

GLI AVIS AU LECTEUR DELLE COMÉDIES (E TRAGI-COMÉDIES)
À L'ESPAGNOLE: SPUNTI PER LA DEFINIZIONE
DI UN NUOVO GENERE?

Monica Pavesio

1. Nel Seicento, le *comedias* spagnole ottennero un grande successo non solo in Italia, ma anche in Francia. A differenza della situazione italiana, l'ingresso in terra francese delle opere del *Siglo de Oro* fu, tuttavia, ostacolato dalla forte opposizione di un piccolo gruppo di uomini di lettere che ne condizionò la ricezione, senza, per altro, impedirne il successo, visto che, nonostante l'ostracismo dei dotti, le *comedias* e le novelle spagnole, debitamente adattate, vennero accolte con grande entusiasmo dal pubblico francese.

La critica ha più volte affermato che la cristallizzazione dei precetti del classicismo, che si impongono in Francia nel periodo di più grande successo degli adattamenti spagnoli (1640-1660), fa emergere con sempre maggiore forza la percezione dell'irregolarità del teatro del *Siglo de Oro* (Rohou, 1996; Génétiot, 2005). Ed è risaputo ormai che il classicismo nasce e prende coscienza di sé, anche in contrapposizione a tutto ciò che arriva dalla Spagna¹. Eppure, proprio con l'affermarsi della regolarità scoppio una grande passione per tutto ciò che era irregolare e le *comedias* spagnole entrarono nel teatro francese, invadendolo, come «une avalanche qui échappe au contrôle» (Cioranescu, 1983: 72).

Molto ormai è stato scritto su quella che i critici hanno chiamato la «comédie à l'espagnole», di rado però ci si è chiesti se gli adattatori francesi agissero ognuno per conto proprio o seguendo regole comuni e se fossero tutti spinti unicamente, come spesso si è detto (Guichemerre, 1991), dalla volontà di migliorare e regolarizzare la produzione spagnola, per renderla

¹ Sull'apporto italiano e spagnolo nell'elaborazione del Classicismo, si rimanda a Pompejano (1995).

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

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

Monica Pavesio, *Gli Avis au lecteur delle comédies (e tragi-comédies) à l'espagnole: spunti per la definizione di un nuovo genere?*, pp. 41-58, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-150-1.03, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e olttralpe (secoli XVI-XVIII)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-150-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-150-1

accettabile in Francia. Si è lavorato, insomma, partendo dal presupposto che i drammaturghi francesi considerassero, alla stregua dei teorici, il teatro spagnolo come qualcosa di fortemente irregolare che necessitava di un miglioramento per essere introdotto in Francia. Ci si è soffermati più sulle differenze tra le fonti e gli adattamenti (Marchal-Weyl, 2007), sulle omissioni e sui cambiamenti, e poco invece è stato detto su ciò che gli adattatori francesi conservarono degli ipotesti spagnoli che adattarono.

Non esiste una teoria delle dinamiche traduttive secentesche relativa agli adattamenti teatrali francesi di opere coeve, come quella sviluppata da Maria Grazia Profeti e la sua scuola sugli adattamenti italiani del teatro del *Siglo de Oro*². I critici si sono concentrati maggiormente sulle traduzioni francesi dei classici greci e latini³, perché, nella Francia del XVI secolo e dell'inizio del XVII secolo, i testi antichi erano oggetto di una vera e propria venerazione e le loro traduzioni godevano della stessa dignità di tutti gli altri generi letterari. Il traduttore francese secentesco era spinto non dalla volontà di riproporre il testo fonte in maniera esatta, ma piuttosto dalla necessità di migliorarlo per elevarlo alla dignità delle opere francesi. Imitazione e traduzione si confondono nella teoria, come nella pratica: l'intervento mirato dell'adattatore è considerato essenziale per un risultato esteticamente rilevante e l'atto del tradurre rappresenta un processo di appropriazione e alterazione del testo di partenza, che origina le cosiddette *belles infidèles*, ossia degli adattamenti che si allontanano dalle fonti per creare opere che vengono considerate esteticamente migliori. Anche se oggi le idee relative alla disinvoltura con la quale i traduttori francesi agivano nei confronti dei testi originali sono state in parte sfumate (Tran-Gervat, 2013), essi erano, essenzialmente, critici letterari e la loro riflessione sui testi antichi porterà alla formulazione della dottrina del classicismo.

Nel caso delle opere antiche, l'imitazione nasce, come abbiamo detto, da una grande ammirazione nei confronti dei testi greci e latini; per quanto riguarda la traduzione dei generi coevi, come la *comedia* o la novella spagnola, l'atteggiamento dei drammaturghi francesi, per altro non univoco, ha motivazioni diverse.

È risaputo che in Francia la *comedia* spagnola non è considerata un modello da imitare⁴, ciò nonostante, leggendo i peritesti (*dédicace*, *avis au lecteur*, *épître*) degli adattatori francesi secenteschi⁵ e comparando le

² Tra i numerosi contributi di Profeti si vedano, per esempio, Profeti (1993) e Profeti (1990).

³ A partire dall'opera fondamentale di Zuber (1995) fino al più recente studio di Siouffi (2010).

⁴ Sulla ricezione della *comedia* in Francia si rinvia a Pavesio (2010). Sulla ricezione di Lope de Vega si veda invece Couderc (2017).

⁵ Per questo lavoro, sono partita dal progetto di ricerca IdT, diretto da M. Vuillermoz, al quale ho collaborato, che presenta una riflessione sui testi liminari di *pièces* francesi, italiane e spagnole del XVI e XVII secolo, con lo scopo di mettere in evidenza la costruzione e la circolazione delle «*idées du théâtre*» in Europa dal

imitazioni con le fonti, si scorgono atteggiamenti non sempre collegabili alle idee preconcepite sulla superiorità del *génie français*, sia nella considerazione che i drammaturghi palesavano nei confronti delle opere contemporanee spagnole, sia nel loro modo di adattarle.

Generalmente, si fa iniziare la moda teatrale spagnola nel 1638 con la riscrittura di d'Ouville della *Dama duende* e la si fa terminare nel 1660 con le ultime imitazioni di Thomas Corneille⁶, ma gli intrecci spagnoli arrivarono in Francia almeno una decina di anni prima, grazie a Jean Rotrou, che imitò per primo una *comedia*, *La sortija del olvido* di Lope, nel 1629 e scrisse un *avis au lecteur*, stampato nel 1635, nel quale riconobbe il suo debito nei confronti dell'autore spagnolo che aveva composto la fonte della sua *pièce*. Certo gli adattamenti di Rotrou sono casi isolati, che non portarono alla nascita di altre imitazioni, come invece fecero le opere con le quali d'Ouville adattava le *comedias de capa y espada*, ma se si vuole stilare un bilancio completo degli adattamenti spagnoli è necessario aggiungere alle opere del *corpus* anche le riscritture di Rotrou, anticipando, quindi, di una decina d'anni l'inizio del fenomeno.

Impossibile, invece, stabilire con certezza quando si concluda la moda degli adattamenti, dato che alcuni drammaturghi posteriori a Molière utilizzarono ancora intrecci spagnoli alla fine del secolo. Si trattò, questo è vero, quasi unicamente di fenomeni di riutilizzo di adattamenti francesi composti precedentemente, ma queste riscritture di riscritture sono spesso sintomatiche di una evoluzione del fenomeno e non della sua scomparsa.

L'adattamento francese del teatro del *Siglo de Oro* presenta quindi, a nostro parere, una fase che potremmo definire precoce, ossia anteriore al 1640, un apice che va dal 1640 al 1660, ed una fase conclusiva successiva al 1660⁷. Tre fasi nelle quali la percezione del teatro spagnolo da parte degli adattatori francesi cambia, facendo modificare di conseguenza anche il loro *modus operandi*.

Oggi, cercheremo di indagare su quale fosse, in ciascuno di questi periodi, la reale considerazione dei drammaturghi francesi nei confronti del teatro spagnolo coevo e su come essi giustificassero le loro imitazioni, in un periodo storico in cui la Francia stava cercando di affermare la sua supremazia politica e la sua autonomia letteraria. I peritesti degli imitatori

Rinascimento al Classicismo. La messa online dei peritesti (*Les Idées du théâtre*), sarà seguita dalla pubblicazione di un'antologia con una selezione dei testi più significativi.

⁶ F. Höfer y Tuñón ha scritto una bella tesi di dottorato sulla *comédie à l'espagne* come primo esempio di scambi interculturali tra Spagna e Francia. Il lavoro, diretto da G. Forestier, discusso nel 2009 ma purtroppo non pubblicato, studia trentadue imitazioni, appartenenti al genere della commedia, messe in scena nell'arco temporale che va dal 1643 al 1655. Cfr. Höfer y Tuñón (2009).

⁷ Si è lavorato molto sulla fase centrale del successo del teatro spagnolo in Francia, meno sulla prima fase, per nulla sulla terza che rimane ancora oggi completamente da indagare.

francesi sono importanti strumenti per comprendere il posizionamento dell'autore spagnolo all'interno del contesto di ricezione, per non affidarci unicamente alla visione comune secondo la quale gli intrecci spagnoli erano esteticamente inaccettabili in Francia e bisognasse necessariamente migliorarli. Insomma, cercheremo di capire se, citando le parole di Couderc, esista «una historia alternativa a esta bella, pero falsa, historia de la racionalización de lo irracional, de la regularización de lo irregular, de la civilización de lo bárbaro» (Couderc, 2017: 96).

2. Dopo aver delineato la durata del fenomeno, dobbiamo ancora, però, valutarne la portata. Si tende ad utilizzare il termine di *comédie à l'espagnole* per designare gli adattamenti francesi delle *comedias*, perché gli intrecci delle opere spagnole confluirono, nella maggior parte dei casi, nel genere della commedia, che stava riscuotendo negli anni '30 un primo successo ed era alla ricerca di uno *status* drammaturgico. Alcune opere teatrali spagnole originarono, però, delle tragicommedie, senza che la scelta dei drammaturghi francesi tra un genere o l'altro sia sempre collegabile alle caratteristiche intrinseche delle fonti⁸. Generalmente le *comedias palatinas* o *palaciegas* diedero origine a tragicommedie, mentre quelle *de capa y espada* originarono commedie, ma non sempre la ripartizione funziona, visto che una stessa fonte spagnola può far nascere in Francia sia una tragicommedia, sia una commedia, come nel caso di *Obligados y ofendidos y gorrón de Salamanca* di Rojas Zorrilla, che originò due tragicommedie e una commedia (Pavesio, 2004).

L'evoluzione della pratica dell'imitazione di opere spagnole è collegata, in Francia, a quella dei generi teatrali che vede, con l'avanzare del secolo, il declino della tragicommedia e l'affermazione della commedia, e la differenza tra il genere comico e tragicomico, per quanto riguarda gli adattamenti spagnoli, è piuttosto aleatoria. In effetti, Rotrou, che iniziò a comporre alla fine degli anni '20, scrisse ben otto tragicommedie imitate da modelli spagnoli e solo due commedie; d'Ouville, che scrisse dalla fine degli anni '30, compose due tragicommedie e sette commedie; Scarron, Boisrobert e Thomas Corneille, che iniziarono a produrre più tardi, composero soprattutto commedie e pochissime tragicommedie.

Nella produzione teatrale secentesca si contano, quindi, anche una quindicina di *tragi-comédies* di derivazione ispanica, composte con metodi simili a quelli utilizzati per le commedie. Oggi si parla solo di *comédie à l'espagnole* perché quest'ultima lasciò un segno nell'evoluzione del genere della commedia in Francia, mentre la tragicommedia di derivazione spa-

⁸ Non si trovano tragedie tra gli adattamenti francesi delle opere teatrali spagnole per la scarsità di *comedias* tragiche e perché negli anni '40, periodo di maggior successo degli adattamenti spagnoli, il classicismo, che aveva ormai imposto la gerarchia dei generi, aveva stabilito che le sue fonti dovessero essere unicamente antiche o bibliche.

gnola si inserì in un genere, quello tragicomico, che, come abbiamo detto, aveva già raggiunto il suo massimo successo ed era, in quel periodo, avviato al declino. Viste le somiglianze tra le tragicommedie e le commedie di derivazione ispanica e constatata la non consapevolezza dei drammaturghi francesi nello scegliere un genere piuttosto che un altro, ci è sembrato opportuno, ai fini della nostra indagine, riunire i paratesti di tutti gli adattamenti francesi di *comedias* spagnole, siano essi *comédie* o *tragicomédie*, a partire dalla prima *pièce* di Rotrou, *La Bague de l'oubli*, per finire con le ultime opere pubblicate alla fine degli anni '80.

Fra tutti gli adattamenti francesi di *comedias*, circa un'ottantina⁹, solo un esiguo numero di essi, diciassette per la precisione, presentano un *avis au lecteur* o un *épître*, in cui il drammaturgo francese segnala la presenza di un ipotesto spagnolo o fornisce qualche indicazione sul suo lavoro di adattatore.

1635	Rotrou	<i>La Bague de l'oubli</i>
1644	P. Corneille	<i>Le menteur</i>
1645	P. Corneille	<i>La Suite du menteur</i>
1650	Boisrobert	<i>La Jalouse d'elle même</i>
1651	T. Corneille	<i>Le Feint Astrologue</i>
1652	T. Corneille	<i>Dom Bertrand de Cigara</i>
1653	T. Corneille	<i>L'Amour à la mode</i>
1653	Boisrobert	<i>La Folle Gageure</i>
1654	Boisrobert	<i>Cassandre, Comtesse de Barcelone</i>
1655	Boisrobert	<i>L'Inconnue</i>
1655	Scarron	<i>L'Ecolier de Salamanque</i>
1656	Boisrobert	<i>Les Apparences trompeuses</i>
1656	Boisrobert	<i>Les Coups d'amour et de fortune</i>
1657 (1647)	T. Corneille	<i>Les Engagements du hasard</i>
1658	T. Corneille	<i>Le Charme de la voix</i>
1661	Lambert	<i>Les Sœurs jalouses</i>
1685	Hauteroche	<i>La Dame invisible</i>

⁹ La bibliografia di Losada Goya (1999) segnala 30 opere ispirate da Lope, 31 da Calderón, 15 da Tirso de Molina, 9 da Rojas Zorrilla e 2 da Ruiz de Alarcón, ma alcune attribuzioni sarebbero da rivedere, come, per esempio, i due adattamenti di d'Ouville collegati a Lope, che derivano invece da opere italiane cinquecentesche. Si veda Pavesio (2016).

Il numero di peritesti individuati¹⁰ deve essere, però, messo in relazione con la pratica dell'epoca. Come emerge dai dati forniti dal progetto *Les Idées du théâtre*, nella Francia della prima metà del XVII secolo non era la prassi far precedere la propria opera teatrale da una prefazione. E lo era ancor meno inserire un peritesto prima di una commedia o di una tragi-commedia, considerati generi minori rispetto alla tragedia. La pratica di dedicare le opere teatrali a un personaggio importante e di giustificare le proprie scelte drammaturgiche si svilupperà solo in seguito e sarà una reazione alle nuove regole imposte dal Classicismo. Non deve stupire, quindi, l'appartenenza della maggior parte dei peritesti individuati alla fase di apice del successo della *comedia* in Francia, ossia al periodo compreso tra il 1650 e il 1660. L'inserimento di un *avis au lecteur* o di un'*épître* serve, infatti, ai drammaturghi per giustificare la scelta del soggetto e per sottolineare la loro abilità nell'adattarlo per il pubblico francese.

L'assenza di prefazioni nel terzo periodo può essere collegata, invece, alla constatazione che si tratta di adattamenti composti da attori o capocomici più interessati alla messa in scena delle *pièces* che alla loro pubblicazione.

Dopo queste premesse, possiamo, ora, dedicarci all'analisi dei peritesti e degli adattamenti, individuando due percorsi che seguiremo cronologicamente. Il primo è incentrato sulla conoscenza e sull'opinione che i drammaturghi francesi avevano della drammaturgia spagnola; il secondo cerca, invece, di individuare le premesse metodologiche che gli adattatori asseriscono di voler utilizzare per rendere fruibili i testi teatrali spagnoli in Francia e che, spesso, poi non seguono.

3. Jean Rotrou, come abbiamo detto, è il primo drammaturgo, a nostra conoscenza¹¹, ad adattare, nel 1629, una *comedia* per i palcoscenici francesi, nonché il primo ad inserire, al momento della pubblicazione della *pièce* nel 1635, un *avis au lecteur* in cui fa riferimento alla fonte spagnola della sua opera.

Rotrou dà prova di conoscere l'autore della fonte spagnola, Lope de Vega, anche se non indica il titolo della *comedia* fonte, ossia *La sortija del olvido*, da cui ha tratto la sua *La Bague de l'oubli*:

Je te veux seulement avertir que c'est une pure traduction de l'auteur espagnol de Vega; si quelque chose t'y plaît donnez-en la gloire à ce grand esprit, et les défauts que tu y trouveras, que l'âge où j'étais quand je l'entrepris te les fasse excuser¹².

¹⁰ Molto utili sono stati i dati contenuti nella tesi di dottorato di Höfer y Tuñón (2009: 104-105), ai quali abbiamo aggiunto i peritesti di Rotrou, Scarron e Hauteroche.

¹¹ Le *pièces* di Alexandre Hardy, che precedette Rotrou come fornitore di opere per la compagnia del teatro parigino dell'Hôtel de Bourgogne, sono purtroppo andate quasi completamente perdute. Dato che il drammaturgo trae alcune delle sue opere giunte fino a noi da novelle spagnole, è possibile che abbia adattato anche *comedias* prima del 1629.

¹² J. Rotrou, *Au Lecteur, La Bague de l'oubli* (1635), in Rotrou (2007: 97-98). Si trova anche in *Les Idées du théâtre* (éd. M. Pavesio).

Il drammaturgo definisce il suo lavoro «une pure traduction», considera Lope un «grand esprit», ne loda le capacità e si assume la responsabilità dei possibili difetti dell'adattamento, che imputa alla sua giovane età al momento della composizione.

Nel suo articolo sugli adattamenti di Rotrou e nell'edizione critica della *pièce*, N. Courtès (2013) elenca i numerosi cambiamenti che Rotrou apporta alla fonte spagnola: il drammaturgo adatta la *comedia* alle consuetudini teatrali francesi, la segmenta nei cinque atti canonici, la divide in scene, la riscrive in versi alessandrini, inserisce una serie di modifiche atte ad accorciare l'intreccio ed a concentrare la vicenda, sia a livello strutturale che spaziale, diminuisce il numero dei personaggi, elimina l'intreccio secondario, rivede il rapporto tra padrone e servo, attenua la violenza presente in alcune scene. Si appropria del modello, dunque, pur riconoscendone l'origine spagnola, per adattarlo al nuovo gusto che si stava affermando sui palcoscenici francesi, perché è un drammaturgo professionista, un autore che cerca negli ipotesti stranieri una fonte di ispirazione per costruire delle *pièces* che devono essere gradite al pubblico.

I primi adattamenti di Rotrou sono condizionati dal clima degli anni '30, animato da intensi dibattiti teorici incentrati, principalmente, sul genere della tragedia, come testimoniano gli scritti di Chapelain e di d'Aubignac, ma che toccano anche il genere dalla commedia e della tragicommedia (Conesa, 1995: 35-39). Non mi sembra, però, che modificando la struttura il drammaturgo cambi anche completamente, come dice Courtès, la «tonalité globale du texte» (Courtès, 2013: 20): Rotrou inizia quel lavoro attraverso il quale alcuni elementi dei testi drammatici spagnoli verranno acquisiti ed altri rigettati, quel processo di trasformazione della *comedia* che la porta a perdere la sua struttura originaria per adattarsi alle consuetudini teatrali francesi, senza tuttavia privarla completamente della sua essenza, ossia di quegli elementi, così legati al mondo barocco spagnolo, nell'utilizzo dei quali, come spesso è stato messo in evidenza (Lebègue, 1950; Picciola, 2007), Rotrou non si discosta dai suoi modelli spagnoli.

Le modifiche presenti in questa prima *pièce* si ritroveranno negli adattamenti successivi che, come abbiamo detto, confluiscono nel genere della tragicommedia (Birkemeier, 2007), ma in questi ultimi, tutti adattati da *comedias* di Lope, Rotrou non inserirà più alcun peritesto in cui espliciti la derivazione spagnola delle *pièces*. L'assenza può essere collegata sia alla poca familiarità di Rotrou con l'utilizzo delle *préfaces*, sia alla famosa *Querelle du Cid*, scoppiata nel 1637, in seguito al grande successo della tragicommedia di Pierre Corneille, imitata da una *comedia* spagnola, *Las mocedades del Cid* di Guillén de Castro.

La *Querelle* che si sviluppò attorno alla *pièce* di Corneille segnò un momento di grande importanza nell'affermazione delle nuove teorie del Classicismo che stavano emergendo in Francia. Tra le critiche che vennero rivolte a Pierre Corneille riguardo al *Cid*, la più grave fu quella di aver utilizzato una fonte indegna, perché composta da un drammaturgo ap-

partenente ad una nazione incapace di produrre opere teatrali di rilievo¹³. I giudizi sull'irregolarità della fonte e dell'adattamento furono inequivocabili, anche se l'*Académie française*, nel suo famoso giudizio sull'opera, dopo aver elencato i difetti del *Cid*, asserì che la *pièce* aveva una serie di pregi, quali «la naïveté et la véhémence de ses passions, la force et la délicatesse de plusieurs de ses pensées et cet agrément inexplicable qui se mêle dans tous ces défauts» (Gasté, 1899: 417). Si tratta del *romanesque* spagnolo che, unito alle grandi capacità di Pierre Corneille, portò al successo il *Cid*.

Quando nello stesso anno, il 1637, Antoine Le Métel d'Ouille, il miglior ispanista francese del XVII secolo, decise di comporre la sua prima opera teatrale, una tragicommedia intitolata *Les Trahisons d'Arbiran*, la fece precedere da un importante prologo, in cui dibatté sul genere della tragicommedia e sul problema delle unità, riprendendo le argomentazioni dei modernisti, ossia di coloro che si opponevano alle regole¹⁴. Il drammaturgo, però, non rivelò la derivazione ispanica della sua *pièce*, la cui fonte è stata scoperta in epoca molto recente. D'Ouille definì la sua tragicommedia «une invention toute nouvelle», ed aggiunse che non si trovavano in essa «ni mort, ni mariage, ni recouvrement d'enfants ou de parents perdus, qui sont les sujets de toutes les pièces que l'on a traitées jusques à aujourd'hui»¹⁵. Ne sottolineò, quindi, la novità, ma si guardò bene dal confessare che tale novità derivava dall'imitazione di una *comedia* spagnola.

Il merito di aver fatto conoscere in Francia le *comedias de capa y espada*, che portano in scena le imprese amorose piene di peripezie di *damas* e *galanes*, e di averle inserite nel genere della 'commedia', spetta proprio a d'Ouille, che può essere considerato il primo drammaturgo a comporre con regolarità *comédies à l'espagnole*. Dopo la prima del 1639, *L'Esprit follet* adattamento de *La dama duende*, compose altre cinque commedie imitate da *comedias* di Calderón e Lope nel periodo che va dal 1641 al 1646.

Il drammaturgo non inserì alcun peritesto per illustrarne l'origine spagnola e sottopose le fonti spagnole ad una francesizzazione molto marcata, ambientando le vicende a Parigi e trasformando i personaggi in cavalieri e dame francesi. La francesizzazione riguarda però solo la struttura, perché d'Ouille riuscì a conquistare il pubblico portando sulla scena il *romanesque* spagnolo, fatto di grandi passioni amorose, di fughe, di inseguimenti, di vendette, di donne velate, e creando, come Rotrou, delle commedie con

¹³ Georges de Scudéry accusò Corneille, con lo scopo di «montrer à quel point les Espagnols ignoraient la théorie de la littérature et quelle erreur avait commise Corneille en se donnant un compagnon de route espagnol». Si veda Scudéry (1899).

¹⁴ Sul prologo di d'Ouille si veda: Zardini Lana (1990).

¹⁵ A. Le Métel d'Ouille, *Prologue a Les Trahisons d'Arbiran*, in Le Métel d'Ouille (2013b: 68). Sul teatro di d'Ouille, si rinvia alle introduzioni di A. Teulade in Le Métel d'Ouille (2013b) che riunisce gli adattamenti tratti da Lope de Vega, e di M. Pavesio, nel vol. 1, che raccoglie le commedie imitate da Calderón: Le Métel d'Ouille (2013a).

tematiche e prospettive barocche, e un'estetica dell'illusione, che rinnovano l'immaginario della commedia francese (Forestier, 1981; Forestier, 1988).

Sarà il successo delle prime *pièces* di d'Ouille a dare l'avvio al nuovo genere della *comédie à l'espagnole*, che vede dal 1643 in poi l'intervento di altri drammaturghi: Scarron con *Jodelet et le maître valet* e Pierre Corneille con *Le Menteur*.

Scarron adattò una *comedia* di Rojas Zorrilla, componendo una *pièce* di rottura, rispetto alle *comédies* di d'Ouille, perché per la prima volta portò in scena una commedia dove il riso aveva uno spazio privilegiato. Il suo *modus operandi* è molto originale: mantenne l'ambientazione delle sue *pièces* in Spagna, conservò i nomi spagnoli di alcuni personaggi, ma nello stesso tempo utilizzò chiari riferimenti alla società francese, affievolì l'importanza dell'intreccio romanzesco ed aumentò il ruolo del servo, rinforzando l'aspetto grottesco delle sue fonti¹⁶.

Letto attento della *comedia* spagnola, alla quale si ispirò anche per la sua opera di novelliere, Scarron percorse una sua strada particolare ed iniziò con *Jodelet et le maître valet* il filone di quella che sarà chiamata la *comédie burlesque*, sottogenere della commedia, in cui il *valet* diventa il protagonista della *pièce*.

Scarron, come si può vedere dalla tabella, non inserì, però, alcun riferimento alle fonti spagnole utilizzate né nella dedica del suo primo adattamento, né in quelle successive, con l'eccezione della tragicommedia *L'Ecolier de Salamanque*, dove accennò alla fonte spagnola della sua *pièce*, «un des plus beaux sujets Espagnols, qui ait paru sur le Théâtre Français depuis la belle comédie du *Cid*»¹⁷, per difendersi dall'accusa di aver plagiato l'adattamento del suo rivale Boisrobert (Pavesio, 2004).

Pierre Corneille, nel 1644, ormai all'apice del successo, non ha, invece, remore nell'affermare nell'*épître* al suo *Menteur* che, volendo scrivere una commedia su richiesta del pubblico, «quelque chose de plus enjoué qui ne servît qu'à le divertir»¹⁸, si è lasciato guidare dal famoso Lope de Vega¹⁹, che ha scelto come «guide», nello stesso modo in cui aveva utilizzato precedentemente la guida di Seneca per scrivere la sua prima tragedia *Médée*.

Qualcosa è cambiato nella società francese: nell'anno precedente alla pubblicazione del *Menteur*, erano morti Richelieu e Luigi XIII, lasciando come reggente per il piccolo Luigi XIV la spagnola Anna d'Austria, gran-

¹⁶ Si veda Sternberg (1999). Si vedano anche le introduzioni all'edizione critica del teatro del drammaturgo, curata dalla stessa V. Sternberg: Scarron (2009).

¹⁷ P. Scarron, *L'Ecolier de Salamanque* in Scarron (2009: 635).

¹⁸ P. Corneille, *Épître a Le Menteur*, in Corneille (1996: 199).

¹⁹ La fonte della *pièce*, *La verdad sospechosa*, non fu scritta da Lope ma da Juan Ruiz de Alarcón. Corneille trovò la *comedia* nella *Parte XXII de las comedias del Fénix de España* (in realtà una Parte non autorizzata da Lope), stampata a Saragozza nel 1630, che conteneva dodici opere attribuite, non tutte correttamente, al grande drammaturgo spagnolo, tra le quali anche *La verdad sospechosa*. Si renderà conto dell'errore solo molti anni dopo, nel 1660.

de amante del teatro. I francesi avevano inoltre sconfitto gli spagnoli a Rocroi, durante la guerra dei Trent'anni, iniziando ad instaurare la loro supremazia militare e politica in Europa. Il nuovo clima e la maggiore libertà del genere della commedia permisero quindi a Corneille la confessione di aver seguito un drammaturgo spagnolo per scrivere la sua pièce. Corneille può quindi affermare di considerare Lope un modello per il genere comico, come Seneca lo è per il genere tragico, aggiungendo poi che la sua pièce «n'est qu'une copie d'un excellent original» (Corneille, 1996: 200) che Lope ha scritto con il titolo de *La verdad sospechosa*. Si assume, dunque, la responsabilità di aver «trafiqué en Espagne», «nonobstant la guerre des deux couronnes» ed aggiunge che «si cette sorte de commerce était un crime, il y a longtemps que je serais coupable» (Corneille, 1996: 200), con un riferimento ironico evidente alla *Querelle* del *Cid*.

Corneille non si giustifica quindi, ma afferma, con ironia, che la sua colpevolezza non risale solo al *Cid*, ma anche alle tragedie *Médée* e *Pompée*, per la cui stesura ha seguito Seneca e Lucano, originari entrambi di Cordova. Aggiunge ancora che, benché il suo operato possa essere definito «un larcin», un furto o «un emprunt», un prestito, si è trovato così bene che non esiterà ad effettuarne un altro. Ed effettivamente un anno dopo, per la composizione della *Suite du menteur* utilizzerà un'altra commedia spagnola, *Amar sin saber a quién*, questa volta effettivamente di Lope, visto che la *Verdad sospechosa* fu scritta da Ruiz de Alarcón, indicando nell'*épître* che si tratta di un altro «emprunt ou larcin», come il precedente.

Nell'*avis au lecteur*, aggiunto nell'edizione successiva del *Menteur*, Corneille afferma, ancora, che «cette comédie et celle qui la suit [sont] toutes deux de l'invention de Lope de Vega»²⁰, dichiarandosi conquistato dalla sua fonte: «l'invention de celle-ci me charme tellement, que je ne trouve rien à mon gré qui lui soit comparable en ce genre, ni parmi les anciens ni parmi les modernes», per la quale prova «une estime extraordinaire» (Corneille, 1996: 201). Ammette di aver utilizzato molto l'«admirable original», ma di aver «entièrement dépaycé les sujets pour l'habiller à la française» (Corneille, 1996: 201). L'analogia fra la *comedia* ed un vestito sul quale gli autori francesi devono lavorare, come sarti, tagliando e aggiungendo, per adattarlo al meglio ad un nuovo modello, verrà ripresa dai drammaturghi successivi. La pièce di Corneille è ambientata a Parigi, tra le *Tuileries* e la *Place Royale*, ed i protagonisti spagnoli si sono trasformati in gentiluomini e dame francesi²¹, come già avveniva nelle *comédies* di d'Ouille; ma il 'dépaycement' di Corneille non ha completamente eliminato dalla pièce le sue radici ispaniche, che traspaiono dal temperamento passionale dei suoi protagonisti e da quei tratti barocchi che già rendeva-

²⁰ P. Corneille, *Avis au lecteur a Le Menteur*, in Corneille (1996: 200).

²¹ Per l'analisi dettagliata del confronto con le fonti si rimanda al cap. III: *Le Menteur et la Suite du Menteur: confrontation avec le comique espagnol* in Picciola (2002: 107-144).

no 'nouvelles' les *pièces* di Rotrou e di d'Ouille. Il colore locale spagnolo emergerà con maggiore forza nell'adattamento successivo, *La Suite du Menteur*, che, come sostiene giustamente L. Picciola, sembra essere «plus espagnole que son modèle» (Picciola, 2002: 120).

Corneille ritornerà sul suo lavoro di adattatore nell'*Examen*, aggiunto all'edizione completa delle sue opere nel 1660, correggendo l'errore di aver attribuito a Lope una *comedia* di Alarcón, elogiando ancora l'opera spagnola, la migliore che abbia letto e che lui stesso avrebbe voluto scrivere, specificando che *Le Menteur* è «en partie traduit, en partie imité de l'espagnol» e che ha tentato di ridurre la *comedia* «à notre usage et dans nos règles», ma «sans lui faire perdre une bonne partie de ses beautés»²² (Corneille, 1996: 204).

Riassumendo, Corneille nelle *épîtres* alle sue due *comédies à l'espagnole* confessa di aver in parte tradotto in parte imitato la fonte, ne specifica l'autore, il titolo e l'edizione di cui si è servito, giustifica il suo operato di adattatore con la necessità di vestire 'alla francese' il modello per meglio farlo accettare al suo pubblico, evidenzia gli interventi più marcati – l'eliminazione degli a parte, il cambiamento del finale – ne spiega le motivazioni. L'ammirazione che nutre per gli intrecci spagnoli emerge ripetutamente ed è confermata dalla sua volontà di non apportare modifiche tali che ne rovinino la bellezza. Anche se i cambiamenti apportati sono maggiori di quelli enunciati da Corneille, come afferma in conclusione L. Picciola «on ne peut pas dire que la pièce de Corneille dénature celle de Ruiz de Alarcón» (Picciola, 2002: 118).

Subito dopo l'ufficializzazione del genere della *comédie à l'espagnole* da parte di Corneille, inizia quella che viene chiamata «l'heure espagnole du théâtre français» (Cioranescu, 1983: 275). A partire dalla metà degli anni '40, vengono rappresentati e pubblicati un gran numero di *comédies* e *tragicomédies à l'espagnole*, ad opera di Scarron, Boisrobert, fratello di d'Ouille, Thomas Corneille, fratello di Pierre e, in maniera minore, Philippe Quinault e Lambert, che scrisse una sola *pièce*.

Thomas Corneille, con le sue due prime commedie imitate da Calderón, *Les Engagements du hasard* del 1647 e *Le Feint astrologue* del 1648, sembra voler succedere al fratello Pierre nella produzione di *comédies à l'espagnole*; anche Boisrobert, con *La Jalouse d'elle même*, del 1649, sembra volersi inserire nella scia del fratello d'Ouille.

Thomas Corneille, come suo fratello, è molto preciso nell'indicare l'origine spagnola delle sue opere, inserendo quasi sempre nei suoi adattamenti una dedica, un'*épître* o un *avis au lecteur*, dove specifica l'origine dell'intreccio, ne indica l'autore e spesso il titolo. È il primo drammaturgo francese, nel 1651, a citare Calderón, indicando al lettore che se vorrà leggere l'originale del suo *Feint astrologue* potrà trovarlo «dans la seconde partie de celles de Calderon, qui l'a traitée sous le meme titre de *El Astrólogo*

²² P. Corneille, *Examen* a *Le Menteur*, in Corneille (1996: 204).

go *fingido*»²³. La stessa precisione si trova nell'*épître* a *Don Bertrand de Cigarral* del 1652: «Vous reconnaîtrez cette vérité si jamais vous lisez cette Comédie dans son véritable Auteur D. Francisco de Rojas, sous le titre de *Entre bobos anda el juego*»²⁴; nell'*avis au lecteur* di *L'Amour à la mode* del 1653, in cui confessa che «les Espagnols m'ont fourni le sujet de cette Comédie aussi bien que des autres, et que j'en dois l'invention à D. Antonio de Solis qui lui a donné le même titre de *El Amor al uso*»²⁵; in quello di *Les Engagements du hasard* del 1657, in cui informa che «le fameux D. Pedro Calderon, [...] a traité cette Comédie avec tant d'esprit, sous le même titre de *Los empeños de un acaso*»²⁶.

Seguendo l'esempio del fratello, il drammaturgo chiama la fonte «original espagnol», dice di aver seguito «mon guide espagnol», utilizza ripetutamente il termine «invention», riconoscendo quindi l'*inventio* agli spagnoli, ma la considerazione che ha nei confronti dei drammaturghi spagnoli non è paragonabile alla stima che aveva Pierre Corneille nei confronti di Lope. Si tratta semmai di un rapporto ambivalente, che unisce le critiche relative all'irregolarità («au milieu d'une de leurs journées, ils se font quelquefois peu de scrupule de passer d'un plein saut d'Angleterre en Allemagne et de faire qu'en moins d'un quart d'heure leurs acteurs vieillissent de plus de dix années»²⁷; «de cet amas d'intrigues qui la soutiennent jusqu'à la fin»²⁸ «des inventions les plus stériles et les plus déréglées des originaux espagnols»²⁹), alle lodi di alcuni elementi dei testi che ha scelto di adattare («Ce point seul d'extravagance m'a semblé si plaisamment imaginé, qu'il m'a fait résoudre à traiter un sujet qui d'ailleurs est si faible, qu'à peine m'a-t-il pu fournir de quoi remplir les trois premiers actes»³⁰).

Thomas Corneille scrive, nelle sue prefazioni, di prendersi la libertà «d'y changer ce que j'y trouvais de plus faible»³¹, d'aggiungere alcune parti per colmare i buchi lasciati da «ce que j'en retrancherais de languissant»³², di scegliere «ce que j'y trouvais de plus agréables surprises pour en faire un acte tout nouveau»³³. Il drammaturgo, insomma, non sembra limitarsi alla

²³ T. Corneille, À *Monsieur B.Q.R.I* in *Le Feint astrologue*, Picciola L. (éd.), in Corneille (2015: 302). Si trova anche in *Les Idées du théâtre* (éd. M. Pavesio).

²⁴ T. Corneille, *Épître* in *Don Bertrand de Cigarral*, Dumas C. (éd.), in Corneille (2015: 492). Si trova anche in *Les Idées du théâtre* (éd. C. Dumas).

²⁵ T. Corneille, *Au Lecteur* in *L'Amour à la mode*, Serrano Mañes M. (éd.), in Corneille (2015: 678).

²⁶ T. Corneille, *Épître* in *Les Engagements du hasard*, Picciola L. (éd.), in Corneille (2015: 100). Si trova anche in *Les Idées du théâtre* (éd. M. Pavesio).

²⁷ T. Corneille, *Épître* in *Don Bertrand de Cigarral*, in Corneille (2015: 493).

²⁸ T. Corneille, *Épître* in *Les Engagements du hasard*, in Corneille (2015: 100).

²⁹ T. Corneille, *Épître* in *Les Engagements du hasard*, in Corneille (2015: 100).

³⁰ T. Corneille, *Épître* in *Don Bertrand de Cigarral*, in Corneille (2015: 492).

³¹ T. Corneille, *Épître* in *Les Engagements du hasard*, in Corneille (2015: 100).

³² T. Corneille, *Épître* in *Les Engagements du hasard*, in Corneille (2015: 100).

³³ T. Corneille, *Épître* in *Les Engagements du hasard*, in Corneille (2015: 100).

regolarizzazione degli intrecci spagnoli, ma afferma di utilizzare un metodo ben più complesso e personale di riscrittura, che prevede cambiamenti, tagli, aggiunte. Eppure, pur creando un tipo di commedia più galante per conformarsi ai nuovi gusti del pubblico, non si discosta in maniera così evidente dalle sue fonti. Anzi, nel caso del *Feint astrologue*, attribuendo il ruolo dell'astrologo al *galán*, si avvicina al *Astrólogo fingido* più di quanto avesse fatto d'Ouille che aveva affidato a Jodelet le vesti del protagonista (Pavesio, 2014).

Anche François Le Métel de Boisrobert, braccio destro di Richelieu e uno dei membri fondatori dell'*Académie française*, a differenza del fratello d'Ouille, fa precedere, quasi sempre, i suoi adattamenti da un'*épître* o da un'*avis au lecteur* dove indica l'origine spagnola delle sue *pièces*. Non è preciso come Thomas Corneille e si limita, il più delle volte, ad indicare che un «fameux Auteur Espagnol en a presque fourni toute l'invention»³⁴ o che «la gloire de l'invention» è dovuta al «fameux Auteur Espagnol d'où j'ay tiré le sujet de cette Comédie»³⁵.

A partire dagli anni '50, inizia una forte concorrenza tra i drammaturghi francesi nell'imitazione delle *comedias* e la citazione delle proprie fonti serve, il più delle volte, ad evitare l'accusa, spesso fondata, di aver plagiato l'opera di un collega.

Nell'*avis au lecteur* de *La Folle Gageure* (si veda Pavesio, 2018), dopo aver fornito il titolo della fonte in traduzione francese (« S'il te plaît, lecteur, te donner la peine de lire cette comédie dans l'espagnol, sous le titre qui lui est donné, *du plus grand impossible*»), Boisrobert asserisce falsamente di aver inventato la sua commedia successiva, *Les trois Orontes*³⁶, «qui est toute de mon esprit et de ma façon», per provare che anche i francesi sono in grado di inventare intrecci e che se «nous donnons quelquefois la peine d'inventer, les Espagnols ne seraient pas les seuls maîtres des belles inventions».

Dato che l'*avis au lecteur* serve a Boisrobert anche per fare pubblicità alle proprie *pièces*, il drammaturgo cita un'altra sua opera, ormai quasi ultimata, «tirée du même auteur espagnol, sous le titre de la *Vérité menteuse*», una *comedia* in cui «je puis dire avec vérité que le grand Lope de Vega s'y est surmonté lui-même, je ne vis jamais rien de si beau et de si brillant». Si tratta di *Cassandra, comtesse de Barcelone*, pubblicata l'anno successivo, tratta da *La mentirosa verdad* di Juan Bautista de Villegas. Nell'*avis au lecteur* di *Cassandra*, Boisrobert rettificherà l'errore, sostenendo che Villegas è un «espagnol assez obscur qui a été assez heureux pour trouver un si beau noeud»³⁷.

³⁴ F. L. M. de Boisrobert, *Épître a La Jalouse d'elle-même* in *Les Idées du théâtre* (éd. D. Ruoting).

³⁵ F. L. M. de Boisrobert, *Avis au lecteur a La Folle Gageure* in *Les Idées du théâtre* (éd. D. Ruoting).

³⁶ Deriva invece da *Don Gil de las calzas verdes* di Tirso de Molina.

³⁷ F. L. M. de Boisrobert, *Avis au lecteur a Cassandra* in *Les Idées du théâtre* (éd. D. Ruoting).

Il drammaturgo adatta una decina di *comedias* per il teatro francese, ma solo nel caso di *La Folle Gageure* e *Cassandre* segnala l'autore della fonte, ossia Lope de Vega, anche se la seconda opera, come abbiamo detto, non deriva da Lope, cadendo nello stesso errore che aveva fatto Pierre Corneille qualche anno prima, quando aveva attribuito a Lope un'opera non sua³⁸.

Gli spagnoli hanno la capacità di inventare dei bei soggetti ma, secondo Boisrobert, l'organizzazione dell'intreccio, la *dispositio*, richiede notevoli correzioni perché «si nos Muses ne sont aussi inventives que les italiennes et les espagnoles, elles sont au moins plus pures et plus réglées»³⁹. L'adattatore deve dunque lavorare per far sì che la *comedia* sia «proprement habillée à la française» e deve «rectifier la disposition de ce sujet espagnol»⁴⁰. La *comedia* viene di nuovo paragonata ad un vestito, creato da un sarto spagnolo, un *tailleur*, ma sistemato da un *fripier*, un rivenditore di abiti usati, che è abile quanto il sarto, perché deve adattare un'opera alle aspettative di un pubblico diverso: «le fripier ne te paraîtra pas peut-être moins adroit que le tailleur»⁴¹, sostiene ancora Boisrobert.

Come Thomas Corneille, Boisrobert sostiene di aver «retranché toutes les choses importunes et superflues qui faisaient peine à l'esprit» e ne ha «rectifié plusieurs autres qui faisaient autant de peine au jugement»⁴². Un lavoro importante e necessario, quindi, che il drammaturgo si vanta di avere compiuto coscienziosamente e del quale pretende che gli venga riconosciuto il merito: «J'ose croire, sans beaucoup de présomption», afferma, riguardo al suo ipotesto spagnolo, che «je l'ai rendu juste et poli de brut et déréglé qu'il était»⁴³.

Un grande cambiamento è avvenuto nel teatro francese: si è imposto il Classicismo con la sua regolarità, ma soprattutto con l'idea della superiorità della drammaturgia francese sulle altre. La stima e l'ammirazione che negli anni '30 e '40 i drammaturghi francesi avevano nei confronti dei colleghi spagnoli, e di Lope in modo particolare, si è tramutata in un sentimento ambiguo che unisce un velato apprezzamento alla necessità di ribadire, nelle proprie prefazioni, l'inferiorità della drammaturgia spagnola rispetto a quella francese.

³⁸ L'errore di Boisrobert prova che la fama di Lope continuava ad essere superiore a quella degli altri drammaturghi spagnoli a lui successivi. Si veda Couderc (2017).

³⁹ F. L. M. Boisrobert, *Avis au lecteur a La Folle Gageure* in *Les Idées du théâtre* (éd. D. Ruoting).

⁴⁰ F. L. M. de Boisrobert, *À Monsieur de Mancini* in *Les Coups d'amour et de fortune, Les Idées du théâtre* (éd. D. Ruoting).

⁴¹ F. L. M. Boisrobert, *Avis au lecteur a La Folle Gageure* in *Les Idées du théâtre* (éd. D. Ruoting).

⁴² F. L. M. Boisrobert, *Avis au lecteur a La Folle Gageure* in *Les Idées du théâtre* (éd. D. Ruoting).

⁴³ F. L. M. Boisrobert, *Avis au lecteur a La Folle Gageure* in *Les Idées du théâtre* (éd. D. Ruoting).

Confrontando, però, le *pièces* di Thomas Corneille e Boisrobert con le loro fonti, non si può non notare, con un certo stupore, che i cambiamenti apportati agli ipotesti spagnoli non sono poi così numerosi ed invasivi come vengono descritti nelle *préfaces*. Certo attuano una serie di modifiche strutturali ed avvicinano il soggetto ai nuovi gusti del pubblico rendendo più galanti le loro *pièces*, ma non si discostano poi troppo dalle fonti, che ripropongono con grande precisione (Guevara Quiel, 2012), anche perché, ricordiamolo, il drammaturgo di questo periodo è un *fournisseur* che deve produrre tanto e velocemente. La capacità degli imitatori francesi sta, semmai, nell'individuare le *comedias* più adatte al pubblico francese e più facilmente adattabili, ossia nel privilegiare intrecci appassionanti che possono essere più facilmente regolarizzati.

Nel 1684, un drammaturgo-attore di fine secolo, Noël Le Breton de Hauteroche, decide a sua volta di riscrivere *L'Esprit follet* di d'Ouille, prima imitazione francese de *La dama duende*, sottolineando che è necessario riprendere le commedie scritte «dans un temps où la plus grande partie de ceux qui composaient les tragédies et les comédies ne se mettaient guère en peine de suivre ni d'étudier les règles de l'art»⁴⁴. Queste *pièces*, secondo Hauteroche, «ne sont plus représentées par la raison qu'elles n'ont presque en rien ni justesse, ni bon goût»⁴⁵. Il drammaturgo dice di aver ricevuto «l'original espagnol» dalle mani di «une illustre princesse» che gli ha ordinato di adattarlo. Sottolinea che: «Le fameux Calderón en est l'inventeur et j'ai fait mes efforts pour ne rien diminuer des grâces de son ouvrage», ed aggiunge di aver utilizzato anche «quelques scènes d'une autre pièce intitulée *El Escondido y la tapada* que j'ai trouvées fort propres à mon dessein»⁴⁶. Lo scopo della sua riscrittura è di migliorare la commedia di d'Ouille con «une conduite plus judicieuse, des vers mieux tournés, des sentiments plus raisonnables, des incidents mieux préparés, et enfin une délicatesse et un art de théâtre qui ne se trouvent point dans l'autre»⁴⁷, per adattarla ai nuovi gusti e alle nuove regole. Dal confronto tra le opere emerge, però, anche in questo caso, che Hauteroche non è completamente sincero nella *préface*: non ha utilizzato *El Escondido y la tapada*, poco o forse nulla *La dama duende*, ed ha modificato *L'Esprit follet* di d'Ouille, anche grazie ai canovacci dell'*Ancien Théâtre italien* (Pavesio, 2000: 61-120), mantenendone, però, intatte le caratteristiche fondamentali, ossia quel gioco di apparenze, perfettamente congegnate, che aveva entusiasmato il pubblico france-

⁴⁴ N. Le Breton de Hauteroche, in *Préface a La dame invisible*, in Le Breton de Hauteroche (2014: 181). Si trova anche in *Les Idées du théâtre* (éd. M. Pavesio).

⁴⁵ N. Le Breton de Hauteroche, in *Préface a La dame invisible*, in Le Breton de Hauteroche (2014: 181).

⁴⁶ N. Le Breton de Hauteroche, in *Préface a La dame invisible*, in Le Breton de Hauteroche (2014: 183).

⁴⁷ N. Le Breton de Hauteroche, in *Préface a La dame invisible*, in Le Breton de Hauteroche (2014: 181).

se degli anni '40 e che entusiasmerà ancora il pubblico di fine secolo e dei secoli successivi⁴⁸.

In conclusione, pur concordando con Couderc sul fatto che «la réécriture reste une aventure individuelle» (Couderc, 2012: 19), tutti i drammaturghi francesi seguirono un *modus operandi* che prevedeva un punto di partenza comune: la scelta di una *comedia* che affascinasse il pubblico e che presentasse delle caratteristiche facilmente adattabili alla scena francese. Sia che affermino di stimare il teatro spagnolo e di considerarlo un modello per il genere della commedia, sia che sottolineino di aver apportato numerose modifiche alle loro fonti, per migliorarle e renderle adatte alle nuove esigenze del teatro francese di quell'epoca, tutti gli adattatori secenteschi subirono il fascino della *comedia* spagnola, e seppero, nella maggior parte dei casi, conservare intatte, nelle loro riscritture, le caratteristiche peculiari degli intrecci di quel teatro dal quale erano stati conquistati.

Riferimenti bibliografici

- Birkemeier S. (2007), *Jean Rotrou adaptateur de la comedia espagnole*, Tesi di dottorato, Università di Amsterdam.
- Cioranescu A. (1983), *Le Masque et le visage, Du baroque espagnol au classicisme français*, Droz, Genève.
- Conesa G. (1995), *La Comédie de l'âge classique (1630-1715)*, Seuil, Paris.
- Corneille P. (1996), *Théâtre complet*, Tome II, Picciola L. (éd.), Classiques Garnier, Paris.
- Corneille T. (2015), *Théâtre complet*, Tome I, Picciola L. (éd.), Classiques Garnier, Paris.
- Couderc C. (dir.) (2012), *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or en France. De la traduction au transfert culturel*, Presses universitaires de Paris Ouest, Paris.
- Couderc C. (2017), *Lope de Vega y el teatro francés del siglo XVII*, «Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura», 23: 78-103.
- Courtès N. (2013), *Rotrou entre "imitation" et création (de la traduction dramatique au XVII^e siècle)*, in Tran-Gervat Y.-M. (dir.) (2013), *Traduire en français à l'Âge classique. Génie national et génie des langues*, Presses Sorbonne nouvelle, Paris: 15-27.
- Forestier G. (1981), *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Droz, Genève.
- Forestier G. (1988), *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680): Les déguisements et ses avatars*, Droz, Genève.
- Gasté A. (1899), *La Querelle du Cid. Pièces et pamphlets publiés d'après les originaux avec une introduction*, H. Welter, Paris.

⁴⁸ La *comédie* di Hauteroche fu portata in scena 344 volte fino al 1809 e ripubblicata quattro volte nel Settecento.

- Génétiot A. (2005), *Le Classicisme*, Puf, Paris.
- Guevara Quiel F. (2012), *Boisrobert, adaptateur de la commedia*, in Couderc C. (dir.), *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or en France. De la traduction au transfert culturel*, Presses universitaires de Paris Ouest, Paris: 207-228.
- Guichemerre R. (1991), *La Francisation de la comedia espagnole chez d'Ouille et Scarron*, in Mazouer Ch. (éd.), *L'Age d'or de l'influence espagnole*, Editions interuniversitaires, Mont-de-Marsan: 255-268.
- Höfer y Tuñón F. (2009), *Culture et théâtre: la comédie à l'espagnole comme exemple précoce de transculturalité en Europe au XVII^e siècle*, Université Paris-Sorbonne, Paris.
- Les Idées du théâtre*, <<http://idt.huma-num.fr/>> (2020-07-23).
- Lebègue R. (1950), *Jean Rotrou, dramaturge baroque*, «Revue d'histoire et de littérature française», 50: 379-384.
- Le Breton de Hauteroche N. (2014), *Théâtre complet*. Tome II, Blanc A. (éd.), Classiques Garnier, Paris.
- Le Métel d'Ouille A. (2013a), *Théâtre complet*. Tome I. *L'Esprit follet, Les Fausses Vérités et Jodelet astrologue*, Pavesio M. (éd.), Classiques Garnier, Paris.
- Le Métel d'Ouille A. (2013b), *Théâtre complet*. Tome II. *Les Trahisons d'Arbiran, L'Absent chez soi et Les Soupçons sur les apparences*, Teulade A. (éd.), Classiques Garnier, Paris.
- Losada Goya J. M. (1999) *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII^e siècle. Présence et influence*, Droz, Genève.
- Marchal-Weyl C. (2007), *Le Tailleur et le fripier. Transformation des personnages de la comedia sur la scène française (1630-1660)*, Droz, Genève.
- Pavesio M. (2000), *Calderón in Francia. Ispanismo ed italianismo nel teatro francese del XVII secolo*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- Pavesio M. (2004), *L'onore spagnolo nel teatro francese secentesco: il caso singolare del triplice adattamento teatrale di Obligados y ofendidos y gorrón de Salamanca di Rojas Zorrilla (Boisrobert, Scarron, Thomas Corneille)*, in Roncaccia A., Spiga M., Stäuble A. (a cura di), *Il tema dell'onore nel teatro barocco europeo*, Franco Cesati Editore, Firenze: 203-218.
- Pavesio M. (2010), *Una ricezione controversa: la comedia spagnola nella Francia del XVII secolo*, in Torresi S. (a cura di), *Francia e Spagna a confronto*, EUM, Macerata: 137-156.
- Pavesio M. (2014), *La ricezione secentesca francese del tema del finto astrologo*, in Bosco G. (a cura di), *Destini incrociati. Intrecci e confluenze nelle culture romanze*, Trauben, Torino: 165-179.
- Pavesio M. (2016), *Sei insoliti adattamenti di commedie erudite italiane nel periodo di maggior successo del teatro spagnolo in Francia*, in Couderc C., Trambaioli M. (eds.), *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia siglos XVI-XVIII)*, PUM (Anejos de Críticón), Toulouse: 265-274.

- Pavesio M. (2018), "Je l'ai rendu juste et poli de brut et déréglé qu'il était": *Lope de Vega "habillé à la française" nella Folle gageure di Boisrobert*, in Calef P. (a cura di), *Profili romanzi. Modelli, strutture e paradigmi di uno spazio culturale*, Nuova Trauben, Torino: 179-191.
- Picciola L. (2002), *Corneille et la dramaturgie espagnole*, Gunter Narr Verlag, Tübingen.
- Picciola L. (2007), *Rotrou et le traitement comique du déguisement à l'espagnole*, in *Le théâtre de Rotrou. Bibliographie*, «Littératures classiques», 63: 35-44.
- Pompejano V. (1995), *Seduzioni e follie. Forme della presenza italiana e spagnola nell'elaborazione del classicismo francese*, Schena Editore, Fasano.
- Profeti M. G. (1990), *Il paradigma e lo scarto in La metamorfosi e il testo (Studio tematico e teatro aureo)*, Franco Angeli, Milano: 7-16.
- Profeti M. G. (1993), *Importare letteratura*, Edizioni dell'Orso, Torino.
- Rohou J. (1996), *La Tragédie classique*, Sedes, Paris.
- Rotrou J. (2007), *Théâtre complet - Tome IX: La Bague de l'oubli, La Clorinde, La Belle Alphèdre*, Courtès N. (texte établi, annoté et présenté par), SFTM, Paris.
- Scarron P. (2009), *Théâtre complet*, 2 voll., Sternberg V. (éd.), Champion, Paris.
- Scudéry G. de (1899), *La Preuve des passages allégués dans les Observations sur le Cid*, in Gasté A., *La Querelle du Cid. Pièces et pamphlets publiés d'après les originaux avec une introduction*, H. Welter, Paris: 219-223.
- Siouffi G. (2010), *Le Génie de la langue française. Étude sur les structures imaginaires de la description linguistique à l'Âge classique*, Champion, Paris.
- Sternberg V. (1999), *Le Burlesque dans les comédies de Scarron: vogue d'un style et renouveau d'un genre*, in Bertrand D. (éd.), *Poétiques du burlesque*, Champion, Paris: 323-333.
- Tran-Gervat Y.-M. (dir.) (2013), *Traduire en français à l'Âge classique. Génie national et génie des langues*, Presses Sorbonne nouvelle, Paris.
- Zardini Lana R. G. (1990), *Fra Italia e Spagna: Les Trahizons d'Arbiran (1637-1638) di Antoine Le Métel d'Ouville*, in *La Tragicommedia. Problemi di fonti e di teoria drammatica*, Facoltà di Lingue e Letterature straniere, Verona: 83-104.
- Zuber R. (1995), *Les «Belles infidèles» et la formation du goût classique*, nouvelle édition revue et augmentée, postface d'E. Bury, Albin Michel, Paris [1968].