

# **Tradurre la cultura: il teatro francese settecentesco attraverso la traduzione di tre racconti orientali di François-Antoine Chevrier**

*Luisa MESSINA*

*Università de Palermo*

## **Résumé :**

La traduction des œuvres remontant au dix-huitième siècle comporte des difficultés supplémentaires pour le traducteur. En dépit des éditions des dictionnaires français, l'orthographe française n'est pas encore stable. En outre, la structure de la phrase française est encore longue et complexe. Et c'est ainsi que recherche se focalise concrètement sur les difficultés à traduire les éléments culturels émergeant des trois contes orientaux de François-Antoine Chevrier (1721-1762). D'une part, cet auteur emploie beaucoup de références culturelles (anecdotes mythologiques, géographiques, historiques et théâtrales) relevant le contexte socioculturel de son époque caché derrière un décor apparemment oriental. D'autre part, il faut expliciter aux lecteurs ces repères à travers la création des notes expliquant aux lecteurs italiens certaines composantes culturelles de la France pré-révolutionnaire. Cette étude se focalise sur la restitution des références théâtrales dans la traduction en italien contemporain.

**Mots clés :** Chevrier, dix-huitième siècle, traduction, culture, Ancien Régime.

## **الملخص:**

يواجه المترجم في ترجمته للأعمال الأدبية التي ترجع للقرن الثامن عشر مشاكل عديدة، منها طبيعة القواميس والمعاجم الفرنسية في ذلك العصر

والكتابة الفرنسية التي لم تكن مستقرة، فضلا عن تركيب الجملة ذاتها التي كانت تتسم بالطول والتعقيد. وفي هذا الصدد، يسلط هذا البحث الضوء على صعوبة ترجمة المدلول الثقافي وذلك من خلال دراسة ثلاث روايات ذات طابع شرقي للروائي فرانسوا أنتوان شوفريي (1721-1726). يلجئ الكاتب في عمله إلى استعمال الدلالات الثقافية (قصص خرافية مستوحاة من الجغرافيا والتاريخ والمسرح) التي تميز السياق الثقافي والاجتماعي لعصره الذي أعطى له ديكورا شرقيا. وهذا أمر يجب أن ينتبه إليه المترجم أثناء الترجمة، بحيث أنه يتعين عليه أن يقدم للقارئ الإيطالي شرحا لبعض الدلالات الثقافية في فرنسا ما قبل الثورة. وبالتالي سنقوم في هذه الدراسة بدراسة ترجمة المراجع المسرحية في الترجمة الإيطالية المعاصرة للروايات سالفة الذكر.

الكلمات الدالة: شوفريي، القرن الثامن عشر، ترجمة، ثقافة، مدلول

ثقافي.

La traduzione implica la risoluzione di numerose problematiche che rivelano tutta la complessità del processo traduttivo. Non più ridotta alla mera equivalenza formale, l'attività di traduzione coinvolge dinamiche più ampie quali la contestualizzazione della traduzione, la natura del testo di partenza, le funzioni del testo di arrivo e la competenza culturale del traduttore. Se la competenza linguistica risulta imprescindibile, la conoscenza culturale è altresì necessaria a esplicitare certe nozioni che potrebbero creare problemi di intelligibilità persino nella ricezione della civiltà francese sempre cara al panorama culturale italiano<sup>1</sup>. L'analisi della stretta relazione che intercorre tra traduzione e cultura è ben nota agli studiosi che hanno lungamente riflettuto sulla problematicità di una tale questione. La traduzione non è solo una mera operazione linguistica, ma è anche un'operazione che poggia su fatti legati a un determinato contesto culturale (Mounin, 1963: 224) ragione per cui il traduttore dovrebbero, potenzialmente, essere bilingue e biculturale<sup>2</sup>. Il seguente studio è, pertanto, finalizzato ad individuare il modo in cui la cultura francese settecentesca d'Ancien Régime è stata esplicitata nella traduzione dei tre racconti orientali di Chevrier. Pur essendo autore di una cospicua produzione letteraria, François-Antoine Chevrier (1721-1762) è stato uno degli scrittori libertini più contestati della sua epoca a causa della sua indole satirica, motivo di fughe improvvise dalla Francia e di ripetuti esili. Sebbene i tre racconti orientali presi in esame (*Bi-Bi*, *Ma-gakou* e *Minakalis*) siano ancora pressoché sconosciuti ai lettori francesi, essi rivelano la continuità con la tradizione libertina settecentesca mostrando una certa galanteria alla maniera di Crébillon, il modello letterario più caro a Chevrier.

Fin dall'Antichità la comunicazione interculturale poggia sull'attività di traduzione che ha garantito l'incontro tra le culture. Come afferma J.-R. Ladmiral, tradurre la cultura implica la pluralità di culture opposte alla Cultura: la traduzione è essa stessa una modalità inter-culturale perché tradurre la cultura significa tradurre le culture (Ladmiral, 1998: 16). Se consideriamo l'irruzione degli elementi culturali francesi settecenteschi nella traduzione in italiano contemporaneo dei tre racconti di François-Antoine Chevrier, tale traduzione è stata più impegnativa di quella di altri testi settecenteschi a causa della sostanziale assenza di buoni modelli traduttivi italiani per il romanzo libertino francese del Settecento: se si pensa alla traduzione di autori pur ben noti come Laclos e Sade, si è colpiti dalla

scarsa qualità delle stesse. Per parte mia, ho scelto di ammodernare la punteggiatura e di inserire delle note critiche laddove l'autore abbia fatto riferimento a tipicità socio-culturali dell'Ancien Régime che potrebbero sfuggire al lettore colto ma non specialista. La traduzione del francese settecentesco, a ben vedere, implica la risoluzione di alcuni problemi preliminari riguardanti l'ortografia, il lessico e la morfosintassi: tutti questi elementi che divergono dal francese contemporaneo complicano notevolmente il processo di traduzione dal francese settecentesco all'italiano moderno<sup>3</sup>. Chevrier, ad esempio, fa riferimento a numerose commedie e a pubblicazioni dell'epoca nonché a giochi di azzardo e di carte tipici della società francese dell'epoca: tali riferimenti culturali, dunque, costringono il traduttore a intervenire mediante la creazione di un apposito sistema di note affinché i lettori contemporanei non francofoni possano comprendere tali peculiarità culturali<sup>4</sup>. Tralasciando le difficoltà legate a problemi d'ordine ortografico o morfosintattico, il lavoro di traduzione si è soprattutto incentrato sulla restituzione degli elementi culturali quali gli svariati passatempi che animano la vita mondana parigina<sup>5</sup>. Tra i vari divertimenti a cui sono dediti gli aristocratici francesi, il teatro è certamente il più apprezzato ragion per cui i tre racconti orientali di Chevrier fanno riferimento ad alcune opere teatrali messe in scena nella capitale intorno alla metà del Settecento<sup>6</sup>. Le principali strategie utilizzate nella traduzione dal francese settecentesco all'italiano contemporaneo sono state la chiarificazione e l'allungamento, entrambe strettamente correlate: l'esplicitazione produce necessariamente un allungamento della traduzione che, pertanto, risulterà più lunga del testo di partenza<sup>7</sup>.

Il primo capitolo del racconto *Bi-Bi* (1746) apporta un'importanza testimonianza riguardante la messa in scena di alcune opere teatrali come *La disputa*, *Lo straniero*, *Gli auguri*, *La tarantola* tra le quali spicca certamente la commedia *La disputa* di Marivaux, celeberrimo commediografo settecentesco. Ma è soprattutto il settimo capitolo intitolato "Baduco a teatro" che fornisce una ricca rassegna riguardante alcune commedie quali *Le feste di Polimnia* e *Zelidor, re dei silfi* entrambe rappresentate nel 1745. La prima è un'opera-balletto di Jean-Philippe Rameau su libretto di Louis de Cahusac, rappresentata per la prima volta al teatro dell'Opera il 12 ottobre 1745 mentre la seconda è un'opera-balletto di François Rebel e di François Francœur su libretto di François-Augustin Paradis de Moncrif<sup>8</sup>. Tali

riferimenti culturali sono stati integrati alla traduzione mediante una nota esplicativa posta a piè di pagina. Segue una lunga lista teatrale che include non solo alcune opere teatrali più o meno conosciute dai lettori moderni, ma anche altre risalenti al Seicento:

Quoi parce que *Varwick* a été sifflé on refusera à *Zénaïde* les justes suffrages qu'elle mérite? sifflera-t-on la *Métromanie*, parce que le même auteur a fait *Cortez* ? et ne battra-t-on pas des mains à *L'école des mères*, à cause que *Pamela* a souffert les justes mépris d'un parterre ennuyé. Voilà pourtant les hommes! Parce que Granval hurle dans *Zaïre*, *Inès*, les *Horaces*, etc. on ne veut pas convenir qu'il est digne de tous les applaudissements, dans *l'Homme à bonne fortune*, le *Fat puni*, le *Sage étourdi* etc., et si Cléron joue bien *Ariane*, *Electre*, pourquoi dans ces mêmes pièces lui faire ressouvenir qu'elle nous a ennuyé dans *Rodogune*, qu'elle laissera jouer à l'avenir à Gaussin, qui seule est capable de rendre *Iphigénie*, *Inès*, *Zaïre*, et peut-être *Alzire* [...] (Chevrier, 1746: 56-57).

La traduzione italiana dell'estratto precedente è stata accompagnata da una lunga serie di note esplicative senza le quali i lettori italiani non conoscerebbero né le opere alle quali si riferisce Chevrier né gli attori più famosi del Settecento<sup>9</sup>. Le pagine seguenti del racconto *Bi-Bi* menzionano altre opere teatrali, accompagnate da note esplicative come nei casi precedenti, tra le quali la più importante è certamente *Il tempio della gloria* (1745), opera-balletto in cinque atti di Jean-Philippe Rameau su libretto di Voltaire.

Considerando ora la traduzione del racconto orientale *Ma-gakou* scritto nel 1752, è possibile constatare che, sebbene sia ambientato in un Oriente meramente fittizio, *Ma-gakou* contiene alcuni riferimenti al teatro francese settecentesco seppure meno numerosi rispetto al racconto precedente. Nel primo capitolo Chevrier riporta la citazione "Ses superbes coursiers qu'on voyait autrefois pleins d'une ardeur si noble obéir à sa voix, l'œil morne maintenant et la tête baissée, semblaient se conformer à sa triste pensée" che necessita una nota esplicativa nella quale il traduttore spiega che Chevrier cita parzialmente un passo contenuto nell'atto V, scena VI della celeberrima tragedia *Fedra* di Racine. Seguono alcuni sporadici riferimenti come *L'Almanacco dei teatri*, almanacco teatrale pubblicato a Parigi tra il 1744 e il 1745 da Ballard e altri più significativi in quanto evidenziano il giudizio di Chevrier (non a caso messo in corsivo) nei riguardi di Rousseau e Voltaire:

[...] *Molière*, dont le piédestal était déjà préparé dans l'allée des génie créateurs, supprimait ces traits qui partaient moins de son cœur que la licence de son siècle. *Regnard* presque toujours indécent dans la plaisanterie revoyait toutes ses comédies et en retranchait ces phrases obscènes qui alarmait la pudeur. [...] *Rousseau* qu'on a osé traiter il y quelques mois de *versificateur sans génie et sans philosophie, qui a fait de moins de bonnes odes que M. de V., n'a fait de bonnes Tragédies*, Rousseau toujours attaqué et toujours triomphant effaçait les trois quarts de ses épigrammes [...] (Chevrier, 1752a: 63-65).

Dovendo tradurre l'estratto precedente, il traduttore ha dovuto inserito in nota esplicitava a piè di pagina dove spiega che Jean-François Regnard (1655-1709) è autore di alcune commedie, eredi della tradizione di Molière, e di poesie (canzoni, epistole, satire) M. de V. non è altri che Voltaire che, com'è ben noto, spera di passare alla posteriorità per la sua attività di drammaturgo<sup>10</sup>.

La traduzione dell'ultimo dei tre racconti orientali *Minakalis*, pubblicato nel 1752, permette di cogliere ulteriori elementi culturali che arricchiscono il panorama teatrale settecentesco. Sebbene *Minakalis* sia ambientato nella lontana Rogram, questo racconta manifesta un certo disprezzo nei confronti di Quinault e Lully i cui demeriti sono illustrati in questi termini: “[...] où l'on ne trouvât ni les fadeurs de *Quinault*, ni la mollesse de *Lully*, tous deux fort dénigrés à Rogram ”(Chevrier, 1752b: 49). Una nota esplicitiva è, quindi, necessaria al fine di presentare ai lettori italiani due personaggi altrimenti poco noti al gran pubblico quali Philippe Quinault e Jean-Baptiste Lully, autori della tragedia *Armide* (1686): il primo realizza il libretto, mentre il secondo mette in musica la tragedia ispirata a *La Gerusalemme liberata* di Tasso. Ultimo aneddoto teatrale che emerge dalla traduzione del racconto riguarda quella che è nota in Francia come la *querelle des bouffons*. La guerra dei buffoni, iniziata a seguito della rappresentazione della *Serva padrona* del 1752, anima le tribune teatrali nella seconda metà del Settecento e divide alcuni dei principali scrittori dell'epoca come Rousseau e Diderot. Chevrier ricorda la celebre disputa in questi termini:

Ces acteurs ne furent pas plutôt débarqués à Rogram, que la nouvelle s'en répandit dans toute la ville. Les petits esprits amateurs fougueux de la nouveauté, se déclarent pour eux, et soutinrent que

*Lully* était un sot, parce que *Pergolèse* avait du génie; et qu'*Armide* était détestable, parce que la *Serva padrona* avait du charme (Chevrier, 1752b: 156).

Una breve nota posta a piè di pagina permette al traduttore di ricordare al lettore italiano che dietro l'apparentemente francese Jean-Philippe Pergolèse (1710-1736) si cela colui che è conosciuto in Italia come Giovan Battista Pergolesi, compositore italiano settecentesco nonché autore de *La serva padrona* (1733) a cui si riferisce Chevrier.

Alla luce delle tre traduzioni prese in considerazione, è possibile concludere ribadendo che la traduzione letteraria comporta un processo complesso che coinvolge diversi aspetti quali l'autore e le sue peculiarità; la risoluzione delle problematiche linguistiche e culturali riguardanti tanto la lingua di partenza tanto la lingua; l'adozione di strategie traduttive efficaci; l'importanza degli elementi culturali. In assenza di un contesto culturale equivalente (quale l'assetto politico e sociale caratterizzante la Francia d'Ancien Régime invece assente nella società italiana coeva), la lingua d'arrivo ossia l'italiano presenta frequenti lacune culturali e linguistiche. Scegliendo di preservare le componenti culturali emergenti nei tre racconti di Chevrier, l'intervento traduttivo ha salvaguardato tali specificità adottando, in particolar modo, due strategie traduttive specifiche quali la chiarificazione e l'allungamento. Benché tali scelte non siano sempre condivise dagli studiosi traduttologia, le due strategie sono le uniche che permettano ai lettori italiani di cogliere aspetti culturali della Francia settecentesca altrimenti incomprensibili.

**REFERENCIE:**

1. Gli studi di Ladmiral si sono lungamente soffermati sul ruolo e sulle competenze del traduttore che deve possedere una competenza “potente” in entrambe le lingue, e in particolar modo, nella lingua di arrivo. Tale competenza risulta funzionale all’individuazione di sfumature sinonimiche necessarie al processo traduttivo (Ladmiral, 1994: 170).

2. Benché Mounin sia stato uno dei primi studiosi ad interessarsi al rapporto tra traduzione e cultura, numerosi ricercatori contemporanei (Ladmiral e Cordonnier in particolar modo) hanno fornito gli spunti critici più interessanti. Cordonnier ha, ad esempio, ripreso alcuni concetti precedentemente sviluppati da Mounin affermando che la traduzione implicava non solo una mera operazione linguistica, ma anche l’insieme delle interrelazioni sociali e culturali coinvolgenti, in prima istanza, la propria cultura e, in secondo luogo le culture straniere compresenti. La definizione del concetto di “cultura” è, inoltre, complessa: da una parte, tale concetto è usato in senso ampio per definire l’insieme delle abitudini e dei pensieri comuni a una certa comunità e, dall’altra, influenza gli individui appartenenti alla comunità a fronteggiare certe situazioni sociali in maniera comune (Cordonnier, 2002: 39-40).

3. Persistono, in primo luogo, numerose incertezze a dispetto dei quattro dizionari patrocinati dall’Accademia francese. Pubblicata nel 1740, la terza edizione del dizionario dell’Accademia è considerata una delle più importanti non solo per la partecipazione di eminenti letterati (quali Marivaux, Montesquieu, Voltaire, Buffon e d’Alembert), ma anche per l’adozione di importanti riforme quali la soppressione degli iati; l’introduzione degli accenti acuti e gravi; l’impiego dell’accento circonflesso al posto della consonante “s” davanti a consonanti; l’eliminazione di molte consonanti doppie ed etimologiche (Principato, 2000 : 113).

Il lessico settecentesco, in secondo luogo, manifesta una reazione agli appelli puristi propugnati da Malherbes e al “bon usage” proposto da Vaugelas che hanno profondamente influenzato le politiche linguistiche secentesche. Nella seconda metà del Settecento la lingua francese è, al contrario, propensa al neologismo e allo sviluppo del lessico tecnico-scientifico in sintonia con lo spirito illuminista del secolo.



La morfosintassi francese settecentesca è più complessa di quella odierna manifesta, da una parte, una certa propensione per la lunghezza delle frasi (in particolar modo quella delle proposizioni relative) e per l'abbondanza dei congiuntivi e, dall'altra, un'incertezza nell'uso della punteggiatura (puntini di sospensione e punti e virgole in particolar modo).

4. Come afferma Ladmiral, l'oggetto della traduzione non è l'estraneità culturale e linguistica del testo di partenza, ma piuttosto la sua singolarità in quanto opera: qualsiasi sia la specificità culturale, la posta in gioco di un testo letterario non è culturale, bensì letteraria (Ladmiral, 1998: 26).

Gli studiosi sono, tuttavia, concordi nell'affermare che la presenza di determinati elementi culturali complica il processo traduttivo che, come afferma Ladmiral, non è un processo lineare in cui il traduttore passa direttamente dal testo di partenza al testo di arrivo (Ladmiral, 2006 : 63).

Le componenti interculturali non devono, tuttavia, scoraggiare i traduttori se consideriamo che la traduzione tra culture non è certamente un fenomeno puntuale ed episodico ma perenne. Non essendo più le depositarie di entità omogenee, le stesse culture sono quindi destinate a tradursi vicendevolmente e a intrecciare una relazione che le arricchisce (Crépon, 2004: 71).

5. Per quanto concerne le peculiarità linguistiche e sintattiche caratterizzanti dello Chevrier, è possibile constatare l'uso di una sintassi abbastanza ricca e articolata fatta, soprattutto, di proposizioni relative come : “Une Fée qui a vu trois Monarques à ses genoux n'est pas une de ces *Caillettes* qui ne cherchent à plaire que pour s'enrichir, et qui ne veulent avoir que cet esprit de coulisse, qui consiste à ruiner une dupe en l'amusant”(Chevrier, 1752b : 68). Un'accorta punteggiatura è stata, pertanto, necessaria nella traduzione italiana al fine di rendere periodi sintattici più chiari e semplici.

Le maggiori difficoltà traduttive sono, a ben vedere, legate alla restituzione di elementi linguistici e culturali caratterizzanti la Francia settecentesca. L'espressione *Tenir appartement*, ad esempio, è sintomatica della Francia assolutista del Settecento: essa, dunque, serviva ad indicare il momento in cui il re o un principe della famiglia reale riceveva o riuniva a corte. Visto che la lingua italiana non

possiede una tale locuzione non potendo vantare la medesima tradizione monarchica francese, si è preferita la traduzione “dare udienza” che, tuttavia, include una gamma di sfumature semantiche. Altre parole francesi settecentesche, invece, potrebbero trarre in inganno il traduttore distratto: nel Settecento il sostantivo *gouverneur* è sinonimo di “istitutore” indicando la persona responsabile dell’educazione di un principe o di un rampollo appartenente alle alte sfere sociali. Chevrier, dunque, menziona questa parola parlando del giovane giapponese Ma-gakou la cui formazione storica era stata trascurata dal suo maestro: “Son gouverneur ne s’était point amusé à lui apprendre l’histoire” (Chevrier, 1752a: 17).

6. L’interesse dimostrato da Chevrier per il mondo teatrale non è sorprendente se consideriamo che lo scrittore lorenese scrive alcune commedie che, purtroppo, non riscuotono molto successo e cadono presto nell’oblio. La conoscenza del mondo teatrale, tuttavia, è un elemento che contraddistingue gli scritti dello Chevrier il quale, in particolar modo, denigra la lussuria e la brama di potere che animano alcune delle attrici teatrali più osannate dell’epoca.

7. Berman ha fornito una delle definizioni più esaurienti riguardanti la strategia di chiarificazione, definita in questi termini: “Certes, la clarification est inhérente à la traduction, dans la mesure où tout acte de traduire est explicitant. Mais cela peut signifier deux choses différentes. L’explication peut être la manifestation de quelque chose qui n’est pas apparent, mais celé ou réprimé, dans l’original. La traduction, par son propre mouvement, met au jour cet élément” (Berman, 1999 : 55).

Bensimon ha giustificato le ragioni che spingono un traduttore a esplicitare nel testo o a piè di pagine (o alla fine del volume) un’allusione o un fatto culturale la cui opacità rischia di compromettere l’intelligibilità del testo (Bensimon, 1998: 12).

8. Bi-Bi, la giovane libertina protagonista dell’omonimo romanzo, assiste a due celebri rappresentazioni dell’epoca: “On jouait ce jour-là deux ballets traduits du français : *Les fêtes de Polymnie et de Zelidor* » (Chevrier, 1746 : 55).

9. Nella traduzione italiana sono state, dunque, integrate numerose note esplicative affinché i lettori italiani possano conoscere alcuni riferimenti culturali che, seppure scontati ai tempi di Chevrier,

potrebbero essere poco conosciuto persino a un pubblico francese non esperto di teatro: *Il conte di Warwick* (1742) è una tragedia di Louis de Cahusac; *Zenaide e l'algerino* (1743) è un'opera teatrale di Louis de Cahusac; *Metromania* (1737) è una commedia in cinque atti e in versi di Alexis Piron; *Fernand Cortez* (1744) è una tragedia di Alexis Piron; *La scuola delle madri* (1732) è una commedia romanzesca in atti e in prosa di Marivaux; *Pamela* (1743) è un'opera teatrale di Pierre-Claude Nivelle de La Chaussée; Charles-François Racot de Grandval (1710-1784) è un attore e drammaturgo parigino molto amato dal pubblico; *Zaira* è una tragedia scritta in cinque atti di Voltaire, rappresentata per la prima volta al teatro della Commedia francese il 13 agosto 1732; *Ines de Castro* (1723) è un'opera teatrale di successo composta da Hordart de la Motte; *Gli Orazi* (1639) è una tragedia di Corneille con la quale l'autore inizia il ciclo di argomento romano; *L'uomo dalle buone fortune* (1697) è una commedia in cinque atti e in prosa nonché l'opera più celebre di Michel Baron; *Lo stupido punito* (1738) è una commedia in atti e in prosa di Antoine de Ferriol, conte di Pont de Vesle; *Il saggio sbadato* è una commedia in tre atti e in versi di Louis de Boissy; Clairon è il nome d'arte dell'attrice drammatica francese Claire-Josèphe-Hippolyte Lérés de la Tude (1723-1803). Fino al 1765 è la più acclamata attrice tragica, ammirata persino da Diderot e Voltaire; Rodoguna è la protagonista dell'omonima tragedia di Pierre Corneille rappresentata per la prima volta nel 1645; Gaussin, soprannome di Jeanne-Catherine Gaussem, è una celebre attrice parigina (1711-1767) famosa per la sua grazia, l'eleganza e la voce melodiosa. Nel 1732 Voltaire le affida il personaggio di Zaira, uno dei suoi maggiori trionfi; Alzire è la protagonista dell'omonima opera teatrale composta da Voltaire nel 1736; *Alzaide* (1745) è una tragedia di Michel Linant.

10. Per quanto concerne la conoscenza del teatro francese settecentesco, la traduzione dei racconti di Chevrier è, a ben vedere, particolarmente importante perché fornisce alcuni aneddoti interessanti. Attento conoscitore delle opere teatrali secentesche e settecentesche, Chevrier ricorda alcuni drammaturghi secondari come Jacques Pradot (chiamato talvolta Nicolas Pradon) vissuto tra 1644 e il 1698, autore di otto tragedie dal moderato successo severamente giudicate da Boileau e dal suo rivale Racine.

Chevrier, inoltre, mette alla berlina la mutevolezza del pubblico francese che non esita a sacrificare Bajazet di Racine

a Baiocco secondo la moda del momento: “[...] car le parterre oubliera bientôt les réflexions touchantes de l’orateur: on le vit guidé par sa vieille habitude de sacrifier le lendemain *Bajazet* à *Baiocco*” (Chevrier, 1752b: 124-125). Anche in questo caso, la traduzione italiana implica una nota che spieghi al pubblico i due riferimenti teatrali: *Bajazet* è una tragedia di Racine, scritta nel 1672 e messa in scena per la prima volta a Parigi il 5 gennaio dello stesso anno. La commedia *Baiocco e Serpilla* è stata ripetutamente rappresentata nel Settecento sia in Francia che in Italia. È molto probabile che Chevrier prenda in considerazione la parodia rappresentata al teatro Italiano il 6 marzo 1753.

## Bibliographie

1. Bensimon, Paul (1998). « *Le prisme interculturel de la traduction* », in *Palimpsestes*, n° 11 : 9-14.
2. Berman, Antoine (1999). *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris : Seuil.
3. Chevrier, François-Antoine (1746). *Bi-Bi, conte traduit du chinois par un Français*, première et peut-être dernière édition. Mazuli, Khilo-Khula, l'an de Sal-Chodaï 623 [Paris]..
4. Chevrier, François-Antoine (1752). *Les Ridicules du siècle*. Londres [Paris, Méridot].
5. Chevrier, François-Antoine (1752). *Ma-gakou: histoire japonaise*. Goa [Paris], Par exprès commandement de l'empereur.
6. Chevrier, François-Antoine (1752). *Minakalis, fragment d'un conte siamois*. Londres [Paris].
7. Cordonnier, Jean-Louis (2002). « *Aspects culturel de la traduction : quelques notions clés* », in *Meta : journal des traducteurs*, n° 47: 38-50.
8. Crépon, Marc (2004). « *La traduction entre les cultures* », in *Revue germanique International*, n° 21: 71-82.
9. Ladmiral, Jean-René (1994). *Traduire: théorèmes pour la traduction*. Paris : Gallimard.
10. Ladmiral, Jean-René (1998). « *Le prisme interculturel de la traduction* », in *Palimpsestes*, n° 11 : 15-30.
11. Ladmiral, Jean-René (2006). « *Le salto mortale de traduire : éléments culturels et psycho-linguistiques de théorie de traduction* ». In *Transalpina*, n° 9: 55-74.
12. Mounin, Georges (1963). *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris : Gallimard.
13. Principato, Aurelio (2000). *Breve storia della lingua francese*. Roma: Carocci.