

La *comedia* in scena al teatro del Palais-Royal: adattamenti al femminile nella Parigi della seconda metà del Seicento

Monica Pavesio

Come afferma Samuel Chappuzeau nel suo *Théâtre français del 1674* (2009), a partire dal 1660, il paesaggio teatrale parigino è dominato dalla triade Hôtel de Bourgogne, Théâtre du Marais e Théâtre du Palais-Royal. All'Hôtel de Bourgogne va in scena la tragedia, al Marais sono specializzati nel *théâtre à machines*, il Palais-Royal è la sede della comicità. In quest'ultimo teatro, in cui coabitarono le due *troupes* comiche dei *Comédiens italiens*, guidata da Domenico Biancolelli, e di Monsieur frère du Roi, diretta da Molière, fa capolino anche la Spagna. Tre adattamenti di *comedias* sono infatti portati in scena al teatro del Palais-Royal in quel decennio di coabitazione così fecondo tra i commedianti italiani e la *troupe* del drammaturgo ed attore francese. Tre adattamenti che, pur essendo stati rappresentati da due *troupes* diverse, una italiana e l'altra francese, presentano alcune caratteristiche che li accomunano.

La prima opera, la commedia *L'Inganno fortunato ovvero l'Amata aborrita*, scritta da Brigida Bianchi, comica detta Aurelia, fu pubblicata a Parigi da Claudio Cremonesi nel 1659, con una dedica alla Regina di Francia, Anna d'Austria, un *Avvertimento a chi legge* ed alcuni componimenti encomiastici e amorosi. Una ristampa, che differisce solo lievemente a livello strutturale dalla *princeps*, vide la luce a Bologna nel 1685 presso l'editore Longhi, specializzato nella stampa degli adattamenti teatrali spagnoli e francesi. La *pièce*, in tre atti e in prosa, riprende l'intreccio de *La Despreciada querida* scritta da Juan Bautista de Villegas (Marchante Moralejo 1997), ma attribuita per secoli a Lope de Vega¹.

¹ La *comedia* si trova in due manoscritti firmati da Juan Bautista Villegas, poi nel 1629 appare nella *Parte XXIII extravagante* di commedie di Lope (Valencia, Miguel Sorolla), volume spurio e non controllato dal drammaturgo.

Monica Pavesio, University of Turin, Italy, monica.pavesio@unito.it, 0000-0002-6035-0286

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Monica Pavesio, *La comedia in scena al teatro del Palais-Royal: adattamenti al femminile nella Parigi della seconda metà del Seicento*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4.21, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *La recepción del teatro clásico español en Europa (siglos XVII-XVIII)*, pp. 237-247, 2026, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0857-4, DOI 10.36253/979-12-215-0857-4

La seconda commedia, intitolata *La bella brutta*, scritta da Orsola Cortesi Biancolelli, chiamata Eularia, fu pubblicata a Parigi nel 1665 dall'editore Guglielmo Sassier, con dedica anch'essa alla *Sacra Real Cristianissima Maestà della Regina Madre* e con un madrigale di Monsieur de Pelletier. Fu ripubblicata un anno dopo, sempre a Parigi e, data la morte della Regina, dedicata al Re Luigi XIV; poi ancora una volta nel 1669 a Bologna dall'editore Giacomo Recaldini, con dedica a Cesare Mezamici, abate di Imola. La *pièce*, in tre atti e in prosa, riprende l'intreccio de *La hermosa fea* di Lope de Vega² (Thomas 1940; Profeti 1996; Freixeiro Ayo 2018).

La terza opera, la tragicommedia *La Coquette ou Le Favori*, scritta da Marie-Catherine Desjardins (meglio conosciuta come Mme de Villedieu), fu rappresentata il 24 aprile 1665 dalla *troupe* di Molière al Palais-Royal, poi a Versailles la notte fra il 13 e il 14 giugno davanti a Luigi XIV ed a tutta la corte per celebrare la convalescenza della Regina Anna d'Austria (Evain 2009). Sappiamo dal *Registre* dell'attore La Grange (2010, I, 1028-90), che Molière ne recitò un prologo comico scritto per l'occasione, oggi andato perduto. L'architetto Carlo Vigarani si occupò delle scenografie, Jean Baptiste Lully compose la musica degli intermezzi. La tragicommedia fu pubblicata subito dopo nell'ottobre del 1665 dall'editore Billaine, con una dedica a Hugues de Lionne, ministro e segretario di stato, nonché protettore dell'autrice. Successivamente uscì nelle raccolte delle opere di Mme de Villedieu³. La *pièce*, in cinque atti ed in versi, è un adattamento de *El amor y la amistad* di Tirso de Molina (Gethner 2005).

Queste tre *pièces* presentano somiglianze evidenti, che noi analizzeremo in questo nostro contributo. Si tratta di tre *pièces* scritte da drammaturghe, in un momento in cui in Francia le donne iniziano a far sentire la propria voce come autrici di romanzi, ma si accostano al teatro unicamente come attrici; tre opere rappresentate negli stessi anni da due *troupes*, una italiana ed una francese, che recitano al teatro del Palais-Royal, dividendosi i giorni per le rappresentazioni (La Grange 2010, I, 1030); tre adattamenti tardivi di *comedias*, in un periodo in cui la passione per gli intrecci spagnoli si è notevolmente affievolita (Pavesio 2024a); tre opere che appartengono ad un genere simile (anche se le prime sono chiamate commedie, la terza tragicommedia), perché sono ambientate in una corte di fantasia e portano in scena avventure amorose in cui i ruoli femminili hanno una particolare importanza; tre *pièces* che presentano modalità di adattamento affini.

1. Tre opere scritte da donne

Farsi strada come drammaturghe in un ambiente completamente monopolizzato dagli uomini, com'era il teatro francese secentesco, non era un'impresa

² La *comedia* fu rappresentata nel 1631 e pubblicata postuma nel 1641 nella *Parte 24 perfecta* delle opere di Lope de Vega.

³ Sono state pubblicate due edizioni critiche della tragicommedia a cura di P. Gethner (Desjardins 1993) e di D. Amtustz (De Villedieu 2017).

facile. La comparsa delle drammaturghe, rarissime per altro, è l'ultimo tassello in Francia di un panorama teatrale in corso di definizione che vede emergere sui palcoscenici francesi la figura dell'attrice (Ferris 1989; Evain 2000). Le tre drammaturghe oggetto del nostro studio sono accomunate, prima di tutto, dalla volontà di affermarsi come scrittrici in un mondo, quello teatrale, appannaggio degli uomini.

Le biografie teatrali di Brigida Bianchi e di Orsola Cortesi sono state oggetto di studi approfonditi, soprattutto per quanto riguarda la loro esperienza attoriale in Italia (Nencetti 2015).

Brigida Bianchi, nata vicino a Roma nel 1618, scelse fin da subito il mestiere di commediante assumendo il nome d'arte di Aurelia e diventando famosa in tutta Italia. Il suo cognome era Fedeli, ma firmò la sua commedia con il cognome del suo terzo marito Marc'Antonio Bianchi, detto Orazio. Prima di arrivare in Francia, fu attrice e cantante nella *troupe* dei *Confidenti* di Romagnesi, padre del suo secondo marito, Agostino, da cui ebbe il figlio Marc'Antonio, che la raggiungerà in Francia nel 1667 e scriverà numerose opere per la *troupe* italiana. Brigida arrivò a Parigi probabilmente negli anni '40, chiamata dalla regina Anna d'Austria, madre di Luigi XIV e reggente di Francia poi, successivamente, dopo diverse *tournées*, recitò nella sala del Petit-Bourbon a partire dalla fine del 1658, anno in cui iniziò la coabitazione con la *troupe* di Molière che continuerà dal 1661 al Palais-Royal (Scott 1990, 39-41). Ricevette la *lettre de naturalité* da Luigi XIV nel 1685, grazie alla quale gli stranieri potevano fare testamento ed ereditare (Nencetti 2015, 192).

Anche Orsola Cortesi, nata a Bologna nel 1638, iniziò a recitare precocemente con il nome di Eularia, diventando direttrice di una compagnia teatrale che portava il suo nome. Raggiunse Parigi su richiesta della Regina Anna d'Austria nel 1661, per recitare a vicenda proprio con la collega Brigida Bianchi, scambiandosi il ruolo di Prima Innamorata. Quando arrivò a Parigi, Orsola era molto più famosa del suo futuro marito, l'Arlecchino Domenico Biancolelli, che sposò nel 1664. Se conosciamo molto bene i suoi successi italiani (Nencetti 2015, 75-96), meno documentata è la sua carriera francese. Nelle cronache dell'epoca la si ricorda di rado e solo come moglie devota dell'Arlecchino Biancolelli e madre dei suoi otto figli. Il prestigio della coppia Cortesi-Biancolelli era comunque tale che, nel 1666, il loro figlio Luigi ebbe come padrino Luigi XIV. Nel 1680 i due attori ricevettero le lettere di naturalizzazione francese (Nencetti 2015, 191, 294).

Aurelia e Eularia erano, dunque, attrici professioniste affermate, quando decisero di diventare drammaturghe e di scrivere e pubblicare entrambe un'unica commedia. Brigida Bianchi scriverà anche alcune poesie, pubblicate a Parigi nel 1666 nella raccolta *I Rifiuti di Pindo*, Orsola Cortesi si limiterà alla stesura de *La bella brutta*.

Della vita di Marie-Catherine Desjardins, meglio conosciuta come Madame de Villedieu, sappiamo altrettanto poco. Molto probabilmente nacque nel 1640 a Parigi da una famiglia della piccola nobiltà; dopo un esilio durante la Fronda ad Alençon, paese originario del padre, tornò nella capitale nel 1655 ed iniziò a frequentare i salotti letterari. È proprio nel 1659, anno in cui Brigida pubblicò il

suo adattamento spagnolo, che Mlle Desjardins fece il suo ingresso nel mondo letterario con il *Récit de la Farce des précieuses*, in cui celebrava il successo della commedia di Molière *Les Précieuses ridicules*, facendosi conoscere come giovane autrice. Successivamente scrisse tre tragicommedie, *Manlius* del 1662, *Ninétis* del 1663 e l'ultima, *Le Favori* del 1665, l'unica adattata da una fonte spagnola (Worth-Stylianou 2004). Quest'ultima *pièce* fu messa in scena da Molière che aveva conosciuto Mlle Desjardins in occasione del successo delle *Précieuses ridicules*. Negli anni '60 si legò in maniera appassionata con l'ufficiale dell'artiglieria Antoine de Boësset, signore di Villedieu, appartenente ad un'importante famiglia di musicisti del re, che le promise più volte di sposarla, anche davanti ad un notaio, ma che alla fine si tirò sempre indietro. Pieno di debiti, Antoine di Villedieu vendette ad un editore parigino le lettere d'amore scrittegli da Marie-Catherine, senza il consenso di quest'ultima. Quando l'uomo morì nel 1667, Marie-Catherine, forte della promessa di matrimonio, ed alla ricerca di un'onorabilità, riuscì a farsi riconoscere ufficialmente come vedova assumendo il nome di Madame de Villedieu (Grande, Kellet-Rahbé 2006). Fu la prima (ed unica) autrice ad aver ottenuto da Luigi XIV la tanto ambita pensione regia; oggi è ricordata soprattutto per i suoi romanzi.

2. Tre *pièces* rappresentate contemporaneamente nello stesso teatro da due *troupes* che coabitano

Come emerge dalle pagine di Jean Loret, il gazzettiere parigino autore della *Muse historique*, e poi da quelle dei suoi successori (Molière 21, in linea) tutte e tre le drammaturghe erano molto conosciute in Francia negli anni '60 del Seicento.

Nella *lettre en vers* di sabato 31 maggio 1659, Aurelia viene lodata come una donna colta, «un fort bel esprit / Qui parle et qui bien écrit» che ha donato alla regina, Anna d'Austria, un libro in lingua italiana. Un libro «si bien imaginé, Et de si beaux discours orné» che si è pensato di tradurlo in francese. In quella successiva, Loret specifica il titolo del libro di Aurelia, *L'Inganno fortunato, Amata o l'Aborrita, comedia bellissima*, aggiungendo che si tratta di una commedia. La pubblicazione della *pièce* deve aver fatto scalpore – e d'altra parte era raro in Francia che venisse pubblicata una commedia di una drammaturga e per di più attrice – perché Loret aggiunge, venti giorni dopo, un aneddoto: come ringraziamento, la regina ha regalato alla commediante due orecchini di diamanti di grande valore. Nel 1665, Mayolas, il continuatore della *Muse historique* di Loret, definisce ancora Aurelia «aimable et belle» e ricca di «grand esprit».

Nello stesso anno, Subligny, altro continuatore dell'opera di Loret, scrive che l'attrice Orsola Cortesi, chiamata in Francia Olaria, è riuscita a divertire molto il sovrano. Più volte Eularia viene citata nelle *Lettres en vers* degli anni successivi. Anche su di lei, si diffonde un aneddoto che viene riportato in alcune lettere del tempo: sarebbe stata la regina madre Anna d'Austria a combinare il suo matrimonio con l'attore Domenico Biancolelli.

Nella *lettre en vers* del 28 aprile 1665, Loret loda anche la prima opera teatrale di Marie-Catherine Desjardins: sottolinea che «On y voit l'esprit galant / Du

doux, du fort, du brillant» e conclude che sebbene «cette pièce brille / C'est pourtant l'œuvre d'une fille». La *lettre* del 21 giugno 1665, scritta da Robinet, conferma il successo del *Favori* definito «Ouvrage parfait et chéri», composto da «cette personne charmante / Qui dans un beau corps féminin / Enferme un esprit masculin». Nella lettera successiva si parla ancora della commedia che è definita come «Pièce divertissante et belle / D'une fameuse demoiselle».

Recentemente, Coralie Fénin (2024) ha cercato di redigere un repertorio delle opere rappresentate al Palais-Royal, unificando i dati presenti nei più recenti studi, ma se per Molière, grazie anche al *Registre* di La Grange, si è ormai arrivati ad una ricostruzione molto precisa, il repertorio italiano, per altro più difficile da definire data la mancanza dei testi pubblicati, sembra alquanto lacunoso.

Nel repertorio è presente *La Coquette ou le Favori* di Mlle Desjardins con ventidue rappresentazioni nel 1665 e quattro nel 1666, mentre non compaiono le commedie italiane. Forse l'opera di Brigida Bianchi, pubblicata nel 1659, fu creata per essere rappresentata al Petit-Bourbon, dove le due *troupes* italiana e francese recitarono in alternanza per nove mesi prima del trasferimento al Palais-Royal nel 1661. Presso la Biblioteca Riccardiana di Firenze si trova un canovaccio dallo stesso titolo, *L'Inganno fortunato* (Castelli 1998, 112), ma nessun elemento di quest'ultimo sembra far pensare alla vicenda narrata nella *pièce* di Bianchi. Più interessante è la presenza del titolo in italiano e in francese, *L'Heureuse Surprise*, con un riferimento ad Aurelia («la pièce est à Aurélie») nel Catalogo redatto da Thomas Simon Gueullette nella prima metà del XVIII secolo delle *pièces* messe in scena dalla compagnia di Riccoboni, arrivata in Francia nel 1716 (Gueullette 1976, 72). Desboulmiers nel 1769 riprenderà l'affermazione di Gueullette, asserendo che Aurelia Bianchi compose la commedia *L'Heureuse Surprise*, rappresentata il 18 maggio 1716 (Desboulmiers 1769, I, 27). Come ricostruisce Vuelta García (2019, 123), De Courville (1969, II, 83) sostiene che la commedia messa in scena da Riccoboni sia un adattamento di *Los engaños de un engaño y confusión de un papel* attribuita a Moreto; De Luca (2011, 71), dal canto suo, riconosce che è collegata alla commedia secentesca di Brigida Bianchi, ma le considera entrambe derivate da *Los engaños de un engaño*. Le indicazioni dei critici settecenteschi e la diffusione in Italia de *L'Inganno fortunato* (fu ristampato a Bologna nel 1685) rendono plausibile la filiazione della commedia di Riccoboni da quella di Brigida Bianchi, anche se l'assenza del canovaccio del 1716 non ci permette di provarla.

Non abbiamo trovato, per ora, alcuna traccia della rappresentazione della commedia di Eularia ma, come vedremo, l'adattamento di Orsola Cortesi, come quello di Brigida Bianchi, è strutturato per la messa in scena.

La *pièce* di Mlle Desjardins fu rappresentata per la prima volta al Palais-Royal il 24 aprile del 1665. Dopo il divieto di rappresentare *Tartuffe* nel 1664 e le difficoltà legate al *Dom Juan* nel febbraio del 1665 (Forestier 2018, 257-98), Molière decise di portare in scena *Le Favori* nella riapertura dopo Pasqua. La *pièce* non riscosse un grande successo, ma permise alla *troupe* francese di aprire la stagione con una nuova produzione. Per questo motivo, e forse anche perché la festa a Versailles era in onore di Anna d'Austria, Molière ripropose la tragicomme-

dia nei giardini della reggia. Molte testimonianze dell'epoca riportano lo spettacolo, diretto dal Duca di Saint-Agnan, gentiluomo della camera del Re. Poco sappiamo sulla distribuzione dei ruoli, ma la messa in scena della *pièce*, come sottolinea Perry Gethner (1993, 55) è una svolta epocale per l'affermazione delle donne drammaturghe, anche se *Le Favori* rappresenta l'ultima opera di Mlle Desjardins che, ormai diventata Mme de Villedieu, si dedicherà ai romanzi.

Noi supponiamo che la scelta di Molière di rappresentare una commedia scritta da una donna può essere stata influenzata, oltre che dalla situazione venutasi a creare dopo *Tartuffe* e dalla consapevolezza dell'efficacia scenica di *Le Favori*, anche dalla concomitante messa in scena da parte degli *Italiens* della commedia di Orsola Cortesi (stampata nel 1665 e nel 1666), che presenta molti punti in comune con l'adattamento francese.

3. Tre adattamenti tardivi di *comedias* spagnole

Le tre commedie adattano il teatro spagnolo in un momento in cui le imitazioni di *comedias* del *Siglo de Oro*, che avevano avuto un enorme successo in Francia nel ventennio precedente, sembrano battere in ritirata (Pavesio 2024a).

La scelta di riportare sulla scena francese la materia spagnola negli anni '60 è collegata al contesto storico. Nel giugno del 1658 il generale Turenne aveva battuto gli spagnoli nella battaglia delle Dune che aveva aperto la strada alla pace dei Pirenei firmata il 7 novembre del 1659, alla quale era seguito il matrimonio di Luigi XIV con Maria Teresa, infanta di Spagna, arrivata a Parigi con al seguito una *troupe* di attori spagnoli che recitarono tre volte al Petit Bourbon nel luglio del 1661. Inoltre le gesta della riconquista cristiana della Spagna erano di moda, le guerre di Granada alimentavano l'immaginazione romanzesca, grazie anche alla pubblicazione dei tre volumi dell'*Almahide* dei fratelli Scudéry.

Ed effettivamente, come abbiamo detto, Brigida e Orsola dedicano entrambe la loro commedia ad Anna d'Austria. Nella dedica, Brigida asserisce di aver scritto la *pièce* per festeggiare le nozze del Re di Francia con la principessa Maria Teresa, nipote di Anna. «Pare a me non di meno», sostiene «che la commedia si tenga in simili avvenimenti per la più appropriata invenzione di festeggiare» (Bianchi 1659, *Alla Regina*, pp. nn.). Anche Orsola dedica la prima edizione della sua commedia ad Anna d'Austria, e la successiva a Luigi XIV, come ringraziamento per essere stata con un «comando regio» condotta in Francia «dove troppo è grande fortuna il venire» (Cortesi 1665, *Sacra Maestà* pp. nn.). La scelta della materia spagnola sembra derivare, quindi, in entrambi i casi, dalla volontà di offrire alla regina madre un dono che potesse ricordarle la sua patria. Per altro, i comici dell'arte utilizzavano abitualmente le *comedias* per creare scenari ed avevano una certa dimestichezza con il repertorio del teatro del *Siglo de Oro* (D'Antuono 1999, Antonucci 2017).

Anche l'adattamento di Mlle Desjardins è legato ad Anna d'Austria. Dopo essere stata portata in scena sui palcoscenici del Palais-Royal, la *pièce* viene infatti rappresentata a Versailles in occasione di una festa per la convalescenza della regina madre. Inoltre, Molière conosceva il teatro del *Siglo de Oro* e lo stava uti-

lizzando in quello stesso periodo (Forestier 2018). Il *Dom Garcie de Navarre*, ripreso da *Le gelosie fortunate del Principe Rodrigo* di Cicognini, fu rappresentato il 4 febbraio 1661, ma era già pronto nell'autunno del 1659, quando Brigida Bianchi fece pubblicare la sua commedia. Quando nel 1663 gli italiani recitarono a loro volta *Rodrigue ou Le Prince jaloux*, adattamento della stessa *pièce* di Cicognini, Molière ripropose il suo *Dom Garcie* al Palais-Royal. Il 1664 è l'anno, poi, de *La Princesse d'Elide* che traspone una *comedia* di Moreto, *El desdén con el desdén*, e nel febbraio del 1665 sarà il turno del *Don Juan*, che seppur non derivante da una fonte spagnola diretta, utilizza le forme letterarie, estetiche e culturali che vengono dalla Spagna. La tragicommedia *Le Favori*, messa in scena proprio per sostituire il *Don Juan* che Molière aveva preferito ritirare, si inserisce, quindi, in un momento di particolare interesse nei confronti degli intrecci spagnoli. Un interesse che accomuna le due *troupes* comiche francesi verso un certo tipo di *comedia*, meno comica rispetto a quella di *capa y espada*, che mette in scena gli amori tra personaggi di rango elevato in una corte di fantasia.

4. Tre *pièces* incentrate sui personaggi femminili

Le tre *pièces* si assomigliano perché adattano fonti simili. Le due attrici italiane confessano nel frontespizio la derivazione spagnola delle loro opere («commedia bellissima trasportata dallo spagnolo» la definisce Brigida Bianchi; «comedia dallo spagnolo portata al teatro italiano» la chiama Orsola Cortesi), ma non ne indicano la fonte con precisione. Brigida gioca con il lettore asserendo «Voglio perciò lasciarti incerto del luogo ove io ho ricavato l'*inventio*, persuasa che non si mancherà d'investigarlo» (Bianchi 1659, *Avvertimento a chi legge*, pp. nn); Orsola indica il titolo ma non palesa l'autore: «avendo avuto la fortuna di vedermi passar per le mani questa che è intitolata "La bella brutta" (benché non sia ella forse delle più stimate da essi), ho però creduto abbi assai di vaghezza per piacere» (Cortesi 1665, *Al Cortese Lettore*, pp. nn.).

Mlle Desjardins, come erano soliti fare i drammaturghi francesi, tace invece sulle origini spagnole e sulla fonte della sua opera, sebbene ne conservi i legami con la Spagna nell'ambientazione (a Barcellona) e nei nomi dei personaggi (Don Carlos, Don Alvar).

La scelta delle tre drammaturghe cade, come dicevamo, su tre testi spagnoli che presentano somiglianze. Si tratta di *comedias palatinas* ambientate a corte che portano in scena personaggi nobili. *La despreciada querida* e *La hermosa fea* riprendono il tema noto del *desdén con el desdén* (ossia quando un innamorato fa pagare la sua ritrosia alla donna amata, mostrando a sua volta disinteresse nei suoi confronti), con pochi personaggi chiusi in uno spazio limitato, travestimenti e giochi scenici. Anche la *comedia* di Tirso de Molina, *El amor y la amistad*, è una *comedia palatina* ambientata a corte. Più complessa, rispetto alle precedenti, la vicenda ruota attorno alla disgrazia di un favorito; l'amore ha uno spazio minore, ma la vicenda amorosa, comunque presente, sarà amplificata da Mlle Desjardins.

Gli adattamenti delle tre drammaturghe assomigliano alle commedie eroiche ed alle tragicommedie di ispirazione spagnola dei loro colleghi francesi, ma

presentano un grande cambiamento rispetto a molte di esse: i ruoli femminili sono maggiormente sviluppati e l'ambiente cortigiano, lo spazio limitato in cui si muovono i personaggi, è diventato quello dei *salons* parigini, circoli d'élites in cui ci si eleva al di sopra del mondo comune. Per adeguare i loro adattamenti al nuovo pubblico parigino, le tre drammaturghe allungano deliberatamente le battute delle protagoniste con delle *amplificatio*, aumentando la presenza dei personaggi femminili che le due attrici italiane e le loro colleghe francesi della *troupe* di Molière avrebbero poi portato in scena.

Come emerge dall'analisi di Marchante Moralejo (1997), grande amplificazione è data nel testo di Brigida Bianchi al rapporto di gelosia tra Laura e Porzia, le due protagoniste, alla loro raffinata eleganza nel vestire, alle numerose declinazioni del tema dell'amore in chiave neoplatonica e stilnovista; anche nella commedia di Orsola Cortesi, come sottolinea Profeti (1996) si riscontra un'intensità maggiore sui moti che muovono l'universo sentimentale femminile della protagonista Stella e di sua cugina Celia. Ancora più forte l'attenzione sul mondo femminile nell'opera di Mlle Desjardins, in cui assistiamo ad una fusione dei personaggi: le due dame che nel testo spagnolo corteggiano il protagonista sono fuse nell'unico tipo della *coquette* Elvire che viene contrapposto all'altra eroina, la virtuosa e saggia Lindamire (Goldwyn 2006). Il personaggio di Elvire, come sottolinea V. Sternberg (2009, 196), domina a livello retorico e drammaturgico la *pièce*, come suggerisce il sottotitolo presente nel *Registre* di La Grange, *La Coquette*, che non sarà più presente nella versione a stampa.

Anche il trattamento della figura del *gracioso* –completamente assente nel testo di Mlle Desjardins e molto ridimensionata rispetto alla fonte spagnola in quello di Brigida Bianchi e Orsola Cortesi– conferma la volontà condivisa dalle tre drammaturghe di avvicinarsi ad un pubblico che ha ormai gusti differenti rispetto a quelli degli anni di maggior successo della *comedia* in Francia (Pavesio 2024a).

5. Tre *pièces* con modalità di adattamento simili

Le tre traduzioni sono destinate alla rappresentazione: non si tratta, quindi, di tradurre un testo, ma di passare da una pratica teatrale (quella spagnola), ad un'altra: francese per Mlle Desjardins; italiana, nel caso delle due attrici, anche se fortemente condizionata dalla rappresentazione al Palais-Royal. Aurelia ed Eularia, esattamente come Mlle Desjardins, devono infatti confezionare un prodotto vendibile sui palcoscenici parigini.

Mlle Desjardins adatta la *comedia* alla struttura del teatro francese di metà Seicento, ovvero suddivisione in cinque atti, verso alessandrino e rispetto delle unità d'azione, di tempo e di luogo. Sceglie il genere della tragicommedia, un genere ormai fuori moda nel 1665, probabilmente per la natura dell'intreccio (Candiard 2016), anche se la sua *pièce* viene chiamata commedia nel registro di *La Grange*. La struttura in tre atti e in prosa utilizzata dalle due attrici italiane rispecchia, invece, le norme della drammaturgia italiana secentesca; la scelta della lingua di arrivo, l'italiano, è legata alle caratteristiche del teatro degli Ita-

liens: gli attori e le attrici della commedia dell'arte erano infatti obbligati a recitare nella loro lingua per non arrecare danno ai colleghi francesi.

Il loro lavoro segue le modalità di traduzione del teatro spagnolo diffuse all'epoca in Italia e in Francia (Pavesio 2024b): la materia assunta è quella puramente diegetica e si perdono completamente le valenze letterarie e il codice simbolico della fonte spagnola. I rischi del testo, come evidenzia Profeti analizzando la commedia di Orsola Cortesi (Profeti 1996), vengono prudentemente evitati da tutte e tre le drammaturghe. Si muovono, ovviamente, in maniera differente, apportando modifiche dettate dalla loro personalità (Aurelia è più vicina al testo, Eularia e Marie-Catherine lo sono meno), ma hanno un orizzonte di attesa comune a cui adattare la loro creazione, il pubblico della Parigi della metà del Seicento, che ama le storie d'amore tra personaggi di alto rango e non comprende i complessi meccanismi teatrali spagnoli. Un pubblico impaziente e non sempre perfettamente in grado di afferrare le dinamiche di una vicenda complessa, che deve essere spiegata con parole semplici e con frasi brevi ed immediate.

Tutte e tre portano avanti, dunque, un percorso di mediazione da cui scaturiscono i cambiamenti, gli scarti dai testi di partenza, come l'eliminazione dei lunghi monologhi, l'aggiunta di dialoghi d'amore più vivaci e semplici, l'amplificazione che investe concetti, frasi, situazioni sceniche o le battute dei protagonisti, la dilatazione del tema amoroso. Tutte e tre enfatizzano, insomma, sotto la spinta della moda preziosa, la galanteria già presente nei testi fonte, per avvicinarsi il più possibile ai gusti del pubblico parigino.

6. Conclusione

Nonostante l'*Académie française* ne ostacolasse l'affermazione, nonostante la presenza di moltissimi pregiudizi, la mancanza di una rete di supporto interna ai teatri, l'ostilità da parte di studiosi ed autori contemporanei, Brigida Bianchi, Orsola Cortesi e Marie-Catherine Desjardins sfidarono il sistema facendo rappresentare a Parigi e pubblicare tre opere teatrali a metà Seicento. Tre opere che ottennero l'appoggio della donna più potente del periodo, la regina madre Anna d'Austria, e furono citate e lodate nelle *Gazettes* dell'epoca.

Le drammaturghe riconobbero la versatilità del teatro spagnolo e furono in grado di scegliere tre soggetti che potessero attrarre il nuovo pubblico parigino formato in gran parte da donne colte. Consapevolmente o inconsapevolmente, adattarono le loro fonti in modo simile, confezionando tre ben lubrificate macchine teatrali, in cui le protagoniste femminili e le tematiche amorose acquisiscono importanza e presenza scenica.

Mediatrici tra culture diverse e pratiche teatrali diverse, furono pioniere, ma i tempi non erano maturi: *L'Inganno fortunato* e *La bella brutta* rimasero le uniche due commedie scritte da Brigida Bianchi e Orsola Cortesi; Marie-Catherine Desjardins, dopo *Le Favori*, abbandonò il teatro per assumere il nome di Mme de Villedieu e dedicarsi alla stesura di romanzi, un genere meno prestigioso all'epoca e quindi più adatto alle donne.

Riferimenti bibliografici

- Antonucci, Fausta. 2017. "Lope de Vega y los *scenari* de la *commedia dell'arte*". *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 23: 34-53.
- Bianchi, Brigida. 1659. *L'inganno fortunato ovvero l'amata aborrita*. Parigi: Cremonois.
- Candiard, Céline. 2016. "Le *Favori*, les conventions tragi-comiques et la troupe du Palais-Royal: la pièce dans le contexte artistique de sa création". In *Autour d'un anniversaire (1665-2015): représenter, lire et éditer Le Favori de Marie-Catherine Desjardins de Villedieu*, Actes de la journée d'étude organisée à Lyon le 16 juin 2016, a cura di Edwige Keller-Rahbé. <<https://hal.science/hal-01813872v1/document>> (2025-06-20)
- Castelli, Silvia. 1998. *Manoscritti teatrali della Biblioteca Riccardiana di Firenze, Catalogo ragionato*. Firenze: Edizioni Polistampa.
- Chappuzeau, Samuel. 2009. *Le Théâtre français*, a cura di Christopher J. Gossip. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Cortesi, Orsola. 1665. *La bella brutta, comedia*. Parigi: Sassier.
- Croce, Benedetto. 1942. "Aurelia Fedeli". In *Aneddoti di varia letteratura*, 2: 53-60. Napoli: Ricciardi.
- D'Antuono, Nancy L. 1999. "La *comedia española* en la Italia del siglo XVII: la *commedia dell'arte*". In *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, a cura di Henri W. Sullivan, Raúl A. Galoppe, Mahlon L. Stoutz, 1-36. London: Tamesis.
- De Courville, Xavier. 1969. *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle, Luigi Riccoboni dit L'Élio*, Tome II (1716-1731), *L'Expérience française*. Genève: Slatkine Reprints.
- De Luca, Emanuele. 2011. *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762)*. Paris: IRPMF.
- Desboulmiers, Jean-Auguste. 1769. *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien depuis son établissement en France jusqu'à l'année 1769*. Paris: Lacombe.
- Desjardins, Marie-Catherine. 1993. *Le Favori*. In *Femmes dramaturges en France (1650-1750)*, a cura di Perry Gethner, 55-126. Paris/Seattle: PFSCS.
- De Villedieu, Marie-Catherine. 2017. *Le Favori, tragi-comédie*, texte établi présenté et annoté par Delphine Amstutz, avec la collaboration d'Andrea Martinez et d'Hector Ruiz par les traductions de l'espagnol. Paris: Hermann.
- Evain, Aurore. 2001. *L'Apparition des actrices professionnelles en Europe*. Paris: L'Harmattan.
- Evain, Aurore. 2009. "Performance du *Favori* de Mme de Villedieu". In *Madame de Villedieu et le théâtre*, a cura di Nathalie Grande, Edwige Keller-Rahbé, 147-59. Tübingen: Narr Verlag.
- Fenin, Coralie. 2024. *La scène sonore du Palais-Royal (1660-1674)*. Genève: Droz.
- Ferris, Lesley. 1989. *Acting Women: Images of Women in Theatre*. New York: University Press.
- Forestier, Georges. 2018. *Molière*. Paris: Gallimard.
- Freixero Ayo, Irina. 2018. "Orsola Cortesi Biancolelli, mediadora teatral entre España e Italia". In *Desafiando al olvido: escritoras italianas inéditas*, a cura di Milagros Martín Clovijo, Mattia Bianchi, 47-60. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Gethner, Perry. 2005. "Love and Friendship: From Tirso to Desjardins". *Papers on French Seventeenth Century Literature* XXXII, 62: 113-23.
- Goldwyn, Henriette. 2006. "Mme de Villedieu- La Transformation théâtrale: de l'héroïsme à l'épicurisme galant". *Cahiers du dix-septième*, 11, 1: 107-20.

- Grande, Nathalie, e Edwige Keller-Rahbé. 2007. "Villedieu ou les avatars d'un nom d'écrivain(e)". *Littératures classiques*, 61: 5-32.
- Gueullette, Thomas Simon. 1976. *Notes et souvenir sur le théâtre italien*. Genève: Slatkine Reprints.
- Hernández González, Erasmo. 1996. "Datos de *La despreciada querida* de Juan Bautista Villegas". *Bulletin of the Comediantes*, 48, 2: 339-51.
- Keller-Rahbé, Edwige. 2016. "*Le Favori de Mme de Villedieu, une tragi-comédie du succès à l'oubli*". In *Autour d'un anniversaire (1665-2015): représenter, lire et éditer Le Favori de Marie-Catherine Desjardins de Villedieu*, Actes de la journée d'étude organisée à Lyon le 16 juin 2016, a cura di Edwige Keller-Rahbé. <<https://hal.science/hal-01813872v1/document>> (2025-06-20)
- La Grange [Charles Varlet]. 2010. *Registre*. In Molière, *Œuvres complètes*, a cura di Georges Forestier, Claude Bourqui, t. 1, 1113-45. Paris: Gallimard.
- Molière 21: "Les spectacles et la vie de cour selon les gazetiers (1659-1674)", textes établis par David Chataigner, <<https://moliere21.cnrs.fr/les-spectacles-et-la-vie-de-cour-selon-les-gazetiers-1659-1674>> (2025-06-20)
- Marchante Moralejo, Carmen. 1997. "*L'Inganno fortunato, ovvero l'Amata aborrita* di Brigida Bianchi e la sua fonte spagnola". *Cuadernos de filología italiana*, 4: 117-44.
- Nencetti, Caterina. 2012-2015. "La vicenda di Aurelia ed Eularia. Vite in scena di Brigida Bianchi ed Orsola Cortesi tra le piazze italiane e la Comédie Italienne". Tesi di dottorato, dir. Siro Ferrone, Università degli Studi di Firenze.
- Pavesio, Monica. 2024a. "«Quoique la gloire de l'invention soit due au fameux auteur espagnol ... J'y dois prendre quelque part»: la *comedia* spagnola sui palcoscenici francesi della seconda metà del Seicento". In *Es la amistad el bien mayor humano. Homenaje a Luciana Gentili*, a cura di Andrea Baldissera, Renata Londero, Marcella Trambaioli, 115-27. Madrid: Visor.
- Pavesio, Monica. 2024b. "Tailleurs", "fripiers" e "sarti in cervello": tradurre per la scena francese secentesca". *Kwartalnik Neofilologiczny*, LXXI, 2: 111-20.
- Profeti, Maria Grazia. 1990. "Il paradigma e lo scarto". In *La metamorfosi e il testo (Studio tematico e teatro aureo)*, a cura di Maria Grazia Profeti, 7-16. Milano: Franco Angeli.
- Profeti, Maria Grazia. 1996. "I rischi del testo e le consolazioni della traduzione". In *Materiali variazioni invenzioni*, a cura di Maria Grazia Profeti, 53-65. Firenze: Alinea.
- Scott, Virginia. 1990. *The Commedia dell'Arte in Paris (1644-1698)*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Sternberg, Véronique. 2009. "«Si c'est ce qu'on appelle à présent des coquettes / Il est vrai, je la suis.» Elvire et ses modèles dans *Le Favori* de Madame de Villedieu". In *Madame de Villedieu et le théâtre*, a cura di Nathalie Grande et Edwige Keller-Rahbé, 166-96. Tübingen: Narr Verlag.
- Thomas, Henry. 1940. "A Forgotten Translation of Lope de Vega". *The Modern Language Review*, 35, 3: 378-80.
- Vuelta García, Salomé. 2019. "Luigi Riccoboni y el teatro español del Siglo de Oro: de la escena a la historiografía teatral". In *Storiografia e teatro tra Italia e penisola iberica*, a cura di Michela Graziani e Salomé Vuelta García, 121-37. Firenze: Olschki.
- Worth-Stylianou, Valérie. 2004. "«C'est pourtant l'œuvre d'une Fille»: Mlle Desjardins à l'Hôtel de Bourgogne". *Littératures classiques*, 51: 105-20.