
Sulla prima traduzione italiana de “La Belle et la Bête” di Mme de Villeneuve

Ilaria Vitali



Edizione digitale

URL: <https://journals.openedition.org/studifrancesi/50656>

DOI: 10.4000/studifrancesi.50656

ISSN: 2421-5856

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 dicembre 2022

Paginazione: 513-524

ISSN: 0039-2944

Notizia bibliografica digitale

Ilaria Vitali, «Sulla prima traduzione italiana de “La Belle et la Bête” di Mme de Villeneuve», *Studi Francesi* [Online], 198 (LXVI | III) | 2022, online dal 01 décembre 2023, consultato il 06 avril 2024. URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/50656> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.50656>



Solamente il testo è utilizzabile con licenza CC BY-NC-ND 4.0. Salvo diversa indicazione, per tutti agli altri elementi (illustrazioni, allegati importati) la copia non è autorizzata ("Tutti i diritti riservati").

Sulla prima traduzione italiana de “*La Belle et la Bête*” di Mme de Villeneuve

Abstract

Beauty and the Beast is one of the most famous fairy tales. Inventoried in the Aarne-Thompson catalog under the label 425C (*The Girl as the Bear's Wife*), it boasts a host of illustrious literary ancestors and an even denser array of descendants. It is therefore surprising that so little attention has been paid to the work that lies at the origin of this rewriting process. *La Belle et la Bête* is a long tale that Mme de Villeneuve included in the collection *La Jeune Américaine et les contes marins* (1740). Sixteen years later, the same work will know a reduction under the pen of Mme Leprince de Beaumont (*Le Magasin des enfants*, 1756). It will be this second version, much more concise in form and content, to know more widespread. The short story of Mme Leprince de Beaumont will be translated into many languages since the eighteenth century, while the one of Mme de Villeneuve will fall into oblivion. The translation of the original tale will arrive in Italy thanks to Donzelli only in 2002. The aim of this study is to rediscover the specificities of this forgotten work through a linguistic-stylistic analysis, and then to measure the movement that the fairy tale makes under the impulse of translation. Attention will therefore be paid to what A. Berman defines as “zones significantes”, in particular the oxymoronic pair *belle/bête* and the term *esprit*, which are central to the development of the narrative. Although starting from precise textual zones, the translation analysis does not intend to limit to the contrastive aspect but aims to bring out the editorial project in relation with the concept of translational tradition.

Nell'immaginario collettivo occidentale, sono pochi i racconti ad aver conosciuto la fama de *La Bella e la Bestia*. Inventariata nel catalogo Aarne-Thompson sotto l'etichetta 425C (*The Girl as the Bear's Wife*), questa celebre fiaba va ben oltre l'emblema dell'incontro con “lo sposo animale” del folklore popolare¹. Non a caso vanta una schiera di illustri antenati letterari, dall'*Asino d'oro* di Apuleio al *Re porco* di Straparola, e una ancor più fitta schiera di discendenti a cavallo tra generi e media espressivi diversi, basti pensare alla pièce di Marmontel, al film di Cocteau, alle riscritture di Angela Carter o ai fortunati lungometraggi Disney. Sorprende dunque che sia stata dedicata così poca attenzione alla fiaba che sta all'origine di questo processo di riscrittura e adattamento, sconosciuta al grande pubblico e poco frequentata dalla critica.

L'ipoteso va cercato nella Francia del Settecento: *La Belle et la Bête* è un lungo racconto che Gabrielle-Suzanne Barbot Gallon, Dame de Villeneuve, inserisce nella raccolta *La Jeune Américaine et les contes marins*, pubblicato in forma anonima nel

(1) Cfr. A. Aarne, S. Thompson, *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1961; H.-J. Uther, *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography*, I-III, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 2004. Nel catalogo Delarue-Ténèze sono classificate numerose versioni francesi e francofone del tipo 425 («La recherche de l'époux disparu»). Le varianti orali francesi del sotto-tipo C, che c'interessa in questa sede, vengono qui indicate come derivate dal racconto di Mme Leprince de Beaumont, largamente diffuso in Europa in edizioni economiche. Cfr. P. Delarue, M.-L. Ténèze, *Le Conte populaire français*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1997, pp. 72-109.

1740². Sedici anni più tardi, la stessa fiaba conoscerà una riduzione sotto la penna della precettrice Mme Leprince de Beaumont, che la inserirà, con lo stesso titolo, nella nota antologia pedagogica *Magasin des enfants* (1756). Sarà questa seconda versione della fiaba, molto più stringata nella forma e nel contenuto e destinata all'educazione femminile, a conoscere maggior diffusione. La fiaba di Mme de Villeneuve conterà appena due ristampe nel corso del Settecento e verrà riscoperta soltanto sul finire del Novecento³, mentre quella di Mme Leprince de Beaumont otterrà uno straordinario successo testimoniato da numerose edizioni in Francia e altrove (non meno di 130 tra il Settecento e l'Ottocento)⁴.

Le due versioni della fiaba hanno un destino separato anche nelle loro traduzioni: il breve racconto di Mme Leprince de Beaumont è tradotto in molte lingue, mentre quello di Mme de Villeneuve cade presto nell'oblio⁵. La prima traduzione italiana della fiaba nella succinta versione della precettrice viene realizzata già nel 1768, seguita da altre nel corso del Settecento. Il successo continua nell'Ottocento, dove la traduzione più influente è quella che Carlo Collodi pubblica per i fratelli Paggi nella celebre raccolta *I racconti delle fate* del 1876, ancora oggi ristampata. Se la traduzione italiana della versione di Mme Leprince de Beaumont appare quindi relativamente presto, così come per altri classici del fatismo francese tra cui le opere di Charles Perrault o Mme D'Aulnoy⁶, la traduzione della fiaba originale di Mme de Villeneuve arriverà in Italia grazie ai tipi di Donzelli soltanto nel 2002, ovvero oltre due secoli e mezzo dopo la pubblicazione dell'originale⁷.

È possibile avanzare diverse ipotesi per spiegare l'oblio in cui è a lungo rimasta prigioniera Mme de Villeneuve: in primo luogo, le vicende personali dell'autrice, colpita da rovesci di fortuna che la portano dal mondo della *noblesse de robe* della Charente al ruolo di governante in casa di Crébillon père; in secondo luogo, la complessità e lunghezza del testo che, pur inserito in una raccolta, si configura come un romanzo breve, il che potrebbe non averne favorito la circolazione a livello internazionale; Mme de Villeneuve scrive del resto *La Belle et la Bête* quando il *conte de fées* non è più al suo apogeo, anche se la sua produzione proseguirà con fortune alterne fino al periodo rivoluzionario, prima di conoscere una riconfigurazione all'interno della letteratura per l'infanzia; infine, non va dimenticata la coloritura secentesca del testo, ancorato a una realtà di Ancien Régime di difficile accesso per i non specialisti, a differenza della riduzione per scopi didattici di Mme Leprince de Beaumont.

Obiettivo di questo studio è quello di riscoprire le specificità di quest'opera dimenticata attraverso l'analisi linguistico-stilistica di alcuni luoghi testuali focali, per

(2) *La Jeune Américaine et les contes marins*, La Haye, Aux dépens de la Compagnie, 1740-1741. Le citazioni in questo articolo sono tratte dall'edizione critica di riferimento di Elisa Biancardi. Cfr. Madame de Villeneuve, *La Jeune Américaine et les contes marins, Les Belles solitaires*; Madame Leprince de Beaumont, *Magasin des enfants*, éd. E. Biancardi, Paris, Honoré Champion, 2008, «Bibliothèque des génies et des fées» 15.

(3) *Contes de Madame de Villeneuve*, Paris/La Haye, Mérigot père, 1765; *La Belle et la Bête*, Amsterdam/Paris, «Le Cabinet des fées» 26, 1786. La prima edizione moderna è invece di J. Cotin e É. Lemirre (*La Belle et la Bête*, Paris, Gallimard, 1996).

(4) Mme de Villeneuve muore nel 1755, l'anno precedente alla pubblicazione; non vedrà quindi mai la riduzione della sua fiaba, né il successo che otterrà.

(5) Per il testo di Mme Leprince de Beaumont, Elisa Biancardi indica traduzioni in dodici lingue diverse tra Settecento e Ottocento. Il racconto di Mme de Villeneuve conoscerà invece la prima traduzione (in inglese) solo nel 1989 grazie a Jack Zipes (*Beauties, Beasts and Enchantment: Classic French Fairy Tales*, New York, New American Library, 1989).

(6) Si veda *Il gabinetto delle fate*, Venezia, Sebastiano Coletti, 1727.

(7) *La Bella e la Bestia. Quindici metamorfosi di una fiaba*, Roma, Donzelli Editore, 2002, «Fiabe e storie».

poi misurare il movimento che la fiaba compie sotto l'impulso della traduzione. Per farlo, si presterà attenzione a quelle che Antoine Berman definisce «zones signifiantes», in particolare alla coppia ossimorica *belle/bête* e al termine *esprit*, centrali nello sviluppo della narrazione⁸. Pur partendo da precise zone testuali, l'analisi non intende limitarsi all'aspetto contrastivo, ma piuttosto far emergere il progetto che si configura dietro il testo edito, anche in relazione alla tradizione traduttiva già presente; per far questo, saranno utili le indicazioni fornite dagli spazi paratestuali, in particolare le prefazioni editoriali e autoriali.

Un testo dimenticato

Sono pochi i documenti in grado di fornirci elementi biografici sulla figura di Mme de Villeneuve. Tra i dati certi, provenienti dagli archivi della Charente maritime, sappiamo che nel 1711 la futura autrice è una giovane vedova con problemi finanziari che la costringeranno dapprima a vendere le sue diverse proprietà, poi a spostarsi a Parigi e a dover lavorare per il suo sostentamento⁹. Governante di Crébillon père, finirà per diventarne un'assistente preziosa al punto da leggere insieme a lui le opere che gli vengono sottoposte in qualità di censore reale¹⁰.

Forse è la frequentazione assidua con il mondo dei letterati che spinge Mme de Villeneuve a volersi misurare con la scrittura. *La Jeune Américaine et les contes marins* viene pubblicato a L'Aia nel 1740. Come si è detto, l'autrice non firma la pubblicazione, anche se il suo nome sembra essere noto alle cerchie mondane. Screditata da alcuni (probabilmente detrattori di Crébillon, cui viene associata), la raccolta sembra comunque ottenere successo in società. «Paris en a été fou», scrive Mme de Graffigny, anche se molti provano vergogna nel dichiarare di aver apprezzato una lettura che considerano tanto leggera¹¹. Eppure, l'opera dimostra di avere intenti ben più complessi di quanto non potrebbe apparire a un rapido sguardo. Sin dalla *Préface*, l'autrice sfoggia una verve quasi satirica, dichiara di non volersi piegare alla rituale modestia e, anzi, «minaccia» i lettori con racconti di notevole lunghezza¹². La raccolta si compone infatti di sei articolati *contes* inseriti in una cornice in cui una giovane *créole*, di ritorno a Saint-Domingue dopo aver completato la sua formazione in

(8) Per «zones signifiantes» l'autore intende «les lieux où [l'œuvre] se condense, se représente, se signifie ou se symbolise». (Å. Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 70).

(9) Sulla biografia dell'autrice, oltre alla preziosa edizione critica di Biancardi, si potrà leggere l'articolo di M.L. Girou Swiderski, *La Belle ou la Bête? Madame de Villeneuve, la méconnue*, in R. Bonnel e C. Rubinger (éd.), *Femmes savantes et femmes d'esprit. Women Intellectuals of the French Eighteenth Century*, New York, Peter Lang, 1994.

(10) Troviamo saporiti commenti sul rapporto tra Crébillon père e Mme de Villeneuve in diversi scambi epistolari di autori settecenteschi. Giacomo Casanova riporta, tra gli altri, questo episodio a proposito del censore reale: «Sa gouvernante lui lisait les ouvrages qu'on lui portait, et suspendait sa lecture quand il lui paraissait que la chose méritait sa censure, et je riais des disputes avec cette gouvernante quand il était de différent avis. J'ai entendu un jour cette femme renvoyer quelqu'un qui était allé pour recevoir son manuscrit revu, en lui disant: "Venez la semaine prochaine, car nous n'avons pas encore eu le temps d'examiner votre ouvrage"». (J. Casanova de Seingalt, *Histoire de ma vie, suivie de textes inédits*, éd. F. Lacassin, Paris, R. Laffont, 1993, I, p. 563). Per approfondimenti, si veda la tesi di dottorato di B.R. Cooper, *Madame de Villeneuve: the Author of 'La Belle et la Bête' and her literary Legacy*, Athens (Stati Uniti), 1985, con particolare riferimento al I capitolo.

(11) Cfr. Mme de Graffigny, *Correspondance*, éd. Showalter [et al.], Oxford, The Voltaire Foundation, t. III, p. 127.

(12) «Et d'ailleurs lira qui voudra: c'est encore plus l'affaire du lecteur que la mienne. Aussi, loin de lui faire de très humbles excuses, je le menace de six contes pour le moins aussi étendus que celui-ci, dont le succès, bon ou mauvais, est seul capable de m'engager à les rendre publics, ou à les laisser dans le cabinet». (p. 71).

Francia, viene intrattenuta da una *femme de chambre* durante il viaggio transatlantico (ecco spiegato il sottotitolo, *les contes marins*).

La Belle et la Bête è il primo racconto incastonato nella cornice e i suoi principali ingredienti sono noti. La fiaba narra di un mercante, padre di sei figli e sei figlie, caduto in rovina e costretto, dopo varie peripezie, a riparare in un castello incantato dove commette il torto di cogliere una rosa, scatenando le ire del signore dei luoghi, un essere mostruoso, che presenta sé stesso come «la Bête». In cambio della vita del mercante, la figlia cadetta, soprannominata «la Belle», sceglierà di sacrificare la propria, accettando di andare a vivere a palazzo con il mostro. Qui conoscerà una vita di agi e lussi fatati, al solo prezzo di veder comparire ogni sera a cena il padrone di casa, che le pone immancabilmente la stessa domanda: «Voulez-vous que je couche avec vous?»; domanda che ottiene immancabilmente risposta negativa. Ogni notte, la fanciulla è visitata in sogno da un bellissimo giovane di cui s'innamora perdutamente. Il lettore scoprirà che il giovane altri non è che la Bête, che una fata crudele aveva ridotto a quelle sembianze per gelosia. L'epilogo di questa prima parte del racconto vede la Belle rompere l'incantesimo dichiarando il suo amore al mostro, che riprende sembianze umane dopo la prima notte di nozze. Qui si chiude la parte nota della fiaba, ovvero quella ripresa da Mme Leprince de Beaumont nella sua riduzione didattica¹³. Quello che il lettore probabilmente non conosce sono i due racconti retrospettivi presenti nella versione originale, in cui si narra rispettivamente della maledizione di cui è vittima la Bête e della Dame féérique che aiuterà a sciogliere l'incantesimo. Come vedremo, queste due parti contribuiscono a stratificare il significato simbolico della narrazione e a renderne più complessa l'interpretazione.

Se l'intreccio fiabesco che vede protagonista "lo sposo animale" non è nuovo, si deve a Mme de Villeneuve l'invenzione del titolo con la fortunata coppia ossimorica che sarà ripresa dalla maggior parte degli autori che riscriveranno o adatteranno la fiaba, e che ne faciliterà l'ingresso nell'immaginario collettivo¹⁴. Contrattare l'uno dell'altro, i due termini hanno la particolarità di differire soltanto per un fonema (\bɛ\ e \bɛt\), come a dire che la mutazione dall'uno all'altro passa per una sottile differenza e che i due estremi sono più vicini di quanto non possa sembrare a prima vista. La specularità, esaltata dal motivo dello specchio, particolarmente presente nella narrazione, catalizza l'attenzione sull'aspetto focale del *conte*: il contrasto tra apparenza e realtà.

Oltre a racchiudere tutti i valori apprezzativi legati alla forma maschile *beau*, la voce *belle* viene registrata dal *Dictionnaire* dell'Académie française come «Femme au physique agréable. *Courtiser les belles. Aller de belle en belle. La belle des belles*, la plus éblouissante. *Ma belle*, terme d'affection. Fam. *Être aux pieds de sa belle*, de la femme qu'on aime»¹⁵. Questo aggettivo sostantivato non è del resto nuovo nell'alveo dei *contes de fées*, dove era stato già stato impiegato come nome (o epiteto) della protagonista femminile.

All'altro lato dello spettro, il termine *bête* invita a più interessanti riflessioni. Se osserviamo l'edizione del 1740 del *Dictionnaire* dell'Académie, troviamo come prima accezione «Animal irraisonnable». L'animalità del personaggio che si contrappone

(13) Nella versione della precettrice compaiono gli stessi elementi narrativi di questa prima parte, seppur edulcorati, in particolare nella fatidica domanda che la Bête pone ogni sera alla ragazza («Voulez-vous être ma femme?»).

(14) L'elemento è posto in risalto da Elisa Biancardi nella sua edizione critica (cfr. la *Notice*, p. 1433).

(15) Eloquentemente il fatto che l'edizione attuale del *Dictionnaire* dell'Académie riporti *ad vocem*: «Titres célèbres: *La Belle au bois dormant*, conte de Charles Perrault (1697); *La Belle et la Bête*, film de Jean Cocteau (1945)», obliterando dunque il riferimento all'ipotesi di Mme de Villeneuve.

alla Belle è effettivamente uno degli elementi cardine attorno al quale si costruisce il racconto. La bestialità è dichiarata nella descrizione della creatura alla sua prima apparizione («une horrible bête, qui d'un air furieux lui mit sur le cou une espèce de trompe semblable à celle d'un éléphant», p. 104) e ravvivata da altri dettagli, come quello delle squame che ricoprono il suo pesante corpo. Il timore suscitato nella fanciulla dalla visione mostruosa è ulteriormente sottolineato dagli aggettivi ricorrenti nel testo associati al termine *bête* (*épouvantable, effroyante, terrible...*).

Gli studiosi che hanno prestato attenzione alla fiaba, così come gli autori che l'hanno riscritta, si sono soffermati sull'animalità che il nome del personaggio porta inevitabilmente con sé. Animalità accostata all'istinto, alla trasgressione, all'erotismo e alla carnalità. La Bête ha rappresentato di volta in volta il prototipo dell'amante misterioso o minaccioso, del maschio predatore, fino ad arrivare a incarnare – in letture di ottica più marcatamente di genere – la figura dell'orco o del marito tiranno.

Pochissima attenzione è stata riservata, al contrario, al secondo significato del termine *bête*, che tuttavia costituisce un elemento altrettanto cruciale nella narrazione di Mme de Villeneuve¹⁶. Nell'edizione del 1740 del *Dictionnaire* dell'Académie, leggiamo: «Bête, se dit figur. d'Une personne stupide, & qui n'a point d'esprit». Il personaggio della fiaba originale è infatti fortemente caratterizzato dalla stupidità oltre che dalla mostruosità. Leggendo le parti dell'opera di Mme de Villeneuve espunte dalla versione di Mme Leprince de Beaumont, scopriamo che la Bête è obbligata a nascondere il proprio *esprit* per obbedire alla maledizione di una fata innamorata di lui e da lui rifiutata, che intende punirlo per il suo orgoglio e la sua vanità. Dopo aver inflitto la metamorfosi zoomorfa, la fata completa così l'incantesimo: «Va faire des conquêtes illustres, et plus dignes de toi qu'une illustre fée. Et comme on n'a point besoin d'esprit, quand on est aussi beau, je t'ordonne de paraître aussi stupide que tu es affreux» e ancora «il faut oublier qui tu es. Si tu te laisses flatter par de vains respects, ou par des titres fastueux, tu es perdu sans ressource, et tu te perds encore, si tu oses faire usage de ton esprit pour plaire dans la conversation» (pp. 173-174). Notiamo qui il fatto che, a differenza della mostruosità fisica, la stupidità non è inflitta realmente: la Bête è condannata dalla fata a *simulare*, pur conservando le proprie facoltà intellettive.

Il personaggio si discosta così da altri suoi predecessori fiabeschi condannati sì alla deformità o alla bestialità, ma non di meno dotati di grande intelligenza e sensibilità, come nel caso di *Riquet à la Houppe* o *Le Serpentin vert*¹⁷. Più volte nel testo viene evidenziato come la Bête sia priva di *esprit*, terza zona significativa, strettamente correlata alle due precedenti, che si prenderà qui in considerazione. Nell'edizione del 1740 del *Dictionnaire* dell'Académie, il termine copre uno spettro semantico che spazia dal teologico «Substance incorporelle» fino al più terreno «facilité de l'imagination & de la conception». Prendendo il vocabolo nella sua accezione profana, Voltaire lo definisce nell'*Encyclopédie* «raison ingénieuse» (art. *Esprit*, t. V, 1755), Dumarsais parla di «prompt assemblage d'idées» e di «traits vifs» (art. *Philosophe*). In tutte le definizioni viene esaltata la componente del gioco linguistico, della sensibile e briosa arte della conversazione attraverso cui il locutore può esprimersi in società,

(16) Mami Fujiwara è tra le poche ad aver indagato questo aspetto cruciale del personaggio. Si veda M. Fujiwara, *Une lecture de La Belle et la Bête selon la Carte de Tendre*, "Dix-huitième siècle" 46, 1, 2014, <https://www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2014-1-page-539.htm>.

(17) Cfr. Ch. Perrault, *Riquet à la Houppe*, in *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités*, Paris, Barbin, 1697; Mme d'Aulnoy, *Le Serpentin vert* (t. IV), Paris, Barbin, 1697-1698. Sul tema della stupidità simulata nella tradizione letteraria antecedente al testo di Villeneuve, si veda l'articolo già citato di Fujiwara.

sfoggiando il proprio acume con un occhio sempre rivolto alla *finesse* e alla *délicatesse*. Nel testo di Mme de Villeneuve, il termine conserva poi ancora aspetti secenteschi, legati non soltanto alla vivacità intellettuale, ma anche al rispetto dell'altro, alla nobiltà di cuore e al buon uso dei sentimenti¹⁸. Alla luce di queste riflessioni, è facile capire l'importanza di questo elemento nella narrazione: in un mondo in cui l'*esprit* è chiave delle relazioni, chi ne è privo è condannato a rimanere ai margini. È dunque un doppio anatema quello scagliato sulla Bête: non solo la pena della mostruosità fisica, ma anche quella della menomazione intellettuale (ancor più crudele in quanto solo simulata), che porta al confinamento sociale. Come evidenzia Mami Fujiwara, è in quest'ottica che va letta la goffa e brusca domanda che la Bête pone ogni sera alla Belle e non tanto come espressione di una minaccia sessuale (la Bestia accetta infatti di buon grado i rifiuti della Belle, la dichiara a più riprese regina dei luoghi e non forza in alcun modo gli eventi). È del resto la stessa ragazza a rendersi presto conto che lo spaventoso mostro «penchait plus vers la stupidité que vers la fureur» (p. 121). Anche gli aggettivi impiegati per definire la terribile creatura cominciano a cambiare man mano che la fanciulla si accorge della bontà d'animo del padrone del palazzo, unita a una certa ottusità: da «épouvantable Bête» ecco che il protagonista diventa «monstre docile».

Significativamente, quando il padre della Belle la invita a non fermarsi all'apparenza mostruosa e a prendere in considerazione la proposta della Bête, la risposta della ragazza sottolinea la sua impossibilità ad accettare non tanto per l'aspetto repellente del corteggiatore, quando per la sua mancanza di *esprit*:

Comment me déterminer à choisir un mari avec lequel je ne pourrai m'entretenir, et dont la figure ne sera pas réparée par une conversation amusante? [...] borner tout mon plaisir à cinq ou six questions qui regarderont mon appétit et ma santé, voir finir cet entretien bizarre par un *Bonsoir, la Belle*, refrain que mes perroquets savent par cœur, et qu'ils répètent cent fois le jour [...] est-ce assez pour m'inspirer l'amour? (p. 124)

Non sono quindi solo i temi dell'erotismo o della trasgressione a essere rappresentati allusivamente da Mme de Villeneuve attraverso il personaggio della Bête, ma una più complessa tessitura di aspetti sociali, etici ed estetici legati ai concetti di *esprit* e di *bêtise*. Non a caso l'autrice adotta nella narrazione toni dell'estetica galante, recuperando almeno in parte quella *préciosité* del Grand Siècle di cui continua a esaltare la "fine galanterie"¹⁹.

La prima traduzione italiana

Come si è detto, è la seconda versione, concisa e edulcorata, proposta da Mme Leprince de Beaumont a circolare nell'Europa del Settecento e dell'Ottocento, oscurando la sua più complessa fonte. Per quanto riguarda l'Italia, bisognerà aspettare l'edi-

(18) Per una dettagliata analisi degli echi secenteschi del termine *esprit* nella fiaba di Mme de Villeneuve, si rimanda alla già citata *Introduction* di Biancardi, con particolare riferimento alle pp. 9-20.

(19) Prendendo come punto di partenza gli studi di Biancardi, Fujiwara propone una sottile analisi della fiaba leggendola in relazione al romanzo *Clélie, histoire romaine* (1654) di Mlle de Scudéry, di cui Mme de Villeneuve era una grande lettrice. Con un riferimento alla Carte de Tendre, la studiosa nota come il cammino che dovrà intraprendere la Belle è quello della «Reconnaissance». È dunque la strada più ardua per raggiungere l'Amore quella che viene esaltata nella fiaba.

zione di Donzelli, che racchiude quindici metamorfosi della fiaba francese, perché il pubblico possa finalmente leggere l'opera originale di Mme de Villeneuve.

La traduzione è accolta nella collana «Fiabe e storie», che a partire dagli anni Duemila ha portato alla ripubblicazione – o, come in questo caso, alla prima pubblicazione italiana – di esponenti molto importanti del fiabesco e in particolare del fatismo francese (penso alle edizioni dei *contes de fées* di Charles Perrault, di Mme d'Aulnoy o ancora delle *Mille et une Nuits* di Antoine Galland). Si tratta di un progetto di grande rilievo, che per estensione e profondità non trova riscontri in altre realtà editoriali contemporanee, e che ricorda per certi versi l'attività pionieristica portata avanti da Einaudi nella metà del Novecento con molte pubblicazioni della collana «I Millenni», allora diretta da Daniele Ponchiroli²⁰.

Il progetto di pubblicare per la prima volta un'opera così lontana nel tempo in un'antologia destinata al grande pubblico pone dei vincoli di tipo editoriale, con la necessità «di costruire – o far costruire – un patrimonio metatestuale e paratestuale di supporto all'opera che, trasportata direttamente dal passato, necessita di ausili esterni al testo per poter essere adeguatamente collocata e compresa nella cultura di arrivo»²¹. La raccolta in cui è inserita la fiaba si caratterizza per la sua leggibilità: destinata a un pubblico non specialistico, presenta elementi paratestuali in grado di accompagnare il lettore, tra cui una *Premessa dell'editore*, dal titolo *Nonostante o perché?*, in cui vengono esplicitate le modalità di selezione dei testi e una prima chiave di lettura, mettendo in rilievo la prima traduzione italiana della fiaba di Mme de Villeneuve, che apre il volume. Spetta alla postfazione, ad opera di Marina Warner, nota specialista del genere fiabesco, il compito di fornire interpretazioni più approfondite. Notiamo qui quell'attenzione alla qualità degli elementi paratestuali – importanti in quanto determinano "l'ingresso" e "l'uscita" dalla raccolta e ne influenzano la ricezione – propria di molti editori contemporanei indipendenti. Nel saggio di chiusura, già edito nel 1994²², Warner traccia una documentata panoramica delle diverse versioni della fiaba, dei suoi antecedenti folklorici e letterari, e delle sue successive riscritture. Alcuni assi di ricerca sono esplorati in particolar modo: la studiosa pone in risalto l'interpretazione simbolica – e in parte psicanalitica – che vede nell'animalità del personaggio un chiaro rimando alla sfera sessuale con tutti i corollari che questo comporta. Non si sofferma tuttavia sulla sua "stupidità", imprimendo così una chiave di lettura meno sfaccettata di quella che fornisce il testo francese originale.

Dal punto di vista più strettamente traduttivo, alla fine della *Premessa dell'editore*, vengono indicati i prototesti di ognuna delle quindici «metamorfosi» della fiaba, con i nomi dei relativi traduttori, elemento apprezzabile in un'edizione che si vuole destinata al grande pubblico, e che non per questo intende rinunciare a un certo rigore testuale e al riconoscimento del ruolo di chi traduce nel processo editoriale. Per quanto riguarda la fiaba di Mme de Villeneuve, la traduzione è stata condotta da Adelina Galeotti sulla prima edizione moderna della fiaba, a cura di Jacques Cotin e Élisabeth Lemirre.

(20) Un interesse per il genere si riscontra anche nella nota collana «Fiabesco» di Stampa Alternativa, che tuttavia non riserva grande attenzione agli autori francesi del Sei-Settecento; significativamente, la versione de *La bella e la bestia* proposta nella collana è una riscrittura inglese del 1910 ad opera di A.T. Quiller-Couch.

(21) B. Berni, *Teletrasporto e macchina del tempo. I 'cronotopi' del traduttore*, in I. Vitali (ed.), *Il traduttore nel testo. Riflessioni, rappresentazioni, immaginari*, Città di Castello, I libri di Emil, 2021, p. 80.

(22) Cfr. M. Warner, *From the Beast to the Blonde: on Fairy Tales and their Tellers*, London, Chatto & Windus, 1994.

Perché sia accessibile al grande pubblico, la resa di un testo così lontano nel tempo impone alcune necessarie riflessioni. Per far comprendere il lavoro che spetta in questo caso al traduttore, Bruno Berni propone un'utile metafora:

accogliendo una terminologia mutuata dalla fantascienza, posso metaforicamente affermare che la traduzione ha quasi sempre, per l'opera letteraria, una funzione di 'teletrasporto' poiché in genere sposta l'opera nello spazio, da un paese all'altro, da una cultura – quella di origine – all'altra – quella di arrivo – che è destinata a ospitarla. Quando la traduzione si occupa di proporre alla contemporaneità un'opera composta in tempi lontani, essa sposta l'opera anche nel tempo, configurandosi – per rimanere in metafora – come una vera e propria 'macchina del tempo' che si affianca al 'teletrasporto'²³.

Se l'operazione di teletrasporto è infatti inevitabilmente presente anche per la traduzione "sincronica", altrimenti detta "orizzontale", nel caso della traduzione "diacronica" o "verticale" occorre aggiungere quella di macchina del tempo.

James Holmes aveva già posto le basi per una riflessione in tal senso in alcuni studi seminali dei Translation Studies²⁴. Nella sua analisi, il teorico aveva concettualizzato i tre livelli operativi del processo di traduzione di un testo letterario: il contesto linguistico, l'intertesto letterario e la situazione socioculturale. Nel riformulare il messaggio, il traduttore deve infatti dapprima considerare il nuovo contesto linguistico, in secondo luogo valutare l'interazione con il corpus letterario esistente (il «polisistema letterario» di Even-Zohar), per osservare infine l'esistenza dello specifico contesto socioculturale, in cui gli oggetti, i simboli e i riferimenti che contribuiscono alla costruzione dell'immaginario hanno una funzione e un significato che possono non essere gli stessi della cultura del testo fonte. Nel processo decisionale, il traduttore si troverà dunque a dover effettuare scelte su ciascuno di questi tre livelli: chi privilegerà un approccio conservativo, punterà sull'esotizzazione e la storicizzazione; viceversa, chi porrà l'accento sull'aspetto ricreativo, opterà per la modernizzazione e la naturalizzazione. Holmes sottolineava già come nella prassi traduttiva fosse molto difficile mantenere la coerenza di un tale modello teorico in tutte le scelte effettuate, e del resto, oggi, un approccio strettamente binario alla critica della traduzione può dirsi ormai superato (penso alle consuete coppie di opposti *domestication/foreignization*, *sourcier/ciblisme*...). Le questioni poste da Holmes restano tuttavia fondamentali nell'analisi della traduzione di un testo non coevo e possono aiutarci nella riflessione, in particolare riguardo alla posizione del traduttore rispetto ai parametri della storicizzazione/modernizzazione sul piano linguistico, un tema affrontato di recente anche in un numero tematico della rivista "Testo a fronte"²⁵ a dimostrazione della sua attualità.

Un secondo importante aspetto da considerare, e che complica ulteriormente il compito del traduttore nel nostro caso, è il fatto che *La Belle et la Bête* è parte integrante di un canone ormai consolidato e di un immaginario collettivo condiviso, basati però sulla riduzione di Mme Leprince de Beaumont e non tanto sul testo originale che lo precede. Il traduttore sarà quindi vincolato a mantenere (o perlomeno a considerare) alcuni elementi già stabili nel polisistema letterario italiano. La presenza di una nutrita tradizione traduttiva attorno al testo di Mme Leprince de Beaumont potrà avere un'incidenza su questa prima traduzione tardiva di Mme de Villeneuve,

(23) B. Berni, *Teletrasporto e macchina del tempo. I 'cronotopi' del traduttore* cit., p. 78.

(24) Si veda J. Holmes, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi, 1988.

(25) S. Ricciardi (ed.), *Tradurre e ritradurre i classici*, "Testo a fronte" 60, 2019.

tanto più che Galeotti ha tradotto per la raccolta di Donzelli anche la versione della fiaba della precettrice.

Una serie di nodi da sciogliere si pone dunque davanti a chi traduce un testo non coevo. Ma procediamo con ordine, partendo innanzitutto dalla questione della lingua. Sulla necessità di una modernizzazione linguistica quando si effettua una traduzione "diacronica", Bruno Berni non ha dubbi:

L'esperienza mostra che l'attualizzazione della lingua è un elemento inevitabile – non si può usare la lingua di Manzoni per tradurre oggi un autore di primo Ottocento – ma va sempre posto in equilibrio, ricorrendo alle stratificazioni linguistiche sedimentate all'interno di ogni lingua: la traduzione di un classico si allontanerà sempre più dall'originale, ma dovrà sempre mantenere dei caratteri che la rendono riconoscibile come traduzione diacronica, altrimenti detto: dovrà sempre lasciare nel testo degli indicatori di un'epoca diversa²⁶.

Se osserviamo più da vicino la traduzione della fiaba di Mme de Villeneuve in risonanza con queste riflessioni, possiamo rilevare quegli «indicatori di un'epoca diversa» lasciati come impronte segnaletiche nell'opera tradotta. Notiamo per esempio come la traduttrice conferisca una patina arcaizzante al metatesto sfruttando elementi stilistici e linguistici. Osservando il livello microstrutturale, si rileva per esempio l'uso del pronome di cortesia «voi» in luogo di «lei» per rendere il *vous* francese, o del pronome «ciò» per *cela*, il cui uso è oggi regredito a vantaggio di «questo»/«quello». A livello lessicale, notiamo alcune scelte che operano nella stessa direzione: per esempio l'espressione «levarsi da tavola» in luogo di «alzarsi» (p. 30), o il sostantivo «intraprese» per il più contemporaneo «imprese» (p. 3). Si tratta di soluzioni traduttive in parte calcate sul francese, considerate oggi desuete, e che contribuiscono alla ricreazione di un mondo fiabesco fuori dal tempo. Non manca, per il resto della traduzione, il ricorso a un italiano di tipo neostandard²⁷, che si rileva in alcune scelte morfo-sintattiche e lessicali che privilegiano il registro familiare a quello sostenuto: un esempio su tutti, l'uso di «lui» e «lei» (*il* e *elle*) in funzione di pronomi soggetto, oggi invalsi nell'uso medio, nonché nei testi letterari contemporanei, al posto dei più aulici «egli» ed «ella».

Passiamo ora a considerare il secondo importante aspetto, ovvero la presenza di una traduzione traduttiva preesistente, da intendersi come una sorta di "canone" di testi tradotti che condividono elementi concreti e/o simbolici pur nella diversità delle edizioni della fiaba. Come si è visto, è la versione di Mme Leprince de Beaumont la prima a essere pubblicata in Italia. Siamo nella seconda metà del Settecento quando compare la traduzione del racconto ad opera di una «dama romana». *Bellinda e il Mostro*, questo il titolo della fiaba, figura all'interno della raccolta *Scuola delle fanciulle nella loro puerizia* (1768), che conoscerà grande successo e numerose ristampe nel corso del Sette-Ottocento²⁸. Si tratta di una traduzione fortemente interpolativa, fatta di soppressioni e aggiunte volte a oscurare i riferimenti alla sfera internazionale per celebrare la realtà romana, scelte rivelatrici della «tendenza all'isolamento e all'autocelebrazione

(26) B. Berni, *Teletrasporto e macchina del tempo. I 'cronotopi' del traduttore* cit., p. 79.

(27) La definizione è di Gaetano Berruto (*Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, Carocci, 1987).

(28) *Scuola delle fanciulle nella loro puerizia. Dialoghi tradotti dal francese da una dama romana*, Roma, Casaletti alla Minerva, 1768, pp. 108-153. L'edizione che ho potuto consultare è quella custodita e digitalizzata dalla Bayerische Staatsbibliothek, che risulta essere allo stadio attuale della ricerca la prima traduzione italiana. Notiamo l'assenza del nome di Mme Leprince de Beaumont sul frontespizio. L'identità della traduttrice, che inserisce una lunga lettera in apertura al testo, non è ad oggi accertata.

della capitale sotto il pontificato di Pio VI»²⁹. Un'altra traduzione quasi contemporanea, questa volta veneta, viene edita nel 1774 da Francesco Vendramini Mosca sotto il titolo *Magazzino delle fanciulle*. Il traduttore, non ancora identificato, sembra orbitare nella cerchia di Elisabetta Caminer, e opta per una trasposizione più accurata e scrupolosa, priva delle vistose interpolazioni che caratterizzano l'edizione romana.

Le traduzioni dell'opera di Mme Leprince de Beaumont, più o meno adattative, proseguono nell'Ottocento, periodo in cui la fiaba è ormai uscita dai salotti letterari e sta entrando sempre più nelle stanze dei ragazzi, completando quel processo di adeguamento al pubblico infantile iniziato nel secondo Settecento³⁰. Nell'arco di una decina d'anni, tra il 1867 e il 1876, due traduzioni italiane vedono la luce grazie a due editori fiorentini, Jouhaud e Paggi. La prima, a cura di Cesare Donati, giornalista e autore di libri per ragazzi, conoscerà un effimero successo, presto soppiantato dalla seconda versione ad opera di Collodi, che avrà ben altro destino³¹. Si è scritto molto sulla "traduzione" dei *Racconti delle fate*, in cui l'autore sembra esercitare la penna per ben più autonomi progetti di scrittura³². È celebre l'*Avvertenza* inserita in apertura in cui il traduttore, volendosi premunire contro eventuali critiche, dichiara la sua assoluta fedeltà al testo fonte, non nascondendo tuttavia di essersi preso alcune libertà... «peccato confessato, mezzo perdonato: e così sia»³³. Strategia traduttiva alquanto contraddittoria e non del tutto veritiera, dal momento che Collodi si discosterà dal prototesto molto più di quanto dichiarato. Pur restando nei panni del traduttore, l'autore toscano trasporta i salotti mondani della Corte francese in un'Italia popolare da poco unificata. La sua traduzione è toscaneggiante, mima l'oralità e abbonda in espressioni idiomatiche e paremiologiche assenti dai testi fonte³⁴. Agli scambi galanti, Collodi preferisce una giocosa ironia. Forse anche grazie a questo riuscito processo di adattamento, la sua versione dei *contes de fées* conoscerà un enorme successo e diventerà parte di una tradizione traduttiva con cui confrontarsi necessariamente, anche da chi vuole prenderne le distanze³⁵.

La versione di Collodi è molto importante per la creazione di un canone traduttivo dei titoli: sue sono le creazioni *Cappuccetto rosso*, *Il gatto con gli stivali*, *Barbablu*,

(29) E. Biancardi, *Veneto illuminista e Stato della Chiesa: il 'Magasin des enfants' nell'Italia preunitaria*, in E. Schulze-Busacker e V. Fortunati (éds), *Par les siècles et par les genres. Mélanges en l'honneur de G. Giorgi*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 65. Si rinvia a questo studio anche per un'analisi dettagliata dell'edizione Vendramini Mosca del 1774.

(30) Cfr. R. Robert, *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2002.

(31) Nel suo *Contributo alla bibliografia dei «Contes des Fées» di Ch. Perrault, D'Aulnoy e Leprince de Beaumont in Italia*, Pitrè sembrerebbe indicare erroneamente la versione di Donati come la prima traduzione italiana della fiaba, non facendo alcuna menzione delle edizioni settecentesche. (Cfr. G. Pitrè, "Archivio per lo studio delle tradizioni popolari", XIX, 1900, pp. 256-259). Di seguito i dati bibliografici delle due traduzioni ottocentesche menzionate: *I racconti delle fate tratti da Perrault, d'Aulnoy e Leprince de Beaumont, versione italiana di Cesare Donati adorna di 63 vignette per Bertall, Beaucé, ecc.*, Firenze, Stefano Jouhaud editore, 1867. C. Collodi, *I racconti delle fate e Storie allegre* [1876], ed. F. Bouchard, *Edizione Nazionale delle opere di Carlo Lorenzini Collodi*, vol. IV, Pescia/Firenze, Fondazione Nazionale Carlo Collodi/Giunti Editore, 2015. Le due traduzioni sono condotte a partire dalla stessa antologia di fiabe francesi, *Contes de fées tirés de Claude [sic] Perrault, de Mme d'Aulnoy et de Mme Leprince de Beaumont*, un'edizione molto trascurata e priva di rigore filologico. In proposito, si vedano almeno F. Bouchard, *Carlo Collodi, traducteur des contes de fées*, "Convergences francophones" 2, 1, 2015; V. Bonanni, *I racconti delle fate. Collodi traduttore di Perrault, d'Aulnoy e Leprince de Beaumont*, "Quaderno di italianistica", 2013.

(32) Sull'influenza della traduzione dei *contes de fées* francesi sulla scrittura dell'autore di *Pinocchio*, si vedano almeno i testi già citati di Bonanni e Bouchard.

(33) C. Collodi, *I racconti delle fate e Storie allegre* cit., p. 30.

(34) Per esempi, si potrà consultare l'edizione critica di F. Bouchard. Sul ruolo di Collodi nel dibattito sulla lingua nazionale, si veda anche F. Massia, *The Literary Prestige of the Translated Text: Collodi's Rewriting of Perrault's Contes*, "Signata" 7, 2016, <https://journals.openedition.org/signata/1189?lang=fr>.

(35) Si veda la *Nota* della traduttrice Elena Giolitti in apertura alla raccolta antologica *Fiabe francesi della Corte del Re Sole e del secolo XVIII*, Torino, Einaudi, 1957, «I Millenni» 36.

con cui oggi il pubblico italiano conosce le più note fiabe francesi, per citarne solo alcune (prima di lui, troviamo *Il piccolo cappello rosso* o *Berrettina rossa*, *Il gatto stivalato*, *La Barba turchina* e altri titoli non evocativi per il lettore contemporaneo).

Nel caso della nostra fiaba, la traduzione collodiana del titolo (e dunque dei nomi dei personaggi) è quella che oggi conosciamo, *La Bella e la Bestia*. Anche Adelina Galeotti adotterà la stessa soluzione traduttiva, già accolta in altre influenti versioni novecentesche, come quella di Elena Giolitti per Einaudi. Può apparire forse una scelta scontata, ma altre soluzioni sarebbero state possibili: si pensi, per esempio, al titolo settecentesco *Bellinda e il Mostro*, ripreso a sua volta in un racconto toscano inserito da Italo Calvino nelle *Fiabe italiane*, anch'esso appartenente alle narrazioni folkloriche del racconto-tipo 425C e parte di una tradizione popolare condivisa al punto da ispirare a sua volta versioni letterarie³⁶. Notiamo inoltre che l'influenza del noto lungometraggio animato Disney del 1991 e del suo adattamento italiano avrebbe potuto far propendere per la scelta di «Belle» in luogo di «Bella», che invece viene mantenuto seguendo la tradizione scritta italiana.

Per quanto riguarda il termine «bella», il *GDLI* riporta *ad vocem* come primo significato «Donna leggiadra; donna amata (l'innamorata, la fidanzata)» e il *GRADIT* segnala l'accezione «donna nota per la sua bellezza» come ad alta frequenza. Se possiamo affermare che il nome del primo personaggio abbia mantenuto le connotazioni proprie della fiaba originale, a proposito del nome del secondo notiamo invece come lo spettro semantico si sia rimpicciolito con il passare del tempo. Il termine «bestia» è oggi utilizzato nel senso figurato di 'persona dall'indole collerica' (anche nella locuzione 'andare in bestia'), eventualmente di 'persona rozza' o 'ignorante', ma più raramente nel senso di 'stupido'. Il *GDLI* inserisce questa accezione del termine soltanto come l'ottava, ponendo l'accento sull'ignoranza più che sulla stupidità («Figur. Persona senza luce d'intelligenza, ignorante, di scarsissima dottrina, che non ha studiato o ha studiato senza profitto; [...] persona rozza, rustica, incivile, stupida. – Anche come ingiuria»); mentre il *GRADIT* inserisce tra le accezioni figurate di uso comune prima di tutto quella di «persona brutale, violenta», e solo successivamente quella di «persona ignorante o incapace; [...] stupido, sciocco, anche come insulto». Se il rimando figurato alla bestialità del personaggio rimane oggi molto comprensibile e quasi scontato, quello alla stupidità appare più mitigato e meno trasparente. Possiamo dire che quel rinvio alla mancanza di *esprit* appaia non più così ovvio nella traduzione della fiaba, soprattutto rispetto al significato che il lettore francese contemporaneo continua a cogliere senza difficoltà leggendo il termine *bête*³⁷.

Procedendo all'analisi dell'ultima delle zone significanti prese in esame, rileviamo come il termine *esprit* si mostri, in parte, più resistente alla traduzione, senza dubbio per la sua complessità. Per la resa della parola – molto più presente nel testo rispetto alla versione di Mme Leprince de Beaumont – la traduttrice opta per «spirito», così come aveva già fatto Collodi, seguito, tra gli altri, da Giolitti nella già citata edizione Einaudi³⁸.

(36) Cfr. I. Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, Torino, Einaudi, 1956, «I Millenni» 33.

(37) Diverso il discorso per la traduzione del testo di Mme Leprince de Beaumont da parte di Collodi, quando il termine «bestia» aveva ancora una marcata connotazione in questo senso. Treccani segnala, tra gli altri, diversi esempi di uso del vocabolo in questa accezione tratti da Leopardi e Manzoni.

(38) Nelle versioni settecentesche già menzionate i traduttori oscillano invece tra «spirito» e «ingegno», termine, quest'ultimo, privilegiato oggi in altre traduzioni di fiabe sei-settecentesche per la resa di *esprit*. Si veda, per esempio, I. Porfido, *Enrichetto dal ciuffo*, in Ch. Perrault, *Fiabe*, Venezia, Marsilio, 2002, «I fiori blu».

Se leggiamo la voce «spirito» del *GDLI*, estremamente articolata, osserviamo come le definizioni seguano lo stesso movimento dal sacro al profano del *Dictionnaire* dell'Académie, con un'insistenza sul sacro più spiccata. Per quanto riguarda le accezioni che ci interessano in questa sede, leggiamo in particolare la n. 12 «Ciascuna delle facoltà proprie dell'animo o della mente, in partic. quelle di pensare, ragionare, provare sentimenti», la n. 14 «Mente, come strumento del pensiero e del ragionamento» o ancora la n. 25 «Qualità dell'intelligenza che si manifesta nella vivacità del parlare e, in partic., disposizione naturale all'arguzia, al motteggio, allo scherzo, alla conversazione brillante, talora anche di tono leggero e superficiale». Osserviamo, nell'insieme, una copertura almeno parziale di quell'ampio ventaglio semantico che il termine ricopre nell'immaginario francese del primo Settecento. Troviamo poi accezioni assenti nei dizionari francesi e caratteristiche della tradizione letteraria italiana trecentesca: «Nel linguaggio poetico medievale e stilnovistico, impulso che suscita o contraccambia il sentimento amoroso passando da una persona all'altra per il tramite dello sguardo», con numerosi esempi tratti da Giacomo da Lentini, Dante, Lapo Gianni. Possiamo quindi rilevare come il termine «spirito» si carichi nella realtà italiana di ulteriori sfumature assenti dalla tradizione francese e leggibili in filigrana dal lettore colto. Notiamo infine che, alla stessa voce, il *GRADIT* segnala come ad altissima frequenza le accezioni «insieme di qualità morali e intellettuali», «ingegno pronto, vivace», «senso dell'umorismo, ironia», tutti elementi che concorrono in parte a recuperare quella complessa rete di significati che il termine portava con sé nell'uso del Settecento francese, almeno nei suoi primi decenni e, in particolare, nel testo di Mme de Villeneuve, e che parzialmente conserva ancora oggi.

Conclusioni

Si è cercato di far luce su alcuni elementi testuali di una fiaba molto nota e allo stesso tempo dimenticata, mostrando in che modo la traduzione – o la non-traduzione – di un testo possa essere importante nella circolazione dell'opera e nella sua ricezione. L'analisi di un caso specifico di traduzione “diacronica” ha evidenziato quali e quanti aspetti entrino in gioco nel processo decisionale del traduttore e nella costruzione del progetto editoriale, aspetti da porre in risonanza con la capacità ricettiva della cultura di arrivo, con il suo immaginario, e non ultimo con la tradizione traduttiva preesistente.

Dall'analisi del testo edito da Donzelli è emersa la volontà di proporre al grande pubblico una versione rigorosa ma soprattutto godibile della fiaba: a livello editoriale, fornendo una lettura guidata attraverso l'apparato paratestuale; a livello traduttivo, adottando scelte lessicali e sintattiche in linea con l'italiano dell'uso medio, ma preservando sempre un equilibrio tra arcaismi e attualizzazioni.

Pur partendo dall'osservazione di singole zone significanti, obiettivo dello studio è stato quello di andare oltre l'approccio meramente contrastivo e di valorizzare la traduzione come elemento fondante nel processo di circolazione dell'opera letteraria, mostrando come ogni testo tradotto vada analizzato non solo in relazione all'originale, ma anche e soprattutto in rapporto al contesto specifico – linguistico, storico, letterario, editoriale – della cultura ricevente.

Oltre a far luce su alcuni aspetti ancora opachi della narrazione, si è tentato infine di stimolare letture critiche meno univoche di questo complesso *conte de fées* che, se oggi è percepito perlopiù come l'emblema dell'incontro con “lo sposo animale”, è stato anche simbolo di un Settecento francese mondano e raffinato, e del culto di un *esprit* ancora testimone della persistenza secentesca nel secolo dei Lumi.