

GIORGIO SALE

IL NOME TRADOTTO E TRADITO:
GIOCHI ONIMICI SBIADITI NEI PRIMI ADATTAMENTI
IN AMBITO ITALIANO DEL *MALADE IMAGINAIRE*

Abstract: This contribution aims to examine the translations of Molière's play *Le Malade imaginaire* in the early eighteenth century. The focus is on how the initial Italian adapters of this comedy tackled the intricate wordplay involving names, which Molière employed to highlight the prominent traits of his characters. Interestingly, instead of directly adopting the bold name creations found in the source text, the first Italian translators opted to draw from an onomastic repertoire more culturally familiar to their intended audience: the onomastic repertoire of the *Commedia dell'Arte*.

Keywords: onomatopoeic strategies in translation, Molière, *Le Malade imaginaire*, *Il Malato immaginario*

Sin dalla fine del Seicento e ancor più nel secolo successivo, segnato dalla diffusione della cultura d'Oltralpe su scala continentale, le commedie di Molière riscontrano il crescente interesse del pubblico colto italiano (benché alcuni intellettuali abbiano espresso – a onor del vero – severe condanne di quella produzione, tacciata di plagio e immoralità). L'accoglienza favorevole del teatro molieriano investe particolarmente alcuni centri della Penisola, quelli dove si riuniscono, in cenacoli e accademie, ristretti ma dinamici gruppi di cultori del teatro transalpino, al quale guardano come modello per un rinnovamento della scena nazionale. Il loro interesse si concentra in particolare sulla produzione comica del più noto autore-attore che aveva infiammato il pubblico parigino e la corte del potente Luigi XIV.¹

A cavallo tra il XVII e il XVIII secolo il commediografo domina incontrastato il panorama delle trasposizioni italiane del teatro comico non solo

¹ Per una ricognizione generale sulla diffusione della commedia francese in Italia si veda il volume di GIOVANNI SAVERIO SANTANGELO, CLAUDIO VINTI, *Le traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1981. Per quanto riguarda in modo specifico la diffusione delle opere di Molière, oltre agli studi datati di PIETRO TOLDO (*L'œuvre de Molière et sa fortune en Italie*, Torino, Loescher 1910) e CESARE LEVI (*Studi molieriani*, Palermo, Sandron 1922), cfr. del solo VINTI, *Note sulla fortuna italiana di Molière all'inizio del Novecento. Molière in Italia per decreto?*, in Id., *La valigia di Molière. Saggi sul teatro francese tra Sei e Settecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1995, pp. 11-33.

francese, ma più generalmente straniero. In questo periodo si registrano le prime traduzioni italiane, manoscritte e a stampa, oltre ad adattamenti, versioni dialettali, rifacimenti, riduzioni, trascrizioni in musica e, naturalmente, imitazioni delle sue opere.² Fra esse il *Malade imaginaire* occupa una posizione di assoluto rilievo.

La prima trasposizione di una commedia molieriana in dialetto riguarda proprio la *pièce* di cui ci occupiamo in queste pagine e fu eseguita da «Bonvicin Gioanelli», che le dette il titolo *L'amalato immaginario sotto la cura del dott. Purgon*.³ Diversi esemplari di questa edizione prodotta dal laboratorio di stampa situato in «Ruga d'Oresi», sotto il portico di Rialto, non recano la data di pubblicazione; alcuni bibliografi la situano nel 1693, altri nel 1701.⁴ L'esemplare conservato presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, consultabile a distanza, riporta l'indicazione della data di stampa del 1701; la copia posseduta dalla Biblioteca dell'Accademia Tadini di Lovere (BG), dello stesso editore, con piccole varianti grafiche nel titolo e «Consacrata al Signor Pietro Buontempo», non indica l'anno di stampa, ma è ugualmente databile al 1701.⁵

Anche in ambito francese *Le Malade imaginaire*, l'ultima commedia scritta e rappresentata da Molière, ha assunto un valore emblematico nel *corpus* teatrale del grande drammaturgo, che morì dopo la quarta rappresentazione

² La prima traduzione italiana di una commedia di Molière fu opera di Napoleon della Luna: *La scuola delle mogli*, Bologna, Monti 1680. Una versione pressoché completa delle opere di Molière si deve, invece, a un traduttore che si cela sotto lo pseudonimo di Nicolò di Castelli. Si tratta, in realtà, di Biagio Anguselli, frate minore osservante lucchese: *Le opere di G. B. P. di Moliere, divise in quattro volumi, & arricchite di bellissime figure. Tradotte da Nic. di Castelli*, In Lipsia: A Spese dell'Autore, & appresso Gio. Lodovico Gleditsch 1696-1698. Una ristampa di questa stessa raccolta venne procurata sempre a Lipsia dall'editore Weidmann tra il 1639 e il 1640.

³ «Comedia tradotta da quelle di Monsù Moliera & accomodata ad'Vso de Comici italiani con li linguagi, e Personaggi che corrono al presente. Con il Famosissimo Dottorato di Pantalone in Medicina. Dall'Eccell. sig. Dottor in Ambe le Leggi Bonvicin Gioanelli, Dedicata al Molt'illustre sig. Costantin Costantini detto Gradelino, In Venezia, per Domenico Lovisa». Costantino Costantini (1634 ca-1696) era un noto comico veronese della compagnia del duca di Modena che recitò anche nella «troupe» del *Théâtre italien* a Parigi, dato, questo, che rivela i legami del traduttore con gli attori della Commedia dell'Arte.

⁴ La datazione della traduzione di questa edizione al 1693 è sostenuta da Giovanni Saverio Santangelo che ha curato il «Repertorio delle traduzioni dialettali di Molière», in SANTANGELO, VINTI, *Le traduzioni italiane...*, op. cit., p. 158, e, prima di lui, da GIOVANNA TRISOLINI, *Alcune riduzioni di Molière in dialetto veneziano*, [Udine], Del Bianco editore 1973 (vd. in part. p. 10 e n. 6, p. 55). Pietro Toldo, invece, alla nota 1 di p. 76 del suo già citato contributo afferma: «Il ne faut pas oublier que Gioanelli donna in 1693 un Ammalato immaginario sotto la cura del Dottor Purgon»; lo stesso autore però, alla p. 179, sostiene che la traduzione di Gioanelli fu data alle stampe nel 1700, ma poi, a p. 268, data la stessa versione al 1701!

⁵ Una battuta di Fiametta situa l'azione in «Venezia li 17. Genaro 1701» (II, 5, p. 39). Cfr. *L'amalato immaginario sotto la cura del dott. Purgon*. Comedia [...] Consacrata al Signor Pietro Buontempo, in Venezia, Per Domenico Lovisa [s.d.].

di questa sua nuova opera, nel febbraio del 1673, dopo avere avuto un forte accesso di tosse sul palcoscenico. La morte, causata probabilmente da una bronchite o da una polmonite, lo colse poche ore dopo, senza che gli fosse stato concesso il soccorso dei medici, per le cure del corpo, né dei preti, per quelle dell'anima. Forse fu lo stesso Molière a rifiutare l'intervento dei dottori, ma quello dei preti, chiamati a somministrare l'estrema unzione al moribondo, gli venne formalmente e impietosamente negato: l'infermo, costretto sul letto di morte, agli occhi dei ministri del culto era un peccatore indefesso, reo di appartenere alla schiatta ignobile e abietta degli uomini di teatro sui quali pendeva una implacabile condanna di scomunica. Le loro spoglie non dovevano nemmeno giacere in terra consacrata.

La ricezione della commedia fu certamente condizionata da questo evento funesto avvenuto quasi sul palcoscenico. L'opera riscosse un immediato e duraturo successo, tanto più che nella finzione di quella *pièce*, Molière, realmente sofferente (si disse), interpretava il ruolo di un uomo che gode di piena salute, quanto meno nel fisico, ma che si intestardisce nella sua mania di credersi gravemente ammalato. Nella finzione teatrale, esposto alle cure e ai trattamenti in dosi massicce che gli somministrano troppo solerti quanto ignoranti medici e speciali – attenti soprattutto al loro profitto, al rigoroso rispetto delle norme dettate dalla potente Facoltà di Medicina di Parigi e a un intransigente ossequio corporativistico –, Argan va incontro a un effettivo, inesorabile deperimento. Solo uno stratagemma riesce a sottrarlo alla sua insana ossessione, all'insensata immaginazione di cui è vittima e alle grinfie dei suoi aguzzini, che si schermiscono dietro un finto quanto interessato amore muliebre o all'ossequio dei dettami di una scienza fallace, trattata quasi come una pratica superstiziosa.

Sui reali fondamenti della medicina, che ottiene la fiducia degli uomini solo per la loro ignoranza o per la comunissima paura della morte, Molière si era già precedentemente mostrato più che scettico e si era servito dell'equivalenza tra la credulità nei poteri taumaturgici della scienza medica e in quelli salvifici della fede per portare un duro attacco anche alla religione.⁶ Nel *Malade imaginaire* il fratello del protagonista, Béralde, suggerisce ad Argan di diventare egli stesso medico, in modo da potersi curare da solo sottraendosi così al potere che esercitano su di lui i vari Purgon, Fleurant e Diafoirus con le loro terapie alquanto invasive. In questo modo Molière

⁶ Fra le commedie in cui Molière sferra il più feroce attacco contro l'arte medica e i suoi accoliti si deve senz'altro annoverare *L'Amour médecin* (1666), *pièce* di cui Laura Rescia ha finemente studiato le traduzioni italiane sei-settecentesche. Cfr. LAURA RESCIA, *Molière e l'Italia: appunti sulle traduzioni de L'amour Médecin tra Sei e Settecento*, in L. Rescia (a c. di), *Traduzioni, riscritture, poetiche del testo teatrale nelle culture romanze*, Torino, Nuova Trauben editrice 2019, pp. 50-68.

introduce una significativa variante nella tradizione comica, che solitamente attribuiva la parte del finto medico al servo (come avviene ancora con *Toinette* in questa stessa *pièce*) o al «primo amoroso» che vuole raggirare il padre della ragazza di cui è innamorato. Nella sua ultima commedia, invece, è il protagonista, un agiato borghese parigino, paziente degli altri medici che figurano nell'intreccio, a voler assumere il titolo di dottore. La cerimonia burlesca di ingresso di Argan nel novero degli accolti della potente Facoltà di Medicina di Parigi trasforma il malato immaginario in un altrettanto immaginario medico.

La commedia, pubblicata per la prima volta a Parigi nel 1675, nel tomo VII delle *Ceuvres de M. de Molière*, per i tipi di Denis Thierry, Claude Barbin e Pierre Trabouillet, dopo alcune edizioni pirata del 1673 e del 1674, fu tradotta in italiano già nel Seicento. La prima versione si trova nella raccolta delle commedie del drammaturgo tradotte da «Nic. di Castelli», di cui si è già detto.⁷ Ma qui vorrei soffermarmi in particolare su due trasposizioni settecentesche o primo-settecentesche, a seconda che si adottino le datazioni contrastanti proposte dai diversi studiosi. Nello specifico, mi propongo di vagliare le scelte traduttive adottate in questi primi adattamenti per i nomi dei personaggi e in particolare, ma non solo, per quelli dei medici e degli speciali.

Il *corpus* delle versioni selezionate si compone di due testimoni pubblicati rispettivamente nel 1700, in lingua italiana, e nel 1701, in dialetto veneziano e bergamasco.⁸ In realtà il secondo testimone – come si accennava – potrebbe essere retrodatato al 1693, ponendosi così come la prima traduzione in assoluto, in ambito italiano, del *Malade imaginaire*. Tuttavia le fonti bibliografiche consultate, anche quelle redatte per mano dello stesso studioso, sono discordi. A favore di un'ipotesi della prima stampa di questa versione dialettale al 1693 depone la dedica a Costantino Costantini, morto nel 1696, difficilmente giustificabile se postdatata al 1701, nel qual caso, forse, il traduttore avrebbe indicato che l'edizione era intitolata alla memoria del celebre attore ormai scomparso. Ma è pur vero che anche in

⁷ In *Le opere di G. B. P. di Molière...*, cit., la commedia che qui ci interessa si colloca nell'ultimo volume, il IV: *L'ammalato immaginario*, Comedia di G.B.P. di Molière, tradotta da Nic. di Castelli, Segret. di S.A.S.E. di Brand., in Lipsia, A Spese dell'Autore & appresso Gio. Lodovico Gleditsch MDCXCVII. La raccolta riunisce le edizioni precedenti di ogni singola traduzione. Ogni commedia reca il frontespizio con le informazioni editoriali e la data di stampa.

⁸ Le due traduzioni tralasciano gli intermezzi in musica, danze e canti del testo originale e comportano un numero diverso di scene: il I atto ne presenta 10 nella versione in italiano, contro le 12 della versione dialettale (8 nell'originale francese); il II atto 9 in entrambe le versioni, ma con tagli diversi (e 9 anche nell'originale); il III atto 13 nella versione in italiano, rispetto alle 18 di cui si compone la versione dialettale (contro le 12 della versione francese).

alcuni esemplari che recano la data di (ri)stampa del 1701 figura la dedica al Costantini. Pertanto preferisco, in questa sede, adottare la versione più ‘prudente’, quella che situa l’edizione della traduzione vernacolare del testo al 1701, e mi riservo di trattare altrove la controversa questione che non può trovare spazio per un adeguato sviluppo in queste pagine.⁹

Il primo testimone, dunque, è un’edizione della commedia dal titolo *L’ammalato immaginario sotto la cura del dott. Purgon*, data alle stampe a Verona, per i tipi di Giovanni Berno, nel 1700. La traduzione si deve a «Christoforo Boncio Libraro», che, come esplicita un’indicazione manoscritta aggiunta alla pagina del titolo dell’esemplare conservato presso la Bibliothèque Nationale de France, è da considerarsi l’adattatore.¹⁰ Le informazioni sulle manipolazioni che il traduttore ha apportato all’ipotesto francese sono esposte nella lettera dedicatoria datata «Verona li 16 di Febraro 1700». Lo pseudo-Boncio suppone che la commedia possa essere già stata vista dal dedicatario a Parigi, ma osserva che «nientedimeno per le aggiunte, che quì le sono state fatte spero, che le riuscirà più gustosa dell’Originale la Copia» (p. 6). La traduzione, pur con le molte varianti, risulta abbastanza aderente all’originale francese dell’edizione pubblicata nelle *Ceuvres posthumes de Monsieur de Molière*, Paris, D. Thierry, Cl. Barbin e P. Trabouillet, 1682 (T. VII). Dietro lo pseudonimo di Cristoforo Boncio è possibile, anche per le affinità dei cognomi, riconoscere la mano di Giovanni Bonicelli, laureato in giurisprudenza presso l’Università di Padova e avvocato a Venezia, dove era nato agli inizi degli anni Sessanta del XVII secolo. Il letterato fu egli stesso autore di *commedie ridicolose*, affidate per lo più alla recita di compagnie di dilettanti, ma di cui si è giovato, fra gli altri, anche Goldoni.¹¹ Oltre a tradurre commedie altrui e a scriverne di proprie,

⁹ Allo stesso modo meriterebbero un trattamento specifico le traduzioni manoscritte della commedia. Segnalo un recente studio sulla versione manoscritta di un’altra opera di Molière, *Le Misanthrope*, conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, nel Fondo Palatino Capponi, databile anch’essa al 1693. La traduzione si deve ad Angelo Costantini (1655-1729), figlio del già menzionato Costantino. Come il padre, Angelo aveva recitato nel *Tbéâtre italien*, dove, con il nome di Mezzettino, aveva affiancato due celebri Arlecchini: Domenico Biancolelli ed Evaristo Gherardi. Cfr. EMANUELE DE LUCA, *Une commedia tradotta male: Molière sous la plume de Mezzetin (1693)*, in Cl. Bourqui, F. Chassot, B. Louvat (a c. di), *La première réception de Molière dans l’espace européen (1660-1780)*, «Littératures classiques», CVI (2021), pp. 179-195.

¹⁰ *L’ammalato immaginario Sotto la cura del dottor Purgon*. Comedia Tratta da quelle di Monsù Moliera, & accomodata ad vso de’ Comici Italiani. Dedicata all’Illustriss., & Excellentiss. Sig. Francesco Vendramin Capitanio degnissimo di Verona, In Verona, Per Giovanni Berno 1700. Il paratesto, dopo l’elenco dei personaggi, dichiara che «Tutti parlano in Toscano lasciando alla perizia de’ comici l’usare poi quel linguaggio secondo il Soggetto, che vorranno rappresentare».

¹¹ Per certo Goldoni conosceva il *Pantalone bullo ovvero la Pusillanimità coverta, comedia di Bonvicino Gioanelli* (Venetia, Pittoni 1688) per averla rappresentata davanti ai conti Widmann, a Bagnoli, nel 1757. Si veda, a questo proposito, NICOLA MANGINI, *Il teatro italiano tra Seicento e Settecento*:

Giovanni Bonicelli fu attore e capocomico di compagnie specializzate nel repertorio della Commedia dell'Arte, e questa circostanza, come si vedrà, ha avuto un ruolo determinante per le scelte traduttive del catalogo onimico della commedia molieriana.

Il secondo testimone è costituito dal già citato adattamento plurilinguistico del testo francese. Si tratta di una riduzione con alcune parti in dialetto veneziano e altre in dialetto bergamasco, oltre a battute pronunciate in italiano da vari personaggi. Le didascalie sono in italiano; i medici parlano in bergamasco, tranne nel risibile complimento di Trufaldino a Pantalone, che una didascalia descrive come proferito «con enfasi affettata toscaneggiando» (II, 5). Un'altra variante linguistica concerne le battute in latino maccheronico dei dottori, già presenti nel testo originale, ma qui completamente modificate e modulate su deformazioni dell'italiano. Anche questa seconda trasposizione segue molto liberamente l'edizione postuma delle opere complete di Molière del 1682, ma si prende molte più libertà rispetto all'originale. Così, per esempio, introduce un travestimento da finto medico di Celio, innamorato della figlia del protagonista, mentre la versione in italiano, come quella francese, propone l'intervento della serva nei panni del «medico per finta».

La pagina del titolo rivela che l'adattamento è realizzato «Dall'Eccell. Sig. Dottor in Ambe le Leggi Bonvicin Gioanelli». Come è facile immaginare, si tratta ancora una volta del nome anagrammato di Giovanni Bonicelli.¹² La rielaborazione si propone «ad'Vso de Comici Italiani», come recita la pagina del titolo, che esplicita gli interventi apportati all'ipotesto inerenti al linguaggio e ai personaggi. All'interno del testo, in una battuta di Pantalone al fratello, si fa riferimento alla traduzione stessa della commedia francese, in un gioco di rinvii metafinzionali dall'effetto comico che richiede la complicità del pubblico. Ad esempio, quando Teofilo invita Pantalone ad assistere a una commedia di «monsù Moliera», Pantalone risponde:

L'ho ben letta quella Comedia ma perché mi no intendo el Francese, ho pregao un mio Amigo cordial ch'el me la traduga en lingua Italiana, è ben vero, che el gha zonto, e leua delle Scene che a mio creder per uso de Città se farà mazor mina, e se vù desideressi d'haverla, bogna [bisogna] che andè dal Sior Domenego Lovisa Librer

primi tentativi di riforma, «Italianistica», XIII (1/2, 1984), pp. 11-20 (in part. p. 17). Si può utilmente consultare, inoltre, l'«Introduzione» di Piermario Vescovo a un'edizione critica di un'altra commedia di Bonicelli, *Pantolon spezier con le metamorfosi d'Arlecchino per amore*, Scenica rappresentanza, a c. di M. Ghelfi, Venezia, lineadacqua edizioni («Biblioteca Pregoldoniana») 2018, pp. 9-17.

¹² La dedica al Signor Pietro Buontempo dell'esemplare senza data conservato presso la biblioteca dell'Accademia Tadini di Lovere è però firmata da Domenico Cagnan; quella dell'esemplare del 1701 conservato presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, invece, reca la firma dell'editore, Domenico Lovisa.

sotto i porteghi de Rialto, che a mio nome con diese dei vostri bori [quattrini] el ve la darà ma che noi creda per manco, che da seno el ve la dona (III, 1).

Il testo dialettale non comporta la presenza di tutti i personaggi che si riscontrano nella fonte francese. Per esempio, manca la seconda figlia del malato immaginario, così che la fanciulla da maritare, che risponde al nome di Aurelia, compare quale «unica Figlia» che il protagonista della *pièce*, Pantalone, ha avuto dalla prima moglie.¹³ Nella versione del testo veronese del Boncio, invece, la giovane da maritare si chiama Angelica, come nell'originale molieriano, e ha una sorella cadetta di nome Marietta, ipocoristico che risponde allo stesso principio di costruzione onimica seguito da Molière con Louison: si tratta, infatti, di un nome ripreso dal repertorio nominale comune, declinato nella forma popolare e vezzeggiativa. Nella traduzione vernacolare, inoltre, il dottor Cauterio, padre di Trufaldino, risulta fratellastro del dottor Purgon, mentre nella versione in italiano del 1700, come già in quella francese originale, si ristabilisce il rapporto di parentela che fa di Cauterio il cognato di Purgon.

Come si sarà già intuito dai nomi citati, anche per i ruoli conservati nei due testi d'arrivo le forme onomastiche, rispetto all'originale francese, subiscono una rielaborazione radicale che tende a sostituirle con il ricorso alle denominazioni dei tipi fissi della Commedia dell'Arte, maggiormente noti al pubblico per il quale le traduzioni/adattamento sono state pensate. Allo stesso modo, l'azione non si svolge più a Parigi, ma viene traspunta in un contesto più vicino al pubblico italiano e particolarmente veneto. Le didascalie iniziali, infatti, indicano che il luogo dove è ambientata la vicenda è Verona nel testo pubblicato in quella città nel 1700, mentre «si Finge in Venezia» nel testo pubblicato da Domenico Lovisa.¹⁴ In questo modo il traduttore cerca di creare un'equivalenza d'effetto producendo una sorta

¹³ Quest'ultima, nell'adattamento, viene dotata di un antropónimo beneaugurale di cui è, invece, sprovvista l'opera molieriana (e la traduzione in italiano del 1700): Pandora. Il nome di Aurelia, nome del tipo fisso della giovane innamorata nel repertorio della Commedia dell'Arte, si sostituisce a quello di Angélique dell'originale francese. La forma onomastica, oltre a indicare lo stesso ruolo drammaturgico della fanciulla dotata di tutte le qualità angeliche del testo di partenza, mantiene una connotazione positiva, poiché, quand'anche non la si possa etimologicamente ricondurre a un derivato di *aurum*, fa riferimento a qualcosa di brillante. Cfr. ALDA ROSSEBASTIANO, ELENA PAPA, *I Nomi di persona in Italia. Dizionario storico ed etimologico*, Torino, UTET 2005, 2 voll., *ad vocem*.

¹⁴ Nella versione del Boncio la didascalia iniziale non indica dove si situi la scena; in una battuta della serva, però, si apprende che l'azione della commedia si svolge a «Verona li 16 febraro del mille, e settecento» (II, 5).

di trasposizione culturale che comporta una naturalizzazione italiana dei corrispondenti luoghi e personaggi molieriani.¹⁵

Prima di procedere al confronto tra l'ipotesto e i due adattamenti occorre insistere sul fatto che, come è noto, le invenzioni onomaturgiche del commediografo d'Oltralpe erano spesso frutto di elaborati giochi onomastici, che non sempre i traduttori hanno saputo cogliere o sono riusciti a rendere efficacemente nel testo d'arrivo. Altre volte, invece, le scelte traduttive si sono rivelate abbastanza felici e capaci di assicurare la maliziosa funzione che all'attribuzione del nome l'autore francese aveva affidato.

Così, l'antroponimo del protagonista del *Malade imaginaire*, per l'associazione fonetica tra Argan e *argent* ('denaro'), suggerisce un individuo ricco e avido che la localizzazione in un'abitazione parigina (a due piani) contribuisce ulteriormente a classificare come agiato borghese.¹⁶ L'intreccio della commedia, con le relazioni che intercorrono tra i personaggi, inoltre, lo situa nella categoria dei vecchi. Il contesto drammaturgico, infine, comporta che Argan, sposato con una donna interessata esclusivamente alle ricchezze del marito e molto più giovane di lui, si confronti, per questo motivo, con quasi tutti gli altri personaggi della commedia in una serie di accesi scontri verbali. Simili caratteristiche sono perfettamente compatibili con un ruolo fisso della Commedia dell'Arte, quello della maschera veneziana di Pantalon de' Bisognosi, e non stupisce, dunque, che il primo adattatore della commedia francese in italiano e nelle parlate veneto-lombarde sia ricorso proprio a questo tipo fisso come traduce del nome del protagonista nella sua trasposizione in ambiente veneto. Pantalone, infatti, è una figura di vecchio brontolone, avaro, che si innamora di giovani donne, proprio come l'Argan molieriano.

L'adattamento al contesto teatrale della tradizione italiana e al nuovo cronotopo, pertanto, si rivela ampiamente sovrapponibile per quanto riguarda la funzione drammaturgica e le caratteristiche salienti del personaggio. Questo avviene malgrado si registri la perdita del raffinato gioco che fa dell'onimo di Argan un'originale costruzione di Molière, estranea al catalogo onomastico del francese. Al pubblico della Commedia dell'Arte, invece, il dato onimico è

¹⁵ Per lo stesso principio di adattamento, anche la Facoltà di Medicina che frequenta il giovane promesso sposo viene trasposta nella celebre Università di Padova. La cerimonia burlesca di ingresso del malato immaginario nel rango dei dottori si svolge, invece, in un collegio veneziano, nell'edizione del Lovisa, e a casa dello stesso protagonista, dunque a Verona, nell'adattamento pubblicato in quella città dal Berno.

¹⁶ All'apertura della commedia, come è noto, Argan è assorto nel computo delle fatture ricevute dal farmacista, operazione non facile a causa del complesso sistema monetario non decimale. L'associazione tra il nome del protagonista con il denaro, tuttavia, risulta percepibile al solo lettore, poiché al pubblico degli spettatori, nel corso della rappresentazione, non viene mai svelato l'antroponimo del malato immaginario.

sufficiente per richiamare alla mente una serie di caratteristiche che il nome di Pantalone riattiva senza ulteriori definizioni o interpretazioni fondate sull'aspetto fonico. La ricezione, naturalmente, comporta un percorso di decodifica completamente diverso: il lettore della forma nominale francese (più che lo spettatore) deve seguire la motivazione onomastica naturale e decifrare il gioco fonetico alla base della combinazione di suoni di cui si è servito l'autore per creare il significato implicito sotteso che qualifica il personaggio. Il lettore o lo spettatore della versione italiana (sia quella in lingua volgare che quella vernacolare), invece, deve riconoscere una motivazione di ordine culturale e ricorrere a un'interpretazione del nome che interpelli un'enciclopedia di conoscenze funzionali (la più nota tradizione teatrale peninsulare) per attivare l'associazione tra l'onimo del personaggio e le caratteristiche del ruolo fisso che solitamente quella maschera svolge nel repertorio dei comici dell'Arte.

Si potrebbe pensare che anche negli altri casi in cui il traduttore è ricorso al recupero dalla tradizione dell'*improvvisa* la trasposizione onimica abbia sortito lo stesso accettabile effetto di corrispondenza, pur senza la ripresa del gioco onomastico; ma non è proprio così. Si veda, per esempio, la denominazione del giovane medico al quale Pantalone vorrebbe concedere la mano della figlia e l'appellativo del padre di quell'esimio babbeo. Anche in questo caso chi traduce ricorre al catalogo antroponimico della Commedia dell'Arte, con risultati tuttavia molto distanti dalla comicità grossolana, ma anche ricercata, che Molière era riuscito a ottenere con la costruzione dei nomi di queste figure così marcatamente connotate nella direzione del ridicolo.

L'originale operazione onomaturgica molieriana, infatti, rappresenta l'esito di una formazione erudita e volgare a un tempo, in cui alla radice e alla desinenza dalle assonanze rispettivamente greca e latina, che veicolano l'informazione circa la pedanteria dei personaggi, si associa, nel corpo del nome, un riferimento all'elemento del più basso materiale corporeo. Un simile richiamo destinato a suscitare la risata grassa del pubblico è già annunciato, in realtà, dal primo segmento della forma nominale, ma viene attivato pienamente solo dalla parte centrale della neocostruzione, estranea, naturalmente, a qualsiasi repertorio.¹⁷ Nel patronimico attribuito ai due Diafoirus si legge un'anticipazione della parola *διάρροια*, *diarrhoia* ('diarrea'), la cui materializzazione concreta – se così osassi esprimermi – viene ulteriormente sviluppata dal termine incastonato fra la radice greca e la desinenza latina. Il termine *foire*, in effetti, è presente con due significati distinti nei dizionari del Seicento: uno, ascrivibile al gergo medico

¹⁷ Per i nomi dei medici nelle commedie di Molière mi sia consentito di rinviare al contributo di chi scrive, *La nominazione di dotti, filosofi, medici e sapienti nelle commedie di Molière*, Pisa, Edizioni ETS (Collana di studi «Nominatio») 2022, in part. pp. 145-155.

– perfettamente adeguato, dunque, al ruolo che rivestono i due personaggi della commedia –, designa il fenomeno del disturbo intestinale, il flusso del ventre, la diarrea; ma un secondo significato della stessa voce, riconducibile, invece, a un registro familiare, comporta il riferimento scatologico particolarmente ripugnante alla sostanza prodotta da chi è affetto da quella sgradevole indisposizione. Il *Dictionnaire universel* di Antoine Furetière (1690) comporta anche un secondo significato del lemma, per il quale introduce la seguente definizione: «Foire est aussi, l'excrément liquide qui sort dans les cours de ventre» (*ad vocem*).

Le scelte traduttive dei due adattamenti della commedia «ad uso dei comici italiani», secondo l'espressione corrente, si discostano da questo ardito e ben congegnato cortocircuito semantico, con inevitabile perdita della prorompente *vis comica* che si sprigiona dalla irriverente, volgare costruzione onomaturgica coniata da Molière. Nel primo dei due adattamenti, infatti, la versione italiana del 1700, il traduttore attribuisce il nome di Cauterio al dottor Diafoirus padre presente nell'ipotesto francese, con evidente impoverimento della polisemia e del gioco diastratico che caratterizza l'originalissima creazione molieriana.

Nella trasposizione dialettale, il nome di questo medico riprende anche quello di una maschera del repertorio dell'*improvvisa*. Nell'elenco dei personaggi che precede la versione dialettale veneto-lombarda, il padre del promesso sposo assume la denominazione di Fenochio, e nella presentazione del personaggio si specifica che interviene «Sotto nome di Dottor Cauterio».¹⁸ Nella cerimonia burlesca finale il «Prior» estrae dall'urna i nomi di coloro che dovranno interrogare il dottorando e quei nomi, diversamente da quanto avviene nell'originale francese e nella traduzione del 1700, riprendono quelli dei medici e degli specialisti già introdotti nell'intreccio della commedia. Si tratta di «Gratianus Baluardus» e «Fenochius Cauterius», dottori in filosofia e medicina, oltre al «Licentiatus in chirurgia tantum Aqua Cotta». Il personaggio designato come secondo commissario viene denominato «Fenochius Cauterius», come se si trattasse della forma completa di prenome e patronimico. Al nome ripreso dalla tradizione della commedia all'improvviso, dunque, dove Finocchio designava uno degli Zanni bergamaschi, malizioso e astuto, il traduttore ha aggiunto l'ulteriore denominazione, la sola presente nell'edizione veronese, che rinvia al campo semantico della medicina e a una delle pratiche terapeutiche più diffuse: il medicamento caustico,

¹⁸ Fenochio, assieme ad Arlecchino, interviene anche in un'altra commedia di Bonicelli, forse quella più conosciuta: *Pantolon spetier con le metamorfosi d'Arlecchino per amore, scenica rappresentanza del Dottor Giovanni Bonicelli*, Venezia, Lovisa [s.d., ma 1703]. Si tenga presente che all'epoca il termine non era utilizzato come un sinonimo di omosessuale.

ossia la cauterizzazione. Questa forma di *nominatio*, tuttavia, veicola anche un significato secondario: Cauterio in dialetto veneto (così come in area meridionale) significa ‘rompiscatole’, ‘seccatore’, a volte anche ‘malaticcio’.¹⁹ Soprattutto i primi due significati ben si attagliano al ruolo del dottore che, con il contratto matrimoniale che si accinge a stipulare con Pantalone per unire i loro rispettivi rampolli, rischia di infrangere il sogno d’amore della figlia del protagonista, Aurelia, e del suo aitante spasimante, Celio.

Il figlio del Dottor Cauterio, invece, ancorché non presente nell’elenco dei personaggi che figurano nel paratesto dell’edizione del 1700, in entrambe le versioni degli adattamenti risponde al nome di Trufaldino, con evidente ripresa della maschera bergamasca del secondo Zanni, che tuttavia designa un tipo astuto e capace di truffare le sue vittime, caratteristiche di cui il personaggio dell’*Ammalato imaginario* risulta totalmente sprovvisto. L’interpretazione da parte del pubblico, dunque, sulla scorta delle informazioni che gli derivano dal rimando al ruolo fisso trasmesso dalla tradizione, rischia di risultare fuorviante. Ancora una volta l’edizione veneziana del Lovisa associa a questo primo nome un altro riferimento onimico, che però va nella medesima direzione ingannevole, per un lettore o uno spettatore italiano. Nel corpo del testo, infatti, il personaggio viene designato anche come *Arlechin* e, nella cerimonia burlesca finale in latino maccheronico, viene introdotto con una ulteriore determinazione: «Recenter Doctoratus in Philosophia, & Medicina Trufaldinus Ballota Bergomensis» (ultima scena). Se risulta chiaro il riferimento all’origine bergamasca della maschera, il secondo elemento del nome non sembrerebbe rinviare al patronimico, che avrebbe dovuto comportare un richiamo a Cauterio. Il termine *ballota*, invece, al quale probabilmente occorre ricondurlo in italiano, nella quarta edizione del Dizionario dell’Accademia della Crusca, del 1729-38, di qualche decennio posteriore al testo che qui ci interessa, riporta il significato di «Castagna cotta allessa, Succiola», dal latino «*castanea mollis, elixa*» ossia ‘lessata’. Forse si potrebbe cogliere in questa forma, usata come estensione del nome, un’allusione alla prestantza fisica non proprio atletica e alla natura non particolarmente vivace di questo personaggio di inguaribile babbeo pedante, in aperto contrasto con il prenome tratto dalla tradizione della commedia all’improvviso. Nella stessa direzione conduce un proverbio che fa della castagna un’allusione «all’ipocrisia e al bene infinto», come si legge sin dalla prima edizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, che recita: «Come la castagna, di fuori è bella, e dentro ha la magagna» (ivi, s.v. *castagna*). Certo, Trufaldino, agli occhi della promessa sposa e della serva,

¹⁹ Cfr. ENZO CAFFARELLI, CARLA MARCATO, *I cognomi d’Italia: dizionario storico ed etimologico*, Torino, UTET 2008, 2 voll., *ad vocem*.

non risulta avvenente neanche nel suo aspetto esteriore, mentre Pantalone lo considera un buon partito per la propria figlia, ma solo grazie al suo titolo accademico. Comunque, l'elemento sfavorevole che scaturisce dall'associazione non particolarmente vantaggiosa del pretendente con una castagna lessata potrebbe ben servire a caratterizzarlo in una direzione alquanto negativa. Come nel caso di Fenchio, inoltre, la costruzione di un nesso con il mondo vegetale, affidato alla singolare *nominatio*, non deve essere inteso come indizio fra i più valorizzanti.

Una resa ugualmente fuorviante, rispetto al gioco irriverente ideato da Molière, è quella che concerne l'adattamento del nome attribuito allo speciale, che nel testo francese si chiama Fleurant. Nella commedia molieriana la denominazione richiama uno dei compiti ordinari assegnati a questa particolare categoria di operatori sanitari. Il farmacista-speciale, in stretta connessione con i trattamenti prescritti dai suoi superiori, i medici, e in questo caso dal Dottor Purgon, che, come suggerisce il nome, esagera con le purghe da somministrare al malato immaginario, deve preparare i lassativi e i clisteri, somministrarli al paziente e poi verificare che il trattamento produca l'effetto atteso.

Non ho bisogno di specificare quale materiale lo speciale dovesse analizzare per valutare l'esito di una purga. Mi soffermo, invece, sulle procedure di verifica, che consistevano essenzialmente nell'osservazione delle qualità organolettiche della sostanza escrementizia e, in particolare, nel valutarne l'odore. Su questa specifica e poco dignitosa incombenza legata alla professione paramedica Molière ha costruito la determinazione onimica del personaggio, esplicitata da una battuta della serva di Argan. Toinette, sollecitata dal suo padrone ad annusare il vaso nel quale egli ha depresso il prodotto finale, effetto delle portentose purghe prescritte dal medico curante e somministrate dal solerte speciale, risponde che spetta al Signor Fleurant metterci il naso, rinviando, dunque, a una delle mansioni canoniche del farmacista. Nella versione italiana del Boncio, Catina sostiene che questo sia affare del Dottor Purgon; nella versione dialettale, invece, Fiametta dichiara più genericamente che quello è compito del Dottore.

In francese la trovata onomastica si basa proprio sull'omofonia che, nel Seicento, portava gli uditori a confondere *fleurant*, la cui radice potrebbe rinviare a *fleur*, 'fiore', con *flairant*, ossia 'odorante; che odora' (ma anche 'odoroso' e, da lì, 'puzzolente'), malgrado la diversa forma grafica.²⁰ Come

²⁰ Solo nel XVIII secolo i dizionari registrano la voce *fleurer* con il significato di «Répandre, exhaler une odeur». Il *Dictionnaire de l'Académie* (1694) registra la particolare pronuncia del verbo *flairer*: «On prononce ordinairement Fleurer» (s.v.). Il verbo indicava solitamente l'azione di emanare un profumo, ma poteva anche svolgere un uso neutro, come certifica lo stesso *Dictionnaire de l'Académie*: «Il est aussi neutre & sig. Exhaler une odeur, Respandre une odeur. Cela flaire

risulta evidente dalla battuta di Toinette, Molière gioca sulla vicinanza fonica tra lessemi che, per il resto, sono sprovvisti di qualsiasi parentela semantica. Il contesto e il cotesto avrebbero dovuto indurre i traduttori a una selezione più efficace e pertinente del nome attribuito a questo personaggio, che invece, nei due adattamenti presi in esame, è stato reso con *Acquacotta* (edizione veronese) e *Aqua cotta* (edizione veneziana). Il traduttore ha seguito il procedimento onomaturgico praticato da Molière e ha attribuito allo speciale un nome che facesse riferimento a una delle sue mansioni: la bollitura dell'acqua per separarla dagli altri elementi. Nell'impossibilità di trovare una qualche equivalenza o vicinanza fonetica tra campi semantici così distanti, però, ha optato per una costruzione onimica che non comporta alcuna ambiguità e, soprattutto, non rinvia a un compito così disdicevole come quello che Molière assegna al suo *Fleurant*, con conseguente totale perdita dell'effetto comico affidato, nell'originale, allo sconveniente antroponimo.

Una triplice determinazione onomastica si registra, nel secondo adattamento della commedia molieriana, anche per il nome del medico che ha in cura il malato immaginario. L'elenco dei personaggi lo presenta come «*Dottore Bastardo* Sotto nome di *Medico Purgon* che visita *Pantalone ammalato Imaginario*». Il personaggio, dunque, mantiene il nome parlante dalle connotazioni triviali attribuito da Molière, *Purgon*, forma accrescitiva del termine che indica il trattamento invasivo molto praticato nella medicina del tempo, e così avviene anche nell'edizione del testo del 1700. Ma a questo facile calco, reso possibile dalla vicinanza lessicografica e morfologica dell'italiano (in particolare nel dialetto veneziano, in cui si verifica il troncamento della /e/ finale) e del francese, nella versione dialettale viene aggiunta la forma *Bastardo*, che costituisce forse un'alterazione di *Baloardo*, trascritto male dal proto. In questa edizione, inoltre, il fratello di *Argan* rivela la vera natura del nome di *Purgon*. Già nell'ipotesto francese *Béralde* assolveva un ruolo positivo di saggio rappresentante delle virtù civili. Nella versione italiana del *Boncio* questa figura risponde al nome di *Beraldo*, calco evidente dalla forma onimica attribuita da Molière. La versione di *Bonvicin Gioanelli*, invece, si discosta da questa determinazione onomastica

bon». Già da inizio secolo, tuttavia, il *Thresor de la langue Françoise* di Jean Nicot (1606) registrava anche una connotazione che andava in una direzione diversa dal significato di 'profumare' e che meglio si addice alla funzione del personaggio inventato da Molière. In quest'ultimo dizionario, infatti, il significato in latino del lemma viene tradotto come segue: «*Flairer et rendre odeur*, Flagrare [profumare, emanare odore di, puzzare], Halare [nella forma intransitiva: profumare, olezzare], Redolere [avere odore buono o cattivo, profumare, puzzare], Spirare. // *Qui flairer et sent fort, et rend odeur*, Odorus (s.v.).

per sostituirla una che insiste ulteriormente sulla connotazione positiva del personaggio: Teofilo. Il portatore di un nome teoforico, in questa trasposizione dialettale, rivela al finto medico Celio (omologo del Cléante molieriano) il vero nome del dottor Purgon. Il saggio fratello di Argan, infatti, lo descrive come «Quell'Eccell. Sig. Dottor Baloardo fenestron da Bologna, chiamà el purgon per i gran Salazzi e Serviziali che el fa metter ai sò infermi» (III, 9). Il nome di Purgon, dunque, si rivela, in realtà, un nomignolo attribuito al medico dalle altre entità finzionali per sottolineare le cure che infligge ai suoi malcapitati pazienti.

Nella cerimonia finale in latino maccheronico questo stesso personaggio viene nominato come «Gratianus Baloardus», con evidente ripresa del ruolo del Dottore dei comici dell'Arte. Il Dottor Graziano, nella commedia all'improvviso, designava la seconda figura di vecchio, insieme a Pantalone, e Baloardo era il nome di un'altra maschera di dottore da commedia. Il traduttore veneto mette insieme questi due riferimenti onomastici per la caratterizzazione iperdeterminata del suo medico attraverso il rinvio a due maschere che svolgono lo stesso ruolo nel contesto teatrale ben conosciuto dal suo pubblico. In questo caso il destinatario dell'adattamento è invitato a una duplice decodifica: quella fondata esclusivamente sulla motivazione onomastica (Purgon) e quella che invece chiama in causa una motivazione di ordine culturale, che in più attinge a una specifica enciclopedia di conoscenze finzionali.

In tutti i casi qui considerati, nei due adattamenti sui quali mi sono soffermato, come anche nelle traduzioni settecentesche di cui non ho avuto modo di trattare in questa sede, il gioco onimico presente nel testo d'origine s'incepisce ineluttabilmente nel passaggio dalla lingua di partenza a quella d'arrivo, con inevitabile indebolimento o addirittura perdita completa dell'effetto comico che Molière aveva abilmente assegnato alle elaborate e impertinenti costruzioni onomaturgiche multireferenziali. L'evidente allentamento della *vis comica* cui conducono gli esiti traduttivi è frutto di una mancata comprensione della ricercata alchimia verbale del commediografo francese. I traduttori non riescono a riprodurre il sapido potenziale evocativo dell'originale e in tal modo mostrano di non aver colto il sistema onomastico omogeneo presente nell'ipotesto, costruito proprio sulle associazioni triviali suggerite dai nomi. Per quel che concerne le scelte traduttive ulteriori, nel corso del Settecento, parrebbe anche lecito avanzare il dubbio che l'alterazione della ben congegnata pratica onomaturgica molieriana si debba imputare a una volontaria e a dire il vero un po' bigotta censura preventiva operata da traduttori o editori pudibondi, volta a cancellare qualsiasi riferimento a temi di carattere volgare e in particolare al basso materiale corporeo.

Quali che ne siano le cause, resta il fatto che, per i lettori e gli spettatori italiani, quegli onimi, così tradotti, con deliberato allontanamento dalla lettera originale del testo, a volte non suggeriscono alcuna connotazione che vada molto al di là della semplice funzione denominativa, trascurando le allusioni spesso scurrili e al tempo stesso poco benevole se non addirittura socialmente caustiche che il drammaturgo francese ha affidato al ricercato gioco dell'invenzione dei nomi. La loro resa con i traduttori di cui abbiamo parlato appiattisce sia il senso che la forma particolarmente arguta dell'onomaturgia molieriana, indebolendo, accanto all'effetto comico, l'aspra denuncia rivolta dal più grande dei commediografi francesi alla società del suo tempo.

Biodata: Giorgio Sale è ricercatore di Letteratura francese presso l'Università di Sassari. Le sue ricerche, molte delle quali incentrate su tematiche di onomastica letteraria, vertono principalmente sulla produzione letteraria francese del Seicento e sulla narrativa francese e francofona del Novecento e dell'estrema contemporaneità. Nel primo filone si inserisce il volume *La nominazione di dotti, filosofi, medici e sapienti nelle commedie di Molière* (2022).

giosale@uniss.it

