e di conseguenza anche in quello italiano, non vi è alcun riscontro dei versi 2649-2672 e degli ulteriori avvertimenti in essi riferiti, il che potrebbe rivelarsi un indizio utile ai fini dell’identificazione della fonte utilizzata dal traduttore francese quale prototesto di riferimento¹⁷.

Le due traduzioni proseguono pertanto con l’unico consiglio rivolto a Beatriz, ben più generico e sintetico – “Y tú, Beatriz, aunque pienses / que es distinto este discurso, / dél toma lo que tocar / de tu decoro a lo justo” (vv. 2673-2676) – anch’esso restituito per mezzo di una esplicitazione in prosa maggiormente discorsiva con l’eliminazione della concessiva spagnola “aunque pienses / que es distinto este discurso” (vv. 2673-2674): rispettivamente “Toi, Béatrix, retiens de ces avis ceux qui peuvent te convenir” e “Tu, Beatrice, ritieni fra questi avvertimenti quelli che ponno convenirti”. La relación si conclude dunque con il saluto di congedo ai figli da parte del *villano*: “Y con esto andad con Dios; / que yo no quiero ni busco, / para alivio de mis males, / más que este retiro inculto” (vv. 2678-2680). Se da un lato nei due metatesti si conserva il riferimento alla divinità presente nell’augurio di Juan – diversamente da quanto accaduto in merito alla sua analoga occorrenza al verso 2600 – dall’altro si interviene a livello semantico su di un aspetto tematico di estrema rilevanza, vale a dire la presenza del “retiro”. Si osservi infatti come nelle rispettive traduzioni “allez, que Dieu vous accompagne; pour moi, dans ma douleur, il ne me restera d’autre soulagement que de vivre ici inconnu” e “Andate, il Cielo vi

¹⁷ È da segnalare infatti quanto riferisce Howley nella propria edizione critica in merito ai versi 2653-2672: “En algunas sueltas faltan estos versos”: Juan de Matos Frago, *El sabio en su retiro...*, cit., p. 102, nota 2653-72. In tutte le sueltas direttamente consultate per tale indagine i versi risultano in effetti assenti; pertanto, qualora Linguet avesse utilizzato una fonte analoga quale prototesto di riferimento, gli unici ad essere stati epurati sarebbero i versi 2649-2652 (“Acompañarte procura / con hombres de honra y de punto, / que aunque seas tú quien fueres, / como los otros te juzgo”).

accompagni; a me non rimarrà altro sollievo del mio dolore, che il vivere qui sconosciuto”, il *villano* passi dalla originaria manifestazione dell’unico desiderio del “retiro inculto” (“yo no quiero ni busco [...] más que este retiro inculto”) quale consolazione del dolore dato dalla privazione dei figli (“para alivio de mis males”), ad indicare piuttosto che l’unico conforto rimasto tra tanta sofferenza sia il “vivre ici inconnu” (poi “vivere qui sconosciuto”). Non soltanto dunque si elimina l’importante riferimento tematico al “retiro” di Juan – che egli continua comunque, malgrado quanto accaduto, ad avere come unica aspirazione – ma si sostituisca l’aggettivo “inculto” ad esso ascritto (e dunque riferito al tema del *beatus ille*) attribuendolo al personaggio stesso nella singolare e poco spiegabile accezione di “inconnu” e “sconosciuto”.

A tale chiusura della relación segue il tentativo da parte di Beatriz e Montano di trattenere il padre – “BEATRIZ. Tente, señor. / MONTANO. Oye, aguarda” (v. 2681) – anche in questo caso, come per il verso 2597, ricondotti ad un’unica battuta pronunciata dai due personaggi all’unisono con il passaggio dallo spagnolo “señor” ai meno distaccati “mon pere” e “padre”: rispettivamente in francese “MONTAN & BEATRIX. Un moment, mon pere, arrêtez” ed in italiano “MON. E BEA. Un momento, padre, fermatevi”.

Si apre quindi la rapida ottava scena da cui, come osservato, si elimina la presenza di Jacinta¹⁸, che si apre con un’interessante interpretazione da parte di Linguet che ne tradisce resistenza e idiosincrasia nei confronti della *relación* appena analizzata. Nel prototesto spagnolo, infatti, la battuta di apertura di Alvar Nuñez, rimasto solo con i due figli di Juan che si appresta a condurre a Corte, riferisce: “Bien dice; yo os aseguro / que hombre no vi tan discreto” (vv. 2682-2683). È evidente che tramite l’incipit “bien dice” il *valido* stia ulteriormente ribadendo la saggezza del *villano*, approvando quanto da questi appena raccomandato; si osservi invece come il traduttore fornisca della incisiva affermazione una lettura estremamente arbitraria, traducendo in francese “Il fait bien d’accourir les adieux”, da cui poi l’italiano della Caminer “fa bene ad accorciare i congedi” (il prosieguo della battuta arriva prima al francese come “Je vous assure que je n’ai point encore vu tant de sagesse dans un homme” e poi all’italiano, con il passaggio dal sostantivo all’aggettivo con funzione comparativa, “Vi assicuro che non ho mai conosciuto un uomo più saggio di lui”). Nella traduzione di sole tre sillabe non soltanto si restituisce un significato semantico quasi

¹⁸ Cfr. *supra*, pp. 369 ss.

contrapposto a quello originario – dal momento che affermando che Juan abbia fatto bene a concludere il proprio monologo Alvar Nuñez lascerebbe supporre quanto meno di non averlo particolarmente apprezzato – ma si mette in luce il “disagio” esegetico e traduttivo nonché, soprattutto, culturale, dei traduttori settecenteschi.

Dopo tale rapida nona scena, l’azione si sposta definitivamente a Corte, come segnala una didascalia narrativa liberamente aggiunta da Linguet e mantenuta dalla Caminer: “*Le théâtre change: il est à Séville dans le Palais*”¹⁹ e “*La Scena è a Siviglia nella Reggia*”²⁰. Qui si assiste in primo luogo al dialogo tra il monarca ed Alvar Nuñez in cui questi riferisce il resoconto dell’incontro con il *villano*, in un passo omologo ai versi 2294-2320 del dramma di Lope²¹.

DON GUTIERRE	A Vega Florida apenas llegué, señor, con tu aviso, y a Juan Labrador le di tu carta, cuando efectivo, sin alterar el semblante, ni mostrar de pena indicio, en moneda de oro y plata dio el dinero muy cumplido , diciendo que él no negaba aquello que una vez dijo.	2695	DOM GUTTIERE.	A peine, Sire, suis-je arrivé à Vega Florida, avec votre ordre, que je l’ai montré au Laboureur Jean. Sans dire un mot, sans sourciller, il a sur le champ été chercher la somme en or & me l’a remise, en ajoutant qu’il ne manquoit jamais à sa parole.	IL RE, D. GOTTIERO	GOT. Appena, Sire, giunto alla Vega Florida, ho mostrato l’ordine vostro al Lavoratore Giovanni , il quale senza parlare, senz’accigliarsi andò subito a prendere la somma in oro , e me la consegnò dicendomi, che non mancava alla sua parola giammai.
REY	¡Raro primor de villano!	2700	LE ROI.	Tant générosité me surprend.	ALF. Tanta generosità mi sorprende.	
DON GUTIERRE	Pero que estaba ofendido de tal Guevara porque con estos chismes te vino. Y sobre esto, te presenta doce acémilas, que es digno presente de tu grandeza, porque jamás se habrán visto mejores brutos.	2705	DOM GUTTIERE.	Quant à Henrique de Guevara, il n’en parle pas fort respectueusement, & je crois que votre Majesté le lui pardonne. Il m’a chargé de plus, de lui faire remettre douze mulets, qui, par leur beauté, sont réellement un présent considérable. Il y a même joint un petit agneau avec un couteau pendu au cou. C’est un emblème dont je ne pénètre pas le sens.	GOT. Quanto ad Enrico di Guevara, egli non ne parla con grandissimo rispetto, e credo che V. M. glielo perdoni. Egli mi ha di più incaricato di consegnarle, Sire, dodici muli, che per la loro bellezza sono un regalo considerabile, e vi aggiunse un agnelletto con un coltello al collo. Questo è un emblema di cui non penetro il senso.	
REY	Merece que le pague agradecido.	2710	LE ROI.	C’est sa soumission sans doute qu’il a voulu signifier par-là: ainsi il ne cesse de m’en donner des preuves, dans le tems même où il paroît le plus éloigné de se	ALF. Egli volle per certo significar con esso la propria sommissione; e difatti non cessa di darmene delle prove allora appunto che sembra lontanissimo	
DON GUTIERRE	Aparte me dio, señor, también un cordero vivo , que le trajese, el cual tiene un collar con un cuchillo, cuyo enigma no penetro.	2715				
REY	De esta manera el egipcio pintaba el noble vasallo figurando en el sencillo cordero la lealtad pura, dando a entender, advertido, que estaba siempre obediente de su príncipe al arbitrio. Y pues quiere declararme con tan cortesano estilo su lealtad y su fineza,	2720				
		2725				

¹⁹ Simon-Nicolas Henri Linguet, “Le Sage...”, cit., p. 96.

²⁰ Elisabetta Caminer Turra, “Il saggio...”, cit., p. 60.

²¹ Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., pp. 162-163.

	<p>con ser tan opuesto mío, con no querer verme, alarde hace de obediente y fino; yo también de que me vea fundo ahora mis designios; <u>que así pretendo premiarle,</u> <u> fingiendo que le castigo.</u> Y por el grande valor que en su pecho he conocido, he de hacer una fineza con él, que quede a los siglos la memoria y desengaño con que su lealtad estimo. También le he enviado a pedir a Juan Labrador sus hijos, por probarle solamente.</p>	2730 2735 2740	<p>rendre à ce que je desire. Mais il n'aura point à s'en repentir; je veux récompenser sa vertu & sa <u>fidélité de façon à étonner</u> l'avenir. J'ai envoyé chercher aussi ses enfans, afin de l'épouver en tout. DOM GUTTIERE. <u>Votre Majesté veut en</u> <u>avoir le plaisir complet.</u> LE ROI. Sa grandeur d'ame mérite d'être honorée; <u>ma</u> <u>place m'y oblige, quand</u> <u>d'ailleurs je n'y serois pas</u> <u>porté.</u> Moins il brigue l'éclat, & plus il en est digne. Allez, retournez à son village; amenez-le sur le champ lui-même avec vous, sous prétexte d'une affaire très importante. Quand il sera ici, faites le bien habiller, qu'on ait pour lui autant d'égards que pour moi, qu'on lui fasse voir <u>mon palais & toutes les</u> <u>richesse qu'il renferme;</u> <u>pour essayer si nous ne</u> <u>pourrons pas lui faire</u> <u>oublier sa chaumière. Je le</u> <u>verrai sans être vu.</u> Allez promptement, <u>il me tarde</u> <u>qu'il ne soit ici.</u> DOM GUTTIERE. Je pars, Sire. <u>(A part.) Je</u> <u>crains bien que ce voyage là</u> <u>ne sot ma perte. (Il sort.)</u></p>	<p>dal prestarsi a quanto desidero. Ma egli non avrà motivo di pentirsi; io voglio ricompensare la di lui virtù <u>e fedeltà</u> in un modo che sorprenderà i secoli futuri. Ho mandato a prendere anche i di lui figliuoli per provarlo in tutti. Got. <u>V. M. vuole aver il</u> <u>piacere compiuto.</u> Alf. <u>Quell'anima grande</u> <u>merita d'essere</u> <u>onorata, e il mio grado</u> <u>mi obbliga a farlo se</u> <u>anche non mi sentissi</u> <u>inclinato.</u> Quanto meno egli ambisce lo splendore, tanto più lo merita. Ritornate al suo villaggio, conducetelo anch'esso con voi <u>sotto</u> <u>al pretesto d'un affar</u> <u>d'importanza.</u> Quando sarà qui, <u>fatelo vestir</u> <u>nobilmente.</u> Si abbiano per esso i riguardi che s'hanno per me, e gli si faccia vedere <u>il mio</u> <u>Palagio</u> e tutte le ricchezze ch'egli contiene <u>per provare se</u> <u>si possa fargli</u> <u>dimenticare la sua</u> <u>capanna.</u> Andate subito; <u>non vedo l'ora</u> <u>ch'egli sia qui.</u> Got. Vado, Sire. <u>(A parte.)</u> <u>lo temo pure che</u> <u>questo viaggio voglia</u> <u>essere il mio precipizio.</u></p>
DON GUTIERRE	<p><u>Tengo, señor, entendido</u> <u>que no te negará nada.</u> Mucho, <u>don Gutierre,</u> admiro que se hospeden en un tronco espíritus tan alitivos. <u>Aunque no quiera, he de honorarle</u> <u>por diferente camino,</u> pues el que no aspira al premio es sólo de premio digno. Tú has de volver a la aldea, y traértele contigo, <u>con la autoridad que llevas</u> <u>de que lo mando yo mismo.</u> Dirásle que con él tengo en un negocio preciso que tratar materias graves que importan a mi servicio. Y después que esté en Palacio, de cortesano vestido, en un cuarto aparte, harás que sea Juan asistido como mi propia persona. Y harás le enseñen el rico adorno de mi grandeza, por ver si trueco el motivo de su condición notable; que verle quiero escondido, y visitarle después, <u>para que sepan que ha habido</u> <u>un Rey que ha sabido hacer</u> <u>por violencia beneficio.</u> No te tardes: que esta vez <u>va de capricho a capricho.</u> Voy, señor. <u>En lo que intenta</u> <u>temiendo estoy mi peligro.</u> (Vase.)</p>	2745 2750 2755 2760 2765 2770 2775		
REY	<p><u>¡Quién dirá que en un sujeto</u> <u>tan humilde hayan cabido</u> <u>rasgos de atención tan noble!</u> <u>¡Qué bien dijo, cuando dijo</u></p>	2780		

<p><u>Séneca, que el pecho humano era el más profundo abismo, pues veo, ignorando el modo de sus ocultos prodigios, un raro aliento hospedado en las entrañas de un risco!</u></p>	<p>2785</p> <p>2790</p>	<p>[pp. 103-105]</p>	<p>[pp. 96-98]</p>	<p>[pp. 60-61]</p>
---	-------------------------	----------------------	--------------------	--------------------

La prima battuta del *valido* – “A Vega Florida apenas / llegué, señor, con tu aviso, / y a Juan Labrador le di / tu carta, cuando efectivo, / sin alterar el semblante, / ni mostrar de pena indicio, / en moneda de oro y plata / dio el dinero muy cumplido, / diciendo que él no negaba / aquello que una vez dijo” (vv. 2695-2704) – viene restituita nei metatesti in una traduzione molto letteraria e razionalizzante, che vede da un lato l’epurazione di elementi ridondanti (quali il riferimento alla “plata” del verso 2701), dall’altro l’ampliamento in prosa della sintesi della versificazione, quale la restituzione del distico 2699-2700 (“sin alterar el semblante, / ni mostrar de pena indicio”) tramite i rivisitati francese e italiano “sans dire un mot, sans sourciller” e “senza parlare, senz’accigliarsi”, o l’incisivo “dio el dinero muy cumplido” del verso 2702 esplicitato prima come “il a sur le champ été chercher la somme” e poi come “andò subito a prendere la somma”. Con la singolare restituzione dell’antroponimo Juan Labrador, eccezionalmente presentato nelle vesti di “Laboureur Jean” e “Lavoratore Giovanni”, i due metatesti si presentano pertanto rispettivamente: “Apeine, Sire, suis-je arrivé à Vega Florida, avec votre ordre, que je l’ai montré au Laboureur Jean. Sans dire un mot, sans sourciller, il a sur le champ été chercher la somme en or & me l’a remise, en ajoutant qu’il ne manquoit jamais à sa parole” e “Appena, Sire, giunto alla Vega Florida, ho mostrato l’ordine vostro al Lavoratore Giovanni, il quale senza parlare, senz’accigliarsi andò subito a prendere la somma in oro, e me la consegnò dicendomi, che non mancava alla sua parola giammai”.

La risposta del monarca include la presenza dello stilema “primor”, come visto assai ricorrente all’interno del dramma e in particolar modo di tale atto conclusivo: “¡Raro primor de villano!” (v. 2705). Si osservi come l’anfibologica vaghezza del vocabolo, cui ne consegue frequentemente l’omissione all’interno dei due metatesti, venga qui interpretato e restituito da Linguet in termini di generosità. In una sorta di probabilmente tanto involontaria quanto ingiustificata operazione di compensazione, mentre il “raro primor” con cui al verso 2323 Juan connotava il singolare “omaggio” del re nei propri confronti viene tradotto “rare

exemple de bonté” e “raro esempio di bontà”²², in questo caso il “primor” connotato di “raro” – in richiamo indiretto all’ulteriore dono dell’agnello quale simbolo di riverente ossequio da parte dell’umile suddito, di cui il monarca non conosce ancora l’esistenza – alle due traduzioni come “générosité” e “generosità”, cui si aggiunge l’esplicitazione dell’attributo “raro” nei verbi “surprendre” e “sorprendere”, nonché l’omissione del diretto riferimento al *villano*: rispettivamente in francese “Tant générosité me surprend” e in italiano “Tanta generosità mi sorprende”.

Don Gutierre prosegue riferendo il biasimo di Juan nei confronti di Enrique de Guevara. Si osservi come mentre nel prototesto spagnolo questo venga presentato nei toni di un acceso risentimento – “Pero que estaba ofendido / de tal Guevara porque / con estos chismes te vino” (vv. 2706-2709) – in francese non soltanto esso venga attenuato in toni eufemistici omettendo inoltre il motivo del risentimento del *villano* (“porque / con estos chismes te vino” vv. 2708-2709), ma si aggiunga altresì un riferimento all’auspicio da parte del *valido* dell’indulgenza nei confronti di Juan completamente assente nel prototesto spagnolo: “Quant à Henrique de Guevara, il n’en parle pas fort respectueusement, & je crois que votre Majesté le lui pardonne” (da cui poi il letterale italiano “Quanto ad Enrico di Guevara, egli non ne pala con grandissimo rispetto, e credo che V. M. glielo perdoni”). È ipotizzabile, pertanto, che la libera aggiunta da parte di Linguet sia da ricondursi ad una errata interpretazione del verso parallelamente epurato (“con estos chismes te vino”), sebbene la difficile ricostruzione di tale eventuale passaggio esegetico e traduttivo ne impedisce un riscontro esaustivo. Il *valido* prosegue quindi presentando un ulteriore omaggio offerto al sovrano da parte del *labrador*: “Y sobre esto, te presenta / doce acémilas, que es digno / presente de tu grandeza, / porque jamás se habrán visto / mejores brutos” (vv. 2709-2713). Nelle due traduzioni la battuta, restituita in una semantica connotata in termini molto esplicitivi (eliminando tuttavia il riferimento all’ossequioso “digno presente de tu grandeza”), si presenta direttamente collegata a quella successiva dello stesso *valido*, cui è intercalato nel prototesto spagnolo un rapido commento del monarca (“Merece / que le pague agradecido”, 2713-2714). Epurando integralmente la manifestazione di riconoscenza da parte del re, gli omologhi don Gutierre francese ed italiano presentano dunque unitamente sia l’omaggio delle “doce acémilas” che quello poco successivo al simbolico

²² Cfr. *supra*, p. 702.

agnello in segno di ossequio – “Aparte me dio, señor, / también un cordero vivo, / que le trajese, el cual tiene / un collar con un cuchillo, / cuyo enigma no penetro” (vv. 2715-2719) – anch’esso restituito tramite una prosa letterale (in cui si omette tuttavia sia il riferimento al fatto che il “cordero” sia vivo, connotandolo in termini quasi affettivi tramite un vezzeggiativo, sia il gesto di Juan di consegnarlo “a parte”, volto a segnalargli la rilevanza simbolica, mettendolo dunque alla pari delle meno rilevanti “doce acémilas”), presentandosi rispettivamente come “Il m’a chargé de plus, de lui faire remettre douze mulets, qui, par leur beauté, sont réellement un présent considérable. Il y a même joint un petit agneau avec un couteau pendu au cou. C’est un emblème dont je ne pénètre pas le sens” e “Egli mi ha di più incaricato di consegnargli, Sire, dodici muli, che per la loro bellezza sono un regalo considerabile, e vi aggiunse un agnelletto con un coltello al collo. Questo è un emblema di cui non penetro il senso”.

Mentre Gutierre afferma di non cogliere il significato del secondo dono del *villano*, il monarca dà ulteriore prova della propria erudizione e saggezza cimentandosi in una breve relación in cui ne esplicita il valore simbolico. Nella parte iniziale, in virtù delle proprie competenze di storico, egli ne illustra l’origine “egipcia”: “De esta manera el egipcio / pintaba el noble vasallo / figurando en el sencillo / cordero la lealtad pura, / dando a entender, advertido, / que estaba siempre obediente / de su príncipe al arbitrio” (2720-2726). Se tale prima immagine comparativa, di grande valore sia tematico che stilistico – nonché di fondamentale contributo a caratterizzare tanto il personaggio regale nella propria componente di erudita saggezza quanto quello “aldeano” nella propria ossequiosa e altrettanto saggia riverenza – viene interamente omessa nei due metatesti, probabilmente a causa della propria ridondanza e “ampollosità” barocca di scarso apporto a fini diegetici agli occhi di Linguet, quella successiva subisce la sorte della riscrittura. Mentre infatti dei primi tre versi della stessa – “Y pues quiere declararme / con tan cortesano estilo / su lealtad y su fineza” (vv. 2727-2729) – vengono incisivamente ricondotti al proprio contenuto semantico pur omettendo il riferimento al “cortesano estilo” che rimanda alla precedente similitudine con l’usanza egizia (rispettivamente “C’est sa soumission sans doute qu’il a voulu signifier par-là” ed “Egli volle per certo significar con esso la propria sommissione”), il significato dei tre successivi, in cui il re fa riferimento al fatto che nonostante i riverenti omaggi Juan si neghi a fare l’unica cosa che egli desidera da lui, ossia incontrarlo – “con ser tan opuesto mío,

/ con no querer verme, alarde / hace de obediente y fino” (vv. 2730-2732) – viene interamente riscritto da Linguet nei termini di “ainsi il ne cesse de m’en donner des preuves, dans le tems même où il paroît le plus éloigné de se rendre à ce que je desire”, per poi passare all’italiano della Caminer nel sibillino “e difatti non cessa di darmene delle prove allora appunto che sembra lontanissimo dal prestarsi a quanto desidero”. Alla luce di quanto appena riformulato, anche il distico successivo – “yo también de que me vea / fundo ahora mis designios” (vv. 2732-2733) – necessita di essere restituito in modo differente; Linguet propende pertanto per l’incisivo “Mais il n’aura point à s’en repentir”, da cui poi l’italiano “Ma egli non avrà motivo di pentirsi”. Si omette invece ogni riferimento ai versi 2736-2737 (“que así pretendo premiarle, / fingiendo que le castigo”) e dunque il relativo espediente della finzione da parte del sovrano, per passare alla traduzione dei sei successivi – “Y por el grande valor / que en su pecho he conocido, / he de hacer una fineza / con él, que quede a los siglos / la memoria y desengaño / con que su lealtad estimo” (vv. 2737-2742) – di cui si mitiga l’enfatico riferimento al valore del *villano*, aggiungendovi tuttavia un riferimento alla fedeltà assente nel prototesto spagnolo: rispettivamente in francese “je veux récompenser sa vertu & sa fidelité de façon à étonner l’avenir” e in italiano “io voglio ricompensare la di lui virtù e fedeltà in un modo che sorprenderà i secoli futuri”. La battuta si conclude con l’annuncio del re di aver mandato a chiamare anche Beatriz e Montano – “También le he enviado a pedir / a Juan Labrador sus hijos, / por probarle solamente” (vv. 2743-2745) – tradotto letteralmente prima “J’ai envoyé chercher aussi ses enfans, afin de l’épouver en tout” e poi “Ho mandato a prendere anche i di lui figliuoli per provarlo in tutti”.

Il commento del *valido* in merito a quanto appena udito viene estremamente rivisitato a livello semantico nel passaggio alle due traduzioni. Mentre infatti nei versi spagnoli questi afferma “Tengo, señor, entendido / que no te negará nada” (vv. 2746-2747), Linguet singolarmente traduce “Votre Majesté veut en avoir le plaisir complet” (da cui poi la resa della Caminer “V. M. vuole aver il piacere compiuto”), restituendo un significato ben diverso da quello originario.

La risposta del monarca a tale affermazione si struttura in una ulteriore breve relación densa di artifici retorici già a partire dall’incipit metaforico “Mucho, don Gutierre, admiro / que se hospeden en un tronco / espíritus tan alitivos” (vv. 2748-2750). A differenza delle buone intenzioni con cui Linguet aveva dato avvio alla traduzione del precedente breve monologo

regale, in questo caso egli si cimenta in un'esplicitazione semantica della metafora, il cui significato viene ricondotto al francese "Sa grandeur d'ame mérite d'être honorée", da cui poi l'italiano "Quell'anima grande merita d'essere onorata". L'anfibologico distico successivo – "Aunque no quiera, he de honorarle / por diferente camino" (vv. 2751-2752) – viene interpretato e restituito dal traduttore francese come "ma place m'y oblige, quand d'ailleurs je n'y serois pas porté", poi tradotto dalla Caminer letteralmente "e il mio grado mi obbliga a farlo se anche non mi sentissi inclinato": il verbo "querer" della concessiva viene pertanto interpretato alla prima persona singolare ("quand d'ailleurs je n'y serois pas porté" e "se anche non mi sentissi inclinato") e non alla terza, come invece forse avrebbe potuto essere più logico in relazione alla ostinata resistenza di Juan, mentre il vago "por diferente camino" viene ricondotto non già al modo di "honorarle" (che prevede un intervento del re tramite un espediente differente rispetto alla diretta concessione di quell'"honor" cui Juan rifugge bensì al ruolo del sovrano, costretto ad essere riconoscente nei confronti del *villano* in virtù del proprio ruolo ("ma place m'y oblige" e "il mio grado mi obbliga a farlo", con riferimento della particella "y" e del verbo "farlo" rispettivamente a quegli "honorar" ed "onorare" introdotti nella precedente esplicitazione della metafora del "tronco"). La *paremia* che chiarifica e giustifica quanto in questo riferito – "pues el que no aspira al premio / es sólo de premio digno" (vv. 2753-2754) – viene invece come nella maggior parte dei casi ricondotta dal valore impersonale al suo significato contestuale, per passare dallo spagnolo "Moins il brigue l'éclat, & plus il en est digne" ai rispettivi francese e italiano "Moins il brigue l'éclat, & plus il en est digne" e "Quanto meno egli ambisce lo splendore, tanto più lo merita".

Le successive prescrizioni del monarca al *valido* vedono da parte di Linguet una restituzione analogamente libera a quella delle riflessioni della battuta precedente. I primi quattro versi – "Tú has de volver a la aldea, / y traértele contigo, / con la autoridad que llevas / de que lo mando yo mismo" (vv. 2755-2758) – vengono riportate sotto forma di imperativi ed epurate del significativo riferimento alla autorità del potere sovrano dato dal secondo distico ("con la autoridad que llevas / de que lo mando yo mismo") cui si sostituisce *per contro* l'esortazione alla repentinità poi eliminato dalla Caminer, presentandosi in francese come "Allez, retournez à son village; amenez-le sur le champ lui-même avec vous" e in italiano "Ritornate al suo villaggio, conducetelo anch'esso con voi". I quattro versi successivi – "Dirásle que con él tengo / en un negocio preciso / que tratar materias graves / que importan a mi servicio"

(vv. 2759-2762) – vengono invece esplicitati nel loro contenuto semantico per essere sintetizzati rispettivamente in francese con “sous prétexte d’une affaire très importante” e in italiano “sotto al pretesto d’un affar d’importanza”, con un’attenzione esclusiva al loro contenuto diegetico ancora una volta a scapito dell’enfasi data al “servicio” del monarca. Analoga sorte subiscono i successivi versi 2763-2767 (“Y después que esté en Palacio, / de cortesano vestido, / en un cuarto aparte, harás / que sea Juan asistido / como mi propia persona”), con l’omissione dell’espedito del “cuarto aparte” del verso 2765 – funzionale anche alla successiva affermazione del re al verso 2772 di voler osservare il *villano* senza essere visto (“que verle quiero escondido”) – e il riferimento all’abbigliamento “cortesano” più genericamente esplicitato da Linguet con “bien habiller” e poi parzialmente ricondotto inconsapevolmente dalla Caminer al prototesto spagnolo come “vestir nobilmente”: rispettivamente in francese “Quand il sera ici, faites le bien habiller, qu’on ait pour lui autant d’égards que pour moi” e in italiano “Quando sarà qui, fatelo vestir nobilmente. Si abbiano per esso i riguardi che s’hanno per me”. L’indicazione del distico successivo – “Y harás le enseñen el rico / adorno de mi grandeza,” (vv. 2768-2769) – anche in questo caso, come nei precedenti, ricondotta dalla seconda persona singolare rivolta a Gutierre ai più generici impersonali francese ed italiano, vede l’introduzione del riferimento a “palacio” regale che ne compensa la poco precedente eliminazione della restituzione del verso 2763 (allora tradotto con gli avverbi di luogo “ici” e “qui”), nonché nuovamente la mitigazione della figura del monarca tramite l’epurazione del riferimento alla sua “grandeza” del verso 2769, nelle più ampie rispettive prose “qu’on lui fasse voir mon palais & toutes les richesses qu’il renferme” e “e gli si faccia vedere il mio Palagio e tutte le ricchezze ch’egli contiene”. I due versi successivi – “por ver si trueco el motivo / de su condición notable” (vv. 2770-2771) – in cui il re spiega in modo alquanto anfibologico l’utilità di quanto appena comandato per individuare la ragione (“el motivo”) della “condición notable” del *villano* – in cui è possibile leggere sia il principale riferimento all’ostinata avversione per la vista del re che la “envidia” stessa di quest’ultimo nei confronti della sua appagata umile condizione di “sabio en su retiro” – viene interpretata ed esplicitata da Linguet in termini molto più diretti e risoluti: “pour essayer si nous ne pourrions pas lui faire oublier sa chaumière” da cui, alla lettera, l’altrettanto arbitrario italiano della Caminer “per provare se si possa fargli dimenticare la sua capanna”. L’immediatamente successiva volontà del monarca di osservare Juan di

nascosto mentre gli vengono fatti visitare i fasti e la “grandeza” della reggia regale – “que verle quiero escondido” (v. 2772), viene tradotta da Linguet nell’assertivo “Je le verrai sans être vu”, a sua volta interamente omesso dalla Caminer all’interno del proprio metatesto. Tale scelta della traduttrice italiana deriva probabilmente anche dalla omissione da parte dell’omologo francese dei versi immediatamente successivi, in cui il monarca spiega che a tale previa osservazione “escondido” seguirà l’incontro diretto con il *villano* che rimarrà nella memoria dei posteri: “y visitarle después, / para que sepan que ha habido / un Rey que ha sabido hacer / por violencia beneficio” (vv. 2773-2776). Tal quattro versi vengono infatti interamente omessi all’interno del metatesto francese, non solo in riferimento al già esplicitato desiderio del re di essere ricordato per aver fatto “por violencia beneficio” (v. 2776), bensì anche dell’affermazione iniziale in cui si preannuncia il secondo risolutivo incontro diretto tra *sabio* e *villano* (“y visitarle después”, v. 2773), il che potrebbe forse spiegare l’omissione da parte della Caminer anche del precedente parallelo riferimento alla previa osservazione “di nascosto”. Nei due metatesti la battuta si conclude infatti con l’esortazione al *valido* che, privata dell’idiomaticità data dalla locuzione del verso finale, passa dallo spagnolo “No te tardes: que esta vez / va de capricho a capricho” (vv. 277-2778) ai rivisitati “Allez promptement, il me tarde qu’il ne soit ici” e “Andate subito; non vedo l’ora ch’egli sia qui”, in cui alla parallela singolarità del comportamento di *sabio* e *villano*²³ si sostituisce una manifestazione di impellenza da parte del monarca non altrettanto esplicita nel distico di Matos.

Analogamente, anche l’accondiscendente risposta di don Gutierre viene esplicitata enfatizzandone il significato semantico, con l’ulteriore aggiunta della segnalazione di elocuzione in un *aparte* assente nel prototesto spagnolo, passando dall’originario “Voy, señor. En lo que intenta / temiendo estoy mi peligro” (vv. 2779-2780), rispettivamente al francese e italiano “Je pars, Sire. (A part.) Je crains bien que ce voyage là ne soit ma perte” e “Vado, Sire. (A parte.) Io temo pure che questo viaggio voglia essere il mio precipizio”.

All’uscita del *valido* il monarca di Matos prosegue da solo il proprio commento, in una breve *relación* in cui dà ulteriore mostra di erudizione, saggezza, arte oratoria, nonché manifestazione di ammirazione nei confronti del *villano*, il quale viene indirettamente

²³ Il verso 2778, “va de capricho a capricho”, sembrerebbe infatti fare riferimento alla locuzione “hombre de capricho”: “Se llama el que tiene agudeza para formar ideas singulares, y con novedad, que tengan feliz éxito. Y tambien se toma por el que es temoso, porfiado y duro en sus ideas y resoluciones”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. II, 1729, p. 153.

connotato nuovamente nella propria pur umile “nobleza” d’animo: “¡Quién dirá que en un sujeto / tan humilde hayan cabido / rasgos de atención tan noble! / ¡Qué bien dijo, cuando dijo / Séneca, que el pecho humano / era el más profundo abismo, / pues veo, ignorando el modo / de sus ocultos prodigios, / un raro aliento hospedado / en las entrañas de un risco!” (vv. 2781-2790). Malgrado la rilevanza tematica e drammaturgica del passo – interamente aggiunto dal drammaturgo analogamente al resto del passo della *refundición* che trova nella *comedia* di Lope un’omologia unicamente diegetica nel corrispondente dialogo tra il monarca e Finardo che non fa alcun riferimento alla precedente reazione del *villano*²⁴ – esso viene interamente omesso all’interno dei metatesti francese e, di conseguenza, italiano (probabilmente in virtù del suo scarso contributo diegetico che non meritava forse agli occhi del traduttore l’inserimento di una ulteriore unità scenica all’interno di un atto già particolarmente frammentato), nei quali la scena si conclude con la battuta di Gutierre.

Tale ultimo intervento traduttivo è rappresentativo della resa francese e italiana dei personaggi di *sabio* e *villano* da questo momento fino al *desenlace* conclusivo: in modo inversamente proporzionale alla loro rilevanza drammaturgica e diegetica all’interno del prototesto spagnolo, infatti, si assiste al loro parallelo ridimensionamento all’interno dei metatesti settecenteschi, soprattutto per quanto riguarda la figura del monarca. Mentre infatti il personaggio di Juan – presente sulla scena in modo soltanto indiretto fino al proprio arrivo a Corte – viene parzialmente attenuato da un lato nel proprio comportamento di suddito ossequioso e dall’altro della singolarità del proprio ostinato comportamento cui tale indole nobile non sembra trovare conferma²⁵, quello del re viene estremamente rivisitato in

²⁴ “REY. Ve, Finardo, a Mirafior, / y con toda diligencia / haz que venga a mi presencia / su padre, Juan Labrador; / y no te vengas sin él, / aunque le fuerces. FINARDO. Yo voy. / REY. Mira que aguardando estoy, / porque he de tratar con él / ciertas cosas de importancia”: Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., pp. 170-171 [vv. 2594-2602].

²⁵ Si fa particolare riferimento al breve dialogo che intercorre nella successiva decima scena, all’interno della quale Alvar Nuñez annuncia l’arrivo a Corte di Montano e Beatriz, offrendo un rapido resoconto della reazione del *villano* alla seconda missiva reale, analogo a quello di Gutierre nella scena precedente. Si osservi infatti come nei due metatesti gli originali versi spagnoli – “ALVAR. Ha sentido, / señor, con notable extremo / el decreto ejecutivo, / y, aunque yo le aseguré / que era para honrarles, dijo / que más gustos le diera / la hacienda que no los hijos. / REY. ¡Hombre extraño! Di que lleguen” (vv. 2796-2803) – vengano restituiti, tramite un interessante intervento morfologico che vede il passaggio dell’originario discorso indiretto libero del *valido* ai discorsi diretti francese ed italiano, privato proprio di tali due connotazioni. In entrambe le traduzioni infatti – rispettivamente “ALVAR. Avec beaucoup de peine, quoique je cherchasse à le rassurer. Il répondoit toujours, mon bien, soit; mais mes enfans! LE ROI. Qu’ils entrent” e “ALV. Con molta pena, ancorch’io cercassi di rassicurarlo. Egli rispondeva sempre, pe’ miei beni, pazienza; ma i miei figliuoli! ALF. Fategli entrare” – si omettono interamente sia il riferimento di Alvar Nuñez all’indiscussa obbedienza di Juan (“Ha sentido, / señor, con notable extremo / el decreto ejecutivo”, vv. 2796-2798), che quello del monarca al bizzarro

merito alla propria autorità, intervenendo in particolar modo tramite l'epurazione delle manifestazioni di riverenza che gli altri personaggi ostentano nei suoi confronti.

Si osservi infatti come all'interno dell'undicesima scena, nel confronto diretto tra i figli del *villano* e il monarca, le numerose manifestazioni di riverenza da parte dei primi nei confronti del secondo vengano quasi interamente omesse o estremamente attenuate qualora non abbiano una evidente funzione diegetica nello sviluppo dell'azione. Lo stesso esordio riverente di Montano e Beatriz (vv. 2804-2810) viene interamente trasformato da Linguet dagli originari discorsi diretti ad una didascalia narrativa funzionale alla posteriore battuta in cui il monarca li esorta ad alzarsi in piedi, all'interno della quale si attenua inoltre il riferimento all'obbedienza del *villano* (vv. 2812-2814) nonché si omette quello all'onore che risiede nell'ordine regale di farne condurre i figli a Corte (vv. 2815-2818).

MONTANO	<u>A vuestras plantas, invicto señor, llega la familia de Juan Labrador, indigno de tan supremos favores.</u>	2805	<u>Montan & Béatrix se jettent aux genoux du Roi.</u>	<u>(Montano e Beatrice si gettano appiè del Re.)</u>
BEATRIZ	<u>Para que al heroico asilo de vuestrosa rayos seamos capaces para serviros.</u>	2810	LE ROI. Levez-vous: les procédés de votre pere exigent ma reconnaissance: quoique je sache que d'abord il sera peu satisfait de ma maniere de la marquer, je ne puis ce pendant m'empêcher de tenir ma parole comme il a tenu la sienne.	ALF. Alzatevi, le azioni di vostro padre esigono da me gratitudine, ancor ch'io sappia che a prima vista egli sarà poco contento della mia maniera di dimostrarliela, non posso però non mantenere la mia promessa com'egli ha mantenuta la sua.
REY	Alzad; que de vuestro padre las leltades y servicios han llamado mi memoria justamente al beneficio, por cuyo motivo a entrambos a la Corte os he traído para honraros noblemente; que eso es lo que solicito.	2815	BÉATRIX. Il est si content, Sire, de son état, qu'il ne veut pas s'élever plus haut, & souhaite nous contraindre d'y rester; mais nous ne pouvons trop laisser voir combien nous sommes sensible à des bontés qui nous ouvrent <u>une autre carrière.</u>	BEA. Egli è così contento, Sire, del proprio stato, che non vuole innalzarsi, e vorrebbe costringere i suoi figliuoli a non farlo; ma noi non possiamo abbastanza, Sire, dimostrarvi quanto siamo sensibili a una bontà che ci apre una carriera diversa.
BEATRIZ	Y aunque sé que haré disgusto a Juan Labrador, consigo el cumplir mi obligación, pues él también la ha cumplido. De su condición el modo es, señor, tan exquisito, que el ser más condena, y quiere a su humildad reducirnos. Y así, las gracias mil veces, a vuestra Alteza rendimos, pues nos redime piadoso del Argel de aquellos riscos.	2820	LE ROI. Je sais, Béatrix, que vous n'aimez pas le village.	
REY	Ya sé, Beatriz, que el aldea aborrecéis.	2825	BÉATRIX. Non, Sire, la Cour a pour moi un attrait tout particulier.	ALF. So, Beatrice, che il villaggio non vi piace.
BEATRIZ	<u>Es martirio para mí el campo. A la Corte me llama el afecto mío.</u>	2830	LE ROI.	BEA. No, Sire; la Corte mi alletta estremamente.

comportamento dello stesso con cui si conclude la scena ("¡Hombre extraño!", v. 2803). Cfr. Juan de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro...*, cit., p. 106; Simon-Nicolas Henri Linguet, "Le Sage...", cit., p. 98; Elisabetta Caminer Turra, "Il saggio...", cit., p. 61.

REY	Pues <u>¿cómo</u> se compadece, no habiendo en ella nacido? <u>¿No es</u> el amor de la patria natural <u>a todos</u>?	2835	<u>Vous n’y êtes pourtant pas née: l’amour de la patrie est ordinairement si puissant...</u>	ALF. Eppure non ci siete nata, e l’amor della patria è pell’ordinario così potente...
[p. 106]			[pp. 99-101]	[p. 62]

Analogamente, anche la risposta di Beatriz (“De su condición el modo / es, señor, tan exquisito, / que el ser más condena, y quiere / a su humildad reducirnos. / Y así, las gracias mil veces, / a vuestra Alteza rendimos, / pues nos redime piadoso / del Argel de aquellos riscos”²⁶), viene mitigata sia nel riferimento alla “humildad” di Juan, di cui si arriva ad omettere il diretto riferimento, che nel ringraziamento alla figura del monarca, il quale viene restituito quale in termini meno enfatici – eliminando l’immagine metaforica de “los riscos de Argel” – quale generica benevola opportunità di una sorte differente rispetto a quella “aldeana”: rispettivamente in francese “Il est si content, Sire, de son état, qu’il ne veut pas s’élever plus haut, & souhaite nous contraindre d’y rester; mais nous ne pouvons trop laisser voir combien nous sommes sensible à des bontés qui nous ouvrent une autre carrière”²⁷ e in italiano “Egli è così contento, Sire, del proprio stato, che non vuole innalzarsi, e vorrebbe costringere i suoi figliuoli a non farlo; ma noi non possiamo abbastanza, Sire, dimostrarvi quanto siamo sensibili a una bontà che ci apre una carriera diversa”²⁸.

Tale sorte traduttiva investe d’altronde ogni altro intervento di Beatriz e Montano all’interno di tale scena, la cui presenza è invece funzionale nel prototesto spagnolo proprio ad esplicitare il conflitto dei due personaggi nei confronti del padre – e dunque tra “corte” ed “aldea” – da un lato elogiando la vita cortigiana e dall’altra svalutando quella del “rincón”. Si osservi infatti come nella restituzione dell’affermazione di Beatriz “Es martirio / para mí el campo. A la Corte / me llama el afecto mío” (vv. 2832-2834)²⁹, in risposta alla precedente battuta del monarca “Ya sé, Beatriz, que el aldea / aborrecéis” (vv. 2831-2832)³⁰, Linguet si limiti a mantenere il riferimento all’inclinazione della *dama* nei confronti della vita cortigiana (nella traduzione francese “Non, Sire, la Cour a pour moi un attrait tout particulier”³¹, da cui

²⁶ Juan de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro...*, cit., pp. 106-107 [vv. 2823-2830].

²⁷ Simon-Nicolas Henri Linguet, “Le Sage...”, cit., p. 99.

²⁸ Elisabetta Caminer Turra, “Il saggio...”, cit., p. 62.

²⁹ Juan de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro...*, cit., p. 107.

³⁰ Ibidem. Rispettivamente tradotta: “Je sais, Béatrix, que vous n’aimez pas le village” (Simon-Nicolas Henri Linguet, “Le Sage...”, cit., p. 100) e “So, Beatrice, che il villaggio non vi piace” (Elisabetta Caminer Turra, “Il saggio...”, cit., p. 62).

³¹ Simon-Nicolas Henri Linguet, “Le Sage...”, cit., p. 100.

poi l'italiano della Caminer "No, Sire; la Corte mi alletta estremamente"³²), onde permettere la successiva domanda da parte del re "Pues ¿cómo se compadece, / no habiendo en ella nacido? / ¿No es el amor de la patria / natural a todos?" (vv. 2835-2838)³³, rispettivamente esplicitata nelle meno enfatiche affermative "Vous n'y êtes pourtant pas née: l'amour de la patrie est ordinairement si puissant..."³⁴ ed "Eppure non ci siete nata, e l'amor della patria è pell'ordinario così potente..."³⁵.

Ancora invasivo è l'intervento del traduttore nella restituzione del prosieguo della scena. Si osservi infatti come la risposta di Beatriz a tale domanda da parte del re – restituita nei due metatesti, come visto, sotto forma di affermazione – venga non soltanto epurata dell'immagine metaforica in riferimento all'"árbol" tramite cui essa viene interamente strutturata da parte del drammaturgo barocco, bensì inoltre estremamente sintetizzata nel proprio contenuto semantico connotandosi nei termini di vera e propria riscrittura in prosa, concentrandosi in primo luogo su una risposta generica a quanto commentato dal re (passando dall'immagine enfatica "Hizo / en mí la naturaleza / excepción de sus prodigios" (vv. 2838-2840) ai più sommarî "Bien des raisons l'assoiblissent en moi" e "Bien des raisons l'assoiblissent en moi" – per poi rivolgere maggiormente l'attenzione al contenuto diegetico centrale del passo, vale a dire la denuncia al monarca della violazione dell'onore della *dama* da parte di Gutierre, cui la stessa allude nei quattro versi conclusivi della battuta: "En vos restaurar espero / los matices que he perdido; / que sólo un Rey volver puede / lo que marchitó un delito" (vv. 2857-2860) esplicitato in francese nel meno anfibologico "c'est du Roi seul que je puis attendre justice", da cui poi il letterale italiano della Caminer "dal re solamente posso attender giustizia".

<p>BEATRIZ</p> <p>Hizo</p> <p>en mí la naturaleza excepción de sus prodigios. 2840</p> <p><u>¿De un árbol tal vez no nacen, señor, dos troncos distintos en fortuna, y uno de ellos no suele ser desperdicio del fuego voraz, y el otro,</u> 2845</p> <p><u>porque la suerte lo quiso, no sucede que a ser viene estatua o bulto pulido, a quien veneranc los ojos?</u></p>	<p>BEATRIX.</p> <p>Bien des raisons l'assoiblissent en moi. Ce n'est qu'ici que je puis reprendre mon véritable éclat. C'est du Roi seul que je puis attendre justice.</p>	<p>BEA. In me lo indeboliscono varie ragioni. Qui solamente io posso riprendere il mio vero lustro, dal re solamente posso attendere giustizia.</p>
--	---	--

³² Elisabetta Caminer Turra, "Il saggio...", cit., p. 62.

³³ Juan de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro...*, cit., p. 107.

³⁴ Simon-Nicolas Henri Linguet, "Le Sage...", cit., p. 100.

³⁵ Elisabetta Caminer Turra, "Il saggio...", cit., p. 62.

<p><u>De este modo me imagino,</u> 2850 <u>pues vuestra Alteza, elegante</u> <u>escultor, al tronco indigno</u> <u>da nuevo ser con sus rayos,</u> <u>en cuyo cincel confío</u> <u>la enmienda de mis errores.</u> 2855 <u>Rústico tronco ha nacido.</u> En vos restaurar espero los matices que he perdido; que sólo un Rey volver puede lo que <u>marchitó un delito.</u> 2860</p>	[pp. 100]	[p. 62]
[p. 107]		

Si osservi, del resto, come anche la traduzione del resto della scena si concentri esclusivamente sul contenuto diegetico che permette lo sviluppo dell'intreccio secondario. Mentre infatti il commento del monarca a quanto appena affermato dalla *dama* viene pressoché integralmente mantenuto tramite interventi di tipo lessicale volti ad una razionalizzazione della resa in prosa che prevede l'emissione di ogni elemento enfatico o discorsivo di tipo meramente stilistico, i successivi ampi commenti di Montano e Beatriz (la quale riprende nuovamente la metafora in relazione all'"árbol" in relazione all'affronto subito, estremamente esplicitato nelle due traduzioni) vengano interamente epurati nel passaggio al metatesto francese, risultando pertanto assenti anche in quello italiano. Alla battuta in cui il monarca manifesta prima in *aparte* di aver colto nelle parole della figlia di Juan l'allusione a una mancanza di rispetto da parte di Gutierre, poi ad alta voce la garanzia della propria protezione (nuovamente mitigata dell'enfasi riservata da Matos all'impegno morale dell'autorità sovrana dei versi 2871-2872), segue infatti nei due metatesti la consegna da parte della *dama* del "memorial" all'interno del quale denuncia l'affronto subito dal *valido*, espediente grazie a cui sarà poi possibile la posteriore risoluzione del "caso de honra". La scena si conclude quindi nelle due traduzioni settecentesche con un rapido scambio di battute tra Beatriz e Jacinta (anch'esso di palese rilevanza diegetica onde permettere l'agnizione del personaggio di don Enrique de Guevara nella sua effettiva coincidenza con il monarca)³⁶, con l'ulteriore omissione tanto delle battute di Alvar Nuñez e Montano in riferimento all'uscita di scena di tutti gli astanti ad eccezione del re ("Ya está todo prevenido", v. 2886, "ALVAR. Venid los dos. MONTANO. Ya os seguimos", v. 2890), quanto, soprattutto, degli ulteriori ossequi nei confronti del monarca tramite cui i due figli

³⁶ Cfr. *supra*, pp. 437-438.

del villano si congedano (“BEATRIZ. Guarde el cielo a vuestra Alteza. / MONTANO. Viváis del fénix los siglos”, vv. 2891-2892).

REY	(Ap. <u>¡Válgame el cielo!</u> En el modo con que esta mujer me ha dicho su sentimiento, en Gutierre alguna culpa imagino. Aquí importa la prudencia.) Beatriz, yo quedo advertido <u>del cargo que a mi cuidado hace vuestro atento aviso.</u> Yo miraré por vos.	2865	LE ROI. (A part.) De la façon dont elle parle, je croirois presque qu'elle auroit à se plaindre de Guttiere. Dissimulons. (Haut.) Je suis sensible <u>à la confiance que vous me marquez, j'y répondrai.</u>	ALF. (A parte.) Alla sua maniera di parlare io sospetterei quasi ch'ell'avesse motivo di dolersi di D. Gottiero. Dissimuliamo. (Forte.) Sono sensibile <u>alla fiducia che mi dimostrate,</u> e non mancherò di corrispondervi.
MONTANO	<u>Yo,</u> <u>señor, con haberos visto,</u> <u>a vuestra sombra ya logro toda la dicha a que aspiro.</u>	2870	BEATRIX. Votre Majesté verra par cet écrit, (<i>elle lui donne un mémoire</i>) la traison qui m'a été faite. Puisse sa bonté m'en faire avoi la réparation.	BEA. La V. M. vedrà in questo scritto (<i>gli dà un Memoriale</i>) il tradimento che mi fu fatto. Possa la vostra bontà, Sire, farmene avere risarcimento!
BEATRIZ	<u>No sólo para alumbrar nace el sol. Su propio oficio es dar común alimento a lo animado y florido.</u> <u>Vos sois el sol de la tierra.</u> Y así, veréis por escrito el ser que a mi ser le falta, para qu afable y benigno deis luz a la negra sombra, deis vida al árbol marchito. (<i>Dale un memorial, sin que lo vean.</i>)	2875	LE ROI. Je le lirai, Alvar, c'est vous que je charge d'avoir soin d'eux.	ALF. Lo leggerò. Alvaro, abbiate cura di essi.
		2880	JACINTHE. Mademoiselle, le Roi est ce même étranger que nous avons vu au logins.	GIA. Madamigella, il Re è quel forestiere che abbiamo veduto in casa nostra.
REY	Yo lo miraré, Alvar Nuñez, de vuestro cuidado fío el hospedaje de entrambos.	2885	BEATRIX. Tais toi, je le vois bien.	BEA. Taci, lo veggo benissimo.
ALVAR	<u>Ya está todo prevenido.</u>			
JACINTA	(Ap. El Rey, señora, es el huésped que en nuestra casa tuvimos.)			
BEATRIZ	(Ap. Ya lo veo. Calla ahora.)			
ALVAR	<u>Venid los dos.</u>			
MONTANO	<u>Ya os seguimos.</u>	2890		
BEATRIZ	<u>Guarde el cielo a vuestra Alteza.</u>			
MONTANO	<u>Viváis del fénix los siglos.</u> (Vanse.)			
[pp. 108-109]			[pp. 100-101]	[pp. 62-63]

Con l'arrivo a Corte anche del personaggio del villano, e dunque l'approssimarsi al desenlace conclusivo sia dell'intreccio principale che di quello secondario, *sabio* e *villano* si apprestano al loro secondo incontro, questa volta non mediato dall'espedito del travestimento. Prima di tale passo topico, tuttavia, all'interno della quindicesima scena Juan fa la propria visita al palazzo reale in compagnia di Alvar Nuñez, come previsto dal monarca nella nona scena, il che gli permette di manifestare l'ultima risoluta ferma lode alla propria "aldea" in opposizione all'ambiente di Corte, prima di apprestarsi al progressivo

ridimensionamento della propria resistenza e dunque alla risoluzione del nucleo tematico centrale del conflitto tra *sabio* e *villano*.

Anche in questo caso le rese dei due metatesti sembrano concentrarsi soprattutto intorno allo stretto nucleo diegetico della scena, intervenendo su alcune dominanti testuali in un'ottica di attenuazione. In seguito all'ascolto del già osservato decalogo ironico da parte del *gracioso* Martín in merito al comportamento da tenere per essere un buon "cortesano", Juan si profonde in una lode al proprio "dichoso retiro" in opposizione ai fasti di Corte. Si osservi come Linguet intervenga attenuando precisamente l'enfasi dell'esordio della battuta del *villano*, connotando l'originaria palese avversione presente nei versi spagnoli "Eso es mucho más, Martín, / de los cortesanos creo. / No lo podré hacer jamás, / pues todo aqueo aborrezco / ¡Ay mi dichoso retiro!" (vv. 3029-3033) di un riferimento alla difficoltà di ricordare i precetti elencati di Martín assente nell'originale ed eliminando proprio l'esclamazione nostalgica relativa al "dichioso retiro": "Je ne retiendrais jamais tout cela; je tremble même de m'en souvenir" (poi in italiano "lo non mi ricorderò giammai siffatte cose, ed anzi tremo di ricordarmene"). Analogamente il traduttore francese interviene sul successivo riferimento all'abito cortigiano, in ripresa di quella precedente "carlanca" che aveva fornito al *gracioso* il pretesto per la propria *relación*. In una restituzione in prosa razionalizzante, Linguet struttura il proprio metatesto posticipando la presenza del contenuto semantico dei versi 3037-3042 – "Yo perdí / la honra, dentro de un credo. / Juzgo que con tanta gala / he de andar en caballero. / Echan a perder el mundo / las galas y los arreos", poi liberamente tradotto, senza alcun riferimento alla perdita della "honra", nel francese "Je crois toute cette magnificence-là bien inutile & peut-être bien dangereuse", da cui l'italiano "lo credo inutile e forse pericolosa tutta questa magnificenza" – per anticipare invece il rammarico nei confronti dell'abito cortigiano imposto dal re senza alcun riferimento alla sua connotazione di "negro" (v. 3036), finalizzata alla sua opposizione con il già precedentemente occorso "pañó pardo", di cui si enfatizzano invece durata e resistenza rispetto al mero "me dura tres años" (v. 3044) del prototesto spagnolo: "Le Roi m'a rendu un mauvais service. Qu'est-ce que je ferai de ces habits-là? Mon gros surtout gris ne me gêne point, & il me dure trois ans sans le quitter", da cui poi la traduzione della Caminer "Che cosa ho da far io di questi abiti? Il mio rozzo vestito grigio non mi tiene legato, e mi dura tre anni prima ch'io lo lasci". Il contenuto semantico del resto della battuta viene invece

restituito nella prosa francese integro sia del proprio contenuto semantico – forse anche perché in parte affine ad alcuni aspetti del pensiero ideologico dell’annalista – che del riferimento all’immagine metaforica del “lacayo mancebo [...] a mangas de terciopelo”, passando dallo spagnolo “Creo / que si no hubiera en la Corte / tanto lacayo mancebo, / trasladado del arado / a mangas de terciopelo, / que hubiera más labradores / y todo valiera menos” (vv. 3044-3050) ai francese ed italiano “S’il n’y avoit point à la Cour tant de grands jeunes garçons arrachés à la charrue pour en faire des fainéans en livrée, on trouveroit plus de laboureurs à la champagne, & tout n’en iroit que mieux” e “Se non vi fossero alla Corte tanti giovinastri sveltì dall’aratro per farli divenire sfaccendati in livrea, si troverebbono più lavoratori alla campagna, e le cose andrebbono meglio assai”.

<p>JUAN</p> <p><u>Eso es mucho más, Martín, de los cortesanos creo.</u> 3030</p> <p>No lo podré hacer jamás, pues todo aqueso aborrezco. <u>¡Ay mi dichoso retiro!</u></p> <p>Muy grande pesar me ha hecho el Rey, <u>señor Alvar Nuñez.</u> 3035</p> <p>¡A Juan Labrador de negro manda vestir! <u>Yo perdí la honra, dentro de un credo.</u></p> <p><u>Juzgo que con tanta gala he de andar en caballero.</u> 3040</p> <p><u>Echan a perder el mundo las galas y los arreos.</u></p> <p>Un gabán de paño pardo me dura tres años. <u>Creo que si no hubiera en la Corte</u> 3045</p> <p>tanto lacayo mancebo, trasladado del arado a mangas de terciopelo, que hubiera más labradores y todo valiera menos. 3050</p> <p>[p. 113]</p>	<p>JEAN.</p> <p><u>Je ne retiendrais jamais tout cela; je tremble meme de m’en souvenir.</u> Ah! <u>Monsieur!</u> Le Roi m’a rendu un mauvais service. Qu’est-ce que je ferai de ces habis-lá? Mon gros surtout gris <u>ne me gêne point, & il me dure trois ans sans le quitter.</u> Je crois toute cette magnificence-là bien inutile & peut-être bien dangereuse. S’il n’y avoit point à la Cour tant de grands jeunes garçons arrachés à la charrue pour en faire des fainéans en livrée, on trouveroit plus de laboureurs à la champagne, & tout n’en iroit que mieux.</p> <p>[p. 106]</p>	<p>GIO. <u>Io non mi ricorderò giammai siffatte cose, ed anzi tremo di ricordarmene.</u> Ah, Signore, il Re mi ha fatto un cattivo beneficio. Che cosa ho da far io di questi abiti? Il mio rozzo vestito grigio <u>non mi tiene legato, e mi dura tre anni prima ch’io lo lasci.</u> Io credo inutile e forse pericolosa tutta questa magnificenza. Se non vi fossero alla Corte tanti giovinastri sveltì dall’aratro per farli divenire sfaccendati in livrea, si troverebbono più lavoratori alla campagna, e le cose andrebbono meglio assai.</p> <p>[p. 66]</p>
--	---	--

Proseguendo nella visita alla reggia, si osservi come nei due metatesti venga da un lato mitigata l’enfasi del *valido* nell’esposizione dei fasti cortigiani (manifestata tramite vocaboli quali “grandeza” al verso 3061 e “portento”, al verso 3062), che la parallela bucolica descrizione del “retiro” del *villano*, cui si omette in traduzione anche il riferimento affettivo di “mi aldehuela” (v. 3065). Quando Juan afferma infatti di avere nel proprio rincón “pinturas mejores” – in una ripresa del tema del *beatus ille* che richiama la precedente celebrazione

della “olla podrida”³⁷ – la curiosità di Alvar Nuñez in proposito (cui si elimina nelle traduzioni settecentesche l’ironico commento “serán de Apéles” del verso 3069³⁸) viene soddisfatta dai *villanos* francese ed italiano soltanto con alcuni dei *realia* tra quelli effettivamente enumerati dall’omologo spagnolo, cui si ascrivono talvolta alcuni riferimenti in realtà attribuiti ad altre simboliche “pinturas” eliminate invece in traduzione. Nelle prose discorsive dei due metatesti – per la libera restituzione discorsiva delle quali vengono inseriti elementi assenti nel prototesto spagnolo, quale l’inciso “si vous voulez le savoir”, poi tradotto dalla Caminer “poiché volete saperlo” – si mantiene dunque la presenza dei “famosos tocinos” (vv. 3071-3074), di cui si conservano tuttavia soltanto le finalità primarie aggiungendovi invece una collocazione spaziale in origine assente (rispettivamente in francese “bonnes grosses pieces de lard qui tapissent tout mon plancher” e in italiano “buoni pezzi di lardo [...] tappezzano tutto il mio solaj”), mentre si omette l’anfibologica descrizione dei “lienços” (vv. 3075-3078). Analogamente, “yugos, y arados viejos, / rotos, despojos del brazo / que por las paredes cuelgo / por triunfo de mis labranzas” (vv. 3080-3083) vengono liberamente esplicitati ed ampliati da Linguet come “vieilles charrues, [...] toutes sortes d’ourils rustiques brisés à force de server. Je les pends à la muraille comme des trophées honorables: ce sont des preuves glorieuses de ma force & de mon travail”, per poi essere letteralmente tradotti dalla Caminer con “vecchi aratri [...] ogni sorta di strumenti simili rotti a forza di servire; io gli appendo alle muraglie come trofei onorevoli, e prove gloriose della mia forza e del mio lavoro”. Si osservi infine come nella conclusione della battuta Juan si esprima nei metatesti francese ed italiano in termini molto meno “saggi” e moderati di quanto non faccia in effetti nel prototesto spagnolo, senza inoltre alcun riferimento alla presenza del ricorrente “primor”, passando dall’originario “Mirad ahora discreto / cuál viene a ser de os dos / más heroico lucimiento, / si adornarme de mis obras / o de primores ajenos” (vv. 3084-3088) alle rispettive traduzioni “Croyez-vous que tout cela ne vaut pas bien tout ces colifichers-ci: au moins l’ornement qui en résulte pour ma maison, n’est dû qu’à moi seul” e “Credete voi, che tutto ciò non valga queste vostre bazzecole? Almeno l’ornamento che ne risulta pella mia casa è dovuto a me solo”. Non è un caso, pertanto, che mentre nei versi di Matos a tale

³⁷ Cfr. *supra*, pp. 627-628.

³⁸ “Apéles: célèbre peintor griego. Floreció en la primera mitad del siglo IV antes de J. C. Según algunos historiadores nació en Efeso donde pintó varias obras maestras que se conservaron durante largos años en el famoso templo de Diana. También retrató repetidas veces a Alejandro Magno”: James G. Howley, “Notas sobre el texto”, in Juan de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro...*, cit., p. 128.

risolutiva del conflitto tra “corte” ed “aldea”. Premesse centrali di tale evoluzione sono in primo luogo il diretto incontro tra i due *alter ego* – fino a questo momento avvenuto in modo solamente parziale dato l’espedito del travestimento da parte del re – e il chiarimento della resistenza del *villano* ad incontrare il monarca. All’annuncio del sopraggiungere di questi, infatti, Juan fa il tentativo di nascondersi (vv. 3095-3004) – interamente aggiunto da Matos – ma la presenza in scena di Alvar Nuñez ne impedisce la riuscita. Il confronto tra i due *sabios* ha pertanto avvio con il pretesto di tale reazione del contadino, il quale già alla sola presenza del re mostra i primi segnali di cedimento della propria determinata “porfía”, da un lato riconoscendone egli stesso una parziale irragionevolezza, dall’altro profondendosi in elogi sempre più ossequiosi all’autorità sovrana. Si osservi come, tuttavia, siano proprio tali aspetti – forse in virtù della marcata enfasi “ampollosa” che li connota onde accrescerne il rilievo – ad essere attenuati e rivisitati nei due metatesti. Mentre infatti si conservano i retaggi ancora presenti nel personaggio della ostinata “porfía” e della nostalgica esaltazione del “rincón” – non a caso tradotto con i più

tus intentos me desgracio, / aunque estoy a tu estilo agradecido. / ¿Por qué no quieres verme? ¿Soy yo fiera? / JUAN. Porque morir en mi rincón quisiera. / REY. ¿Tú no sabes lo que es antipatía? / ¿Por qué secreta estrella me aborreces? / JUAN. ¿Aborrecerte yo? ¿Cómo podría, / que ser amado, príncipe, mereces? / Colmando el cielo en la aldehuela mía / de sus bienes mi casa tantas veces, / me pareció que solamente el verte / pudiera ser la causa de mi muerte. / No me engañé, pues en tu rostro veo / que eres tú aquél que ya cenó conmigo, / y desde entonces tanto mal poseo / que parece del cielo este castigo / por sólo verte –lo que apenas creo– / dejando mi rincón tus salas sigo, / llenas de tus pinturas y brocados / y de la multitud de tus criados. / Acá tengo mis hijos, que no siento / tanto como el hallarme yo en persona / en medio de tan áspero tormento; / y si te enojo, gran señor, perdona. / REY. ¡Hola! Dad a mi huésped un asiento, / que haber nacido rústico le abona; / Juan, asentaos. JUAN. Señor, ¿que yo me asiente? / REY. Sentaos, pues quiero yo; sentaos, pariente. / JUAN. Siéntese vuestra alteza. REY. Sois un necio. / ¿No veis que me mandáis vos en mi casa? / JUAN. Si en la mía yo os hice ese desprecio, / no os conocí. FINARDO. (¿Que es esto que aquí pasa?) / REY. Mucho de que a mi lado estéis me precio. / JUAN. A mí, señor, con su calor me abrasa / el rostro la vergüenza. REY. Mucho os quiero. / De hoy más habéis de ser mi compañero. / JUAN. Señor, si allá os hubiera conocido, / cenárades mejor. REY. Yo me fui a veros, / pues nunca a verme vos habéis venido. / JUAN. Fui villano en rincón, no en ofenderos. / REY. Del empréstito estoy agradecido. / JUAN. Señor, yo no he prestado esos dineros. / Lo que era vuestro dije que os volvía, / porque de vos prestado lo tenía, / y así réditos fueron el presente. / REY. ¿Qué cordero fue aquél y qué cuchillo? / JUAN. Deciros que a su rey está obediente / de aquella suerte el labrador sencillo. / Cortar podéis cuando queráis. REY. Pariente, / muy filósofo sois. JUAN. No sé decillo; / pero sentillo sé. REY. Vos me pintasteis / de lo que sois señor, y me admirasteis. / Oíd lo que soy yo. Yo soy agora / desde Arlés a Calés señor de Francia, / y desde la Rochela hasta Bayona, / la Bretaña, Gascuña y Normandía, / Lenguadoc, la Provenza, el Delfinado / hasta que toca en la Saboya el Ródano, / está debajo de mi justo imperio; / entre la Sona y Marne la Borgoña, / y, a la parte de Flandes, Picardía. / Tengo castillos, naves, oro, plata, / diamantes, perlas, recreaciones, cazas, / jardines y otras cosas que se extienden / al mar occidental desde Germania. / Y siendo así, que solos mis consejos / tienen más gente que tenéis pastores / y más vasallos en el burgo solo / que vos tenéis cabezas de ganados. / No tuve condición esquiva en veros / y a visitaros fui y a conoceros. / JUAN. Señor, mi error conozco, digno he sido / de la muerte. Quitad a aquel cordero / el cuchillo del cuello, al mío os pido / que trasladéis el merecido acero. / REY. No soy Diomedes. Yo nunca convidó / para matar; que regalaros quiero”: Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., pp. 176-178 [vv. 2792-2875].

idillici “retire” e “ritiro” – traducendoli in una prosa quasi letterale⁴⁰, si epurano i riferimenti alla nuova dimensione cortigiana che ne investono la metamorfosi. Si osservi come ad essere interamente cassato in tal senso sia in primo luogo lo stesso *incipit* del verso 3008 con cui il *villano* si presenta simbolicamente al monarca in riferimento al tentativo di sottrarsi alla sua vista: “Estuve ciego”. Analogamente, si elimina la riverenza ossequiosa dei versi 3115-3116 (“Antes con lealtad y amor, / como a Príncipe, os venero”) e 3117-3118 (“la verdad al Rey / se ha de decir”) restituiti più genericamente con “J’en suis bien éloigné. Mais s’il faut vous dire la vérité” e “Ne sono lontano assai, ma s’ho a dirvi il vero”.

REY	¿Qué es esto?		LE ROI.	ALF. Che è stato?
ALVAR	No más que Juan Labrador, hasta aquí también resuelto; de vuestra Alteza intentaba esconderse.	3105	Qu’y a-t-il donc?	ALV. Giovanni il Lavoratore, Sire, all’arrivo di V. M. voleva nascondersi.
JUAN	<u>Estuve ciego.</u>		ALVAR. Jean le Laboureur, Sire, qui, à l’arrivée de votre Majesté, vouloit se cacher.	ALF. Avvicinatevi: perché mi odiate? Perché temete cotanto il vedermi? Ho io un aspetto feroce?
REY	Venid acá. ¿Por qué causa me aborrecéis? ¿Qué secreto influjo os mueve al dictamen de no querer verme? ¿Tengo de fiera el semblante?	3110	LE ROI. Approchez: pourquoi me haissez-vous? Qui vous porte à redouter si fort ma vue? Ai-je donc l’air si féroce?	Gio. Io, Sire, odiarvi! Ne sono lontano assai, ma s’ho a dirvi il vero, ho sempre creuto che il giorno in cui vi vedessi dovess’esser l’ultimo della mia vita, e sento troppo ch’è vero. Mi avveggo adesso che quel preteso Enrico era V. M. e da quel momento funesto io non ho più vissuto; sempre nuovi affanni hanno accompagnati tutti i miei giorni, e fui svelto dal mio tranquillo ritiro per essere condotto in questo Palagio, dove traggo una vita più crucele assai della morte.
JUAN	Yo, gran señor, aborreceros? <u>Antes con lealtad y amor,</u> <u>como a Príncipe, os venero.</u> <u>Pero la verdad al Rey</u> <u>se ha de decir. Yo confieso</u> que siempre tuve aprendido, señor, que en llegando a veros había de tener fin mi vida. Y bien lo experimento, ya que ahora reconozco que sois aquel caballero que cenó conmigo, y no el don Enrique supuesto; que desde entonces parece que me ha castigado el cielo por haberos visto, pues dejando el feliz sosiego de mi rincón, me mandáis que venga al Palacio vuestro, adonde muriendo viva en tan áspero tormento.	3115 3120 3125 3130	JEAN. Moi, vous haïr, Sire! J’en suis bien éloigné. Mais s’il faut vous dire la vérité, je me suis toujours persuadé que le jour où je vous verrois, seroit le dernier de ma vie. Je l’éprouve bien. Je vois à présent que ce prétendu Dom Henrique n’étoit autre que votre Majesté, & depuis ce fâcheux événement je n’ai plus vécu. Tous mes jours ont été marqués par de nouveaux chagrins; on m’a arraché de ma retraite tranquille, pour me trainer à ce palais, où je mene une vie plus cruelle que la mort.	

⁴⁰ Si tratta dei versi 3119-3122 e 3130-3134 (“que siempre tuve aprendido, / señor, que en llegando a veros / había de tener fin mi vida. / Y bien lo experimento” e “dejando el feliz sosiego / de mi rincón, me mandáis / que venga al Palacio vuestro, / adonde muriendo viva / en tan áspero tormento”), rispettivamente tradotti “je me suis toujours persuadé que le jour où je vous verrois, seroit le dernier de ma vie. Je l’éprouve bien”, “ho sempre creuto che il giorno in cui vi vedessi dovess’esser l’ultimo della mia vita, e sento troppo ch’è vero” e “on m’a arraché de ma retraite tranquille, pour me trainer à ce palais, où je mene une vie plus cruelle que la mort”, “fui svelto dal mio tranquillo ritiro per essere condotto in questo Palagio, dove traggo una vita più crudele assai della morte”.

[p. 115-116]	[pp. 110-111]	[p. 68]
--------------	---------------	---------

Analogamente, si noti come il successivo commento del re venga notevolmente mitigato del riferimento all'omaggio che egli ritiene di aver fatto al *villano* andando ad incontrarlo sotto le mentite spoglie di don Enrique (vv. 3136-3144), intervenendo inoltre in due dichiarazioni di ingratitudine e insolenza non altrettanto esplicite nel prototesto spagnolo, nonché eliminando il riferimento al tema del *beatus ille* tramite la restituzione dell'immagine del "labrador retirado" del verso 3137 a quella francese del singolare "petit Laboureur", non a caso poi cassato nel passaggio alla traduzione italiana. Per contro, il metatesto di Linguet, come visto orientato ad una restituzione di tipo narrativo, vede la presenza di diverse didascalie di libero appannaggio del traduttore con finalità illustrativa del momento diegetico. Non è un caso che il prosieguo del passo, in cui a tale primo scambio di battute segue la manifestazione di obbedienza del suddito nel gesto simbolico dell'offerta della propria vita al monarca, sia sostanzialmente mantenuto integro nel contenuto semantico, con la sola presenza di alcuni interventi di tipo sintattico o lessicale – di cui il più significativo è l'omissione del riferimento alla gratitudine del sovrano e all'obbedienza del *villano* dei versi 3159-3160 – volti ad una resa in prosa esplicitante più discorsiva e di minore enfasi.

REY	<p>Por esa misma razón <u>os hago el cargo</u>, pues siendo vos labrador retirado, y yo señor de mi imperio, deponiendo mi grandeza, a vuestra casa fui a veros. 3135 <u>Y muy esquivo conmigo,</u> <u>faltando al urbano fuero</u> <u>de hombre de bien, por no verme</u> <u>diligencias habéis hecho.</u> ¿Es buena paga, es buen trato, de vos a mí? 3140</p>	LE ROI.	<p><u>Vous vous accusez vous-</u> <u>même d'ingratitude.</u> Quoi! Petit Laboureur, votre maître, oubliant sa dignité, a bien voulu s'abaisser à vous aller voir, & vous avez l'insolence de lui refuser une visite. (<u>avec</u> <u>emportement.</u>) Est-ce-là le retour que vous devez à mes bontés, la reconnaissance que vous me gardez?</p>	ALF. <u>Voi vi accusate da per</u> <u>voi d'ingratitude.</u> Come! il vostro Re dimenticando la propria dignità s'è abbassato fino a venire a ritrovarvi, e voi avete l'audacia di negargli una visita! (<u>con collera.</u>) È questo il modo con cui corrispondete alla mia bontà? Questa à la gratitudine che mi serbate?
JUAN	<p>Deteneos, (<i>Arrodillase.</i>) gran señor, que ya conozco mi error. <u>Aquí está mi cuello</u> <u>para pagar obediente</u> <u>el delito de grosero.</u> 3150</p>	JEAN, <u>effrayé.</u> Oui, je l'avoue, Sire, je suis coupable; <u>voilà ma</u> <u>tête</u> , punissez-moi.	GIO. (<u>spaventato.</u>) Sì, lo confesso, Sire; io sono colpevole; <u>eccovi la mia</u> <u>testa, punitemi.</u>	
REY	<p>La <u>rustiquez</u> os disculpa. Y así el <u>castigo</u> suspendo, porque es fuerza sufrir algo a quien me presta dinero.</p>	LE ROI. Le <u>défaut d'éducation</u> <u>peut vous server d'excuse:</u> je suspens mon <u>ressentiment.</u> Il faut bien d'ailleurs passer quelque chose à un home qui me prête de l'argent.	ALF. La <u>mancanza di</u> <u>educazione può servirvi</u> <u>di scusa</u> , ond'io suspendo il mio <u>risentimento;</u> gl'è d'uopo inoltre ch'io perdoni qualche cosa ad un uomo il quale mi	
JUAN	<p>Yo no os he prestado nada. 3155 <u>Réditos de lo que os debo</u> <u> fueron aquellos escudos,</u> <u>pues mi caudal todo es vuestro.</u></p>			
REY	<p><u>Yo os estoy agradecido.</u></p>			

<p>JUAN <u>Yo siempre os estoy obediendo.</u> 3160</p> <p>[pp. 116-117]</p>	<p>JEAN. Je ne vous ai rien prêté; tout mon bien est à vous. Les ducats que vous m'avez demandés en sont les intérêts. LE ROI. <u>Il fait un sign à Don Alvar qui sort.</u> Bon, je suis content asseyez-vous.</p> <p>[pp. 111-112]</p>	<p>presta denaro. GIO. Io nulla v'ho prestato, Sire; quanto posseggo è vostro, e i denari che mi avete domandati ne sono i frutti. ALV. (<u>Fa un cenno a D Alvaro, che parte.</u>) Bene, io sono contento. Sedete.</p> <p>[p. 69]</p>
--	--	--

La scena prosegue con un passo analogo a quello della quinta del primo atto⁴¹, in cui Juan esorta l'ospite a sedersi per primo, estremamente ampliato ed enfatizzato da parte del *refundidor*⁴². Nei due metatesti la resa si dimostra pressoché conservativa del nucleo semantico originale in virtù del suo palese contributo a livello diegetico, connotandosi soprattutto a livello lessicale tramite interventi analoghi a quelli già approfonditamente messi in evidenza nel corso dell'analisi traduttologica. In particolar modo si osserva, come di consueto: l'inserimento di didascalie di tipo narrativo che esprimono ora la mimica ora la dinamica relazionale tra i personaggi, la riconduzione di *paremias* didattiche allo specifico contesto, l'esplicitazione delle sintetiche anfibologie del verso barocco, la restituzione semantica di immagini metaforiche nonché la mitigazione di vocaboli probabilmente ritenuti troppo colloquiali o diretti e l'epurazione di versi che non concorrano allo stretto nucleo diegetico dell'azione, anche qualora siano pronunciati da uno dei due stessi protagonisti, come nel caso dei versi 3193-3194 da parte del monarca e 3195-3196 e 3213-3214 (con la seguente epurazione dell'encomio al sovrano in essi manifestato) da parte di Juan. Intervento degno di maggiore nota all'interno di tale passo è la restituzione dei versi 3186-3192, che si connota nei termini più di riscrittura liberamente reinterpretata che di vera e propria traduzione, passando dal prototesto spagnolo "Y reparad que este exceso / no le hago aquí como Rey / sino como un caballero / particular, que por vos / derogó los

⁴¹ Cfr. *supra*, p. 615.

⁴² Si osservi come nella *comedia* di Lope il passo sia più genericamente presentato quale conclusione del dialogo precedente tra i due *alter ego*, con una dinamica conflittuale meno enfatica nonché un richiamo alla scena parallela del secondo atto non altrettanto esplicito che nella *refundición* di Matos: "¡Hola! Venga la mesa. JUAN. (El fin sospecho / que ha de venir a ser pasarme el pecho.) / *Metan la mesa con todo recado*. REY. A mi hermana llamad, música venga, / que bien puede tenella mientras come / un rey en su rincón. El huésped tenga / este lugar. La cabecera tome. / JUAN. No es justo que ese puesto me convenga; / que no habrá sol que mi ignorancia dome. / REY. La cabecera es justo que posea, / Juan Labrador, por ruin que el huésped sea": Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., p. 178. [vv. 2786-2886].

privilegios / de la majestad, pues gusto / que hoy séais mi compañero” prima al metatesto francese come “Oubliez que je suis votre Roi, comme je l’oublie moi-même: ne voyez ici que votre ami, votre égal”, poi a quello italiano come “Dimenticate ch’io sono il vostro Re, come lo dimentico anch’io, e non vedete qui sennon l’amico vostro, ed un vostro eguale”.

REY	Juan, sentaos.		LE ROI. <u>Il fait un sign à Don</u>	ALV. (<u>Fa un cenno a D</u>
JUAN	Aqueso no. Delante de su Rey mesmo Juan Labrador no se sienta, ni admite ese vituperio; que lo que es honra en los grandes 3165 es deshonna en los pequeños. Yo estoy muy bien; vuestra Alteza se siente.		<u>Alvar qui sort.</u> Bon, je suis content asseyez-vous. JEAN. Devant le Roi! Non, Jean le Laboureur n’est point si grossier: ce qui honore les grands devient une source d’affront pour le petits.	<u>Alvaro, che parte.)</u> Bene, io sono contento. Sedete. Gio. Dinanzi al Re! No; Giovanni non è così rozzo. quello che onora i Grandi diviene una sorgente di scorno per i piccoli. No, Sire io sto bene così, e V. M. siedo pur liberamente.
REY	Sois un grosero. ¿Vos en mi casa mandáis?		Non, Sire, je suis bien là; que votre Majeste s’asseye toujours. LE ROI. <u>Vous ne savez pas vivre.</u>	ALF. Voi non sapete vivere. Come! volete comandare in mia casa? Gio. Se v’ho mancato nella mia, non vi conosceva; degnatevi di dimenticarlo.
JUAN	Si en la mía ese desprecio os hice, no os conocí. 3170 Démonos, señor, por buenos.		Quoi! Vous voulez commander dans ma maison? JEAN.	ALF. Io sono qui il padrone, e voi dovete fare tutto quel che vi ordino.
REY	Yo estoy en mi casa, y cuanto os mandare habéis de hacerlo. Digo que tenéis razón. 3175		Si je vous ai manqué dans la mienne, je ne vous connoissois pas: daine l’oublier. LE ROI.	Gio. Avete ragione, Sire; tacio, e v’obbedisco.
JUAN	Callo, señor, y obedezco. (<u>Siéntanse.</u>)		Je suis che moi: c’est à vous de faire tout ce que je vous ordonne. JEAN.	ALF. (<u>Ridendo.</u>) Mi pare ch’io dicessi a un dipresso la medesima cosa la notte della cena.
REY	De aquella noche parece que os hallo el estilo mesmo. De no haberos conocido corrido estoy, y os prometo 3180 que es la vergüenza castigo de mi ignorancia.		Vous avez raison, Sire, je me tais & j’obéis. LE ROI.	Gio. Mi vergogno di non avervi conosciuto, e i rimproveri che me ne fo vi vendicano abbastanza.
REY	Estaos quedo, Juan Labrador, que conmigo habéis de comer, que quiero pagaros el hospedaje. 3185 <u>Y reparad que este exceso no le hago aquí como Rey sino como un caballero particular, que por vos derogó los privilegios de la majestad, pues gusto que hoy séais mi compañero, porque en mi sentir no es Rey quien de su gusto no es dueño.</u>		Il me paroît que voilà à peu près ce que je disois la nuit du souper. Je suis honteux de ne vous avoir pas connu, & les reproches que je me fais, vous en vengent assez.	ALF. Rassicuratevi, Giovanni; oggi pranzerete con me; io voglio pagarvi la <u>cena</u> che mi avete data. <u>Dimenticate ch’io sono il vostro Re, come lo dimentico anch’io, e non vedete qui sennon l’amico vostro, ed un vostro eguale.</u> Alvaro, avvertite D. gottiero d’esser pronto, fate portar qui la tavola
JUAN	Por eso dicen que el sabio domina en los astros. 3195		Rassurez-vous, Jean, vous dînerez aujourd’hui avec moi: je veux vous payer du repas que vous m’avez donné. Oubliez que je suis votre Roi, comme je l’oublie moi- même: ne voyez ici que votre ami, votre égal.	
REY	Luego, Alvar Nuñez, avisad a Gutierre que al cubierto asista. Sacad la mesa, que ya prevenida tengo, 3200 y traed a mi presencia, porque vean el festejo de Juan Labrador los hijos.		Alvar Nuñès, avertissez	
ALVAR	Voy, señor, a obedeceros. (Vase.)			
REY	No es de platos materiales 3205			

<p>el convite que os ofrezco, sino de cuerdos avisos, manjar del entendimiento. Y aunque esto pudiera ser con menos prevención, quiero y para todos ejemplo. <u>Sabio monarca os aclaman; de vos nunca esperé menos.</u></p> <p>JUAN</p> <p>[pp. 117-118]</p>	<p>3210</p> <p>Dom Guttiere de se tenir prêt; faites apporter la table qui est déjà dressée, & qu'on dise aux enfans de Jean de venir assistee au repas de leur Pere. (A Jean.) Ce sera un repas singulier: si les mere n'y sont pas agréables, la leçon que je veux y donner servira d'avis pour vous & d'exemple au rest de mes sujets.</p> <p>[pp. 112-113]</p>	<p>preparata, e dite a' figliuoli di Giovanni, che vengano ad assistere al pranzo del padre loro. (a Gio.) Egli vuol essere un pranzo particolare, e se le vivande non saranno grate, la lezione ch'io darò servirà a voi d'avviso, e d'esempio al restante de' miei sudditi.</p> <p>[pp. 69-70]</p>
---	---	---

Tralasciando per il momento la scena finale, la cui analisi avrà luogo in altra sede⁴³, tali ultime occorrenze riscontrate ci permettono di rilevare all'interno delle rese traduttive francese ed italiana una costante omogeneità testuale, la quale se da un lato conferisce ai nuovi metatesti un'organicità interna di coerente coesione, avvalendosi di espedienti stilistici tra loro affini, dall'altro non trova analogo riscontro nel prototesto spagnolo.

Sempre nell'ottica di "intertextualidad" e sospensione del giudizio che anima l'analisi traduttologica qui condotta – e dunque prescindendo da qualunque giudizio di merito e valore – è evidente che mentre nel dramma di Matos con il procedere dell'azione i due personaggi di re e *villano* vedono una progressiva parallela evoluzione nei termini di una maggiore rispettiva connotazione di "sabio" (il primo risolvendo il proprio conflitto con la dimensione umana manifestata sia dai sentimenti provati nei confronti di Beatriz che dall'invidia nutrita per Juan e dunque ristabilendo l'ordine sia tematico che diegetico, mentre il secondo riconciliandosi con la propria "porfia" e portando così a pieno atto la propria potenziale indole "cortesana"), all'interno delle due traduzioni settecentesche essi non subiscano una sorte analoga. In un coerente e costante mantenimento di processi epurativi ed attenuativi tanto di Juan – nelle complementari connotazioni sia di "sabio" che di "raro", che vedranno nel *desenlace* il predominio della prima sulla seconda – quanto del monarca – nelle sue fondamentali caratteristiche di "deidad en la tierra" e uomo connotato da "pasiones humanas" quali amore ed invidia, anche in questo caso risolte con il predominio della prima sulla seconda – le due traduzioni settecentesche, pur operando sostanzialmente in un'ottica metatestuale coerente ed omogenea, presentano gli omologhi

⁴³ Cfr. *infra*, pp. 778 ss.

personaggi all'interno dei nuovi contesti di riferimento come parzialmente ridimensionati di quel parallelo processo evolutivo cui si assiste nei versi di Matos – cui consegue del resto lo stesso progressivo allontanamento della *refundición* dalla *comedia* di Lope – privandone in particolar modo quegli elementi secondari di tipo stilistico, tematico e drammaturgico che esulino dal mero sviluppo diegetico dell'azione.

4.6 *Enamorados*

Come in parte già riscontrato, l'intreccio secondario che investe la relazione tra i personaggi degli *enamorados* rappresenta all'interno di *El sabio en su retiro* una importante dominante testuale, giacché interamente rivisitata da parte del *refundidor*. Mentre infatti, rispetto alla *comedia* di Lope, il ruolo dei *criados* viene ampiamente attenuato – omettendone non soltanto singoli interventi e battute, bensì veri e propri dialoghi che costituiscono del dramma lopesco veri e propri *entremés* intercalati all'interno dell'azione diegetica – quello di *dama* e *galán*, nonché dello stesso monarca, vengono parallelamente ampliati, in virtù sia della maggiore connotazione del personaggio del sovrano in qualità di *enamorado* che della introduzione da parte di Matos dell'espedito drammaturgico del "caso de honra". È evidente che tale prerogativa diegetica e tematica della *refundición*, che ne connota un'evoluzione maggiormente "palatina" rispetto a *El villano en su rincón*, investa inevitabilmente la presenza degli *enamorados* all'interno dell'opera, in termini tanto quantitativi quanto qualitativi, confermandone ulteriormente l'indubbia valenza di dominante testuale. Altrettanto palese è l'idiosincrasia nutrita invece da parte del traduttore francese verso tali aspetti, nei confronti dei quali opta generalmente per una restituzione esplicitante del contenuto semantico in relazione alla sua necessità ai fini dello sviluppo dell'azione, il che ne comporta una sostanziale riduzione all'interno dei due paratesti. È interessante rilevare, tuttavia, che mentre nel caso dei tipici personaggi aurei di *criados* e *graciosos* l'"ostilità" palesata da Linguet sembra trovare conferma da parte della Caminer, di fronte agli interventi dei dialoghi amorosi la traduttrice italiana non sempre si dimostri altrettanto conservativa delle scelte del proprio omologo francese. Pur essendo sprovvista dell'originario prototesto spagnolo sul quale viene realizzato il metatesto cui fa riferimento – e non potendo pertanto valutarne gli effettivi dialoghi oggetto di esplicitazione od epurazione, di cui forse avrebbe gradito alcuni aspetti "lagrimevoli" – la letterata veneta si avvale talvolta in tali occorrenze delle proprie competenze traduttive e drammaturgiche dimostrando una maggiore libertà e sicurezza, che la inducono a discostarsi lessicalmente dal prototesto francese dal punto di vista sia sintattico sia lessicale, tramite l'ausilio di stilemi a lei cari che sembrerebbero dimostrarne il maggiore agio avvertito nei confronti di passi drammaturgici più affini a quella coeva drammaturgia francese a lungo elogiata e tradotta.

ATTO I

Tale duplice prassi è riscontrabile nell'atto iniziale – all'interno del quale occorre il maggior numero di dialoghi tra *enamorado*s (scene I, IX, XI) – in una comparazione della scena di apertura tra Gutierre e Beatriz e la nona tra Constanza e Montano. Nella scena di esordio, infatti, si assiste da parte del traduttore francese ad un'operazione di esplicitazione semantica che interviene eliminando ogni artificio retorico dei versi di Matos.

<p>DON GUTIERRE ¡No he visto igual hermosura desde que en Sevilla estoy! 20 A mucha descortesía, hermosa dama, tendréis, y temo que me culpéis la poca advertencia mía, en que me atreví a ofreceros otra vez mi voluntad. 25 Mas no me culpéis, culpád esos divinos luceros, que, imanes del hierro mío, que está en adoraros firme para poder resistirme no me han dejado albedrío.</p> <p>BEATRIZ Cortesano caballero, que primoroso y galante sabéis dorar, como amante, los yerros de lisonjero, agradecida al halago de tan generosa acción, con la misma obligación en que me dejáis, os pago; pues quien logra la victoria de liberal tan sin susto, aunque no avasalle el gusto, ha de empeñar la memoria. Yo os ruego que no intentéis seguirme; que en el lugar donde hoy me viste llegar, muchas veces me veréis. Y para satisfacción de que engaño no es de hacer, a quien confieso deber tan noble demostración, esta sortija tomad. 45</p> <p>DON GUTIERRE Por dulce prisión la aceto, y no seguimos prometo, si no es con la volutad. Sólo una palabra os quiero suplicar que me escuchéis. 55</p> <p>[pp. 18-19]</p>	<p>DOM GUTIERRE. Je n'ai jamais rien vu de si beau. (A Béatrix) Pardonnez, Madame, l'impolitesse apparente qui ne me permet pas de vous perdre de vue; mais vos beaux yeux ont un attrait auquel je n'ai point la force de résister.</p> <p>BEATRIX. Galant Cavalier, votre honnêteté ne m'est point à charge, & je vous remercie: mais faites-moi la grace de me laisser libre. Nous nous retrouverons souvent au même endroit où vous m'avez vue aujourd'hui, & pour gage de la parole que je vous donne, daignez conserver ce bijou.</p> <p>DOM GUTIERRE. J'obéis, Madame, avec regret.</p> <p>[pp. 6-7]</p>	<p>GOT. Giammai ho veduta una bellezza simile (A Beatrice) Perdonate, Signora, all'apparente inciviltà che non mi permette di perdervi di vista; i vostrì begli occhi hanno un potere al quale io non ho forza di resistere.</p> <p>BEA. Obbligante Cavaliere, la vostra gentilezza non m'è importuna, e ve ne ringrazio; ma fatemi 'l piacere di lasciarmi libera; ci ritroveremo spesso nel sito medesimo in cui oggi m'avete veduta, e in pegno della mia parola, degnatevi di conservar questa gemma.</p> <p>GOT. Vi obbedisco, Signora, con dispiacere.</p> <p>[pp. 11-12]</p>
--	--	---

Si osservi come l'esplicativa prosa di Linguet restituisca tale primo dialogo tra *galán* e *dama* – oltre che omettendo il riferimento topografico a Siviglia ed inserendo una delle consuete didascalie narrative di ausilio alla lettura – epurandone ogni immagine figurata riconducibile al registro linguistico degli *enamorados* (quali i “divinos luceros [...] imanes del hierro mío,” dei versi 28-29, o la barocca “dulce prisión” del verso 55), così come ogni “ampollosa” anfibologia o *paremia*, le prime esplicitate nel loro contenuto semantico – come nel caso dei versi 33-41 che passano dallo spagnolo “Cortesano caballero, / que primoroso y galante / sabéis dorar, como amante, / los yerros de lisonjero, / agradecida al halago / de tan generosa acción, / con la misma obligación / en que me dejáis, os pago”, razionalizzati nelle rispettive prose francese ed italiana “Galant Cavalier, votre honnêteté ne m’est point à charge, & je vous remercie: mais faites-moi la grace de me laisser libre” e “Obbligante Cavaliere, la vostra gentilezza non m’è importuna, e ve ne ringrazio” – le seconde invece interamente eliminate, come nel caso dei didascalici versi 42-45 (“pues quien logra la victoria / de liberal tan sin susto, / aunque no avasalle el gusto, / ha de empeñar la memoria”). Si osservi come in questo caso il metatesto francese così restituito – la cui concentrazione attorno all’essenziale contenuto diegetico di tali versi trova la massima esplicitazione nella restituzione dell’ultima battuta di Gutierre che passa dall’enfatica affermazione “Por dulce prisión la aceto, / y no seguimos prometo, / si no es con la voluntad. / Sólo una palabra os quiero / suplicar que me escuchéis” (vv. 55-59) ai meno accalorati e imploranti commenti “J’obéis, Madame, avec regret” e “Vi obbedisco, Signora, con dispiacere” – passi inevitabilmente ad essere tradotto dalla Caminer in termini altrettanto sintetici e ben meno appassionati di quanto non sia l’omologo passo del prototesto spagnolo. Analoga attitudine si riscontra nella poco posteriore ripresa del dialogo tra i due personaggi – che segue al già osservato rapido *entremés* tra i due *criados* Martín e Jacinta dei versi 59-84¹ - in cui si elimina interamente ogni gioco linguistico del linguaggio amoroso tra *dama* e *galán* che non concorra alle due principali finalità diegetiche o drammaturgiche, ossia la promessa di un ulteriore appuntamento da parte di Beatriz e l’uscita di scena dei due personaggi onde permettere l’apertura dell’unità drammatica successiva.

DON GUTIERRE	Quiero, con vuestra licencia, 85 saber la calle y no más.	DOM GUTIERRE.	GOT. Ditemi almeno il
BEATRIZ	<u>El noble no hace jamás a la que quiere violencia.</u>	Mais apprenez-moi du moins votre demeure.	luogo della vostra abitazione.
		BEATRIX.	BEA. Non posso; ma vi

¹ Cfr. *supra*, p. 296.

DON GUTIERRE	<u>Y así quedaros podéis,</u> supuesto que es cosa llana 90 que aquí me veréis mañana. <u>Basta que vos lo mandéis.</u>	Je ne le puis, mais je vous promets de vous revoir demain. DOM GUTTIERE. Je reste donc ici.	prometto di rivedervi domani. GOT. Dunque io resto qui. BEA. Addio.
BEATRIZ	<u>Yo no pasaré de aquí,</u> <u>satisfecho que os veré.</u> <u>Pues yo de aquí pasaré</u> 95 <u>si vos me obligáis así.</u>	BEATRIX. Adieu. (<i>Elle s'en va avec Jacinthe.</i>)	
DON GUTIERRE	<u>Digo que vais en buen hora.</u>		
BEATRIZ	<u>Obligada voy de vos.</u>		
DON GUTIERRE	Id con Dios.		
BEATRIZ	Quedad con Dios. (<i>Vanse las dos.</i>)		
[p. 20]		[p. 8]	[p. 12]

Differente è il caso della nona scena dello stesso atto, in cui si assiste al secondo dialogo tra *enamorados*, in questo caso condotto dai labradores Montano e Constanza. In seguito all'uscita di scena di Beatriz, preceduta dall'esortazione della stessa al fratello a dichiararsi alla *dama* verso cui nutre sentimenti amorosi², i due si confrontano da soli sul *tablado*. Si osservi come in questo caso Linguet, a differenza della precedente occorrenza, non si esima del tutto dal tentativo di riproporre alcuni espedienti retorici del registro linguistico proprio di tale tipologia di personaggi, evitando di concentrarsi su di una mera restituzione del loro contenuto diegetico edulcorata dei virtuosismi stilistici del verso aureo.

MONTANO	En hora buena, Constanza, tu hermosura peregrina salga a dar rayos al sol; 735 que ya el aura me decía, murmurando entre las hojas de esa floresta sombría: campos, que viene Constanza, flores, que amanece el día. 740	MONTAN. Bonjour, belle Constance: le jour me paroît plus vif depuis que je vous vois. Le zéphyr, depuis long-tems, murmuroit entre ces feuilles que Constance alloit arriver: ces fleurs même en vous appercevant croyent voir lever le soleil.	MON. Vi saluto, bella Constanza; da che vi vedo, il giorno mi sembra divenuto più bello, i zeffiri mormoravano da lungo tempo fra queste foglie che Constanza era vicina, e questi fiori credevano nello scorgervi di veder sorgere il Sole.
CONSTANZA	Para otra ocasión, Montano, deja las lisonjas tibias. Ahora vamos a ver al Rey, que a honrar viene nuestra villa. Tú eres rico, yo soy pobre, 745 y si mi hermosura estimas o súbeme a tu riqueza, o a mi pobreza te humilla. <u>Tú ahora con el amor</u> <u>consulta mis tiranías,</u> 750 <u>pues no he de oír tus finezas</u> sin que el cura las bendiga. (Vase.)	CONSTANCE. Gardez, Montan, vos galaneries pour autre jour; pur le présent nons n'avons autre chose à faire que d'aller voir le Roi qui vient à notre village. Vous êtes riche & je suis pauvre: si vous m'aimez, faites-moi rice comme vous, ou devenez pauvre comme moi. Songez que dorénavant je ne veux plus entendre qu'en présence	Cos. Serbate, Montano, le vostre galanterie per un altro giorno; oggi non abbiamo a far altro che andar a vedere il Re, il quale viene nel nostro Villaggio. Voi siete ricco, ed io son povera: se mi amate, fate ricca me al pari di voi, o divenite povero al par di me. Pensate che d'ora innanzi non voglio più udirvi
MONTANO	Escucha, detente, aguarda. <u>De sus hebras de oro asida</u> <u>me lleva el alma. Mas ¿quién</u> 755 <u>logró sin pensión las dichas?</u> (Vase.)		

² Cfr. *supra*, pp. 372-373.

[pp. 38-39]	<p>d'un Curé. (<i>Elle s'en va.</i>) MONTAN. Arrêtez un moment, écoutez: <u>elle me fair payer cher le bonheur de l'avoir vue.</u> On n'es jamais heureux qu'il n'en coûte quelque chose. (<i>Il sort.</i>)</p> <p>[p. 27]</p>	<p>sennon in presenza d'un <u>Ministro.</u> (<i>Parte.</i>) MON. Fermatevi un momento, ascoltate. <u>Elle mi fa pagar caro il contento di averla veduta.</u> E non s'ha giammai una felicità senza ch'ella costi pur qualche cosa.</p> <p>[pp. 23-24]</p>
-------------	--	---

La singolarità di tale scena, rispetto alla precedente, è quella di connotarsi esclusivamente quale dialogo tra enamorados senza alcun contributo diegetico allo sviluppo circostanziale dell'azione ma innegabilmente imprescindibile a livello tematico. Si tratta infatti dell'unica occorrenza in cui si ha modo di assistere a un confronto tra i due personaggi che ne espliciti i rispettivi sentimenti amorosi, onde poi poter identificare nella decisione di Juan di consentirne le nozze – che avverrà nella terza scena del secondo atto nei pressi dell'olmo³ – un gesto di amorevole benevolenza paterna che ne legittima la parallela contrarietà di dare in sposa Beatriz ad un “cortesano” non quale immotivata opposizione ad esaudire i desideri dei figli e impedirne la felicità, bensì come mossa dalla radicata convinzione del villano nella necessità di un matrimonio tra “iguales”. A tale funzione tematica della scena è riconducibile pertanto la decisione di Linguet di conservarne la presenza malgrado il suo scarso apporto diegetico nello sviluppo dell'azione contingente; tuttavia, trattandosi esclusivamente di un dialogo tra *enamorados*, il traduttore non ha, come invece nel caso precedente, altro contenuto semantico cui ricondurre il metatesto se non quello amoroso. Si osservi pertanto come in questo caso la prosa francese mantenga tutti quegli espedienti stilistici epurati invece nell'analogo dialogo precedente. La battuta di esordio di Montano – “En hora buena, Constanza, / tu hermosura peregrina / salga a dar rayos al sol; / que ya el aura me decía, / murmurando entre las hojas / de esa floresta sombría: / campos, que viene Constanza, / flores, que amanece el día” (vv. 735-740) – viene restituita integra di ogni riferimento al campo semantico della natura, sebbene presentati in una rilettura più razionalizzante e affine con i canoni estetici neoclassici: “Bonjour, belle Constance: le jour me paroît plus vif depuis que je vous vois. Le zéphyr, depuis long-tems, murmuroit entre ces feuilles que Constance alloit arriver: ces fleurs même en vous appercevant croyent voir lever le soleil” ,

³ Cfr. *supra*, pp. 567 ss.

da cui l'italiano della Caminer "Vi saluto, bella Costanza; da che vi vedo, il giorno mi sembra divenuto più bello, i zeffiri mormoravano da lungo tempo fra queste foglie che Costanza era vicina, e questi fiori credevano nello scorgervi di veder sorgere il Sole". Analogamente, Linguet mantiene anche il registro amoroso della *dama*, esplicitandone rispettivamente "lisonjas tibias" (v. 742) quali "galanteries" (poi "galanterie" in italiano), "si mi hermosura estimas" con il più diretto "si vous m'aimez" (letteralmente passato all'italiano come "se mi amate"), nonché il parallelismo anaforico di "o súbeme a tu riqueza, / o a mi pobreza te humilla" (vv. 746-747) nella più esplicita prosa "faites-moi rice comme vous, ou devenez pauvre comme moi". Ad essere omessa è invece esclusivamente l'anfibologia del distico 749-750 ("Tú ahora con el amor / consulta mis tiranías") di cui conserva comunque l'immediatamente posteriore chiarimento, ossia il desiderio della *dama* di sposare il *galán* – "pues no he de oír tus finezas / sin que el cura las bendiga" (vv. 751-752) – riconducendolo in questo caso al suo preciso contenuto semantico epurato della presenza delle retoriche "finezas": "Songez que dorénavant je ne veux plus entendre qu'en présence d'un Curé" da cui poi l'italiano, con la già riscontrata riconduzione dell'autorità religiosa ad un più laico "ministro", "Pensate che d'ora innanzi non voglio più udirvi sennon in presenza d'un Ministro". Infine, anche l'ultima battuta di Montano viene restituita in modo pressoché integrale: sia nel *climax* di esordio "Escucha, detente, aguarda" (v. 753), mantenuto dei primi due imperativi razionalmente invertiti ("Arrêtez un moment, écoutez" e "Fermatevi un momento, ascoltate"), che nella libera interpretazione dell'immagine anfibologica "De sus hebras de oro asida / me lleva el alma" (v. 754-755) come "elle me fair payer cher le bonheur de l'avoir vue" (in italiano "Ella mi fa pagar caro il contento di averla veduta"), nonché eccezionalmente anche nella domanda retorica conclusiva "Mas ¿quién / logró sin pensión las dichas?" (vv. 755-756), restituita in francese quasi sotto forma di didascalica *paremia*, come "On n'es jamais heureux qu'il n'en coûte quelque chose". Proprio nella traduzione italiana di tale ultimo distico, si riscontra da parte della Caminer uno degli interventi sopra accennati, in cui è possibile riscontrare da parte della traduttrice un maggiore agio nella propria restituzione. Se già l'intero dialogo trova una struttura testuale coesa tramite l'impiego di stilemi discorsivi retorici – quali parallelismi avverbiali o apocopi verbali – che conferiscono alla prosa un registro linguistico amoroso omogeneo, nell'ultimo passo pronunciato da Montano la traduttrice sembra trovare nel tono "larmoyant"

singolarmente impiegato da Linguet una familiarità tale da arrivare a concedersi una altrettanto inusuale libertà morfologica nell'organizzazione del proprio metatesto, che si presenta in italiano nell'ancor più paradigmatico "E non s'ha giammai una felicità senza ch'ella costi pur qualche cosa". Si osservi dunque come, a differenza del dialogo precedente, ad un eccezionale resa del linguaggio amoroso da parte del traduttore francese, consegua una altrettanto divergente reazione della traduttrice veneta, la quale, in presenza di una parziale restituzione del registro linguistico amoroso si serve del retaggio della carica lirica amorosa dei versi di Matos per restituire il passo in una prosa "lagrimevole" a lei familiare.

Ulteriore esempio di una prassi traduttiva epurativa è invece la traduzione del dialogo della undicesima scena sempre dell'atto iniziale, nuovamente condotto da Beatriz e Gutierre.

<p>DON GUTIERRE Serrana hermosa, en quien puso luces el sol, y amor flechas escuchadme dos palabras.</p> <p>BEATRIZ Sí haré, como más no sean. 980</p> <p>DON GUTIERRE La primera es que en la Corte vi vuestra rara belleza. Y la segunda, que al punto os rendí el alma en ofrenda.</p> <p>BEATRIZ No soy la que vos pensáis; 985 que hay muchas que se parezcan.</p> <p>DON GUTIERRE No puede engañarse el alma, que es oculta providencia que reconozca en la herida del delincuente la ofensa. 990</p> <p>BEATRIZ ¿Cómo queréis que a la Corte me vaya a ser bandolera, teniendo segura yo a quien matar en mi aldea?</p> <p>DON GUTIERRE Es que son aquellos triunfos 995 de mejor naturaleza, y la que es deidad humana, con pocos no se contenta.</p> <p>BEATRIZ Mirad que estáis engañado.</p> <p>DON GUTIERRE Ved que es aquesto evidencia. 1000 ¿Podeis negar que esa mano, en cambio de mis finezas, me dio para ser dichoso, en un diamante esta estrella?</p> <p>BEATRIZ ¿Con qué motivo escondéis 1005 la mano y tiráis la piedra? Es que la distancia que hay entre los dos desalienta mi inclinación.</p> <p>DON GUTIERRE De dos voces alta y baja, el arte ordena una conforme armonía. 1010</p>	<p>DOM GUTIERRE. Charmant objet, qui brillez comme le soleil & frappez comme l'amour, souffrez que je vous dise deux mots.</p> <p>BEATRIX. Soit, deux mots, pas davantage.</p> <p>DOM GUTIERRE. Le premier, c'est que je vous ai vue à la ville; le second, c'est qu'à l'instant vous m'avez inspiré la plus ardente passion.</p> <p>BEATRIX. Vous ne saviez pas qui j'étois; à présent que nous nous connaissons tous deux, l'intervalle prodigieux qui nous sépare me défend de répondre à votre amour.</p> <p>DOM GUTIERRE. Ce n'est pas-là une raison: y a-t-il rien que l'amour n'égle (7)?</p> <p>BEATRIX. Ecoutez, il y a dans le village un grand orme sous lequel les filles viennent danser le soir. Si vous voulez y venir déguisé, nous causerons ensemble.</p> <p>DOM GUTIERRE. Puis-je y competer?</p> <p>BEATRIX.</p>	<p>GOT. Vezzoso oggetto, che brillate come il Sole e ferite come l'Amore, tollerate ch'io vi dica due parole. BEA. Bene: due parole, ma niente più. GOT. La prima si è, ch'io vi ho veduta alla Città; la seconda, che sul momento mi avete ispirata una passione ardentissima. BEA. Voi non sapevate chi io mi fossi; adesso che ci conosciamo ambidue, l'intervallo prodigioso che ci divide mi proibisce di corrispondere all'amor vostro. GOT. Questa non è ragione, poiché l'amore eguaglia tutte le differenze (a). BEA. Ascoltate; noi abbiamo in questo Villaggio un grand'Olmo, sotto a cui le fanciulle vengono a ballare la sera: se volete venirci travestito, la discorreremo. GOT. Poss'io esserne certo?</p>
---	---	---

<p>Luego el amor bien pudiera unir de dos voluntades una música perfecta, que en su punto con el alta conformase la pequeña.</p>	<p>1015</p>	<p>Oui, je me retire de peur de donner à penser aux gens malins.</p>	<p>BEA. Sì: intanto mi ritiro per non far pensare i maligni.</p>
<p><u>BEATRIZ</u> <u>Así es verdad.</u></p> <p><u>DON GUTIERRE</u> <u>Pues ¿de qué os receláis?</u></p>	<p>DOM GUTIERRE. Adieu, je vais soupiner jusqu'à cet heureux moment.</p>	<p>GOT. Addio. Io sospirerò fino a che giunga quel felice momento.</p>	<p>BEA. (<u>Partendo.</u>) Perché è destinato ch'egli sia un Cavaliere?</p>
<p><u>BEATRIZ</u> <u>No quisiera que por falsear la prima destemplaste la tercera.</u></p>	<p>1020</p>	<p>BEATRIX, <u>en s'en allant.</u> Pourquoi faut-il qu'il soit <u>Gentilhomme!</u></p>	<p>GOT. Perché non è ella nata <u>una Dama?</u></p>
<p><u>DON GUTIERRE</u> <u>Mucho más puede el amor.</u></p>	<p>DOM GUTIERRE.</p>	<p>Pourquoi n'est-elle pas née <u>de condition!</u></p>	
<p>BEATRIZ Un olmo tiene esta aldea, adonde de noche, <u>al son del pandero y la vihuela</u>, se juntan las labradoras. Si disfazado a la fiesta venís, los dos hablaremos.</p>	<p>1025</p>		
<p><u>DON GUTIERRE</u> <u>Valdréme de esa cautela.</u></p>			
<p>BEATRIZ Y ahora, porque nos miran, me voy, con vuestra licencia, por no dar nota.</p>	<p>1030</p>		
<p><u>DON GUTIERRE</u> <u>En tus ojos, Beatriz, el alma me llevas.</u></p>			
<p><u>BEATRIZ</u> <u>Por ella os doy la memoria.</u></p>			
<p><u>DON GUTIERRE</u> <u>Luego ¿os quedaréis sin ella?</u></p>			
<p><u>BEATRIZ</u> <u>Es que mi fe tiene muchas, y unas van y otras se quedan. Y vos ¿qué haréis?</u></p>	<p>1035</p>		
<p><u>DON GUTIERRE</u> Suspirar mientras durare esta ausencia.</p>			
<p><u>BEATRIZ</u> <u>¿Quién lo acredita?</u></p>			
<p><u>DON GUTIERRE</u> <u>Mi amor.</u></p>			
<p><u>BEATRIZ</u> <u>¿Cómo lo sabré?</u></p>			
<p><u>DON GUTIERRE</u> <u>En la prueba.</u></p>	<p>1040</p>		
<p><u>BEATRIZ</u> <u>¿Cuál será el testigo?</u></p>			
<p><u>DON GUTIERRE</u> <u>El tiempo.</u></p>			
<p><u>BEATRIZ</u> <u>Solamente esa respuesta esperaba. Adiós.</u></p>			
<p><u>DON GUTIERRE</u> Adiós.</p>			
<p><u>BEATRIZ</u> <u>(Ap. ¡Qué mal se temple una pena!)</u></p>			
<p><u>DON GUTIERRE</u> <u>(Ap. ¡Lo que un rendimento obliga!)</u></p>	<p>1045</p>		
<p>BEATRIZ <u>(Ap. ¡Ah, si no fueras tan noble!)</u></p>			
<p><u>DON GUTIERRE</u> <u>(Ap. ¡Ah, si desigual no fueras!)</u></p>			
<p>(<i>Vanse.</i>)</p>			
<p>[pp. 47-49]</p>	<p>[pp. 39-41]</p>	<p>[pp. 29-30]</p>	

Si osservi come il passo sia restituito in termini estremamente sintetici conservandone principalmente, come nella scena d'esordio, il nucleo semantico centrale. Mentre infatti le prime tre battute sono integralmente restituite in una prosa razionalizzante – con la consueta eliminazione del *realia* “serrana” (v. 976), qui ricondotto ad “objet” ed “oggetto”,

nonché l’omissione del diretto riferimento alla Corte – che ne esplicita le metafore pur conservandone la carica figurata⁴, il prosieguo del passo viene significativamente epurato da parte del traduttore francese, il quale passa all’interno della stessa battuta dalla restituzione del verso 985 (“No soy la que vos pensáis”) a quella dei versi 1007-1009 (“Es que la distancia que hay / entre los dos desalienta / mi inclinación”), intercalandovi un’affermazione di proprio appannaggio onde permetterne un collegamento razionalizzante che altera tuttavia parzialmente il contenuto semantico del prototesto spagnolo: “Vous ne saviez pas qui j’étois; à présent que nous nous connaissons tous deux, l’intervalle prodigieux qui nous sépare me défend de répondre à votre amour”, da cui poi la traduzione della Caminer “Voi non sapevate chi io mi fossi; adesso che ci conosciamo ambedue, l’intervallo prodigioso che ci divide mi proibisce di corrispondere all’amor vostro”. Ulteriore strategia traduttiva ci presenta invece la traduzione dell’immagine figurata dei versi 1009-1016 (“De dos voces / alta y baja, el arte ordena / una conforme armonía. / Luego el amor bien puediera / unir de dos voluntades / una música perfecta, / que en su punto con el alta / conformase la pequeña”), cui all’esplicitazione nel francese “Ce n’est pas-là une raison: y a-t-il rien que l’amour n’égale?” (da cui l’italiano “Questa non è ragione, poiché l’amore eguaglia tutte le differenze”), si aggiunge l’inserimento di una nota piè di pagina che si avrà modo di commentare in seguito⁵. Segue quindi l’ulteriore epurazione dei versi 1017-1021, per passare alla restituzione del passo di maggiore rilevanza diegetica, in cui la *dama* dà appuntamento al *galán* nei pressi dell’olmo, epurata della presenza dei realia “pandero” e “vihuela” e riformulata per mezzo di una prosa sintetica ed esplicitante. Si omettono infine sia l’ultimo gioco amoroso e retorico dei due personaggi (vv. 1031-1046) – ad eccezione della queja del distico 1037-1038 (“Suspirar / mientras durare esta ausencia”), restituita nei due metatesti come “Adieu, je vais soupiner jusqu’à cet heureux moment” e “Addio. Io sospirerò fino a che giunga quel felice momento” – nonché gli *aparte* dei versi 1044-1046 per concludere invece la scena, e dunque l’atto, con quelli dei versi 1047-1048 – “BEATRIZ. (Ap. ¡Ah, si no fueras tan noble!) / DON GUTIERRE. (Ap. ¡Ah, si desigual no fueras!)” – cui Linguet aggiunge una consueta didascalia narrativa ad indicare l’allontanamento del personaggio

⁴ È interessante osservare che Linguet segnali per mezzo del corsivo, poi conservato dalla Caminer, l’inciso della relativa tramite cui conserva l’immagine metaforica nella battuta di esordio “en quien puso / luces el sol, y amor flechas” (vv.), rispettivamente tradotto “qui brillez comme le soleil & frappez comme l’amour” e “che brillate come il Sole e ferite come l’Amore”.

⁵ Cfr. *infra*, pp. 811 ss.

femminile: “BEATRIX, *en s’en allant*. Pourquoi faut-il qu’il soit Gentilhomme! DOM GUTTIERE. Pourquoi n’est-elle pas née de condition!”. Si osservi come, in presenza di uno dei pochi passi conservati dal traduttore nel metatesto francese, la Caminer intervenga nuovamente dal punto di vista lessicale nella propria restituzione della battuta: alla costruzione parallela già proposta da parte di Linguet e ascrivibile all’originaria anafora dei versi di Matos, la traduttrice veneta conferisce un registro ancor più “lacrimevole” tramite l’accentuazione della simmetria tra “cavaliere” e “dama” nonché la presenza di un riferimento al “destino” assente nel proprio prototesto di riferimento, nella traduzione italiana “BEA. (*Partendo*.) Perché è destinato ch’egli sia un Cavaliere? GOT. Perché non è ella nata una Dama”.

ATTO II

Con lo sviluppo dell’azione diegetica, i dialoghi tra *enamorados* nei due atti successivi vanno progressivamente diminuendo e le *quejas* si concentrano in più brevi *relaciones* in *aparte* dei singoli personaggi. A tale progressiva diminuzione segue una altrettanto crescente operazione di epurazione da parte del traduttore francese, il quale si concentra sempre più esclusivamente sul contenuto semantico di quei passi che concorrano allo sviluppo diegetico dell’azione. Fin dalla già osservata scena prima dell’atto centrale – analoga a quella della prima *jornada* – si riscontrano le medesime prassi traduttive già commentate: da un lato l’esplicitazione razionalizzante di ogni immagine figurata del linguaggio amoroso, ricondotta ad una razionalizzazione semantica priva di espedienti metaforici che connota il metatesto quasi in termini di “riscrittura” (come le battute di esordio e conclusiva di don Gutierre, rispettivamente dei versi 1075-1088 e 1096-1103); dall’altro eliminando interamente ogni ridondante e “ampollosa” quali quelle dei versi 1103-1116 o tentando di restituirne la carica figurata tramite una interpretazione logica meno anfibologica. È questo il caso, in particolare, della restituzione dei versi 1093-1095, “No es el agua de esta fuente / que borda el florido margen / tan pura como la mía”, che Linguet traduce, con l’aggiunta di un’interrogativa diretta assente nel prototesto spagnolo, “Que craignez vous? Cette eau n’est pas plus pure que le fond de mon cœur”. Si osservi come, anche in questo caso, di fronte alla singolare eccezione del mantenimento in francese di parte della retorica del verso barocco, la Caminer rivisita a sua volta l’immagine avvalendosi delle proprie competenze di

traduttrice di drammi “lacrimevoli”, per restituirla nell’italiano “Di che temete? Il mio cuore è più puro assai dell’acqua che colà scorre”.

<p>DON GUTIERRE Gallarda, hermosa, aldeana, 1075 <u>que con armas desiguales</u> <u>para este aplazado sitio</u> <u>ayer me desafiasteis,</u> no diréis que no he cumplido con el duelo como amante, 1080 pues deponiendo el adorno <u>cortesano</u> en este traje <u>rústico</u> el amor me puso para no embozar verdades. Ya, Beatriz, soy labrador, 1085 y para mí no era ultraje, sí, com osiembro suspiros, cogiera seguridades.</p> <p>BEATRIZ Mucho más me obligaría vuestra fineza en el lance, 1090 si, como trueca el vestido, las intenciones trocase.</p> <p>DON GUTIERRE No es el agua de esta fuente que borda el florido margen tan pura como la mía. 1095</p> <p>BEATRIZ <u>¿Tanto</u> me queréis?</p> <p>DON GUTIERRE No vale <u>todo el imperio del mundo,</u> <u>ni cuanto el cielo reparte,</u> para mí lo que esos <u>ojos,</u> esa <u>gracia,</u> ese <u>donaire,</u> 1100 <u>con que estos campos floreces,</u> <u>dulce alimento suave</u> <u>del alma.</u></p> <p>BEATRIZ <u>¿Alimento dices?</u> <u>Luego ¿podrás sustentarte</u> <u>sólo con verme?</u></p> <p>DON GUTIERRE <u>Es verdad.</u> 1105</p> <p>BEATRIZ <u>¿De qué suerte?</u></p> <p>DON GUTIERRE No lo extrañes, <u>pues nuevos sabios afirman</u> <u>que junto donde el sol nace,</u> <u>una selva hay tan amena</u> <u>que viven sus naturales</u> 1110 <u>del olfato de las flores</u> <u>que en aquellos campos nacen.</u> <u>Si puede el olfato dar</u> <u>alimento, no te espante,</u> <u>si estos viven de un sentido,</u> 1115 <u>que viva yo de mirarte.</u></p> <p>[pp. 51-52]</p>	<p>DOM GUTTIERE. Vous voyez, ma belle <u>maîtresse, combien je suis</u> <u>obéissant. Nous sommes</u> <u>égaux à présent.</u> Cet habillement <u>simple</u> vous répond de la <u>naïveté</u> de mon amour. Mais aujourd’hui que je suis <u>Laboureur,</u> puis-je espérer de recueillir quelques faveurs pour les souspirs que j’ai semés.</p> <p>BEATRIX. Il vaudroit mieux pour moi peut-être qu’au lieu de changer d’habit, vous eussiez changé de façon de penser.</p> <p>DOM GUTTIERE. <u>Que craignez vous?</u> Cette eau n’est pas plus pure que le fond de mon cœur.</p> <p>BEATRIX. M’aimez-vous?</p> <p>DOM GUTTIERE. <u>Plus que moi-même.</u> Il n’y a <u>rien</u> que je ne préférasse au bonheur d’entendre votre <u>belle bouche</u> avouer ma <u>passion & me donner lieu</u> <u>d’espérer que vous y purrez</u> <u>devenir sensible.</u></p> <p>[p. 44]</p>	<p>GOT. Voi vedete, <u>mia bella,</u> <u>s’io sono obbediente,</u> <u>adesso noi siamo eguali;</u> questi semplici vestiti vi fanno fede della sincerità dell’amor mio; ma ora che sono un Lavoratore, poss’io sperar di trovarvi favorevole a’ miei sospiri?</p> <p>BEA. Per me sarebbe meglio che invece di cambiar d’abito aveste cambiato pensiero.</p> <p>GOT. <u>Di che temete?</u> Il mio cuore è più puro assai dell’acqua che colà scorre.</p> <p>BEA. Mi amate veramente?</p> <p>GOT. <u>Più di me stesso,</u> e preferirei a tutti i beni del Mondo la felicità di sentire <u>la vostra bella</u> <u>bocca</u> approvare la mia <u>passione,</u> e <u>darmi qualche</u> <u>speranza di vedervi un</u> <u>giorno sensibile.</u></p> <p>[pp. 31-32]</p>
--	--	--

Si osservi come il prosiegua dello stesso dialogo venga poi interamente riscritto da parte del traduttore francese, il quale elimina le dirette accuse di menzogna da parte della *dama* nei

confronti del *galán*, limitandosi a riferire, tramite qualche elemento riconducibile ai versi di Matos ma strutturalmente collocato in un differente ordine logico-consequenziale, l'essenziale contenuto semantico necessario allo sviluppo diegetico dell'azione, vale a dire la preoccupazione di Beatriz per la differenza di *status* sociale tra i due personaggi e il desiderio della stessa di sposarsi con Gutierre, cui questi risponde con la garanzia di una "promesse authentique" (poi "autentica promessa") in italiano, in luogo della più sintetica "firma" spagnola del verso 1210. Si osservi inoltre come nella battuta di congedo in cui Beatriz rimanda la conversazione, Linguet aggiunga inoltre liberamente – oltre che la constatazione di sincerità dei sentimenti del nobile "mais si votre amour est si sincere?..." (poi in italiano "ma se il vostro amore è così sincero..."), assente nel prototesto spagnolo – l'annuncio dell'arrivo dei altri personaggi – "On commence à se rassembler...", al quale la Caminer aggiunge il diretto riferimento ai contadini nell'italiano "I contadini Cominciano a radunarsi..." – cui consegue un'interruzione volontaria del dialogo da parte della dama, il che permette, dal punto di vista diegetico e drammaturgico, l'omissione dell'effettiva comparsa in scena di Montano ad impedire in realtà il prosieguo del dialogo, la cui presenza viene, come già osservato, epurata assieme all'*entremés* costituito dalla conversazione di questi con il *gracioso* Martín⁶.

BEATRIZ	<u>Con esas sofisterías venís muy falso a burlarme. Mas porque no me tratéis con aquel común ultraie</u>	1120	BEATRIX. Ecoutez-moi. Je suis fille d'un Paysan; mais je ne m'estime pas moins que si j'étois née d'un Gentilhomme. <u>Ce peu de mots ne suffit-il pas pour vous imposer silence?</u>	BEA. Ascoltate: io son figliuola d'un Contadino, ma mi stimo egualmente che se fossi nata d'un Gentiluomo. <u>Non bastano queste poche parole per imporvi silenzio?</u>
	<u>de falsa, tirana, aleve, esquivia, ingrata, incostane, que son de los que se quejan las ceremonias vulgares, digo que yo lo agradezco, pero habéis de perdonarme, que no he de corresponderos, por más que os mostréis amante.</u>	1125	DOM GUTTIERE. <u>Bien au contraire, il justifie mes espérances.</u>	GOT. <u>Anzi, all'opposto elleno giustificano le mie speranze.</u>
DON GUTIERRE	<u>Pues ¿cómo se compadece agradecer con desaires?</u>	1130	BEATRIX. N'entendez-vous pas que cela veut dire que vous n'avez rien à obtenir de moi que par le mariage?	BEA. E non capite che questo significa, che non potete sperar nulla da me sennon per mezzo del matrimonio?
BEATRIZ	<u>Muchas veces la razón al gusto no persüade, y deudas de la memoria tal vez la niega el semblante.</u>		DOM GUTTIERE. Je n'ai point d'autre intention. Je suis prêt à vous en faire une <u>promesse authentique.</u>	GOT. Questa è la mia intenzione, e son pronto a farvene un'autentica promessa.
DON GUTIERRE	<u>Quien dice agradecimiento dice favor.</u>	1135	BEATRIX. <u>Oh! Les papiers s'envolent: mais si votre amour est si</u>	BEA. <u>Oh! Le carte volano via; ma se il vostro amore è così sincero....</u>
BEATRIZ	<u>Es costante, pero los míos serán con muchas condicionales.</u>			
DON GUTIERRE	<u>Y ¿Cuáles son?</u>			

⁶ Cfr. *supra*, pp. 402 ss

<u>BEATRIZ</u>	<p>Ya sabéis que es Juan Labrador mi padre, 1140 <u>que, aunque no es de sangre noble,</u> <u>es tan limpio su linaje,</u> <u>que en la esfera de hombre llano</u> <u>tiene todos los quilates</u> <u>para que en él se dibuje</u> 1145 <u>de la nobleza el esmalte,</u> <u>como el preparado lienzo</u> <u>de metal rudo, a quien hace</u> <u>capaz para los relieves</u> <u>de la materia lo hábil;</u> 1150 <u>y que yo, siendo hija suya,</u> <u>he de llevar adelante</u> <u>esta vanidad humilde;</u> <u>que de mí no está distante</u> <u>lo noble más que en la dicha,</u> 1155 <u>pues cuanto dispensa el arte</u> <u>del cortesano ejercicio,</u> <u>primores y habilidades,</u> <u>que allá en la Corte las damas</u> <u>de más espíritu saben,</u> 1160 <u>todo lo aprendí, y no soy</u> <u>labradora en el lenguaje,</u> <u>sino en el tiempo que finjo</u> <u>lo rústico por donaire.</u> <u>Hay sobre aquesto riqueza,</u> 1165 <u>que puede otro lustre darme,</u> <u>pues de la virtud y el oro</u> <u>un noble compuesto se hace.</u> <u>Y cuando mi pensamiento</u> <u>águila al sol se encumbrase,</u> 1170 <u>dando gorioso motivo</u> <u>a las memorias del jaspe,</u> <u>no fuera error, pues que vemos</u> <u>que sobre el olmo gigante</u> <u>hace nido el pajarillo,</u> 1175 <u>sin que el frondoso homenaje</u> <u>de sus hojas le desdeñe,</u> <u>antes del tirano ultraje</u> <u>del cazador le defiende;</u> <u>similitud real, imagen</u> 1180 <u>de atributo generoso,</u> <u>que honrar al humilde sabe.</u> <u>Pero ¿para qué me canso,</u> <u>caballero, en declararme</u> <u>con vos, si es un imposible</u> 1185 <u>lo que emprende mi dictamen?</u> <u>Id con Dios, porque ya es tiempo</u> <u>de que se comience el baile,</u> <u>y no será bien que os vean</u> <u>en este sitio.</u></p>	<p><u>sincere?... On commence à</u> <u>se rassembler...</u> nous nous verrons ce soir; je vous indiquerai l'heure & le lieu.</p>	<p><u>I contadini Cominciano</u> <u>a radunarsi...</u> ci vedremo questa sera, ed io v'indicherò l'ora e il luogo.</p>
<u>DON GUTIERRE</u>	<p><u>Escuchadme.</u> 1190 <u>¿Qué imposible puede haber</u> <u>que mi fineza no allane?</u></p>		
<u>BEATRIZ</u>	<p><u>El mayor.</u></p>		

DON GUTIERRE	¿Cuál es?		
BEATRIZ	Diréis que es locura.		
DON GUTIERRE	En vos no cabe.	1195	
	Decidlo.		
BEATRIZ	Pues entendido tened, por último lance, que si no os casáis conmigo, cuanto intentáis es en balde.		
DON GUTIERRE	Si sólo en eso consiste el favorecerme y darme	1200	
	lugar en vuestra memoria, porque mi fineza pase al logro feliz que espero, ¿será una <u>firma</u> bastante de mi mano?		
BEATRIZ	Los papeles,	1205	
	¿no veis que los lleva el aire?		
DON GUTIERRE	Pues ¿cómo queréis que sea?		
BEATRIZ	Decirlo ahora no es fácil, mas porque en secreto hablemos los dos esta noche...	1210	
[pp. 52-54]	[pp. 43-44]		[pp. 31-32]

Analogamente, come in parte già anticipato, anche la posteriore conversazione dei due *enamorados* inframezzata dai canti dei *labradores* nei pressi dell'olmo, all'interno della scena successiva, viene interamente eliminata all'interno dei due metatesti riassumendone sinteticamente il contenuto utile ai fini dello sviluppo diegetico – ossia la posteriore presenza del canto del *romance* da parte di Beatriz con l'espedito del fazzoletto – all'interno di una succinta didascalia narrativa⁷.

MONTANO	Ea, salgan los zagales a bailar, y cada uno haga sus habilidades.	1310	MONTAN.	MON. Animo, si balli. (Fanno ballare Martino, e quindi Gottiero, che prende Beatrice; ella lo avverte, che racconterà fra momenti una Storiella a tutta l'assemblea, e ch'egli deve prendere per fe quanto ella dirà traendosi il fazzoletto di tasca: dopo alcuni momenti fanno cantare Costanza, propengono di divertirsi con dei racconti, e Beatrice comincia.)
MARTÍN	<u>Présteme unas castañuelas;</u> <u>que quiero bailar. Tocadme</u> <u>el villano.</u>		Allons, que l'on danse. On fait danser Martin & ensuite Gutierre qui prend Béatrix. Elle l'avertit qu'elle contera dans le moment une histoire à toute l'assemblée, & qu'il doit prendre pour lui ce qu'elle dira en tirant son mouchoir. Après quelques momens on fait chanter Constance; on propose de s'amuser à faire des contes: Béatrix se charge de commencer.	
TIRSO	<u>Norabuena,</u>	1315		
	<u>Los músicos se lo canten.</u>			
MÚSICA	<u>El villano que no quiere</u> <u>con su dama ser qalante,</u> <u>unda linda caiga en él</u> <u>que le muela o que le ablande.</u>	1320		
	<u>Al villano que le importa</u> <u>ser veloz de carcañales,</u> <u>si al dan, dan, siempre está dócil,</u> <u>y al den, de, nunca está fácil,</u> <u>cuando en su casa el villano</u>	1325		
	<u>tras, tras, a la puerta llame,</u> <u>en viniendo sin tin, tin,</u>			

⁷ Cfr. *supra*, pp. 404 ss.

	<u>un to, to, to, que le ladre.</u>		
<u>MONTANO</u>	<u>Salga ahora el compañero.</u>		
<u>DON GUTIERRE</u>	<u>Si haré, pero habéis de darme</u> 1330		
	<u>licencia para que yo</u>		
	<u>una dama a bailar saque.</u>		
<u>MONTANO</u>	<u>Ese es voluntario estilo.</u>		
	<u>Sacad la que os agradare.</u>		
<u>DON GUTIERRE</u>	<u>Tocad la gallarda. A vos</u> 1335		
	<u>os elijo.</u>		
<u>BEATRIZ</u>	<u>Que me place.</u>		
<u>MÚSICA</u>	<u>Pastores del monte,</u>		
	<u>bajad a estos valles,</u>		
	<u>porque el dios de Apolo</u>		
	<u>ya quiere ausentarse.</u> 1340		
<u>DON GUTIERRE</u>	<u>¿Con qué industria, Beatriz mía,</u>		
	<u>podré aquesta noche hablarte?</u>		
<u>BEATRIZ</u>	<u>Estad con cuidado; que</u>		
	<u>yo os lo diré en un romance.</u>		
<u>MÚSICA</u>	<u>El planeta hermoso</u> 1345		
	<u>que a dar vida nace</u>		
	<u>si despierta en las flores,</u>		
	<u>ya muere en cristales.</u>		
<u>BEATRIZ</u>	<u>Advertid que hablo con vos</u>		
	<u>cuando un pañuelo sacare.</u> 1350		
<u>TIRSO</u>	<u>El forastero y Beatriz</u>		
	<u>lo han hecho de muy buen aire.</u>		
	<u>Siéntense, y salga Constanza</u>		
	<u>con Montano.</u>		
<u>CONSTANZA</u>	<u>Será en balde</u>		
	<u>persuadirme, porque yo</u> 1355		
	<u>nunca he bailado.</u>		
<u>TODOS</u>	<u>Pues cante.</u>		
<u>CONSTANZA</u>	<u>Norabuena, si es estilo</u>		
	<u>que cada cual haga alarde</u>		
	<u>de su habilidad, yo quiero</u>		
	<u>obedecer. Ea, dadme</u> 1360		
	<u>el instrumento.</u>		
<u>BRUNO</u>	<u>Allá va</u>		
	<u>de mano en mano.</u>		
<u>DON GUTIERRE</u>	<u>(Ap. Inconstante</u>		
	<u>fortuna, a mi amor turbada,</u>		
	<u>sed una vez favorable.)</u>		
<u>CONSTANZA</u>	<u>Coronaba el sol su frente</u> 1365		
<u>(canta)</u>	<u>con los desdenes de Dafne,</u>		
	<u>que un noble rigor obliqa</u>		
	<u>más que un favor si es mudable.</u>		
	<u>De lo esquivo de su planta</u>		
	<u>se formó un verde plumaje,</u> 1370		
	<u>porque sea un pie de nieve</u>		
	<u>heroico laurel de Marte.</u>		
	<u>Huya, huya, veloz y esquivá Dafne,</u>		
	<u>pues de su olvido su memoria nace.</u>		
<u>BEATRIZ</u>	<u>Más noble entretenimiento</u> 1375		
	<u>es el hablar. Cese el baile</u>		
	<u>por ahora, y cada uno</u>		
	<u>algunos versos relate.</u>		

<u>TIRSO</u>	<u>Yo diré unas seguidillas.</u>		
<u>CONSTANZA</u>	<u>Yo una glosa muy notable.</u>	1380	
<u>JACINTA</u>	<u>Yo una canción a una tuerta.</u>		
<u>ANTON</u>	<u>Yo a un jibado un vejamen.</u>		
<u>GIL</u>	<u>Yo a un cojo unos pies quebrados.</u>		
<u>BEATRIZ</u>	<u>Yo repetiré un romance.</u>		
<u>TIRSO</u>	<u>Empiece Beatriz.</u>	1385	
[pp. 58-61]		[p. 46]	[p. 33]

Al di là della presenza del re nella propria connotazione di *enamorado*, palesata in particolar modo nella conversazione di questi con la dama all'interno della già analizzata settima scena, non si assiste all'interno di tale atto centrale ad altri dialoghi amorosi diretti, se non alla sporadica presenza di singole *quejas* pronunciate ad alta voce o in *aparte*, la maggior parte delle quali – come riscontrato nella specifica sede di analisi delle scene in questione – generalmente omesse all'interno dei due metatesti francese ed italiano.

ATTO III

All'interno del terzo atto i dialoghi tra gli *enamorados* assumono un valore di maggior rilievo diegetico in relazione allo sviluppo dell'intreccio secondario con la ulteriore introduzione del "caso de honra". Ciò comporta da parte del traduttore francese una restituzione maggiormente conservativa degli stessi, siano essi espressi in *relaciones*, come nel caso di quella di Beatriz all'interno, che di conversazioni, come quella che intercorre tra questa e don Gutierre all'interno della quarta scena.

Nel caso della prima, si osservi come il resoconto della *dama* in merito a quanto accaduto con Gutierre venga restituito da Linguet – ad eccezione dei già osservati scambi di battute con la *criada* Jacinta⁸ – in una traduzione alquanto libera che conserva dei versi di Matos non soltanto che il contenuto semantico specifico in relazione all'oltraggio subito da Beatriz, ma anche alcuni aspetti stilistici e retorici restituiti in una personale interpretazione del metatesto che interviene soprattutto a livello lessicale. L'esplicitazione stessa della violazione viene ad esempio restituita nel passaggio dell'aggettivo "deudor" (v. 2158) attribuito a Gutierre, ai rispettivi francese ed italiano "perfide" e "perfido", così come il poco posteriore turbato "Tampoco me entiendo yo" (v. 2160) viene reinterpretato come "Je crains de m'entendre moi-même" e "lo tremo d'intendere me medesima" e i connotati "la fiera, el bruto, el ave" (v. 2163) vengono restituiti come più generici "animaux" e "animali"

⁸ Cfr. *supra*, pp. 416 ss.

mentre la generica “desdicha” (v. 2164) viene enfatizzata come “funeste resource” e “funesto sollievo”. A tali interventi lessicali si aggiunge inoltre una resa in prosa più libera ed esplicativa, che si avvale comunque di stilemi “larmoyantes” a partire dai quali la Caminer può altrettanto liberamente intervenire dando prova delle proprie competenze traduttive discostandosi dalla più consueta prassi di un metatesto prevalentemente letterale. Si assiste pertanto, ad esempio, al passaggio dalla già libera restituzione francese “Hélas! les animaux dans leur douleur peuvent au moins jeter des cris: mais moi, il faut que je me prive même de cette funeste resource. J’ai le désespoir dans le cœur & je n’ose parler de ce qui la cause” a quella italiana “Oh Dio! gli animali nel lor dolore ponno almeno sfogarsi colle strida, ma io debbo privarmi perfino di questo funesto sollievo, ed ho la disperazione nel cuore senza poter parlare della sua cagione”, il cui lessico aulico si connota quale tipico del registro amoroso. Analogamente accade nella traduzione della *paremia* dei versi 2173-2174 (“que el mal / comunicado es menor”), passata al francese come “en partageant mon chagrin, tu l’adouciras peut-être” e poi restituito in italiano “venendo a parte de’ mali miei, tu potrai forse addolcirli”; o, ancora, nella traduzione dei versi 2179-2198, sintetizzati da Linguet nella libera riscrittura “Tu sais comment je l’aimai dès que je le vis. Tu l’as vu venir à nos danses déguisé: aux noces de Costance, il se distingue par ses graces, par son adresse. Toutes les fois qu’il paroissoit, je le trouvois plus digne de mon amour; tu sais cela?” e poi tradotto nel più enfatico italiano della Caminer come “Tu sai quanto m’è accaduto con Gottiero, sai come l’ho trovato a Siviglia, come l’ho amato vedutolo appena. Lo vedesti venire alle nostre danze travestito; alle nozze di Costanza egli si distinse pella grazia, pella destrezza, e quantunque volte io lo vedeva, lo ritrovava più degno dell’amor mio. Tutto questo ti è noto?”. Si osservi come tale prassi investa l’intera *relación*, in particolare nelle parti evidenziate.

BEATRIZ	No le busco como amante, Búscole como <u>deudor</u>.		BEATRIX.	BEA. Ah! Giacinta, temo che questo amante sia un <u>perfido</u>.
JACINTA	¿Como deudor? No te entiendo.		Ah! Jacinthe, je crains bien que cet amant ne soit un <u>perfide</u>.	GIA. Non v’intendo.
BEATRIZ	Tampoco me entiendo yo, 2160 pues hasta de aquella queja que se permite a la voz de la fiera, el bruto, el ave, mi desdicha me privó. Y sólo ha sido el siencio testigo de mi dolor. 2165		JACINTHE. Je ne vous entend pas. BEATRIX. Je crains de m’entendre moi-même. Hélas! les animaux dans leur douleur peuvent au moins jeter des cris: mais moi, il faut que je me prive même de cette funeste resource. J’ai le désespoir	BEA. Io tremo d’intendere me medesima. Oh Dio! Gli animali nel lor dolore ponno almeno sfogarsi colle strida, ma io debbo privarmi perfino di questo funesto sollievo, ed ho la disperazione nel cuore senza poter parlare della sua cagione.
JACINTA	¿Qué dolor puede caber, señora, en tu corazón, que no sea capaz de curar?			GIA. Quale può esser il
BEATRIZ	Jacinta, tienes razón; que ofendiera a tu lealtad	2170		

	a no darle parte hoy de mis sucesos; que el mal comunicado es menor.		dans le cœur & je n'ose parler de ce qui la cause.		motivo di questo dolore, cui non ardite di confidare alla vostra Giacinta?
	Ya sabes que nuestra aldea	2175	JACINTHE. Quel peut-être le sujet de cette douleur que vous n'osez confier à votre Jacinthe?		
	muchos días frecuentó don Gutierre Alfonso, a fin de festejar mi rigor;				
	que tuvo principio en él esta amorosa afición	2180	BEATRIX. Tu as raison. Je dois ma confiance à ton attachement; en partageant mon chagrin, tu l'adouciras peut-être.		BEA. Hai ragione; debbo la mia fiducia al tuo affetto, e venendo a parte de' mali miei, tu potrai forse addolcirli. <u>Tu sai quanto m'è accaduto con Gottiero, sai come l'ho trovato a Siviglia, come l'ho amato vedutolo appena. Lo vedesti venire alle nostre danze travestito; alle nozze di Costanza egli si distinse pella grazia, pella destrezza, e quantunque volte io lo vedeva, lo ritrovava più degno dell'amor mio. Tutto questo ti è noto?</u>
	aque! día que en Sevilla unas joyas me compró; que correspondió cortés, que disfrazado me vio una vez, y que otras muchas en traje de cazador, fino amante enamorado, mi agrado solicitó; que en las fiestas de la aldea que mi padre celebró a las bodas de Constanza, hizo airosa ostentación del brío de la gentileza, y del brazo en el rejón; y que, en fin, por su fineza mereció mi inclinación, siendo aquestas soledades terceras de nuestro amor.	2185 2190 2195	Tu sais comment je l'aimai dès que je le vis. Tu l'as vu venir à nos danses déguisé: aux noces de Costance, il se distingue par ses graces, par son adresse. Toutes les fois qu'il paroissoit, je le trouvois plus digne de mon amour; tu sais cela?		
JACINTA	Todo esto lo sé muy bien.		JACINTHE. Oui, je me le rapelle.		GIA. Sí; me ne ricordo.
BEATRIZ	Oye ahora lo que no sabes, Jacinta, y verás si es mi tristeza razón. Una noche, a quien el cielo más serenidad prestó, el aire mayor silencio, y menos sombra el horror, salí a verle al propio sitio, adonde siempre los dos, siendo iñez el respeto, hablábamos del amor.	2200	BEATRIX. Ecoute donc le reste que tu ignores, & juge si ma tristesse est fondée. Une nuit, la plus belle du monde, dont le silence même avoit des charmes, dont l'obscurité n'inspiroit point d'effroi, j'allai le joindre dans cet endroit charmant où je l'avois déjà tant vu; nous nous rendions pur parler de notre passion, sans autres témoins que le respect de sa part, & le pudeur de la mienne. L'amour m'éclaroit; hélas! ce dieu cruel ne faisoit briller son flambeau sevant moi, que pour m'éblouir. A peine fus-je arrivée, que Guttierre se mit à me peindre sa rendresse dans les terms les plus touchans. Le murmure d'un ruisseau n'est pas plus doux que ses insinuantas paroles. Toute son ame paroissoit être passée sur ses levres.		BEA. Ascolta dunque il resto cui ignori, e giudica se ho cagione di tristezza. In una delle più belle notti del mondo, il cui silenzio istesso allettava il cuore, la di cui oscurità non ispirava spavento, io m'abboccai con esso in quel sito delizioso ove lo aveva veduto cotante volte. Noi vi ci portavamo spesso per parlar della nostra passione, senz'altri testimoni che il rispetto dal di lui canto, ed il pudore dal mio. L'amore mi serviva di lume: oimè! questo Dio crudele faceva brillare dinnanzi a me la sua fiaccola unicamente per abbagliarmi. Appena fui giunta, che Gottiero si fece a dipingermi la propria tenerezza co' modi più commoventi, il mormorio d'un ruscello non era più soave delle di lui insinuanti parole; sembrava che tutta l'anima sua fosse passata
	Y apenas aquel terreno fue mi elocuente farol que en medio de la tiniebla para cegarme alumbró; y apenas el campo ameno de la florida estación ocupé, cuando Gutierre, imitando a un rui señor, que en un sauce articulaba dulces requiebros de amor, <u>rendido, humilde, halagüeño, dio toda el alma a la voz, todo el silencio al cariño, y nada de esto al temor. ¡Qué acción no publicó fino! ¡A qué efecto perdonó, que de mi desdén no fuese</u>	2205 2210 2215 2220 2225			

<p><u>amorosa adulación!</u> Y después que con suspiros, ansias, tenerezas y unión 2230 de firmes idolatrías el rendimiento apuró, palabra me dio de esposo con tierna demostración, haciendo al cielo testigo 2235 de su promesa, a quien yo, entre obligada y confusa, <u>viendo que en su pretensión</u> <u>rogaba como grosero,</u> <u>y amaba como señor,</u> 2240 de mi albedrío, Jacinta, le rendí la posesión. No extrañes que así tan claro te diga mi ciego error, que no enmiendan el delito 2245 los rodeos de la voz. Desde enconces, ¡ay de mí! aquí empieza mi dolor, ¡con que pesar lo repito! veo que la estimación 2250 de mis finezas olvida, y que todo aquel primor de su cuidado se ha vuelto en tibia desatención, y que dilata remiso 2255 la palabra que me dio; con que he quedado ¡ay de mí! como aquel que despertó de un profundo sueño, y mira que fue su dicha ilusión. 2260 Y así vivo, como ves, entre esperanza y rigor, dudando de sus promesas; que aunque asegurada estoy en que hay un Rey en Castilla 2265 que volverá por mi honor, estar sin desconfianza fuera necia presunción, por la desigualdad grande que hay, Jacinta, entre los dos. 2270 Y es la tristeza que miras efecto de este temor; que en semejante sucesos, hasta ver la posesión, no es justo que alegre viva 2275 la mujer que tiene honor. JACINTA Beatriz, <u>palabras y plumas</u> <u>el aire se las llevó.</u> BEATRIZ Así es verdad. Mas... JACINTA Tu padre viene allí, ojo avizor. 2280</p>	<p>Quand il me vit émue, il me parla de mariage: il promit de m'épouser: il prit le ciel à témoin de ses engagemens, & moi, touchée de reconnoissance, <u>attendrie</u> <u>par tant d'amour,</u> <u>troublée de sa vivacité,</u> je ne puis lui rien refuser, ma chere Jacinthe, il devint mon époux. Ce fut la l'origine de ma douleur & de mes maux. Depuis ce moment il est tout changé, il differe de jour en jour l'accomplissement de sa parole: je vois trop clairement qu'il m'a oubliée. Infortunée! tout ce qui s'est passé me paroît comme un songe: hélas! mon bonheur s'est évanoui comme une illusion trompeuse. La crainte a succeed dans mon cœur à l'espérance. Quelque fonds que je puisse faire sur l'équité du Roi, je ne m'en reproche pas moins <u>la foiblesse</u> <u>funeste avec laquelle je</u> <u>mesuis imprudemment</u> <u>livrée.</u> Juge si dans la situation où je suis, une fille qui aime l'honneur peut être tranquille. JACINTHE. Les promesses des amans sont quelquefois peu sûres. BEATRIX. Il est vrai, mais... JACINTHE. Cachez vos larmes, voilà votre pere.</p>	<p>sulle sue labbra: Quand'ei mi vide commossa, mi parlò di matrimonio, promise di sposarmi; chiamò in testimonio il Cielo degl'impegni suoi; ed io piena di gratitudine, intenerita per tanto amore, turbata pella sua vivacità, <u>non potei</u> <u>negargli veruna cosa,</u> <u>cara Giacinta,</u> egli divenne mio Sposo. Ecco l'origine del mio dolore e de' mali miei. dopo quel momento egli è cambiato, differisce sempre l'adempimento della sua parola, e vedo troppo chiaramente, ch'egli mi ha dimenticata. Infelice! quanto m'è accaduto mi sembra un sogno, e oh Dio! la mia felicità è svanita come un'illusione ingannevole. Il timore sucedette nel cor mio alla speranza. bench'io possa calcolare sull'equità del Re, non cesso però di rimproverarmi <u>la mia</u> <u>funesta, imprudente</u> <u>debolezza.</u> <u>Giudica</u> <u>adesso se nello stato ni</u> <u>cui sono, una fanciulla</u> <u>che ama l'onore possa</u> <u>trovarsi tranquilla.</u> GIA. Le promesse degli amanti sono qualche volta poco sicure... BEA. È vero, ma... GIA. Nascondete le vostre lagrime, ecco vostro padre.</p>
[pp. 86-88]	[pp. 75-78]	[pp. 48-50]

Anche in questo caso, pertanto, l'inusuale prassi conservativa da parte di Linguet, pur connotandosi quasi come riscrittura, comporta nella traduttrice italiana un maggiore agio traduttivo che le permette di muoversi nella restituzione del testo con un arbitrio maggiore e una operatività meno letterale di quanto accada generalmente. A ciò fa seguito, nel metatesto italiano, una restituzione del linguaggio amoroso in termini più enfatici che conferisce allo stesso un registro più aulico rispetto al resto del dramma, come del resto accade all'interno dello stesso prototesto spagnolo. È singolare, dunque, che sia proprio l'inclinazione "larmoyante" della Caminer a compensare in parte la forte epurazione operata da parte del traduttore francese all'interno dei dialoghi degli *enamorados*. Se la letterata veneta, sprovvista del testo spagnolo, non può tornare a recuperare le originarie immagini metaforiche amoroze, l'intervento da questa operata nell'enfasi di quel poco che nella libera traduzione francese permane della carica del verso barocco, torna in parte a recuperare quella evoluzione "cortesana" e "palatina" della *refundición* di Matos, che l'omologo francese sembra invece refrattario a fare propria.

4.7 Strategie traduttive

L'analisi traduttologica dei tre principali personaggi collettivi del dramma – rispettivamente i *criados*, *sabio* e *villano* ed *enamorados* – volta ad uno studio della restituzione delle dominanti testuali, drammaturgiche e tematiche ad essi ascrivibili, anche in relazione all'evoluzione dalla *comedia* lopesca alla *refundición* di Matos – ha permesso di mettere in evidenza, nel corso dell'indagine, le principali strategie traduttive di cui generalmente si avvalgono i due traduttori settecenteschi per la costruzione del proprio metatesto.

Si ritiene opportuno, pertanto, in tale sede, presentarne una sintesi riepilogativa che permetta di rilevarne il contributo prescindendo dalla loro occorrenza all'interno dei passi già singolarmente analizzati, evidenziandone così la rilevanza in termini di esclusiva metodologia operativa. Quale esempio significativo tramite cui descrivere tali prassi operative, si presenta di seguito la scena conclusiva del dramma, che si offre come fertile materia di analisi traduttologica che permette di mettere in evidenza il passaggio dai versi di Matos ai due metatesti settecenteschi francese ed italiano in merito ai principali aspetti drammaturgici e culturali che si ritengono degni di nota quali espedienti ricorrenti nell'intervento da parte di entrambi i traduttori.

Come già anticipato, la scena presenta il *desenlace* conclusivo, con cui si risolve tanto l'intreccio primario del conflitto tra "corte" e "aldea", quanto il secondario, concernente gli *enamorados* e il "caso de honra", con la definitiva evoluzione dei personaggi in un'ottica "cortesana"⁹. In parte ripreso dalla comedia di Lope¹⁰, il passo prevede l'ingresso in scena dei tre simboli regali di scettro, specchio e spada, quest'ultima indicata erroneamente da Matos quale "corona", nella didascalia iniziale e prontamente corretta poi da parte del traduttore francese. Alla presentazione dei tre metaforici simboli dell'autorità sovrana

⁹ "Hacia el final se va acusando cada vez más el contraste básico de los dos sabios: el sabio en su retiro y el sabio en la corte (el rey): desde la ideología nobiliaria que sustenta esta visión del mundo Juan Labrador debe aceptar finalmente la vida de corte, no la corrompida a la que se opone el alejamiento aldeano, sino la discreta y política": Ignacio Arellano, *Historia del teatro español...*, cit., pp. 596.

¹⁰ Senza scendere nell'analisi del passaggio dalla comedia lopesca alla *refundición* di Matos, si osservi come nella prima l'omologo passo – al di là di differenze ascrivibili a modifiche di tipo strutturali quali la presenza della Infanta e l'assenza del "caso de honra" nella risoluzione dell'intreccio amoroso secondario – si presenti in modo più sintetico e meno "ampollosa", con una maggiore marcata presenza degli interventi dei *criados* e di ulteriori riferimenti all'omologa scena del secondo atto (quale la manifestazione di sete da parte di Juan), nonché privo della maggior parte di quegli espedienti stilistici e retorici aggiunti dal refundidor e a loro volta in seguito investiti dagli interventi dei due traduttori: "FELICIANO. ¿Mi padre con el rey está comiendo? / BRUNO. Así lo dicen. FILETO. ¿No le ves sentado? / FELICIANO. Lisarda, ¿qué es aquesto? LISARDA. Estoy temiendo / que el fin de nuestras vidas sea llegado. / Sale la Infanta y el Almirante. INFANTA. Si tal huésped estáis favoreciendo, / ¿por qué primero no me habéis llamado? / REY. Vednos, Ana, comer, por vida mía. / JUAN. Beber, señor, si vos mandáis, querría. / MÚSICOS. *Cuán bienaventurado / un hombre puede ser entre la gente, / no puede ser contado / hasta que tenga fin gloriosamente; / que hasta la noche oscura / es día, y vida hasta la muerte dura. / Salen tres con sus máscaras y sayos y pongan en la mesa platos; uno con un cetro y otro con una espada y otro con un espejo.* JUAN. ¿Qué es esto, invicto señor? / REY. Son tres platos que me han puesto, / de que tú podrás comer. / JUAN. Antes ya comer no puedo. / REY. No temas, Juan Labrador; / que nunca temen los buenos. / Este primero que ves / tiene el cetro de mi reino; / ésta es la insignia que dan / al rey, para que a su imperio / esté sujeto el vasallo. / JUAN. Siempre yo estuve sujeto. / REY. Este espejo es el segundo, / porque es el rey el espejo / en que el reino se compone / para salir bien compuesto. / Vasallo que no se mira / en el rey, esté muy cierto / que sin concierto ha vivido, / y que vive descompuesto. / Mira al rey, Juan Labrador, / que no hay rincón tan pequeño / adonde no alcance el sol. / Rey es el sol. JUAN. Al sol tiemblo. / REY. No temas; que a este convite / no he de colgar del cabello / como el tirano en Sicilia / el riguroso instrumento; / que esta espada viene aquí / por la justicia que puedo / ejecutar en los malos, / pero no para tu cuello. / *Tornen a cantar.* MÚSICOS. *Como se alegra el suelo / cuando sale de rayos matizado / el sol en rojo velo, / así, viendo a su rey, está obligado / el vasallo obediente, / adorando los rayos de su frente.* / FILETO. Tamañito, Bruno, estoy. / BRUNO. Yo pienso que ya no tengo / tripas, que se me han bajado / hasta las plantas, Fileto. / FILETO. El diablo nos trujo acá. / Las máscaras vuelven. BRUNO. Creo / que nos han de abrir a azotes. / FILETO. Más temo, Bruno, el pescuezo. / REY. Mira esos platos que traen. / JUAN. A descubrir no me atrevo / mi muerte. REY. Pues oye, Juan. / Este papel del primero / es un título que doy / con cuanta grandeza puedo, / de caballero a tu hijo. / Goce de este privilegio. / El segundo es para el dote / de tu hija, en que te vuelvo / sobre los cien mil ducados, / en diez villas otros ciento. / Y porque ver no has querido / en sesenta años de tiempo / a tu rey, para ti trae / una cédula el tercero / de mayordomo del rey; / que me has de ver, por lo menos, / lo que tuvieses de vida. / JUAN. Los pies y manos te beso. / REY. Quitad la mesa, y mi hermana / diga a cuál vasallo nuestro / le quiere dar a Lisarda. / INFANTA. Eso, señor, digan ellos, / pues el dote y la hermosura / y tu gracia es tanto premio. / OTÓN. Antes que ninguno hable, / a ser su esposo me ofrezco. / REY. Otón, jurálo yo / desde los pasados celos. / Ana, primero que os vais, / de este alegre casamiento / seremos los dos padrinos. / INFANTA. Lo que a mí me toca acepto. / Daos las manos. REY. Feliciano, / ¿no está casado? INFANTA. Yo quiero / honrar mucho a su mujer. / REY. Aquí, senado discreto, / *El villano en su rincón / acaba por gusto vuestro, / besándoos los pies Belardo / por la merced del silencio. Fin de la comedia del villano, en su rincón*": Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano...*, cit., pp. 179-181 [vv. 2886-2989].

consegue il definitivo abbandono da parte di Juan della propria “porfía”, nonché la risoluzione dell’intreccio secondario con l’annuncio del matrimonio tra Beatriz e don Gutierre, di cui si perdona il comportamento oltraggioso nei confronti della *dama*.

<p><i>Por una parte van saliendo, al son de la música, MONTANO, BEATRIZ y JACINTA, y por otra DON GUTIERRE, ALVAR NUÑEZ y TODA LA COMPAÑÍA, y descúbrese una mesa muy aderezada, y en tres fuentes de plata las insignias siguientes: un cetro, una <u>corona</u> y un espejo.</i></p>	<p>SCENE XVII. LE ROI, JEAN, MONTAN, BEATRIX, DOM GUTTIERE, ALVAR, <i>Suite</i>.</p>	<p>SCENA XVII. MONTANO, BEATRICE, GOTTIERO, ALVARO, seguito e detti.</p>
<p>MÚSICA <u>Llegad a ver, vassallos, como al mayor lucero, la reina de las aves, que examina de su lealtad el noble pensamiento.</u> 3215</p>	<p>DOM GUTTIERE. Jean le Laboureur, assis avec Roi! Que signifie cela?</p>	<p>GOT. Giovanni il Lavoratore seduto col Re! Che vuol dir questo?</p>
<p>DON GUTIERRE <u>(Ap. ¿Con Juan Labrador sentado el Rey? ¡Notable misterio encierra esta novedad!)</u> 3220</p>	<p>MONTAN. Grand Dieu! Mon pere avec le Roi à la même table!</p>	<p>MON. Oh Cielo! mio Padre ad una medesima tavola col Sovrano!</p>
<p>MONTANO <u>(Ap. ¡El Rey con mi padre, <u>cielos</u>, sentado a la mesa!)</u></p>	<p>BEATRIX. Voilà le plus beau ou le dernier jour de ma vie.</p>	<p>BEA. Ecco il più bello o l'ultimo giorno della mia vita.</p>
<p>BEATRIZ <u>(Ap. Alguna desdicha o ventura espero.)</u></p>	<p>JEAN. Puis-je demander,</p>	<p>GIO. Poss'io domandarvi gran Re, che cosa significhi questo mistero? <u>(Viene recata una tavola con tre piatti, ne' quali stanno uno scettro, uno specchio, ed una spada.)</u></p>
<p>JUAN REY <u>¿Qué es esto, invicto señor? Tres platos son, que ha dispuesto mi advertencia a tu cuidado, porque te mires en ellos. Este primero contiene de mi autoridad el cetro, que es la insignia que le dan al Rey, para que a su imperio quede obediente el vasallo.</u> 3230</p>	<p>grand Roi, ce que signifie ce mystere? On a apporté une table avec trois plats, où sont un sceptre, un miroir & une épée.</p>	<p>ALF. Ecco i tre piatti ch'io vi serbava. Nel primo sta lo Scettro, segno del potere che tutti i miei Sudditi hanno debito di riconoscere.</p>
<p>JUAN REY <u>Siempre yo estuve sujeto. Este espejo es el segundo, porque es el Rey el espejo en que se mira el que es noble, y con el menor aliento se empaña su cristal puro, que aun los mentales desprecios son sacrílegos vapores que manchan el buril terso de la lealtad, y quien vive sin esta advertencia creo que su propio ser infama;</u> 3240</p>	<p>LE ROI. Voilà les trois plats que je vous conservois. Dans le premier est le sceptre, la marque du pouvoir que tous mes sujets son obligés de reconnoître.</p>	<p>GIO. Io non me ne sono allontanato giammai.</p>
<p><u>que por esta causa al cetro pintaron con muchos ojos, y no hay rincón tan pequeño adonde no alcance el sol. Rey es el sol.</u> 3245</p>	<p>JEAN. Je m'en suis jamais écarté.</p>	<p>ALF. Questo è uno Specchio, ed egli significa che il Re dev'essere lo specchio della Nobiltà. Partono da esso i raggi, che penetrano perfino nella più vile capanna, egli rende ogni cosa presente agli occhi del Re; egli è il Sole, di cui nessuno puote fuggir lo splendore.</p>
<p>Juan REY <u>Al sol tiemblo. No temas, Juan Labrador; que la espada que estás viendo desnuda en ese otro plato, es para avisarte cuerdo que con el Rey no has de usar</u> 3255</p>	<p>LE ROI. Ici est un miroir; il signifie que le Roi doit être le miroir de la noblesse. Il en part des rayons qui pénètrent jusque dans la plus chetive cabane: il rend tout present aux yeux du Roi: c'est le soleil don't rien ne peut fuir la clarté.</p>	<p>GIO. Io lo temo questo splendore così puro.</p>
	<p>JEAN. Je crains cette clarté si pure.</p>	<p>ALF. Non temete di niente, Giovanni; il Re non ha cosa a</p>

	<u>de los filos del ingenio, enviando un cordero vivo, porque al Rey concedió el cielo una virtud superior, oculta, que los plebeyos sus secretos no penetran, y el enseñarle es gran verro, pues sabe más que el vasallo el Rey, cuando sabe menos.</u>	3260	Ne craignez rien, Jean le Laboureur, le roi n'a rien à vous reprocher; mais cette épée est destinée à punir un traître que vous déshonore.	rimproverarvi; ma questa spada è destinata a punir un traditore che vi disonora.
JUAN	<u>Cifra fue de mi lealtad, mas si castigo merezco, quita al cordero el cuchillo, y trasládale a mi cuello.</u>	3265	JEAN. Qui donc peut me déshonorer?	GIO. E chi mai può disonorarmi?
REY	Para quien tu honor ofende es sólo aqueste instrumento.	3270	LE ROI. Un perfide qui, en méprisant me avis, vous a fait une insulte: Alphonse Gutiere a promis mariage à votre fille.	ALF. Un perfido, che disprezzando i miei avvertimenti, vi ha insultato. Alfonso Gottiero ha promesso a vostra figliuola fede di Sposo.
JUAN	Pues ¿quién ofende mi honor?		JEAN. Qu'entends-je?	GIO. Che sento!
REY	Quien loco, bárbaro y ciego menospreció mis avisos para librar su escarmiento. Gutierre Alfonso le ha dado palabra de casamiento a Beatriz.	3275	LE ROI. A l'abri de cette promesse, il en a obtenu des faveurs: il refuse aujourd'hui de l'épouser. Il sentira si je suis juste & sévere. D'abord, je prétends qu'il l'épouse.	ALF. Colla scorta di questa promessa ha egli ottenuto delle compiacenze da lei, e adesso ricusa di sposarla; ma egli proverà s'io sono giusto e severo. Prima di tutto, voglio ch'egli la sposi.
JUAN	¿Qué es lo que escucho?		Guttierre donnez-lui la main.	Gottiero, datele la mano.
REY	Y en fe de este privilegio logró su amor cauteloso. Y negando el cumplimiento a su promesa, Beatriz hoy me empeñó justiciero. Y por esto y otras causas, que reservo a mi silencio, mando que se su esposo.	3280	DOM GUTTIERE. Sire, songez au moins...	GOT. Sire, pensate almeno...
	Ea, llegad. Dadle luego la mano.	3285	LE ROI. Vous osez repliquer?	ALF. Ardite di replicare?
DON GUTIERRE	Señor, repare vuestra Alteza.		DOM GUTTIERE. Non, Sire, je l'épouse.	GOT. No, Sire; la sposo.
REY	¿Qué es aquesto?		LE ROI. Son honneur est content, mais ma justice ne l'est pas. Pour donner un exemple, vous portez votre tête sur l'échafaud.	ALF. Il di lei onore è contento, ma non lo è già la mia giustizia. Per dare un esempio, voi porterete la vostra testa sopra d'un patibolo.
DON GUTIERRE	No, señor. A ser su esposo me ofrezco.	3290	BEATRIX. Ah! Sire, l'embrasse votre genoux.	BEA. Ah! Sire, io abbraccio le vostre ginocchia.
REY	<u>Esta es mi mano.</u> Después daréis a un cuchillo el cuello.		JEAN. Vous me voyez à vos pieds; accordez-moi la vie de Guttierre, c'est la seule grace que je vous demanderai jamais.	GIO. Voi mi vedete a' piedi vostri; accordatemi la vita di Gottiero, e sarà questa l'unica grazia ch'io vi domandi.
BEATRIZ	Señor, postrada a tus plantas...		LE ROI. Je vous l'accorde. Afin même d'effacer dans cette alliance toute inégalité, j'ennoblis vos enfans avec le droit de porter mon écusson.	ALF. Ve l'accordo, ed anzi per cancellare in questa unione qualunque ineguaglianza, nobilito i vostri figliuoli col diritto di portar le mie armi. Di più do a Beatrice in dote tre Città che valgono il doppio del denaro che mi avete prestato.
JUAN	Yo, a tus pies, humilde, puesto, que Gutierre le perdones la vida, señor, te ruego. Sólo esto, señor, te pido.	3295	De plus, je donne en dot à	Quanto a voi, per castigarvi d'essere stato sessant'anni senza
REY	Yo la vida le concedo. Y porque desigualdades no extrañe el casamiento, hago nobles a tus hijos, dándole por privilegios de su nobleza el escudo de mis armas, añadiendo para el dote de Beatriz tres villas, en que te vuelvo	3300		
		3305		

rappresentazione, il che è d'altronde confermato anche dalla traduzione dell'indicazione di Matos della presenza del *tablado* di "toda la compañía", con un diretto riferimento all'orientamento performativo del prototesto, nel francese "suite" – poi in italiano "seguito", con inoltre la consueta riconduzione dei personaggi già presenti in scena, in questo caso il re e Juan Labrador, al generico "e detti" – in relazione non già agli attori bensì ai personaggi.

Come già osservato in numerose occorrenze, infatti, Linguet introduce frequentemente indicazioni narrative e descrittive che agevolino la lettura da parte del proprio destinatario ideale, o in riferimento ad azioni soltanto implicite nei versi del drammaturgo oppure all'indicazione dettagliata del personaggio cui una precisa battuta viene rivolta, vale a dire aspetti che nel prototesto spagnolo sono come di consueto rimandati alle competenze performative dell'*autor* e della compagnia di attori, nonché didascalie riassuntive del contenuto semantico di alcuni passi rilevanti a fini diegetici ma la cui conservazione integrale non si ritiene evidentemente opportuna, quale ad esempio quella della seconda scena dell'atto centrale nei pressi dell'olmo¹².

Particolarmente indicative, in tal senso, sono inoltre quelle didascalie narrative interamente introdotte dal traduttore francese rivolte ad una esplicitazione tanto diegetica quanto drammaturgica in relazione a quelli che sono considerati due dei principali biasimi rivolti alla *comedia nueva* da parte della critica coeva, ossia il mancato rispetto dell'unità spaziale e cronologica. Si osservi infatti come ogni qualvolta si assista ad un cambiamento di luogo o di spazio Linguet intervenga prontamente a segnalarlo a chi legge. In particolare, nel primo atto, con lo spostamento dell'azione iniziale dalla Corte di Siviglia (scene I-IV) a quello del villaggio di Juan Labrador, egli inserisce quale apertura della quinta scena la didascalia "*Le théâtre change: il représente une maison de la Vèga Florida*", poi tradotta dalla Caminer, omettendo il diretto riferimento al "cambiamento" nell'italiano "*Il teatro rappresenta una Casa della Vega Florida*". Analogamente, anche l'apertura del secondo atto vede la presenza di un'indicazione spaziale volta a contestualizzare la situazione entro cui si svolge l'azione, palesemente diretta non tanto ad una eventuale compagnia interessata a mettere in scena il dramma, quanto a quei "leggitori" cui il metatesto si dirige: "*SECONDE JOURNÉE. Le théâtre représente la place du village & l'orme sous l'aquel dansent les Paysans*", poi restituito dalla traduttrice italiana, in questo caso con la predilezione del traduttore "scena" in luogo del

¹² Cfr. *supra*, pp. 404 ss

francese “théâtre”, con “SECONDA GIORNATA. *La Scena rappresenta la Piazza del Villaggio, e l’Olmo sotto al quale ballano i Contadini*”. Sempre all’interno del secondo atto, nel momento in cui si assiste alla presenza del monarca ed Alvar Nuñez nei pressi della casa di Juan Labrador, quale preludio all’immediato posteriore primo incontro tra *sabio* e *villano* – in seguito all’ampia permanenza dell’azione nei pressi dell’olmo (scene I-III) – in entrambi i metatesti si segnala in questo caso tanto il cambiamento di luogo quanto di tempo, inserendo in apertura della quarta scena le rispettive didascalie “Le théâtre représente la nuit & le devant de la maison de Jean le Laboureur” ed “È notte, e la Scena rappresenta il dinanzi della Casa di Giovanni”. Se dunque in questo caso si assiste anche alla segnalazione di un cambiamento in merito alla mancata osservanza dell’unità di tempo da parte del dramma aureo, la progressione diegetica che investe la terza *jornada* necessita di segnalazioni ancor più dettagliate; come segnala infatti la stessa Caminer all’interno del paratesto introduttivo al terzo tomo della propria raccolta, “nel *Saggio nel suo ritiro*, prima Commedia di questo volume, passano vari giorni fra una giornata e l’altra”. A ciò si aggiunga inoltre che nel corso dei “vari giorni” che intercorrono tra la fine dell’atto centrale e l’inizio di quello conclusivo è avvenuto un episodio che concorre in modo determinante allo sviluppo dell’azione, vale a dire la violazione dell’onore della *dama* da parte di don Gutierre. Se in una resa performativa rivolta al pubblico secentesco del *corral* tali elementi non necessitano di una previa spiegazione, trovando anzi precisamente all’interno dello sviluppo diegetico drammaturgico – in particolare nel dialogo iniziale tra Beatriz e Jacinta¹³ – un elemento di grande coinvolgimento che ne richiama l’attenzione, ai fini di una restituzione traduttiva di tipo narrativa essi sembrerebbero necessitare, secondo il traduttore, di una premessa esplicativa volta ad agevolare la fruizione testuale, il che comporta l’inserimento di una didascalia in apertura della terza unità macrostrutturale in cui non soltanto si indica la presenza di “plusieurs jours” a separarla dall’unità precedente, ma si inserisce inoltre una libera interpretazione da parte in cui si “suppone” che in tale lasso di tempo siano accaduti ulteriori avvenimenti (nel vago “les Acteurs sont supposes en avoir profité”, poi in italiano “si suppone che gli Attori ne abbiano approfittato”); lo stesso “caso de honra” nei termini di uno dei “plusieurs rendez-vous” (ulteriormente edulcorato dalla Caminer come “vari

¹³ Cfr. *supra*, pp. 416 ss

colloqui”¹⁴) che “lui a été fatal”, occorso in una “nuit dangereuse pour elle” all’indomani della quale si specifica che abbia inizio il terzo atto: “TROISIEME JOURNÉE. Entre la Seconde Journée & celle-ci, il s’est passé plusieurs jours: les Acteurs sont supposés en avoir profité, & surtout Béatrix. Elle a donné plusieurs rendez-vous à son amant. Un entre autres lui a été fatal. C’est le lendemain d’une nuit dangereuse pour elle, que commence la troisième Journée”, da cui poi la traduzione italiana “TERZA GIORNATA. Fra la seconda e questa Giornata sono passati molti giorni; si suppone che gli Attori ne abbiano approfittato, e specialmente Beatrice. Ella ha avuti vari colloqui coll’amante suo, uno de’ quali le fu fatale, e la mattina, susseguente a una notte pericolosa per lei, comincia la terza Giornata”. Infine, sempre all’interno dell’atto conclusivo, con il definitivo spostamento dell’azione presso la reggia di Corte dopo le prime otto scene ambientate nel contesto di Vega Florida, in apertura della nona Linguet torna nuovamente a segnalare a chi legge lo spostamento del luogo dell’azione: “*Le théâtre change: il est à Séville dans le Palais*”, poi mantenuto dalla Caminer come “*La Scena è a Siviglia nella Reggia*”

4.7.2 Parti cantate e musicate

Altro aspetto di interesse traduttologico che tale scena conclusiva ci permette di mettere in evidenza è la restituzione nei due metatesti delle parti musicate. Infatti, come accade in tale circostanza per il canto dei versi 3215-3218, Linguet opta generalmente per una completa omissione delle parti cantate, di cui tuttavia, come osservato, si segnala la presenza o in una didascalia narrativa volta al progredire dello sviluppo diegetico o in una nota a piè di pagina in cui in alcuni casi il traduttore la designa come “impossibile da tradurre”¹⁵ mentre in altri si cimenta in una parafrasi per dare prova dei barocchismi dei versi aurei¹⁶.

Significativa in tal senso è la già commentata restituzione della scena dei canti dei *labradores* nei pressi dell’olmo, la cui ampia presenza è ridotta ad una didascalia narrativa malgrado la

¹⁴ Si osservi in proposito quanto afferma Belén Tejerina commentando la sorte dell’espedito del “rapto” de *El Alcalde de Zalamea* nell’adattamento di Dufort e nella sua traduzione da parte di Andolfati: “Al considerarsi el teatro del Siglo XVIII como una escuela de moral más que un acto de diversión, el adaptador suprime algunas escenas que no podían servir de ejemplo al espectador y que el decoro no permitía; esto indudablemente se refleja en el argumento. [...] Aunque no sea ejemplo de buena conducta para el espectador, en la adaptación de Dufort – y por consiguiente en la traducción de Andolfati – se ha conservado el rapto; pero ahora es un rapto por amor y no existe la violación [...]”: Belén Tejerina, “*El Alcalde de Zalamea...*”, cit., p. 225.

¹⁵ Cfr. *infra*, pp. 798 ss.

¹⁶ Cfr. *infra*, pp. 800, pp. 811 ss.

necessità diegetica di tale espediente per permettere il colloquio tra i due *enamorados*. Uniche eccezioni a tali prassi sono due occorrenze in cui, non a caso, l'espedito musicale ha una ricaduta diegetica a livello semantico in virtù del contenuto dei versi cantati.

La prima, già analizzata, è costituita dai versi 351-354 all'interno della terza scena del primo atto, in cui a differenza delle analoghe occorrenze Linguet mantiene direttamente nel testo la parte cantata, in virtù del suo collegamento semantico con la battuta immediatamente successiva del monarca, riportandone una traduzione letterale esplicitante, che in seconda istanza tuttavia la Caminer, in una altrettanto anomala prassi di libero arbitrio rispetto al proprio prototesto di riferimento, riconduce in una nota a piè di pagina in coerente analogia con quanto solitamente operato in presenza di tale aspetto drammaturgico¹⁷.

Il secondo caso, ancor più significativo data la sua valenza a livello diegetico, è la presenza del *romance* cantato da Beatriz nei pressi dell'olmo all'interno della seconda scena dell'atto centrale (vv. 1385-1436), interamente aggiunto da parte del *refundidor* per permettere a Beatriz di servirsi dell'espedito performativo del fazzoletto per dare indicazioni a Gutierre sulle modalità del loro successivo incontro¹⁸. In entrambi i metatesti, infatti, il *romance* viene presentato dai traduttori rispettivamente come "histoire" e "storiella", e in quanto tale tradotto. Privato della componente musicale, esso viene tradotto in una prosa discorsiva letteraria che si avvale degli stilemi del racconto breve, quali i rispettivi *incipit* "Il y avoit une fois" e "Eravi una volta" in luogo dell'esordio metateatrale spagnolo che fa diretto riferimento al "lance de una comedia". L'importante espediente viene pertanto mantenuto in virtù della propria rilevanza diegetica, sebbene anche in questo caso privato della parte

¹⁷ È interessante segnalare che il medesimo espediente si riscontra anche nella comedia di Calderón *El secreto a voces*: cfr. in proposito Roberto Ciancarelli, "Rielaborazioni italiane di *El secreto a voces* di Calderón de la Barca: l'efficacia dei processi compositivi degli attori", in Silvia Carandini (a cura di), *Chiarezza e verosimiglianza. La fine del dramma barocco*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 75-95. In merito alle parti musicate dell'omologa scena nei pressi dell'olmo della comedia di Lope cfr. Noël Salomon, *Lo villano...*, cit., pp. 479-483.

¹⁸ "En la línea de la urbanización o progresiva tendencia a lo cortesano, se modifican [nel passaggio dalla comedia di Lope alla refundición di Matos] otros motivos: el baile en el olmo del pueblo es la en la pieza de Matos una *gallarda* cortesana, que danzan Beatriz y su caballero enamorado Gutierre. Este baile se conforma en realidad con un sarao cortesano propio de la comedia palatina. En el canto de la villana Constanza, por ejemplo [...], está en un lenguaje absolutamente culto y de registro cortesano, una perifrasis mitológica sobre el tema de Apolo y Dafne [...]": Ignacio Arellano, *Historia del teatro español...*, cit., pp. 596. Per una analisi della presenza della musica in *El villano en su rincón* di Lope cfr. Noël Salomon, *Lo villano...*, cit., pp. 479-483, 501-516. Cfr. inoltre Fernando Pérez Ruano, "La música en la comedia villanesca", in *La comedia villanesca y su escenificación: Actas de las XXIV jornadas de teatro clásico (Almagro, 10, 11 y 12 de julio)*, Universidad de Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 137-154.

musicata ed epurato di ogni ornamento stilistico retorico che affetta i versi del drammaturgo barocco, per essere restituito tramite una prosa libera con finalità espressamente narrativa.

<p>BEATRIZ</p> <p style="text-align: right;"><u>Ya empiezo.</u> 1385</p> <p><u>Es de una comedia un lance.</u></p> <p>A cierta aldeana hermosa festejaba un cortesano. El era un sol de la Corte, ella del monte un milagro. 1390</p> <p>Intentó lograr su afecto el amante enamorado, remitiendo a una promesa todo el desempeño hidalgo. Mas ella, que su honor precia 1395</p> <p>más que el imperio más alto, porque teme una caída, quiere que le dé la mano. De firmas ni de palabras, no asegura su honor casto, 1400</p> <p>que quieren en papeles fia se suele quedar en blanco. Vencido de su hermosura, vino a verla disfrazado, y a las puertas de su aldea, 1405</p> <p>estando los dos hablando, en preguntas y respuestas (que, como amor es letrado, suele acortar agudezas para convencer ingratos) 1410</p> <p>cuando, porque ya bajaban del monte los aldeanos, le dijo la labradora:</p> <p style="text-align: center;"><u>(Saca el pañuelo)</u></p> <p>Caballero, con vos hablo. Ya veis que de muchos ojos 1415 no está seguro el recato. Si antes que os vais a la Corte queréis hablarme, hacia el campo cae una puerta, que cubren unos laureles copados. 1420</p> <p>Por ella entraréis seguro, y guiando el lento paso a un cenador, que guarnecen de una murta espesos ramos, entre ellos podéis oculto 1425 esperarme solo. Y cuando en la mitad de su curso la noche de su tocado para enseñar las estrellas, desarrugue el negro manto, 1430 bajaré a veros. Aquí había unos versos largos, en que pintaba el poeta de amor los triunfos y lauros, de que no me acuerdo ahora. 1435</p>	<p>BEATRIX.</p> <p>Il y avoit une fois, une paysanne à qui un Seigneur faisoit l'amour. Il étoit l'ornement de la cour comme elle celui du village. Il voulut lui faire une promesse de mariage; mais elle qui savoit que cela n'a rien de solide, s'enfuyoit toujours. Il vint enfin déguisé pour la voir à son village, & comme l'amour est ingénieux, pour se menage un plus lpng entretien, la paysanne lui dit: <u>(Elle tire son mouchoir.)</u> Ecoutez-moi bien, mon Genitilhomme, vous voyez combien il faut nous défier de tous les yeux qui nos entourent. si avant que de vous en aller, vous voulez me parler encore, il y a à notre maison, du côté des champs, une porte qui répond à une allée de lauriers, entrez-y hardiment, rendez-vous à un berceau, formé par une verdure épaisse; attendez-moi là seul, & au milieu de la nuit, j'irai vous y trouver. Il y avoit ensuite des vers où le poëte peignoit les transports de l'amour, mais je les ai oubliés. Allons, que chacun en dise autant à son tour.</p>	<p>BEA. Eravi una volta una Contadina, di cui s'era innamorato un Signore: egli era l'ornamento della Corte, com'ella quello del Villaggio; egli volle farle una promessa di matrimonio, ma ella che quell'atto non ha solidità, fuggiva sempre; egli andò finalmente travestito nel Villaggio per vederla, e siccome l'amore è ingegnoso, la Contadina per procurarsi una più lunga conversazione gli disse: <u>(Cava il fazzoletto.)</u> ascoltatemi, Signore; voi vedete quanto dobbiamo temere tutti gli occhi che ne circondano; se prima di partire volete ancora parlarmi, la nostra casa dalla parte dei Campi ha una porta che corrisponde a un viale di Lauri: entratevi arditamente, portatevi ad una pergolata cui forma una spessa verdura, attendetemi colà solo alla metà della notte, ed io verrò a trovarvici. Vi erano quindi dei versi, ne' quali il Poeta dipingeva i trasporti dell'amore, ma io gli ho dimenticati. Animo, ognuno dica altrettanto.</p>
--	---	--

Otro refiera otro tanto. [pp. 61-62]	[pp. 46-47]	[pp. 33-34]
---	-------------	-------------

4.7.3 Relaciones

Ulteriore aspetto già ampiamente osservato all'interno dell'analisi che tale ultima scena ci permette di mettere in evidenza, è la sorte traduttiva dell'espedito drammaturgico delle *relaciones*. Anche in questo caso le due traduzioni settecentesche si attengono generalmente ad una restituzione in prose esplicative che, salvo rare eccezioni, si concentra attorno al contenuto semantico dei versi in questione, omettendo ogni artificio retorico che non concorra al mero sviluppo dell'azione diegetica e arrivando in casi estremi alla prassi dell'intera omissione. Così facendo l'espedito della *relación* si presenta frequentemente in entrambi i metatesti quale monologo più scarno e meno "ampoloso", intervenendo sia su quei due aspetti principali che tale artificio intende valorizzare – ossia l'abilità compositiva del drammaturgo e quella performativa dell'attore – bensì, talvolta, anche a livello tematico, comportando nel corso dell'evoluzione dei due intrecci e dei personaggi principali interventi a prima vista marginali ma che in un'ottica macrotestuale comportano una ricaduta di più ampio raggio.

Ne è esempio rappresentativo la *relación* del monarca contenuta in tale ultima scena, nella quale egli mostra i tre simboli dell'autorità sovrana al *villano*, illustrandone il significato metaforico. Si osservi come l'ampio passo (vv. 3226-3264), intercalato da due sole battute di Juan ai versi 3234 e 3250 venga privato di ogni artificio retorico che esuli da una restituzione esplicitante del contenuto semantico principale, in particolar modo quelle immagini metaforiche, paremias ed anfibologie barocche già a lungo osservate e poco più avanti analizzante più nello specifico. Ciò che qui interessa notare, tuttavia, al di là della mera resa stilistica nel passaggio dal verso aureo alle due prose settecentesche, è il contributo tematico e di caratterizzazione del personaggio che a tale strategia traduttiva consegue. Nel caso specifico, infatti, concentrando l'attenzione della restituzione in prosa sugli aspetti diegetici essenziali, le due traduzioni intervengono non soltanto a livello stilistico, ma anche diegetico e tematico, attenuando, quando non omettendo, ogni riferimento sia all'autorità della figura del saggio monarca che alla riverenza dimostrata dal "vasallo", arrivando ad eliminare interamente l'ultimo passo della battuta (vv. 3254-3264) che viene unita a quella successiva del monarca in seguito alla ulteriore omissione, come si osserverà a breve,

dell'intervento di Juan che le separa. Si elimina dunque, tanto nell'epurazione di tali versi che in quella appena posteriore della battuta di Juan (vv. 3265-3268) ogni riferimento alla devozione ossequiosa del *villano*.

<p>REY</p> <p>[...]</p> <p>[...]</p> <p>[...]</p>	<p>Tres platos son, <u>que ha dispuesto mi advertencia a tu cuidado, porque te mires en ellos.</u> Este primero contiene <u>de mi autoridad el cetro,</u> 3230 que es la insigna que le dan al Rey, para que a su imerio quede obediente el vasallo.</p> <p>Este espejo es el segundo, 3235 porque es el Rey el espejo en que se mira el que es noble, y con el menor aliento se empaña su cristal puro, 3240 que aun los mentales desprecios son sacrílegos vapores que manchan el buril terso de la lealtad, y quien vive sin esta advertencia creo que su propio ser infama; 3245 que por esta causa al cetro pintaron con muchos ojos, y no hay rincón tan pequeño adonde no alcance el sol. Rey es el sol.</p> <p>No temas, Juan Labrador; que la espada que estás viendo desnuda en ese otro plato, es para avisarte cuerdo que con el Rey no has de usar de los filos del ingenio, enviando un cordero vivo, porque al Rey concedió el cielo una virtud superior, oculta, que los plebeyos sus secretos no penetran, y el enseñarle es gran yerro, pues sabe más que el vasallo el Rey, cuando sabe menos. 3255 3260</p>	<p>LE ROI.</p> <p>Voilà les trois plats que je vous conservois. Dans le premier est le sceptre, la marque du pouvoir que tous mes sujets son obligés de reconnoître. [...] <u>Ici est un miroir; il signifie que le Roi doit être le miroir de la noblesse.</u> Il en part des rayons qui pénètrent jusque dans <u>la plus chetive cabane;</u> il rend tout present aux yeux du Roi: c'est le soleil don't rien ne peut fuir la clarté. [...] <u>Ne craignez rien, Jean le Laboureur, le roi n'a rien à vous reprocher;</u> mais cette épée est destinée à punir un traît eque vous déshonore.</p>	<p>ALF. Ecco i tre piatti ch'io vi serbava. Nel primo sta lo Scettro, segno del potere che tutti i miei Sudditi hanno debito di riconoscere. [...] ALF. <u>Questo è uno Specchio, ed egli significa, che il Re dev'essere lo specchio della Nobiltà.</u> Partono da esso i raggi, che penetrano perfino nella <u>più vile capanna,</u> egli rende ogni cosa presente agli occhi del Re; egli è il Sole, di cui nessuno puote fuggir lo splendore. [...] ALF. <u>Non temete di niente, Giovanni; il Re non ha cosa a rimproverarvi;</u> ma questa spada è destinata a punir un traditore che vi disonora.</p>
---	--	--	---

Prescindendo come sempre da qualsivoglia giudizio di valore, ciò che si ritiene mettere in evidenza nella restituzione delle *relaciones* di Matos all'interno dei due metatesti francese ed italiano è come inevitabilmente un intervento stilistico rivolto ad una resa in prosa esplicativa e narrativa abbia una significativa influenza anche a livello tematico e diegetico, non soltanto all'interno dello specifico passo in questione, bensì anche a livello macrostrutturale: pur presentando un'omogeneità testuale interna organica e coerente, le

due traduzioni settecentesche, intervenendo su “plaisanteries” e “ampollosità” barocche finiscono inevitabilmente per incidere anche sull’intero impianto drammaturgico, il quale, muta, attraverso la “rinuncia” al verso, anche la sua valenza strutturante, tematica e diegetica.

4.7.4 Immagini metaforiche e anfibologie barocche

Se tale riflessione generica in merito all’intervento del monarca ci permette di osservare le sorti delle *relaciones* nei due metatesti francese ed italiano evidenziandone le ricadute a livello macrotestuale, è interessante osservare quale sia nel dettaglio la prassi metodologica generalmente operata nei confronti di quelle anfibologie ed immagini metaforiche che caratterizzano la *comedia* aurea. Come già ampiamente osservato all’interno delle specifiche analisi, gli espedienti traduttivi generalmente attuati in tali occorrenze sono, salvo rari casi, sostanzialmente due: l’omissione o l’esplicitazione.

All’interno di tale ultima scena è possibile osservare vari esempi di entrambe le modalità, nonché una possibile spiegazione della predilezione dell’una rispetto all’altra. Mentre infatti nei confronti delle numerose ed ampie battute del sovrano, in particolar modo all’interno della *relación* sopra osservata, si riscontrano prevalentemente interventi epurativi – quale la restituzione dell’esordio della stessa ai versi 3226-3229, “Tres platos son, que ha dispuesto / mi advertencia a tu cuidado, / porque te mires en ellos”, rispettivamente tradotta nei più sintetici “Voilà les trois plats que je vous conserveis” e “Ecco i tre piatti ch’io vi serbava” – nella restituzione di quelle degli altri personaggi che partecipano a tale dialogo, retoricamente molto connotato in virtù della propria rilevanza diegetica e drammaturgica, si riscontrano principalmente interventi di tipo esplicativo. Ciò è dovuto, evidentemente, alla minore presenza quantitativa dei secondi all’interno del dialogo, che ne impedisce di fatto una totale omissione onde permettere la presenza sulla scena e dunque lo sviluppo del *desenlace* conclusivo.

Si osservino in proposito le quattro battute di Juan che fanno da cornice alla *relación* del monarca, che offrono una dimostrazione delle varie metodologie operative attuate nei confronti della presenza di tali artifici retorici. La prima battuta – la cui conservazione si connota evidentemente come imprescindibile in quanto domanda che offre il pretesto allo stesso monologo in cui il sovrano illustra la simbologia dei tre oggetti senza presentare particolari difficoltà esegetiche – passa dal sintetico verso spagnolo 3225, “¿Qué es esto,

invicto señor?”, ai maggiormente discorsivi francese ed italiano “Puis-je demander, grand Roi, ce que signifie ce mystere?” e “Poss’io domandarvi gran Re, che cosa significhi questo mistero?”. La seconda offre invece una dimostrazione della frequente restituzione esplicativa dell’incisività del verso aureo, già a partire dalla precedente affermazione del monarca cui essa consegue. Da un lato infatti la battuta del primo passa dallo spagnolo “Este primero contiene / de mi autoridad el cetro, / que es la insignia que le dan / al Rey, para que a su imperio / quede obediente el vasallo” (vv. 3229-3233) ai meno enfatici francese ed italiano “Dans le premier est le sceptre, la marque du pouvoir que tous mes sujets son obligés de reconnoître” e “Nel primo sta lo Scettro, segno del potere che tutti i miei Sudditi hanno debito di riconoscere”; nella restituzione di quella del secondo, in modo analogo, si esplicita l’incisività dell’ossequioso “Siempre yo estuve sujeto” negli eufemistici “Je m’en suis jamais écarté” e “Io non me ne sono allontanato giammai”. La terza battuta del *villano*, in cui il personaggio manifesta la propria reazione di riverenza nei confronti del monarca tramite la ricorrente immagine metaforica che ne paragona la figura a quella del sole, si presenta invece nel maggiormente anfibologico “Al sol tiemblo”, in risposta alla appena precedente affermazione del monarca “Rey es el sol” (v. 3250). Si osservi come in questo caso l’affermazione venga interpretata ed esplicitata nei due metatesti con le traduzioni “Je crains cette clarté si pure” ed “Io lo temo questo splendore così puro”, passando con una sorta di sineddoche traduttiva dall’immagine simbolica del sole a quella meno simbolica di uno “splendore” ad esso riconducibile, in un mantenimento parziale della carica figurata del verso. Il quarto intervento, infine, come anticipato, si presenta come interamente epurativo. In seguito all’omissione immediatamente precedente del versi (vv. 3254-3264) della *relación* del monarca, anche la riverente dimostrazione di encomio tramite cui il villano offre allo stesso la propria vita per ripagare all’errore commesso con la propria “porfía” – “Cifra fue de mi lealtad, / mas si castigo merezco, / quita al cordero el cuchillo, / y trasládale a mi cuello” (vv. 3265-3268) – viene infatti interamente eliminato all’interno dei due metatesti, facendo proseguire l’elocuzione del re con la battuta successiva in riferimento al castigo di don Gutierre utile a fini diegetici per permettere la risoluzione dell’intreccio secondario. Si osservi come anche in questo caso – intervenendo in ottica epurativa su due passi di evidente difficoltà esegetica e traduttologica in virtù della loro forte carica retorica, nonché di apparente scarso contributo al circostanziale sviluppo diegetico dell’azione – i due

metatesti agiscano di fatto anche dal punto di vista tematico, eliminando precisamente quelle due battute del *desenlace* che permettono la rispettiva e complementare caratterizzazione dei due personaggi in qualità di *sabios*.

Affine sorte traduttiva investe inoltre anche il personaggio del monarca in relazione all'intreccio secondario. Si osservi infatti come l'esposizione da parte di questi del "caso de honra", con la conseguente dichiarazione di impegnarsi alla sua risoluzione, passi dal più enfatico ed "ampollosa" spagnolo "Y en fe de este privilegio / logró su amor cauteloso. / Y negando el cumplimiento / a su promesa, Beatriz / hoy me empeñó justiciero / Y por esto y otras causas, / que reservo a mi silencio, / mando que se su esposo" (3278-3285) alle prose narrative francese ed italiana "A l'abri de cette promesse, il en a obtenu des faveurs: il refuse aujourd'hui de l'épouser. Il sentira si je suis juste & sévère. D'abord, je prétends qu'il l'épouse" e "Colla scorta di questa promessa ha egli ottenuto delle compiacenze da lei, e adesso ricusa di sposarla; ma egli proverà s'io sono giusto e severo. Prima di tutto, voglio ch'egli la sposi", cui si omette ogni riferimento al sibillino distico 3283-3284 ("Y por esto y otras causas, / que reservo a mi silencio") che allude alla connotazione di *enamorado* del monarca. Analogamente, si osservi anche come anche la battuta che segue il consenso di Gutierre a sposare Beatriz, in cui il monarca manifesta la volontà di punirlo con la morte in seguito alle nozze, passi dal perentorio e incisivo spagnolo "Después / daréis a un cuchillo el cuello" (vv. 3291-3292) ai ben più edulcorati ed esplicitivi francese ed italiano "Son honneur est content, mais ma justice ne l'est pas. Pour donner un exemple, vous portez votre tête sur l'échafaud" e "Il di lei onore è contento, ma non lo è già la mia giustizia. Per dare un esempio, voi porterete la vostra testa sopra d'un patibolo".

È sintomatica di tale prassi la stessa battuta con cui nei due metatesti termina l'atto. Nei due metatesti, infatti, non soltanto si elimina lo stilema di congedo di chiusa della comedia, pronunciato da Alvar Nuñez, nonché, come di consueto, il precedente intervento dei due enamorados, bensì si ascrive al *villano* il compito di concludere l'intero dramma, esplicitandone l'originaria risolutiva battuta "Con tal dicha estoy contento" (v. 3216) nei più ampi ed eufemistici "Je ne trouve plus à cette condition rien qui m'effraie" e "Io non trovo più in questo patto cosa che mi spaventi".

Si riscontra pertanto nuovamente la significativa ricaduta diegetica e drammaturgica che investe le differenti modalità traduttive delle "ampollosità" ed anfibologie del verso aureo, il

quale, come ampiamente osservato, non ha mera valenza stilistica bensì si connota come complesso e articolato espediente tematico già a partire dalla sua stessa funzione strutturale, su cui le rese in prosa di Linguet e della Caminer finiscono inevitabilmente per intervenire.

4.7.5 *Paremias*

Come più volte riscontrato nel corso dell'analisi, molte delle più o meno anfibologiche immagini metaforiche del verso barocco sono spesso riconducibili alle *paremias* didattiche, e necessitano pertanto di essere analizzate anche all'interno di tale specifico espediente di riferimento, tramite il quale il drammaturgo rivolge al pubblico generiche indicazioni in relazione al contesto culturale di riferimento. Anche nei confronti di tale stilema aureo le prassi traduttive operate da Linguet e, di conseguenza, dalla Caminer sono generalmente di due tipi, in relazione alla contestuale rilevanza drammaturgica o didascalica dei versi in questione: la consueta eliminazione o la riconduzione del carattere prescrittivo universale dell'espedito retorico alla precisa situazione diegetica all'interno della quale esso si trova.

Anche in questo caso la *relación* del monarca ci offre testimonianza di entrambe le prassi. È evidente infatti che la presentazione dei tre simboli della autorità sovrana agli occhi del *villano* abbiano una innegabile valenza didattica nei confronti del pubblico stesso da questi rappresentato, e si presentino pertanto in parte rivolte direttamente al personaggio e in parte in modo generico, affinché arrivino in modo indiretto a colpire la coscienza del *vulgo* presente nel *corral*. L'esposizione del primo simbolo dell'autorità sovrana, ossia lo scettro, viene infatti inizialmente presentata in termini in riferimento alla relazione che deve intercorrere tra un "obediente vasallo" e l'"imperio" del monarca "" (vv. 3229). Si osservi come l'affermazione venga invece esplicitata all'interno dei due metatesti riconducendola non già alla generica e prescrittiva valenza del "poder soberano", bensì allo specifico personaggio di re Alfonso X e dei suoi "sujets": in francese "Dans le premier est le sceptre, la marque du pouvoir que tous mes sujets son obligés de reconnoître." e in italiano "Nel primo sta lo Scettro, segno del potere che tutti i miei Sudditi hanno debito di riconoscere". Analogamente, anche il secondo simbolo dello specchio, viene illustrato in termini generali: "Este espejo es el segundo, / porque es el Rey el espejo / en que se mira el que es noble, / y con el menor aliento / se empaña su cristal puro" (vv. 3235-3239). In questo caso si riscontra

invece la prassi traduttiva meno impiegata in casi analoghi, vale a dire la conservazione del carattere didascalico dell'espedito retorico, il quale si presenta tuttavia attraverso una esplicitazione semantica – non a caso qui introdotta dagli *incipit* “il signifie” ed “egli significa” – che vede l'epurazione di ogni anfibologia e metafora presente nel verso aureo: rispettivamente in francese “Ici est un miroir; il signifie que le Roi doit être le miroir de la noblesse” e in italiano “Questo è uno Specchio, ed egli significa che il Re dev'essere lo specchio della Nobiltà”. Si osservi invece come il prosieguo della stessa battuta, in cui la *paremia* trova la massima esplicitazione – “que aun los mentales desprecios / son sacrílegos vapores / que manchan el buril terso / de la lealtad, y quien vive / sin esta advertencia creo / que su propio ser infama” (vv. 3240-3245) – venga invece interamente eliminato all'interno dei due metatesti, nei quali si prosegue, nella consueta ottica di razionalizzazione, riconducendo al simbolo dello specchio l'immediatamente successiva immagine che rimanda invece in origine al già presentato scettro, che offre pertanto l'opportunità di osservare l'ulteriore prassi della riscrittura. Si osservi come per fare ciò Linguet intervenga infatti anche a livello semantico, in una reinterpretazione che gli permetta di ascrivere i metaforici “ojos” dello scettro a quelli del monarca, per poi riprendere il collegamento al “miroir” e ricondurlo a quella “clarté” cui consegue l'immediatamente già osservata risposta del *villano*, tramite l'inserimento di “rayons” assenti nel prototesto spagnolo che arrivano singolarmente non più fino al “rincón tan pequeño” (v. 3248), bensì alla dispregiativa “plus chetive cabane” (poi tradotta dalla Caminer “più vile capanna”): nel passaggio dallo spagnolo “” (3246-3249) ai francese ed italiano “Il en part des rayons qui pénètrent jusque dans la plus chetive cabane: il rend tout present aux yeux du Roi: c'est le soleil don't rien ne peut fuir la clarté” e “Partono da esso i raggi, che penetrano perfino nella più vile capanna, egli rende ogni cosa presente agli occhi del Re; egli è il Sole, di cui nessuno puote fuggir lo splendore”. La presentazione del terzo simbolo della spada, come in parte già osservato, offre invece la presenza della riconduzione della *paremia* allo specifico riferimento contestuale. Si osservi infatti come nei due metatesti si mantenga in modo esplicitativo e sintetico soltanto la prima parte della battuta del monarca – “No temas, Juan Labrador; / que la espada que estás viendo / desnuda en ese otro plato, / es para avisarte cuerdo / que con el Rey no has de usar / de los filos del ingenio, / enviando un cordero vivo” (vv. 3251-3257) – cui si elimina all'interno dei due metatesti ogni riferimento al parziale biasimo nei confronti dell'omaggio

ossequioso del “*cordero vivo*” a questi offerto da parte del *villano*: rispettivamente in francese “*Ne craignez rien, Jean le Laboureur, le roi n’a rien à vous reprocher*” e “*Non temete di niente, Giovanni; il Re non ha cosa a rimproverarvi*”. Nelle due traduzioni settecentesche gli omologhi personaggi si limitando pertanto ad esplicitare il fatto che il re non voglia punire Juan per poi permettere la già osservata allusione al “*traditore*” che permette un più rapido approssimarsi alla risoluzione conclusiva del *desenlace*, il che comporta di conseguenza, la totale omissione della palese *paremia* successiva – “*porque al Rey concedió el cielo / una virtud superior, / oculta, que los plebeyos / sus secretos no penetran, / y el enseñarle es gran yerro, / pues sabe más que el vasallo / el Rey, cuando sabe menos*” (vv. 3259-3264) – nonché quella già osservata dell’immediatamente successivo commento di Juan (“*Cifra fue de mi lealtad*”, v. 3265).

4.7.6 Riferimenti religiosi

Ultimo elemento che tale scena conclusiva ci permette di osservare è la sorte traduttiva di riferimenti lessicali connessi al campo semantico della religione. Come d’altronde già consuetudine nelle traduzioni secentesche dei drammi aurei, si riscontra generalmente nei confronti di tale aspetto una prassi di tipo attenuativo. Ogni riferimento al campo semantico della divinità e della religione, sia esso diretto e di contestuale utilità diegetica – quale il riferimento alla “*iglesia*” e alla “*misa*” all’interno del primo atto¹⁹ e al “*cura*” all’interno sia dello stesso che del secondo²⁰ – oppure meramente lessicale in riferimento ad espressioni idiomatiche colloquiali, viene restituito tramite una prassi costante in cui si riscontra da parte della Caminer una delle maggiori concessioni di intervento nei confronti del proprio prototesto di riferimento. Mentre infatti nella maggior parte dei casi Linguet mantiene il riferimento alla divinità, tanto nella sua valenza diegetica quanto espressiva, la Caminer opta per una sua attenuazione, qualora si tratti di un’espressione idiomatica esclamativa – come nel caso della sua specifica occorrenza all’interno di tale scena finale in cui si passa dallo spagnolo “*cielos*” (v. 3222) ai rispettivi francese “*Grand Dieu!*” ed italiano “*Oh Cielo!*” – oppure, come più volte riscontrato, eliminandone interamente la presenza.

¹⁹ Cfr. *supra*, p. 542.

²⁰ Cfr. *supra*, p. 624.

4.8 Note dei traduttori

Nelle due traduzioni sono presenti rispettivamente 11 note per la versione francese e 12 per quella italiana. La loro progressiva minore rilevanza all'interno del testo, tuttavia, sembra rivelare da parte di entrambi i traduttori una decrescente preoccupazione circa le finalità cui queste vogliono rispondere. Se per Linguet il declino di tale interesse si manifesta già in modo evidente a partire dal numero stesso delle note introdotte (rispettivamente ben sette nel primo, tre nel secondo e soltanto una nel terzo atto), nel caso della Caminer Turra si rivela, come vedremo, tramite una variazione di atteggiamento sia nei confronti del testo francese che del proprio ruolo di traduttrice (cui corrisponde anche in questo caso un calo nel numero di note inserite, rispettivamente otto, tre ed una), configurandosi quale indice di un definito approccio tanto traduttivo quanto drammaturgico. Mentre inizialmente, infatti, la giornalista veneziana non si limita soltanto a tradurre in modo letterale le note inserite nel testo francese, bensì ne chiama in causa lo stesso traduttore, sia esso quale fonte autorale e autorevole di garanzia o tutela, arrivando talora ad aggiungerne alcune lei stessa secondo criteri che sembrano rispondere ad una coerente logica drammaturgica, progressivamente il suo ruolo sembra rivelarsi sempre meno attivo e interessato a tale apparato paratestuale.

Le note sono in entrambi i casi inserite a piè di pagina: Linguet le segnala con i numeri arabi – tranne un caso in cui utilizza un asterisco – in ordine crescente dalla prima all'undicesima (dimenticandosi però la quarta), mentre la Caminer si serve delle lettere in ordine alfabetico iniziando in ogni nuova pagina dalla "a".

Le note hanno finalità esplicative di tipo linguistico in ottica culturale, talvolta con accenni a caratteristiche della *comedia* aurea, cui Linguet sembra da un lato voler prendere le distanze, sciogliendo metafore e anfibologie barocche in una traduzione interpretativa razionalizzante, e dall'altro, in linea con quanto teorizzato nel suo "Avertissement", rendere conto e merito, contestualizzando tali eccessi e ampollosità "stravaganti" quali tratti caratteristici del genere degni di attenzione, sebbene molto distanti dal nuovo contesto d'arrivo. Tuttavia, forse a fronte di una crescente presenza di tali espedienti retorici all'interno del testo di Matos, a un'iniziale meticolosità nel far fronte a tale duplice obiettivo segue un progressivo abbandono dell'utilizzo delle note da parte del traduttore francese, il quale si limita nella maggior parte dei casi ad intervenire sul piano testuale senza necessariamente riferire al lettore l'immagine o il gioco linguistico originale.

Analogamente anche la Caminer, più presente nelle vesti di seconda traduttrice in un primo momento, con il progredire del testo sembra ridurre la propria partecipazione all'interno di tale strumento paratestuale, lasciando intravedere dietro tale atteggiamento, come si osserverà, maggiori competenze di tipo drammaturgico.

Come anticipato, sette sono le note inserite da Linguet nell'atto iniziale; la prima, nella terza scena, è l'unica all'interno dell'intera *comedia* ad avere lo scopo di contestualizzare storicamente un personaggio, quello del re Alfonso, il quale non a caso ha all'interno del dramma e delle rispettive traduzioni un ruolo di estrema importanza.

<p><i>Sale el REY, con MÚSICA y ACOMPAÑAMIENTO.</i></p> <p>MÚSICA <i>¡Oh que de veras me matan tus burladores ojuelos! Muy graves son para niños, muy libres son para negros. 240 ¡Oh, que esquivo tu semblante se mejora en lo tavieso, pues cada vez que se muda es más parecido al cielo!</i></p> <p>REY No prosigan más. ¿No he dicho 245 que nunca amorosos versos me canten, de afectos vanos, que es gastar sin fruto el tiempo? ¿Faltan heroicos asuntos, en que pueda el noble ingenio 250 <u>discurrir aprovechando?</u></p> <p>[...]</p> <p>[p. 24]</p>	<p>LE ROI (1), <i>avec sa suite</i>. DOM GUTTIÈRE.</p> <p><i>On entend de la musique, on chante des vers qu'il n'est pas possible de traduire.</i></p> <p>LE ROI. Qu'ils se taisent. N'ai-je pas défendu qu'on chantât devant moi ces vers efféminés? Les poètes n'ont ils pas les belles actions des grandes hommes á preindre dans leurs ouvrages? [...]</p> <p>(1) Ce Roi est le famose Alphonse, dit le Sage: c'est lui qui disoit que si Dieu l'avoit consulté á la création du monde, il lui auroit donné de bons avis.</p> <p>[p. 13]</p>	<p>IL RE ALFONSO (a) col suo seguito, e D. GOTTIERO.</p> <p>ALF. (b) Si facciamo finir questi canti: non ho io proibito di cantare dinnanzi a me versi effeminati? Non ponno i Poeti dipingere nell'Opere loro le belle azioni degli uomini grandi?</p> <p>[...]</p> <p>(a) Questo Re è il famoso Alfonso detto il Saggio, il qual diceva che se Dio lo avesse consultato al tempo della creazione del Mondo, gli avrebbe dato buoni suggerimenti.</p> <p>(b) Si odono cantare dei versi, cu'l Traduttore Francese assicura impossibile il trasportare.</p> <p>[p. 15]</p>
---	---	--

Attraverso questa prima nota, dunque, Linguet fornisce i riferimenti storici per la contestualizzazione del personaggio del monarca – e con essi le coordinate cronologiche dello svolgimento dell'azione – al proprio destinatario ideale, del quale conferma ulteriormente, tramite tale intervento testuale con la significativa aggiunta di un aneddoto di poca utilità a fini rappresentativi, la palese condizione di lettore. Quella della Caminer si

configura, in questo caso, come una traduzione pressoché letterale, senza alcun tipo di “intrusione” da parte della letterata.

Tuttavia, come si può notare, proseguendo nella lettura si assiste immediatamente a un duplice passaggio traduttivo che offre interessanti spunti di riflessione. L’accompagnamento musicale che introduce l’ingresso del re, offrendo il pretesto di uno sfoggio di erudizione e saggezza, viene ridotto da Linguet, in linea con il già osservato atteggiamento adottato nei confronti delle parti cantate, a una didascalia che ha lo scopo non solo di segnalare la presenza di tale elemento senza tuttavia riportarlo direttamente, ma anche di giustificare tale scelta operativa adducendone quale motivazione una generica impossibilità di traduzione che sembra alludere a impedimenti di tipo linguistico. L’importanza della musica in questo passo si rivela fondamentale per lo sviluppo dell’azione e la caratterizzazione di uno dei personaggi principali: il monarca chiede infatti che si cessi di intonare “*amorosos versos*”, mera e vana perdita di tempo, per cantare invece “*heroicos asuntos, / en que pueda el noble ingenio / discurrir aprovechando*” poiché “*la música ajustada / de la historia a los sucesos, / regalando a los oídos, / deleita el entendimiento*” (vv. 249-252; 254-256), dando un’prima mostra della propria cultura e saggezza. La scelta di Linguet di mantenere il cantato in una didascalia potrebbe quindi ricondursi anche alla funzionalità palese della musica all’interno del passo in relazione al suo contenuto “effeminé”, considerando inoltre che solitamente, con un’unica eccezione, il traduttore pur non optando per una traduzione delle parti cantate inserisca una didascalia ad indicarne la presenza senza necessariamente esplicitarne il significato qualora esso, a differenza di questo caso, non abbia un peso rilevante ai fini dello svolgimento dell’azione.

Altrettanto interessante è in questa prima occorrenza musicale l’atteggiamento della traduttrice italiana, la quale, forse incoraggiata anche dalla nota appena inserita da parte del francese, ne riduce la didascalia a elemento paratestuale esterno all’impianto drammaturgico, configurandosi quale parte attiva nel processo traspositivo. Due sono gli elementi di maggiore interesse nell’intervento della Caminer. In primo luogo la motivazione sottostante tale scelta, che potrebbe essere dovuta alla scarsa rilevanza della didascalia sul piano dello sviluppo dell’azione: mentre in seguito, come anticipato, Linguet indicherà la presenza dei cantati all’interno di didascalie narrative, in questo caso l’apporto diegetico è nullo, giacché se ne dichiara impossibile la traduzione. Ciò potrebbe aver indotto la Caminer,

impossibilitata a ricostruirne il contenuto ma comunque attenta nella propria deontologia a non omettere parti dell'originale, a relegare la didascalia al di fuori dell'impianto testuale, vedendola in effetti come un intervento esplicativo di tipo linguistico più affine alla nota appena introdotta che a un espediente di tipo narrativo. In secondo luogo, inoltre, ci troviamo di fronte all'unica occorrenza in cui nel testo si fa esplicito riferimento al "traduttore francese", cui si rimanda forse quale garanzia (si noti in proposito l'uso del verbo "assicurare") dell'addotta impossibilità di tradurre i versi in causa. In seguito, anche in casi simili, la traduttrice non farà più accenno alla propria fonte in terza persona, ma si limiterà a tradurne direttamente gli interventi senza preoccuparsi di definire quel confine che delimita le due differenti responsabilità traduttive.

La seconda nota di Linguet, nella terza scena del primo atto, presenta un interessante caso di riflessione linguistica e traduttologica.

REY	<p>[...] pues solo es digno de un Rey el escribir los sucesos de lo que pasa en un siglo, pues independiente de ellos, ni dará alabanza al malo, ni quitará fama al bueno.</p>	310	<p>LE ROI. [...] Il n'ya gueres qu'un Roi qui puisse faire avec succès le tableau de son siecle; car ne dépendant de personne, il ne prodiguera ni les éloges ni les satyres mal-à-propos (2).</p>	<p>ALF. [...] Ecco la ragione per cui ho intrapreso di scrivere quella di Spagna; un Re solo può fare un ritratto sincero del proprio secolo, poiché non dipendendo da chicchessia, non sarà prodigo di lodi, né di satire mal approposito (a).</p>
REY	<p>[...] Cantad, proseguid. (<i>Ap.</i> ¿De qué, de qué me sirve el imperio, si no basta a defenderme de mi valor el silencio?)</p>	350	<p>LE ROI. [...] Qu'on chante toujours. (<i>A part.</i>) Que me sert l'emire, si le silence même ne suffit pas pour me défendre de mon propre cour?</p>	<p>[...] ALF. [...] Seguasi pure a cantare. (<i>a parte.</i>) A che mi serve il Regno, se neppur il silenzio basta a difendermi contro al mio cuore (b).</p>
MÚSICA	<p>Ya en cenizas desatado se ve el artesón soberbio, y de las torres más altas es acreedor el incendio.</p>		<p>LA MUSIQUE. Les superbes lambris son déjà tout en feu, la flamme a gagné le sommet des tours les pus élevées. [...] (2) Cette maxime paroîtra peut-être un peu douteuse à bien des gens.</p>	<p>[...] (a) Questa massima sembrerà forse dubbiosa a molte persone. (b) La Musica esprime alcuni versi amplosi.</p>
[pp. 26-27]			[p. 15]	[p. 16]

Anche in questo caso risulta marcata la presenza di entrambi i traduttori all'interno del testo. Mentre, come appena visto, Linguet non si fa scrupolo alcuno di omettere un cantato

“impossibile da tradurre” e dunque poco comprensibile, nei confronti di una battuta dialogica questi agisce in maniera ben diversa. Siamo, come già nel caso precedente, all’interno di una scena di fondamentale importanza nella struttura della *refundición*: i versi di cui questa si compone (vv. 237-378) sono infatti interamente aggiunti da Matos allo scopo di caratterizzare storicamente il personaggio del re. In essi Alfonso X, in un brillante monologo che sfoggia al contempo umiltà ed erudizione, dà piena giustificazione al proprio soprannome di “saggio” mettendo in risalto, come osservato nel dettaglio, i molteplici interessi intellettuali e in particolare le attività di astrologo e storico. È in quest’ultimo contesto che si inserisce la seconda nota introdotta, nel momento in cui il personaggio del monarca identifica nel proprio ruolo l’unica autorità in grado di farsi cronista degli avvenimenti del proprio tempo tramite un giudizio giusto ed equo in quanto sopra le parti. Come si può notare, l’aggettivo che Matos utilizza per esprimere tale concetto, “independiente”, è accompagnato dalla specificazione “de ellos”. L’utilizzo del pronome personale complemento “ellos” può, come di consueto, fare riferimento a un elemento o appena citato, in questo caso i “sucesos”, o, con una forzatura sintattica resa meno faticosa dalla presenza della versificazione, ancora da introdurre, in questo caso quel “malo” e quel “bueno” rispettivamente condannati ed elogiati dall’imparzialità sovrana. In questo senso la seconda interpretazione sembra adattarsi in modo più coerente al contesto (incorruttibilità e indipendenza dal condizionamento altrui nell’esercizio di una rappresentazione storica oggettiva della realtà, dunque, e non rispetto agli avvenimenti all’interno dei quali il sovrano si trova a vivere). Ad ogni modo il significato del passaggio appare sufficientemente chiaro da poterne offrire una traduzione cosciente prescindendo da strette relazioni grammaticali e da una versione alla lettera. Lo stesso Linguet sembra aver colto il messaggio originale pur restituendolo tramite un’immagine che non si serve della contrapposizione tra “bene” e “male”, di cui in modo conciso ed efficace si è servito l’autore, ma la sintetizza in quella meno incisiva e atavica di “*éloges*” *versus* “*satyres*”, termine che edulcora l’originario spagnolo “quitar fama”. Si può avvertire tuttavia una sorta di “imbarazzo” da parte del traduttore, il quale non sembra essere a pieno agio all’interno del testo. Ne è spia quel non risolto “ne dépendant de personne”, insolitamente sintetico rispetto alla consueta abitudine esplicativa di Linguet che non risparmia la propria prosa di interventi sul testo laddove ritenga necessario contribuire all’esplicitazione del contenuto. Ecco dunque che il traduttore

“si tradisce” riversando i propri dubbi interpretativi sul proprio destinatario ideale: il disagio trova riscontro nella nota al testo tramite cui Linguet prende in qualche modo le distanze da quanto tradotto e allo stesso tempo lo difende, dichiarando egli stesso che potrà apparire “un peu douteuse à bien des gens”. Più che di uno scarto culturale – che avrebbe comunque potuto essere illustrato nel testo, dissipando così gli eventuali dubbi di “bien des gens”, e poi riferito in nota, secondo una pratica non estranea al traduttore – in questo caso la difficoltà sembra di tipo esegetico. Il traduttore, esplicitandola, si tutela da quella dubbiosità di cui egli stesso è vittima e artefice al contempo, attribuendola tra le righe o all’autore o a chi leggendo la consideri tale. Pur preferendo non rinunciare alla battuta del re (che peraltro si trova all’interno di un passo su cui, come osservato, ha operato numerosi tagli), Linguet, da abile avvocato, mette in atto un’accorta difesa preventiva.

Dal canto proprio la Caminer si limita invece a una traduzione letterale, sfogando poi il proprio arbitrio in una operazione ancora più audace del già esaminato inserimento di una nota nella terza scena. Analogamente a quest’ultima, infatti, la traduttrice inserisce un elemento paratestuale assente nella traduzione francese, anche in questo caso in relazione a una parte in musica. Ci troviamo tuttavia di fronte a due occorrenze più uniche che rare: se Linguet si preoccupa di tradurre in prosa il cantato, in maniera del tutto straordinaria rispetto al consueto modo di operare adottato finora nonché in futuro in casi analoghi, la Caminer si cimenta in un intervento altrettanto eccezionale rispetto all’usuale, concedendosi la libertà di omettere parte del testo francese. La musica non soltanto è relegata in una nota, ma lo stesso contenuto dei versi viene eliminato e sostituito da un’osservazione interamente aggiunta dalla traduttrice. L’utilizzo del termine “ampollosi” non è tuttavia del tutto estraneo rispetto al testo francese: soltanto poco prima, nella stessa scena (vv. 275-278), Linguet aveva sostituito quattro versi cantati con la didascalia “la Musique parle en termes empoulés du cheval de Troye” (p. 14), poi tradotta in italiano “la Musica parla in termini ampollati del Caval di Troia” (p. 16). Il concetto di “ampollosità” rimanda pertanto in qualche modo all’autorità letteraria del traduttore francese, cui questa volta però la Caminer si distacca tramite un intervento diretto contenente un giudizio di natura soggettiva che la vede ancor più attivamente coinvolta all’interno del processo traduttivo.

Di tipo idiomatico è invece la questione che pone l’introduzione della terza nota da parte di Linguet all’interno della decima scena del primo atto, in cui Beatriz rinnova in un

dialogo con la *criada* Jacinta i propri sentimenti per don Gutierre, giunto a Vega Florida a seguito del corteo che accompagna il re durante la battuta di caccia.

<p>BEATRIZ ¿Cómo quieres tú que sea posible que un caballero por esposa a una hija quiera de Juan Labrador? 790</p> <p>JACINTA Señora, no fueras tú la primera que al dosel desde la abarca llegaras.</p> <p>[p. 40]</p>	<p>BÉATRIX. Comment veux-tu qu'un gentilhomme veuille épouser la fille de Jean le Laboureur?</p> <p>JACINTHE. Mademoiselle, vous ne seriez pas la première qui auriez passé du Village à la Cour (3).</p> <p>[...]</p> <p>(3) L'Espagnol dit passer des sabots sous le dais.</p> <p>[p. 30]</p>	<p>BEA. Come vuoi tu che un Gentiluomo acconsenta a sposare la figliuola di Giovanni il Lavoratore?</p> <p>GIA. Madamigella, voi non sareste la prima che passasse dal Villaggio alla Corte (a).</p> <p>[...]</p> <p>(a) Lo Spagnuolo dice "passar dai zoccoli sotto al baldacchino".</p> <p>[p. 25]</p>
---	---	--

Come si può notare, il traduttore si trova alle prese con una delle frequenti metafore che caratterizzano il linguaggio del teatro aureo e in particolare quello dei *criados*. Per scongiurare le preoccupazioni manifestate dalla figlia di Juan Labrador riguardo al differente *status* sociale che la separa dal *galán*, Jacinta si serve infatti di un vivace gioco di parole assicurando la ragazza del fatto che non sarebbe certo la prima a passare dalla "abarca" al "dosel", vale a dire dallo stato di "aldeana" a quello cortigiano. Il termine "abarca", nella definizione di Sebastián de Covarrubias, indica:

Un género de calzado rústico de que usan los que viven en sierras y lugares ásperos. Son en dos maneras, unos de palo, que por tener formas de barcas, le dijeron abarcas; y otros de cueros de vaca crudos que con unos cordeles se los atan a los pies, sobre unos trapos con que huellan sin peligro la nieve.¹

Entrambe le traduzioni, rispettivamente in francese "sabot" e in italiano "zoccolo", rimandano efficacemente a una calzatura di tipo rustico e popolare, di legno e dalla caratteristica forma "a barca", utilizzata all'epoca in zone contadine quali le Fiandre o i Paesi Bassi, analoghe nell'immaginario allo scenario rurale di Vega Florida. Il "dosel", invece,

¹ Sebastián de Covarrubias y Orozco, *Tesoro...*, cit., p. 2. È interessante notare come già a partire dalla prima edizione del *Diccionario de Autoridades* – per la stesura del quale, appena un secolo dopo, il lavoro di Covarrubias godette di grande considerazione – non si faccia più alcun riferimento alla prima tipologia di calzatura, quella da cui il termine deriva e cui parrebbe che Linguet rimandi con la propria traduzione. La definizione descrive infatti il termine come "cierto género de calzado, que se hace de pellejo de jabalí, buey, vaca, o caballo, sin adobar, en que se envuelven los pies, atándolas con cordeles o correas para abrigarlos, y andar con más comodidad y seguridad por tierras ásperas y frías": Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. I, 1726, p. 6.

letteralmente in francese “dais” e in italiano “baldacchino”, è tuttora il nome del drappo ornamentale di forma quadrata o rettangolare apposto in modo fisso sopra ad oggetti sacri quale altari o troni, oppure sostenuto da aste e condotto a seguito dell’incedere a cavallo o su un seggio del sovrano o di un’altra personalità di rilievo. Già Covarrubias lo definiva “la cortina con su cielo, que ponen a los Reyes, y después a los titulados, y lo mesmo es en el estado Eclesiástico, entre los Prelados”². La metafora rappresenta dunque in modo colorito e vivace il passaggio da una metonimica rappresentazione della vita campestre, al cui campo semantico della fatica, sobrietà, asperità e rusticità la calzatura rimanda, a una della vita cortigiana, nell’immagine dello sfarzo sontuoso ed agiato di un emblema di nobiltà. Linguet coglie a pieno l’immagine, che tuttavia preferisce esplicitare, coerentemente con la consueta duplice prassi, da un lato, di mondare il linguaggio dei servi dalle coloriture e giochi linguistici che lo caratterizzano e, dall’altro, di sciogliere le altrettanto tipiche metafore della polimetria aurea in una prosa meno figurata. L’immagine viene dunque riproposta, privata di espressività idiomática ma integra nel significato, tramite i due referenti “village” e “cour” – nell’italiano della Caminer poi, letteralmente, “corte” e “villaggio” – mettendo in evidenza il *topos* “corte” versus “aldea”. Come già anticipato, il comportamento del traduttore è coerente con l’atteggiamento solitamente mantenuto nei confronti di analoghi espedienti retorici tipici della *comedia* aurea, senza tuttavia offrire al nuovo destinatario un’equivalente traduzione letterale in nota, forse anche perché la loro crescente presenza all’interno dell’opera avrebbe richiesto un eccessivo numero di interventi paratestuali. È interessante dunque chiedersi quali motivazioni possano sottendere all’utilizzo del paratesto in questo specifico caso. Inoltre, non trattandosi di una frase rigidamente collocata sul piano linguistico, quale un proverbio o un modo di dire, essa sarebbe risultata comprensibile senza difficoltà anche tramite una traduzione letterale, soluzione che non a caso è utilizzata in nota senza l’ausilio di ulteriori chiarimenti. L’atteggiamento di Linguet sembrerebbe dunque alimentato da un duplice e ambivalente obiettivo: sul piano testuale quello tacito, non palesato, di adeguare l’opera a un nuovo paradigma culturale non soltanto dal punto di vista semantico, onde agevolarne ricezione e fruizione nel contesto di riferimento di arrivo, sul piano paratestuale, invece, quello esplicitamente dichiarato di riproporne le caratteristiche fondamentali, anche dal punto di vista linguistico. Le due scelte operative adottate, in

² Ivi, p. 328.

relazione tra loro complementare, si configurano quasi l'una come "atto mancato" dell'altra: da un lato si avverte la necessità di epurare di uno dei tratti più tipici quello stesso teatro che si afferma di apprezzare e voler riscattare tramite una traduzione che permetta di riconoscerne il valore, dall'altro non si rinuncia a evidenziarne la stessa peculiarità.

L'operazione traduttiva di Linguet ne "tradisce" dunque non soltanto la palese natura di uomo di lettere e non di scena, ma anche l'adesione a un determinato contesto storico e culturale, ossia quel secolo dei Lumi cui aderisce con polemico spirito critico. L'interpretazione incrociata degli interventi testuali e paratestuali di Linguet ne mostrano le aspirazioni sia letterarie che linguistiche e culturali: *Le Sage dans sa retraite* si va configurando in modo sempre più marcato come testo destinato alla lettura, diplomaticamente e sapientemente adattato e ricondotto ad un determinato paradigma storico.

Anche l'atteggiamento della Caminer, d'altronde, può essere letto come il risultato di una tensione ambivalente. Pur non intervenendo sulla soluzione scelta dal proprio omologo (prassi che, per quanto prevalente, in alcune sedi ricusa), essa si attiene infatti ad una versione alla lettera, omettendo nuovamente il riferimento al traduttore francese, atteggiamento che, come si osserverà, sarà tenuto d'ora in poi in ogni nota analoga. Questa evidente progressiva mancanza di intervento da parte della traduttrice ne mostra quasi una condizione di disagio, di conflitto deontologico bivalente: quale "fedele" e attenta traduttrice – per di più di seconda mano e con scarse competenze nell'ambito della lingua e della cultura cui fa riferimento quella drammaturgia di cui vuole "dare un saggio"³ – non si concede di tralasciare parte alcuna del prototesto di riferimento; quale esperta donna di teatro, invece, limita i propri interventi alla dimensione drammaturgica del testo, arginando ogni possibile ingerenza per quanto riguarda quella paratestuale.

Come anticipato, nella traduzione francese manca la quarta nota, per cui nella numerazione si passa direttamente dalla terza alla quinta. Quest'ultima, nella decima scena dell'atto iniziale, è la prima che Linguet introduce per dare un chiarimento di natura prettamente culturale.

REY	¿Sois pastor?	836	LE ROI.	ALF. Che mestiere fai?
TIRSO	Y de unas fieras que es desvergüenza el nombrarlas,		Que fais-tu? TIRCIS.	TIR. Custodisco ... delle bestie ... il nominarle è

³ Elisabetta Caminer Turra, "Avvertimento della traduttrice", cit., p. 2.

<p>y vergüenza el no comerlas.</p> <p>[p. 42]</p>	<p>Je garde.... des bêtes.... Il y a de la honte á les nommer (5); il y en a encore davantage à n'en point manger.</p> <p>[...]</p> <p>(5) Il y a plus que de la honte en Espagne à ne point manger du cochon, s'il est vrai que cela suiffise pour être mis entre les mains de la Sainte Inquisition.</p> <p>[p. 32]</p>	<p>vergogna (a), e il non mangiarle ancora di più.</p> <p>[...]</p> <p>(a) È qualche cosa di più che vergogna in Ispagna il non mangiare carne porcina, s'è vero che questo basti per esser dato nelle mani della Sacra inquisizione.</p> <p>[p. 26]</p>
---	---	--

L'allusione di Tirso⁴ fa riferimento alla carne di maiale giacché, come spiega anche Howley in una nota a questi versi, “el no comer carne de cerdo podía indicar que uno era judío”⁵. La presenza del tema della “limpieza de sangre” e di stereotipi legati alle minoranze ebraica e *morisca* (espulse come noto rispettivamente nel 1492, sotto i Re Cattolici Fernando ed Isabella, e tra il 1609 e il 1614, durante il regno di Filippo III), quale appunto l’interdizione relativa al consumo di carne suina, è frequente nella letteratura aurea⁶. In particolare, come analizza José María Díez Borque, “la comedia, con sus posibilidades de romper los márgenes cronológicos de la actualidad, puede presentar moros y judíos – a pesar de su expulsión – desde criterios valorativos del XVII y no del momento en que sitúa cronológicamente la acción”⁷, venendo a rafforzare quella relazione di stretta interdipendenza per cui “los

⁴ Si noti che anche in questo caso ci troviamo in presenza di una scena quasi interamente riscritta da Matos, in cui lo stesso ruolo del gracioso – condensato nell’unico personaggio di Tirso, a fronte della presenza nel testo di Lope di Bruno e Fileto, tra i quali si anima un vivace e colorito scambio di battute – è estremamente ridimensionato, a partire dalla stessa epurazione del registro linguistico e l’omissione di giochi di parole e doppi sensi. In particolare è da rilevare che la stessa allusione alla carne suina e dunque al tema della “limpieza de sangre”, alla pari delle domande con cui il sovrano si informa circa il nome e la professione di Tirso, è stata aggiunta dal *refundidor*, mentre in *El villano en su rincón* il monarca si limita a chiedere ragguagli su Juan Labrador.

⁵ Juan de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro...*, cit., p. 125.

⁶ Basti ricordare il cervantino *morisco* Ricote, il quale esibisce quali impliciti garanti di una condizione né musulmana né ebrea “huesos mundos de jamón, que si no se dejaban mascar, no defendían el ser chupados”: Miguel de Cervantes Saavedra, *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, Martín de Riquer y Morera (a cura di), Barcelona, Planeta, 2002 [1615], p. 963.

⁷ José María Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976, p. 232. Per una bibliografia di riferimento sul tema cfr.: Irene Andrés-Suárez (a cura di), *Las dos grandes minorías étnico-religiosas en la literatura española del Siglo de Oro: los judeoconversos y los moriscos. Actas del Grand séminaire de Neuchâtel, Neuchâtel, 26 a 27 de mayo de 1994*, Paris, Les Belles lettres, 1995; Miguel Ángel Auladell Pérez, “Los moriscos, sociedad marginada en el teatro español del siglo XVII”, «Sharq Al-Andalus.

estereotipos se encarnan en el teatro, mientras que el teatro viene a reforzar los mismos estereotipos”⁸. Da qui la “vergogna” derivante dal mangiare carne di maiale, che Matos mette in parallelismo antitetico con il nominare l’animale stesso. La nota di Linguet si rivela interessante sotto più punti di vista. In primo luogo il suo costituirsi come approfondimento “culturale”, al limite dell’aneddotico, ne fa uno strumento privo di utilità a fini tanto drammaturgici quanto diegetici o linguistico-traduttologici. A ciò si unisce poi l’incompletezza riscontrabile nel chiarimento del traduttore: la spiegazione fornita, solo parzialmente utile ad esplicitare l’ambiguità del testo, si configura quasi come mera testimonianza di un eccentrico quanto incomprensibile uso locale. Parafrasando Linguet, il non mangiare carne suina costituisce in Spagna qualcosa che va ben oltre la semplice vergogna, se così poco basta a scatenare ripercussioni da parte dell’Inquisizione. Il commento così formulato non solo non sospende il giudizio di chi lo enuncia, ma si configura probabilmente quale testimonianza di un’esperienza diretta da parte di quest’ultimo: è più che probabile, infatti, che durante il proprio viaggio nella penisola iberica a seguito del Principe di Beauveau lo stesso traduttore abbia avuto modo di assistere ad episodi analoghi⁹. Ciò che appare meno chiaro, invece, è il mancato riferimento alla motivazione che muove tale pratica persecutoria, che così descritta appare quasi l’ennesima mostra di una cultura animata da variegate “bizzarrie”. Tuttavia, è da escludere l’ipotesi che Linguet ignorasse il riferimento all’astensione dalla carne di maiale prescritta dalle religioni ebraica e musulmana. Lo stesso traduttore infatti, nella settima nota alla sua traduzione de *La dama melindrosa* di Lope de Vega, contenuta nel primo volume della stessa antologia

Estudios mudejares y moriscos», 12, 1995, Alicante, Universidad de Alicante, pp.401-412; Benedetta Belloni, “La evolución de la figura del morisco en el teatro español del Siglo de Oro”, in «*Scripta manent*». *Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)*, Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez (a cura di), Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012, pp. 35-46.

⁸ Ronald E. Surtz, “La imagen del moro en el teatro peninsular del siglo XVI”, in *Images des morisques dans la littérature et les arts. Actes du VIII Symposium International d’Etudes Morisques*, Zaghouan, Fondation Temimi, 1999, pp. 251-260, p. 260.

⁹ Si noti il modo in cui lo stesso Linguet descrive l’Inquisizione spagnola: “Le Saint Office n’avoit point pénétré en Espagne, ni même travaillé à s’en ouvrir les portes; ce sont les Rois honorés les premiers du nom de Catholiques, c’est-à-dire le scrupuleux Ferdinand, la consciencieuse Isabelle, qui ont mérité cet établissement [l’Inquisizione spagnola]. Et ce n’est pas l’inquisition Romaine qu’ils y ont adoptée; c’est un monstre féroce & incompatible, qu’ils y ont créé sous le même nom: rien ne ressemble moins au Saint Office du Tibre, que celui du Tage, ou du Mançanarés. Jamais Rome n’a vu d’auto-da-fé. Ce spectacle effroyable n’a jamais souillé les yeux des Italiens. Son nom seul en indique assez l’origine. C’est la barbare froide, le despotisme hypocrite de Philippe II, qui perfectionnerent ce fruit du despotisme de son grand Pere: & ce n’est que dans les dénominations Espagnoles ou Portugaises, que le Saint Office a justifié le titre d’ennemi du genre humain.”: Simon-Nicolas Henri Linguet, *Annales Politiques...*, cit., vol. I, p. 348.

drammaturgica, spiega l'omissione di due versi contenenti un riferimento analogo nel seguente modo: "Elle lui demande s'il mage du cochon. Cette demande en Espagne a quelque sel, sur-tout étant adressée à un esclave supposé More, & par conséquent de race de Mahométane"¹⁰. Un confronto tra quest'ultimo paratesto – la traduzione cui fa riferimento riporta: "Bois tu du vin?"¹¹ – e quello oggetto di analisi permette di arricchire le considerazioni in merito. In entrambi i casi il traduttore opera in una duplice direzione: elimina dal testo il riferimento diretto alla carne suina e ne supplisce l'assenza in nota tramite una spiegazione con finalità prettamente culturali, che testimonia un interesse non tanto linguistico quanto socio-antropologico. Malgrado tale affinità, tuttavia, si possono osservare due differenze interessanti: mentre nel caso de *La dama melindrosa* Linguet elimina dal testo la domanda e nel paratesto spiega chiaramente che a darle quel "quelque sel" è la velata allusione alla condizione di *morisco*, nel caso di quella di *El sabio* egli opera in maniera diametralmente opposta, traducendo il dialogo (sebbene una sua eventuale eliminazione non comportasse gravi perdite in termini semantici e diegetici) senza tuttavia offrire in nota una spiegazione altrettanto puntuale del riferimento religioso. Questa seconda scelta è accompagnata inoltre da un intervento linguistico a livello testuale degno di attenzione: l'interrogativa totale del testo spagnolo ("¿Sois pastor?") diventa parziale in quello francese ("Que fais-tu?") così come, di conseguenza, anche in quello italiano, dove subisce inoltre un'ulteriore specificazione con finalità illustrativa data dall'aggiunta della parola "mestiere" per chiarire che l'interesse del re è rivolta alla professione di Tirso ("Che mestiere fai?"). Al di là della possibile motivazione alla base di tale intervento – sia esso dettato proprio dall'inserimento della nota; oppure dalla necessità di risolvere l'idea del poco verosimile "pastore di maiali", che in prosa risalterebbe forse in modo maggiore rispetto al verso, con l'utilizzo del verbo ("garder") al posto del sostantivo; dal desiderio di un parallelismo con l'immediatamente precedente "¿Cómo te llamas?", o da altro ancora – ciò che più conta è che si tratta di un espediente che permette di cogliere la libertà di arbitrio con cui Linguet opera. Come già riscontrato, nella versione francese testo e paratesto concorrono alla creazione di un contenuto unico ed omogeneo, in una organica e solidale comunione di intenti che si configura ancora una volta in termini più marcatamente

¹⁰ Simon-Nicolas Henri Linguet, "Les vapeurs ou La fille délicate", in *Théâtre espagnol*, cit., vol. I, p. 329. I versi cui Linguet fa riferimento recitano "¿Bebes vino? ¿Comes, di, tocino?".

¹¹ Ibidem.

culturali che strettamente drammaturgici. In modo opposto, invece, la Caminer appare completamente assente dalla propria nota, che si limita a restituire in una traduzione alla lettera. Quasi come se le fosse estraneo, il paratesto italiano rivela una sorta di “disagio” che ne fa un apparato a sé stante e di scarso, nonché quasi “involontario”, contributo, senz’altro inutile tanto a fini performativi quanto diegetici.

La nota successiva, nella stessa scena, si confronta con un elemento linguistico e retorico di estrema rilevanza in presenza del quale il traduttore francese, come osservato, mostra generalmente di non trovarsi a proprio agio, ricorrendo il più delle volte all’omissione. Si tratta del frequente ricorso a metafore amoroze, in particolare relative al campo semantico dell’astrologia.

<p>BEATRIZ A vuestras plantas, señor, está Beatriz.</p> <p>REY De la tierra alzado, bella labradora; 855 que se quejara la esfera del sol de este injusto aplauso, viendo a mis pies sus estrellas.</p> <p>[p. 42]</p>	<p>BÉATRIX. Seigneur, j’embrasse vos genouz.</p> <p>LE ROI. Levez-vous, chamante personne, je ne saurois vous voir à mes pieds (6).</p> <p>[...]</p> <p>(6) L’Espagnol dit: Levez-vous; la Sphere du soleil se plaindroit en voyant a mes pieds ses étoiles. Il faut se rappeler que dans toutes les galanteries del Comédies Espagnoles, le soleil & les étoiles entrent toujours pour quelque chose.</p> <p>[p. 34]</p>	<p>BEA. Signore, io abbraccio le vostre ginocchia.</p> <p>ALF. Alzatevi, amabile fanciulla, io non soffrirò di vedervi ai miei piedi (b).</p> <p>[...]</p> <p>(b) Lo Spagnuolo dice: “alzatevi, la sfera del Sole si lagnerebbe vedendo le stelle a’ miei piedi”. Bisogna ricordarsi che in tutte le galanterie delle Commedie Spagnuole il Sole e le Stelle entrano sempre per qualche cosa.</p> <p>[pp. 26-27]</p>
--	---	--

Ancora una volta ci troviamo in presenza di una nota non tanto esplicitativa quanto suppletiva, introdotta quasi a compensazione o risarcimento di un elemento cassato. All’esplicitazione semantica si aggiunge inoltre un’interessante spiegazione stilistica, evidentemente riconducibile a quella volontà di “fair connoître le génie Espagnol”¹², ossia mostrare il “genio” della *comedia* aurea in un’ottica ancora una volta più spiccatamente

¹² Simon Nicolas Henri Linguet, “Avertissement”, in *Théâtre espagnol*, cit., p. XXXVII.

linguistica che drammaturgica. La metafora tramite cui il re adula la figlia di Juan Labrador¹³ non è in effetti un caso isolato all'interno del testo. Il riferimento ad elementi della sfera celeste, quali il sole e le stelle, viene usato nella maggioranza dei casi – coerentemente con uno stilema tipico del teatro aureo che si avvale, anche per ragioni pratiche inerenti la prassi compositiva, di immagini spesso lessicalizzate in formule e moduli retorici riproponibili in contesti analoghi all'interno di drammi differenti – o per indicare il trascorrere del tempo, o quale termine di paragone all'interno di lusinghe e dialoghi amorosi, come in questo caso. Come si vedrà più nello specifico, Linguet opera a seconda delle occorrenze con un atteggiamento alquanto coerente e in linea con una visione sia culturalmente che linguisticamente razionalizzante. Mentre nel caso di metafore astronomiche finalizzate a indicare un lasso cronologico o un preciso momento della giornata egli esplicita il riferimento eliminando l'espedito retorico senza sentire alcun bisogno di renderne conto in una nota, nel contesto del *galanteo* amoroso sembra avvertire nell'elemento metaforico un fattore di "disturbo" culturale maggiore, che lo porta a intervenire con due tipi di atteggiamento opposti per la resa ma affini per "ingerenza". Nella maggior parte delle ricorrenze l'espedito retorico si trova all'interno di una più ampia *relación* che il traduttore taglia interamente senza apportare in nota alcuna indicazione, né in merito al contenuto né alla forma, circa la presenza di una parte omessa. Negli unici due casi, uno dei quali il presente, in cui la metafora relativa al campo semantico dei corpi celesti si trovi all'interno di una battuta che viene tradotta, essa viene sì eliminata, ma se ne riporta comunque il contenuto in nota. In questo caso, inoltre, a differenza del successivo (l'ottava nota, come si vedrà più avanti), probabilmente proprio perché precedente in ordine di comparsa, il traduttore si sofferma a dare una spiegazione di tipo stilistico, che partecipa alla descrizione con un personale giudizio di valore. L'esortazione impersonale "Il faut se rappeler", al di là della palese curiosità intellettuale e culturale cui ha origine, sembra tradire in qualche modo quella sorta di spaesamento che porta da un lato ad epurare il testo e dall'altro a rendere

¹³ Si noti che i versi in questione sono interamente aggiunti da Matos. Nella *comedia* di Lope infatti il dialogo tra re e *labradora*, molto più breve e che vede la presenza anche dell'Infanta, inizia *ex abrupto* senza alcun convenevole né la presenza di *a parte*. Le prime parole che il monarca e Lisarda si rivolgono sono le seguenti: "REY. ¿Sois hija deste buen viejo / que llaman Juan Labrador? LISARDA. Yo soy su hija señor / y aunque tosca soy su espejo." (vv. 840-843); essi diventano nella *refundición*: "REY. ¿Quién es en aquesta aldea / Juan labrador? BEATRIZ. Es mi padre." (vv. 864-865). Segue poi, come osservato, il dialogo incentrato sulla curiosità del monarca nei confronti del padre e sulla sua ammirazione per la ragazza (vv. 866-954).

conto in nota di quanto cassato: il bisogno manifestato da parte del traduttore di chiarire la costante presenza di metafore astrologiche all'interno dei *galanteos* del teatro aureo spagnolo smaschera, per un verso, la difficoltà che questi trova nella gestione di tale aspetto, tutelando, per contro, la drastica scelta operativa della soppressione. Ecco allora che dietro quell'assertivo ed esplicativo "entrent toujours pour quelque chose" possiamo cogliere qualcosa di più profondo della pretesa volontà di informazione: un "alibi" tramite cui il traduttore giustifica e tutela la propria condotta, mostrandosi in ogni sua inevitabile parzialità di uomo. D'altronde la Caminer non opera in modo troppo differente: con la sua traduzione alla lettera essa evita ancora una volta di comprometersi all'interno del paratesto, in un'accezione del "compromesso" che non rimanda tanto all'idea di coinvolgimento in termini di "implicazione", quanto piuttosto a qualcosa di affine al "compromiso" spagnolo, nel senso di "impegno" e "partecipazione". La traduttrice italiana non "partecipa" alla costruzione dell'elemento paratestuale, dalle cui finalità linguistiche e culturali probabilmente non si sente coinvolta o direttamente interessata, bensì si limita a restituirlo in modo neutrale: quasi un personaggio invisibile sul palcoscenico traduttivo.

All'interno di un contesto affine, sebbene risolta con scelte differenti nonché interventi testuali più invasivi, troviamo l'ultima nota di questo primo atto, nell'undicesima scena. Siamo anche in questo caso in presenza di un *galanteo*, benché inserito all'interno di un dialogo più ampio che coinvolge i due reali *enamorados*, Beatriz e don Gutierre, a Vega Florida durante il loro secondo incontro¹⁴. Lo scambio di battute, che precede la decisione di darsi appuntamento presso l'olmo, mette in rilievo uno dei temi centrali del dramma, preludio del successivo "caso de honra": il reciproco innamoramento è ostacolato, come già visto, dai dubbi manifestati dalla figlia di Juan a Jacinta circa il differente *status* sociale degli *enamorados*.

BEATRIZ	No soy, la que vos pensáis; que hay muchas que se parezcan.	BÉATRIX.	BEA. Voi non sapevate chi io mi fossi; adesso che ci conosciamo ambedue, l'intervallo prodigioso che ci divide mi proibisce di corrispondere all'amor vostro.
DON GUTIERRE	<u>No puede engañarse el alma, que es oculta providencia que reconozca en la herida del delincuente la ofensa.</u>	Vous ne saviez pas qui j'étois; à présent que nous nous connaissons tous deux, l'intervalle prodigieux qui nous sépare me défend de répondre à votre amour.	GOT. Questa non è ragione, poiché l'amore eguaglia
BEATRIZ	<u>¿Cómo queréis que a la Corte me vaya a ser bandolera, teniendo segura yo</u>	DOM GUTTIERE.	
	990	Ce n'est pas-là une raison:	

¹⁴ Cfr. *supra*, pp. 765 ss,

<p>DON GUTIERRE <u>a quien matar en mi aldea?</u> <u>Es que son aquellos triunfos</u> <u>de mejor naturaleza,</u> <u>y la que es deidad humana,</u> <u>con pocos no se contenta.</u></p>	<p>y a-t-il rien que l'amour n'égale (7)? BÉATRIX. Ecoutez, il y a dans le village un grand orme sous lequel les filles viennent danser le soir. [...]</p>	<p>tutte le differenze (a). BEA. Ascoltate; noi abbiamo in questo Villaggio un grand'Olmo, sotto a cui le fanciulle vengono a ballare la sera: [...]</p>
<p>BEATRIZ <u>Mirad que estáis engañado.</u></p>		
<p>DON GUTIERRE <u>Ved que es aquesto evidencia.</u> 1000 <u>¿Podeis negar que esa mano,</u> <u>en cambio de mis finezas,</u> <u>me dio para ser dichoso,</u> <u>en un diamante esta estrella?</u> <u>¿Con qué motivo escondéis</u> <u>la mano y tiráis la piedra?</u></p>	<p>(7) Dans l'Espagnol il y a: la musique forme harmonie complete avec deux voix différentes, un dessus & une basse. L'Amour peut bien aussi faire une musique complete avec deux volontés, & ajuster celle de dessus avec celle de la basse. On voit bien qu'il n'y a pas moyen de traduire cela.</p>	<p>(a) Lo Spagnuolo dice: "la Musica forma un'armonia completa con due voci differenti, cioè con un Soprano e un Basso: anche l'Amore può fare una Musica completa con due volontà, e accordare quella del Soprano con quella del Basso". Ognuno vede che non è possibile il tradur questa robba.</p>
<p>BEATRIZ Es que la distancia que hay entre los dos desalienta mi inclinación.</p>		
<p>DON GUTIERRE De dos voces alta y baja, el arte ordena una conforme armonía. Luego el amor bien pudiera unir de dos voluntades una música perfecta, que en su punto con el alta conformase la pequeña. 1010</p>		
<p>BEATRIZ <u>Así es verdad.</u></p>		
<p>DON GUTIERRE <u>Pues ¿de qué os receláis?</u></p>		
<p>BEATRIZ <u>No quisiera que por falsear la prima destemplaste la tercera.</u> 1020</p>		
<p>DON GUTIERRE <u>Mucho más puede el amor.</u></p>		
<p>BEATRIZ Un olmo tiene esta aldea, adonde de noche, al son del pandero y la vihuela, se juntan las labradoras. [...]</p>		
<p>[pp. 47-48]</p>	<p>[p. 40]</p>	<p>[p. 30]</p>

Un rapido sguardo è sufficiente a trovare conferma del comportamento adottato da parte del traduttore francese in presenza di dialoghi amorosi. Linguet elimina infatti gran parte delle battute (sottolineate nel testo spagnolo), con una selezione di tipo razionalizzante che lo porta a prescindere da quegli elementi di valore prettamente retorico che non concorrano alla costruzione del messaggio semantico principale. In particolare, egli accorpa due battute di Beatriz – la prima, introduttiva, in cui la ragazza allude al primo incontro con Don Gutierre a Siviglia durante il quale aveva finto di essere una *dama* di Corte mascherando la propria reale identità; la seconda in cui dichiara che la distanza sociale che li separa le impedisce di corrispondere ai sentimenti del *galán* – introducendo come legame un elemento di congiunzione centrale. Con l'ausilio di quel sintetico “à présent que nous nous connaissons

tous deux”, che si contrappone alla frase precedente allo scopo di esplicitare a chi legge lo stato attuale della relazione tra i due personaggi, la versione francese può fare a meno di quel forse avvertito come lungo e poco funzionale, se non addirittura fastidioso, scambio di domande retoriche colme di barocchismi. Segue quindi il commento di don Gutierre oggetto di analisi, in cui questi rassicura la ragazza circa la capacità dell’amore di appianare ogni differenza sociale. A questa rapida battuta, esplicitazione della metafora cui la nota fa riferimento, segue l’invito di Beatriz presso l’olmo, con l’ulteriore eliminazione di una iniziale titubanza da parte di questa, dubbio che, presto risolto dal *galán*, può agli occhi di Linguet essere tralasciato. In questa razionalizzante operazione di condensazione il dialogo è ridotto al suo stretto nucleo semantico narrativo, tralasciando l’apporto stilistico e di caratterizzazione dei personaggi delle battute cassate. Secondo la prassi già anticipata nel precedente esempio, il traduttore non rende conto della presenza di queste ultime all’interno del testo spagnolo, né, contrariamente al desiderio manifestato in casi precedenti di mettere in evidenza le caratteristiche stilistiche e linguistiche della *comedia* aurea, delle metafore in esse contenute. Tuttavia, laddove egli non elimini l’artificio retorico bensì lo trasformi esplicitandone il significato, avverte l’esigenza di introdurre una nota. Ma, anche in tale caso, proprio in virtù del contesto descritto in cui questa è inserita, essa si configura in una funzione non tanto di “paratesto”, quanto di “pretesto”, veicolando un messaggio che va ben oltre il mero resoconto del significato letterale. Paradossalmente, un’osservazione analitica dell’operazione compiuta da questo detrattore di artifici retorici, non può non cogliere in quanto questi afferma una evidente contraddizione in termini che ne fa un’abile e sagace sorta di preterizione. Come è possibile infatti dichiarare un’oggettiva impossibilità di traduzione di un passaggio di cui si è appena riportata una comprensibile quanto efficace traduzione letterale? Sembra quasi che a parlare non sia tanto il traduttore, quanto l’avvocato Linguet: non a caso il costrutto “On voit bien” è uno stilema caro all’oratoria dell’autore, ricorrente in testi argomentativi a carattere difensivo – prevalentemente nei confronti delle accuse rivoltegli contro nel corso delle numerose polemiche di cui fu oggetto – quali ad esempio *Mémoires pour Mr. Linguet, avocat à Paris (1775)*¹⁵, *Mémoires sur la Bastille et sur la détention de Linguet écrits par lui-même (1783)*¹⁶ e *Histoire impartiale des*

¹⁵ Simon Nicolas Henri Linguet, *Mémoires pour Mr. Linguet...*, cit., p. 101.

¹⁶ Simon Nicolas Henri Linguet, *Mémoires sur la Bastille...*, cit., p. 134.

Jésuites (1768)¹⁷. Ecco allora che nella sua seconda parte la nota diviene quasi un'arringa a dimostrazione di una presunta oggettiva intraducibilità che lo stesso traduttore, con il proprio operare, ha smentito nelle premesse: cosa significa dunque per Linguet "il n'y a pas moyen de traduire cela"? In cosa risiede l'impossibilità di tradurre? Esclusa l'ipotesi di un'eccessiva, oppure falsa, modestia – che apparirebbero entrambe sia difficilmente riconducibili all'indole del traduttore francese, sia poco pertinenti al contesto – così come una mancanza di sincerità in quanto affermato, tale dichiarazione può offrire spunti di riflessione sull'idea, più o meno consapevole, che Linguet sembra avere del concetto di "traduzione" in questo determinato contesto. L'intraducibilità della metafora musicale di Gutierre non è da ritrovarsi tanto sul piano semantico o linguistico, di cui si fornisce dimostrazione rispettivamente nel testo e nel paratesto, quanto sul piano culturale: non è possibile recepire, e dunque adattare, una simile immagine al nuovo contesto di riferimento. Resta però un ulteriore interrogativo. Data l'assenza di riferimenti alle parti del monologo tagliate, perché tanto zelo nel riportare questa particolare immagine e al tempo stesso ragguagliarne circa l'intraducibilità? Laddove scelga di omettere altrettanto colorite immagini metaforiche, in quanto portatrici di messaggi superflui ai fini dell'intreccio narrativo, Linguet evidentemente non sente la necessità di riferirne l'esistenza, ma nel caso in cui ne ritenga di rilievo il contenuto e decida quindi di esplicitarne il senso liberandole dalla gabbia retorica, egli non può fare a meno di farne conoscere "le génie". Nelle parole della Caminer, dunque, "dare un saggio"¹⁸, ma anche, se non un vero e proprio giudizio di valore, una timida e accennata mostra di difficoltà: tramite il paratesto il traduttore può condividere quel senso di estraneità, straniamento e smarrimento che l'incontro con l'alterità, insito nel tradurre, talvolta comporta, per fare ritorno al contesto culturale di riferimento. "On voit bien", dunque: assimilare culturalmente tale materiale all'interno del nuovo paradigma di riferimento non è possibile. È necessario che il traduttore intervenga a ricondurlo su di un piano di realtà più verosimile e condivisibile affinché esso sia fruibile da parte del nuovo destinatario ideale, il quale, ancora una volta, si incarna nella figura di un lettore, complice e affiatato, in cui lo stesso traduttore trova compassione e conforto nella condivisione del "disagio". Sembra quasi che quel destinatario ideale cui Linguet fa appello sia egli stesso.

¹⁷ Simon Nicolas Henri Linguet, *Histoire impartiale des Jésuites...*, cit., vol. I, p. 49.

¹⁸ Elisabetta Caminer Turra, "Avvertimento della traduttrice", cit., p. 2.

Passando invece alla versione italiana, anche in questo caso la nota stimola diverse osservazioni che portano a intravedere nella Caminer un atteggiamento più attivo e partecipe rispetto a quello mantenuto precedentemente in altri casi, tramite una traduzione non esclusivamente letterale. In primo luogo, rimanendo nella seconda parte del paratesto, la traduttrice si fa a tal punto portavoce di quello che abbiamo appena definito come una sorta di “disagio” da parte di Linguet, da riferire anche quanto ciò che non è espressamente scritto, ossia lo scarto culturale che comporta l’inevitabile presenza di un giudizio di valore. Un neutro “cela” francese diventa quindi nell’italiano della Caminer il ben più parziale “questa roba”: la traduttrice si fa interprete del traduttore fino a riferire addirittura ciò che questi non dice ma che tutto lascia credere che pensi, diventando così quasi quella voce della propria coscienza con cui egli è in dialogo, la manifestazione di una pulsione sopita che si oppone ad essere repressa. Ciononostante anche nel testo italiano tale dichiarata intraducibilità viene smentita dalla stessa traduzione inserita in nota, nella quale anzi la Caminer sembra trovarsi maggiormente a proprio agio che in altri casi.

Comparando infatti la metafora musicale spagnola con le sue due traduzioni letterali proposte in nota è possibile osservare alcune divergenze. La comparazione di Matos è costruita tramite il parallelismo tra “el arte”, “dos voces” e “una conforme armonía”, da un lato, con “el Amor”, “dos voluntades” e “una música perfecta”, dall’altro. A stabilire la relazione di simmetria tra i due elementi, costruendo così il gioco linguistico, è la coppia di aggettivi “alta” e “baja”, il secondo dei quali muta – per evidenti esigenze metriche – nel sinonimo “pequeña”. La maggior parte degli interventi presenti nelle traduzioni è in prima istanza introdotta da Linguet, il quale sembra operare in un’ottica razionalizzante perfezionando, o addirittura aggiungendo, le relazioni di simmetria tra i vari elementi. Il primo aspetto a variare è il soggetto della frase iniziale, “el arte”, che il traduttore circonda a uno specifico campo artistico traducendo “musique”. La scelta di fare immediato riferimento al campo semantico cui la metafora riconduce potrebbe essere dettata non tanto dal desiderio di limitare la genericità del testo originale esplicitando una supposta sineddoche del tutto per la parte – intervento di cui almeno in apparenza non si riscontrerebbe necessità dal punto di vista della trasmissione semantica – quanto da quello di stabilire una simmetria ulteriore tramite il duplice utilizzo dello stesso termine, presente infatti nel secondo elemento della comparazione, laddove Matos ricorre invece a due

vocaboli differenti. Tale espediente comporta tuttavia anche un cambiamento morfologico e strutturale nel passaggio tra i due testi, che inevitabilmente si tramanda anche alla versione italiana. Dal punto di vista grammaticale, in realtà, nel testo spagnolo il riferimento simmetricamente corrispondente al termine “arte”, soggetto della prima frase, è “amor”, soggetto della seconda, mentre ad “armonía”, complemento oggetto della prima proposizione, rimanda il referente parallelo di “música”, complemento oggetto della seconda, termini non a caso accompagnati entrambi da un attributo (rispettivamente i pressoché sinonimi “conforme” e “perfecta”) a formare, con l’anteposizione nel primo caso e la posposizione nel secondo, una palese costruzione chiastica. Con la traduzione di “arte” con “musique” (termine che passa così a rivestire i panni prima di soggetto e poi di complemento oggetto) Linguet, pur orientandosi a un rafforzamento simmetrico tramite la ripetizione di un unico vocabolo, decostruisce paradossalmente l’impalcatura di corrispondenze stabilita da Matos. Interpretando “arte” come sineddoche in luogo di “música” e non come metafora per “amor”, il traduttore francese stabilisce un’equivalenza forzata che falsa i termini delle relazioni sia grammaticale che retorica, le quali per essere mantenute avrebbero dovuto prevedere semmai l’utilizzo di “musique” per tradurre “armonía”, in quanto complemento oggetto ed equivalente sinonimico del successivo “música”. In relazione a questi ultimi due termini, è possibile individuare da parte del traduttore francese un ulteriore accorgimento, anch’esso forse volto, più o meno coscientemente, a una maggiore stabilità della relazione simmetrica: i due attributi “conforme” e “perfecta” vengono infatti tradotti con un unico terzo sinonimo, “complete”. come nel primo elemento della similitudine è l’arte a fare delle due voci un’unica armonia, così nel secondo dovrà essere l’amore ad armonizzare le due opposte volontà in un’unica musica e non quest’ultima ad essere soggetto attivo del loro bilanciamento. Nel cambiare il soggetto dell’azione dalla “musique” a “l’amour”, Linguet, e di conseguenza anche la Caminer, elimina inoltre l’ulteriore riferimento “en su punto”, il quale chiarisce – anche tramite l’utilizzo dell’aggettivo possessivo relazionato in effetti a “música” – la costruzione e il significato dell’enunciato spagnolo. Tra le copiose accezioni di “punto” troviamo infatti quella collegata all’ambito musicale, tuttora in uso, che indica il tono di consonanza per accordare tra loro differenti strumenti:

En los instrumentos músicos, es el tono determinado de consonancia, para que estén acordes. Lat. *Consonancia tonus*.¹⁹

Sebbene il termine non sembri avere in francese, così come in italiano, un traduce tanto altrettanto diretto se non i più generici “ton” e “tono”, nella maggior parte dei coevi dizionari bilingui per la coppia linguistica francese spagnolo – a differenza di quelli secenteschi²⁰ – se ne offre anche questa particolare accezione. Nel *Nouveau dictionnaire espagnol-françois et latin* si specifica ad esempio: “de joueurs s’instruments de musique. Signifie ton, accord des cordes avec la voix. Lat. *tonus*”²¹. Nel *Sobrino aumentado*, invece, si riporta addirittura una voce a sé stante per l’accezione musicale del termine: “Puntos musicales. *Points de Musique*, se dit des notes qui marquent les tons. Lat. *Nota Musica*”²². Per quanto fosse dunque possibile all’epoca risalire al significato letterale dell’espressione utilizzata da Matos (ossia, parafrasando, “una musica perfetta, che accordasse al proprio tono l’umile e la nobile”), Linguet sembra preferire eliminarla, forse per difficoltà interpretative del significato di “punto”, risolvendo in questo modo anche il problema che il cambio di soggetto da “musique” ad “amour” avrebbe creato nella concordanza dell’aggettivo possessivo “su”. Oltre a tale omissione, l’intervento di Linguet – per ovvie ragioni poi riproposto identico anche dalla Caminer – è poi accompagnato dal ribaltamento del chiasmo (*aggettivo + sostantivo* e

¹⁹ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., 1737, vol. V, p. 435. Nel *Tesoro* del Covarrubias invece, l’unica accezione che rimandi all’ambito musicale è la locuzione “punto por letra, término músico, de la compostura breve que en cada punto señala una sílaba”: Sebastián de Covarrubias y Orozco, *Tesoro de la lengua Castellana...*, cit., p. 600. Per la teoria della musica nel XVII e XVIII secolo cfr. Thomas Christensen, “La teoria della musica”, in *Storia della scienza*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 10 voll., vol. VI – “L’Età dei Lumi”, pp. 505-510.

²⁰ Mancando nel *Tesoro* del Covarrubias l’accezione qui utilizzata, i dizionari bilingui del XVII secolo che ad esso si rifanno non ne riportano alcun traduce. È presente in vece la locuzione “estar en su punto” la quale avrebbe certamente potuto fuorviare Linguet, qualora questi si fosse servito di uno di queste opere lessicografiche. Cfr. ad esempio: “Estar una cosa en su punto, *C’est lors que’une chose est dans son point.*” e “Punto por letra, (de Músicos) Composición de musique qui marque un point, ou une pause sur chaque lettre.”: Francisco de la Torre y Ocón, *El maestro de las dos lenguas: diccionario español y francés, francés y español en dos tomos que compuso Francisco de la Torre y Ocón, Capellán de supremo Consejo de las Indias, Ministro Titular, y Traductor de Lenguas de la Santa Suprema General Inquisición, &c.*, Madrid, Imprenta de Juan de Ariztia, 2 voll., 1728, vol. I, p. 402. La ripresa dei lemmi del Covarrubias, riportati pressoché nello stesso ordine, è evidente oltre che dalla definizione dell’accezione musicale di “punto” anche da quella della: “estar en su punto, en sazón”: Sebastián de Covarrubias y Orozco, *Tesoro...*, cit., p. 600. L’accezione musicale, insieme a molte altre, è assente anche dal *Tesoro de las dos lenguas francesa y española* di César Oudin (Paris, Marc Orry, 2 voll., 1607, poi ampliato nel 1616), così come dal *Tesoro de las tres lenguas española, francesa y italiana* (Geneve, Philippe Albert & Alexandre Pernet, 3 voll., 1609) di Girolamo Vittori, che ad esso si rifaceva, ampliandolo, e che fu poi utilizzato dallo stesso Oudin per la sua seconda edizione.

²¹ Nicolas de Sejournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 810.

²² François Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 416.

sostantivo + aggettivo)²³, in una costruzione parallela che prevede in entrambi i sintagmi nominali la posposizione dell'attributo: "harmonie complete" e "musique complete". È da segnalare, tuttavia – all'interno di tale operazione traduttiva che tramite un duplice elemento simmetrico mira a controllare maggiormente la relazione logica tra le varie componenti del discorso – l'omissione da parte di Linguet dell'articolo indeterminativo relativo ad "harmonie", cui non corrisponde il mantenimento di quello relativo a "musique". L'asimmetria provocata da tale intervento, difficilmente spiegabile, viene poi sopperita dalla traduzione italiana, nella quale si reintroduce l'articolo: con un semplice morfema la Caminer, paradossalmente, oltrepassa la traduzione francese in un ritorno inconsapevole al testo spagnolo. Sempre nell'ambito del primo elemento costitutivo della similitudine, un'ulteriore ricerca di simmetria può essere inoltre individuata nell'aggiunta pleonastica dell'aggettivo "différentes", con riferimento assente nel testo spagnolo, in parallela contrapposizione a "complete": la "musique", dunque, forma una "harmonie complete" nell'unione di "deux voix différentes" (in italiano "un'armonia completa" e "due voci differenti"). Tale introduzione è forse determinata anche dalla necessità di anticipare e sottolineare la diversità delle "due voci", cui corrisponde poi la contrapposizione degli *status* sociali che l'amore è in grado di uniformare; è interessante notare, tuttavia, che a connotare la difformità delle "deux volontés" non venga introdotto alcun attributo analogo, il che pregiudica quell'apparente tanto aspirata simmetria.

L'operazione traduttiva successiva è forse quella di maggiore interesse, poiché vede la presenza di entrambi i traduttori all'interno del proprio paratesto in una raffinata operazione di mediazione culturale. Le "voces" cui Matos fa riferimento sono le "voci" melodiche, siano esse strumentali o cantate, che, nell'ambito dell'armonia, costituiscono una composizione musicale. Sebbene approssimativa, già nel *Tesoro* del Covarrubias troviamo del termine la seguente definizione:

Voz. Lat. *vox*, es propiamente el sonido que profiere el animal por la boca. [...] También atribuímos voz a las cosas inanimadas y artificiales, como a la vigüela, y a los de unos instrumentos decimos *tener buenas*

²³ Il chiasmo presente nel testo spagnolo è dettato soprattutto da palesi motivazioni metriche: anteporre entrambi gli aggettivi avrebbe dato adito, nel secondo caso, ad un verso proparossitono di otto sillabe e dunque non a un ottonario; viceversa, anteponendoli, perché il primo fosse ottonario bisognerebbe necessariamente ipotizzare una sinalefe tra "una" ed "armonía", il che provocherebbe tuttavia (con accento strofico sulla 1^a, 4^a e 7^a sillaba) un ritmo molto meno gradevole dell'attuale dattilico (accento sulla 1^a, 3^a, 5^a e 7^a sillaba con sinalefe tra "conforme" ed "armonía"). Per l'accento strofico spagnolo cfr. Antonio Quilis, *Métrica española. Edición actualizada y ampliada*, Barcelona, Ariel, 1984, pp. 27-36.

voces, a los mismos músicos llamamos *voces*, y cuando se ponen edictos de prebendas o partidos, dicen para una *voz de tiple* o *de contrabajo*.²⁴

Nel *Diccionario de Autoridades*, tra le numerose accezioni del termine, si riscontra una descrizione analoga e maggiormente dettagliata:

Voz. En la música es el sonido particular o tono correspondiente a las notas y claves, o en la voz del que canta o en los instrumentos. [...] En la Música hay tonos y *voces* graves y agudas.²⁵

Tale concetto è efficacemente pertinente alla similitudine costruita da Matos, dal momento che il termine di “voce”, di cui in alcuni casi è sinonimo “parte”, indica la musica interpretata da strumenti o cantanti – da soli o in gruppi di stessa voce – all’interno di una melodia: “in senso contrappuntistico è chiamata voce ogni melodia, intonata da uno o più strumenti o voci umane, che si svolga contemporaneamente ad altre”²⁶. L’armonia musicale è composta pertanto dall’uniformità di “voci” tra loro differenti: a partire da questo presupposto si crea l’immagine dell’analoga omogeneizzazione che l’amore è in grado di realizzare tra due realtà sociali difformi. Matos non utilizza il termine nello specifico riferimento alla voce umana e al canto, ma in un’accezione generica, attribuendo ai due aggettivi “alta” e “baja” le rispettive accezioni di “acuta” e “grave”. L’utilizzo di due attributi di ampia polisemia in luogo dei corrispondenti tecnicismi permette al drammaturgo di riproporli almeno parzialmente anche nel secondo termine di paragone, descrivendo così le “dos voluntades” come “alta” e “pequeña”. Dietro il cambiamento del secondo aggettivo non è da leggersi tanto una mancata attenzione nella costruzione del parallelismo, quanto la determinante influenza che il ruolo della versificazione riveste nella drammaturgia aurea. In quanto testo in versi, infatti, la *comedia* è strettamente relazionata al vincolo metrico, ancora prima che ad altri, quale parametro imprescindibile nella scelta e disposizione degli elementi che costituiscono un determinato enunciato. In questo caso il mantenimento simmetrico dei due aggettivi avrebbe compromesso la metrica del verso in questione (v. 1016), venendo a creare un settenario anziché un ottonario. La rinuncia ad una omogeneità nel parallelismo da parte di Matos appare dunque secondaria se comparata al rispetto del vincolo metrico, anche perché nella scelta del sinonimo è possibile riscontrare un accorgimento linguistico che rivela un’estrema accuratezza lessicale. Il termine “alto”, infatti, come riporta il *Diccionario de*

²⁴ Sebastián de Covarrubias y Orozco, *Tesoro...*, cit., p. 150.

²⁵ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. VI, 1739, p. 524.

²⁶ *Enciclopedia Garzanti della musica*, Milano, Garzanti, 1974, p. 609.

Autoridades tra le sue varie accezioni – compresa quella attinente all’ambito musicale²⁷ – “vale asimismo, por translación, lo que es de grande aprecio, sumamente estimable, y de superior grado y gerarquía: como alta virtud, alta dignidad, alto empleo”²⁸, mentre “pequeño” “metáforicamente y en sentido moral vale bajo, abatido y humilde, como contrapuesto a los poderosos y soberbios”²⁹. La differenza gerarchica delle due volontà è dunque ben esemplificata nell’utilizzo degli attributi “alta” e “pequeña”. Il passaggio al testo francese delle due coppie di aggettivi è investito però di un intervento da parte del traduttore che accresce il livello metaforico del testo e che sarà poi portata alle sue estreme conseguenze nella resa italiana. Anziché tradurre letteralmente “alta y baja” con “haute et basse”, Linguet interviene in modo singolare sostituendo il primo aggettivo con il sostantivo “dessus”, termine oggi in disuso ma corrente nella terminologia del Seicento e del Settecento per indicare la voce o lo strumento più acuti all’interno di una composizione musicale. Come si indica nel *Dictionnaire de la Musique*:

Terme général désignant soit les voix, soit les tessitures les plus aiguës d’un ensemble. Dans la terminologie des XVII^e et XVIII^e siècles, on distinguait les hauts dessus et les bas dessus, correspondant à peu près au soprano et au mezzo-soprano. On employait aussi ce terme pour désigner les instruments aigus d’une même famille (par exemple, dessus de viole), ou encore, dans l’orgue, des jeux « coupés » [...] n’affectant que la partie supérieure du clavier. Dans le titre des pièces d’orgue, il désigne un morceau comportant un récit de solo à la partie supérieure.³⁰

Si noti la dettagliata descrizione, pressoché coeva, che Rousseau dava del termine:

DESSUS. s. m. La plus aiguë des Parties de la Musique; celle qui règne au-dessus de toutes les autres. C’est dans ce sens qu’on dit dans la Musique instrumentale, *Dessus* de Violon, *Dessus* de Flute ou de Haurbois, & en général *Dessus* de Symphonie. Dans la Musique vocale, le *Dessus* s’exécute par des voix de femmes, d’enfants, & encorre par des *Castrati* dont la voix, par des rapports difficiles à concevoir, gagne une Octave en haut, & en perd une en bas, au moyen de cette mutilation. Le *Dessus* se divise ordinairement en premier & second, & quelquefois même en trois. La Partie vocale qui exécute le second *Dessus*, s’appelle *Bas-Dessus*, & l’on fait aussi des Récits à voix seule pour certe Partie. Un beau *Bas-Dessus* plein & sonore, n’est pas moins estimé en Italie que les Voix claires & aiguës; mais on n’en fait aucun cas en France. Cependant par un caprice de la mode, j’ai vu fort applaudir à l’Opéra de Pars, une M^{lle} Gondré, qui en effet avoit un fort beau *Bas-Dessus*.³¹

²⁷ “ALTO. En la Música es la voz cuyo tono está una octava arriba sobre el bajo. Lat. *Vox acuta*.”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. I, 1726, p. 248. La voce “bajo” invece è assente dall’edizione settecentesca del dizionario.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. V, 1737, p. 211. Nel Covarrubias troviamo come unica accezione “el chico., Lat. *paruus*. Díjose del nombre Italiano *pequeño*, pequeño, pequeño.”: Sebastián de Covarrubias y Orozco, *Tesoro...*, cit., p. 584.

³⁰ Marc Vignal, *Dictionnaire de la Musique*, Paris, Larousse, 2005, p. 314.

³¹ Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768, pp. 143-144.

Linguet decide dunque di tradurre il più generico aggettivo “alta” con un tecnicismo – il che potrebbe spiegare anche l’anticipazione del termine “musique” – culturalmente molto connotato, sia dal punto di vista diacronico che diatopico. Per farlo egli deve tuttavia operare sul testo un cambiamento sostanziale, introducendo un sostantivo – poiché “dessus”, a differenza di “alto”, non ha accezione anche di attributo – al posto di un aggettivo e stravolgendo così in maniera definitiva la simmetria dell’immagine. Laddove infatti in Matos troviamo una atavica contrapposizione tra “alta” e “baja”, il traduttore francese propone l’antitesi tra “dessus” e “basse”. Questo secondo termine tuttavia non è, come potrebbe sembrare, l’aggettivo corrispondente a “baja” (in relazione a una sottintesa “voix”), quanto il sostantivo di genere femminile che indica la tipologia vocale opposta al “dessus”, vale a dire il “basso”. L’introduzione dei due sostantivi richiede poi la presenza dei rispettivi articoli quali loro determinanti: “un dessus & une basse”. La preposizione “de” viene inoltre sostituita con “avec” – sia in questo passaggio che poco più avanti, in relazione al verbo “faire” – stabilendo così un ulteriore parallelismo con il secondo elemento della comparazione, in cui il verbo “conformer” (tradotto con “ajuster”) richiede l’uso di “con”, e “armonizzando”, appunto, il passaggio. Ciò comporta di conseguenza la sostituzione del verbo “ordena”, utilizzato da Matos probabilmente anche per motivi metrici, con “forme” – che riprende forse “conforme” e il successivo “conformer”, non a caso “formar con”, che potrebbe essere ricondotto anche a una preferenza semantica, in quanto meglio si adatta a rappresentare l’idea di un’armonizzazione di voci differenti. È interessante notare inoltre come nell’ultimo dei tre enunciati che presentano la preposizione “avec” Linguet inverte inspiegabilmente il complemento oggetto: per quanto il significato non subisca variazioni, ad essere “uniformata” da parte dell’amore non è più la “voluntad pequeña” ma, viceversa, il “dessus”. I due termini utilizzati in luogo di “alta” e “baja” vengono riproposti nel secondo elemento della similitudine, quello figurato relativo all’amore. Mentre anche in questo caso, come visto, Matos utilizza due aggettivi pertinenti al sostantivo di riferimento, ossia “voluntad” (“alta” e “pequeña”), il mantenimento del sostantivo maschile “dessus” e di quello femminile “basse” da parte di Linguet provoca uno spostamento del testo dal piano letterale e quello figurato. Le “deux volontés” diventano infatti rispettivamente “celle de dessus & celle de la basse”, con un passaggio dai concetti di “volontà” nobile di uno *status* gerarchico di superiorità, da un lato, e di inclinazione umile dettata da una posizione sociale

inferiore, dall'altro, a quella di due "volontà" ricondotte a tecnicismi relativi al dominio semantico della musica. Si noti come in questo caso il traduttore utilizzi l'articolo soltanto nel caso del secondo sostantivo, mentre per il primo si limiti alla preposizione. L'aspetto di maggior rilievo è comunque costituito, tuttavia, dall'introduzione dei due sostantivi al posto degli attributi, artificio che comporta un inevitabile allontanamento del testo francese da quello spagnolo in direzione paradossalmente inversa a quelle che sembravano essere le intenzioni del traduttore: l'illuminato desiderio di armonia e ordine tra le parti del discorso, nato dal disagio provocato dalla presenza dell'elemento metaforico, porta Linguet ad avvalersi di un analogo espediente. Quell'effetto straniante che rende impossibile la traduzione del passaggio, determinato dal valore figurato dell'elemento retorico, viene paradossalmente risolto, in quella che sembrava voler essere una parafrasi animata da ambizioni sistematizzanti, con un'ulteriore metafora. Quest'ultima, introdotta all'interno della prima nel tentativo di regolarizzare il passaggio rafforzandone la simmetria e rimediandone l'approssimazione, rende tuttavia l'immagine ancora meno verosimile e dunque, secondo quella che sembrerebbe essere la visione di Linguet, più difficile da tradurre. A "rassicurare" il traduttore nell'inconsueto utilizzo dell'immagine figurata potrebbe essere l'appartenenza di quest'ultima a un campo di realtà ben nota, ossia quello della musica e forse più in particolare dell'opera, il che probabilmente la rende, pur acquisendo un ruolo figurato, più verosimile. Nel passaggio alla versione italiana – da "la musique forme harmonie complete avec deux voix différentes, un dessus & une basse. L'Amour peut bien aussi faire une musique complete avec deux volontés, & ajuster celle de dessus avec celle de la basse" a "la Musica forma un'armonia completa con due voci differenti, cioè con un Soprano e un Basso: anche l'Amore può fare una Musica completa con due volontà, e accordare quella del Soprano con quella del Basso" – la metafora viene poi ulteriormente affinata. Il confronto con la prassi traduttiva necessita obbligatoriamente di una scrupolosa ermeneutica: la pratica esegetica tramite cui un traduttore mette al vaglio il testo con cui si misura, per poi proporre una restituzione in altra lingua, si configura spesso come un esame interpretativo talmente accurato, per quanto ovviamente sempre perfettibile, da essere in grado di scorgere nel prototesto anche minime sfumature magari impercettibili agli occhi di un altro lettore. È probabile in questo caso che la Caminer, pur non avendo sotto mano il prototesto spagnolo, abbia colto nella traduzione francese alcuni

“limiti” e abbia operato quindi in direzione di un suo perfezionamento. Mentre da un lato infatti ne mantiene alla lettera quegli interventi che non causano particolare disturbo – quali la duplice sostituzione della preposizione “de” con “avec” (tradotto “con”) o l’inversione del complemento oggetto nella relazione grammaticale tra “alta” e “pequeña” – dall’altra interviene a perfezionare la resa figurata di Linguet. I due tecnicismi musicali vengono resi rispettivamente con i traducanti “soprano” e “basso”. Se il secondo sostantivo francese è tuttora l’equivalente dell’italiano “basso”, “dessus” era invece all’epoca sinonimo del meno diffuso “soprano”³², oggi invalso nell’uso:

In France [nel XVIII secolo], the importance of a higher and lower soprano voice in solo and choral ensembles created a more consistent terminology: Dessus for the soprano voice and Bas-dessus for the mezzo-soprano.³³

Come di consueto la Caminer opta sostanzialmente per una traduzione letterale, introducendo nella prima parte della comparazione l’intervento regolativo dell’aggiunta dell’avverbio dichiarativo “cioè” e della ripetizione della preposizione “con”, con la funzione esplicativa di esplicitare le due “voci” cui ci si riferisce. Nella seconda, invece, essa prende parte in maniera attiva con due interventi, per quanto minimi all’interno dell’impianto testuale se comparati con quelli apposti da Linguet. Il primo, in ordine di rilevanza, è di tipo morfologico: l’asimmetria creata dall’assenza di articolo determinativo in riferimento a “dessus” viene risolta con la sua introduzione a regolarizzare il parallelismo (“quella del soprano con quella del basso”). Il secondo, invece, è di tipo lessicale: il verbo “ajuster”, con cui Linguet traduce il “conformar” spagnolo, passa ad essere in italiano un ben più specifico “accordare”, che ascrive la metafora in maniera ancor più diretta all’ambito della musica. In questo modo l’immagine inserita da Linguet viene ulteriormente regolarizzata dalla Caminer. La resa italiana concorre dunque a un raffinamento di quella francese in un processo di accostamento che si configura come inversamente proporzionale a quello di allontanamento

³² “SOPRANO. Mot italien (pl. *soprani*, parfois francisé *sopranos*, ou même entièrement francisé en *soprane*), ayant supplanté au XVII^e siècle l’ancien terme latin *superius* ou ses équivalents tels que *discantus*, *treble*, etc., mais ayant pris, outre le sens harmonique de ces derniers, un second sens affecté à la classification vocale des chanteurs.”: Marc Vignal, *Dictionnaire de la Musique*, cit., p. 1019.

³³ Brittnee Marie Siemon, *An in-depth examination of the defining parameters of the lyric mezzo-soprano: its place in history and future in pedagogical study and performance venues*, Thesis (D.M.A.), University of South Carolina, ProQuest, 2007, p. 3. Si noti ad esempio che nel proprio *Dictionnaire de musique* Rousseau definisce il termine “castrato” come “musicien qu’on a privé, dans son enfance, des organes de la génération, pour lui conserver la voix aigüe qui chante la Partie appellée *Dessus* ou *Soprano*”: Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, cit., p. 75.

dal testo spagnolo: nel passaggio dall'esegesi alla traduzione il desiderio di una normalizzazione logica che sopperisca alle carenze del prototesto e le risolva porta a un distacco definitivo dalle intenzioni di Matos. Tuttavia potremmo dire che la "voce" unisona dei due traduttori si "accordi", appunto, in un processo tanto complesso quanto apparentemente molto naturale, a quella di registro opposto di Matos, formando in questo modo la "armonia completa" di una metafora al quadrato. L'intervento parallelo e complementare di entrambi tradisce infatti lo spaesamento provocato da uno scarto culturale che per risolversi si serve dello stesso espediente che sembra voler arginare. Pur rifuggendo dall'immagine che nella teoria si dichiara impossibile da tradurre, nell'esercizio pratico di una parafrasi letterale si dimostra in realtà l'imprescindibilità dell'elemento figurato. Le due traduzioni concorrono in modo complementare a una comune "regolarizzazione" del testo spagnolo. Il "disagio" provocato da un elemento culturale estraneo, quale la metafora amorosa, viene ricondotto a un paradigma di relazioni simmetriche in cui la lingua è portatrice di rassicurazione e conforto dal turbamento traduttivo. Tuttavia, come visto, Linguet e la Caminer sono prigionieri di quegli stessi artifici retorici da loro temuti. E da prigionieri, dunque, vengono "tradotti" inconsapevolmente a quella cella creativa cui tentano di sopperire e sfuggire. Ciò che risulta essere fastidioso e "straniero", dunque portatore di un'impossibilità di traduzione, refrattario alla conduzione nel proprio sistema linguistico e culturale, viene in realtà investito di un'ulteriore carica retorica. Gli stessi traduttori si appellano al proprio universo storico di riferimento e alle proprie competenze, l'universo musicale del XVIII secolo, per trovare riparo da ciò che è loro "discorde" e ricondurlo a confortevole armonia sotto il controllo del proprio universo antropologico di riferimento e di un presunto dominio della ragione che paradossalmente genera nuove manifestazioni creative e relazioni retoriche. Una "robba" che, in fondo, non soltanto dimostra di essere stata pienamente colta e compresa, ma di non essere affatto impossibile da restituire. Le due "voci" dei traduttori si uniformano e fondono in un'accordata melodia fino ad appropriarsi dell'immagine loro malgrado. Nella sua declinazione fenomenologica, dunque, il paratesto smentisce parzialmente i propri intenti: l'intensa carica lirica della drammaturgia aurea non è possibile da tradurre, trasmettere e spiegare, senza ricorrere ineludibilmente all'artificio retorico.

La prima nota del secondo atto, all'interno della quinta scena, si presenta come un paratesto linguistico dagli interessanti risvolti di tipo culturale, configurandosi in questo senso come unico nel proprio genere, anche per il *modus operandi* di entrambi i traduttori.

<p>JUAN [...] Tras aquesto una olla sacan 1770 podrida, que os aseguro que no la come monarca, por más cosas que la echen, mejor.</p> <p>[p. 72]</p>	<p>JEAN. [...] Ensuite vient un poulet rôti, de ceuz que j'éleve dans ma Cour, & puis vient une olla podrida* telle que le Roi n'en a jamais mangé.</p> <p>* Pot-pourri.</p> <p>[p. 59]</p>	<p>GIO. [...] Quindi viene un pollo arrostito di quelli che allevo io nella mia corte, poi una potrida così buona, che il Re non ha mai mangiato la simile.</p> <p>[p. 40]</p>
---	---	---

Siamo all'interno della scena centrale dell'opera, tanto a livello strutturale quanto sul piano narrativo e drammaturgico. Si tratta infatti del primo dialogo tra Juan Labrador e il re, nei panni di Enrique de Guevara, dialogo che anche in virtù del suo valore allegorico subisce, come osservato³⁴, rilevanti trasformazioni nei rispettivi passaggi sia dal dramma di Lope alla *refundición* di Matos che da questa alla traduzione di Linguet e poi della Caminer: ogni intervento sul testo è una preziosa testimonianza di chi ne è portavoce. In questo passaggio, in particolare, il *villano* soddisfa la curiosità del monarca descrivendo la propria giornata: Matos evidenzia così la semplice e sobria rusticità della vita di Juan, in palese opposizione alla fastosa vita di Corte che questi aborrisce. Alla domanda posta dal sovrano riguardo alle pietanze consumate a pranzo, Juan elenca una serie di alimenti semplici provenienti dai propri terreni, per poi concludere con la presentazione di una "olla podrida" migliore di quante, sebbene più variegata, possa mangiarne un monarca. All'immediata richiesta del re, curioso di sapere cosa renda tale pietanza tanto speciale, Juan offre una risposta coerentemente in linea con il *topos* del *beatus ille*: "que se come con más gana" (resa in francese con "c'est que la mienne se mange avec plus d'appetit" e poi nel toscaneggiante e letterario italiano della Caminer "gli è che la mia si mangia con maggior appetito"). La "olla podrida" è un piatto di origine medievale, rimasto in uso sebbene con declinazioni differenti a seconda del contesto e del periodo, che prende il nome dal recipiente stesso in cui veniva cucinato. Nel dizionario del Covarrubias se ne dà la seguente definizione:

OLLA, del nombre Latino *olla*, es un vaso de cocina en que se cuece principalmente la carne y todas las demás cosas. Por la figura metonimia se toma *olla* por lo que está dentro de ella. [...] OLLA PODRIDA, la

³⁴ Cfr. *supra*, pp. 627-628.

que es muy grande y contiene en sí varias cosas, como carnero, vaca, gallinas, capones, longaniza, pies de puerco, ajos, cebollas, &c. Púdose decir *podrida*, en cuanto se cuece muy despacio, que casi lo que tiene dentro viene a deshacerse, y por esta razón se pudo decir *podrida*, como la fruta que se madura demasiado. Pero aquello *podrido* es lo que da el gusto y punto.³⁵

La pietanza era molto diffusa durante il XVI e il XVII secolo nella penisola iberica³⁶, da cui arrivò anche ad altri Paesi d'Europa. Con essa venne importato anche il nome usato per designarla, subendo sorti diverse a seconda dei luoghi e dei contesti, come le due traduzioni dimostrano. In presenza di tale *realia* Linguet e la Caminer si comportano in modo diametralmente opposto, esprimendo due diverse attitudini traduttive, se non addirittura "poetiche". Il primo infatti lascia nel testo il nome spagnolo della pietanza, evidenziandolo con la grafia corsiva, e inserisce una nota – per la prima e unica volta introdotta non dal numero ma da un asterisco – in cui ne riporta esclusivamente il corrispettivo referente francese. La combinazione dei due termini "pot-pourri", nata dalla traduzione letterale di "olla podrida" ("pentola putrida"), è passato a collocarsi semanticamente quale nome proprio del piatto e poi da questo ad opera musicale composta da frammenti o temi di differenti composizioni, oppure ancora generico miscuglio di cose diverse; tornando così allo spagnolo con queste accezioni nella grafia "popurrì". La scelta di mantenere il termine originale manifesta un'evidente volontà di conservazione del prototesto in quanto espressione della cultura emittente, configurandosi in questo senso in come quella che nella dualistica visione post-strutturalista di Gideon Toury si potrebbe definire come una traduzione "source-oriented"³⁷. La nota in questione rappresenta dunque un paratesto *sui*

³⁵ Sebastián de Covarrubias y Orozco, *Tesoro...*, cit., p. 568. A sua volta nel *Diccionario* de Autoridades si indica che *olla* "Por metonimia se llama también la comida, o guisado que se hace dentro de la misma olla, compuesto de carne, tocino, garbanzos y otras cosas: que hoy se llama también cocido." In particolare si specifica poi che la *olla podrida* è "la que se compone de muchos materiales, como carnero, vaca, pernil, pollas y otras aves y cosas que la hacen muy substanciosa y regalada. Usanlas regularmente en funciones": Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. V, 1736, p. 34.

³⁶ F. Xavier Medina afferma che la *olla podrida* "may be considered to have been, during the golden age, the national dish par excellence in the Iberian Peninsula": F. Xavier Medina, *Food Culture in Spain*, Westport (CT), Greenwood Publishing, 2005, p. 17. Per la ricetta coeva cfr.: Diego Granado, *Libro del arte de cocina en el qual se contiene el modo de guisar y de comer en cualquier tiempo, así de carne, como de pescados, para sanos, enfermos, y convalecientes: así de pasteles, tortas, y salsas como de conservas al uso español, italiano y tudesco de nuestros tiempos*, Madrid, 1599, p. 75; Francisco Martínez Montañón, *Arte de cocina, pastelería, bizcochería y conservería*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, pp. 101-102. Cfr. inoltre Monique Joly, "L'idéologie de la poule au pot: les avatars de «la olla podrida»", in Augustin Redondo, *Le corps dans la société espagnole des XVI et XVII siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1990, pp. 103-112; María Inés Chamorro, *Gastronomía del Siglo de Oro español*, Ed. Herder, 2002.

³⁷ Gideon Toury, *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980; Gideon Toury, "Principi per un'analisi descrittiva della traduzione", in Siri Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 181-223.

generis rispetto agli altri, non a caso introdotto da un simbolo differente a connotarne la specificità. L'intervento del traduttore, la cui voce in questo caso è quasi assente, è di natura prettamente linguistica; tuttavia la sua condotta comunica ancora una volta l'adesione ad un modello di traduzione quale "veicolo" di curiosità antropologica e trasmissione culturale.

La traduttrice italiana agisce invece in una contrapposta ottica di "addomesticamento traduttivo" e "adattamento culturale", con un duplice e significativo intervento: in primo luogo traduce il termine nel metatesto riconducendolo alla nuova cultura di riferimento, in secondo luogo non inserisce alcuna nota, non lasciando così alcuna traccia dell'originale e importando completamente il testo nella lingua d'arrivo. Un attento esame linguistico della scelta della Caminer propone risvolti interessanti: una prima ipotesi farebbe pensare che anch'essa voglia mantenere il nome spagnolo, privato però del primo vocabolo, "olla", invece mantenuto da Linguet. Approfondendo la ricerca si può scoprire inoltre che, sebbene assente dal *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, il termine castigliano era comunemente diffuso in Italia, all'epoca Paese di riferimento dell'arte culinaria, tant'è che se ne ritrova un'accurata ricetta nel noto trattato di Bartolomeo Scappi, edito quasi trent'anni prima del *Libro del arte de cocina* di Diego Ganado:

Per fare una vivanda di diverse materie detta in lingua spagnola oglia potrida. Tal vivanda d'oglia potrida si nomina dalli spagnoli in questo modo percioche per la maggior parte si fa in pignate di terra, le quali dimandano oglias, et potride chiamano diverse materie ben cotte.³⁸

La vivanda era dunque nota anche in Italia, sebbene con grafia adattata³⁹, con la collocazione dei due termini spagnoli. Una seconda riflessione porta ad interrogarsi riguardo

³⁸ Bartolomeo Scappi, *Opera di M. Bartolomeo Scappi, cuoco secreto di Papa Pio V divisa in sei libri*, Venezia, Tramezzino, voll. 6, 1570, vol. II, pp. 65-66. Cfr. Augustin Redond, *Le corps dans la société espagnole des XVI et XVII siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1990, p. 103. Proprio da una libera collazione dell'opera di Bartolomeo Scappi e il *Libre del Coch* di Ruperto de Nola (1520) ebbe poi origine l'opera di Diego Granado: Cfr. Jeanne Allard, "Diego Granado Maldonado", in «Petits propos culinaires», 25, 1987, p. 36; Anne Willan, Mark Cherniavsky, Kyri Claflin *The Cookbook Library: Four Centuries of the Cooks, Writers, and Recipes That Made the Modern Cookbook*, University of California Press, 2012, pp. 62-63.

³⁹ Non è infrequente trovarlo scritto come termine unico ("ogliapotrida" od "ogliopotrida" o, soprattutto nel milanese, "oglia") oppure con il mantenimento della grafia spagnola. Cfr.: "Pure vi dico presto presto che questa è una ogliapodrida o volete dire una pentola di più e diverse cose in cotto. Ci sarà verbigratia de' polli, delle starne, ma forse sopraffatti o tigliosi; carnaggi grossi, erbaggi, carote, rape, pastinache imbuondate, formaggio, legumi non pochi, fagiuoli e piselli assai e cento altre misture ch'han dell'ispido. E vi riuscirà in fine tutta poco salata.": Michelangelo Buonarroti il Giovane, "Antiprologo", in Id. *Gli esercizi emendati* [1626 ca.], Luca Battisti (a cura di), Banca Dati "Nuovo rinascimento", 2000 [<http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/testi/pdf/buonarrg/esercizi.pdf>], p. 12; "Signor giudice, quanti panni misti, / lavor di pazzi si son visti in piazza, / Vo' ne diresti la Fiera cresciuta / d'abbondanza soverchia. Oh che minestre! / che strane ogliapodride, / Che savor, che guazzetti / di pazzie, ribolliti e rimestati / di lor mano, oggi son comparsi in tavola!":

al termine francese “pot-pourri”, definito all’epoca nel *Nouveau Dictionnaire françois-italien* di Francesco Alberti di Villanova con le seguenti accezioni:

On appelle pot pourri, différentes sortes de viandes assaisonnées & cuites ensemble avec divers sortes de légumes. *Manicaretto di diverse vivande in guazzabuglio*. On appelle aussi pot pourri, diverse sortes de fleurs & d’herbes odoriférantes mêlées ensemble dans un vase, avec du clou de girofle, du sel & du vinaigre, pour parfumer une chambre. *Mescolanza di fiori e d’erbe odorose per profumare una stanza*. On appelle fig. pot-pourri, un livre, ou un autre ouvrage d’esprit, composé du ramas de plusieurs choses assemblées sans ordre, sans liason & sans choix. *Guazzabuglio; abito di più colori; mescolanza di più cose tolte da vari libri*. On dit aussi fig. d’un home qui, parlant sur quelque matière, confound tellement les choses & les circonstances, qu’on n’y comprend rien, qu’il en fait un pot-pourri. *Egli ne fa un guazzabuglio*.⁴⁰

Sia il vocabolo spagnolo che quello francese sarebbero stati dunque presumibilmente comprensibili da parte del nuovo destinatario, il che sposta l’interrogativo non tanto sul loro mancato utilizzo, quanto sulla predilezione da parte della traduttrice per la variante dell’unico termine “potrida” (laddove generalmente si riscontra semmai l’utilizzo del solo

Michelangelo Buonarroti il giovane, “La Fiera”, in Id., *La Fiera commedia di Michelangelo Buonarroti il giovane e La Tancia Commedia Rusticale del Medesimo, coll’annotazioni dell’Abate Anton Maria Salvini gentiluomo fiorentino e Lettor delle Lettere Greche nello Studio Fiorentino*, Firenze, Stamperia di S. A. R. per il Tartini e il Franchi, 1726 [1619], pp. 38-39 [giornata I, atto V, scena X] [nell’edizione del 1860, realizzata sulla base di quella del Salvini, Pietro Fanfani inserisce una nota a piè di pagina in cui definisce “ogliapodrida” una “vivanda spagnuola notissima, composta di vari ingredienti”: Id., “La Fiera”, in Id., *La Fiera commedia di Michelangelo Buonarroti il giovane e La Tancia commedia rusticale del medesimo, con annotazioni di Pietro Fanfani*, Firenze, Felice Le Monnier, 1860 [1619], 2 voll., vol. I, p. 112]; “[...] questa fallacia, che voi chiamate corpo misto la Calamita, e corpo semplice il globo terrestre, il quale si vede sensatamente esser centomila volte più composto [...] mi pare il medesimo che se altri chiamasse il pane corpo misto e corpo semplice l’Ogliopotrida”: Galileo Galilei, “Dialogo terzo”, in Id. *Dialogo sopra i due massimi Sistemi del Mondo, Tolemaico e Copernicano*, Firenze, Giovanni Battista Landini, 1632, p. 406; “Gli acculturati, i poeti, i pazzi / le macchine gli affari le opinioni / quale nauseabonda olla podrida!”: Eugenio Montale, “Dormiveglia”, in Id., *Quaderno di quattro anni*, Milano, Mondadori, 1977, p. 633. Giacinto Carena inserisce il termine tra quelli da escludere dai dizionari della lingua italiana coevi in quanto forestierismi: “Ometto il Ragù, per Intingolo [...] e altre voci prete francesi; [...] e’l Verdadero, spagnuolo, e l’Ogliapodrida, pure spagnuolo [...]”: Giacinto Carena, *Osservazione intorno ai vocabolari della lingua italiana specialmente per quella parte che riguarda alle definizioni delle cose concernenti alle scienze naturali*, Torino, Giuseppe Pomba, 1831, p. 14. Il termine compare inoltre come referente dell’italiano standard in alcuni vocabolari dialettali: “Popori. Potpurri [...] Oglia podrida. V. anche Cazzoeùra.”; “Posciàndera o Posciàndra. Cibreo. Oglia podrida. V. Cazzoeùra: Francesco Cherubini, *Vocabolario Milanese-Italiano*, Milano, Imp. regia stamperia, 5 voll., 1814-1818, vol. III, 1841, pp. 386, 396; “Potpori (D. Fr.) (P. N.) Potpourri, Oglia podrida (D. Sp.). On potpori de robba: Un miscuglio di cose rubate qua e là.”: Cletto Arrighi, *Dizionario Milanese-Italiano col repertorio Italiano-Milanese*, Milano, Ulrico Hoepli, 1896, p. 522. Si riscontrano utilizzi del termine in senso figurato anche in ambito scientifico: “Questo che diremmo la geniale ogliapodrida degli etiologi sincretisti, è pure di tutti gli etiologemi fin qui discorsi il più antistorico, ed il più anti-etimologico.”: Giovanni Pellizzari, “Alla Etiologia ed alla Profilattica della Pellagra proposte nel 1845 dal dott. Balardini, che cosa gli studii posteriori hanno aggiunto, ovvero sottratto. Recensione letta all’Ateneo di Brescia nella seduta del 15 agosto 1864”, «Annali universali di medicina già compilati dai dottori Annibale Omodei, continuati e diretti dal dottore Romolo Griffini», Milano, Società per la pubblicazione degli Annali Universali delle Scienze e dell’Industria nella Galleria De-Cristoforis, vol. 195, serie IV, 59, gennaio-febbraio-marzo 1866, fasc. 584, p. 257.

⁴⁰ Francesco Alberti di Villanova, *Nouveau Dictionnaire...*, cit. vol. I, p. 453.

“oglia”⁴¹), con la rotazione consonantica della prima occlusiva dentale sonora in sorda. Ricordando la frammentarietà politica e linguistica che caratterizzava la penisola italiana del Settecento, in cui l’italiano era essenzialmente lingua letteraria, occorre rivolgerci al contesto regionale di riferimento della Caminer, ossia il dialetto veneto. Nel *Dizionario del dialetto veneziano* di Giuseppe Boerio, redatto nel primo quarto del XIX secolo, troviamo infatti la seguente definizione di “potrida”, con esplicito richiamo tanto allo spagnolo quanto al francese:

POTRIDA, s.f. *Cibreo*. Sorta di Manicaretto fatto per lo più di colli e di coratelle di polli, e genera lemne, potrebbe dirsi *Intriso*, *Carabazzata*, Specie di vivanda fatta d’un miscuglio di varie cose. V. POTACHIO. La voce POTRIDA ci venne portata dagli Spagnuoli, i quali chiamano *Olla podrida* una specie di manicaretto composto di molti ingredienti. I Francesi dicono nello stesso significato *Pot pourri*; e tanto *Pot pourri* quanto *Olla podrida* valgono letteralmente *Pignatta putrefatta*, bel nome invero per invogliare a mangiare!⁴²

Ulteriore riscontro del piatto in tale variante tipica locale è presente nel dizionario bilingue Veneto-Italiano di Ermolao Paoletti, in cui si offre del lemma veneto “potrida” il referente italiano “cibreo” rimandando alla voce “potachio”⁴³. Quest’ultimo a sua volta viene così definito: “POTACHIO: de carne *Ammorsellato* manicaretto de carne sminuzzata e d’uova battute, o *Capperota* o cappillottata manicaretto di carni cotte e sminuzzate”⁴⁴. L’uso regionale di tale variante è altresì testimoniato dalla sua presenza in opere letterarie dell’epoca, quale l’ottocentesca traduzione del *Goffredo* del Tasso (la prima edizione della

⁴¹ “Un color d’oro: ragionam dell’oglia / onde la Spagna è ghiotta; alme vivande, / vivande per un morbido palato [...]”: Gabriello Chiabrera, *Poesie scelte di Gabriello Chiabrera con un discorso intorno alle medesime del padre Francesco Soave somasco*, Milano, Giovanni Silvestri, 1826, p. 203; “OGLIA. Spezie di minestra alla spagnuola, fatta con moltissimi ingredienti: dicesi anche *Ogliopotrida*, o *Ogliopotrida*. *Chiabr.* [Chiabrera] *Serm.* [Sermone] Ragionam dell’oglia onde la Spagna è ghiotta; alme vivande ec. *Ogliapodrida*, o *Ogliapotrita*. Voce spagnuola, *Oglia*. *Buon.* [Buonarroti] *Fier.* [La Fiera] O che minestre, che strane ogliapodride, che savor, che guazzetti ec. oggi sono comparsi in tavola.”: Paolo Costa, *Dizionario della lingua italiana*, Bologna, Fratelli Masi e comp., 7 voll., 1819-1826, vol. V, 1823, p. 95 (tale dizionario fu compilato da Paolo Costa sulla base di quello degli Accademici della Crusca, all’interno del quale tuttavia il lemma è assente); “*Oglia*. Spezie di minestra alla spagnola, fatta con moltissimi ingredienti, dicesi ogliapodrida, o ogliapotrita. *Ogliapodrida*, o *Ogliapotrita*. Voce spagnola. V. *Oglia*.”: Francesco Cardinali, *Dizionario portatile della lingua italiana compilato da Francesco Cardinali*, Bologna, Tip. di Jacopo Marsigli, 5 voll., 1822-1825, vol. II, 1825, p. 173.

⁴² Giuseppe Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, Andrea Santini e figlio, 1829, p. 460. Tra le prime accezioni di “potachio” nello stesso dizionario si riporta: “POTACHIO, s. m. *Imbrattamento*; *Imbratto*; *Paciuco*, Cosa malfatta. [...] POTACHIO DA MAGNAR, (forse dal Francese *potage*) che i Romani dicono Pottaggio, Bramangiare o Manicaretto, Vivanda composta di più cose appetitose, che anche dicesi Postrincolo e Carabazzata. Potachio de carne, *Ammorsellato*, Manicaretto di crne sminuzzata e d’uova dibattute – *Capperottata* o *Cappillottata*, Manicaretto di carni cotte e sminuzzate – *Cibreo*, Specie di Manicaretto fatto per lo più di colli e coratelle di polli. [...]”: Ivi, p. 459.

⁴³ Ermolao Paoletti, *Dizionario tascabile Veneziano-Italiano*, Venezia, Libreria all’Insegna di Dante, 1874, p. 238.

⁴⁴ *Ibidem*.

Gerusalemme liberata, edita a Venezia nel 1575 per i tipi dell'editore Cavalcalupo) nel "dialetto dei gondolieri" ad opera di Tomaso Mondini. In calce all'opera il traduttore offre infatti una "Spiegazione di alcune frasi e vocaboli usate in quest'opera" tra cui è presente anche "potrida", definita come "vivanda fatta di un miscuglio di varie cose"⁴⁵. Già anteriormente il termine figura, seppure senza che se ne offra alcuna traduzione o definizione, in opere letterarie settecentesche. Valgano quali testimonianze autorevoli due noti rappresentanti veneti coevi. Scrive Casanova nella prefazione all'*Histoire de ma vie*⁴⁶:

Amai i piatti dal sapore forte: il pasticcio di maccheroni preparato da un bravo cuoco napoletano, l'oglia potrida, il merluzzo di Terranova molto vischioso, la cacciagione il cui aroma confina con il puzzo e i formaggi la cui perfezione si rivela quando i piccoli esseri che li abitano cominciano a diventare visibili.⁴⁷

Forse ancor più significativo è l'utilizzo del termine da parte di Goldoni all'interno della commedia veneziana *Le donne di casa soa*, anche per la forte connotazione linguistica e culturale dell'opera⁴⁸:

GRILLO: Via, no la vaga in collera, che gh'anderò.
 ANGIOLA: Tolè.
 Questi xe trenta soldi; vardè quel che spendè.
 Vintiquattro in sardelle, se bone le se cata;
 Un soldo de persemolo, do soldi de salata.
 E el resto fenocchietti da far una potrida.⁴⁹

Appurato pertanto l'uso da parte della Caminer di un termine diatopicamente connotato, parallelamente all'assenza di paratesto, possiamo ipotizzare alla base di questa scelta una serie di motivazioni che, siano esse più o meno programmatiche da parte della traduttrice, inseriscono la versione italiana in un particolare orizzonte di aspettative. È evidente che, a differenza del testo di Linguet, ci troviamo in presenza in questo caso di una resa

⁴⁵ Torquato Tasso, Tomaso Mondini, *El Goffredo del Tasso; canta'a la barcarola del dottor Tomaso Mondini, co i argomenti a ogni canto d'un incerto autor*, Venezia, A. C. Edit., 1840, p. 684.

⁴⁶ Giovanni Giacomo Casanova, *Histoire de ma vie*, Wiesbaden-Paris, F.A. Brockhaus & Librairie Plon, 12 voll., 1961.

⁴⁷ Giovanni Giacomo Casanova, *Storia della mia vita*, Piero Chiara (a cura di), trad. it. di Giancarlo Buzzi, Milano, Mondadori, 6 voll., 1965, vol. I, p. 30.

⁴⁸ Lo stesso Goldoni afferma: "Finii il carnevale dell'anno 1755 con una Commedia Veneziana, intitolata *le Donne di casa soa*, che si direbbono le donne casalinghe in buona lingua toscana. Riuscì molto, fu ben accolta e ben applaudita e chiuse le rappresentazioni di quest'anno in una maniera la più brillante e la più fortunata. [...] Del resto, il merito principale di questa Commedia consiste nel dialogo. I Veneziani impiegano continuamente nei loro discorsi le lepidezze, le comparazioni e i proverbi. Non si potrebbero tradurre, o si tradurrebbero male. Feci questa commedia in Italia per animare le donne casalinghe che sono buone, e per correggere le cattive. Se in Francia se ne facesse una simile, sarebbe forse tanto utile a Parigi, quanto a Venezia.": Carlo Goldoni, *Memorie del Sig. Carlo Goldoni scritte da lui medesimo*, Venezia, Zatta e figli, 3 voll., 1788, vol. II, pp. 239-240.

⁴⁹ Carlo Goldoni, *Le donne di casa soa. Commedia di cinque atti in versi*, Roma, Edoardo Perino, 1892 [1755], p. 15.

metafora, allo stesso tempo però ritiene opportuno riportare in nota la traduzione letterale. In quest'ultima tuttavia egli esplicita la figura retorica non limitandosi, pur con un semplice intervento, alla parafrasi. Il tropo, infatti, ossia i raggi figurati attribuiti a persone fisiche onde segnalarne la bellezza, viene reso trasformando l'aggettivo possessivo "su" nella relativa "qu'elles lancent", che nell'italiano della Caminer diventa poi "i raggi cui tramandano", con il passaggio dal relativo diretto a quello indiretto con funzione di soggetto – forma oggi scorretta ma di uso corrente fino al XIX secolo⁵² – e l'utilizzo del verbo "tramandare" con significato analogo all'attuale "emanare", accezione allora comune, soprattutto nel linguaggio scientifico⁵³. Con questa operazione Linguet si propone forse di restituire una maggiore "logica" all'immagine, giacché l'idea di "emanazione" di raggi da parte delle tre donne richiama alla mente un'immagine che, per quanto figurata e inverosimile, è comunque più chiara ed esplicita della stretta e meno descrittiva relazione tra possessivo e sostantivo. Ancora una volta una semplice nota di tipo linguistico, pur senza alcun riferimento – come invece nel caso analogo e forse proprio perché già presente in quest'ultimo – alla propensione del teatro barocco spagnolo verso immagini collegate alla sfera astronomica, palesa un tangibile desiderio di ricondurre il testo da un universo astratto

⁵² "Cui. nome relativo: vale Il Quale, o Chi, e trovasi in tutti i casi, fuor che nel primo, e sempre senza l'articolo, e alcuna volta col segno del caso, e alcuna senza. Nel genitivo, senza il segno del caso.": [Apostolo Zeno], *Vocabolario degli Accademici della Crusca compendiato Da un Accademico Animoso, secondo l'ultima impressione di Firenze del 1691*, Venezia, Lorenzo Baseggio, 2 voll., 1705, vol. I, p. 344; "Cui. Pron. che vale Che, Quale, e Chi, relativo di persona in ambendue i generi dello uno e dell'altro numero. 2. In sign. di Che relativo di Cosa. 3. E detto di Animali. 4. In sentimento di Chi relativo pur di persona in ogni genere e numero e caso, fuor che nel retto.– Ed anche nel retto, ma non è da imitare. 5. In sentimenti di Quello il quale, Quello al quale, Quello del quale, Quello dal quale. 6. Accompagnasi col Che in sign. di Chiunque, qualunque.": *Dizionario della lingua italiana arricchito di tutte le giunte che si trovano negli altri dizionari pubblicati o in corso di stampa e di un copioso numero di voci nuove*, Livorno, Fratelli Vignozzi e nipote, 3 voll., 1835-1843, vol. I, 1835, p. 749.

⁵³ Cfr., ad esempio: "E questi raggi, che saranno assorbiti, ecciteranno colle loro rifrazioni, e riflessioni nell'interno del corpo, quelle vibrazioni, che gli fanno tramandare luce, ch'è a lui propria.": Abate Rozier, *Osservazioni spettanti alla fisica, alla storia naturale ed alle arti*, Venezia, Gaspare Storti, 1780, p. 33; "RISPLENDETE, agg. m. e f. Che splende; che tramanda raggi di luce, folgorante; puro. RISPLENDERE, v. intr. r. Tramandar luce; sfavillare.": Lorenzo Nesi, *Dizionario ortologico-pratico della lingua italiana: premissivi brevi insegnamenti della pronunzia e della ortografia; ed aggiuntovi un saggio sull'uso de' sinonimi: Opera elementare ugualmente utile a chi si proponga d'apprendere o d'insegnare la detta lingua*, Pavia, Pietro Bizzoni successo a Bolzani, 1824, p. 388; "SCINTILLARE. v. n. Tramandare scintille." "RISPLENDERE. v. .n. anom. Avere splendore, tramandare luce.": *Dizionario della lingua italiana arricchito...*, cit., vol. III, 1843, pp. 2169, 2269. Cfr. inoltre, come esempio di uso in ambito letterario: "O quando altrui tramanda / Luce di qualche vero / non inteso mistero / che in Fè conforta.": Girolamo Gigli, "Balzana poetica detta in Arcadia nel chiudersi del Bosco Parrasio l'anno 1712", in *Lezioni de lingua Toscana dettate dal Sig. Girolamo Gigli pubblico lettore nell'Università di Siena, Coll'aggiunta di tre discorsi accademici, e di varie poesie sagre, e profane del medesimo non più stampate raccolte dall'abate Giovanni Battista Catena*, Venezia, Bartolomeo Giavarina, 1729, p. 210.

a una realtà concreta: una traduzione che, riportata al suo etimo *trans dūcere*, riconduce dal cielo alla Terra.

Così come nel paratesto di Linguet non vi è riferimento alcuno alla tipicità della metafora aurea, in quello della Caminer è assente ogni possibile riferimento al traduttore francese così come altro tipo di intervento personale che oltrepassi la resa letterale. A partire da questa ottava nota si assisterà infatti a un parallelo e pressoché definitivo allontanamento da parte di entrambi i traduttori dallo strumento paratestuale, sempre meno presente malgrado i numerosi interventi nonché la presenza di occorrenze che, secondo quanto visto finora, avrebbero potuto se non richiederne quanto meno incoraggiarne l'uso. Le ultime tre note rimaste, come si vedrà, sono tutte esclusivamente di natura linguistica e vengono inserite da Linguet sempre nel caso dell'esplicitazione di giochi retorici caratteristici del linguaggio drammaturgico aureo. La loro presenza – a fronte di altri interventi sul testo altrettanto sostanziali ma non dichiarati e grazie alle indicazioni offerte dai commenti che il traduttore francese aggiunge in due dei tre paratesti – permette di coglierne dietro l'utilizzo un bisogno quasi irrinunciabile da parte di Linguet di sopperire a quello scarto culturale che talvolta mette chi traduce di fronte a ogni proprio limite razionale.

La terzultima nota, nell'ottava scena del secondo atto, palesa nuovamente l'idiosincrasia del traduttore francese nei confronti di un'anfibologia metaforica.

<p>DON GUTIERRE</p> <p>No lo sé; que si hubiera imaginado el más leve pensamiento de tu amor, por temerario sepultara en el silencio el mío, como bastardo, 2080 porque fuese mi memoria de su castigo teatro.</p> <p>[...]</p> <p>[p. 83]</p>	<p>DOM GUTTIERE.</p> <p>Non, Sire; si j'en avois la moindre connoissance, jamais (9) ma passion n'auroit pris d'empire sur moi.</p> <p>[...]</p> <p>(9) Dans l'Espagnol il y a: <i>je l'enseulirai dans l'oubli comme un bâtard, & ma mémoire sera le théâtre de sa punition.</i></p> <p>[p. 71]</p>	<p>GOT. No, Sire; se ne avessi avuto il menomo indizio, la mia passione (a) non avrebbe mai preso l'impero dell'anima mia.</p> <p>[...]</p> <p>(a) Lo Spagnuolo dice: "la seppellirò nell'oblio come un bastardello, e la mia memoria sarà il teatro della sua punizione."</p> <p>[p. 46]</p>
--	--	---

Ci troviamo al termine dell'atto centrale, in presenza del dialogo conclusivo tra il re e don Gutierre, in cui entrambi esplicitano il proprio interesse nei confronti della figlia di Juan

Labrador⁵⁴. Prima che il monarca metta da parte i sentimenti nutriti per la *dama* in nome del proprio ruolo e della riconoscenza per la lealtà di don Gutierre, quest'ultimo afferma, con un'immagine carica di *pathos*, che se fosse stato a conoscenza dell'interesse amoroso del sovrano per Beatriz avrebbe taciuto e represso il proprio. I vocaboli utilizzati dal *valido*, quale suddito fedele, rimandano al campo semantico della colpa – quasi si trattasse di un peccato di *hýbris*, per quanto involontario – e della sua conseguente punizione (“temerario”, “silencio”, “bastardo”, “castigo”), preparando in questo modo lo spettatore all'esaltazione della figura del monarca, il quale è indotto a farsi da parte dalla propria nobiltà d'animo malgrado l'incontestabile superiorità dei diritti dell'autorità sovrana. Le due immagini evocate paragonano, in una prima similitudine, il temerario sentimento amoroso del *galán* a un “bastardo” da seppellire “en el silencio”, ossia da nascondere e tacere, affinché, come si dichiara nella successiva metafora, la memoria diventi “teatro”⁵⁵ della meritata punizione. Come prima osservazione si noti la traduzione offerta da Linguet nel testo, in cui pur eliminando l'immagine metaforica si ricorre all'espressione idiomatica “prendre d'empire”. Come seconda accezione del termine “empire”, il *Dictionnaire de la langue française* di Émile Littré riporta:

Ascendant, influence. *Et ma raison sur moi gardera tant d'empire, Que...* [CORNEILLE, *Rodogune, princesse des Parthes*]; Prendre de l'empire sur quelqu'un, décider de ce qu'il veut, de ce qu'il fera. *Vous prenez sur mon âme un trop puissant empire.* [CORNEILLE, *Cinna, ou La clémence d'Auguste*]; Exercer, avoir de l'empire sur soi-même, se contenir, commander à ses passions.⁵⁶

Definizione analoga si riscontra anche nei precedenti *Dictionnaire de la Langue française* di Prosper Poitevin, *Dictionnaire universel de la langue française* di Pierre Claude Victor Boiste e, seppure in maniera meno marcata, *Dictionnaire de la langue française, ancienne et moderne*, di Pierre Richelet:

EMPIRE, n.m. (*Imperium*; lat.) Commandement, autorité, puissance, ascendant : L'EMPIRE de l'homme sur les animaux est l'EMPIRE de l'esprit sur la matière. (Buff.) Il exerce un EMPIRE tyrannique sur sa femme, sur ses enfants. (Ac.) Il conseille avec douceur, mois avec une sorte d'EMPIRE. (C. Del.) Il Ascendant, influence:

⁵⁴ Cfr. *supra*, pp. 686-687.

⁵⁵ Come è evidente, il termine ha qui valore metaforico di “luogo”, “scena” entro cui avviene quanto detto. Cfr. “TEATRO. met. El lugar donde alguna cosa está expuesta a la estimación, o censura universal.”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1780, p. 870.

⁵⁶ Émile Maximilien Paul Littré, *Dictionnaire de la langue française: contenant: la nomenclature, la grammaire, la signification des mots, la partie historique, l'étymologie*, Paris, Hacette, 5 voll., 1863-1872, vol. I, 1863, p. 1355.

Je connais tout l'EMPIRE que j'ai sur son ami. (J.-J. R.) Exercer, avoir de l'EMPIRE sur soi-même, se contenir, commander à ses passions.⁵⁷

Empire, s.m. Imperium, commandement, puissance; autorité (avoir un – absolu; exercer un – tyrannique sur... prendre –, *mieux* de l'empire sur...); [...] pouvoir sur l'esprit, les passions; ascendant sur les autres.⁵⁸

Empire, s.m. [...] [*Summa, suprema potestas.*] Pouvoir. Autorité. Souverain pouvoir qu'on exerce en quelque lieu.⁵⁹

Per la propria resa, dunque, il traduttore francese si avvale di una collocazione figurata che ripropone, più che il tema della colpa e della punizione, quello dell'autodominio e controllo delle pulsioni. L'espressione viene poi tradotta dalla Caminer in modo quasi letterale, con l'unica sostituzione della preposizione tramite l'articolo determinativo, riproponendo un calco che non ha in italiano una connotazione altrettanto idiomatica. Al contrario, invece, la traduttrice compensa rendendo il semplice "sur moi" francese con "dell'anima mia", in cui l'utilizzo metonimico del termine "anima" – giacché si fa in effetti riferimento all'ambito della passione – in relazione alla persona, nonché la posposizione del possessivo, contribuiscono a conferire al testo un tono maggiormente letterario. Si confronti infine la posizione del simbolo che richiama nel testo la nota nelle due differenti traduzioni: mentre Linguet lo inserisce dopo l'avverbio "jamais", la Caminer lo fa seguire al soggetto anticipato ("la mia passione"). Ciò potrebbe essere dovuto al desiderio da parte della traduttrice di una maggiore logica sintattica dell'enunciato: mentre infatti in francese il pronome personale che accompagna il verbo nella nota ("j'enseulirai"), rimanda a un elemento non ancora introdotto ("ma passion"), costringendo così chi legge a tornare sul testo prima di completare la lettura dell'apparato paratestuale, la versione italiana "corregge" tale impedimento. Si tratta di un accorgimento minimo che tuttavia, qualora fosse realmente volontario, testimonierebbe ancora una volta da parte della traduttrice il duplice atteggiamento di stretta aderenza al prototesto di riferimento da un lato e, dall'altro, di sua accurata revisione.

⁵⁷ Prosper Poitevin, *Dictionnaire de la Langue française: glossaire raisonné de la langue écrite et parlée, présentant l'explication des étymologies de l'orthographe et de la prononciation, les acceptions propres, figurées et familières, la conjugaison de tous les verbes irréguliers ou défectueux, les principales synonymies, les gallicismes, enfin la solution de toutes les difficultés grammaticales et précédé d'un tableau synoptique de l'Académie française depuis l'époque de sa création*, 2^a ed., Paris, F. Chamerot, 2 voll., 1851, vol. I, p. 393.

⁵⁸ Pierre Claude Victoire Boiste, *Dictionnaire universel de la langue française avec le Latin et les étimologies*, Paris, Verdière, 1823, p. 244.

⁵⁹ Pierre Richelet, *Dictionnaire de la langue française, ancienne et moderne*, Lyon, Duplain frères, 3 voll., 1759, vol. II, p. 54.

In merito al paratesto vero e proprio, invece, e dunque alla restituzione letterale, in entrambe le traduzioni ci troviamo di fronte ad interventi tanto a livello morfologico sintattico quanto lessicale. Per quanto riguarda il primo aspetto, si noti l'utilizzo del futuro al posto del congiuntivo imperfetto nella forma in “-era” con valore di condizionale, come previsto dalla apodosi della costruzione del periodo ipotetico utilizzata e che viene resa in francese nel tempo e modo corretti. Nell'ottica di una maggiore semplificazione, inoltre, Linguet mette in atto un cambiamento già riscontrato in casi precedenti e che a sua volta sarà poi utilizzato anche dalla Caminer: la trasformazione della proposizione finale – costruita in spagnolo con l'uso della congiunzione “porque” e il congiuntivo – con una coordinata alla principale. Tale scelta, volta ad un appiattimento delle relazioni di subordinazione tra gli enunciati del periodo complesso, è un espediente caro al traduttore, il quale probabilmente vi riscontra una maggiore linearità e scorrevolezza a fronte della più complessa costruzione originale. A livello lessicale invece, sono tre gli interventi sostanziali. In primo luogo si assiste alla soppressione dell'aggettivo “temerario” riferito all'amore, termine che, peraltro, nemmeno all'interno del testo viene utilizzato come da Matos quale anello di congiunzione tra apodosi e protasi, ma compare (nel traduttore “passion” e poi “passione”) soltanto nella principale, con una resa della subordinata più approssimativa che si serve della particella “ne” con valore pronominale. Tale soppressione, epurando dal testo il riferimento al tema dell'oltraggio al proprio sovrano, riduce ulteriormente il tema del peccato di *hýbris*, che risulta in effetti assai mitigato rispetto all'originale, in cui funge da prodromo allo sviluppo del “caso de honra”. Altro significativo espediente è costituito dalla traduzione del vocabolo “silencio”, che Linguet rende significativamente con “oubli” (poi “oblio” per la Caminer), creando così, più o meno intenzionalmente, un parallelismo diretto con l'immediatamente successivo “memoria” cui si contrappone: alla volontaria sospensione e rimozione del sentimento se ne contrappone il ricordo quale carcere emotivo in cui esso sconta la propria “silenziosa”, nascosta condanna. Attraverso il cambiamento del vocabolo si introduce una simmetria immediata che in qualche modo introduce quella stessa relazione di causa-effetto che il passaggio dalla finale alla coordinata aveva attenuato. Sempre a livello lessicale, è interessante soffermare l'attenzione sulla traduzione della parola “bastardo”, anch'essa utilizzata da Matos come richiamo al campo semantico della vergogna e del peccato. L'accezione cui il testo rimanda, tra le varie, è infatti quella di figlio illegittimo

concepito fuori dal matrimonio, come segnalato sia nel *Tesoro* del Covarrubias che nel

Diccionario de Autoridades:

BASTARDO, lo que es grosero y no hecho con orden, razón, y regla. *Trompeta bastarda*, la que media entre la trompeta que tiene el sonido fuerte y grave: y entre el clarín que lo tiene delicado y agudo. *Letra Bastarda* o *bastardilla*, la que ni es escolástica, ni redodilla. *Bastarda* cierta vela del navío o galera. Y *Bastardo* el nacido de ayuntamiento ilegítimo.⁶⁰

BASTARDO, DA. *adj.* Cosa grosera, no castiza ni legítima, y que se desvía y degenera de su primera calidad, ser y pureza: como especie bastarda de animales, aves, plantas, y así de otras cosas que no retienen ni conservan su primera y pura raíz en su producción. [...] BASTARDO. El hijo procreado fuera de legítimo matrimonio, y de padres no libres. [...] BASTARDO, *s.m.*, Culebrón macho de poco más de vara de largo, grueso de cuerpo como un brazo con poca diferencia, y sumamente ponzoñoso. Es voz muy frecuente en Castilla.⁶¹

Il traducete del termine, tanto in francese quanto in italiano, non sembrerebbe procurare particolari difficoltà, poiché le tre lingue si rifanno a una comune radice latina, per cui si hanno, quali rispettive corrispondenze, “bátard” e “bastardo”, come testimoniato da strumenti lessicografici del XVII e XVIII secolo:

BASTARDO, vino de passas, *du vin doux, vin cuit, du vin qui est fait de raisins seichez au Soleil, vin bastard.* *Bastardo* o *borde*, no legítimo, *un bastard qui est né hors mariage.*⁶²

BASTARDO, vino de passas, *du vin doux, vin cuit, du vin qui est fait de raisins seichez au Soleil, vin bastard,* vino dolce, fatto di uva secca al sole. *Bastardo* o *borde*, no legítimo, *un bastard qui est né hors mariage,* il bastardo nato fuor di matrimonio.⁶³

BASTARDO, DA. *Bátard, bàtarde. Illegitime.* Bastardo, da. *Grossier, grossiere.*⁶⁴

BASTARDO, DA, *adj. m. & f.* *Bátard*, de, né hors de légitime mariage; on employe ce mot tant au propre qu'au figuré. Lat. *Spurius.* BASTARDO, *s.m.* Espèce de serpent d'environ une vare de long, gros comme le bras, & extrêmement venimeux. Il est fort commun dans la Castille.⁶⁵

Oltre alle curiose osservazioni riscontrabili in merito alle diverse accezioni terminologiche del lemma e ai rimandi tra i differenti dizionari, a catturare l'attenzione analitica è senz'altro la resa italiana, in cui si ricorre alla variante alterata “bastardello”. L'utilizzo di diminutivi o vezzeggiativi è un artificio stilistico frequentemente utilizzato da parte della traduttrice

⁶⁰ Sebastián de Covarrubias y Orozco, *Tesoro...*, cit., pp. 125-126.

⁶¹ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. I, 1726, p. 570.

⁶² César Oudin, *Tesoro de las dos lenguas francesa y español. Tresor des deux langues françoise et espagnolle : auquel est contenue l'explication de toutes les deux respectivement l'une par l'autre : diuisé en deux parties*, Paris, Marc Orry, 2 voll., 1607, vol I, pp. 141-142.

⁶³ Hierosme Victor [Girolamo Vittori], Corneille Lectin, Colegio Imperial (Jesuitas), *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana, y española. Thresor des trois langues, françoise, italiene, et espagnolle, auquel est contenue l'explication de toutes les trois respectivement l'une par l'autre, diuisé en deux parties, le tout recueilli des plus celebres auteurs*, Anvers, Corneille Lectin, 2 voll., 1614, vol. I, [s.p.].

⁶⁴ Francisco de la Torre y Ocón, *El maestro de las dos lenguas...*, cit., vol. I, p. 61.

⁶⁵ François Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. I, p. 169.

italiana quale espediente di attenuazione del registro. Potremmo ipotizzare che l'immagine, il cui turbamento già Linguet aveva tentato di controllare attraverso un dominio linguistico più sistematizzante, induca la Caminer a servirsi di un mezzo morfologico mitigante, tanto per alleggerirla quanto per prenderne le distanze. Nuovamente il disagio si palesa per mezzo della lingua. È da considerarsi, inoltre, che il termine nella sua forma così alterata – oltre ad indicare un particolare tipo di registro notarile – nel *Dizionario del dialetto veneziano* di Giuseppe Boerio viene descritto nel seguente modo:

BASTARDELO, *Bastardello*, s. m. V. MULETO. [...] BASTARDO, s. m. *Bastardo*, Figlio d'illegittimo congiungimento di due persone libere, a differenza dello Spurio. V. MULETO. Diecesi parimenti *Bozzo o Sterpone o Fatto a straccio*. [...] *Bastardo*, dicesi pure a Quella razza o pianta o frutto che degenera – TOR VIA I BASTARDI O I REBUTI, Locuz. gr. *Scacchiare* o *Sbastardare*, Levare tutti i nuovi capi d'un magliuolo (RASOLO) senz'uve, a riserva di quello venuto dall'occhio lasciato su alto, vicino all'estremità. [...] MULETO, s. m. *Muletto*, piccolo mulo; *Muletta* à la femmina. BASTARDELLO, Quello che portasi all'Ospitale degli esposti – *Trovatello*, dicesi a Fanciullo abbandonato ed esposto.⁶⁶

La presenza della forma alterata del vocabolo all'interno del dizionario ne testimonia senza dubbio l'invalso utilizzo nella lingua coeva: sembra pertanto che quella stessa traduttrice che nel testo si serve per la propria resa di un toscano letterario preferisca poi ricorrere, nel paratesto, al più rassicurante riparo delle proprie radici culturali, così come del resto Linguet si era rifugiato entro un razionale logico parallelismo lessicale. In entrambi i casi, potremmo commentare, lo scarto culturale cui espone la pratica traduttiva, è sepolto, "taciuto" e "obliato" nel testo, "como bastardo", per rimanere vivo nella memoria dei traduttori in un'acuta autocensura che tenta di eludere il "castigo".

La nota successiva, ultima del secondo atto e penultima dell'intero dramma, si trova all'interno della stessa scena, pochi versi dopo la precedente. Anche in questo caso, come anche per l'undicesima e ultima, si tratta di un intervento esplicativo di tipo linguistico, con l'aggiunta di un commento da parte del traduttore.

<p>DON GUTIERRE Para mí basta el amago. A vuestra alteza, señor, como a dueño soberano de mi adoración, le rindo la empresa por holocausto 2090 de mi lealtad, aunque muera el corazón abrazado, pues vencerse es más valor cuanto el respeto es más alto.</p>	<p>DOM GUTTIERE. C'en est assez, Sire, vous êtes le maître, & je saurai bien me vaincre (10) pour vous prouver mon respect. [...] (10) Dans l'Espagnol: je</p>	<p>GOT. Basta così, Sire; voi siete il padrone, ed io saprò vincermi per darvi prova del mio rispetto (b). [...] (b) Nello Spagnuolo: "vi offro il sacrificio delle mie</p>
--	--	---

⁶⁶ Giuseppe Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, cit., pp. 42, 568.

[p. 83]	<p><i>vous offre le sacrifice de mes prétentions comme l'holocauste de ma loyauté. J'indique ces expressions singuliers qui ne font pas de tort à la noblesse des sentiments & des scenes où elles se trouvent.</i></p> <p>[p. 71]</p>	<p>pretese come l'olocausto della mia lealtà". Io accenno queste bizzarre espressioni, che non pregiudicano però alla nobiltà dei sentimenti e delle Scene ove si ritrovano.</p> <p>[p. 46]</p>
---------	--	---

Alla dichiarazione da parte di don Gutierre di essere pronto a mettere da parte i propri sentimenti di fronte all'interesse del monarca nei confronti della figlia di Juan Labrador, di cui è oggetto la nota precedente, il re risponde di non avere ancora dichiarato a Beatriz il proprio amore⁶⁷. Segue poi la battuta oggetto della nota in questione, in cui il *valido* ribadisce la volontà di reprimere i propri sentimenti, la "resa" della propria volontà e determinazione a conquistare la ragazza. Il lessico utilizzato rimanda quasi al campo semantico bellico ("dueño", "rindo", "holocausto", "empresa", "muera", "abrazado") come se la rinuncia del nobile fosse il risultato di un metaforico scontro in battaglia. A don Gutierre, dunque, è sufficiente conoscere i sentimenti del monarca per decidere di farsi da parte e abbandonare l'impresa, quale sacrificio che testimoni la lealtà verso colui che è il padrone sovrano della propria adorazione, anche se così facendo il suo cuore dovesse morire bruciato: poiché quanto maggiore è il rispetto che si nutre nei confronti di qualcuno, maggiore è considerato valore il "vincersi" e dominare le proprie pulsioni. Nella traduzione francese (e di conseguenza in quella italiana), come d'uopo per Linguet, si cassa totalmente l'immagine figurata intervenendo in un'ottica di semplificazione che arrivi diretta al nucleo semantico della battuta. In primo luogo si evita la resa del termine "amago", nell'accezione di "accenno", "segnale"⁶⁸, in riferimento ai sentimenti del re di cui questi tuttavia non ha ancora reso partecipe la diretta interessata. È possibile che all'origine dell'omissione ci sia

⁶⁷ "Aunque la quiero, hasta ahora / no ha sabido de mi labio / Beatriz mi amoroso incendio": Juan de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro...*, cit., p. 83 [vv. 2083-2085]. Cfr. *supra*, pp. 687-688.

⁶⁸ Il vocabolo ha anche il significato, legato alla sua origine etimologica, di "minaccia", "avvertimento", da cui poi trasla nell'accezione qui utilizzata. Cfr. "AMARGAR, Lat. minari, propriamente es levantar el brazo con ademán de querer descargar golpe para herir y no ponerlo en ejecución: djose amargar, casi amanugar, idest, manu agere. De donde entiendo viene el verbo minor [...] amagar en el razonamiento alguna cosa, es aludir a ella, apuntandola, y passando adelante sin detenerse en ella [...] Amago, el tal acometimiento.": Sebastián de Covarrubias y Orozco, *Tesoro...*, cit., p. 62; "Amago, s. m. Acometimiento, amenaza, o demonstración, con la qual se explica y demuestra mucho más de lo que se quiere hacer, o executar: como quando se levanta con furia la mano amenazando dar a otro, y se suspende el golpe.": Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. I, 1726, p. 258.

anche una mancata comprensione del termine, forse poco noto al traduttore e in effetti in vari dizionari coevi non riscontrato con tale significato ma, quando presente, con quello di “minaccia” o “dissimulazione”, “finzione”:

*Amagar, menacer, faire semblant de fraper en levant la main ou le baston, faire mine de vouloir donner quelque chose, faire frime.*⁶⁹

L’attenuazione così operata da Linguet – qualora volutamente, forse per ridimensionare l’idea di estrema riverenza verso il monarca – è portata alle estreme conseguenze da parte della Caminer, la quale interpreta il “c’en est assez”, utilizzato quale traduce del verbo “bastar”, non come “essere sufficiente” ma nell’accezione di “cessare”, “smettere” (“basta così”): la sfumatura di senso appare lieve, tuttavia si perde parte della carica emotiva del significato originale e con essa il riferimento alla devozione nei confronti del sovrano. In secondo luogo il complemento di termine retto dal verbo “rendir” e l’appellativo ad esso riferito (“a vuestra alteza, señor”), vengono fusi in un unico vocativo (“Sire”), collegato all’esortazione precedente. Ciò è dovuto alla soppressione del verbo e, più in generale, dell’immagine metaforica poi riportata nel paratesto, di cui si mantiene soltanto il verso 2088. Quest’ultimo (“como a dueño soberano”) passa ad essere, da complemento di causa, la proposizione principale (“vous êtes le maître⁷⁰”, poi in italiano “voi siete il padrone”), cui si lega il periodo che segue tramite una coordinata per polisindeto, introdotta dalla congiunzione “&”, assente nell’originale, e con il verbo al futuro indicativo a differenza del presente spagnolo. Si noti che ci troviamo in presenza della prima ed unica occorrenza in cui Linguet introduce un paratesto per spiegare una metafora di cui non scioglie il significato. Ad essere restituito nel metatesto è infatti esclusivamente il distico finale – come si può notare dal riferimento a “vencer” (“vaincre”, “vincermi”) e a “respeto” (“respect”, “rispetto”) – sebbene neanche questo sia riportato interamente e inalterato. A sostituire l’immagine metaforica è in parte quella che potremmo considerare la traduzione del primo di questi due versi finali (“je saurai bien me vaincre”) che, tuttavia, pur utilizzando il traduce del verbo

⁶⁹ César Oudin, *Tesoro de las dos lenguas...*, cit., vol. I, [s.p.].

⁷⁰ Cfr. “Dueño, maître & seigneur de quelque chose.”: César Oudin, *Tesoro de las dos lenguas...*, cit., vol. I, [s.p]; “Dueño, maître & seigneur de quelque chose, padrone & signore di qualche cosa.”: Hierosme Victor, *Tesoro de las tres lenguas...*, cit., vol. I, p. 222; “Dueño, dueña. Maître, maîtresse.”: Francisco de la Torre y Ocón, *El maestro de las dos lenguas...*, cit., vol. I, p. 189; “DUEÑO, s. m. Maître, Seigneur. Lat. Dominus.”: Nicolas de Sejourant, *Nouveau dictionnaire ...*, cit., vol. I, p. 408; “DUEÑO, s. m. Maître propriétaire, celui qui possède quelque chose en propriété. Lat. Dominus. Herus, i. [...] Maître, Seigneur. Lat. Dominus.”: François Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. I, p. 483.

spagnolo “vencer”, non è riportata come nel testo quale istruttiva *paremia* di carattere generico (“pues vencerse es más valor / cuanto el respeto es más alto”), bensì come esplicito riferimento al caso specifico, ad indicare il controllo che don Gutierre vuole esercitare sulle proprie passioni. Dal punto di vista sintattico, si noti come quest’ultimo periodo passi ad essere, dalla proposizione causale del testo spagnolo, una subordinata finale introdotta da “pour” (“pour vous prouver mon respect”). Tale intervento, unitamente al passaggio da un’asserzione di tipo generale a una di carattere individuale, determinano uno spostamento di senso che, come a lungo già riscontrato, è spesso presente nella traduzione di Linguet: ogniqualvolta ci si trova in presenza, come in questo caso, di un postulato “universale” in virtù del quale il singolo agisce in linea con un patrimonio simbolico culturale di valori e comportamenti condivisi, egli sembra avvertire la necessità di fare di tale motivazione “oggettiva” una finalità “soggettiva” entro cui far agire il libero arbitrio del singolo individuo. L’omissione della parte centrale del periodo, determina da parte del traduttore l’inserimento del rimando alla nota non alla fine ma all’interno del testo, proprio in corrispondenza dell’immagine tagliata. La Caminer, invece, interviene proprio su questo aspetto grafico collocando il simbolo del riferimento paratestuale alla fine della frase. La modifica potrebbe in apparenza sembrare marginale, tuttavia essa rivela anche da parte della traduttrice una necessità di organizzazione del metatesto che ha all’origine il suo configurarsi quale traduzione di seconda mano. Non potendo accedere all’opera in spagnolo, la Caminer crede di trovarsi anche questa volta, come le passate, in presenza di una nota che esplicita alla lettera l’immagine che esprime il concetto riassunto nella traduzione: non può immaginare che si tratti di una metafora del tutto soppressa che Linguet sente comunque il bisogno di non tralasciare. Come già visto, per la traduttrice italiana le note sembrano essere uno strumento poco utile agli scopi del proprio operato, è comprensibile quindi che l’idea di introdurre una che spieghi una parte di testo eliminata possa apparirle ancora più immotivata e di scarso beneficio. Questo piccolo spunto di riflessione porta ad interrogarsi precisamente sulle motivazioni alla base dell’utilizzo dello strumento paratestuale in questa singolare occorrenza. Ricordiamo che la nota è inserita a distanza ravvicinata da quella precedente, di cui ha analogo significato. Se non stupisce l’insistenza da parte di Matos su immagini che evidenzino il rispetto di don Gutierre nei confronti del re, meraviglia invece la parallela “invadenza” dei paratesti di Linguet a sottolineare la presenza di metafore anche

nel caso in cui queste non vengano tradotte. Più che una dimostrazione di “ossequio” nei confronti del prototesto e dell’autore, i “padroni” del caso, dietro questo atteggiamento potremmo leggere una sorta di insofferenza di fronte al ruolo del re e all’esaltazione delle sue virtù, evidente, come osservato, anche in altri passaggi del dramma. L’autodominio del traduttore francese si manifesta in questo caso nel controllo del timore suscitato dall’elemento retorico dentro le maglie rigide e razionali di una traduzione estremamente epurata, da un lato, e nell’ostentazione delle eccentriche “bizzarrie” di tale sistema culturale non pienamente condiviso, dall’altro. Si noti infatti la spiegazione che viene offerta: “J’indique ces expressions singuliers qui ne font pas de tort à la noblesse des sentiments & des scenes où elles se trouvent”. La dichiarazione appare coerentemente in linea con quanto esplicitato da Linguet nell’“Avertissement” per spiegare la poetica traduttiva alla base del proprio lavoro:

Je n’ai pas cru que pour fair connoître le génie Espagnol à des Français, il fallût absolument le con avec la fraise & la golille. Il conservera toujours, même après avoir perdu ces ornements de mode, assez de traits caractéristiques pour qu’on puisse en prendre une juste idée dans ma traduction.⁷¹

Dunque la nota sembrerebbe voler rendere “une juste idée” degli “ornements de mode” e “traits caractéristiques” eliminati nel testo, in un compromesso di mediazione tra fedeltà al prototesto e adeguamento del metatesto al nuovo contesto di arrivo. Tuttavia la stessa parafrasi proposta si rivela, come vedremo, epurata di alcuni elementi: anch’essa è il risultato di una pulsione quasi irresistibile al “sacrificio” del testo a tutela di quanto il timore ha turbato. Sembra quasi che fascino e disagio provati dal traduttore davanti a tali “expressions singuliers” siano direttamente proporzionali. Il desiderio di ribadire il valore della “noblesse des sentiments” e delle “scenes où elles se trouvent” lo scagiona dal suo stesso pregiudizio: il sentimento di “ostilità” provato e l’impulso contrastante che ne deriva sono respinti dal rifiuto degli stessi, così se da un lato la coscienza rifiuta l’espressione diretta di un desiderio latente, dall’altro la stessa tenta di respingere, ostacolando, il compiersi dell’intenzione dichiarata. Il risultato di tale autoinganno è un compromesso tra l’intenzione perturbatrice estranea, taciuta, e quella esplicitata, perturbata, che si palesa, paradossalmente, in una silenziosa, sofferta omissione, unica possibile mostra della presenza di un istinto estraneo e disorientato.

⁷¹ Simon Nicolas Henri Linguet, “Avertissement”, cit., pp. XXXVII-XXXVIII.

Gli atti mancati di Linguet non sono gli unici a celarsi tra le righe del paratesto; anche la traduttrice italiana, infatti, non può fare a meno di evocare tramite la traduzione il proprio desiderio inconscio. Si osservi innanzitutto che il primo pronome singolare utilizzato in francese per introdurre la soggettività dell'opinione personale ("je") è tradotto letteralmente con "io"; il discorso del "traduttore francese" non viene quindi riportato in modo indiretto, come ad esempio nella prima nota, ma viene fatto proprio subendo le inevitabili trasformazioni che a tale scelta di appropriazione conseguono. Già nella traduzione del verbo "indiquer" (letteralmente "indicare") con "accennare" si può osservare una scelta interessante. I due verbi sono infatti pressoché sinonimi, tuttavia la loro sfumatura di significato – per quanto minima, probabilmente involontaria o dettata dalla frequenza del loro utilizzo da parte della traduttrice e nel contesto di riferimento – è maggiormente approssimativa. All'epoca infatti il verbo francese utilizzato aveva come prima accezione quella di "montrer à quelqu'un ce qu'il cherche, ou qui peut lui être utile"⁷², mentre in italiano quella di "dare qualche poco indizio di che sia, dicendone qualche parola"⁷³. L'uso di tale verbo da parte della Caminer sembra passare dall'idea di utilità a quella di digressione, di indicazione trascurabile, se non evitabile, ridimensionando così il valore stesso dell'elemento paratestuale. Analogamente alla svalutazione che Linguet fa del ruolo di "padrone" del re, la traduttrice sminuisce quello del traduttore, trasformando quelle indicazioni di grande interesse culturale in vaghi "accenni" di scarsa rilevanza drammaturgica. Questa diversa prospettiva con cui Linguet e la Caminer utilizzano lo strumento della nota, e con essa dunque anche il differente destinatario cui si rivolgono, si rivela in modo ancora più palese nei due interventi successivi operati dalla traduttrice veneta. In primo luogo le "expressions singuliers" divengono "bizzarre espressioni", in un

⁷² Jean-François Féraud, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, Jean Mossy Père et Fils, 3 voll., 1787-1788, vol. II, 1787, p. 456. Il Dictionnaire de l'Académie française riporta invece: "INDIQUER. v.a. Montrer, enseigner à quelqu'un une chose, une personne qu'il cherche, ou qui lui peut être utile. [...] signifie aussi Marquer.": Académie française, *Dictionnaire de l'Académie française, quatrième Edition*, Paris, Veuve de Bernard Brunet, 2 voll., 1762, vol. I, p. 923. Nella sesta edizione, del 1835, si aggiunge anche l'accezione utilizzata da Linguet: "Il signifie aussi, faire connaître, enseigner à quelqu'un une chose ou une personne qu'il cherche ou qui lui peut être utile.": Académie française, *Dictionnaire de l'Académie française, sixième Edition*, Paris, Firmin Didot Frères, 2 voll., 1835, vol. II, p. 28.

⁷³ Accademia della Crusca, *Vocabolario degli Accademici della Crusca, impressione napoletana secondo l'ultima di Firenze, con la giunta di molte voci raccolte dagli autori approvati dalla stessa Accademia*, Napoli, Giuseppe Ponzelli, 1746-1748, 6 voll., 1746, vol. I, p. 18. Si noti comunque che nella stessa edizione del *Vocabolario* per la definizione di "indicare" si rimanda ad "accennare". "INDICARE. V. L. Accennare, Dinotare, Mostrare. Lat. indicare. Gr. δὲκνύται.": Ivi, 1746, vol. II, p. 480.

evidente *lapsus* che tradisce una mancata sospensione del giudizio. L'aggettivo utilizzato non è affatto casuale: esso rimanda, concettualmente, a quell'idea di "intreccio strampalato" descritto nella prefazione al terzo tomo della raccolta⁷⁴ e al legame tanto discusso, sia dal punto di vista critico che linguistico, che unisce i termini "barocco" e "bizzarro"⁷⁵. È interessante notare come nei dizionari francesi dell'epoca il termine "singulier" abbia l'accezione principale di "unico", "particolare" – derivante dall'etimo latino *singularis* – ad indicare qualcosa che si distingue o in modo neutro oppure per un'eccezionalità solitamente dovuta ad un merito e solo in seconda istanza riconducibile a un difetto. Nel *Dictionnaire* di Pierre Richelet, del 1759, l'aggettivo è definito soltanto con il significato di "singolare", ossia "differente dal comune", oppure "eccezionale", in quanto portatore di un'unicità dovuta a meriti esclusivi:

Singulier, singulière, adj. [Singularis, unus.] Particulier. (Une circonstance singulière.) [...] *Singulier.* [Eximius, excellens.] Rare. Excéllent. (C'est une femme d'une beauté singulière. Un homme d'un savoir singulier.) *Singulier.* Extraordinaire. Contre l'usage commun. (Cet Auteur est singulier dans ses sentimens. Il est singulier dans sa conduite.)⁷⁶

Nella quarta edizione del *Dictionnaire de l'Académie française*, del 1762, si riscontra invece, accanto ad analoga definizione, anche l'aggiunta dell'accezione negativa:

SINGULIER, IÈRE. adj. Unique, particulier, qui n'a point son semblable, rare, excellent. *Cet exemple est singulier. Façon singulière. Vertu, piété singulière. Cet homme est singulier dans son art.* Il se prend quelquefois en mauvaise part, & signifie, Bizarre, capricieux, affectant de se distinguer. *Il est singulier*

⁷⁴ Elisabetta Caminer Turra, "Avvertimento della traduttrice", cit., p. 2.

⁷⁵ Per le tre ipotesi etimologiche del termine "barocco" – tra cui l'aggettivo francese "baroque" con il significato appunto di "bizzarro" e "stravagante", da ricondursi al linguaggio dei gioiellieri spagnoli e portoghesi (rispettivamente "barrueco" e "barrocco") per designare una perla irregolare – cfr. Bruno Migliorini, "Etimologia e storia del termine Barocco", in *Manierismo, barocco, rococò: concetti e termini. Convegno internazionale, Roma 21-24 Aprile 1960: relazioni e discussioni*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1962, pp. 39-49. Spiega Anna Menichella: "Furono, comunque, i letterati francesi ad usare il termine per rimi con il significato di bizzarro e stravagante (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1740). E furono sempre i francesi ad applicarlo all'arte, nell'accezione di bizzarria formale (J. J. Rousseau nel *Dictionnaire de musique* del 1768 e Quatremère De Quincy, nell'*Encyclopédie méthodique* del 1788, con riferimento all'architettura). Come diretta derivazione dell'enciclopedia francese, con lo stesso valore e la medesima funzione, la parola viene usata per la prima volta in Italia da Francesco Milizia, teorico dell'architettura neoclassica e autore del *Dizionario delle belle arti del disegno, estratto in gran parte dall'Enciclopedia Metodica*, 1797. [...] A seguito della condanna neoclassica e all'uso dispregiativo del Milizia, il concetto mantiene, nel corso dell'Ottocento, una connotazione negativa fino a quando sopraggiunge, nell'ambito della storia degli stili, la tendenza a farne una categoria formale, riassuntiva dei concetti di molteplicità, dissoluzione della forma, prevalenza dell'apparenza sul reale, in contrapposizione alle composizioni chiare, razionali e serene delle fasi classiche [...]: Anna Menichella, "Barocco", in Roberto Cassanelli (a cura di), *L'arte. Critica e conservazione*, Milano, Jaka Book, pp. 43-44.

⁷⁶ Pierre Richelet, *Dictionnaire de la langue française...*, cit., vol. II, p. 595.

*dans ses opinions, dans ses expressions, dans sa manière d'agir, de s'habiller, &c. Cet homme est trop singulier, d'une humeur singulière.*⁷⁷

Infine, nell'ancora posteriore *Dictionnaire critique* di Jean-François Féraud, risalente al 1788, l'aggettivo è così definito:

*Singulier est 1°. unique, particulier. » Cet exemple est singulier, façon singulière. = 2°. Ràre, excellent. » Mérite, talent singulier; veru, piété singulière. » Cet home est singulier dans son art. = 3°. Bizàrre, capricieux; affectant de se distinguer. » Singulier dans ses opinions, dans ses expressions, dans sa manière d'agir, de parler, de s'habiller.*⁷⁸

Si noti invece come in italiano, nell'edizione del *Vocabolario* dell'Accademia della Crusca del 1741, i termini "bizzarria" e "bizarro" abbiano un significato ben diverso:

BIZZARRO. Astratto di Bizarro, Fierezza. L. *furor, indignatio*. [...] Dicesi anche di Cosa, che derivi da sottigliezza, e vivacità di concetto, o d'invenzione. [...] E *Bizzarria* per Capriccio. [...] BIZZARRO. Agg. Iracondo, Stizzoso, Cervel tagliardo. Lat. *ferus, iracundus*. [...] Per Capriccioso. [...] Per Vivace, e Spiritoso.⁷⁹

Tuttavia, l'accezione utilizzata dalla Caminer per la propria traduzione si riscontra nella quinta edizione del *Vocabolario* della Crusca, risalente a più di un centinaio di anni dopo, addirittura come primo significato; il che testimonia evidentemente che nella seconda metà del XVIII secolo se ne stesse consolidando l'uso:

BIZZARRIA. Sost. femm. *L'esser bizarro. Qualità di bizarro*. [...] *Per Atto da uomo bizarro*. [...] *Per Cosa bizzarramente inventata e composta*. [...] *Per Cosa di natura bizzarra*. [...] Trovasi anche per Bizza Stizza, Ira. [...] BIZZARRO. Add. *Stravagante, Capriccioso, Fantastico, e dicesi propriamente di persona. Da bizza*. [...] *E dicesi pur di cosa strana, inventata, che è fuori dall'ordinario*. [...] *E per Vivace, Spiritoso*. [...] *Bizarro presso gli antichi valse Iracondo, Stizzoso*. [...] *E per Proprio di persona stizzosa e selvatica*.⁸⁰

La presenza di un richiamo tra "singulier" e "bizarro" è poi innegabilmente testimoniata già nel 1777 dalla descrizione e traduzione del primo dei due termini offerta da Francesco Alberti di Villanova nel *Nouveau Dictionnaire françois-italien*, che, come già visto, per il francese si avvale del *Dictionnaire de l'Académie française* e per l'italiano del *Vocabolario* dell'Accademia della Crusca. Nell'opera lessicografica di Alberti di Villanova, infatti, sebbene si offrano quali traduttori del termine "singuliere", nell'ordine, gli aggettivi "singolare", "particolare", "unico", "raro", "esimio", "esquisito", "eccellente", "straordinario" e

⁷⁷ Académie française, *Dictionnaire de l'Académie française, quatrième...*, cit., vol. II, p. 730.

⁷⁸ Jean-François Féraud, *Dictionnaire critique...*, cit., 1788, vol. III, p. 576.

⁷⁹ Accademia della Crusca, *Vocabolario degli accademici della Crusca compendiato Secondo la Quarta, ed ultima impressione di Firenze Corretta, ed accresciuta, cominciata l'anno 1729, e terminata nel MDCCXXXVIII*, Venezia, Lorenzo Baseggio, 5 voll., 1741, vol. I, p. 323-324.

⁸⁰ Accademia della Crusca, *Vocabolario degli accademici della Crusca. Quinta impressione*, Firenze, Tip. Galileiana di M. Cellini e C., 11 voll., 1863-1923, vol. II, 1863, pp. 203-204.

“stravagante” – di cui il primo anche in accezione negativa, insieme agli ultimi due – si rimanda anche al lemma “bizarre”⁸¹, il quale a sua volta è definito come “Fantastique, extravagant, capricieux. [...] Extraordinaire, hors de l’usage commun. *Straordinario; stravagante; singolare; bizzarro; strano*”⁸². Questo rapido *excursus* può stimolare alcune osservazioni in merito alla scelta traduttiva della Caminer: laddove all’epoca il vocabolo utilizzato da Linguet rimandava a un carattere di unicità e peculiarità non necessariamente negativa quanto piuttosto meramente differente rispetto al condiviso nuovo sistema di riferimento, la traduttrice restituisce il concetto di “alterità” e “diversità” nella sua sfumatura dispregiativa di “eccentrico” e “stravagante”. La visione di “estraneo” non in quanto “straniero” ma in quanto “strano”, dunque, appare evidente nella sua parzialità di giudizio riconducibile a quello stesso paradigma culturale che definiva il barocco come “il superlativo del bizzarro, l’eccesso del ridicolo”⁸³.

Tale visione può trovare conferma anche nel secondo intervento operato dalla Caminer sul paratesto francese, forse di minore evidenza ma non per questo meno significativo, ossia la resa dell’eufemistico “font pas de tort”. Per quanto si mantenga, infatti, l’utilizzo della litote di Linguet che mira in qualche modo a mantenere un tono quanto più possibile neutrale e imparziale, l’utilizzo del verbo “pregiudicare” – rafforzato inoltre dall’introduzione della congiunzione avversativa “però” – rimanda inevitabilmente in qualche modo al carattere di “bizzarro” appena esplicitato. Secondo quanto riferito dall’edizione del *Dictionnaire de l’Académie française* del 1762, “tort” significa “Ce qui est opposé à la justice & à la raison. [...] signifie aussi, Lésion, dommage qu’on souffre, ou qu’on fait souffrir, soit avec injustice, soit sans injustice”⁸⁴. Più tardi anche Jean-François Féraud indica, tra le diverse accezioni:

⁸¹ “SINGULIERE, IÈRE, adj. Unique, particulier, qui n’a point son semblable, rare, excellent. *Singolare; particolare; unico; raro; esimio; esquisito; eccellente*. Il se prend quelquefois en mauvaise part, & signifie, bizarre, capricieux, affectant de se distinguer. V. BIZARRE.” Francesco Alberti di Villanova, *Nouveau Dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 549.

⁸² Ivi, p. 66. Si noti inoltre, come l’autore rimandi allo stesso lemma anche per la definizione dell’aggettivo “baroque”: “BAROQUE, adj. Terme qui n’a d’usage qu’en parlant des perles qui sont d’une rondeur fort imparfaite. *Scaramazzo: che non è ben tondo*. Il se dit aussi au figuré, pour irrégulier, bizarre, inegal. V. BIZARRE.”: Ivi, p. 57.

⁸³ Francesco Milizia, *Dizionario delle belle arti del disegno, estratto in gra parte dalla Enciclopedia metodica*, Bassano, 2 voll., 1797, vol. I, p. 90.

⁸⁴ Académie française, *Dictionnaire de l’Académie française, quatrième...*, cit., vol. II, p. 848. Ad esso si rifa Francesco Alberti di Villanova nel *Nouveau Dictionnaire françois-italien*: “TORT, s. m. Ce qui est opposé à la justice & à la raison. *Torto*. Lequel est-ce des deux qui a tort. Ils ont tort tout deux. Je ne sai qui a tort. *Chi de’ due ha torto? Essi hanno torto ambedue. Io non so chi abbia torto*. On dit, mettre quelqu’un dans son tort, pour

TORT, s.m. [Le t final ne se prononce jamais.] Ce qui est opposé à la justice et à la raison. *Il a tort, tous les torts du monde. Tout le monde lui done le tort.* [...] Lésion, dommage. *Il ne faut pas faire tort à son prochain. Il ne lui a pas fait tort d'un écu. Il ne fait tort qu'à lui-même. Les gens, que vous hantez, font tort à votre réputation.* Tort, injûre (synon.) Le tort regarde particulièrement les biens et la réputation: il ravit ce qui est dû. L'injûre regarde les qualités personnelles: elle impute des défauts.⁸⁵

Il significato è in effetti analogo a quello del verbo scelto dalla Caminer, che nel *Vocabolario* dell'Accademia della Crusca si definisce come “far checchesia, che risulti in danno d'altrui [...] Lat. *nocere, obesse*”⁸⁶. È interessante tuttavia che il traduttore utilizzato, per quanto corrispondente, rimandi inequivocabilmente al concetto cui risale l'etimologia del vocabolo “pregiudizio”⁸⁷, vale a dire “preconcetto”, configurandosi in questo modo quasi come un avviso che tradisce, appunto, quella più o meno inconscia e latente ascrizione di tali “expressions singuliers” alla categoria di “bizarre espressioni”. È la stessa traduttrice, suo malgrado, a segnalarci quel pregiudizio che soggiace alla propria traduzione: se l'utilizzo di “faire pas de tort” richiama l'idea che anima il progetto culturale di Linguet di “fair connoître le génie” ad un nuovo lettore di riferimento, quello da parte della Caminer di “pregiudicare” rimanda ad una valutazione di merito che la porta a prendere le distanze da ciò che possa non risultare adeguato per il proprio destinatario ideale. Lo spostamento di prospettiva chiama in causa l'utilizzo del pronome personale soggetto “io” mostrando nella loro compiutezza le parzialità di entrambi i traduttori.

dire, que lorsqu'un homme est mort, & qu'il ne peut plus se défendre, on rejette la faute de beaucoup de choses sur lui. On dit de même, les absens ont tort. *I morti, gli assenti hanno torto, perché non possono difendersi.* Tort, signifie aussi, lésion, dommage qu'on souffre, ou qu'on fait souffrir, soit avec injustice, soit sans injustice. *Torto; avania; perdita; danno; nocumento.*”: Francesco Alberti di Villanova, *Nouveau Dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 590.

⁸⁵ Jean-François Féraud, *Dictionnaire critique...*, cit., 1788, vol. III, pp. 700-701.

⁸⁶ Accademia della Crusca, *Vocabolario degli accademici della Crusca compendiato...*, vol. III, p. 488. Francesco Alberti di Villanova offre del verbo italiano la definizione e traduzione di “PREGIUDICARE, v.n. Arrecar pregiudizio; Préjudicier; nuire; porter prejudice.”: Francesco Alberti di Villanova, *Nouveau Dictionnaire...*, cit., vol. II, p. 424.

⁸⁷ Nella quarta edizione del *Vocabolario* dell'Accademia della Crusca si indica quale definizione dei tre sinonimi “pregiudicio”, “pregiudizio” e “progiudizio”: “Danno. Lat. *iactura, damnum*. Gr. *ζημία*. [...] Il progiudicare.”: Accademia della Crusca, *Vocabolario degli accademici della Crusca compendiato...*, cit., vol. III, pp. 420, 489. Si noti però quanto scrive Ottorino Pianigiani in merito all'etimo dello stesso termine e del relativo verbo “pregiudicare” e al loro “senso volgare”: “PREGIUDIZIO e PREGIUDICIO = lat. PRAE JUDICIUM *giudizio antecedente* ed anche *giudizio anticipato* composto da PRAE avanti JUDICIUM *giudizio* (v. *Pregiudicare*). Falsa opinione procedente dal giudicar prima di conoscere bene la cosa; quindi il Danno che ne deriva; Vale anche Pena o Condanna patita al seguito di precedente giudizio.”; “PREGIUDICARE *ant. fr. prejurer; ingl. rejudge*: dal lat PRAEJUDICARE *giudicare anticipatamente* da PRAE avanti e JUDICARE *giudicare* (v. *Giudicare* e cfr. *Pregiudizio*.) Giudicare avanti di aver preso cognizione della cosa, di cui trattasi; e poi dalla facilità, così giudicando, di errare e commettere ingiustizia, n'è venuto il senso volgare di Recar danno.”: Ottorino Pianigiani, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Roma, Società editrice Dante Alighieri di Albrighi e Segati, 2 voll., 1907, vol. II.

Tornando alla traduzione francese, è possibile osservare altri interventi significativi mantenuti alla lettera anche nella resa italiana. Come già anticipato, malgrado quanto dichiarato nel commento successivo e contrariamente a ciò che accade nelle altre note, la traduzione del paratesto si presenta incompleta, né segue letteralmente l'originale. Ad essere omessa è la concessiva "aunque muera el corazón abrazado", che tramite il riferimento al campo semantico del fuoco crea un parallelismo con il termine "holocausto"⁸⁸. Il traduttore francese non si limita tuttavia ad eliminare l'immagine del cuore che muore bruciato dalle fiamme dell'olocausto sacrificale tramite cui immola la propria "empresa" amorosa, ma interviene sull'intera metafora in modo significativo. Innanzitutto, si noti come ad essere sacrificata non sia la "empresa" ma le "prétentions". Data la presenza del possessivo "mes", il termine sembrerebbe a prima vista essere proposto quale traduttore del sostantivo "adoración". Tuttavia, dal punto di vista morfosintattico – almeno secondo la lettura offerta dalla punteggiatura interpretativa di Howley – quest'ultima sarebbe il complemento di specificazione collegato a "soberano", ad indicare la sottomissione di don Gutierre nei confronti del monarca quale "sovrano" della propria adorazione. Linguet invece – forse anche a causa di una difficoltà interpretativa dovuta alla duplice lettura cui l'anfibologica costruzione sintattica può in effetti dare adito – interviene eliminando il vocabolo e attenuando così ulteriormente il registro ossequioso nei confronti del monarca. L'aggettivo possessivo viene infatti ricondotto con il sostantivo plurale "prétentions" (tradotto poi in italiano con "pretese"), suggestiva traduzione del termine spagnolo singolare "empresa". Quest'ultimo significa, secondo quanto indicato per la sua seconda accezione nell'edizione del 1780 del *Diccionario de Autoridades*:

La acción y determinación de imprende algun negocio arduo y considerable, y el esfuerzo, valor y acometimiento con que se procura lograr el intento. *Aggressio, facinus, conatus.*⁸⁹

Nei più o meno coevi dizionari bilingui per la coppia linguistica spagnolo-francese si riportano i seguenti traduttori:

⁸⁸ Cfr. "HOLOCAUSTO, era un sacrificio particular, que los Judíos hacían a Dios: en el cual no se reservaba ninguna cosa de la víctima, sino que todo se consumía en el fuego.": Sebastián de Covarrubias y Orozco, *Tesoro...*, cit., p. 475; "HOLOCAUSTO. s. m. Sacrificio especial, en que se consumía enteramente toda la victima, por medio del fuego. Viene del Latino *Holocaustum*, que significa esto mismo.": Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. IV, 1734, p. 167.

⁸⁹ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., 1780, p. 395. Il lemma è assente tanto dalle precedenti edizioni del *Diccionario* della Real Academia quanto da quello di Covarrubias.

Empresa, *entreprise*, il se prend aussi pour une faveur que donne une dame a son serviteur, item, une devise.⁹⁰

Empresa, *entreprise*, il se prend aussi pour une faveur que donne une dame a son serviteur, impresa, & è ancora l'impresa di qualche cosa, che per favore si dona.⁹¹

Empresa, o empresa, f. *Entreprise*. Item, *devise*.⁹²

EMPRESSA, s.f. Emblème, figure pour représenter un sens moral, enigme, devise. Lat. *Emblema*, *tis*. *Symbolum*, *i*. EMPRESSA. *Entreprise*, *dessein*, *essai*, *tentative*. Lat. *Consilium*, *ii*. *Conatus*, *us*.⁹³

EMPRESSA, s.f. Devise, emblème, énigme. Lat. *Emblema*, *tis*. *Symbolum*, *i*. EMPRESSA. *Entreprise*, *dessein*, *tentative*, *essai*. Lat. *Aggressio*. *Consilium*. *Conatus*.⁹⁴

Del termine utilizzato invece da Linguet, invece, si offrivano all'epoca le seguenti traduzioni e corrispondenze linguistiche:

PRÉTENTION. Droit que l'on a, ou que l'on croit avoir, de prétendre, d'aspirer a une chose; esperance, dessein, vue.⁹⁵

PRÉTENTION, f. f. Pretensión, pensamiento, idea, designio, intento.⁹⁶

I due sostantivi possono pertanto dirsi sinonimi, per quanto esista tra loro un collegamento semantico riconducibile all'accezione condivisa di "dessein", "designio", "intento". L'anello di congiunzione etimologica che lega i termini "empresa", "entreprise", "impresa" e "pretensión", "prétention", "pretesa" può essere individuato, rifacendosi ai rispettivi verbi ("emprender", "entreprendre", "imprendere" e "pretender", "pretendre", "pretetendere"), nella comune accezione di "intendere" (in spagnolo "entender" e in francese "entendre") con il significato di "tendere a un fine", "avere intenzione":

IMPRENDERE, da IN indicante movimento verso e PRENDERE (v. *Prendere* e cfr. *Intraprendere*). Pigliare a operare una faccenda [quasi darle di piglio].⁹⁷

INTENDERE, *fr.* entendre; *cat.* entender; *sp.* e *port.* entender: = lat. INTENDERE – p. p. INTENTUS e INTENSUS – comp. della partic. IN *verso* e TENDERE *tendere* e *fig. volgere verso un termine*, detto anche della mente (v. *Tendere*, *Attendere*, *Pretendere*). *Tendere*, *Dirigere*, *Volgere* a un dato termine; *fig.* *Udire*, *Sentire*, *Capire*, *Avere in animo*, *Avere volontà* [che è come se si dicesse *volgere i sensi o la mente ad un dato oggetto*].⁹⁸

⁹⁰ César Oudin, *Tesoro de las dos lenguas...*, cit., vol. I, [s.p.].

⁹¹ Hierosme Victor, *Tesoro de las tres lenguas...*, cit., vol. I, p. 233.

⁹² Francisco de la Torre y Ocón, *El maestro de las dos lenguas...*, cit., vol. I, p. 198.

⁹³ Nicolas de Sejourant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 426.

⁹⁴ François Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. I, p. 505.

⁹⁵ Académie française, *Dictionnaire de l'Académie française, quatrième...*, cit., vol. II, p. 464.

⁹⁶ Antonio María Herrero y Rubira, *Diccionario universal, francés, y español, más copioso que quantos hasta ahora se ha visto, el qual contiene todos los términos usados en la Lengua Francesa, con las frasses, y locuciones propias, y figuradas de todos estilos, y refranes y todo lo necesario para la perfecta inteligencia de dicho Idioma*, Madrid, Imprenta del Reino, 3 voll., 1743, vol. III, p. 793.

⁹⁷ Ottorino Pianigiani, *Vocabolario etimologico...*, cit., vol. I.

⁹⁸ Ivi.

PRETENDERE = lat. PRAETENDERE - p. p. PRETENSUS - composto di PRAE *avanti* e TENDERE *tendere, stendere* (v. *Tendere*). Propr. Mettere innanzi, addurre ragioni; quindi Voler avere la ragione di fare o di ottenere alcuna cosa; Stimare di aver diritto a una cosa; Aspirare ad avere.⁹⁹

La differente sfumatura semantica in cui tuttavia i due sostantivi divergono – e che potrebbe aver condizionato la scelta di Linguet – è ben evidente nella definizione che Jean-François Féraud fornisce del francese “*prétention*”:

PRÉTENTION. On écrivait aùtrefois *prétension*. L’*Acad.* employa cette ortographe dans ses *sentim. sur le Cid*. Quelques Auteurs modernes l’ont employee aussi [...] = Droit que l’on a, ou que l’on croit avoir, de *prétendre*, d’aspirer a. [...] = *Prétention*, employé absolument, est d’assez fraîche date; il est fort à la mode. [...] Il se prend en mauvaise part, et n’est pas un éloge, mais un blâme et une critique.¹⁰⁰

Il vocabolo, dunque, non soltanto era all’epoca di recente diffusione e “fort à la mode” – il che può avere avuto un’influenza più o meno cosciente sulla sua predilezione da parte del traduttore – ma si caratterizza, soprattutto, come “blâme”, “critique”. Traducendo “*empresa*” con “*prétentions*” nel testo francese si accresce, in modo inversamente proporzionale rispetto all’attenuazione dell’immagine di ossequiosa riverenza e sottomissione alla figura del sovrano, la carica negativa delle “intenzioni” di don Gutierre. In una sorta di processo traduttivo di compensazione¹⁰¹, si rievoca così quel concetto di “colpa” veicolato nell’originale dal ricorso al campo semantico del fuoco presente nelle immagini retoriche parzialmente omesse all’interno del metatesto. Analogo espediente può essere letto nel rafforzamento dell’immagine di “holocauste” tramite l’aggiunta del più generico “sacrifice” (reso dalla Caminer con un letterario “sagrifizio”), assente in spagnolo. La scelta deriva anche dalla volontà di ricondurre l’immagine su di un piano di evidente maggiore verosimiglianza e razionalità che prevede l’inserimento di una nuova similitudine introdotta da “*comme*”: sono le “*prétentions*” ad essere sacrificate in segno di “olocausto” della “loyauté” del suddito. Così facendo il traduttore, per costruire il periodo, è costretto ad intervenire anche sul verbo spagnolo “*rendir*”, che viene appunto restituito con il meno

⁹⁹ Ivi, vol. II.

¹⁰⁰ Jean-François Féraud, *Dictionnaire critique...*, cit., vol. III, 1788, p. 259.

¹⁰¹ Cfr. Keith Harvey, “Compensation”, in Mona Baker (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London, Routledge, 1998, pp. 37-40. “Compensation is a technique which involves making up for the loss of a source text effect by recreating a similar effect in the target text through means that are specific to the target language and/or text.”: Ivi, p. 37.

connotato “offrir” e immediatamente rafforzato dal sostantivo “sacrifice” a recuperare quella perdita carica semantica che rimanda all’idea di resa e sottomissione¹⁰².

Tramite questi abili e sottili strumenti operativi, dunque, entrambi i traduttori apportano al testo il proprio contributo, in una inconsapevole comunione di intenti che concorre solidalmente ad adattarlo al panorama culturale e artistico del XVIII secolo. Attraverso i propri interventi linguistici essi prendono le distanze da ciò che causa spaesamento e incomprensione: pur nel manifesto desiderio di farsi mediatori imparziali tra differenti sistemi culturali e drammaturgici, cadono essi stessi vittime dei propri, “pregiudizievoli”, autoinganni.

L’ultima nota ad essere introdotta, nonché unica del terzo atto (all’interno della quarta scena), può essere letta come estrema manifestazione del diverso atteggiamento da parte dei due traduttori nei confronti di tale strumento paratestuale.

<p>TIRSO JACINTA</p> <p>¿El Rey le llama pariente? Todos los ricos lo son, 2350 porque en la vena del arca conservan el mismo humor.</p> <p>[p. 91]</p>	<p>TIRCIS. Le Roi l’appelle son cousin. JACINTHE. Bon! tous les riches ne sont-ils pas parents? (11)</p> <p>(11) L’Espagnol dit: <i>Ils sont tous parens, puisqu’ils ont tous le même sang dans leur coffres. J’ai désespéré de rendre en François cette idée qui est cependant heureuse.</i></p> <p>[p. 82]</p>	<p>TIR. Il Re lo chiama cugino! GIA. O bella! non sono parenti tutti i ricchi (a)?</p> <p>(a) Lo Spagnuolo dice: “Sono tutti parenti, poiché hanno tutti il medesimo sangue ne’ loro scrigni.”</p> <p>[p. 53]</p>
--	--	---

Come si può notare, la necessità del suo inserimento da parte di Linguet è determinata dalla presenza di un vivace gioco linguistico ad opera della *criada*, all’interno del dialogo di questa con il *gracioso*, volto evidentemente a divertire il pubblico tramite una sagace allusione di immediata comprensione all’interno del sistema culturale di riferimento. In seguito alla lettura da parte di Montano della prima delle due lettere del re in cui questi chiede in prestito del denaro a Juan Labrador, Tirso si rivolge a Jacinta meravigliandosi che il sovrano

¹⁰² Cfr. “RENDIRSE, darse por vencido [...] se vuelve, y pone en manos del vencedor. Rendir, sujetar: rendido, el vencido, y sujeto. ”: Sebastián de Covarrubias y Orozco, *Tesoro de la lengua Castellana...*, cit., p. 610; “RENDIR. v. a. Sujetar o vencer. [...] RENDIR. Vale también entregar alguna cosa, sujetarla a ajeno domiino. En este sentido es muy usado en la pasiva. Lat. *Tradere. Dedere.* RENDIR. Vale asimismo reintegrar o adjudicar a alguno lo que le toca.”: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. V, 1737, p. 572.

abbia utilizzato l'appellativo di "pariente" per rivolgersi al contadino¹⁰³. L'ironica battuta di Jacinta, con diretta allusione al tema del denaro quale denominatore comune della parentela dei possidenti, viene esplicitata nella traduzione francese eliminando ogni riferimento al campo semantico del corpo ("vena" e "sangre"), metaforicamente utilizzato per ascrivere la ricchezza materiale a categoria di vincolo parentale analogo a quelli fisici. Si noti come, nella completa perdita dell'espedito volto al riso, Linguet tenti di compensare l'assenza del tono comico introducendo l'interiezione colloquiale "Bon!" (restituita poi in italiano con "O bella!") a connotare il registro linguistico della *criada*. Egli costruisce inoltre la frase come una domanda retorica, trasformando di conseguenza l'interrogativa del *gracioso* in una affermativa, che la Caminer enfatizza poi in esclamativa. Per quanto Linguet abbia indubbiamente inteso il senso del gioco linguistico, il cui significato riporta esplicitato in modo corretto, la nota da lui stesso inserita si configura quale duplice indizio della sua parziale comprensione. Se da un lato, infatti, come vedremo, è lo stesso traduttore ad ammettere le proprie difficoltà nella restituzione della fortunata immagine, dall'altro la traduzione letterale da lui offerta si dimostra parziale e incompleta, rivelando un'interpretazione del testo lacunosa. L'elemento di maggior difficoltà nella costruzione dell'enunciato è senz'altro la collocazione formata dai due sostantivi "vena" ed "arca", di non immediata individuazione. Il primo termine ha nello spagnolo dell'epoca diverse accezioni, di cui il *Sobrino aumentado* (1769) – rifacendosi al *Diccionario de Autoridades*¹⁰⁴

¹⁰³ Il testo spagnolo recita: "Don Enrique de Guevara me ha dicho que cenando con vos una noche, le dijisteis que me prestaríades dinero, si tuviese necesidad. Yo la tengo de cien mil ducados. Hacedme servicio, pariente, que el portador los traiga. Dios os guarde. EL REY. TIRSO: ¿El Rey le llama 'pariente'?": Juan de Matos Fragoso, *El sabio en su retiro...*, cit., p. 91 [vv. 2349-2350]. Si noti che in *El villano en su rincón* di Lope de Vega la battuta di Tirso, con qualche differenza dovuta al cambio di personaggio da parte di Matos, è pronunciata dallo stesso Juan e indirizzata a Feliciano, il quale ha letto la lettera: "El alcaide de París me ha dicho que cenando con vos una noche le dijisteis que me prestaríades, si tuviese necesidad, cien mil escudos; yo la tengo, pariente. Hacedme servicio que el mariscal los traiga. Dios os guarde. JUAN: ¿'Pariente' dice el rey? FELICIANO: ¿De qué te espantas? / Quien pide siempre engaña con lisonjas.": Félix Lope de Vega y Carpio, *El villano en su rincón*, cit., p. 159 [vv. 2193-2195]. La battuta di Jacinta in questione, assieme al fine gioco linguistico e umoristico, è dunque interamente introdotta da Matos Fragoso. Nella propria edizione Howley non offre alcuna interpretazione e spiegazione di tale gioco linguistico.

¹⁰⁴ "VENA. s.f. Vaso en el cuerpo del animal, largo, y hueco, que sirve para contener, y comunicar la sangre à todas las partes del cuerpo. Consa de una sola túnica, o membrana, en lo qual se diferencia de la arteria. Según las partes del cuerpo, en que están consituidas, toman varias apelaciones, y nombres, que se pueden ver en sus lugares. Es voz puramente Latina. [...] VENA. Por semejanza se llaman en las plantas las fibras por donde chupan el alimento de la tierra, y su jugo. Lat. *Fibra, ae*. VENA. Se llama también la cavidad, hueco, o vacío, que corre, y se dilata por el cuerpo de la tierra en varios ramos, a semejanza del cuerpo del animal. Lat. *Vena*. [...] VENA. Significa asimismo el ramo de los metales, que se crían en lo interior del cuerpo de la tierra. Lat. *Vena*. [...] VENA. Se llaman también las listas diversas, y de varios colores, que se hallan en algunas piedras, y maderas,

come già il precedente *Nouveau dictionnaire* di Nicolas de Sejournant¹⁰⁵ – riporta in francese tali definizioni e traduenti:

VENA, s.f. Veine. Terme d'Anatomie. C'est un nom qu'on donne à des vaisseaux qui reçoivent de toutes les parties du corps le sang que les artères y ont porté du cœur, & qui le rapportent dans ce viscère. Lat. *Venus*, a. VENA. Fibre, filament, filets par lequel les sues montent de la racine dans les plantes. Lat. *Fibra*, ae. VENA. Veine, se dit aussi des cavités qui sont distribuées dans la terre, à peu près comme les veines le sont dans le corps de l'animal. Latin, *Vena*, a. VENA. Veine, se dit aussi de la glébe des métaux qui se distribue dans la terre en divers rameaux. Lat. *Vena*, a. VENA. Veine, se dit aussi de la différente disposition & nature de la terre qu'on trouve quand on la creuse. Latin, *Vena*, a. VENA. Veine, se dit aussi des ondes de diverses couleurs qui paroissent sur plusieurs bois, sur plusieurs pierres, comme si elles y étoient peintes. Lat. *Vena*, a. VENA. Veine, se dit encore des filets d'eau, des sources, des fontaines qui sortent de la terre par de petits conduits, tels que ceux par où sort le sang des veines des animaux. Lat. *Aquae vena*. VENA, Veine, verve, génie Poétique, facilité à composer des vers. Lat. *Vena*, a.¹⁰⁶

L'accezione in cui Matos utilizza il vocabolo, oltre che deducibile dal contesto introdotto dal riferimento alla parentela, è inoltre chiarita dalla successiva presenza del sostantivo "humor"¹⁰⁷, la cui restituzione in francese quale sinonimo di "sangre", stando a quanto riferito all'interno del repertorio lessicografico bilingue coevo, non dovrebbe presentare particolari difficoltà:

HUMOR, s. m. Humeur, substance fluide dont les parties sont en mouvement. Lat. *Humor*, oris. [...] HUMOR, Humeur, se dit aussi du tempérament particulier qui vient du mélange de ces qualités [humores]: ainsi on dit qu'un homme est d'un humeur bilieuse, colérique, emportée. Lat. *Indoles*. *Natura*, a. [...] HUMOR, Humeur, naturel, caractère, génie, disposition de l'esprit. Lat. *Indoles*. *Natura*, a.

esparcidas por ellas, y formadas al modo de las venas del cuerpo. En las piedras suele ser muchas veces de naturaleza más preciosa. Lat. *Vena*. [...] VENA. Se toma también por el mineral de agua, que se halla debajo de tierra. Lat. *Aquae vena*. [...] VENA. Metaphoricamente se llama el numen Poético, o facilidad de componer versos; y figuradamente se toma por la misma composición Poética. Lat. *Vena*. *Numen poeticum*." : Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. VI, 1739, p. 438.

¹⁰⁵ VENA, s. f. T. d'anatomie. Veine; c'est un petit vaisseau long & creux, qui prend son origine du foie, & qui sert au transport & à la conduite du sang par toutes les parties du corps. Lat. *Vena*, a. VENA. Par ressemblance, Fibre, filament, filets qui tiennent aux racines des plantes. Lat. *Fibra*, arum. *Capillamenta*, orum. VENA. Veine, se dit aussi de la différente disposition & nature de la terre, qu'on trouve quand on la creuse. Latin, *Vena*, a. VENA. Veine, se dit encore de celles de métal, qui se trouvent dans les mines en les creusant. Lat. *Vena*, a. VENA. Veine, se dit aussi des ondes de diverses couleurs, qui paroissent sur plusieurs bois, sur plusieurs pierres, comme si elles y étoient peintes. Latin, *Vena*, a. VENA. Veine, sources des fontaines, qui sortent de la terre par de petits conduits. Lat. *Vena*, a. *Scaturigo*, inis. VENA, Figurément, Veine, Verve, génie poétique, facilité à composer des vers. Lat. *Vena*, a." : Nicolas de Sejournant, *Nouveau dictionnaire...*, cit., vol. I, p. 993.

¹⁰⁶ François Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 649. Precedenti dizionari bilingui riportano, nell'ordine: "Vena, veine." : César Oudin, *Tesoro de las dos lenguas...*, cit., vol. I, [s.p.] (1607); "Vena, veine, vena." : Hierosme Victor, *Tesoro de las tres lenguas...*, cit., vol. I, p. 555; "Vena, f. Veine." : Francisco de la Torre y Ocón, *El maestro de las dos lenguas...*, cit., vol. I, p. 496.

¹⁰⁷ "HUMOR. s. m. Cuerpo líquido y flúido. Viene del Latino *Humor*, que significa lo mismo. [...] HUMORES. En los cuerpos vivientes son aquellos licuores de que se nutren y mantienen, y pertenecen a su constitución física: como en el hombre la sangre, la cólera, flema y melancolía; y también los excrementicios: como la orina, sudor, &c. Lat. *Humor*. [...] HUMOR. Se toma también por genio, índole, condición o natural: especialmente cuando se da a entender con alguna demonstración exterior. Lat. *Indoles*, *Natura*, *Genius*. [...] HUMOR. Se toma determinadamente por la apacibilidad de genio; y facilidad en conceder alguna gracia que se pide [...]": Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., 1739, vol. IV, p. 192.

HUMOR, Humeur, se prend déterminément pour la douceur du génie, & la facilité qu'on a à accorder ce qu'on nous demande. Lat. *Frons serena*.¹⁰⁸

Per quanto dunque il significato del sostantivo “vena” sia palese e la sua traduzione non sembri incontrare impedimenti, Linguet elimina completamente il riferimento pur rimandandone comunque alla presenza tramite la traduzione di “humor” con “sang” e dunque la circoscrizione del termine tradotto entro i confini del medesimo campo semantico di quello cassato. La problematicità che incoraggia tale espediente traduttivo è probabilmente da ricondursi alla presenza del complemento di specificazione “del arca”, che pare attribuire le metaforiche vene a un contenitore in metonimica rappresentanza di denaro, metalli e oggetti preziosi. Nel *Diccionario de Autoridades* il sostantivo viene infatti così definito:

ARCA. s. f. Caja grande con tapa llana, afirmada con goznes para poderla abrir y cerrar, para cuya seguridad tiene su cerradura. Sirve regularmente para guardar lo que es estimación, y también las cosas que son manuales. Es voz puramente Latina. Suélese aplicar el artículo masculino por avitar la cacofonía. Lat. *Arca*. [...] ARCA. Se suele llamar también así la urna de piedra en que se ponen los cadáveres. Lat. *Urna, a*.¹⁰⁹

Tuttavia, proseguendo nella lettura delle definizioni del lemma all'interno del *Diccionario* troviamo, nella sezione finale relativa alle locuzioni, il riferimento diretto alla collocazione “vena del arca”, appartenente all'ambito medico e anatomico, seguita inoltre dalla spiegazione di quella espressione idiomatica di uso allora comune cui Matos sta evidentemente alludendo:

[...] Vena del *arca*. Es la que nace de la vena que llaman Cava, y dividida en dos ramos viene a los brazos, la cual está sola entre las de los brazos. Trae debajo artéria, por lo cual es peligroso sangrar de esta vena, por ser contingente romper o cortar la artéria. Lat. *Vena Basilisca*. PANT. Rom. 8.

*O Lanzarote bizarro!
si es que por fas, o por nefas
en esse brazo derecho
tu vena del arca llevas.*

¹⁰⁸ François Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. II, p. 108. Nei precedenti dizionari troviamo, nell'ordine: “Umor, Humeur, liqueur moiteur.”: César Oudin, *Tesoro de las dos lenguas...*, cit., vol. I, [s.p.]; “Humor, umor, humeur, humore.”: Hierosme Victor, *Tesoro de las tres lenguas...*, cit., vol. I, p. 319; “HUMOR, s. m. Humeur, corps liquide & fluide. Lat. *Humor, ris*. [...] HUMOR, Humeur, se dit aussi du t mperament particulier d'une personne. Lat. *Indoles, is*. [...] HUMOR, Humeur, naturel, caractère, génie, disposition de l'esprit. Lat. *Indoles. Natura, a*.”: Nicolas de Sejournant, *Nouveau dictionnaire espagnol-françois et latin...*, cit., vol. I, p. 580. Si segnala invece l'assenza del lemma da *El maestro de las dos lenguas*.

¹⁰⁹ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., vol. I, 1726, pp. 374-375.

Sangrarle a uno la vena del arca. Frase vulgar y jocosa, que significa usurparle y consumirle el dinero.

Lat. *Nummis aliquem emungere*. JACINT. POL. fol. 228. El *sagrar* siempre era *de la vena del arca*, y picaban la vena con tal destreza, que de bien picado no sentía salir la sangre el enfermo.¹¹⁰

La locuzione “vulgar y jocosa”, giocando sulla polisemia del termine “arca”, funge da divertente anello di congiunzione tra il tema del vincolo determinato dal sangue che scorre nelle vene (la “vena del arca”, in italiano “vena basilisca”, ossia la principale vena superficiale del braccio), dunque la consanguineità, e quello riconducibile invece alla ricchezza presente nei “forzieri”, cui rinvia anche la presenza del verbo “conservar” reso da Linguet con il più generico “avoir” (“ont”). La brillante abilità del drammaturgo aureo nel rielaborare in maniera personale il materiale teatrale di partenza si palesa in tutta la sua autenticità. Il riferimento all’espressione spagnola è presente nel *Sobrino aumentado*, senza la definizione ma con il riferimento diretto tanto al traduttore francese quanto all’accezione idiomatica:

ARCA, s. f. Grand coffre, caisse. Lat. *Arca, a*. ARCA, Urne, tombeau de pierres, sepulchre, monument où on enferme un cadavre. Lat. *Urna, a. Sepulcrum, i*. [...] **Vena del arca*. Veine Basilisque. Lat. *Vena Basilisca*. * *Sangrarle a uno de la vena del arca. Saigner quelqu’un à la Basilisque, c’est manger son argent*. Lat. *Marsupium alicujus exenterare*.¹¹¹

Lasciando comunque sempre aperta la porta al beneficio del dubbio, la mancata comprensione della locuzione e dell’allora noto modo di dire da parte di Linguet potrebbe quasi dirsi certa: il traduttore comprende il significato dell’immagine ma non il suo contenuto letterale. Paradossalmente, la resa all’interno del testo è più aderente al contenuto semantico dell’originale di quanto quella nel paratesto non sia di quello metaforico¹¹². L’interrogativo che sorge, tuttavia – a fronte anche della innegabile propensione del traduttore francese per l’eliminazione tacita tanto della maggior parte delle immagini metaforiche presenti nel prototesto spagnolo, quanto del ruolo e dei giochi linguistici dei personaggi di *criado* e *criada* – è come mai Linguet abbia scelto di tradurre l’immagine, di scarso apporto diegetico e drammaturgico, sia in nota che nel testo,

¹¹⁰ Ibidem. Grassetti miei. Per un esempio coevo della locuzione: “Animé la lengua entonces, / y dije: «Saber espero / qué vena mandó el doctor / sangrar». Y dijo riendo: / «De la del arca, tres onzas»”: Tirso de Molina, *Por el sótano y el torno*, Alonso Zamora Vicente (a cura di), Madrid, Castalia, 1994 (1635?), p. 117 [vv. 876-880].

¹¹¹ François Cormon, *Sobrino aumentado...*, cit., vol. I, p. 114. Grassetti miei. Negli anteriori dizionari consultati non si riscontra alcuna traccia della collocazione: “Arca, un coffre, une caisse, une huche.”: César Oudin, *Tesoro de las dos lenguas...*, cit., vol. I, [s.p.]; “Arca, un coffre, une caisse, une huche, un forziere, o una cassa.”: Hierosme Victor, *Tesoro de las tres lenguas...*, cit., vol. I, p. 60; “Arca, f. Cofre.”: Francisco de la Torre y Ocón, *El maestro de las dos lenguas...*, cit., vol. I, p. 39; “ARCA, s. f. Grand coffre, caisse. Lat. *Arca, a*. ARCA, Urne, tombeau de pierres, sepulchre, monument où on enferme un cadavre. Lat. *Urna, a. Sepulcrum, i*.”: Nicolas de Sejournant, *Nouveau dictionnaire espagnol-françois et latin...*, cit., vol. I, p. 93.

¹¹² Cfr. *supra*, pp. 429-430.

incurrendo in questo modo in una doppia difficoltà facilmente evitabile tramite la sua consueta prassi traduttiva di epurazione. Parziale spiegazione ce ne offre egli stesso, nel coinvolto commento che segue la resa letterale del paratesto: “J’ai désespéré de rendre en François cette idée qui est cependant heureuse”. Il traduttore si fa improvvisamente personaggio per entrare nel testo nei panni di se stesso: è possibile vederlo sopraffatto dal senso di disperato affanno traduttivo che coglie davanti alla frustrante straordinaria inarrivabilità dell’originale. Colto da una sorta di “sindrome di Stendhal” linguistica, egli tenta “disperatamente” di rendere partecipe chi legge tanto del concetto quanto dell’immagine, scontrandosi ineludibilmente con i propri limiti. Egli definisce quella di Matos come una “idée heureuse”, “idea felice”, dimostrando così di apprezzare il genio barocco altrove tacciato di “douteux” o “singulier”¹¹³ e in quanto tale eliminato. L’apprezzamento del francese per l’immagine, tuttavia, è ascrivibile non tanto al piano linguistico, quanto a quello semantico. Il significato della battuta di Jacinta viene molto probabilmente letto e condiviso dell’annalista in una nuova chiave sociopolitica che lo coinvolge e interessa più di quanto forse possa fare la traduzione drammaturgica. Il gradimento è rivolto non tanto all’elemento retorico, quanto al concetto: quell’allusione allo stesso tema delle differenze sociali scaturite dalla proprietà individuale a lungo dibattuto all’interno delle proprie opere. La qualità “heureuse”, in effetti, non risiede tanto nell’immagine, quanto nell’“idée”. Da qui che mentre da un lato, come visto, Linguet omette i riferimenti ossequiosi all’immagine dell’autorità sovrana a causa della loro ampollosa e anfibologica ricercatezza, dall’altro non rinunci a mantenere un’immagine altrettanto poco chiara che allude in modo sarcastico alla classe possidente screditandola, senza farsi alcuno scrupolo di ammettere il proprio “fallimento” traduttivo e l’umile sensazione di incontrollabile “désespoir” che ne consegue. Nella sua ultima nota il traduttore si rivela quale individuo agente all’interno di un determinato contesto storico culturale cui non è possibile prescindere; non è forse un caso che, malgrado ve ne fosse occasione, a tale paratesto non seguano altri: il ruolo del traduttore, le sue finalità, nonché l’ineludibile parzialità nel portare a termine il compito di “fair connoître le génie Espagnol”¹¹⁴, sono oramai al culmine della propria evidenza.

¹¹³ Cfr. note 2 e 8.

¹¹⁴ Simon Nicolas Henri Linguet, “Avertissement, cit., p. XXXVII.

Analogamente anche la Caminer “tradisce” la propria posizione intervenendo in modo diretto sul paratesto. Mentre infatti la traduzione dell’immagine viene restituita, come di consueto, in un’aderente parafrasi letterale (con l’unico artificio linguistico del troncamento letterario della preposizione articolata “nei”), altrettanto non accade per il successivo commento, che viene interamente tagliato. Questa volta la traduttrice non esplicita, come previsto dal buon proposito della nota iniziale, la presenza del traduttore francese né, come messo in pratica in nella maggior parte delle altre occorrenze, se ne fa portavoce riferendone le parole in prima persona; semplicemente lo nasconde, lo elimina. Può darsi che a determinare tale decisione sia stata in particolar modo la presenza del riferimento diretto alla lingua francese, che nel passaggio all’italiano avrebbe previsto un cambiamento di prospettiva, o magari la mancata condivisione del “désespoir” di Linguet o del giudizio di questi in merito alla “idée heureuse”. Ad ogni modo, per aggirare ostacoli di questo tipo sarebbe stato sufficiente riportare il commento alla terza persona singolare riferendolo come discorso indiretto da parte del suo reale autore, espediente di cui seppure in misura molto ridotta la Caminer si è precedentemente servita¹¹⁵. È plausibile che la difficoltà provata da Linguet si riversi indirettamente sulla Caminer, la quale sembrerebbe agire sotto la spinta di un disagio analogo – sebbene probabilmente meno ammirato nei confronti del prototesto – a quello del primo nei confronti di Matos. Parallelamente in linea con la già anticipata progressiva diminuzione delle note nel metatesto francese, che sembrano rispondere a una sorta di disillusione provata da Linguet nel trovare in esse uno strumento non pienamente sufficiente a perseguire i propri obiettivi traduttivi, la Caminer prende definitivamente le distanze da tale marginale artificio tecnico, nel quale probabilmente non trova alcuna necessità dal punto di vista drammaturgico. Sebbene in modo indubbiamente meno plateale rispetto alla manifestazione di scoramento da parte di Linguet, anche la traduttrice italiana dà mostra, sotto forma di reticenza, delle proprie difficoltà: in entrambe le traduzioni ci troviamo pertanto in presenza di una doppia, significativa, “rinuncia”.

Per concludere l’analisi delle note al testo può essere utile partire proprio da una riflessione in merito all’interessante loro mancata presenza all’interno dell’ultima parte della *comedia* (*grosso modo* corrispondente al *desenlace* conclusivo). È possibile leggere dietro

¹¹⁵ Cfr. nota 1.

tale assenza non tanto una mancata necessità – poiché anche nelle scene successive si riscontrano in effetti casi affini a quelli che ne hanno precedentemente determinato l'utilizzo – quanto un abbandono dovuto all'insufficienza o all'inservibilità di tale strumento paratestuale. Nel caso di Linguet l'inadeguatezza sembrerebbe risiedere, come si esplicita in modo diretto nell'ultima nota, nell'impossibilità di avvalersi di tale espediente tecnico per realizzare il proprio obiettivo traduttivo di “fair connoître le génie Espagnol”¹¹⁶: il disincanto è originato dalla presa di coscienza di una costante perfettibilità del metatesto. I buoni propositi iniziali – che prevedevano l'intervento del traduttore ogni qualvolta questi si trovasse in presenza di un elemento di difficoltà di tipo linguistico o culturale che egli considerasse, appunto, “degni di nota”, in *climax* ascendente parallelo alla progressione del dramma – lasciano il posto a un disincantato senso di inadeguatezza. Nell'addentrarsi all'interno del testo, infatti, il traduttore stesso sembra cadere vittima delle proprie parzialità di giudizio: elementi idiomatici, immagini retoriche, caratteristiche drammaturgiche – quale la figura comica del *gracioso* – o perfino aspetti tematici – come l'estrema sudditanza nei confronti del monarca – forieri di una palese distanza culturale, faticano ad essere accettati e assimilati all'interno del proprio contesto storico e culturale di riferimento. Questa sorta di disincanto di fronte ai limiti di una traduzione costantemente perfettibile e, in quanto tale, carente, porta Linguet a servirsi dello strumento del silenzio. Per questo, proprio come si opera un abbandono di tali aspetti perturbatori all'interno del testo (eliminati qualora essi non abbiano un valore funzionale per lo sviluppo dell'intreccio, adattati e risolti in caso contrario), progressivamente anche le note, voce fuori campo del traduttore, vengono sacrificate all'oblio in nome dei limiti insiti nella loro stessa, ineludibile, perfettibilità. Il disagio spiazza il traduttore ed è causa di rinuncia.

In una sorta di processo mimetico, anche la Caminer si mostra gradualmente sempre più partecipe alla costruzione dello strumento paratestuale secondo quelli che sono i propri criteri di valutazione in proposito. Sebbene in questa seconda trasposizione la distanza tra prototesto e metatesto risulti innegabilmente minore, ciò non autorizza, come è ovvio, a individuare in quella della traduttrice italiana una prassi traduttiva meno “invasiva” rispetto a quella di Linguet. Ci troviamo infatti in presenza di una traduzione “di seconda mano”, condotta su di un metatesto di palese maggior vicinanza culturale rispetto a quella che

¹¹⁶ Simon Nicolas Henri Linguet, “Avertissement”, in *Théâtre espagnol*, cit., p. XXXVII.

intercorre tra l'opera di Matos e il traduttore francese, già a partire dalla comune resa in prosa. Il testo di partenza da cui ha origine la versione italiana si trova dunque in larga misura affinato ed "epurato" da possibili fattori di "disagio" o "disturbo" su cui la stessa traduttrice – la quale solitamente, come può essere riscontrato in altre opere, nella propria prassi traduttiva dal francese non si trattiene da modifiche di maggiore ingerenza, tanto a livello contenutistico quanto formale – sarebbe probabilmente intervenuta. Per questo motivo, come si può osservare anche nell'analisi di tale strumento paratestuale, ogni minimo cambiamento da lei operato costituisce a maggior ragione un elemento di importante interesse analitico, alla pari dei più invasivi e macroscopici interventi di Linguet. A ciò si somma inoltre il valore aggiunto proprio dello strumento della nota piè di pagina di configurarsi quale unico palcoscenico interamente predisposto e occupato dal traduttore stesso, manifestazione e conseguenza diretta del proprio libero arbitrio.

Così come Linguet si adopera per raffinare il testo da ogni anfibologico eccesso di "ampollosi" barocchismi e immagini perturbanti – mosso da quella stessa esperienza di "distanza" che lo induce da un lato al bisogno di riconciliarlo con una linea di orizzonte più verosimile e, dall'altro, di difenderne quella stessa specifica tipicità – anche la Caminer subisce un processo di evoluzione che la porta da un'iniziale posizione di stretta e riverente accondiscendenza nei confronti del traduttore francese, il quale sembra essere per lei al contempo riferimento e garanzia di attendibilità, alla riappropriazione del proprio ruolo in funzione dei differenti obiettivi che animano il proprio lavoro nonché del diverso campo d'esperienza. Se per il traduttore francese le note si rivelano insufficienti a veicolare quel bagaglio culturale e quel "génie" di cui vuole dare mostra, alla traduttrice italiana esse appaiono superflue per le proprie finalità traduttive, così come di utilità ancora minore si dimostrano gli insoddisfatti commenti del proprio *alter ego*, che non a caso tralascia. Come nel primo metatesto a poco a poco spariscono le note ed emerge un forte senso di insoddisfazione, nel secondo apparato paratestuale si palesa in misura crescente un'insofferenza traduttiva nei confronti del prototesto di riferimento e scompare ogni riferimento al traduttore francese, il quale passa dall'essere direttamente nominato e citato ad essere parafrasato, sostituito nonché, in ultima istanza, taciuto.

Pur proponendosi quale obiettivo primario quello di dare una effettiva testimonianza del “gusto” e del “genio” della drammaturgia spagnola, i due traduttori agiscono e si confrontano con un preciso differente destinatario di riferimento, tanto sul piano culturale quanto artistico. Agli antipodi di quella concezione di traduzione, fortemente avversa all’idea di appropriazione e adattamento, che portava Vladimir Nabókov a individuare nell’apparato paratestuale il più fedele alleato per la messa in evidenza dello scarto culturale, quale compito primario di ogni prassi traduttiva, e a desiderare pertanto note a piè di pagina “come grattacieli”¹¹⁷, sia Linguet che la Caminer optano, per riconciliarsi – seppure in modo e con obiettivi differenti – con il proprio ruolo di mediatori e dunque con il testo, per un ridimensionamento dei propri propositi iniziali, in un *nostos* che riconduce entrambi al proprio universo culturale di riferimento.

¹¹⁷ “Voglio traduzioni con note a piè di pagina copiose, note a piè di pagina che salgano come grattacieli fino in cima a questa o quella pagina in modo da lasciare unicamente il barlume di una sola riga di testo tra commentario ed eternità.”: Vladimir Nabókov, “Problems of translation: Onegin in English”, «Partisan Review», 22, 1955, pp. 496-512, p. 512 [trad. it. in Bruno Osimo, *Manuale del traduttore: guida pratica con glossario*, Milano, Hoepli, 1998, p. 88].

Conclusioni

Scopo di tale ricerca è stato quello di condurre uno studio sulla traduzione italiana settecentesca realizzata da Elisabetta Caminer Turra di *El sabio en su retiro y villano en su rincón* di Juan de Matos Fragoso (*Il saggio nel suo ritiro*) in relazione alla sua coeva mediazione francese ad opera di Simon-Henri Nicolas Linguet (*Le sage dans sa retraite*).

L'analisi traduttologica comparativa ha permesso di mettere in evidenza alcuni meccanismi operativi tramite cui tale *comedia* è giunta nell'Italia settecentesca, condotta dal desiderio enciclopedico di "dare un saggio" di quel teatro barocco tanto distante dalle norme e dall'orizzonte di aspettative della drammaturgia neoclassica allora in voga. Pur nella esplicita volontà di farsi mediatori imparziali tra differenti sistemi culturali, poetici e teatrali, entrambi i traduttori hanno apportato nel metatesto un inevitabile contributo soggettivo condizionato dal proprio contesto storico, in una inconsapevole comunione di intenti che concorre solidalmente ad adattarlo al panorama artistico del XVIII secolo. Attraverso interventi linguistici e strutturali, le traduzioni francese ed italiana collaborano in modo complementare ad una comune "regolarizzazione" in prosa delle "bizzarrie" veicolate dall'alterità della drammaturgia aurea, le cui stesse irregolarità presentate dalla Caminer e da Linguet quali rappresentanze del "genio nazionale" spagnolo vengono spesso epurate o ricondotte ad un paradigma normativo considerato maggiormente appropriato al nuovo destinatario ideale.

La palese distanza poetica che separa il Siglo de Oro dal Secolo dei Lumi si manifesta attraverso lo scarto culturale cui espone la pratica traduttiva già a partire dalle sue stesse premesse esegetiche, in un operato che mira ad essere accettato e assimilato all'interno di un nuovo orizzonte culturale di riferimento. Il prototesto cui ha origine la traduzione italiana di Elisabetta Caminer Turra si trova in larga misura già affinato da possibili fattori di idiosincrasia, sui quali Linguet interviene tramite differenti espedienti metodologici prendendone le distanze. Al dichiarato desiderio di "fair connoître le génie Espagnol" in quanto espressione della cultura emittente degna di attenzione e di arricchimento per la contemporanea drammaturgia nazionale, si affianca l'ineludibile condizione del traduttore quale individuo agente all'interno di un determinato ambiente storico cui non è possibile prescindere; sull'adesione ad un modello di traduzione quale veicolo di curiosità antropologica e trasmissione di un differente "gusto" e "genio", nei confronti del quale si

nutre interesse e ammirazione, interferisce l'inevitabile parzialità di un disagio di tipo culturale cui si intende sopperire adattando il metatesto a "genio" e "gusto" del nuovo contesto ricettivo.

A sua volta la Caminer Turra sembra servirsi delle proprie competenze traduttive e drammaturgiche in un'ottica di ulteriore "addomesticamento", adattando il proprio metatesto al panorama entro cui si andrà ad inserire nell'aspirazione – oltre che di dare una testimonianza di quella "bizzarra" drammaturgia barocca ben poco affine alla *comédie larmoyante* da lei tanto apprezzata – di importare l'opera di Matos Fragoso all'interno di quel paradigma culturale settecentesco al cui dibattito partecipa con'intensa e appassionata attività, affinché essa possa essere recepita e assimilata come propria.

Pur proponendosi quale obiettivo primario quello di dare una oggettiva testimonianza del teatro aureo spagnolo, entrambi i traduttori agiscono – in modo analogo alla condotta di Matos nella *refundición* della *comedia* di Lope, per quanto con inevitabili espedienti e risultati differenti in relazione ai diversi modelli drammaturgici e contesti storici – in riferimento ad un preciso nuovo destinatario ideale, sul piano tanto culturale quanto artistico: nel caso francese un lettore neoclassico cui ricondurre la perturbante ed esotica irregolarità barocca pur evidenziandone i meriti, in quello italiano uno spettatore o "leggitore" della Venezia tardo settecentesca di cui soddisfare al contempo un'enciclopedica curiosità intellettuale illuminista e un gusto teatrale poco affine ed accogliente nei confronti delle "bizzarrie" della *comedia aurea*.

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

[s.a.], *“Scelte di alcune eccellenti tragedie francesi tradotte in verso sciolto italiano”*, «Europa letteraria», gennaio 1769, p. 35

[s.a.], *“Composizioni teatrali moderne tradotte da Elisabetta Caminer Turra. Tomo I (Venezia 1772)”*, in «Europa Letteraria», gennaio 1772, pp. 66-68

[s.a.], *“Nuova raccolta di Composizioni Teatrali. Tradotte da Elisabetta Caminer Turra. Tomo I (Venezia 1774)”*, «Giornale enciclopedico», settembre 1774

[s.a.] [Scola, Giovanni], *“Nuova raccolta di Composizioni Teatrali. Tradotte da Elisabetta Caminer Turra. Tomo III (Venezia 1775)”*, «Giornale enciclopedico», agosto 1775, pp. 22-27

[s.a.], *“Nuova Raccolta di composizioni Teatrali &c. Nouveau Recueil de pieces de Théâtre traduites par Elizabeth Camineo Turra. Tome IIIe. A Venise, 1775”*, «L'Esprit des journaux», Paris, Jean-Jacques Toutot, agosto 1775, vol. III, pp. 366-368 [s.a.], *“Nuova Raccolta di composizioni Teatrali &c. Nouveau Recueil de pieces de Théâtre traduites par Elizabeth Caminer Turra. Tome IVe. A Venise, 1776”*, «L'Esprit des journaux», Paris, Jean-Jacques Toutot, gennaio 1777, vol. I, pp. 378-379

[s.a.], *“Le opere del sig. Salomone Gesnero tradotte dalla sig. Elisabetta Caminer Turra”*, «Nuovo Giornale Enciclopedico», luglio 1781, pp. 49-51

[s.a.], *Serie di vite e ritratti de' famosi personaggi degli ultimi tempi*, Milano, Batelli e Fanfani, 3 voll., 1815-1818

AA.VV., *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, 48 voll., 1652-1704

AA.VV., *Théâtre de variétés-étrangères; ou Choix des meilleures pièces des théâtres allemand, italien et anglois, représentées avec succès à Paris, sur le Théâtre des variétés-étrangères, dans le courant de l'année 1807*, Paris, Antoine-Augustin Renouard, 2 voll., 1807

AA.VV., «Le Ménestrel: journal de musique», Paris, Heugel, 1833-1914, 1907

Andrés, Juan, *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura, dell'abate D. Giovanni Andrés della Real Academia di Scienze e Belle Lettere di Mantova*, Parma, Stamperia Reale, 7 voll., 1782-1799

Arnaud, François; Suard, Jean-Baptiste, *Variétés littéraires, ou Recueil de pieces, tant originales que traduites, concernant la philosophie, la littérature et les arts*, Paris, Lacombe, 4 voll., 1768-1769

Aubert, Jean-Louis, “Article XXV. Le Théâtre Espagnol”, «Beaux-Arts et des Sciences», Motart & Didot le Jeune, vol. III, settembre 1770, pp. 492-519

Baculard d'Arnaud, François Thomas Marie de; Suard, Jean-Baptiste Antoine, “Lettre sur le Théâtre Espagnol”, *Variétés littéraires: ou Recueil de pièces tant originales que traduites*,

concernant la philosophie, la littérature et les arts, Paris, Le Jay, 4 voll., 1770, vol. IV, pp. 502-546

Batteux, Charles, *Cours de belles-lettres, ou Principes de la littérature*, Paris, Desaint & Saillant, 1753

Batteux, Charles; García de Arrieta, Agustín, *Principios filosóficos de la literatura o curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes. Obra escrita en francés por el Sr. Batteux, Profesor de la Real Academia Francesa y de la de Inscripciones y Bellas Letras. Traducida al castellano e ilustrada con algunas notas críticas y varios apéndices sobre la literatura española por D. Agustín García de Arrieta*, Madrid, Sanca, 9 voll., 1797-1801

Bertola de' Giorgi, Aurelio, *Idea della poesia Alemanna*, Napoli, Fratelli Raimondi, 1779

Bettinelli, Saverio, *Le "Raccolte", con il "Parere" dei Granelleschi e la "Risposta" di C. Gozzi*, Pietro Tommasini-Mattiucci (a cura di), Città di Castello, S. Lapi, 1912

Brumoy, Pierre, *Le Théâtre des Grecs*, Paris, Chez Rollin Pere, Jean-Baptiste Coignard Fils, Rollin Fils, 3 voll., 1730

Buonarroti, Michelangelo il Giovane, "Antiprologo", in Id. *Gli esercizi emendati* [1626 ca.], Luca Battisti (a cura di), Banca Dati "Nuovo rinascimento", 2000:

[<http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/testi/pdf/buonarrg/esercizi.pdf>]

Buonarroti, Michelangelo il giovane, "La Fiera", in Id., *La Fiera commedia di Michelangelo Buonarroti il giovane e La Tancia Commedia Rusticale del Medesimo, coll'annotazioni dell'Abate Anton Maria Salvini gentiluomo fiorentino e Lettor delle Lettere Greche nello Studio Fiorentino*, Firenze, Stamperia di S. A. R. per il Tartini e il Franchi, 1726 [1619]

Caminer, Domenico, "Recensione alla traduzione italiana del *Bourru bienfaisant*", «L'Europa letteraria», vol. 3, gennaio 1772

Caminer Turra, Elisabetta, "Sonetto all'eccellentissima Signora Procuratessa Paolina Gambarà Pisani Cognata Dignissima dell'Ecc. Signor Procuratore", in *Poetici Componimenti per l'ingresso solenne alla dignità di Procurator di S. Marco per merito dell'Eccellentissimo Signor Gian-Francesco Pisani Raccolti da Giambatista Lusa Nobile di Feltre*, Venezia, Guglielmo Zerletti, 1763, p. XV

Caminer Turra, Elisabetta, "L'Eufemia ovvero il trionfo della Religione. Drama del sig. D'Arnaud", «Europa Letteraria», settembre 1768

Caminer Turra, Elisabetta, "Rime", in *Poesie di diversi autori in morte della Contessa Antonia Dondi Orogio-Borromeo*, Padova, Stamperia Gonzati, 1769, p. LV

Caminer Turra, Elisabetta, "Scelta di alcune eccellenti tragedie francesi tradotte in verso sciolto italiano", «Europa letteraria», gennaio 1769, p. 35

Caminer Turra, Elisabetta, *“Antichità della Grecia in generale, e di Atene in particolare, di Lamberto Bos”*, «Europa letteraria», giugno 1769

Caminer Turra, Elisabetta, *“Compendio della storia Greca e Romana tradotto in Francese dal latino di Vellejo Patercolo, del sig. abate Paul”*, «Europa letteraria», febbraio 1770

Caminer Turra, Elisabetta, *Composizioni teatrali moderne tradotte da Elisabetta Caminer*, Venezia, Colombani, 4 voll., 1772

Caminer Turra, Elisabetta, *“Composizioni teatrali moderne, tradotte da. Tomo I (Venezia 1772)”*, «Europa Letteraria», gennaio 1772, pp. 66-68

Caminer Turra, Elisabetta, *Composizioni teatrali moderne tradotte da Elisabetta Caminer. II ed.*, Venezia, Pietro Savioni, 4 voll., 1774

Caminer Turra, Elisabetta, *Nuova raccolta di composizioni teatrali tradotte da Elisabetta Caminer Turra*, Venezia, Pietro Savioni, 6 voll., 1774-1776

Caminer Turra, Elisabetta, *“Trattato della colta italiana favella diviso in quattro libri del P. M. Orazio Gaspari”*, «Giornale enciclopedico», ottobre 1779

Caminer Turra, Elisabetta, *“Teoria delle Leggi criminali, del Sig. Brissot di Warville (Neuchatel 1781)”*, «Nuovo Giornale Enciclopedico», luglio 1782

Caminer Turra, Elisabetta, *“Versi nella partenza da Vicenza del Podestà Camillo Gritti”*, in *Tributo alla verità*, Vicenza, Turra, 1788, pp. 101-106

Caminer Turra, Elisabetta, *Drammi trasportati dal francese idioma ad uso del teatro italiano da Elisabetta Caminer Turra per servire di proseguimento al corpo delle traduzioni teatrali pubblicate dalla medesima qualche anno fa*, Venezia, Albrizzi, 2 voll., 1794

Carli, Gian Rinaldo, *“Lettera a Michel’Angelo Carmeli sulla difficoltà di ben tradurre”*, in *Parnaso straniero*, Venezia, Antonelli, 1838, vol. IV, pp. 28-29

Carrillo, José, *La sinrazón impugnada y beata de Lavapiés, Coloquio crítico, apuntado al disparatado prólogo que sirve de delantal (según nos dice su autor) a las Comedias de Miguel de Cervantes*, Madrid, 1750

Casanova, Giovanni Giacomo, *Storia della mia vita*, Piero Chiara (a cura di), trad. it. di Giancarlo Buzzi, Milano, Mondadori, 6 voll., 1965

Casanova, Giovanni Giacomo, *Histoire de ma vie*, Wiesbaden-Paris, F.A. Brockhaus & Librairie Plon, 12 voll., 1961

Casanova, Giovanni Giacomo, *“Prefazione rifiutata”*, in Id., *Pensieri libertini*, a cura di Federico Di Trocchio, Milano, Rusconi, 1990

Cervantes Saavedra, Miguel de, *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, Martín de Riquer y Morera (a cura di), Barcelona, Planeta, 2002 [1615]

Cesarotti, Melchiorre, *L'Iliade d'Omero recata poeticamente in verso sciolto italiano insieme col Volgarezzamento del Testo in prosa ampiamente illustrato da una scelta delle Osservazioni originali de' più celebri Critici antichi e moderni, e da quelle del Traduttore*, Padova, Penada, 10 voll., 1786-94

Cesarotti, Melchiorre, *L'Iliade o La morte di Ettore, Poema omerico ridotto in verso italiano*, Venezia, Antonio Curti, 4 voll., 1795

Cesarotti, Melchiorre, "Osservazioni alla seconda filippica", in *Le opere di Demostene tradotte e illustrate*, Firenze, Molini Landi, 1807, vol. VI

Cesarotti, Melchiorre, *Saggio sulla filosofia delle lingue e del gusto*, Pisa, Tip. Società letteraria, 1800

Cesarotti, Melchiorre, *Opere dell'abate Melchior Cesarotti padovano*, Firenze, Molini, Landi &c., 40 voll., 1801-1813

Chassigne, Marc, *Le procès du chevalier de La Barre*, Paris, J. Gabalda, 1920

Chiabrera, Gabriello, *Poesie scelte di Gabriello Chiabrera con un discorso intorno alle medesime del padre Francesco Soave somasco*, Milano, Giovanni Silvestri, 1826

Conti, Giovanni Battista, *Scelta di poesie castigliane del secolo XVI. Tradotte in lingua toscana dal conte Giambattista Conti ed opere originali del medesimo*, Padova, Tipografia del seminario, 2 voll., 1819

Delisle de Sales, Jean-Baptiste-Claude, *Œuvres dramatiques et littéraires*, Paris, Arthus Bertrand, 6 voll., 1809

Du Perron de Castera, Louis-Adrien, "Extrait de la Comédie de Don Augustin Moreto intitulée *Le Vaillant Justicier & le Riche Homme d'Alcalá*", «Gazette littéraire de l'Europe», Paris, Imprimerie de la Gazette de France, 3, settembre-novembre 1764, pp. 112-128, Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol avec des réflexions et la traduction des endroits les plus remarquables, Paris, Veuve Pissot, 3 voll., 1738

Du Perron de Castera, Louis-Adrien, *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol avec des réflexions et la traduction des endroits les plus remarquables*, Paris, Veuve Pissot, 3 voll., 1738

Estala, Pedro, "Discurso preliminar sobre la comedia antigua y moderna", in Id., *Pluto, comedia de Aristófanes, traducida en verso castellano*, Madrid, Sancha, 1794

Ferri de Saint-Constant, Jean-L., *Lo spettatore italiano preceduto da un saggio critico sopra i filosofi morali e i dipintori de' costumi e de' caratteri opera del conte Giovanni Ferri di S. Costante*, Milano, Società tipografica de' Classici italiani, 4 voll., 1822

Fréron Élie, Catherine, "Dissertation sur les comédies espagnoles", «Journal étranger», Paris, Lambert, agosto 1756, pp. 99-119

Fréron Élie, Catherine, “La poetica o reglas de la poesia en general y de sus principales especies por Don Ignacio de Luzán Claramunt de Suelves y Gurrea entre los Academicos Ereinos de Palermo llamado Egidio Menalippo En Zaragoza”, «Journal étranger», Paris, Lambert, 2 voll., dicembre 1755, vol. I, pp. 117-148

Fréron Élie, Catherine, “Suite de l’origine de la Poësie Castellane”, «Journal étranger», Paris, Pissot-Saugrain-Duchesne, giugno 1755, 2 voll., vol. I, pp. 87-106

Galdi, Matteo Angelo, “Teatro spagnuolo”, in Id., *Delle vicende e della rigenerazione de’ teatri*, Milano, Raffaele Netti, 1797

Galilei, Galileo, “Dialogo terzo”, in Id. *Dialogo sopra i due massimi Sistemi del Mondo, Tolemaico e Copernicano*, Firenze, Giovanni Battista Landini, 1632

García de la Huerta, Vicente, *La fe triunfante del amor cetro ó Xayra: Tragedia francesa*, Madrid, Imprenta de García, 1784

García de la Huerta, Vicente, *Theatro Hespagnol*, Madrid, Imprenta Real, 15 voll., 1785

García de La Huerta, Vicente Antonio, *La escena hespañola defendida en el Prologo del Theatro Hespagnol de D. Vicente García de La Huerta, y en su Lección Crítica*, Madrid, Hilario Santos, 1786

Granado, Diego, *Libro del arte de cocina en el cual se contiene el modo de guisar y de comer en cualquier tiempo, así de carne, como de pescados, para sanos, enfermos, y convalecientes: así de pasteles, tortas, y salsas como de conservas al uso español, italiano y tudesco de nuestros tiempos*, Madrid, 1599

Gigli, Girolamo, “Balzana poetica detta in Arcadia nel chiudersi del Bosco Parrasio l’anno 1712”, in *Lezioni de lingua Toscana dettate dal Sig. Girolamo Gigli pubblico lettore nell’Università di Siena, Coll’aggiunta di tre discorsi accademici, e di varie poesie sagre, e profane del medesimo non più stampate raccolte dall’abate Giovanni Battista Catena*, Venezia, Bartolomeo Giavarina, 1729

Goldoni, Carlo, *Le donne di casa soa. Commedia di cinque atti in versi*, Roma, Edoardo Perino, 1892 [1755]

Goldoni, Carlo, *Memorie del Sig. Carlo Godoni scritte da lui medesimo*, Venezia, Zatta e figli, 3 voll., 1788

Goldoni, Carlo, *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, Ortolani, Giuseppe (a cura di), Milano, Mondadori, XIV voll., 1955

Gozzi, Carlo, “La Tartana degli influssi per l’anno bisestile 1756”, in Carlo Gozzi, *Opere edite ed inedite del conte Carlo Gozzi*, Venezia, Stamperia Zanardi, 1772, vol. VIII

Gozzi, Carlo, *Ragionamento ingenuo e storia sincera dell’origine delle mie dieci Fiabe teatrali*, in Id., *Opere del Co: Carlo Gozzi*, Venezia, Colombani, 8 voll., 1772-1774

Gozzi, Carlo, *Opere edite ed inedite del co. Carlo Gozzi*, Venezia, Stamperia Zanardi, 14. voll., 1801-1803

Gozzi, Carlo, *Memorie inutili*, Giuseppe Prezzolini (a cura di), Bari, Laterza, 2 voll., 1910

Gozzi, Carlo, *Lettere*, Fabio Soldini (a cura di), Venezia, Marsilio, 2004

Lampillas, Saverio, *Saggio storico-apologetico della letteratura spagnuola contro le pregiudicate opinioni di alcuni moderni scrittori italiani: Dissertazioni del signor abate D. Saverio Lampillas*, Genova, Felice Repetto in Canneto, 6 voll., 1778-1781

La Place de, Pierre Antoine de, *Le théâtre anglois*, , London, 8 voll., 1745-1748

Linguet, Simon-Nicolas Henri, *Les femmes filles; ou Les maris battus, parodie d'Hipermnestre. Représentée pour la première fois par les comédiens italiens ordinaires du roi, le 27 novembre 1758*, Paris, N.B. Duchesne, 1759

Linguet, Simon-Nicolas Henri, *Histoire du siècle d'Alexandre*, Amsterdam, 1762

Linguet, Simon-Nicolas Henri, *Socrate, tragédie en cinq actes*, Amsterdam, s.e., 1764

Linguet, Simon-Nicolas Henri, *Mémoire sur un objet intéressant pour la province de Picardie, ou, Projet d'un canal & d'un port sur les côtes : avec un parallèle du commerce & de l'activité des François, avec celle des Hollandois*, La Haye, Vérité, 1764

Linguet, Simon-Nicolas Henri, *Le Fanatisme des philosophes*, London-Abbeville, s.e., 1764

Linguet, Simon-Nicolas Henri, *Histoire des révolutions de l'Empire romain*, 1766

Linguet, Simon-Nicolas Henri, *La Cacomonade, «histoire politique et morale, traduite de l'allemand du docteur Pangloss, par le docteur lui-même depuis son retour de Constantinople»*, Cologne, 1766

Linguet, Simon-Nicolas Henri, *Théorie des lois civiles ou principes fondamentaux de la société*, London, s.e., 2 voll., 1767

Linguet, Simon-Nicolas Henri, *Histoire des révolutions de l'empire romain*, Paris, Desaint, 2 voll., 1766-1768

Linguet, Simon-Nicolas Henri, *Histoire impartiale des Jesuites, depuis leurs établissement jusqu'à leur première expulsion*, Madrid, s.e., 2 voll., 1768

Linguet, Simon-Nicolas Henri, *Canaux navigables, ou Développement des avantages qui résulteraient de l'exécution de plusieurs prôjets en ce genre pour la Picardie, l'Artois, la Bourgogne, la Champagne, la Bretagne, & toute la France en général*, Amsterdam, Cellot, 1769

Linguet, Simon-Nicolas Henri, *Théâtre Espagnol*, Paris, De Hansy le juene, 4 voll., 1770

Linguet, Simon-Nicolas Henri, *Mémoires et plaidoyers de M. Linguet, avocat à Paris*, Amsterdam, Simon Joly, 1773

Linguet, Simon-Nicolas Henri, «Journal de politique et de littérature», Bruxelles, 12 voll., 1774-1778

Linguet, Simon-Nicolas Henri, *Du pain et du bled*, London, s.e., 1774

Linguet, Simon-Nicolas Henri, *Mémoires pour Mr. Linguet, avocat à Paris*, Paris, s.e., 1775

Linguet, Simon-Nicolas Henri, *Théorie du libelle, ou, L'art de calomnier avec fruit: dialogue philosophique, pour servir de supplément à la Théorie du paradoxe*, Amsterdam, s.e., 1775

Linguet, Simon-Nicolas Henri, *Appel à la postérité, ou Recueil des mémoires et plaidoyers de M. Linguet pour lui-même, contre la communauté des avocats du Parlement de Paris*, [s.l.], 1779

Linguet, Simon-Nicolas Henri, *Le sage dans sa retraite, comédie en cinq actes et en prose, mêlée d'ariettes*, La Haye, Constapel, 1782

Linguet, Simon-Nicolas Henri, *Mémoires sur la Bastille et sur la détention de M. Linguet, écrits par lui-même*, London, Spilsburi Saovill, 1783

Linguet, Simon-Nicolas Henri, *Considérations sur l'ouverture de L'Escaut*, London, P. Elmsly, 1784

Linguet, Simon-Nicolas Henri, *Mémoires et plaidoyers de M. Linguet, avocat à Paris*, Amsterdam, Simon Joly, 1773

Linguet, Simon-Nicolas Henri, *Mémoires pour Mr. Linguet, avocat à Paris*, Paris, s.e., 1775

Linguet, Simon-Nicolas Henri, *Annales politiques, civiles et littéraires du dix-huitième siècle. Ouvrage périodique par Linguet Simon-Nicolas-Henri*, Londres-Paris, 19 voll., 1777-1792

Linguet, Simon-Nicolas Henri, *Mémoires sur la Bastille*, Londres, s.e., 1783

Linguet, Simon-Nicolas Henri, *L'impôt territorial, ou la dime royale, avec tous ses avantages*, London, s.e., 1787

Linguet, Simon-Nicolas Henri, *Lettre de M. Linguet au comité patriotique de Bruxelles*, Paris, Imprimerie patriotique, 1789

Linguet, Simon-Nicolas Henri, *Essai sur la vie et les gestes d'Ariste*, Paris, s.e., 1789

Loyola Aranguren Olmeda, Ignacio de, *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España contra el dictamen que las supone corrompidas y en favor de sus más famosos escritores el doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio, y don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Juan de Zuñiga, 1750

Luzán, Ignacio, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Zaragoza, Francisco Revilla, 1737

Maffei, Scipione, *Traduttori italiani o sia notizia de' volgarizzamenti d'antichi scrittori latini e greci che sono in luce*, Venezia, Coleti, 1720

Mallio, Michele, *Annali di Roma*, Roma, Filippo Neri, 23 voll., 1790-1797, vol. XIII, 1794

Martínez Montiño, Francisco, *Arte de cocina, pasteleria, bizcocheria y conserveria*, Madrid, Luis Sánchez, 1611

Mattei, Saverio, *I libri poetici della Bibbia tradotti dall'ebraico originale, e adattati al gusto della poesia italiana colle note, e osservazioni critiche, politiche e morali. E colle osservazioni su' luoghi più difficili, e contrastati del senso letterale e spirituale*, Napoli, Stamperia Simoniana, 5 voll., 1766-1774, vol. III, 1768

Matos Fragoso, Juan de, *El sabio en su retiro y villano en su rincón, Juan Labrador*, in *Parte treinta y tres de Comedias nuevas, nunca impressas, escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Joseph Fernández de Buendia, Juan Martín Merinero, 1670, pp. 1-43

Matos Fragoso, Juan de, "El sabio en su retiro y villano en su rincón, Juan Labrador", in Ramón de Mesonero Romanos (a cura di), *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, 1858, vol. I, pp. 199-218

Matos Fragoso, Juan de, *El sabio en su retiro*, James G. Howley (a cura di), Auckland, Uniprint, 1990

Matos Fragoso, Juan de, *El ingrato agradecido*, Clifton Heaton, Harry (a cura di), New York, The Hispanic Society of America, 1926

Matos Fragoso, Juan de, *Primera parte de las comedias de Juan de Matos Fragoso*, Madrid, Julián Paredes, 1658

Matos Fragoso, Juan de; Diamante, Juan Bautista; Vélez Guevara, Juan de, *El hidalgo de la Mancha*, Manuel García Martín (a cura di), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1982

Metastasio, Pietro, "Dissertazione del teatro spagnuolo di M. Voltaire", in Id., *Opere del signor abate Pietro Metastasio con dissertazioni e osservazioni*, Nizza, Società Tipografica, 15 voll., 1783-1785, vol. IX, 1783, pp. VIII-XV

Metra, Louis-François; Imbert de Boudeaux, Guillaume; De La Reynière, Grimod, *Correspondance secreete, politique & littéraire: ou mémoires pour servir à l'histoire des cours, des sociétés & de la littérature en France, depuis la mort de Louis XV*, London, John Adamson, vol. XIII, 1788

Molina, Tirso de, *Por el sótano y el torno*, Alonso Zamora Vicente (a cura di), Madrid, Castalia, 1994

Montiano y Luyando, Agustín Gabriel de, *Discurso sobre las tragedias españolas*, Madrid, Imprenta de Mercurio, 2 voll., 1750-1753

Montiano y Luyando, Agustín Gabriel de, *Elogio historico del doctor D. Blas Antonio Nassarre y Ferriz: académico de la Real Academia Española*, Madrid, Imprenta del Mercurio, 1751

Moratín, Leandro Fernández de, *Viaje a Italia*, Belén Tejerina (a cura di), Madrid, Espasa Calpe, 1988

Moratín, Nicolás Fernández de, *La Petimetra*, Jesús Cañas Murillo (a cura di), Badajoz, UNEX, 1989

Napoli Signorelli, Pietro, *Storia critica de' teatri antichi e moderni libri 3. del dottor d. Pietro Napoli-Signorelli*, Napoli, Stamperia Simoniana, 3 voll., 1777

Napoli Signorelli, Pietro, *Discorso storico-critico del dottore Pietro Napoli-Signorelli da servire del lume alla Storia Critica de' Teatri, e di risposta all'Autore del Saggio Apologetico*, Napoli, Michele Stasi, 1783

Napoli Signorelli, Pietro, *Storia critica de' teatri antichi e moderni di Pietro Napoli Signorelli*, Napoli, Vincenzo Orsino, 6 voll., 1787-1790

Napoli Signorelli, Pietro, *Storia critica de' teatri antichi e moderni di Pietro Napoli-Signorelli napoletano*, Napoli, Vincenzo Orsino, voll. 10, 1813

[Nasarre y Férriz, Blas Antonio], "Disertación o prólogo sobre las comedias de España", in [Id.], *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra, el autor del don Quixote*, Madrid, Antonio Marín, 2 voll., 1749, vol. I., pp. 17-68

[Nasarre y Férriz, Blas Antonio], *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra, el autor del don Quixote*, Madrid, Antonio Marín, 2 voll., 1749

Nieto y Molina, Francisco, "Discurso en defensa de las comedia de Frey Lope de Félix de Vega Carpio, y en contra del 'Prólogo Crítico' que se lee en el primer tomo de las de Miguel de Cervantes Saavedra", in Id., *Obras en prosa, escritas a varios asuntos, y divididas en cinco discursos*, Madrid, Imprenta de Pantaleón Aznar, 1768

Ochoa, Eugenio de, *Tesoro del Teatro Español, Desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días*, Paris, Baudry, 5 voll., 1838-1863

Parini, Giuseppe, "Per Cammillo Gritti Pretore di Vicenza nel 1787", in *Tributo alla Verità*, Vicenza, Stamperia Turra, 1788, pp. 37-52

Piazza, Antonio, *I castelli in aria ovvero raccolta galante di alcuni fatti su tale argomento scritta per piacere di chi la scrisse e pubblicata per chi vuol leggerla dove si lascia stampare anche delle cose che sono vere all'insegna del pregiudizio superato dalla ragione nel declinare del secolo illuminato*, Bergamo, Locatelli, 1772

Pellizzari, Giovanni, "Alla Etiologia ed alla Profilattica della Pellagra proposte nel 1845 dal dott. Balardini, che cosa gli studii posteriori hanno aggiunto, ovvero sottratto. Recensione letta all'Ateneo di Brescia nella seduta del 15 agosto 1864", «Annali universali di medicina già compilati dai dottori Annibale Omodei, continuati e diretti dal dottore Romolo Griffini», Milano, Società per la pubblicazione degli Annali Universali delle Scienze e dell'Industria nella Galleria De-Cristoforis, vol. 195, serie IV, 59, gennaio-febbraio-marzo 1866, fasc. 584, p. 257

Racine, Jean; Luneau de Boisjermain, Pierre-Joseph-Francois, *Œuvres de Racine avec des commentaires par M. Luneau de Boisjermain*, Paris, Imprimerie de Louis Cellot, 7 voll., 1768

Rojas Zorrilla, Francisco de, "Donde hay agravios no hay celos", Pedraza Jiménez, Felipe B.; Rodríguez Cáceres, Milagros (a cura di), in Id., *Obras Completas I. Primera parte de comedias*, Marcello, Elena E. (a cura di), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007

Rozier, Jean-Baptiste François, *Osservazioni spettanti alla fisica, alla storia naturale ed alle arti*, Venezia, Gaspare Storti, 1780

Salvini, Anton Maria, "Lezione L. Sopra il tradurre", in Id., *Prose toscane*, Venezia, Angelo Pasinelli, 1734

Saugrain, Claude Marin, *Code de la librairie et imprimerie de Paris ou conférence du règlement arrêté ou Conseil d'état du Roy le 28 Février 1723. Et rendu commun pour tout le Royaume, par Arrêt du Conseil d'Etat du 24 Mars 1744*, Paris, Aux Dépens de la Communauté, 1744

Scappi, Bartolomeo, *Opera di M. Bartolomeo Scappi, cuoco secreto di Papa Pio V divisa in sei libri*, Venezia, Tramezzino, voll. 6, 1570

Scarron, Paul, *Le Jodelet, ou le maître et valet*, Paris, Toussaint Quinet, 1645

Schlegel, August Wilhelm von, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, Giovanni Vittorio Amoretti (a cura di), Bonn und Leipzig, Schroeder Verlag, 1923 [1809]

Sempere y Guarinos, Juan, *Ensayo de una biblioteca espanola de los mejores escritores del reynado de Carlos III*, Madrid, Imprenta Real, 3 voll., 1786

Targiense, Lauriso, [Bianchi Giovanni Antonio,], *De i vizj e de i Difetti del Moderno Teatro e del modo di correggergli e d'emendarli. Ragionamenti VI di Lauriso Targiense pastore arcade*, Roma, Stamperia di Pallade, 1753

Tasso, Torquato; Mondini, Tomaso, *El Goffredo del Tasso; canta'a la barcariola del dottor Tomaso Mondini, co' i argomenti a ogni canto d'un incerto autore*, Venezia, A. C. Edit., 1840

Tiraboschi, Girolamo, *Storia della letteratura italiana di Girolamo Tiraboschi della Compagnia di Gesù bibliotecario del serenissimo Duca di Modena*, Modena, Società Tipografica, 11 voll., 1772-1795

Tragiense, Lauriso [Bianchi, Giovanni Antonio], *Conversaciones de Lauriso Tragiense, pastor arcade, sobre los vicios y defectos del teatro moderno y el modo de corregirlos y enmendarlos. Traducidas de la lengua italiana por Santos Diez González y Manuel de Valbuena*, Madrid, Imprenta Real, 1798

Vega y Carpio, Félix Lope de, *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, Madrid, Viuda de Alonso Martín- Miguel de Siles, 1617

Vega y Carpio, Félix Lope de, *El dómine Lucas: comedia de Lope de Vega Carpio; representola Melchor Villalba*, Madrid, Imprenta Sancha, 1841

Vega y Carpio, Félix Lope de, *Il villano al suo villaggio, L'astuta innamorata*, trad. it. di Oreste Macrí, Milano, Bompiani, 1949

Vega y Carpio, Félix Lope de, *El villano en su rincón. Edición, estudio preliminar y notas de Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Editorial Gredos, 1961

Vega y Carpio, Félix Lope de, *El primero Benavides. Edited From the Autograph Manuscript*, Arnold G. Reichenberger, Augusta Espantoso-Foley (a cura di), Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1973

Vega y Carpio, Félix Lope de, "Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo", in Socrate, Mario (a cura di), *Lope de Vega*, Milano, Garzanti, 1989 [1609], pp. 953-984

Vega y Carpio, Félix Lope de, *Laurel de Apolo*, Christian Giaffreda (a cura di), Firenze, Alinea editrice, 2002

Vega y Carpio, Félix Lope de, *El villano en su rincón*, Guillermo Serés (a cura di), in *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, Enrico Di Pastena (a cura di), Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, vol. 1, pp. 67-199

Villegas, Esteban Manuel de, "Elegía VII", in Id., *Las Eróticas y traducción de Bæcio, de D. Esteban Manuel de Villegas*, Vicente de los Ríos (a cura di), Madrid, Sancha, 1774, [Nájera, Imprenta de Mongastón, 1618], vol. I, p. 325

Voltaire [Arouet, François-Marie], "Du Théâtre espagnol", in Id., *Questions sur l'Encyclopédie, par des amateurs*, Genève, Cramer, 9 voll., 1770-1772, vol. II, 1770, pp. 193-195

Velázquez, Luis José, *Orígenes de la poesía castellana*, Málaga, 1754

BIBLIOGRAFIA CRITICA

Adolf, Philipp, *Linguet, ein Nationalökonom des XVIII. Jahrhunderts in seinen rechtlichen, sozialen und volkswirtschaftlichen Anschauungen. Ein Beitrag zur Geschichte der Nationalökonomie*, Zurich, 1896

Aguilar González, Juan, "Traducción y polémica en el Settecento: Elisabetta Caminer Turra", in *Las relaciones ítalo-españolas: Traducción, lengua y literatura*, Sevilla, Arcibel Editores, 2013, pp. 11-20

Aguilar Piñal, Francisco, "Las refundiciones en el siglo XVIII", in *Clásicos después de los clásicos*, «Cuadernos de Teatro Clásico», Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico-Ministerio de Cultura, n. 5, 1990, pp. 33-41

Alberti, Carmelo (a cura di), *Carlo Gozzi, scrittore di teatro*, Roma, Bulzoni, 1996

Allard, Jeanne, "Diego Granado Maldonado", «Petits propos culinaires», 25, 1987, pp. 35-41

Alviti, Roberta, *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, Firenze, Alinea Editrice, 2006

Amari, Rosalia, "Biografia di Elisabetta Caminer Turra", «Lo spettatore italiano», Firenze, I, 4, 31 ottobre 1858

Amari, Rosalia, "Elisabetta Caminer Turra", «Berico. Giornale di Giornale di agricoltura, arti industriali, letteratura, e varietà», Vicenza, 10 aprile 1859, pp. 309-310

Andioc, René, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Burdeos, Féret et Fils Editeurs, 1970

Andioc, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1988

Andioc, René; Coulon, Mireille, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII, 1708-1808*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2 voll., 1997

Andrés-Suárez, Irene (a cura di), *Las dos grandes minorías étnico-religiosas en la literatura española del Siglo de Oro: los judeoconversos y los moriscos. Actas del Grand séminaire de Neuchâtel, Neuchâtel, 26 a 27 de mayo de 1994*, Paris, Les Belles Lettres, 1995

Antonucci, Fausta, "La segmentazione del testo teatrale negli studi sul teatro spagnolo del Siglo de Oro", «Critica del testo», Roma, Viella Libreria Editrice, III/3, 2000, pp. 1033-1049

Antonucci, Fausta, "Más sobre la segmentación de la obra teatral: el caso de *Peribáñez y el Comedador de Ocaña*", «Anuario Lope de Vega», Barcelona, Milenio/Universidad Autónoma de Barcelona, 6, 2000, pp. 19-38

Antonucci, Fausta, "Métrica, espacio dramático y estructura de la comedia: el caso de *Cada uno para sí*", in Odette Gorsse y Frédéric Serralta (a cura di), *El Siglo de Oro en escena*.

Homenaje a Marc Vitse, PUM-Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, Toulouse, 2006, pp. 1-13

Antonucci, Fausta, "Introducción: para un estado de la cuestión", in Id. (a cura di), *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Edition Reichenberger, 2007, pp. 1-30

Antonucci, Fausta, "Acomode los versos con prudencia: la polimetría en dos comedias de Lope", «Artifara. Rivista di lingue e letterature ispaniche», Torino, Università di Torino, 9, 2009

Apel, Friedmar, *Il manuale del traduttore letterario*, Emilio Mattioli, Gabriella Rovagnati (a cura di), Milano, Guerini e Associati, 1993

Apel, Karl Otto, *L'idea di lingua nella tradizione dell'Umanesimo da Dante a Vico*, Bologna, Il Mulino, 1975

Arellano, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995

Arellano, Ignacio, *Calderón y su escuela dramática*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001

Arellano, Ignacio (a cura di), *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Barcelona, Anthropos, 2004

Arnault, Antoine-Vincent, "Linguet", in Id., *Biographie nouvelle des contemporains*, Paris, Imprimerie de Plassan, 20 voll., 1839, vol. XII, pp. 39-45

Asor Rosa, Alberto, "Albergati Capacelli Francesco", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1960, vol. I, pp. 624-627

Auladell Pérez, Miguel Ángel, "Los moriscos, sociedad marginada en el teatro español del siglo XVII", «Sharq Al-Andalus. Estudios mudejares y moriscos», 12, Alicante, Universidad de Alicante, 1995, pp. 401-412

Baader, Renate, "La polémique anti-baroque dans la doctrine classique", «Baroque», 6, 1973, pp. 133-148

Bajini, Sandro, *La Guerra dei due Carli: con "Scrittura contestativa al taglio della Tartana" e "Il teatro comico all'osteria del pellegrino"*, Vicenza, Teatro Olimpico, 2000

Baker, Keith Michael, "Politique et opinion publique sous l'Ancien Régime", «Annales ESC», 42, n. 1, 1987, pp. 41-72

Barny, Roger, "Un anti-philosophe dans la Révolution: Simon Nicolas Henri Linguet de 1788 à 1794", «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», CXC, 1980, pp. 381-382

Baruch, Daniel, *Simon Nicolas Henri Linguet ou l'Irrécupérable*, Paris, Bourin, 1991

Barrière, Jean-François, *Mémoires de Linguet et de Latude, suivis de documents divers sur la Bastille et de fragments concernant la captivité du baron de Trenck*, Paris, Firmin-Didot, 1884, pp. 31-122

Barrière, Jean-François, "Notice sur la vie de Linguet", in Simon-Nicolas Henri Linguet, *Mémoires sur la Bastille*, Paris, Baudouin Frères, 1821, pp. XXXIII-XL

Baseggio, Giambattista, "Caminer Turra Elisabetta", in Emilio De Tipaldo (a cura di), *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII*, Venezia, Tip. Alvisopoli, 10 voll., 1834-1845, vol. V, 1840, pp. 461-464

Baseggio, Giambattista, "Antonio Turra", in Emilio De Tipaldo, *Biografie degli italiani illustri nelle scienze lettere ed arti del sec. XVIII e de' contemporanei*, Alvisopoli, Venezia, 10 voll., 1834-1845, vol. X, 1845, pp. 67-68

Bastin-Hammou, Malika, "Introduction. Brumoy, pédagogue et passeur du théâtre grec", «Anabases», 14, 2011, pp. 27-41

Bataillon, Marcel, "El villano en su rincón", «Bulletin Hispanique», LI, 1, 1949, pp. 5-38

Bataillon, Marcel, "Encore *El villano en su rincón*", «Bulletin Hispanique», LII, 4, 1950, p. 397

Bazoli, Giulietta, Ghelfi, Maria (a cura di) *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, Venezia, Marsilio, 2009

Bell, David A., *Lawyers and Citizens: The Making of a Political Elite in Old Regime France*, Oxford, Oxford University Press, 1994

Belloni, Benedetta, "La evolución de la figura del morisco en el teatro español del Siglo de Oro", in «*Scripta manent*». *Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)*, Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez (a cura di), Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012, pp. 35-46

Beniscelli, Alberto, "Gozzi Carlo", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. LVIII, 2002

Berengo, Marino, *Giornali veneziani del Settecento*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1962

Berengo, Marino, *La società veneta alla fine del Settecento*, Firenze, Sansoni, 1956

Berni, Bruno, "La poetica di Holberg", «AION-n, Studi Nederlandse – Studi Nordici», vol. XXX, Napoli, 1987, pp. 397-409

Bertana, Emilio, *Il teatro tragico italiano del sec. XVIII*, Torino, Loescher, 1901

Bertana, Emilio, *Storia dei generi letterari in Italia. La tragedia*, Milano, Vallardi, 1903

Biet, Christian, "La peste noire et le traducteur: la traduction d'Othello en France au début du XVIIIe siècle", in Monneyron, Frédéric (a cura di), *La Jalousie. Colloque de Ceirsy*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 53-78

Biet, Christian, "Traduire Sénèque et Shakespeare au XVIIIe siècle", in Le Calvez, Éric; Canova-Green, Marie-Claude (a cura di), *Texte(s) et intertexte(s)*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997, pp. 169-192

Biet, Christian, "Le *Théâtre Anglois* d'Antoine de La Place (1746-1749), ou la difficile émergence du théâtre de Shakespeare en France", in Dorval, Patricia; Maguin, Jean-Marie (a cura di), *Shakespeare et la France*, 2000, pp. 29-46

Bigi, Emilio (a cura di), *Dal Muratori al Cesarotti. Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo Settecento. Vol. IV*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1960

Blüher, Alfred Karl, "Lope de Vega y Séneca: A propósito de la tragedia *Roma abrasada*", in *Studia in honorem Prof. M. de Riquer*, III, Barcelona, Edicions dels Quaderns Crema, 1986, pp. 237-255

Bobbio, Aurelia, "Studi sui drammi spagnoli di Carlo Gozzi", «Convivium», 5, 1948, pp. 722-772

Bosisio, Paolo, "Goldoni e il teatro comico", in Alonge, Roberto, Davico Bonino, Guido (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2000, vol. II., pp. 145-178

Boss, Ronald I., "Linguet: the reformer as anti-philosophe", «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», CLI, 1976, p. 333-351

Brettoni, Augusta, "Idee settecentesche sulla traduzione: Cesarotti, i francesi e altri", in Bruni, Arnaldo; Turchi, Roberta (a cura di), *A gara con l'autore: aspetti della traduzione nel Settecento*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 17-51

Brillaud, Jérôme, *Sombres lumières: Essai sur le retour à l'antique et la tragédie grecque au XVIIIe siècle*, Québec, Presses Université Laval, 2010

Brüggemann, Werner, *Spanisches Theater und deutsche Romantik*, Münster, Aschendorff, 1964

Brugnolo, Furio (a cura di), *Vie lombarde e venete. Circolazione e trasformazione del sapere letterari nel Sette-Ottocento fra l'Italia settentrionale e l'Europa transalpina*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2011

Bruni, Arnaldo; Turchi, Roberta, "Presentazione", in Id. (a cura di), *A gara con l'autore: aspetti della traduzione nel Settecento*, Roma, Bulzoni, 2004

Bruni, Arnaldo; Turchi, Roberta (a cura di), *A gara con l'autore: aspetti della traduzione nel Settecento*, Roma, Bulzoni, 2004

Buezo, Catalina, "Hacia una tipología de villano y lo villano en el teatro áureo", in Pedraza Jiménez, Felipe B.; González Cañal, Rafael; Marcello, Elena E. (a cura di), *La comedia villanesca y su escenificación: actas de las XXIV jornadas de teatro clásico, Almagro, 10, 11 y 12 de julio*, Universidad de Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 297-320

Burmeister, Brigitte, "Les paradoxes de Linguet", «Dix-huitième siècle», 7, 1975, pp. 147-155

Caamaño Rojo, María José, "La escuela de Calderón: la figura de Matos Fragoso", in *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón – Wrocław, 14-18 de julio de 2008*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2011, pp. 77-97

Cañas Murillo, Jesús, "Presentación", in Nasarre, Blas, *Disertación o prólogo sobre las comedias de España*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992, pp. 1-16

Cañas Murillo, Jesús, "El texto y su contexto: las contestaciones a Du Perron", in Nasarre, Blas, *Disertación o Prólogo sobre las comedias de España*, Jesús Cañas Murillo (a cura di), Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992, pp. 17-21

Canonici Fachini, Ginevra, "Caminer Turra Elisabetta, di Venezia", in *Prospetto biografico delle donne italiane rinomate in letteratura dal secolo decimo quarto fino a giorni nostri*, Venezia, Tip. Alvisopoli, 1824, p. 180

Cantarutti, Giulia; Ferrari, Stefano; Filippi, Paola M. (a cura di), *Traduzioni e traduttori del neoclassicismo*, Milano, Franco-Angeli, 2010

Carrara, Enrico, *Studio sul teatro ispano-veneto di Carlo Gozzi*, Cagliari, Tip. P. Valdes, 1901

Carnero Arbat, Guillermo, *Estudios sobre narrativa y otros temas dieciochescos*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2009

Carrascón, Guillermo, "Nunca segundas partes fueron buenas. Lope, del *Dómine Lucas al Maestro de danzar*", «Anuario Lope de Vega», III, 1997, pp. 37-50

Cassol, Alessandro, "Flores en jardines de papel. Notas en torno a la colección de las *Escogidas*", «Críticón», 87-88-89, 2003, pp. 143-159

Cassol, Alessandro; Oteiza, Blanca (a cura di), *Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular. Actas del Congreso Internacional (Gargnano del Garda, 18-21 de septiembre de 2005)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2007

Cassoli, Francesco, *Ragionamento sulle traduzioni poetiche*, Torino, Edizioni RES, 1991

Castagnoli Manghi, Alda, "Holberg e Goldoni, due protagonisti del Settecento teatrale europeo", «AION-n, Studi Niderlandesi – Studi nordici», vol. XXX, Napoli, 1987, pp. 371-395

Castagnoli Manghi, Alda, "Su alcune traduzioni italiane di Holberg nella seconda metà del Settecento", «Annali dell'Istituto di Filologia moderna di Roma», 2, 1979, pp. 227-241

Castro, Adolfo de (a cura di), *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Rivadeneyra, 1857, p. 437

Catalano, Gabriella; Scotto, Fabio, (a cura di), *La nascita del concetto moderno di traduzione: le nazioni europee fra enciclopedismo e epoca romantica*, Roma, Armando Editore, 2001

Cederna, Camilla M., "Specchi pericolosi. Carlo Gozzi critico del dramma flebile francese", in Andrea Fabiano (a cura di), *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*, «Problemi di Critica Goldoniana», XIII, Ravenna, Longo, 2006, pp. 223-242

Chalmers, Alexander, "Linguet", *The General Biographical Dictionary*, London, J. Nichols, 1817, vol. XVIII, p. 285

Chamorro, María Inés, *Gastronomía del Siglo de Oro español*, Ed. Herder, 2002

Cherchi, Paolo, *Capitoli di critica cervantina: 1605-1789*, Roma, Bulzoni, 1977

Cherniavsky, Mark; Claflin, Kyri; Willan, Anne, *The Cookbook Library: Four Centuries of the Cooks, Writers, and Recipes That Made the Modern Cookbook*, University of California Press, 2012, pp. 62-63

Chirico, Fabrizio, "Traduzioni e riforma teatrale del XVIII secolo", in Giovanna Zanlonghi (a cura di), *Tradizione e traduzioni. La cultura teatrale italiana fra classicismo e modernità*, numero monografico di «Comunicazioni sociali Rivista di media, spettacolo e studi culturali», anno XXVI, n. 2, Milano, Vita e Pensiero, maggio-agosto 2004, pp. 180-182

Chomsky, Noam, "Linguaggio e libertà", trad. it. di Cesare Salmaggi, in Id., *Per ragioni di stato*, Salmaggi, Cesare (a cura di), Milano, Feltrinelli, 1977

Cian, Vittorio, *Italia e Spagna nel secolo XVIII. Giambattista Conti e alcune relazioni letterarie fra l'Italia e la Spagna nella seconda metà del Settecento*, Torino, Libreria Scientifico-Letteraria S. Lattes, 1896

Ciancarelli, Roberto, "Rielaborazioni italiane di *El secreto a voces* di Calderón de la Barca: l'efficacia dei processi compositivi degli attori", in Silvia Carandini (a cura di), *Chiarezza e verosimiglianza. La fine del dramma barocco*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 75-95

Ciancio, Luca, "Fortis Alberto", in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 49, 1997

Ciorănescu, Alexandru, "Calderón y el teatro francés", in Id., *Estudios de literatura española y comparada*, La Laguna, Universidad de La Laguna, 1954, pp. 137-195

Coe, Ada M., *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1935

Colla, Angelo, "Elisabetta Caminer e Antonio Turra", in Renato Zirona (a cura di), *Il Vicentino tra rivoluzione giacobina ed età napoleonica, 1797-1813: catalogo della Mostra*,

Vicenza, *Archivio di Stato – Biblioteca Civica Bertoliana – Istituto per le Ricerche di Storia*, 1989, pp. 24-27

Colla, Angelo, "Tipografi, editori e librai", in Barbieri, Franco; Preto, Paolo (a cura di), *Storia di Vicenza*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 3 voll., 1989-1990, vol. III, pp. 151-159

Colla, Angelo, "Elisabetta Caminer Turra", in Arslan, Antonia; Chemello, Adriana; Pizzamiglio, Gilberto (a cura di), *Le stanze ritrovate. Antologia di scrittrici venete dal Quattrocento al Novecento*, Mirano-Venezia, Eidos, 1991, pp. 141-143

Colla, Angelo, "Elisabetta Caminer Turra e il giornalismo 'enciclopedico'", in *Varietà settecentesche: saggi di cultura veneta tra rivoluzione e restaurazione*, Padova, Editoriale Programma, 1992, pp. 83-111

Comba, Eugenio, *Donne illustri italiane proposte ad esempio alle giovinette*, Torino, Carlo Pozzi, 1872

Concari, Vittorio, "Caminer-Turra Elisabetta", in *Memorie della Reale Accademia di Scienze Lettere ed Arti degli Agiati in Rovereto*, Rovereto, 1901, p. 601

Conti Odorisio, Anna Maria, "La formazione del pensiero politico di S.H.N. Linguet", «Il Pensiero politico», 5, n. 1, 1972, pp. 62-102

Conti Odorisio, Ginevra, "La soggezione della donna nella polemica Linguet-Montesquieu", in Id. *Ragione e tradizione La questione femminile nel pensiero politico*, Roma, Aracne, 2005, pp. 119-132.

Conti Odorisio, Ginevra, "S.H.N. Linguet e la rivoluzione americana", in i Franca Biondi Nalis (a cura di), *Studi in memoria di Enzo Sciacca*, Milano, Giuffrè, 2 voll., 2008, vol. I, pp. 241-256

Conti Odorisio, Ginevra, *S. N. H. Linguet dall'ancien régime alla rivoluzione*, Milano, Giuffrè, 1976

Cook, John A., *Neo-classic Drama in Spain. Theory and practice*, Dallas, Southern Methodist University Press, 1959

Cotarelo y Mori, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904

Cotarelo y Mori, Emilio, "Catálogo descriptivo de la gran colección de comedias escogidas que consta de cuarenta y ocho volúmenes, impresos de 1652 a 1704", «Boletín de la Real Academia Española», 3, 1916, pp. 621-652

Cotarelo y Mori, Emilio, "Catálogo descriptivo de la gran colección de comedias escogidas que consta de cuarenta y ocho volúmenes, impresos de 1652 a 1704", «Boletín de la Real Academia Española», 4, 1917, pp. 137-171, 269-308, 414-444

Crinò, Anna Maria, *Le traduzioni di Shakespeare in Italia nel Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1950

- Cruppi, Jean, *Un avocat journaliste au XVIIIe siècle*, Paris, Hachette, 1895
- Cutrufelli, Maria Rosa, "Elisabetta Caminer nel Settecento", in Sandra Petrignani (a cura di), *Una donna un secolo*, Roma, Il Ventaglio, 1986, pp. 26-31
- Davis, James H. Jr.; Lundelius, Ruth, "Calderón's *El Alcalde de Zalamea* in Eighteenth-Century France", «Kentucky Romance Quarterly», 23, 2, 1976, pp. 213-224
- De Armas, Frederick, "El rey astrólogo en Lope de Vega y Calderón", in Luciano García Lorenzo (a cura di), *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, cit., pp. 119-134
- Delandine, Antoine François, *Dictionnaire historique, critique et bibliographique, contenant les vies des hommes illustres, célèbres ou fameux de tous les pays et de tous les siècles, suivi d'un dictionnaire abrégé des mythologies, et d'un tableau chronologique*, Paris, Ménard et Desenne, 30 voll., 1822
- Del Zotto, Carla, "Introduzione", in Ludvig Holberg , *Chiamatemi Erasmus: Erasmus Montanus ovvero Rasmus*, trad. it. di Carla Del Zotto, Milano, Jaca Book, 1996, pp. 7-23
- De Michelis, Cesare, "Elisabetta Caminer Turra", in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. XVII, 1974, pp. 236-241
- De Paolis, Alessandra, "Una letterata veneta tra giornalismo e traduzioni: Elisabetta Caminer Turra", in Coluccia, Giuseppe; Stasi, Beatrice (a cura di), *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*, Lecce, Congedo, 2 voll., 2006, vol. II, pp. 137-148
- De Troja, Elisabetta, "Casanova traduttore di Madame de Tencin", in Bruni, Arnaldo; Turchi, Roberta (a cura di), *A gara con l'autore: aspetti della traduzione nel Settecento*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 149-165
- De Tuoni, Dario, "Volfango Goethe a Vicenza e la sua visita al Dottor Antonio Turra", in «Ateneo Veneto – Rivista di scienze, lettere ed arti», anno CXXXII, maggio-giugno-luglio 1941-XIX, vol. 128, nn. 5-6-7, pp. 234-251
- Dévérité, Louis-Alexandre, *Notice pour servir a l'histoire de la vie et des écrits de S. N. H. Linguet*, Liege, s.e., 1782
- Díez Borque, José María, "Aproximación semiológica a la 'escena' del teatro del Siglo de Oro español", in Id., García Lorenzo, Luciano (a cura di), *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 44-92
- Díez Borque, José María; García Lorenzo, Luciano (a cura di), *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975
- Díez Borque, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976

Di Giacomo, Mariagabriella, *L'illuminismo e le donne: gli scritti di Elisabetta Caminer, "Utilità" e "piacere": ovvero la coscienza di essere letterata*, Roma, Università degli studi di Roma "La Sapienza", 2002

Di Santo, Elena, "Noticias sobre la vida de Juan de Matos Fragoso", «Segismundo: revista hispánica de teatro», 14, 1980, pp. 217-231

Dixon, Victor, "Introduction", in Lope de Vega, *El perro del hortelano*, London, Tamesis Texts, 1981, pp. 9-67

Entrambasaguas, Joaquín de, *Lope de Vega y su tiempo. Estudio especial de "El villano en su rincón"*, Barcelona, Teide, 1961

Ersch, Johann Samuel, *La France littéraire, contenant les auteurs français de 1771 à 1796*, Hambourg, Hoffmann, 4 voll., 1802

Escudero Baztán, Juan Manuel, "Los villanos: del rincón a la corte", in Pedraza Jiménez, Felipe B.; González Cañal, Rafael; Marcello, Elena E. (a cura di), *La comedia villanesca y su escenificación: actas de las XXIV jornadas de teatro clásico, Almagro, 10, 11 y 12 de julio*, Universidad de Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 321-342

Even-Zohar, Itamar, "The position of translated literature within the literary polysystem", in *Papers on Poetics and Semiotics*, 8, Tel Aviv, University Publishing Projects, 1978, pp. 21-27

Even-Zohar, Itamar, *Polysystem studies*, «Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication», Durham, Duke University Press, 11, 1, 1990

Even-Zohar, Itamar, "La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario", trad. it. di Traini, Stefano, in Nergaard, Siri (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 230-232

Fabbri, Maurizio, "I gesuiti espulsi in Italia e la polemica sulla tradizione poetica spagnola. L'opera di Giambattista Conti", in *Italia e Spagna nella cultura del '700*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1992, pp. 145-162

Fabbri, Maurizio (a cura di), *Spagna e Italia a confronto nell'opera letteraria di Giambattista Conti. Atti del convegno di studi, Rovigo-Lendinara, 8-9 maggio 1992*, Lendinara, Panda Edizioni, 1994

Fabbri, Maurizio, "Poeti traduttori a confronto: Giambattista Conti e Juan Francisco Masdeu", in Catalano, Gabriella; Scotto, Fabio (a cura di), *La nascita del concetto moderno di traduzione: le nazioni europee fra enciclopedismo e epoca romantica*, Roma, Armando Editore, 2001, pp. 245-238

Fanti, Claudia, *Teorie della traduzione nel Settecento italiano. Note e discussioni*, Bologna, Tipografia Compositori, 1980

Farinella, Calogero, “Nel giornale di Bettina” Elisabetta Caminer Turra e alcuni amici veronesi, in Unfer Lukoschik, Rita (a cura di), *Elisabetta Caminer Turra (1751-1796), Una letterata veneta verso l’Europa*, Verona, Essedue, 1998, pp. 81-114

Farinelli, Arturo; Cian, Vittorio, “La Spagna, il Conti e altri italiani del 700”, in *Italia e Spagna*, Torino, Fratelli Bocca, 2 voll., 1929, vol. II, pp. 287-327

Fattorello, Francesco, *Il giornalismo veneziano nel 1700*, Udine, Rivista letteraria, 1932

Favilla, Massimo; Ruggero, Rugolo, *Venezia ‘700. Arte e società nell’ultimo secolo della Serenissima*, Schio, Sassi, 2011

Fernández, Emilio Palacios, “Juicios críticos sobre Calderón desde Europa (siglo XVIII)”, in Urzáiz Tortajada, Héctor; Huerta Calvo, Javier; Peral Vega, Emilio Javier (a cura di), *Calderón en Europa: Actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid (23-26 de octubre de 2000)*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2002, pp. 203-242

Fernández Guillermo, Leonor, “La versificación en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega”, in Ysla Campbell (a cura di), *El escritor y la escena II: estudios sobre teatro español y novohispano de los siglos de Oro. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (17-20 de marzo de 1993, Ciudad Juárez)*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1994, pp. 135-142

Fernández Guillermo, Leonor, “Aproximaciones a la versificación en la comedia de Lope de Vega (1611-1615)”, in Ysla Campbell (a cura di), *El escritor y la escena VI: estudios sobre teatro español y novohispano de los siglos de Oro. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (5- 8 de marzo de 1997, Ciudad Juárez)*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 109-115

Fernández Guillermo, Leonor, “La métrica como elemento estructurador en la comedia de Lope de Vega”, in Melchora Romanos, Florencia Calvo, Ximena González (a cura di), *Estudios de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro: Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (septiembre 2003, Universidad Autónoma Buenos Aires)*, Buenos Aires, Universidad Autónoma de Buenos Aires, 2005, pp. 153-161

Fernández Guillermo, Leonor, “Polimetría y variaciones métricas en el teatro de Lope de Vega”, in Beatriz Mariscal, María Teresa Miaja de la Peña (a cura di), *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Las dos orillas (19-24 de julio de 2004 , Monterrey)*, México, Fondo de Cultura Económica, 4 voll., 2007, vol. II, pp. 167-176

Fernández Guillermo, Leonor, “La silva: Forma métrica clave en la obra dramática de Calderón”, en Aurelio González e Ignacio Arellano (eds.), *Anuario Calderoniano. La interpretación de Calderón en la imprenta y en la escena*, Madrid-Frankfurt-México, Iberoamericana-Vervuert-El Colegio de México, 2008, pp. 105-126

Ferrari, Luigi, *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII e XVIII*, Saggio bibliografico, Génve, Slatkine Reprints, 1974

Fido, Franco, "I drammi spagnoleschi di Carlo Gozzi", in *Italia e Spagna nella cultura del '700*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1992, pp. 3-85

Folena, Gianfranco, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983

Folena, Gianfranco, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991

Franceschini, Giovanni, "Elisabetta Caminer Turra", in «Conversazioni della domenica», II, 51, Milano, 18 dicembre 1887, pp. 403-404

Franzbach, Martin, *El teatro de Calderón en Europa*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1982

Gamba, Bartolommeo, "Elisabetta Caminer Turra", in *Alcuni ritratti di donne illustri delle province veneziane*, Venezia, Tip. Alvisopoli, 1826

García Lorenzo (a cura di), *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid, C.S.I.C, 3 voll., 1983

García Santo-Tomás, Enrique, *La creación del Fénix: recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Madrid, Editorial Gredos, 2000

Gardaz, François-Marie, *Essai sur la vie et sur les ouvrages de Linguet*, Paris, Brunto-Labbe, 1809

Gardoz, *Essai historique sur la vie et les ouvrages de Linguet*, Lyon, 1808

Gasparetti, Antonio, "G. B. Gibaldi Cinzio e Lope de Vega", «BHI», XXXII, 4, 1930, pp. 372-404

Gensini, Stefano, "Traduzioni, genio delle lingue, realtà sociale nel dibattito linguistico italo-francese (1671-1823)", in *Il genio delle lingue. Le traduzioni nel Settecento in area franco-italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989

Getto, Giovanni, "I «Promessi Sposi», i drammaturghi spagnoli e Cervantes", «Lettere italiane», 22, IV, 1970, pp. 425-499

Gilbert, Françoise, "Polimetría y estructura dramática en el auto de Calderón *El cordero de Isaías* (1981), y sus consecuencias en la creación del espacio dramático", «Críticón», Toulouse, Universidad de Toulouse, n. 96, 2006, pp. 167-179

Gilbert, Françoise, "Reseña a *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. Fausta Antonucci", «Críticón», Toulouse, Universidad de Toulouse, 105, 2009, pp. 201-213

Golin Folena, Daniela, "Cesarotti, la traduzione e il melodramma", in Gennaro Barbarisi, Giulio Carnazzi (a cura di), *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, Milano, Cisalpino, 2002, pp. 343-368

Golin Folena, Daniela, "Traduttori e traduzione in Europa e nel Veneto tra Sette e Ottocento", in Helmut Meter, Brugnolo, Furio (a cura di), *Vie lombarde e venete. Circolazione e trasformazione del sapere letterari nel Sette-Ottocento fra l'Italia settentrionale e l'Europa transalpina*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2011, pp. 135-151

Gómez, Jesús, "La imagen del monarca en la comedia *El villano en su rincón*", «Nueva Revista de Filología Hispánica», 59, 1, 2011, pp. 97-118

Gómez, Jesús, "*La imagen del monarca en la comedia El villano en su rincón*", «Nueva Revista de Filología Hispánica», 59, n. 1, 2011, pp. 97-118

González Ramírez, David, "*En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los novellieri en España*", ARBOR Revista general de investigación y cultura, vol. 187, n. 752, noviembre-diciembre, 2011, pp. 1221-1243

Goring Greaves, Richard, "The Political Ideas of Linguet", «Economica», X, 1930, pp. 40-55

González, Juan Aguilar, "Traducción y polémica en el *Settecento*: Elisabetta Caminer Turra", in *Las relaciones ítalo-españolas: Traducción, lengua y literatura*, Arcibel Editores, Sevilla, 2013, pp. 11-20

Grange, Henri, "Les réactions d'un adversaire des philosophes: Linguet", «Revue d'Histoire Littéraire de la France», mars-juin 1979, pp. 208-221

Greppi, Cesare, "*Sulla traduzione letteraria nel Seicento italiano*", «Sigma», 1971, 31, pp. 52-67

Guasti, Niccolò, *L'esilio italiano dei gesuiti spagnoli. Identità, controllo sociale e pratiche culturali (1767-1798)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006

Güell, Mónica, "Usos dramáticos de la versificación en *La hija del aire* de Calderón", in María Luisa Lobato, Francisco Domínguez Matito (a cura di), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, (Brugos-La Rioja, 15-19 de julio del 2002), Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuet, 2 voll., 2004, vol. II, pp. 977-992

Guerci, Luciano, "*Linguet storico della Grecia e di Roma*", «Rivista storica italiana», XCVIII, 3, 1981, pp. 615-679

Gutiérrez Carou, Javier, *Carlo Gozzi. La vita, le opere, la critica, con un inedito componimento in veneziano*, Venezia, Supernova, 2006

Gutiérrez Carou, Javier, *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche. Il teatro spagnolo di Carlo Gozzi*, Javier Gutiérrez Carou (a cura di), Venezia, Lineadacqua, 2011

Harvey, Keith, "Compensation", in Mona Baker (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London, Routledge, 1998, pp. 37-40

Hesse, Everett W., "The Sense of Lope's *El villano en su rincón*", «*Studies in Philology*», LVII, 1960, pp. 165-177

Higgs, Henry, *The Physiocrats. Six Lectures on the French. "Économistes" of the 18th Century*, Kitchener, Batoche Books, 2001

Huszar, Guillaume, *L'influence de l'Espagne sur le theatre français des XVIII & XIX siècles*, Paris, Honore Champion, 1912

Infelise, Mario, *L'editoria veneziana nel '700*, Milano, Franco Angeli, 1989

Iotti, Gianni, *La civiltà letteraria francese del Settecento*, Bari, Laterza, 2009

Jakobson, Roman, "The Dominant", in Id., *Language in Literature*, Krystyna Pomorska, Stephen Rudy (a cura di), trad. di Krystyna Pomorska, Cambridge (MA), Belknap, 1987 [1935], pp. 41-46

Jeffs, Kathleen, "Acomode los versos con prudencia: polymetric verse on stage in translation", «*Journal of Romance Studies*», 8, III, 2008, pp. 3-21

Joly, Monique, "L'idéologie de la poule au pot: les avatars de «la olla podrida»", in Redondo, Augustin, *Le corps dans la société espagnole des XVI et XVII siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1990, pp. 103-112

Kessler, Amalia D., "Searching for a 'New System' of Government: Linguet and the Rise of the Centralized, Administrative State", «*Historical Reflections / Réflexions Historiques*», 28, 1, 2002, pp. 93-117

Kirby Carol, Bingham, "On the Nature of *Refundiciones* of Spain's Classical Theater in Seventeenth Century", in *The Golden Age Comedia. Text, Theory, and Performance*, Charles Ganelin, Howard Mancing (a cura di), West Lafayette (Indiana), Purdue University Press, 1994, pp. 293-308

Kohler, Eugène, "Lope de Vega et Giraldi Cinzio", in *Mélanges*, 1945, Paris, Les belles lettres, 5 voll., 1946-1947, vol. II (Etudes littéraires), 1946, pp. 169-260

Kohler, Eugène, "*Lope e Bandello*", in *Hommage à Ernest Martinenche: etudes hispaniques et americaines*, Paris, Editions D'artrey, 1939, pp. 116-142

La Barrera, Cayetano Alberto de, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivedeneyra, 1860, pp. 239-242

Lafarga Maduell, Francisco, "Acerca de las traducciones españolas de dramas franceses", in *Coloquio Internacional sobre el Teatro español del siglo XVIII, Bolonia, 15-18 de octubre de 1985*, Abano Terme, Piovan, 1988, pp. 227-238

Lattes, Laura, *“Una letterata veneziana del secolo XVIII (Elisabetta Caminer Turra)”*, «Nuovo Archivio Veneto», XXVII, 1914, pp. 158-90

Levi Malvano, Ettore, *“La fortuna d’una teoria drammatica in Italia”*, «Giornale storico della letteratura italiana», 105, XIII, 1935, pp. 60-103

Lelièvre, Renée, *“Les acteurs du théâtre des Variétés Etrangères”*, «Revue de la société d’histoire du théâtre», Paris, Michel Brient, XIII, 3, avril-juin, 1961, pp. 193-253

Levy, Darline Gay, *“Simon Linguet’s Sociological System: An Exhortation to Patience and Invitation to Revolution”*, «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», LXX, 1970, pp. 219-293

Levy, Darline Gay, *The ideas and careers of Simon-Nicolas-Henri Linguet: a study in eighteenth century French politics*, Urbana (Chicago), London University Press of Illinois Press, 1980

Levy, Darline Gay, *“Despotism in S.H.N. Linguet’s science of society”*, «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», CXCI, 1980, pp. 761-768

Lichtenberger, André, *Le Socialisme utopique: études sur quelques précurseurs inconnus du socialisme*, Paris, Alcan, 1898, pp. 77-131

Liuccio, Micaëla, *Elisabetta Caminer Turra. La prima donna giornalista italiana*, Padova, Il Poligrafo, 2010

Lokrantz, Margherita Giordano, *“Intorno alla fortuna del teatro di L. Holberg nella Francia e nell’Italia del Settecento”*, «ACME», 38, 2, 1985, pp. 15-61

Lombardi, Marco; Tubercoli, Daniela; Gori, Alessandro; Innocenti, Barbara, *“Il viaggio della traduzione: alcuni percorsi di ricerca nei Fondi Martini e Magrini della Biblioteca Forteguerriana di Pistoia”*, in Maria Grazia Profeti (a cura di), *Il viaggio della traduzione. Atti del convegno (Firenze, 13-16 giugno 2006)*, Firenze, Florence University Press, 2007, pp. 177-205

Losada-Goya, José-Manuel, *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII^e siècle: présence et influence*, Gêneve, Droz, 1999

Machard, Pierre-Henri, *“Le maire Linguet, victime de la Révolution”*, in Id., *Essai historique sur Marnes la Coquette*, Marnes-la-Coquette, Mairie, 1932

Mackenzie, Ann L, *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press, 1993

Mackenzie Rebollo, Carlos Enrique, *“Correlaciones y estructuras métricas en Amar después de la muerte”*, «Espéculo: Revista de Estudios Literarios», 48, 2011

Mackenzie Rebollo, Carlos Enrique, *“La función dramática de las décimas en Amar después de la muerte”*, «Destiempos. Revista de curiosidad cultural», 30, 2011, pp. 43-51

Maggi Notarangelo, Laura, *Gian Pietro Riva traduttore di Molière*, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 1990

Maiellaro, Gina, "Lo *sklonenie na russkie navy* nelle commedie di V. Lukin", «Europa orientalis», 15, 1996, 2, pp. 25-49

Malamani, Vittorio, "Una giornalista veneziana del secolo XVIII", in «Nuovo Archivio Veneto», Venezia, Officine grafiche Carlo Ferrari, II, 1891, pp. 251-275

Malamani, Vittorio, *Frammenti di vita veneziana*, Roma, Bontempelli, 1893

Mangini, Nicola, "Chiari Pietro", in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. XXIV, 1980

Mari, Michele, "Le tre Iliadi di Melchiorre Cesarotti", in Id., *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*, Milano, Istituto di Propaganda Libreria, 1994, pp. 161-234

Mari, Michele, *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*, Milano, Istituto di Propaganda Libreria, 1994.

Marín, Diego, "Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón", in Javier Aparicio Maydeu (a cura di), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2 voll., 2000, vol. I, pp. 351-360

Marín, Diego, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia, 1962

Menichella, Anna, "Barocco", in Roberto Cassanelli (a cura di), *L'arte. Critica e conservazione*, Milano, Jaka Book, pp. 43-44

Martín Ana María, "Ensayo bibliográfico sobre las ediciones, traducciones y estudios de Calderón de la Barca en Francia", «Revista del literatura», Madrid, Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, 17, n. 33-34, 1960, pp. 53-100

Martin M., Henry, *Étude sur Linguet*, Reims, Dubois, 1861

Martinenche, Ernest, *Histoire de l'influence espagnole sur la littérature française: L'Espagne et le romantisme français*, Paris, Hachette, 1922

Martínez, Ana Barral, "Refundiciones: *El villano en su rincón*, de Lope de Vega, y *El sabio en su retiro y villano en su rincón*, Juan Labrador, de Juan de Matos Fragoso", in Dolores Fernández, Mónica Domínguez, Fernando Rodríguez (a cura di), *Campus stellae: haciendo camino en la investigación literaria*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2006, vol. I, pp. 400-408

Martínez, Eduardo Juliá, "Preferencias teatrales del público valenciano en el siglo XVIII", «Revista de Filología Española», XX, 1933, pp. 113-159

Mattauch, Hans, "Calderón ante la crítica francesa (1700-1850)", in Flasche, Hans; Körner, Karl-Hermann; Mattauch, Hans (a cura di), *Hacia Calderón. Cuarto coloquio angloamericano*, (Woffenbüttel, 1975), Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1979, pp. 71-82

Mattioda, Enrico, *Il dilettante "per mestiere". Francesco Albergati Capacelli commediografo*, Bologna, Società Editrice il Mulino, 1993

Mattioli, Emilio, "La teoria della traduzione in Italia fra Settecento e Ottocento: le linee guida", in *La nascita del concetto moderno di traduzione: le nazioni europee fra enciclopedismo e epoca romantica*, Catalano, Gabriella; Scotto, Fabio (a cura di), Roma, Armando Editore, 2001, pp. 88-101

Maza, Sarah C., *Private Lives and Public Affairs: The Causes Celèbres of Prerevolutionary France*, Berkeley, University of California Press, 1993, pp. 33-38

McClelland, Ivy Lilian, *The Origins of the Romantic Movement in Spain. A Survey of Aesthetic Uncertainties in the Age of Reason*, Liverpool, Liverpool University Press, 1975

Medina, F. Xavier, *Food Culture in Spain*, Westport (CT), Greenwood Publishing, 2005

Megale, Teresa, "Medebach (Metembach) Girolamo", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. LXXIII, 2009

Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Madrid, Bailly Bailliere e hijos, vol. II, 1907

Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega III*, Santander-Madrid, Aldus-CSIC, 1949

Menéndez Pelayo, Marcelino, "Roma abrasada", in Id., *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Editorial Artes Gráficas, 6 voll., 1949, vol. II, pp. 297-300

Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2 voll., 1994

Menicucci, Giosuè, "Una letterata veneziana del '700", in «Noi e il mondo», Roma, La Tribuna, XVI, 1926, pp. 835-840

Meregalli, Franco, "Sobre el Teatro español en la crítica de Voltaire a los hermanos Schlegel", «Papeles de Son Armadans», ottobre, 1975, pp. 5-22

Meregalli, Franco, "L'Italia mediatrice tra il teatro spagnolo e la Germania nel Settecento", «Arcadia», 13, n. 1, gennaio 1978, pp. 242-254

Meregalli, Franco, "Consideraciones sobre tres siglos de recepción del teatro calderoniano", in Luciano García Lorenzo (a cura di), *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid, C.S.I.C., 3 voll., 1981, vol. I, pp. 103-124

Migliorini, Bruno, "Etimologia e storia del termine Barocco", in *Manierismo, barocco, rococò: concetti e termini. Convegno internazionale, Roma 21-24 Aprile 1960: relazioni e discussioni*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1962, pp. 39-49

Miguel y Canuto, Juan Carlos de, "Casi un siglo de crítica sobre el teatro de Lope: de la *Poética* de Luzán (1737) a la de Martínez de la Rosa (1827)", «CRITICÓN», 62, 1994, pp. 33-56

Minerbi, Marcello, "*Le idee di Linguet*", «Rivista storica italiana», XVCIII, 3, 1981, pp. 681-734

Momo, Arnaldo, *La carriera delle maschere nel teatro di Goldoni*, Chiari, Gozzi, Venezia, Marsilio, 1992

Monin, Hippolyte, "*Notice sur Linguet*", in Simon-Nicolas Henri Linguet, *Mémoires sur la Bastille*, Paris, Jouaust, librairie des bibliophiles, 1889

Monselet, Charles, *Les originaux du siècle dernier: les oubliés et les dédaignés*, Paris, 1864, pp. 5-38

Montanari, Antonio, *Bertòla redattore anonimo del Giornale Enciclopedico. Documenti inediti*, in «Romagna arte e storia», n. 50, Rimini, Panozzo Editore, 1997, pp. 127-130

Morley, Sylvanus Griswold; Bruerton Snippe, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos, 1968

Mounin, Georges, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1965

Myre, Annette Maria, "La lapida de Juan Labrador en la comedia *El villano en su rincón*", «Revue Romane», 25, 1990, I, pp. 116-122

Nabókov, Vladimir, "Problems of translation: *Onegin* in English", «Partisan Review», 22, 1955, pp. 496-512

Novak, Maximillian E. (a cura di), *The age of project The Age of Projects*, Toronto, University of Toronto Press, 2008

Oleza, Juan, "Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI", in Manuel Vicente Diago (a cura di), *Teatro y prácticas escénicas. I: El Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 9-41

Orain, Arnaud, "*One must make war on the lunatics*". The physiocrats' attacks on Linguet, the iconoclast (1767-1775)", in Steven Laurence Kaplan and Erik S. Reinert (a cura di), *The Economic Enlightenment and the Critique of Physiocracy*, in corso di stampa [il testo dell'intervento, presentato al XIVe Colloque International de l'Association Charles Gide pour l'étude de la pensée économique (ACGEPE), Nice, Université de Nice, 7-9 giugno 2012

Osimo, Bruno, *Manuale del traduttore: guida pratica con glossario*, Milano, Hoepli, 1998

Ojeda Calvo, María del Valle, "Métrica y estructura dramática en *Los amantes*, de Andrés Rey de Artieda", in Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago, Abraham Madroñal Durán, Carmen Menéndez-Onrubia (a cura di), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, pp. 475-487

Pagan, Víctor, "La traducción y adaptación de un texto teatral de Carlo Goldoni: *Le bourru bienfaisant*", in Margit Raders, Juan Conesa (a cura di), *II encuentros complutenses en torno a la traducción: 12-16 de diciembre 1988*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1990, pp. 347-352

Pageard, Robert, "L'Espagne dans le *Journal Étranger* (1754-62) et la *Gazette Littéraire de l'Europe* (1764-66)", «Revue de Littérature Comparée», XXXIII, 3, 1959, pp. 376-400

Par, Alfonso, "Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII", «Boletín de la Real Academia Española», XVI, 1929

Palazzo, Nadia, *Il teatro ispano-veneto di Carlo Gozzi*, Milano, UNICOPLI, 2011

Pannarale, Marco, "Un trabajo en preparación sobre el teatro de Juan de Matos Fragoso (1609-1689)", in Cassol, Alessandro; Oteiza, Blanca (a cura di), *Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular. Actas del Congreso Internacional (Gargnano del Garda, 18-21 de septiembre de 2005)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2007, pp. 177-190

Pavesio, Monica, *Calderón in Francia. Ispanismo ed italianismo nel teatro francese del XVII secolo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000

Pedraza Jiménez, Felipe B.; González Cañal, Rafael (a cura di), *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio 1996*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997

Pedraza Jiménez, Felipe B.; González Cañal, Rafael; Marcello, Elena E. (a cura di), *La comedia villanesca y su escenificación: actas de las XXIV jornadas de teatro clásico, Almagro, 10, 11 y 12 de julio*, Universidad de Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002

Pedraza Jiménez, Felipe B., "Breve nota sobre la lírica en el teatro", in Id., *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003, pp. 241-246

Pedraza Jiménez, Felipe B., "Rojas Zorrilla: un teatro para los oídos", in Roberto Castilla Pérez, Miguel González Dengra (a cura di), *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del II Curso sobre teoría y práctica del teatro (Granada, 10-13 noviembre 2004)*, Granada, Universidad de Granada, 2005, pp. 403-421

Pedraza Jiménez, Felipe B.; González Cañal, Rafael; Marcello, Elena E. (a cura di), *Rojas Zorrilla en su IV centenario: Congreso Internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008

- Pedrosa, José Manuel, *El cuento popular en los Siglos de Oro*, Madrid, Laberinto, 2004
- Pepe Sarno, Inoria, "Motivi calderoniani nella letteratura settecentesca", in Mancini, Guido; Pepe Sarno, Inoria; Frolidi, Rinaldo; Samoná, Carmelo (a cura di), *Calderón in Italia, Studi e ricerche*, Pisa, La Goliardica, 1955, pp. 47-61
- Pérez Ruano, Fernando, "La música en la comedia villanesca", in *La comedia villanesca y su escenificación: Actas de las XXIV jornadas de teatro clásico (Almagro, 10, 11 y 12 de julio)*, Universidad de Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 137-154
- Persano, Paola, *La catena del tempo. Il vincolo generazionale nel pensiero politico francese tra Ancien régime e Rivoluzione*, Macerata, Eum, 2008
- Pfister, Laurent, "Author and Work in the French Print Privileges System: Some Milestones", in Ronan Deazley, Martin Kretschmer, Lionel Bently (a cura di), *Privilege and Property: Essays on the History of Copyright*, Cambridge, Open Book Publishers, 2010, pp. 115-136
- Piccioni, Luigi, *Il giornalismo letterario in Italia*, Torino-Roma, Loescher, 1894
- Pieri, Georges, "Le politique entre Nature et histoire. Linguet contre les Physiocrates", in Lorenzo Bianchi (a cura di), *Natura e storia*, Napoli, Liguori, 2005, pp. 229-233
- Pinilla, José Antonio Sabio (a cura di), *La traducción en la época ilustrada (Panorámicas de la traducción en el Siglo XVIII)*, Granada, Editorial Comares, 2009
- Piomalli, Antonio, *Aurelio Bertola nella letteratura del Settecento con testi e documenti inediti*, Firenze, Olschki, 1959
- Pitou, Spire, "Voltaire, Linguet and China", «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», XCVIII, 1972, pp. 61-68
- Piñal, Francisco Aguilar, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1974
- Pisano, Laura, "Elisabetta Caminer Turra", in Id. (a cura di), *Donne del giornalismo italiano: da Eleonora Fonseca Pimentel a Ilaria Pimentel a Ilaria Alpi: dizionario storico bio-bibliografico, secoli XVIII-XX*, Milano, Franco-Angeli, 2004
- Poli Napoli, Gioacchino Maria Olivier, "Linguet", in Id., *Continuazione al Nuovo dizionario storico degli uomini che si degli uomini che si sono renduti più celebri per talenti, virtù, scelleratezze, errori, ec., la quale abbraccia il periodo degli ultimi 40 anni dell'era volgare*, Napoli, R. Marotta e Vanspandoch, 9 voll., 1824-1826, vol. V, 1825, pp. 303-305
- Profeti, Maria Grazia, "Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro", in por Miguel Angel Garrido Gallardo (a cura di), *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos: Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*. Madrid, 20-25 de junio de 1983, Madrid, CISC, 1986, pp. 673-682

Profeti, Maria Grazia; Periñan, Blanca, *L'età d'oro della letteratura spagnola. Il Seicento*, Scandicci, La nuova Italia, 1998

Profeti, Maria Grazia (a cura di), *Il viaggio della traduzione. Atti del convegno*, Firenze, Florence University Press, 2007

Profeti, Maria Grazia, "Gozzi e l'«informe e stravagante teatro spagnolo»", in Winter, Susanne (a cura di), *Carlo Gozzi: I drammi "spagnoleschi"*, Heidelberg, Winter, 2008, pp. 23-41

Profeti, Maria Grazia, "Gozzi re-escrive Casarse por vengarse", in Pedraza Jiménez, Felipe B.; González Cañal, Rafael; Marcello, Elena E. (a cura di), *Rojas Zorrilla en su IV centenario: Congreso Internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 75-98

Profeti, Maria Grazia, "Introduzione", in Id. (a cura di), *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano, vol. I: Materiali, variazioni, invenzioni*, Firenze, Alinea, 1996, pp. 7-20

Profeti, Maria Grazia, "Calderón en Italia: historia de una ausencia", in Edith Marta Villarino Cela, Elsa Graciela Fiadino (a cura di), *Estudios críticos de literatura española*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2 voll, 2003, vol. I, pp. 15-34

Proietti, Domenico, "Gozzi Gasparo", in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2002, vol. LVIII

Pym, Anthony, *Exploring Translation Theories*, London-New York, Routledge, 2009

Quilis, Antonio, *Métrica española. Edición actualizada y ampliada*, Barcelona, Ariel, 1984

Quinziano, Franco, "La commedia nuova (1795): P. Napoli Signorelli, traduttore e diffusore del teatro illustrato di L. Fernández de Moratín", in Catalano, Gabriella; Scotto, Fabio, (a cura di), *La nascita del concetto moderno di traduzione. Le nazioni europee fra enciclopedismo e epoca romantica*, Roma, Armando Editore, 2001, pp- 259-287

Rasi, Luigi, *I comici italiani, biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Fratelli Bocca, 2 voll., 1905

Redondo, Augustin, *Le corps dans la société espagnole des XVI et XVII siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1990

Renzi, Orietta, *Elisabetta Caminer e la diffusione del dramma borghese nella seconda metà del Settecento*, Tesi di Laurea Università di Ca' Foscari, Facoltà di Lettere, A.A. 1989-1990, relatore Nicola Mangini

Rey Hazas, Antonio; Muñoz Sánchez, Juan Ramón (a cura di), *El nacimiento del cervantismo: Cervantes y el Quijote en el siglo XVIII*, Madrid, Verbum Editorial, 2006

Ricciardi, Maurizio, "Ideologi prima dell'ideologia. Linguet e i paradossi sociali della politica", «Scienza & politica», XXV, 47, 2012, pp. 67-87

Ricorda, Ricciarda, "Invito alla lettura dei drammi spagnoleschi di Carlo Gozzi: preliminari per *La principessa filosofa*", «Theatralia: revista de poética del teatro», 8, 2006, pp. 99-112

Ríos Carratalá, Juan Antonio, "García de la Huerta y el «antiespañolismo» de Gregorio Mayans", «Anales de literatura española», 1, 1982, pp. 217-224

Robertson, John George, "The Spanish Drama", in Id., *Lessing's dramatic theory: Being an Introduction to & Commentary on His «Hamburgische Dramaturgie»*, Cambridge, The University Press, 1939, pp. 293-306

Rodríguez Baltanás, Enrique Jesús, "¿Por qué no es una tragedia la *Roma abrasada* de Lope de Vega? (Sobre paraliteratura y parodia en Lope)", «Philología Hispalense», 1, IV, Sevilla, 1986, pp. 191-205

Rodríguez Sánchez de León, María José, "La crítica del siglo XVIII ante la fórmula dramática del teatro barroco español", in Id., *La crítica dramática en España (1789-1833)*, Madrid, CISC, 1999, pp. 78-85

Rodríguez Sánchez de León, María José, *La crítica ante el teatro barroco español (siglos XVII-XIX)*, Salamanca, Colegio de España, 2000

Rogai, Silvia, "*Se vuolsi vedere di che sia capace un popolo moderno rinchiuso fra i suoi monti senza sapere se fossero esistiti i Greci ed i Romani, che ispirasi dell'arte senz'ordine e senza regole, si studii il teatro spagnuolo* (Angelo Brofferio)", in *Leyendas negras e leggende auree*, Profeti, Maria Grazia; Pini, Donatella (a cura di), Firenze, Alinea, 2011, pp. 315-326

Rosiello, Luigi, "*Analisi semantica dell'espressione «genio della lingua» nelle discussioni linguistiche del Settecento*", in *Atti del quarto congresso dell'Associazione internazionale per gli studi della lingua e letteratura italiana*, Wiesbaden, Franz Steiner GMBH, 1965, pp. 373-385

Romera Pintor, Irene, "*De Giraldo Cinthio a Lope de Vega: red intertextual en La cortesía de España*", in Maria Grazia Profeti (a cura di), *Otro Lope no ha de haber*, Firenze, Alinea, 2003, pp. 33-48

Rose, Hugh James, *A new general biographical dictionary, projected and partly arranged by the late rev. Hugh James Rose*, London, B. Fellowes, 12 voll., 1853

Rosiello, Luigi, *Linguistica illuminista*, Bologna, Il Mulino, 1967

Ruano de la Haza, José María, "*La escenificación de la Comedia*", in Id., John Jay Allen (a cura di), *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 247-607

Ruano de la Haza, José María, "*Los espacios de Don Juan*", «Hecho teatral», 7, 2007, pp. 127-14.5

- Sabio Pinilla, José Antonio (a cura di), *La traducción en la época ilustrada (Panorámicas de la traducción en el Siglo XVIII)*, Granada, Editorial Comares, 2009
- Salomon, Noël, "A propos de la date de «El villano en su rincón» comedia de Lope de Vega", «Bulletin hispanique», LXVII, 1-2, 1965, pp. 42-62
- Salomon, Noël, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985
- Salomon, Noël, *Recherches sur le thème paysan dans la "comedia" au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, Féret & Fils, 1965
- Sama, Catherine M. (a cura di), *Elisabetta Caminer Turra, Selected writings of an eighteenth-century venetian woman of letters*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2003
- Sánchez Martínez, Rafael Angel, "El villano visto por fuera en la comedia barroca española", in Pedraza Jiménez, Felipe B.; González Cañal, Rafael; Marcello, Elena E. (a cura di), *La comedia villanesca y su escenificación: actas de las XXIV jornadas de teatro clásico, Almagro, 10, 11 y 12 de julio*, Universidad de Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 343-358
- Sannia Nowé, Laura, "Profili goldoniani di fine Settecento", «Rivista di letteratura italiana», 25, 1, 2007, pp. 75-98
- Santangelo, Giovanni; Saverio, Claudio, Vinti, *Le traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1981
- Scannapieco, Anna, *Carlo Gozzi: la scena del libro*, Venezia, Marsilio, 2006
- Scappaticci, Tommaso, *Fra "lumi" e reazione: letteratura e società nel secondo Settecento*, Cosenza, Pellegrini, 2006
- Schuchardt, Ernst Hugo Mario, "Goethe und Calderon", in Id., *Romanisches und Keltisches: Gesammelte Aufsätze von Hugo Schuchardt*, Berlin, Trübner, 1886, pp. 184-185
- Serra, Francesca, "Quell'io che si meschia anche di scrivere. Casanova polemista e traduttore", in Bruni, Arnaldo; Turchi, Roberta (a cura di), *A gara con l'autore: aspetti della traduzione nel Settecento*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 167-195
- Siemon, Brittnee Marie, *An in-depth examination of the defining parameters of the lyric mezzo-soprano: its place in history and future in pedagogical study and performance venues*, Thesis (D.M.A.), University of South Carolina, ProQuest, 2007
- Sierra, Esther Gómez, "«Y el rey en el suyo»: *El villano en su rincón*, de Lope de Vega, y algunos momentos de su pasado y su futuro", in García Lorenzo, Luciano (a cura di), *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2006, pp. 65-92
- Sirera Turó, José Luis, *El teatro en el siglo XVII: El ciclo de Calderón*, Madrid, Editorial Playor, 1982

Sommi Picenardi, Gianfrancesco, *Un rivale del Goldoni. L'abate Chiari e il suo teatro comico*, Milano, Mondaini, 1902

Stavan, Henry Antony, "Des adaptations françaises de *L'Alcalde de Zalamea* à la fin du XVIII^e siècle", «Revue d'histoire du théâtre», Paris, Société d'Histoire du Théâtre, 1992, 4, pp. 320-329

Stella, Vito G., "Linguet «philosophe»", «Studi settecenteschi», 1998, 18, pp. 89-157

Storia di Vicenza: L'età della repubblica Veneta, 1404-1797

Suárez Miramón, Ana, "Espacios dramáticos en Rojas Zorrilla", «Revista de literatura», 69, 137, 2007, pp. 51-73

Sullivan, Henry W., *El Calderón alemán. Recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998

Sullivan, Henry W., "El Alcalde de Zalamea de Calderón en el teatro europeo de la segunda mitad del siglo XVIII", in Luciano García Lorenzo (a cura di), *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid, C.S.I.C, 3 voll., 1983, vol. III, pp. 1471-1477

Targhetta, Renata, *La massoneria veneta dalle origini alla chiusura delle logge (1729-1785)*, Udine, Del Bianco, 1988

Tejerina, Belén, "El alcalde de Zalamea de Pietro Andolfati: una traducción postrevolucionaria y neoclásica", in Maria Grazia Profeti (a cura di), *Tradurre riscrivere mettere in scena*, Firenze, Alinea Editrice, 1996, pp. 211-240

Tietz, Manfred (a cura di), *Calderón y su puesta en escena a través de los siglos: XIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Florenca, 10-14 de julio de 2002)*, Stuttgart, Steiner, 2003

Torcellan, Gianfranco, "Giornalismo e cultura illuministica nel Settecento veneto", in «Giornale storico della letteratura italiana», CXL, 1963, pp. 234-253

Torcellan, Gianfranco, *Settecento veneto e altri scritti storici*, Torino, Giappichelli, 1929

Torrecilla, Jesús, *Guerras literarias del XVIII español: La modernidad como invasión*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2009

Toury, Gideon, *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980

Toury, Gideon, "Principi per un'analisi descrittiva della traduzione", in Siri Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 181-223

Toury, Gideon, "The Notion of 'Assumed Translation' – An Invitation to a New Discussion", in Henri Bloemen, Erik Hertog, Winnibert Segers (a cura di), *Letterlijkheid, Woordelijkheid / Literality, Verbality*, Antwerpen-Harmelen, Fantom, 1995, pp. 135-147

- Trífilo Santo, Samuel, "Influencias calderonianas en el drama de Zamora y Cañizares", «Hispanófila», IV, 1961, pp. 38-46
- Trovato, Roberto, "Cultura italiana e francese nella corrispondenza inedita Albergati-Caminer", in *Critica testuale ed esegesi del testo. Studi in onore di Marco Boni*, Bologna, Patron, 1984, pp. 251-264
- Trovato, Roberto, "Lettere di Francesco Albergati Capacelli alla Bettina (novembre 1768 – novembre 1771)", «Studi e problemi di critica testuale», XXVIII, aprile 1984, pp. 99-173
- Turchi, Roberta, *La commedia italiana del Settecento*, Firenze, Sansoni, 1986
- Unfer Lukoschik, Rita (a cura di), *Elisabetta Caminer Turra (1751-1796), Una letterata veneta verso l'Europa*, Verona, Essedue, 1998
- Unfer Lukoschik, Rita, "Di là dalle Alpi – Salomon Gessner fra Aurelio de' Giorgi Bertola ed Elisabetta Caminer Turra", in Andrea Battistini (a cura di), *Un europeo del Settecento: Aurelio De' Giorgi Bertola, riminese. Atti del Convegno internazionale di studi nel bicentenario della morte*, Rimini, 10-12 dicembre 1998, Ravenna, Longo, 2000, vol. IV, pp. 202-224
- Unfer Lukoschik, Rita, "L'educatrice delle donne. Elisabetta Caminer Turra (1751-1796) et la Querelle des Femmes negli spazi veneti di fine '700", in *L'educazione dell'uomo e della donna nel Settecento/L'éducation de l'homme et de la femme au dix-huitième siècle*, Atti del VII Simposio franco-italiano, Torino, 16-18 ottobre 1997, Torino, Accademia delle Scienze, 2000, pp. 249-263
- Unfer Lukoschik, Rita (a cura di), *Lettere di Elisabetta Caminer (1751-1796): organizzatrice culturale*, Conselve, Think ADV, 2006
- Unfer Lukoschik, Rita, "La ricezione di Goldoni nel Settecento europeo: il 'caso' tedesco", «Rivista di letteratura italiana», 25, 1, 2007, pp. 143-166
- Uráiz-Tortajada, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2 voll., 2002
- Urzainqui, Inmaculada, "De nuevo sobre Calderón en la crítica del siglo XVIII", in García Lorenzo, Luciano (a cura di), *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid, C.S.I.C, 3 voll., 1983, vol. III, pp. 1493-1511
- Urzainqui, Inmaculada, *De nuevo sobre Calderón en la crítica española del siglo XVIII*, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1984
- Valeri, Diego, "Profilo del Settecento veneziano", in *Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, A.A. CXIV (1951-1952), tomo CX, 195-210

Vallejo Gonzalez, Irene, "El teatro en Valladolid durante el siglo XVIII: autores y obras más representados", «Castilla: boletín del Departamento de Literatura Española», Valladolid, Universidad de Valladolid, 6-7, 1983-1984, pp. 143-150

Varey, John Earl; Davis, Charles, *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719. Estudio y documentos*, London, Tamesis Book, 1992

Varey, John Earl; Shergold, Norman D.; Davis, Charles J., *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, London, Tamesis Books Limited, 1989

Vega García-Luengos, Germán, "El teatro barroco en los escenarios y en las prensas de Valladolid durante el siglo XVIII", in Lobato María Luisa (a cura di), *Teatro del Siglo de Oro: Homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, Edition Reichenberger, 1990, pp. 639-673

Venturi, Franco, "Gli Annali di Linguet", in Id., *La caduta dell'Antico Regime*, Torino, Editrice Tirrenia-Stampatori, 1981, pp. 95-118

Venturi, Franco, "Linguet in Italia", «Rivista storica italiana», XVCIII, 3, 1981, pp. 735-774

Venturi, Franco, *Settecento Riformatore, vol. II: La chiesa e la repubblica dentro i loro limiti 1758-1774*, Torino, Einaudi, 1976

Viardot, Louis, *Études sur l'histoire des institutions: de la littérature, du théâtre et des beaux-arts en Espagne*, Paris, Paulin, 1835

Vigil, José María, *Lope de Vega. Impresiones literarias*, México, Tip. y Lit. "La Europea" de Aguilar y Vera, 1904

Vitse, Marc, "El teatro en el siglo XVII", in Díez Borque, José María (a cura di), *Historia del teatro en España. I: Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1983, pp. 475-611, 688-696

Vitse, Marc, "Tradición y modernización en *El dómine Lucas* de José de Cañizares", in *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII: Bolonia, 15-18 de octubre de 1985*, Abano Terme, Piovan, 1988, pp. 383-397

Vitse, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII e siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1988

Vitse, Marc (a cura di), *Actas del Seminario "Siglo de Oro y reescritura". Tomo I: Teatro*, «Críticón», Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 72, 1998

Vitse, Marc, "Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*", in Ysla Campbell (a cura di), *El escritor y la escena VI: estudios sobre teatro español y novohispano de los siglos de Oro. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (5- 8 de marzo de 1997, Ciudad Juárez)*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63

Vitse, Marc, "Métrica y estructura en *El gran teatro del mundo de Calderón*", in Cancelliere, Enrica; Arellano, Ignacio (a cura di), *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2006, pp. 609-624

Vitse, Marc, "*Partienda est comædia: la segmentación frente a sí misma*", «Teatro de palabras», 4, 2010, pp. 19-75

Weiner, Jack, *Mantillas en Moscovia. El teatro del Siglo de Oro español en la Rusia de los Zares (1672-1917)*, trad. sp. di Sergio Pinero, Celia Pinero, Barcelona, Promociones Publicaciones Universitarias

Williamsen, Vern G., "La asonancia como señal auditiva en el teatro de Tirso de Molina", in Neumeister, Sebastián (a cura di), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (8-23 agosto 1986, Berlín)*, 2 voll., 1989, vol. I, pp. 687-694

Williamsen, Vern G., "La función estructural del verso en la comedia del Siglo de Oro", in François López, Joseph Pérez, Noël Salomon, Maxime Chevalier (a cura di), *Actas del Quinto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Bordeaux, Université de Bordeaux III, 2 voll., 1977, vol. II, pp. 883-891

Wiltrout, Ann E., "El espejo y el reflejo de dos cuerpos en *Richard II* y *El villano en su rincón*", in Sebastián Neumeister (a cura di), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (18-23 agosto 1986, Berlín)*, Frankfurt, Vervuert, 2 voll., 1989, vol. I, pp. 695-700

Winter, Susanne (a cura di), *Carlo Gozzi: I drammi "spagnoleschi"*, Heidelberg, Winter, 2008

Yardeni, Myriam, "Paradoxes politiques et persuasion dans les *Annales de Linguet*", «Studies on Voltaire, and the Eighteenth Century», CCLXXXVII, 1991, pp. 207-215

Yardeni, Myriam, "Linguet contre Montesquieu", in Desgraves, Louis (a cura di), *La fortune de Montesquieu, Montesquieu écrivain*, Bordeaux, Bibliothèque Municipale, 1995, pp. 93-106

Yardeni, Myriam, *Enquêtes sur l'identité de la "nation France": de la Renaissance aux lumières*, Seyssel, Champ Vallon, 2005

Ynduráin, Francisco, "Refranes y 'frases hechas' en la estimativa literaria del siglo XVII", «Archivo de Filología Aragonesa», Zaragoza, 7, 1955, pp. 103-130

Zardo, Antonio, *Gasparo Gozzi nella letteratura del suo tempo in Venezia*, Bologna, Nicola Zanichelli Editore, 1923

DIZIONARI

[s.a.], *Dizionario della lingua italiana arricchito di tutte le giunte che si trovano negli altri dizionari pubblicati o in corso di stampa e di un copioso numero di voci nuove*, Livorno, Fratelli Vignozzi e nipote, 3 voll., 1835-1843

AA.VV., *Enciclopedia Garzanti della musica*, Milano, Garzanti, 1974

Académie Française, *Dictionnaire de l'Académie française, quatrième Edition*, Paris, Veuve de Bernard Brunet, 2 voll., 1762

Académie Française, *Dictionnaire de l'Académie française, sixième Edition*, Paris, Firmin Didot Frères, 2 voll., 1835

Accademia della Crusca, *Vocabolario degli accademici della Crusca compendiato secondo la quarta ed ultima impressione di Firenze corretta ed accresciuta, cominciata l'anno 1729 e terminata nel MDCCXXXVIII*, Venezia, Lorenzo Baseggio, 5 voll., 1741

Accademia della Crusca, *Vocabolario degli Accademici della Crusca, impressione napoletana secondo l'ultima di Firenze, con la giunta di molte voci raccolte dagli autori approvati dalla stessa Accademia*, Napoli, Giuseppe Ponzelli, 6 voll., 1746-1748

Accademia della Crusca, *Vocabolario degli accademici della Crusca. Quinta impressione*, Firenze, Tip. Galileiana di M. Cellini e C., 11 voll., 1863-1923

Alberti di Villanova, Francesco, *Nouveau Dictionnaire françois-italien. Nuovo Dizionario italiano-francese, composto su i dizionari dell'Accademia di Francia, e della Crusca, ed arricchito di tutti i termini propri delle scienze, e delle arti*, Venezia, Remondini, 2 voll., 1777

Antonini, Annibale, *Dizionario italiano, latino e francese. Dictionnaire italien, latin et français. Quinta edizione, riveduta, corretta, e notabilmente accresciuta*, Venezia, Francesco Pitteri, 2 voll., 1761

Arrighi, Cletto, *Dizionario Milanese-Italiano col repertorio Italiano-Milanese*, Milano, Ulrico Hoepli, 1896

Boerio, Giuseppe, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, Andrea Santini e figlio, 1829

Boiste, Pierre Claude Victoire, *Dictionnaire universel de la langue française avec le Latin et les étimologies*, Paris, Verdière, 1823

Cardinali, Francesco, *Dizionario portatile della lingua italiana compilato da Francesco Cardinali*, Bologna, Tip. di Jacopo Marsigli, 5 voll., 1822-1825

Carena, Giacinto, *Osservazione intorno ai vocabolari della lingua italiana specialmente per quella parte che riguarda alle definizioni delle cose concernenti alle scienze naturali*, Torino, Giuseppe Pomba, 1831

- Castro y Rossi, Adolfo de, *Gran diccionario de la lengua española*, Madrid, Oficinas y establecimiento tipográfico del Semanario Pintoresco y de La Ilustración, 1852
- Cherubini, Francesco, *Vocabolario Milanese-Italiano*, Milano, Imp. regia stamperia, 5 voll., 1814-1818
- Cormon, Francisco, *Sobrino aumentado o Nuevo diccionario de las lenguas española, francesa y latina*, Amberes, Hermanos de Tournes, 2 voll., 1776
- Costa, Paolo, *Dizionario della lingua italiana*, Bologna, Fratelli Masi e comp., 7 voll., 1819-1826
- Covarrubias y Orozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española compuesto por. el licenciado D. Sebastian de Covarrubias Orozco*, Madrid, 1611
- Diderot, Denis; D'Alembert, Jean-Baptiste Le Rond, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des Sciences des arts et des Métiers*, 17 voll., 1751-1772
- Féraud, Jean-François, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, Jean Mossy Père et Fils, 3 voll., 1787-1788
- Franciosini, Lorenzo, *Vocabolario español-italiano, ahora nuevamente sacado a luz*, Roma, Juan Pablo Profilio, a costa de Juan Ángel Rufineli y Ángel Manni, 2 voll., 1620
- Gattel, Claude-Marie, *Nouveau dictionnaire espagnol et françois, françois et espagnol*, Lyon, Bruyset frères, 4 voll., 1798
- Herrero y Rubira, Antonio María, *Diccionario universal, francés y español, más copioso que cuantos hasta ahora se ha visto, el qual contiene todos los términos usados en la Lengua Francesa, con las frases y locuciones propias y figuradas de todos estilos, y refranes y todo lo necesario para la perfecta inteligencia de dicho Idioma*, Madrid, Imprenta del Reino, 3 voll., 1743
- Littre, Émile Maximilien Paul, *Dictionnaire de la langue française: contenant: la nomenclature, la grammaire, la signification des mots, la partie historique, l'étymologie*, Paris, Hacette, 5 voll., 1863-1872
- Milizia, Francesco, *Dizionario delle belle arti del disegno, estratto in gran parte dalla Enciclopedia metodica*, Bassano, 2 voll., 1797
- Monlau, Pedro Felipe, *Diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1856
- Nesi, Lorenzo, *Dizionario ortologico-pratico della lingua italiana: premissivi brevi insegnamenti della pronunzia e della ortografia; ed aggiuntovi un saggio sull'uso de' sinonimi: Opera elementare ugualmente utile a chi si proponga d'apprendere o d'insegnare la detta lingua*, Pavia, Pietro Bizzoni successo a Bolzani, 1824

Oudin, César, *Tesoro de las dos lenguas francesa y español. Tresor des deux langues françoise et espagnolle: auquel est contenue l'explication de toutes les deux respectivement l'une par l'autre: divisé en deux parties*, Paris, Marc Orry, 2 voll., 1607

Paoletti, Ermolao, *Dizionario tascabile Veneziano-Italiano*, Venezia, Libreria all'Insegna di Dante, 1874

Pianigiani, Pietro Ottorino, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Roma, Società editrice Dante Alighieri di Albrighi e Segati, 2 voll., 1907

Poitevin, Prosper, *Dictionnaire de la Langue française: glossaire raisonné de la langue écrite et parlée, présentant l'explication des étymologies de l'orthographe et de la prononciation, les acceptions propres, figurées et familières, la conjugaison de tous les verbes irréguliers ou défectueux, les principales synonymies, les gallicismes, enfin la solution de toutes les difficultés grammaticales et précédé d'un tableau synoptique de l'Académie française depuis l'époque de sa création* [2^a. ed.], Paris, F. Chamerot, 2 voll., 1851

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, 6 voll., 1726-1739

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española. Segunda impresión corregida y aumentada*. Tomo primero. A-B, Madrid, Joaquín Ibarra, 1770

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1780

Richelet, Pierre, *Dictionnaire de la langue française, ancienne et moderne*, Lyon, Duplain frères, 3 voll., 1759

Rousseau, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768

Séjournant, Nicolas de, *Nouveau dictionnaire espagnol-françois et latin, Composé fur les Dictionnaires des Académies Royales de Madrid & de Paris*, Paris, Charles Antoine Jombert, 2 voll., 1759

Tommaseo, Niccolò; Bellini, Bernardo, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 8 voll., 1861-1879

Victor, Hierosme [Vittori, Girolamo]; Lectin, Corneille, *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana, y española. Thresor des trois langues, françoise, italiene, et espagnolle, auquel est contenue l'explication de toutes les trois respectivement l'une par l'autre, diuisé en deux parties, le tout recueilli des plus celebres auteurs*, Anvers, Corneille Lectin, 2 voll., 1614

[Zeno, Apostolo], *Vocabolario degli Accademici della Crusca compendiato Da un Accademico Animoso, secondo l'ultima impressione di Firenze del 1691*, Venezia, Lorenzo Baseggio, 2 voll., 1705

SITOGRAFIA

Accademia della Crusca: *Lessicografia della Crusca*

<http://www.lessicografia.it/>

Académie Française: *Dictionnaire de l'Académie Française*

<http://www.academie-francaise.fr/>

Alviti, Roberta; Antonucci, Fausta: "Glosario de voces anotadas en ediciones de textos clásicos (1450-1750) de la colección Clásicos Castellanos (Editorial Espasa-Calpe)"

<http://www.casadilope.it/glosario/glosario-e.html>

Pianigiani, Ottorino: *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana*

<http://www.etimo.it/>

Larousse: *Dictionnaire de Français Larousse*

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>

Larousse: *Dictionnaire Français-Italien Larousse*

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-italien>

OPAC SBN: *Catalogo del servizio bibliotecario nazionale*

<http://www.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/free.jsp>

Real Academia Española: *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española (NTLLE)*

<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>

Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española (DRAE), 22ª edición, 2001*

<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>

The ARTFL Project: *Dictionnaires d'autrefois*

<http://artfl-project.uchicago.edu/content/dictionnaires-dautrefois>

Treccani: *Dizionario Biografico degli Italiani*

<http://www.treccani.it/biografie/>

Treccani: *Vocabolario*

<http://www.treccani.it/vocabolario/>

Treccani: *Enciclopedia*

<http://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/>