

RUBRICA «RIFRAZIONI»

Gaetana Rosa attrice e traduttrice di Scribe: un'analisi dei copioni manoscritti

Gaetana Rosa, actress and translator of Scribe: an analysis of the handwritten scripts

CHARLOTTE CLEMENTI

ABSTRACT

Gaetana Rosa incarna un caso emblematico di adattamento teatrale nell'Ottocento italiano. Lontana dalla mera traduzione linguistica, riscrive consapevolmente i testi di Eugène Scribe secondo esigenze sceniche, censura e pubblico torinese. I suoi manoscritti mostrano strategie adattive che trasformano il modello francese, rivelando un'autrice capace di modellare il repertorio italiano.

PAROLE CHIAVE: *adattamento, Compagnia Reale Sarda, Torino, Eugène Scribe*

Gaetana Rosa embodies an emblematic case of theatrical adaptation in nineteenth-century Italy. Far from mere linguistic translation, she consciously rewrites Eugène Scribe's texts according to theatrical requirements, censorship, and the Turin audience. Her manuscripts reveal adaptive strategies that transform the French model, revealing an author capable of shaping the Italian repertoire.

KEYWORDS: *adaptation, Compagnia Reale Sarda, Turin, Eugène Scribe*

AUTRICE

Charlotte Clementi è dottoranda presso Sorbonne Université in cotutela con l'Università degli Studi di Milano sotto la direzione di Andrea Fabiano e di Mariagabriella Cambiaghi. La sua ricerca porta sul processo di trasposizione dell'opera di Eugène Scribe nei repertori torinesi tra il 1820 e il 1860. Il suo progetto mira ad una più ampia riflessione sulla natura e la dinamica degli scambi culturali e artistici tra la Francia e l'Italia nel XIX secolo e allo studio dei conseguenti impatti sulla produzione e sul sistema drammatico.

Charlotte.clementi@sorbonne.universite.fr

Negli anni '30 del XIX secolo, l'egemonia culturale francese è particolarmente importante nel mondo dello spettacolo peninsulare e risulta difficile parlare di una vera e propria drammaturgia italiana¹. In un contesto in cui l'Italia in quanto nazione non esiste ancora e in cui il processo di unificazione tarda a compiersi, il teatro costituisce uno spazio cruciale di costruzione identitaria e allo stesso tempo uno strumento di controllo sociale, sfruttato dal potere per la sua funzione pedagogica e moralizzatrice, una funzione che assume nella penisola una particolare rilevanza in rapporto al dibattito sull'identità nazionale particolarmente vivo nel periodo in questione.

L'idea di costruire un'identità nazionale forte, capace di unire una comunità intorno a valori condivisi in un periodo di forti tensioni, viene promossa in primo luogo dalle autorità degli Stati italiani non nel senso di un richiamo al modello politico rivoluzionario o napoleonico, che anzi aveva contribuito alla dissoluzione di molte realtà statuali preesistenti, bensì riprendendo alcuni aspetti del modello teatrale francese, sviluppatosi anche in età napoleonica², come strumento di organizzazione e controllo culturale. Tale progetto trova una particolare risonanza a teatro proprio nel momento in cui la scena italiana è dominata dagli adattamenti della ricca produzione drammatica francese, che diviene così, al tempo stesso, modello estetico e terreno di confronto identitario. Da una parte, infatti, le opere d'oltralpe veicolano una nuova visione della società, moderna e progressista, dall'altra gli attori-adattatori italiani trovano facilmente il modo di attingere a questo vasto repertorio adattandolo al loro contesto storico, culturale e teatrale. Ne risultano delle opere spogliate delle loro componenti più innovative e sovversive, trasformate in strumenti di intrattenimento moralmente accettabili e conformi al gusto di un pubblico italiano particolarmente eterogeneo e la cui fisionomia varia a seconda delle specificità locali. Se l'eterogeneità del pubblico è un fenomeno

¹ F. RIGHETTI, *Teatro italiano*, Alliana e Paravia, Torino 1826, volume primo, pp. XXIII-XXV.

² H. LYONNET, *Mademoiselle Raucourt, directrice des théâtre français en Italie (1806-1807)* in « Bulletin de la Société de l'Histoire du Théâtre : revue trimestrielle », 1901-1922, 1902, pp.42-78

socioculturale ottocentesco diffuso anche nel resto d'Europa³, la frammentazione geopolitica della penisola ne accentua la percezione, e ci basta ricordare, a questo proposito, come Francesco Righetti descriva un pubblico italiano frammentato e oscillante contrapponendolo ad un pubblico parigino «giudice delicato, e severo»⁴.

Questi adattamenti rispondono così alla volontà di consolidare un'idea di italianità ancora in gestazione, fondata su norme tradizionali e su un senso dell'ordine sociale condiviso.

Attraverso lo studio del lavoro di Gaetana Rosa, una delle più attive attrici-adattatrici della scena italiana della prima metà del XIX secolo, e un'analisi comparata di una selezione delle sue traduzioni manoscritte dei testi originali del drammaturgo francese Eugène Scribe, questo contributo intende far emergere le strategie di riscrittura e mediazione culturale scenica adottate dall'attrice.

Dall'analisi emergerà che le sue riscritture teatrali mettono in luce un esempio paradigmatico di come la traduzione scenica italiana ottocentesca fosse un vero e proprio atto creativo e strategico, volto a modellare il testo secondo particolari esigenze drammaturgiche e culturali. L'osservazione e l'analisi di questa trasformazione, congiunta allo studio della ricezione di Scribe dal pubblico e dalla critica italiana dell'epoca permette di rispondere ad una serie di domande volte a superare uno studio puramente testuale. Questa chiave di lettura permette di considerare l'adattamento dell'opera di Scribe in Italia come un fenomeno di circolazione culturale caratterizzato da una tensione costante tra dominazione del teatro peninsulare e appropriazione del modello francese.

³ C. CHARLE, *La dérégulation culturelle : Essai d'histoire des cultures en Europe au XIXe siècle*, Presses Universitaires de France 2015, pp.133-134, <https://doi-org.accesdistant.sorbonne-universite.fr/10.3917/puf.charl.2015.01>, (url consultato il 07/10/2025).

⁴ F. RIGHETTI, *Teatro italiano*, cit., p. 182.

GAETANA ROSA E IL FONDO BOSIO

Il corpus di questo studio è costituito da una selezione dei quindici adattamenti manoscritti di Gaetana Rosa rinvenuti nel Fondo Bosio delle Biblioteche Civiche Torinesi.⁵

Sebbene siano presentati come adattamenti di commedie o vaudeville di Eugène Scribe o, per un unico caso, di altri autori francesi di quel periodo⁶, l'identificazione dell'opera originale risulta complessa, a causa di quella diffusa tendenza a modificare i titoli o ad utilizzarne solo una parte, adottando una strategia che mirava a creare l'illusione di una produttività incessante e originale, capace di rispondere all'esigenza di novità continuamente espressa dal pubblico.⁷

Gaetana Rosa inizia la sua carriera, accanto al padre Innocente e alla madre Giovannina De Cesari, entrambi attori. Le prime testimonianze documentate della sua attività risalgono al 1795, quando risulta attiva nella compagnia Cocchini⁸. Da quel momento, il suo percorso professionale si intreccia con quello di numerose compagnie teatrali italiane, inizialmente al seguito dei genitori e più tardi insieme al marito, il comico veneziano Angelo Rosa, e ai tre figli della coppia: Giovannina, Malvina e Salvatore.

Tra le esperienze più significative, si segnalano quelle maturate nella Compagnia Alberti e Rosa (1819-1823), la cui programmazione fu oggetto di dure critiche a causa dell'ampio ricorso a testi di provenienza francese, e soprattutto il lungo impegno nella Compagnia Reale Sarda (1824-1832), dove l'attrice entra in qualità di madre nobile, ruolo affidatole in sostituzione di Elisabetta Marchionni,

⁵ Se le traduzioni sono da attribuire con certezza a Gaetana Rosa, per l'attribuzione dei singoli manoscritti si rimanda all'analisi filologica condotta nella tesi attualmente in corso di redazione.

⁶ Si fa riferimento all'adattamento *Il defunto e l'eredità di Théophile Dumersan et Anne Honoré J. Duveyrier*, 1830, MB 67, 16 p, Fondo Bosio, Biblioteche Civiche Torinesi.

⁷ M. CAMBIAGHI, *I cartelloni drammatici del primo Ottocento italiano*, Guerini Scientifica, Milano 2014, pp. 12-16.

⁸ AMATi, <https://amati.unifi.it/app/#/view/compagnia/detail/24524?s1=0&ts=1753891042920> (url consultato il 30/07/2025).

prossima al ritiro dalle scene.⁹ È in questo secondo contesto che Gaetana Rosa consolida la propria posizione non soltanto come interprete, ma anche come traduttrice e adattatrice di vaudeville e commedie francesi, contribuendo in modo attivo alla formazione del repertorio della compagnia.

Non abbiamo molte notizie relative alla sua vita personale, ma alcune informazioni emergono indirettamente grazie al rapporto di amicizia e stima che la lega all'intellettuale Angelo Brofferio, drammaturgo, giornalista e futuro uomo politico del Risorgimento. Proprio Brofferio, fervente difensore sia della Compagnia Reale Sarda sia del teatro di Eugène Scribe, dedica alla Rosa parole di elogio nei suoi scritti, restituendoci un ritratto affettuoso, come quando la definisce «la più colta e la più intelligente attrice [...] conosciuta».¹⁰

Fu proprio Gaetana Rosa a incoraggiarlo a cimentarsi con la scrittura comica, dopo che il professor Facelli¹¹, temuto censore piemontese, aveva disapprovato alcune tragedie del drammaturgo. Questo episodio, apparentemente marginale, rivela in realtà l'influenza concreta esercitata dalla Rosa all'interno dell'ambiente teatrale torinese. Le parole impiegate per convincere Brofferio mostrano inoltre una consapevolezza profonda dei meccanismi di produzione e ricezione teatrale, nonché un approccio lucido e critico al genere comico:

So bene che alcuni giudicano facile lavoro la commedia e crederebbero di umiliarsi mettendosi sulle tracce di Molière e di Goldoni. Costoro si ingannano. La commedia è opera assai più difficile della tragedia, perché questa va per le vie delle ipotesi convenzionali in cui tutto si può tentare, mentre quella, se non è una sagace pittura

⁹ Per quanto concerne le informazioni bibliografiche, si rimanda alla voce sull'attrice nell'archivio digitale AMATi: C. CLEMENTI, *Gaetana Rosa*, <https://amati.unifi.it/app/#/view/attore/detail/1053> (url consultato il 30/07/2025).

¹⁰ A. BROFFERIO, *I miei tempi*, vol. XIV, Tipografia Nazionale di G. Biancardi, Torino 1860, p. 183.

¹¹ L'attività di Carlo Facelli è documentata negli Archivi di Stato di Torino, nel Fondo "Materie economiche, Istruzione pubblica", serie "Proprietà letteraria, revisione libri e stampa", con estremi cronologici 1730-1859, mazzo 1, relativo alla "Revisione manoscritti e revisione teatrale". Si legge inoltre, a proposito del Professor Facelli: «Il Facelli era uno di quei caratteri tutti d'un pezzo, alieno da compromessi, che si era fatta fama di intransigente, di pedante, di retrivo e di puzzare di sagrestia», S. CORDERO DI PAMPARATO, *Teatri e censura in Piemonte nel Risorgimento italiano* (1849-1861), Società storica subalpina, 1921.

dell'uomo ed una arguta rappresentazione della società, non riesce tollerabile sopra la scena.¹²

In un contesto geopolitico come quello italiano pre-unitario, ci sembra opportuno precisare che il caso di Gaetana Rosa si inserisce in un sistema culturale specifico, ovvero quello piemontese, con le sue istituzioni politiche, il suo pubblico e la sua particolare relazione con la Francia. Come confermano Francesco Regli e Antonio Ghislanzoni¹³, la Rosa era la principale traduttrice dal francese per il repertorio della Compagnia Reale Sarda, compagnia attiva principalmente presso i teatri torinesi del Carignano e d'Angennes. È quindi al pubblico torinese degli anni '30 dell'Ottocento che queste traduzioni e adattamenti sono destinati, ed è in tale orizzonte culturale che vanno letti gli interventi sul testo originale, tanto sul piano culturale quanto su quello ideologico e drammaturgico.

EUGÈNE SCRIBE NEL TEATRO ITALIANO: RICEZIONE, CIRCOLAZIONE, MANIPOLAZIONE

Dei quindici manoscritti analizzati, quattordici risultano essere adattamenti di vaudeville o commedie di Eugène Scribe (1791-1861). Sebbene il suo nome non occupi un posto centrale nella storiografia teatrale italiana, Scribe è senza dubbio l'uomo di teatro più rappresentato e riconosciuto della sua epoca, in Francia come nel resto d'Europa.¹⁴ A dispetto della sua capillare diffusione nei cartelloni teatrali della penisola, non esiste tuttora uno studio sistematico sull'impatto del suo repertorio nel contesto italiano, analogamente a quanto avviene per la figura di Gaetana Rosa.¹⁵

¹² A. BROFFERIO, *I miei tempi*, vol. XIX, Tipografia Nazionale di G. Biancardi, Torino 1860, p. 88.

¹³ F. REGLI, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresarii, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, E. Dalmazzo, 1860, p.460 e A. GHISLANZONI, *Gli artisti da teatro romanzo*, G. Daelli, 1865.

¹⁴ J-C. YON, *Eugène Scribe: la fortune et la liberté*, Librairie A.-G. Nizet, Saint-Genouph 2000, p. 6.

¹⁵ Si segnalano tuttavia due lavori importanti in questo ambito: in primo luogo lo studio sui cartelloni milanesi di M. CAMBIAGHI, *I cartelloni drammatici del primo Ottocento italiano*, cit., e il lavoro meno recente di A. MEZZACAPPA, *The Performance of Scribe's plays in Naples*, Annali dell'Istituto universitario orientale, sez. romanza, Napoli 1967.

Gli attori e adattatori delle diverse formazioni teatrali italiane dell'Ottocento hanno largamente sfruttato l'inesauribile produttività del drammaturgo, approfittando dell'assenza di una regolamentazione in materia di diritti d'autore e di circolazione delle opere drammatiche.

L'attrazione esercitata da Scribe sul pubblico italiano è ampiamente documentata, sia dai molteplici riferimenti rintracciabili nei periodici teatrali dell'epoca, sia dalla massiccia presenza, solo in parte quantificabile, dei suoi adattamenti nei repertori delle compagnie italiane. Resta tuttavia da comprendere quali siano le ragioni per le quali tra gli autori francesi, sia Scribe in particolare ad ottenere successo in tutta la penisola tanto da attirarsi, tra i molteplici elogi, non poche critiche da parte di quegli intellettuali che vedono nella sua opera il sintomo di una deriva commerciale del teatro: il suo modello produttivo, basato sulla collaborazione con altri autori, sulla serialità e sulla logica del mercato, veniva contrapposto a una visione più "alta" e autoriale del "fare" teatro. In Italia, queste critiche si intrecciano con un malessere più ampio, ovvero l'assenza di una vera drammaturgia nazionale e la dipendenza dai modelli stranieri che alimentano un sentimento di inferiorità culturale:

Sonovi taluni che grandemente si lagnano della mancanza di varietà nel repertorio... Sempre le stesse cose, dicono essi [...]. Pare poi a questi tali, che il trovare una commedia nuova per settimana, come è costretto a fare il Capocomico, sia lo stesso che trovare un cardo al mercato [...] Quella lunga filastrocca di autori francesi, a cui si è concesso la cittadinanza sui Teatri Italiani, ti ha messo di cattivo umore. Sempre traduzioni, tu esclami, sempre riduzioni, sempre imitazioni! ... Amico, di chi è la colpa? Vuoi forse condannare al patibolo un Capo-Comico, perché in Italia non si scrivono commedie? Volgi uno sguardo al Teatro Francese, ed osserva come è fiorente. Se in Francia non si producono sempre capi d'opera, tu trovi almeno quasi sempre nelle loro produzioni molto spirito, molta vivacità, e soprattutto una fedele pittura della attuale loro società, una caratteristica espressione dei costumi, delle opinioni, delle passioni da cui sono attualmente condotti... Tu sai, che nella letteratura drammatica si trova più che altrove la storia dei tempi e degli uomini, e per dir così l'ispirazione del secolo.¹⁶

¹⁶ A. BROFFERIO, «Arte drammatica», in « Il messaggiere torinese », 5 settembre 1839, pp.50-54.

Questo passo di Angelo Brofferio permette di individuare tre temi centrali del contesto teatrale italiano di quel periodo. In primo luogo, Brofferio evidenzia la scarsità della produzione originale italiana, difendendo quindi i capocomici che fanno ricorso agli autori stranieri poiché, in Italia, non si scrivono commedie in numero e qualità sufficienti: si tratta di una critica implicita al sistema culturale nazionale e alla sua incapacità di sostenere una drammaturgia autoctona. In secondo luogo, egli legittima il ricorso al repertorio francese, presentandolo sia come un modello di modernità e vitalità sia come un dispositivo di lettura storica e sociale. Infine, Brofferio denuncia la pressione produttiva alla quale erano sottoposti i capocomici i quali, per sopravvivere economicamente, ricorrevano inevitabilmente agli adattamenti.

Le parole dell'intellettuale piemontese ci aiutano a comprendere come Gaetana Rosa agisse all'interno di una logica produttiva ben precisa, partecipando attivamente alla costruzione di un repertorio capace di tenere il passo con le aspettative di varietà, attualità e intrattenimento, e al tempo stesso di colmare le lacune di un sistema teatrale peninsulare ancora frammentario e privo di progettualità nazionale.

Ora, tra i numerosi drammaturghi francesi attivi in quegli anni, Eugène Scribe è certamente quello che più di tutti mira a un'efficace aderenza al presente, tematizzando discorsi e situazioni della sua epoca. Lo fa senza rinunciare alla leggerezza e alla comicità di un teatro il quale ambisce prima di tutto a divertire, ma che nel contempo riflette la società del tempo. Egli contribuisce a diffondere, oltre al contenuto sociale delle trame, una vera e propria immagine idealizzata della capitale francese come luogo di modernità, cultura, arte ma anche diplomazia, politica e commercio.¹⁷ In Italia, dove il dibattito culturale è ancora frammentato da contesti regionali profondamente diversi, questa rappresentazione della vita parigina esercita un certo fascino sul pubblico ed agisce da modello.

¹⁷ Per una restituzione dell'immagine che Parigi veicolava nel resto d'Europa dalla Rivoluzione Francese e per tutto il XIX secolo : V. HUGO, *Paris*, Calman Lévy, Paris 1789, pp. 56-59.

Gaetana Rosa non è l'unica ad attingere al repertorio di Scribe, i cui successi vengono ripresi e adattati in molti contesti europei. La forza di questo autore non risiede solo nell'incarnazione dello "spirito francese", ma anche nella solidità della costruzione drammaturgica, che rende i suoi testi particolarmente adatti alla manipolazione da parte degli attori-adattatori, senza comprometterne la coerenza narrativa né l'efficacia scenica. Considerato l'inventore della "pièce bien faite"¹⁸, Eugène Scribe struttura minuziosamente le sue commedie attorno a una catena di ostacoli crescenti, il più frequentemente basati su malintesi, omissioni o errori di comunicazione, i quali culminano in un conflitto massimo, apparentemente irrisolvibile, seguito da uno scioglimento inatteso ma perfettamente logico. L'arte della "pièce bien faite" consiste proprio nel rendere imprevedibile la soluzione, pur predisponendo tutti gli elementi affinché il pubblico, nel momento dello scioglimento, possa cogliere la coerenza e l'equilibrio della macchina teatrale¹⁹.

La solidità architettonica del modello di Scribe, unita alla leggerezza dei dialoghi e alla rapidità dell'intreccio, ne ha facilitato la diffusione anche in contesti lontani da quello francese, offrendo agli adattatori una base stabile ma facilmente modellabile.

L'analisi dei manoscritti di Gaetana Rosa, tutti adattamenti di vaudeville in uno o due atti, permette di mettere in luce come questo genere risponda perfettamente non solo alle esigenze di rinnovamento dei repertori, ma anche alle aspirazioni individualiste dei primi attori e delle prime attrici italiane, desiderosi di ruoli ritagliati su misura, capaci di valorizzarne il talento e il prestigio scenico.

A partire da questi presupposti, ci proponiamo ora di esaminare le strategie di riscrittura e le scelte adattative adottate dell'autrice, con particolare attenzione al

¹⁸ Ecco alcune delle caratteristiche principali della pièce bien faite secondo G. GENGEMBRE, *Le théâtre français au 19^e siècle*, Armand Colin, 2010, p.399 : '[...] svolgimento continuo, serrato e progressivo dell'azione, con mantenimento della suspense, dei qui pro quo e dei colpi di scena/distribuzione costante della materia drammatica: esposizione che pone le basi, ascesa dell'azione scandita da un punto chiave in ogni atto/azione che culmina in una scena centrale o scena da fare in cui si riannodano tutti i fili/presenza di un personaggio ragionatore/tematica che rispetta i due principi dell'identificazione e del verosimile.'

¹⁹ D. CARDWELL, *The Well-Made Play of Eugène Scribe*, in « The French Review », vol.56, n.6, 1993, pp. 876-884.

trattamento dei personaggi, alla modulazione dei registri e all'adeguamento dei contenuti al contesto culturale e teatrale torinese degli anni '30 dell'Ottocento.

LE STRATEGIE DI RISCrittURA DI GAETANA ROSA

La disamina degli interventi di Gaetana Rosa si inserisce in una prospettiva che considera la traduzione teatrale come una pratica performativa ed un atto profondamente ibrido, che si muove tra codici linguistici, gestuali, spaziali e culturali.²⁰

Riprendendo le riflessioni di Patrice Pavis, in particolare ne *Le théâtre au croisement des cultures*²¹, potremmo affermare che la traduzione teatrale è sempre anche traduzione interculturale e intergestuale: non si traduce soltanto la parola, ma un insieme di segni che vanno reinterpretati alla luce del contesto storico, geopolitico e culturale.

Nell'esaminare i manoscritti selezionati, il primo passo è stato quello di verificare se non esistesse la versione a stampa del copione, poiché numerose case editrici pubblicarono sotto forma di raccolta le opere adattate di Eugène Scribe, in particolare negli anni '30. Per quanto concerne Gaetana Rosa, le sue traduzioni sono state quasi sempre pubblicate da Chirio e Mina, a Torino.²² La trascrizione del manoscritto, quindi, è stata necessaria soltanto per alcune opere, mentre per le restanti si è tuttavia verificato, attraverso un'attenta analisi comparativa, che le versioni testuali manoscritte e a stampa corrispondessero, segnalando le rarissime modifiche, destinate soprattutto alla rifinitura lessicale.

Per lo studio comparato, si sono divise le diverse tipologie d'intervento in sezioni, suddividendole successivamente in ulteriori sottocategorie a seconda delle tendenze prevalenti in ogni manoscritto.

²⁰ Quest'impostazione teorica segue il recente studio di M. MORINI, *Theatre Translation: Theory and Practice* Bloomsbury Advances in Translation, Bloomsbury Academic, 2022.

²¹ P. PAVIS, *Le théâtre au croisement des cultures*, José Corti, Paris 1990.

²² (Senza il nome del trad.), *Biblioteca teatrale economica ossia raccolta delle migliori tragedie, commedie e drammi, tanto originali quanto tradotti*, Chirio e Mina, Torino 1829-1830-1832.

Le categorie in questione sono le seguenti: le soppressioni delle arie cantate, emblematiche dello stesso genere del vaudeville, le soppressioni delle repliche (totali o parziali), le aggiunte (con il loro rispettivo ruolo), gli adattamenti culturali e le modulazioni²³. Pur consapevoli del fatto che molte di queste categorie tendono a sovrapporsi o a convivere all'interno dello stesso intervento, la classificazione proposta consente di evidenziare le scelte dominanti e di tracciare linee interpretative coerenti.

LA SOPPRESSIONE DELLE ARIE CANTATE

Il vaudeville si caratterizza per l'alternanza di dialoghi e canzonette leggere costruite su melodie preesistenti e facilmente riconoscibili dal pubblico. Durante il XIX secolo, grazie ad Eugène Scribe, questo genere beneficia di un rinnovamento e di un successo importante. Ora, negli adattamenti di Gaetana Rosa, una delle manipolazioni con maggiori ripercussioni sul testo originale è la soppressione sistematica delle ariette cantate. Questa scelta, a prima vista contraddittoria, è riscontrabile in tutti i manoscritti analizzati e la si può interpretare alla luce di diversi fattori: dalla difficoltà di adattare i testi alle melodie originali (spesso sconosciute al pubblico italiano e quindi prive di una funzione intertestuale), alla mancanza di mezzi delle compagnie per integrare un'orchestra e un coro all'interno di uno spettacolo drammatico e alla difficoltà, per un pubblico italiano erede di una tradizione lirica di qualità, di apprezzare dei numeretti di scarso livello.

Nella maggior parte dei casi, il tono generale ne risulta profondamente trasformato: eliminata l'alternanza tra parlato e cantato, e con essa il gioco ironico e leggero tipico del genere, il testo italiano assume un andamento più lineare e un carattere complessivamente più serio più adatto ad enfatizzare l'aspetto melodrammatico e patetico dell'opera.

²³ Per 'modulazione' s'intende la variazione ottenuta con un cambio del punto di vista o della categoria di pensiero secondo la definizione di J. PODEUR, *La pratica della traduzione: dal francese in italiano e dall'italiano in francese*, Liguori, Napoli 1993, a cui si rimanda per la terminologia.

Un caso emblematico si trova nell'adattamento²⁴ de *Le plus beau jour de la vie* (1826): tra le diciannove ariette eliminate, si nota in particolare il 'quatuor' finale alla decima scena del secondo atto costruito da Scribe su un'aria del Barbiere di Siviglia.²⁵ La scelta di Gaetana Rosa risponde a motivi pratici che abbiamo già evocato, ma soprattutto culturali (il cerimoniale coreografico e l'ironia sull'ipocrisia borghese appartengono a un codice tipicamente francese, quindi poco familiare al pubblico torinese) e ideologici (la preferenza per una chiusura armoniosa e sentimentale). Il risultato è il passaggio da un epilogo corale e satirico ad un finale più intimo e lineare, che neutralizza il contrasto fra la gioia apparente e il malcontento latente tipico del vaudeville di Scribe.

Citiamo ad esempio un altro caso, questa volta tratto da *Le Diplomate* (1827), una 'comédie-vaudeville' in due atti di Scribe scritta in collaborazione con il suo amico d'infanzia Germain Delavigne. Nell'adattamento di Gaetana Rosa²⁶, viene eliminata integralmente l'aria *Que d'établissements nouveaux*²⁷ della terza scena del primo atto. Nel testo originale, Scribe ironizza sulla convergenza di interessi tra l'aristocrazia e la borghesia nei matrimoni "di convenienza", introducendo, così, una critica alle norme patriarcali e alla superficialità del mondo borghese. Questa componente satirica scompare anche per ragioni di autocensura politica: la Compagnia Reale Sarda, per la quale la Rosa ha tradotto Scribe, fu voluta e pensata da Vittorio Emanuele II con l'intento chiaro di contenere l'eco dell'atmosfera di ribellione che minacciava di esplodere sotto l'esempio della Rivoluzione Francese²⁸.

²⁴ *Il più bel giorno della vita*, commedia in due atti di Eugenio Scribe tradotta da G. R., nessuna data, MB 74, 11 p. (di cui le ultime tre bianche), Fondo Bosio, Biblioteche Civiche Torinesi. Per il presente studio si utilizza una trascrizione del manoscritto appositamente realizzata per l'analisi comparativa (numerazione progressiva arbitraria).

²⁵ E. SCRIBE ET H. VARNER, *Le plus beau jour de la vie*, comédie-vaudeville en deux actes, Grignon Librairie éditeur, Bruxelles 1827, pp. 31-34.

²⁶ *Il Diplomatico*, commedia in tre atti de' s.ri Scribe e G. Delavigne, liberamente tradotta da Gaetana Rosa, nessuna data, MB 90, 17 p. (di cui le ultime tre bianche), Fondo Bosio, Biblioteche Civiche Torinesi. Per il presente studio si utilizza la versione a stampa, fedele al manoscritto, in: *Biblioteca teatrale economica*; Cl. II, Vol. II, Torino, Tipografia Chirio e Mina 1829.

²⁷ E. SCRIBE ET G. DELAVIGNE, *Le Diplomate*, comédie-vaudeville en deux actes, Imprimerie Boulé, Paris 1830, p.4.

²⁸ Vedi la Reale Patente di Vittorio Emanuele del 28 giugno 1820 in G. COSTETTI, *La Compagnia Reale Sarda e il teatro italiano dal 1821 al 1855*, Max Kantorowicz editore, Milano 1893, pp. 1-2.

In una monarchia come quella sabauda, ogni allusione ai principi di una casa regnante o all'élite politica poteva risultare rischiosa, e l'idea stessa che un principe fosse costretto al matrimonio poteva essere letta come una critica troppo audace.

Entrambi gli esempi presi in considerazione concernono la soppressione delle arie del vaudeville, ma numerosi sono i casi in cui l'arietta viene modulata e riproposta a volte in un'unica replica e altre volte in un breve dialogo tra i personaggi. Possiamo osservare l'esempio seguente, tratto da *L'Héritière* (1823):

Versione originale francese ²⁹	Traduzione letterale ³⁰	Versione adattata di Gaetana Rosa ³¹
«Son esprit plaît ; mais il sait trop d'avance/Qu'avec plaisir chacun va l'écouter ;/Pour sa gaieté, pour son aisance,/C'est un homme qu'on peut citer :/Indiscret, frivole, agréable,/Sans rien sentir, toujours sûr de charmer;/Enfin, monsieur, un homme aimable :/Voilà pourquoi je ne saurais l'aimer.»	‘Ha dello spirito; ma sa troppo in anticipo/che ognuno lo ascolterà con piacere;/per la sua gaiezza, per la sua disinvoltura,/è un uomo che si può citare ad esempio;/indiscreto, frivolo, piacevole,/senza provare nulla, sempre sicuro di affascinare;/insomma, signore, un uomo amabile:/ecco perché non potrei mai amarlo.’	«Mi sembra ch'egli abbia una soverchia prevenzione de' propri meriti. Leggero, inconsequente, in somma è troppo amabile, perché io possa amarlo.»

Da una breve analisi delle versioni qui sopra trascritte, possiamo constatare che, nell'adattamento dell'attrice, oltre alla riduzione formale, il tono è serio: i termini come «soverchia prevenzione de' propri meriti» e «inconsequente» apparentano il discorso di Amalia ad un giudizio morale e si sostituiscono alle immagini e agli

²⁹ E. SCRIBE, *L'Héritière* in : *Oeuvres choisies de E. Scribe de l'Académie Française*, Tome troisième, Librairie de Firmin Didot Frères, Paris 1845, pp. 5.

³⁰ Traduzione libera.

³¹ *L'Ereditiera*, commedia in un atto del sig. Eugenio Scribe tradotta da G. R., nessuna data, MB 77, 10 p. (di cui le ultime tre bianche), Fondo Bosio, Biblioteche Civiche Torinesi. Per il presente studio si utilizza la versione a stampa, fedele al manoscritto, in : *Biblioteca teatrale economica*; Cl. II, Vol. III, Torino, Tipografia Chirio e Mina 1829, p. 153.

aggettivi ironici del testo di Scribe. L'effetto finale è decisamente meno leggero, privo di ambiguità e, da un punto di vista metrico, molto più piatto e sintetico.

ALTRE SOPPRESSIONI E CASI DI ADATTAMENTO CULTURALE

Le arie dei vaudeville non sono gli unici elementi che Gaetana Rosa elimina nei suoi adattamenti: molti sono i tagli ai riferimenti politici, parodici, allusivi ed erotici che caratterizzano invece testi di Eugène Scribe.

Nella sua versione de *Le plus beau jour de la vie*, non si ritrova traccia del commento del personaggio di Bonnemain, «C'est heureux !... depuis midi qu'il tient ma femme par les cheveux... Quel terrible homme que ce Plaisir ?... on ne peut pas dire qu'il ait des ailes... J'en sais quelque chose.»³². Si tratta di un gioco di parole costruito sulla personificazione ironica del 'Piacere', arricchito da un doppio senso e da un sottotesto di critica sociale. In un contesto conservatore come quello torinese, questo scambio sarebbe risultato troppo esplicito o addirittura incomprensibile senza i codici culturali e sociali necessari per coglierne l'ironia francese. Si tratta qui di una soppressione che risponde a due esigenze ricorrenti negli adattamenti della Rosa: l'adattamento culturale e l'epurazione morale.

Un caso interessante di adattamento culturale lo si trova ne *La Soffitta degli artisti*:

«Trop heureux encore quand je m'en retire sur la romance, le morceau détaché, ou la contredanse.» ³³	‘Ancora troppo felice quando mi ritiro sulla romanza, sul ‘morceau détaché’ o sulla controdanza.’ ³⁴	«Bisogna solo che mi chiami contento, se posso scrivere una canzone, una contraddanza, o qualche monferrina.» ³⁵
---	---	---

³² E. SCRIBE ET H. VARNER, *Le plus beau jour de la vie*, comédie-vaudeville en deux actes, Grignon Librairie éditeur, Bruxelles 1827, p.5.

³³ E. SCRIBE, H. DUPIN ET A.F VARNER, *La Mansarde des artistes*, comédie-vaudeville en un acte, Pollet, Paris 1824.

³⁴ Traduzione libera.

³⁵ *La soffitta degli artisti*, commedia in un atto del sig. Eugenio Scribe tradotta da G. R., nessuna data, MB 79, 8 p., Fondo Bosio, Biblioteche Civiche Torinesi. Per il presente studio si utilizza la versione a stampa, fedele al manoscritto, in : *Biblioteca teatrale economica*; Cl. II, Vol. III, Torino, Tipografia Chirio e Mina 1829, p. 117.

Ci troviamo di fronte ad un caso di modulazione poiché la battuta viene conservata malgrado delle modifiche importanti: è uno dei molti esempi di adattamento culturale, dove il riferimento francese viene sostituito da un equivalente culturalmente pregnante per il pubblico italiano, in particolare per lo spettatore torinese: al posto dell'espressione «morceau détaché»³⁶, la Rosa sceglie il termine preciso di monferrina³⁷, una danza popolare piemontese vivace e folkloristica, la quale evoca nel pubblico un'immagine immediatamente riconoscibile.

L'analisi di quest'intervento consente di comprendere come le riscritture di Gaetana Rosa non siano il risultato di un'operazione approssimativa o di scarsa qualità, né di una presunta incompetenza linguistica o di una mancata consapevolezza delle differenze culturali, ma quanto rivelano invece un processo di rimediazione attivo e consapevole guidato da logiche di adattamento plurivettoriali.

L'adattamento culturale, oltre a colmare la distanza tra i riferimenti socio-culturali parigini e torinesi, risponde talvolta alle esigenze geopolitiche e si allinea all'obiettivo dichiarato del teatro ottocentesco, ovvero educare lo spettatore ad un certo tipo di comportamenti e promuovere l'idea di un'italianità nascente³⁸, con Torino al centro del processo di nazionalizzazione. Al contempo, il timore costante che le trasformazioni culturali e politiche avviate dalla Rivoluzione francese, insieme alle esperienze maturate durante l'occupazione napoleonica, potessero riaccendersi nella società spinge i governi ad adottare una politica di censura estremamente repressiva.³⁹

Si osserva come, ne *Il Diplomatico*, Gaetana Rosa sostituisce il contesto spazio-temporale originariamente ambientato da Scribe in un principato tedesco con un

³⁶ Secondo la definizione del TLFi, «on appelle morceau détaché tout fragment, complet en lui-même, tiré d'un opéra, d'une symphonie, etc., et joué ou publié séparément (Brenet, Dict. prat. et hist. mus., 1926, p.114)», <https://www.cnrtl.fr/definition/morceau>, (url consultato il 12/08/2025).

³⁷ <https://www.treccani.it/vocabolario/monferrina/>, (url consultato il 12/08/2025).

³⁸ «sentimento della italianità così costante ne' Sabaudi», in G. COSTETTI, *La Compagnia Reale Sarda e il teatro italiano dal 1821 al 1855*, Max Kantorowicz editore, Milano 1893, p.2.

³⁹ C. CHARLES, *La dérégulation culturelle : Essai d'histoire des cultures en Europe au XIXe siècle*, Presses Universitaires de France, 2015, pp. 62-63.

generico riferimento a un'antica Polonia, in modo da attenuare le possibili implicazioni politiche legate alla situazione italiana ed evitare la censura del testo:

«La scène se passe dans une principauté d'Allemagne.» ⁴⁰	'La scena si svolge in un principato tedesco.'	«L'epoca in cui si finge l'azione, dev'essere degli antichi Re di Polonia.» ⁴¹
Chavigni: «Par hasard ... Je m'étais permis tantôt quelques plaisanteries sur la cuisine allemande, et son Altesse a daigné m'inviter, pour détruire mes préventions.» ⁴²	Chavigni: «Per caso... Poco fa mi sono permesso qualche scherzo sulla cucina tedesca, e Sua Altezza si è degnata di invitarmi, per dissipare i miei pregiudizi.» ⁴³	Chavigni : «Fu un caso. Aveva detto qualche facezia sul modo di cucinare in Francia, ed in Germania, e sua Maestà m'invitò perché giudicassi anche della cucina polonese.» ⁴⁴

Nel secondo esempio, si nota come l'aneddoto culinario del testo francese, allegoria del conflitto tedesco-francese, sia convertito in un episodio banale e privo di riferimenti politici. Tramite l'aggiunta di una terza tipologia di 'cucina', Gaetana Rosa attenua l'intervento del suo personaggio riconfermando, inoltre, la rilocalizzazione geografica dell'opera.

Analogamente a quanto avviene per *Il Diplomatico*, ne *L'Ereditiera*, l'attrice-adattatrice cambia le coordinate geografiche della vicenda: se Scribe, con un generico «à la campagne»⁴⁵, non dà indicazioni precise quanto all'ambientazione, l'adattamento italiano viene situato nella città di Torino, capitale allora del Regno di Sardegna e sede della Compagnia Reale Sarda, sostituendo l'immaginario parigino,

⁴⁰ E. SCRIBE ET G. DELAVIGNE, *Le Diplomate*, comédie-vaudeville en deux actes, Imprimerie Boulé, Paris 1830, p.1.

⁴¹ "*Il Diplomatico*, commedia in tre atti de' s.ri Scribe e G. Delavigne, liberamente tradotta da Gaetana Rosa", nessuna data, MB 90, 17 p. (di cui le ultime tre bianche), Fondo Bosio, Biblioteche Civiche Torinesi. Per il presente studio si utilizza la versione a stampa, fedele al manoscritto, in : *Biblioteca teatrale economica*; Cl. II, Vol. II, Torino, Tipografia Chirio e Mina 1829, p.122.

⁴² E. SCRIBE ET G. DELAVIGNE, *Le Diplomate*, comédie-vaudeville en deux actes, Imprimerie Boulé, Paris 1830, p.14.

⁴³ Traduzione libera.

⁴⁴ *Biblioteca teatrale economica*; Cl. II, Vol. II, Torino, Tipografia Chirio e Mina 1829, p.159.

⁴⁵ E. SCRIBE, *L'Héritière* in : *Oeuvres choisies de E. Scribe de l'Académie Française*, Tome troisième, Librairie de Firmin Didot Frères, Paris 1845, p.1.

punto di forza del fascino esercitato dal vaudeville sui pubblici europei, con un riferimento locale, in grado di radicare la vicenda nello spazio politico e culturale torinese.

Torino, citata cinque volte nel testo⁴⁶, si armonizza anche con il progetto politico-culturale sabauda che promuoveva, già dagli anni '20, una trasformazione urbanistica e infrastrutturale importante volta ad accrescere il prestigio della città.⁴⁷ Sull'esempio di Parigi, la capitale sabauda ambisce a diventare il punto di riferimento della penisola e ad occupare il davanti della scena.

Gourville: «je soutenais que je t'avais vu à Paris, dans les meilleurs sociétés [...] je me suis permis de lui raconter quelques unes des glorieuses aventures qu'on attribue dans le monde.» ⁴⁸	Gourville: 'sostenevo di averti visto a Parigi, nelle migliori società [...] mi sono permesso di raccontargli qualcuna delle gloriose avventure che ti si attribuiscono nel mondo.' ⁴⁹	Delprato: «sosteneva d'averti veduto brillare nelle prime società di Torino... che tutte le belle andavano pazze per te...» ⁵⁰
---	---	---

Le forme di adattamento culturale mettono in luce un altro aspetto interessante di ciò che accade nel momento in cui due tradizioni teatrali entrano in contatto e si confrontano con i loro rispettivi pubblici. Oltre ad essere la sede di un incontro tra identità sociali diverse, 'essi registrano, in ragione del rapido rinnovamento delle opere in cartellone, i mutamenti delle sensibilità, delle congiunture e dei conflitti che attraversano le società europee', ciò che permette di 'rendere conto dei divari temporali e geografici che caratterizzano i vari paesi europei in un dato momento'.⁵¹

⁴⁶ *Biblioteca teatrale economica*; Cl. II, Vol. III, Torino, Tipografia Chirio e Mina 1829, pp. 158-159, 166,175.

⁴⁷ A. BROFFERIO, *Storia del Piemonte, dal 1814 ai giorni nostri*, L'Editore libraio Pompei Magnaghi, Torino 1850, p.88.

⁴⁸ *Supra*, pp. 12-13.

⁴⁹ Traduzione libera.

⁵⁰ *Supra*, pp. 158-159.

⁵¹ C. CHARLES, *La dérégulation culturelle : Essai d'histoire des cultures en Europe au XIXe siècle*, Presses Universitaires de France, 2015, p.133-134.

MORALIZZAZIONE

Comparando i manoscritti di Gaetana Rosa e i testi a stampa di Eugène Scribe in lingua originale⁵² si nota la volontà, tramite diverse aggiunte e/o modulazioni, di moralizzare l'opera originale, in particolare riguardo la rappresentazione del modello patriarcale della famiglia e il ruolo tradizionale della donna. La morale dominante nella società ottocentesca promuove certi modelli femminili, in particolare nelle rappresentazioni teatrali ufficiali e nelle compagnie stabili, privilegiando modestia, virtù e dedizione al ruolo domestico, in contrasto con le figure femminili più indipendenti e intraprendenti che animano frequentemente il teatro di Scribe. All'epoca, in particolare a Torino, dove vige una delle censure più repressive d'Europa⁵³, la Compagnia Reale Sarda deve proporre dei personaggi femminili esemplari, la cui condotta morale agisca da modello educativo per il pubblico.

Un esempio emblematico è costituito da *Malvina* (1828), una commedia-vaudeville in due atti: l'eroina, dopo una serie di atteggiamenti ribelli e indisciplinati, viene ricondotta entro i confini rassicuranti della morale ottocentesca.

Notiamo alcune modulazioni per ampliamento o aggiunta che mirano a correggere i comportamenti o ad enfatizzare il carattere patetico dell'opera:

«Questo è il pensiero di chi ben governa una casa... brava ! » ⁵⁴	Aggiunta: segnala l'importanza dei doveri domestici.
--	--

⁵² Tra le case editrici di Eugène Scribe in lingua originale per le opere qui selezionate, la Librairie de Firmin Didot Frères, l'Imprimerie Boulé, Pollet e Grignon Librairie éditeur di Bruxelles.

⁵³ *ivi*, p. 69.

⁵⁴ *Malvina o Il matrimonio per inclinazione*, commedia in due atti Scribe, liberamente tradotta da Gaetana Rosa, nessuna data, MB 66, 12 p., Fondo Bosio, Biblioteche Civiche Torinesi. Per il presente studio si utilizza la versione a stampa, fedele al manoscritto, in : *Biblioteca teatrale economica*; Cl. II, Vol. III, Torino, Tipografia Chirio e Mina 1830, p.59.

«[...] abbandonerò [...] la casa ove nacqui... la patria... per seguire il destino che tocca ad una moglie. » ⁵⁵	Aggiunta: rinforza l'idea che la donna non può derogarsi al matrimonio e drammatizza
« Malvina si strascina ai suoi ginocchi disperata » ⁵⁶	Aggiunta: una descrizione emotivamente intensa, quasi esagerata.
« Datemi coraggio a parlare: se qualcun altro scoprisse il mio segreto sarei perduta » ⁵⁷	Aggiunta: drammatizza la replica per accentuarne il pathos.

Mentre Scribe privilegia un tono leggero, ironico e finalizzato a divertire il pubblico, Gaetana Rosa intercetta nel testo quegli spazi che si prestano a diventare massime moralizzatrici o ammonimenti, volti a segnalare agli spettatori i comportamenti da evitare.

In maniera simile, ne *La Signora di Saint Agnès* (1829), una commedia-vaudeville originariamente in un unico atto, numerose sono le aggiunte che aiutano a rinforzare la dimensione pedagogica e l'ironia è spesso sostituita da una serie di rimproveri, come nel passo «Foste a colazione con quei libertini?»⁵⁸, o ancora nell'osservazione a proposito di un bacio sulla mano: «Non si fanno queste cose in mia presenza».⁵⁹

Un'ulteriore forma di manipolazione importante da parte della Rosa riguarda i personaggi femminili di *Madama di Saint Agnès* e di Irene, la nipote, le quali sono valorizzate per i loro tratti estetici con degli aggettivi assenti nella versione originale di Scribe: «bellina»⁶⁰, «bella»⁶¹, «bella moglie»,⁶² «bellezza inumana».⁶³ Gaetana

⁵⁵ *Ivi*, p.56.

⁵⁶ *Ivi*, p.72.

⁵⁷ *Ivi*, p.50.

⁵⁸ *La Signora di Saint Agnès*, commedia in due atti de' s.ri Scribe e Varner, tradotta da G. R., 1832, MB 69, 17 p., Fondo Bosio, Biblioteche Civiche Torinesi. Per il presente studio si utilizza la versione a stampa, fedele al manoscritto, in : *Biblioteca teatrale economica*; Cl. II, Vol. XXXIX, Torino, Tipografia Chirio e Mina 1832, p.88.

⁵⁹ *Ivi*, p.119.

⁶⁰ *Ivi*, p.72.

⁶¹ *Ivi*, p.76.

⁶² *Ivi*, p. 80.

⁶³ *Ivi*, p.91.

Rosa predispone qualificativi rassicuranti, pienamente conformi all'ideale della donna-modello promosso dal potere sabaudo, ovvero una figura virtuosa e dedita alla famiglia. Tale operazione, oltre ad allineare il testo agli imperativi morali e sociali dell'epoca, offriva alle prime attrici italiane la possibilità di ricevere un riconoscimento ulteriore attraverso la valorizzazione scenica della propria femminilità.

L'analisi delle strategie di adattamento messe in atto da Gaetana Rosa dimostra come le sue riscritture non possano essere liquidate come semplici operazioni secondarie o frutto di una scarsa conoscenza delle specificità linguistiche francesi. Al contrario, esse rivelano un accurato lavoro di mediazione culturale, orientato a conciliare i modelli drammatici parigini con le esigenze del pubblico torinese e con i vincoli imposti dalla censura sabauda.

Le soppressioni di battute allusive o troppo audaci, la sostituzione di coordinate geografiche sensibili, così come la moralizzazione dei discorsi dei vari personaggi, riflettono la funzione pedagogica che il teatro ufficiale era chiamato a svolgere nel contesto ottocentesco italiano, e più specificatamente torinese. Attraverso questi interventi, l'adattamento diventa uno strumento di negoziazione tra due sistemi culturali: da un lato la leggerezza ironica e critiche latenti alla società di Scribe, dall'altro gli ideali educativi, patriarcali e proto-nazionali della Compagnia Reale Sarda.

I testi adattati da Gaetana Rosa costituiscono una testimonianza della circolazione del vaudeville in Italia, ma anche una fonte preziosa per comprendere le dinamiche di costruzione identitaria nel periodo pre-unitario che come abbiamo visto, dipendevano fortemente dalla visione politica delle autorità delle autorità sabaude e dal controllo esercitato sui contenuti da trasmettere.

Resta tuttavia aperta una domanda: nell'equilibrio tra adesione alla morale dominante da parte del pubblico e richieste della censura, è possibile che Gaetana Rosa abbia cercato, seppure in forme attenuate, di far filtrare alcune tematiche più audaci? Forse, dietro la riconduzione finale dei personaggi all'ordine, si cela la

volontà di portare comunque in scena, sia pure mascherate, le tensioni di un'epoca attraversata da profonde tensioni e trasformazioni.