

AIO

86

Charles Vion d'Alibray

LE SOLIMAN

Tragi-comédie

a cura di Simona Munari



Copyright © MMIV
ARACNE EDITRICE S.r.l.

www.aracne-editrice.it
info@aracne-editrice.it

00173 Roma
via Raffaele Garofalo, 133 A/B
(06) 72672222 – (06) 93781065
telefax 72672233

ISBN 88-7999-782-3

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

I edizione: giugno 2004

Introduzione

La lingua originale e la lingua del traduttore sono in duplice moto, in rapporto a se stesse e in rapporto l'una all'altra. (G. Steiner, *Dopo Babele*)

Nell'*Avis au Lecteur* del *Torrismon* (1636) Vion d'Alibray annuncia la traduzione del *Solimano* di Prospero Bonarelli, una delle più note tragedie italiane del Seicento (1619), poi elaborata per le scene anche da Jean Mairet (1939):

Celuy dont ie te veux parler, et qui est un fruit du dernier Automne, c'est le Soliman du Comte Bonarelli (tres-digne frere de ce digne auteur de la Phyllis de Scyre). Je ne me suis pas si fort attaché à la traduction que ie n'aye laissé et changé quelques choses, particulièrement sur la fin, parce que d'une Tragedie que c'estoit, i'en ay fait une Tragi Comedie; les raisons qui m'ont induit à cela ie te les deduiray plus au long en son lieu. Seulement te diray-je icy en passant, que le Poëte debvant avoir esgard à ce qui peut servir, non pas tant que Poëte, mais tant qu'il entre dans la société civile, et qu'il fait un des membres de la Republique, il faut que le but des pieces de theatre soit de nous pousser aux bonnes actions, et de nous destourner des mauvaises, et de laisser les spectateurs satisfaits en leur faisant voir les iustes evenements des unes et des autres. C'est pourquoy i'ay creu estre obligé de donner une heureuse issué à l'innocence de Mustapha et de sa Maistresse, et à la malice et trahison de Rustan, le chastiment qu'il avoit merité. Je t'avertis donc de bonne heure de n'y point chercher une entiere verité, mais seulement la vray-semblance, et de t'imaginer que Soliman, Mustapha et Rustan sont plustost des noms de Turcs que de l'histoire.¹

¹ C. Vion d'Alibray, *Le Torrismon du Tasse*, Paris, Denis Houssaye, 1636, *Avis au lecteur*.

In poche righe sono delineati i problemi fondamentali ai quali lo studioso deve fare fronte per dipanare una matassa ingarbugliata. Si pone innanzitutto un dubbio di natura teorica: traduzione, riscrittura o adattamento? Il *Soliman* è “quasi come”² la sua fonte, è una “belle infidèle”³ cui Vion modifica la conclusione: la tragedia diventa tragicommedia, sollevando una questione di genere e molti interrogativi sul ruolo del poeta, sull’etica e l’estetica del teatro, in un momento in cui la drammaturgia si trasforma, infuria la *querelle* sulle regole classiche e gli autori si rivolgono alla letteratura italiana e spagnola in cerca di ispirazione. Il *Soliman* appartiene a quella che è stata definita l’età d’oro della tragicommedia, il *théâtre romanesque*⁴ che ha rimesso in discussione l’importanza della verità storica fissando nuove leggi improntate alla *vraisemblance* e alla *bienséance*. Ma il “turco”, ridotto a puro nome secondo la definizione di Vion, è protagonista di una particolare declinazione dell’elemento esotico: nella *pièce* gli infedeli, invece di essere contrapposti ai cristiani per alimentare gli stereotipi orientalisti che iniziavano a determinare la percezione del diverso, diventano essi stessi portatori del messaggio edificante, in una dimensione neostoica rielaborata secondo l’etica cristiana.

Da questi assunti, ricchi di implicazioni, prende avvio la nostra indagine.

L’attività letteraria di Charles Vion d’Alibray, “libertino erudito”, poeta e traduttore di opere italiane e spagnole, vicino agli ambienti letterari e filosofici, è in gran parte segnata dall’amore per l’Italia, e in particolare per il Tasso, nel quale riconosce esplicitamente un modello da seguire.⁵ Prima del *Solimano* di Prospero Bonarelli aveva tradotto il

² Cfr. Guido Almansi e Guido Fink, *Quasi come*, Milano, Bompiani, 1976. Gli autori individuano quattro tappe di lettura “all’incontrario” per smascherare le manipolazioni letterarie: il falso perverso, il falso consacrante, il falso innocente e il falso sperimentale.

³ Rimandiamo per questa definizione al fondamentale studio sulla traduzione nel Seicento di R. Zuber, *Les “Belles Infidèles” et la formation du goût classique. Perrot d’Ablancourt et Guez de Balzac*, Paris, Colin, 1968.

⁴ La definizione è di G. Forestier, *Passions tragiques et règles classiques*, Paris, PUF, 2003, p. 20.

⁵ D. Mauri segnala che non esistono riferimenti sicuri sulle date di nascita e morte di d’Alibray, nato probabilmente nei primi anni del secolo. Rimandiamo al suo articolo *Vion Dalibray tra arcadia e tragedia*, in *Dalla tragedia rinascimentale alla tragicommedia barocca*, c.d. Elio Mosele, Fasano, Schena, 1993 per l’elenco delle tradu-

Torrismondo (1636) e l'*Aminta* (1632), ma anche *Le pompe funebri*, una pastorale drammatica ispirata all'*Aminta* di Cesare Cremonini, e i *Discorsi* che Guidobaldo Bonarelli, fratello dell'autore del *Solimano*, aveva scritto nel 1612 per difendere la sua pastorale *Filli di Sciro* dagli attacchi della critica.⁶

L'opera *italianisante* di Vion si inserisce nel momento di massimo fulgore di quell'italianismo di tradizione rinascimentale che aveva formato il gusto francese durante il regno di Enrico IV e di Luigi XII, e che iniziava a rielaborare le poetiche barocche italiane per opporle al classicismo imperante. Vion recupera le fonti più utilizzate, Tasso e Ariosto, muovendosi fra tragedia e pastorale per inserirsi in quel "brulichio di versioni, riduzioni e contaminazioni"⁷ dai testi italiani che determina la fioritura della tragicommedia francese. La crisi dei due generi fondamentali, tragedia e commedia, dà infatti origine a forme ibride che rimettono in discussione un sistema sovraccarico di regole, in nome di una "modernità" per la quale vengono definite nuove leggi.

zioni dall'italiano e dallo spagnolo. Sulla traduzione del *Torrismon* e il modello tassiano v. D. Dalla Valle, *Le Torrismon du Tasse par Charles Vion d'Alibray. Entre tragédie et tragicomédie*, in "Cahiers de Littérature du XVIIe siècle", 6, 1984, pp. 105-114 e J.A. Dainard, *A seventeenth-century French translation of Il Re Torrismondo*, "Rivista di studi italiani", anno III, n°1, giugno 1985, pp. 44-70.

⁶ Questi *Dialoghi* furono pubblicati nel 1653 col titolo *L'Amour divisé*. Maggiori notizie sull'attività di traduttore si trovano nell'articolo di D. Mauri, *L'Aminta du Tasse traduite par Charles Vion Dalibray*, in *Pastorale italiana, pastorale francese*, c.d. D. Dalla Valle, Atti del seminario interuniversitario, Fribourg-Chambéry-Turin, 1994-'95, suppl. a "Franco italica", Dell'Orso-Champion-Slatkine, n°1, 1996. Nell'articolo sono citati (p. 92), oltre all'articolo di D. Dalla Valle sulla traduzione del *Torrismon*, i pochi studi, perlopiù biografici, su d'Alibray, e si rinvia alla bibliografia della sua opera contenuta in A. Cioranescu, *Bibliographie de la Littérature Française du XVIIe siècle*, C.N.R.S., 1969, t.III, pp. 1986-1987.

⁷ Cfr. F. Neri, *Letteratura e leggenda*, Torino, Chiantore, 1951, p. 249. Sull'influenza delle poetiche barocche italiane nella cultura europea del Seicento, cfr. D. Dalla Valle, *Aspetti dell'italianismo nelle poetiche barocche francesi*, in *Studi seicenteschi*, c.d. C. Jannaco e U. Limentani, vol. IX, Firenze, Olschki, 1969, pp. 59-78. Nei primi decenni del Seicento l'italianismo è ancora molto intenso, se pensiamo al soggiorno del Marino a Parigi dal 1615 al 1623 e ai rapporti epistolari intrattenuti da Guez de Balzac, Peiresc, Chapelain con l'Italia, meta di viaggi e soggiorni (Balzac, Chapelain, Voiture tra i più noti). Il *libertinage érudit* che si diffonde in Francia è una corrente di pensiero che raccoglie l'eredità dei filosofi naturalisti del Seicento, e nei libelli della Fronda si ritrova la riflessione politica di Machiavelli. Il prezioso e il burlesco vengono rielaborati in Francia anche attraverso il filtro spagnolo, e italiano è il *Cortigiano* del Castiglione, modello dell'*Honneste homme ou l'Art de plaire à la cour* di Nicolas Faert, pubblicato a Parigi nel 1630.

Intorno al 1620 Parigi si trasforma in un grande *atelier* di traduzioni, non solo dal latino, per sancire la nuova egemonia della lingua francese,⁸ e intorno al 1625, precisa R. Zuber, “on perçoit chez les traducteurs un souci d’art et une revendication nouvelle de dignité qui aboutiront bientôt à leur regroupement au sein de l’Académie Française”.⁹ L’Académie, fondata da Richelieu nel 1635, si propone di definire una retorica e una poetica destinate soprattutto al teatro, che con i suoi temi e le sue forme si fa portavoce di una nuova visione del mondo, priva delle certezze umanistico-rinascimentali. E la *querelle du Cid* del 1637 permetterà proprio di canalizzare la materia teatrale in un sistema unitario che affronta i problemi di struttura, l’estetica del teatro, il ruolo del pubblico e quello del poeta, adeguando a nuovi canoni il linguaggio e la drammaturgia. Il dibattito che anima gli anni 1625-1637 non tocca quindi solo il problema delle unità e della struttura formale, ma si interroga sul processo della scrittura, e segna un percorso di rinnovamento *in fieri* di cui possiamo seguire le tappe attraverso le prefazioni e i testi teorici che accompagnano la pubblicazione delle *pièces*.¹⁰ La “bataille du théâtre”, come la definisce J. Rousset, si articola in “toute une littérature de traités et de préfaces”¹¹ che dura un decennio, ma vede il suo momento cruciale intorno al 1630, quando la poetica classica di Mairret si impone, almeno nell’elaborazione dottrinale,

⁸ M. Fumaroli, *Les abeilles et les araignées*, in *La Querelle des anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard Folio, 2001, p. 13. Sul teatro italiano in Francia cfr. anche I. Mamczarz, *Le théâtre de Georges de Scudéry et l’Italie*, in A. Niderst (c.d.), *Les trois Scudéry*, Actes du Colloque du Havre, 1-5 oct. 1991, Paris, Klincksiek, 1993 e per un repertorio delle traduzioni e degli adattamenti del teatro italiano in Francia v. C. Bec e I. Mamczarz, *Le théâtre italien et l’Europe (XVIIe-XVIIIe s.)*, Actes du 2e congrès international, Paris 14-17 octobre 1982, Firenze, Olschki, 1985.

⁹ R. Zuber, *Les “Belles Infidèles”*, cit., p. 11.

¹⁰ Cfr. G. Dotoli, *Rhétorique et théâtre de la tragi-comédie à la tragédie*, in *Dalla tragedia rinascimentale alla tragicommedia barocca*, cit., p. 37. Rimandiamo al volume di G. Dotoli, *Littérature et société en France au XVIIe siècle*, Fasano, Schena-Nizet, 1991, per l’esame dei testi teorici che fissano le nuove regole teatrali. Tra i più importanti, Dotoli cita quelli di A. Hardy (*Au lecteur* dei volumi III – 1625 e 5 – 1628 del *Théâtre*), H. d’Urfé (*Préface* alla *Silvanire* scritta nel 1625 ma pubblicata postuma nel 1627), J. Ogier (*Préface* alla versione tragicomica del *Tyr et Sydon* di J. de Schélandre, 1628) e A. Mareschal (*Préface* alla tragicommedia *La Généreuse allemande*, 1630) per gli irregolari; Chapelain (lettera a Godeau, 1630) e soprattutto J. Mairret (*Préface* alla tragicommedia pastorale *La Silvanire*, 1631) per i regolari, con i quali si allineava anche Vion.

¹¹ J. Rousset, *La littérature de l’âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, Corti, 1953, nota 15 p. 269.

contro le resistenze degli ultimi irregolari Ogier, Mareschal, d'Urfé. L'orrido e il macabro senecano che avevano potuto irrompere sulla scena, violando le regole aristoteliche delle unità, la libertà dai vincoli della narrazione, l'importanza della verosimiglianza, non solo sul piano strutturale ma anche nella scelta dei soggetti, il rifiuto della dimensione storica: tutti questi elementi che caratterizzano il teatro "irregolare" si richiamano al dramma libero inglese e ai modelli italiani, e si configurano come rivendicazione da parte dei poeti moderni della possibilità di prescindere dall'imitazione degli antichi. Il ruolo e l'impronta di Mairet nel conflitto vanno letti non solo alla luce dell'opposizione Barocco-Classicismo come correnti letterarie, ma anche e soprattutto nell'ottica dell'italianismo, dal momento che – non solo per lui – una certa produzione italiana si presenta come riferimento obbligato. I testi critico-teorici degli autori impegnati sul fronte teatrale – sottolinea D. Dalla Valle – presentano e difendono opere che si richiamano al genere tragicomico o a quello pastorale, oggetto di dibattito in Italia a partire dal *Pastor Fido* del Guarini.¹² Insieme a quello di Tasso e Bonarelli, il nome del Guarini ricorre spesso presso i letterati francesi del XVII secolo, così come si nota – indipendentemente dalle loro argomentazioni e conclusioni – una convergenza di schemi mentali, delle forme e delle strutture del teorizzare. Gli italiani sono presi a modello in quanto creatori di qualcosa di nuovo, e il prestigio di cui godono costituisce una garanzia delle "licenze" nei confronti della tradizione classica. Ogni innovazione si spiega ricorrendo a paradigmi francesi: il problema dei versi liberi non rimati che gli italiani usano nella pastorale drammatica e nelle opere teatrali in genere è affrontato nei termini della verosimiglianza necessaria alla rappresentazione drammatica, e l'invenzione della tragicommedia è giustificata da argomenti quali la *bienséance*, la ragione, la concezione barocca della vita retta dalla fortuna incostante. Gli italiani, in sostanza, assumono un ruolo di intermediari, in quanto la loro imitazione permette di aggirare i classici rifacendosi a un'altra tradizione consolidata: l'innovazione diventa allora *restitutio*, in bilico tra il passato del teatro etico e il presente del teatro estetico fondato sul *plaisir* e sulla relatività del gusto.¹³ In questo consiste il valore innovativo dell'insegnamento ita-

¹² D. Dalla Valle, prefazione a J. Mairet, *La Silvanire*, Roma, Bulzoni, 1976, p. 22-23.

¹³ D. Dalla Valle, *Aspetti dell'italianismo nelle poetiche barocche francesi*, cit.

liano, al di là di ogni posizione individuale, e in questa direzione bisogna analizzare le “traduzioni” francesi, tenendo conto della loro qualità, del successo di pubblico che le trasforma in un vero e proprio “genere” autonomo¹⁴, e delle polemiche che scatenano negli ambienti letterari.

Tradotto liberamente in alessandrini a rima baciata, il *Soliman* viene rappresentato dalla compagnia del Théâtre du Marais, probabilmente nella stagione 1636-37, poco prima che la *troupe royale* dell’Hôtel de Bourgogne mettesse in scena la tragedia di Mairet *Le grand et dernier Soliman*, pubblicata solo nel 1639. Il “caso letterario” dei due *Soliman*, riconducibile alla *querelle* che dopo il *Cid* divide i letterati in partito corneliano e anticorneliano, non sembra aver coinvolto gli autori in un conflitto personale, ma costituisce un momento cruciale dell’italianismo.¹⁵ In una lettura che tenga conto della teorizzazione di G. Genette sulla “littérature au second degré”, le due traduzioni sarebbero *hypertextes* di uno stesso *hypotexte*¹⁶, ovvero trasposizioni di una stessa materia in chiave francese: “ayant entrepris de m’attacher au Tasse, ie suis demeuré loin derriere; mon stile au lieu de grave s’est trouvé pesant; croyant faire des vers tristes, i’ay fait de tristes vers; en fond Torrisonmon a trahi Germon, et moy i’ay trahy le Torrisonmon”, annuncia Vion nell’*Avis au lecteur* del *Torrisonmon*.

Anche la traduzione dell’*Aminta*, secondo le conclusioni di D. Mauri, mostra un atteggiamento “critico” di d’Alibray nei confronti del modello: dalla sua posizione di “regolare” all’interno del dibattito

¹⁴ R. Zuber valuta in questi termini l’evoluzione del nuovo genere: “renaissance, avant 1625”, “ascension, de 1625 à 1640”, “apogée, vers 1640”, “crise, de 1645 à 1652 environ”, “disparition, après 1653”. *Les “Belles infidèles”*, cit.

¹⁵ D. Dalla Valle segnala che nell’*Avertissement au Besançonnais Mairet* (1637) Corneille parla della tragedia di Mairet come di un’opera concepita per fare concorrenza al *Cid*, ma Vion nella prefazione al *Torrisonmon* definisce Mairet autore eccellente. Costui a sua volta nell’*Avertissement au Lecteur* che precede la sua traduzione definisce Vion “plus honnête homme et plus avancé dans le Parnasse que je ne suis”. Cfr. Prospero Bonarelli, *Mairet, Vion d’Alibray: un momento cruciale dell’italianismo francese nel Seicento*, in *L’arte dell’interpretare. Studi critici offerti a G. Getto*, Cuneo, L’Arciere, 1984, pp. 263 e 273 (note 14-15).

¹⁶ Secondo l’interpretazione di D. Dalla Valle, sulla scorta della teoria di Genette, il rapporto che lega le traduzioni al testo di Bonarelli è di trasformazione, e non di imitazione, dal momento che per Genette si può imitare solo un genere, mai un singolo testo. Più precisamente si tratta di una “trasposizione”, cioè una trasformazione seria, priva di intenti parodistici o satirici. *Un momento cruciale dell’italianismo francese*, cit., p. 271.

che animava il mondo teatrale, riconosce in Tasso un riferimento di equilibrio “judicieux” da seguire senza riserve. Sceglie quindi di mantenere la disposizione “raisonnable” del testo italiano, l’unità d’azione e la chiarezza dell’intrigo, limitandosi a sostituire alcuni episodi con dei *récits*, nel rispetto delle *bienséances* e della verosimiglianza. Pur senza utilizzare nell’*Avertissement* all’*Aminta* questi specifici termini, è evidente l’esigenza di adattare il modello al gusto francese, e infatti “habiller à la française” è la formula che ritroviamo nell’*Avis* del *Torrismon* per indicare la fedeltà solo parziale alla fonte. Dopo aver tessuto un elogio senza riserve dell’eccellenza e dell’equilibrio del modello, con le modifiche strutturali (condensazione del testo, o al contrario dilatazione dell’originale) e i ripetuti interventi sul registro linguistico Vion ne suggerisce la perfettibilità, in quella che D. Mauri definisce “fidélité critique” o “fidèle indépendance”: un’attitudine che riflette la consapevolezza del suo ruolo nella trasmissione della cultura, e il valore di questa trasmissione al pubblico francese dell’epoca¹⁷, ma che sposta la valutazione della fedeltà *tout-court* a un esame del *grado* di fedeltà. Se l’esistenza dell’arte e della letteratura si basa su un inconsapevole atto di traduzione interna, in quanto la cultura stessa si basa sulla trasmissione di significato attraverso il tempo, come G. Steiner sostiene, lo spostamento dalle dialettiche interne al testo a quelle interne al traduttore proposto da D. Mauri nel suo studio sulla traduzione delle *Pompe Funebri*¹⁸ può esserci utile per definire il contesto in cui nasce il *Soliman*. Vion confida nell’*Avis* del *Torrismon* di essere ben consapevole dell’importanza del tradurre, un “mestier” al quale si dedica solo una volta all’anno, in campagna “où je ne trouve rien de plus utile que cet Art qui n’a rien d’utile, ny rien de plus agreable que de traduire, qui est le labeur le plus ingrat de tous”. La teoria della traduzione, a partire dal Cinquecento, divide il soggetto in tre classi: la letteralità stretta, la riformulazione fedele ma autonoma, la riscrittura o parallelo interpretativo. I precetti di Etienne Dolet, seguito da Hugues Salel e Peletier sensibilizzano gli autori alla riflessione sulla natura della lingua¹⁹: Vion opera quindi in un contesto in cui la trasposi-

¹⁷ D. Mauri, *L’Aminta du Tasse traduite par Charles Vion Dalibray*, in *Pastorale italiana, pastorale francese*, cit., p. 103.

¹⁸ D. Mauri, *Vion Dalibray tra arcadia e tragedia*, cit., p. 256.

¹⁹ R. Zuber, *Les “Belles Infidèles”*, cit., p. 22 e G. Steiner, *Dopo Babele*, Milano, Garzanti, 1994, p. 306. Le cinque regole del traduttore di Dolet (*Manière de bien traduire d’une langue en aultre*, 1540) risalgono ai grammatici e ai retori italiani del

zione dall'originale è già oggetto di teorizzazione e l'arte del tradurre appare nella sua ambivalenza, in una tensione radicale tra istinti di riproduzione e istinti di ri-creazione. Quando il traduttore è a sua volta uno scrittore, come spesso avviene nel Seicento, si impossessa del testo non solo per soddisfare la domanda di un pubblico che non ha motivo di sforzarsi per capire ciò che gli è estraneo, ma anche per l'esigenza di riformularlo secondo le sue intuizioni. In tal senso, ogni traduzione è sempre un'interpretazione, scrive Gadamer, perché esprime la visione del mondo di chi traduce e non sempre riesce a mantenere il significato profondo dello stile di chi ha creato l'originale.²⁰ La "fonction de création" del traduttore è posta da R. Zuber sullo stesso piano della "fonction de vulgarisation", che lo obbliga a tener conto del suo autore e del suo pubblico:

La fonction créatrice du traducteur ne pătira pas nécessairement des servitudes de son emploi. Mais il faut un concours de circonstances exceptionnel, ou [...] une prise de conscience particulière des problèmes du style, pour qu'un traducteur concilie sa tâche d'écrivain avec sa tâche de vulgarisateur. Attentif au goût général, et fêru de culture humaniste, il se considèrait aussi comme un artiste original, et entendait se réserver, dans la réussite finale, une part personnelle de mérite. [...] C'est, en effet, parce qu'elle se situe au centre d'un réseau d'intentions que la traduction littéraire présente un intérêt propre.²¹

Così come aveva operato modifiche sull'*Aminta*, Vion interviene sul *Torrismondo* con tagli volti a valorizzare la drammaticità del testo, a scapito del lirismo; inoltre sopprime il coro, che non era più usato in Francia, e divide gli atti in scene; ma, soprattutto, modifica lo scioglimento, trasformando in azione il *récit* della catastrofe. Al di là dell'accomodamento alle convenzioni del suo paese, il traduttore applica allora al testo tradotto una concezione della tragedia che gli appartiene, trascurando il pensiero che soggiace alla creazione della fonte, e con l'impegno della sua identità diventa "un interprete, un execu-

primo Cinquecento. L'aspirante interprete deve avere una piena comprensione del senso e dello spirito del proprio autore; dovrebbe privilegiare il significato della frase rispetto all'ordine delle parole, evitando la "superstition" ovvero la traduzione troppo letterale, e semplificare il testo per ottenere cadenze armoniose.

²⁰ H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1983, citato da C. Razza nella prefazione a J. Ortega y Gasset, *Miseria e splendore della traduzione*, Genova, Il melangolo, 2001, p. 9.

²¹ R. Zuber, *Les "Belles Infidèles"*, cit., pp. 334-335.

tore che dà vita”.²² La lettura che Vion propone del *Torrismon*, così come si evince dall’*Avis au lecteur* secondo l’analisi di D. Dalla Valle, insiste sulle qualità della *pièce*, sottolineando l’abbondanza dell’invenzione e la bellezza e varietà delle passioni, che mostrano “toutes les conditions requises pour émouvoir la compassion” nel lettore. Pietà e compassione, e mai il terrore, sono nel pensiero di Vion gli effetti che il teatro deve perseguire, e il rifiuto dell’orrore senecano, espressamente dichiarato, apre la porta alla scelta di cambiare “quelque chose, particulièrement sur la fin” nella traduzione del *Solimano*, “parce que d’une Tragedie que c’estoit, j’en ai fait une Tragi Comedie” (*Torrismon, Avis au Lecteur*). Nel momento in cui ribadisce che l’obiettivo della tragedia è “toucher”, “émouvoir”, provocare la “compassion”, la “pitié” e le “larmes” – ma senza ricorrere al terrore, in una dimensione anti-aristotelica – Vion annuncia una trasformazione profonda, la riscrittura della fonte.²³

La storia del teatro francese ci offre nel Seicento due casi interessanti di riscrittura, indicativi delle trasformazioni a cui va incontro la tragedia negli anni trenta in seguito al dibattito tra regolari e irregolari: *Tyr et Sidon* di Jean de Schélandre, tragedia in cinque atti del 1608, che vent’anni dopo diventa una tragicommedia in due Giornate di cinque atti ciascuna; e *Le Cid* di Corneille, creata come tragicommedia nel 1637 e ribattezzata tragedia nel 1648, che tragedia resterà anche dopo la modifica di quasi un quarto dei suoi versi nel 1660. Nel decennio in cui il genere si afferma e si impone prima del ritorno al tragico²⁴, la riflessione degli autori, indipendentemente dal loro schiera-

²² G. Steiner, *Dopo Babele*, cit., p. 53. Steiner fa inoltre riferimento alla teoria goethiana della traduzione, secondo la quale il tradurre può essere “mediazione”, con intento puramente informativo; “parodia”, quando il traduttore si impadronisce soltanto di ciò che è in sintonia con la propria sensibilità e con il clima dominante; “metamorfosi” laddove si verifichi una fusione che tutela l’unicità dell’originale evolvendo in una struttura nuova più ricca (pp. 312-313).

²³ D. Dalla Valle, *Le Torrismon du Tasse par Charles Vion d’Alibray. Entre tragédie et tragicomédie*, in “Cahiers de Littérature du XVIIe siècle”, 6, 1984, pp. 105-114.

²⁴ D. Dalla Valle fa risalire alla fine del Cinquecento la nascita del genere tragicomico, che dal 1628 comincia a riflettere su se stesso. Il suo prestigio durerà fino al nuovo trionfo della tragedia, intorno agli anni 1636-37. Cfr. D. Dalla Valle, *Alla ricerca dell’intraccio tragicomico. Dal cambiamento di lingua al cambiamento di genere*, in *Dalla tragedia rinascimentale alla tragicommedia barocca*, c.d. E. Mosele, Fasano, Schena, 1993, pp. 41-49.

mento nella *querelle*, li trova concordi nel fissare alcune norme e criteri della rappresentazione drammatica relativi all'intreccio, al reperimento delle fonti e quindi al problema dell'imitazione, al ruolo del poeta e alla drammaturgia delle passioni.

La tragicommedia si presenta come un genere tipicamente "teatrale" destinato al palcoscenico più che alla lettura, e in tal senso esprime un gusto per l'azione che non contempla la tanto diffusa narrazione descrittiva. Ne consegue una certa difficoltà per i drammaturghi di trovare intrecci efficaci, seri ma con esito felice, sufficientemente avventurosi e sentimentali, moderni ma non storici, finti ma non fantastici, e l'esigenza di controllarli attraverso i principi di *bienséance* e *vraisemblance*.²⁵ E si pone il problema di organizzare intorno a queste vicende spesso confuse e complesse una rappresentazione drammatica che rispetti il principio dell'utilità pubblica del teatro, che deve "pousser aux bonnes actions" e "destourner des mauvaises", com'era scritto nell'*Avis au lecteur* del *Torrison*. Uno degli elementi chiave del nuovo genere, l'epilogo positivo, è legato proprio a un intento edificante ormai lontano da quella prospettiva aristotelica che nel 1572 aveva fatto scrivere al poeta Jean de la Taille "il faut que le sujet en soit pitoyable et poignant de soi, qu'étant même en bref et nuement dit, engendre en nous quelque passion"²⁶, secondo una concezione della tragedia che si rifaceva a Seneca e all'*Ars Poetica* di Orazio. Nel momento in cui la crisi dei due generi fondamentali dà luogo alla tragicommedia, Mairet sintetizza nella *Préface* della *Silvanire* il vecchio modello,²⁷ mai più discusso fino agli anni '30 del Seicento, e formula una diversa dialettica delle passioni e dei caratteri, sulla quale si costruisce la teoria di una forma teatrale che, in nome del nuovo gusto del pubblico, riesce a mediare istanze epiche e romanzesche.

Il percorso di reperimento delle fonti tracciato da D. Dalla Valle spazia infatti dalle prime traduzioni in francese di tragicommedie esistenti altrove alla trasmodalizzazione intermodale, come la definisce Genette, che mette in rapporto la tragicommedia con altri generi, epici

²⁵ Le leggi della verosimiglianza e della *bienséance* non costituiscono quindi teorizzazioni critiche successive, ma nascono da una riflessione sull'organizzazione della rappresentazione drammatica. D. Dalla Valle, *Alla ricerca dell'intreccio tragicomico*, cit. pp. 41-42.

²⁶ Prefazione alla tragedia *Saül le furieux* (1572), citata da G. Forestier, cit., p. 224.

²⁷ J. Mairet, *Préface en forme de discours poétique*, in *La Silvanire*, c.d. D. Dalla Valle, Roma, Bulzoni, 1976, pp. 125-127.

o narrativi. Il *Pastor Fido* del Guarini ha in tal senso una funzione preliminare in quanto introduce la teoria guariniana sul tragicomico e diventa il modello delle pastorali francesi che a partire dal 1628 si ispirano agli schemi italiani.²⁸ L'idea di attingere a diverse dimensioni linguistiche nasce dal desiderio di utilizzare un modello ignoto al pubblico, e poiché italianismo ed ispanismo si contendono in quegli anni il privilegio di dominare la dimensione culturale francese, le *comedias* spagnole affiancano la pastorale italiana determinando testi francesi che presentano cambiamenti più terminologici che sostanziali. Diverso è il caso della tragedia, che per diventare tragicommedia viene sottoposta a modifiche strutturali importanti, a partire dal rapporto con la verità storica quando l'intreccio non è di fantasia, come nel caso del *Soliman* di Vion.²⁹ Ma il cambiamento di genere contempla anche la teatralizzazione di altre forme letterarie: l'*Orlando furioso* e la *Gerusalemme liberata* erano oggetto di ispirazione, imitazione e rielaborazione, il *Don Chisciotte* di Cervantes ottiene proprio grazie a una tragicommedia il primo successo sulle scene francesi, le novelle spagnole e i romanzi francesi offrono una messe di intrecci avventurosi e sentimentali.³⁰ Quella che J. Truchet definisce "invasion du romanesque" inizia proprio dal *Tyr et Sydon* (nella versione tragicomica del 1628), e si configura come cornice di riferimento per il cosiddetto teatro barocco, "domaine du déguisement, du trompe l'oeil, du hasard et des inconstances de la fortune".³¹ Nel momento in cui *Tyr et Sydon* esce con un lungo *Avis au lecteur* di François Ogier, requisistoria contro le regole in favore del teatro libero, un gruppo di autori inizia a dedicarsi al genere tragicomico (Du Ryer, Auvray, Rayssiguier, Mareschal, Pitou, cui si aggiungono poi Rotrou e Scudéry), finché le loro posizioni mo-

²⁸ D. Dalla Valle, *Alla ricerca dell'intreccio tragicomico*, cit., p. 44. Sulla ripresa francese della teoria guariniana espressa nel *Compendio della poesia tragicomica* v. anche *Aspetti dell'italianismo nelle poetiche barocche francesi*, cit.

²⁹ "Il est rare que des événements très connus soient falsifiés [...] mais il est fréquent que les détails historiques soient modifiés pour être rendus plus vraisemblables. Par contre, l'histoire pourra servir de caution aux auteurs tentés par des événements qu'on jugerait invraisemblables, s'ils n'étaient historiques". J. Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1986, p. 370.

³⁰ D. Dalla Valle, *De la nouvelle espagnole à la tragicomédie française. Deux nouvelles de Cervantès et cinq tragi-comédies de Hardy, Sallebray, Scudéry, Bouscal, et L'Estoile*, in C. Mazouer (c.d.), *L'âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche, 1615-1666*, Actes du 20e colloque du CMR 17, Mont de Marsan, éd. Interuniversitaires, 1991, pp. 303-313.

³¹ J. Truchet, *La tragédie classique en France*, Paris, PUF, 1989, p. 120.

derniste non suscitano le proteste di Chapelain e Mairet, che nel 1631 elenca i meriti delle regole nella *Préface* alla *Silvanire*, seguito da Corneille, la cui *Clitandre* rispetta le unità. La tragicommedia era così “regolare” da scatenare la famosa *querelle*, mentre si andavano fissando i canoni che la distinguevano dalla tragedia. L’elemento tragico resisteva nelle peripezie che conducevano a un lieto fine “sofferto”, con punizione dei malvagi; il comico era costituito da una leggerezza di stampo romanzesco, “il s’agissait d’une fantaisie, d’une désinvolture, d’une liberté d’allure et de langage que la tragédie ne se permettait pas au même degré”.³² Lo scioglimento positivo che sancisce la trasformazione della tragedia di Bonarelli in tragicommedia risente quindi di spunti epici (peraltro già evidenti nella fonte) e narrativi, ma il lavoro di rielaborazione è attuato nel rispetto delle *bienséances* e della *vraisemblance* con l’obiettivo di non smarrire le fila dell’intreccio e non creare confusione o ambiguità sul piano morale.

In Italia, all’inizio del Seicento, la produzione tragica mostra una certa discontinuità e si avvia al declino sotto la spinta del melodramma e delle attenuazioni tragicomiche che minano le basi dell’ortodossia classicistica. La crisi del teatro tragico cinquecentesco si può ascrivere tanto alla difficoltà dei precetti, tale da dissuadere i compositori, quanto ai costi delle rappresentazioni, che scoraggiano committenti ed esecutori.³³ I fautori di un integrale ellenismo difendono ancora la formula trissiniana della favola indivisa e senza prologo, attingono la materia per i componimenti dalla tradizione epica e cavalleresca e si propongono, per assecondare il gusto degli spettatori contemporanei, di bandire dalla scena ogni eccesso romanzesco. In quest’ottica, l’epica tassese e ariosteica diviene serbatoio privilegiato di favole tragiche, che pure spesso non superano la prova delle scene.³⁴ Il consenso tributato al *Solimano* di Bonarelli appare quindi ancora maggiore se lo riferiamo al contesto in cui matura: questa vicenda di amori infelici e intrighi politici alla corte di Tracia, dove il re Solima-

³² J. Truchet, cit., p. 122.

³³ R. Ciancarelli, *Strategie teatrali di un dilettante nel Seicento*, saggio introdotto a P. Bonarelli, *Il Solimano*, Roma, E&A, 1992, p. 25. Ciancarelli cita in particolare la denuncia del teatro tragico che fece Angelo Ingegneri in *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, Ferrara, Baldini, 1598.

³⁴ F. Brioschi e C. Di Girolamo, *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol. 2, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, p. 833.