

# Le strategie traduttive adottate per i testi teatrali spagnoli apparsi su riviste italiane

ALEX BORIO

Università degli Studi di Torino

## Resumen

Il presente lavoro propone una panoramica sulle metodologie traduttive adottate in relazione ai copioni spagnoli inediti fra gli anni '30 e '70 del '900. In tale prospettiva verranno considerati i testi pubblicati su *Il Dramma* e *La lettura*, i due periodici che di fatto hanno principalmente contribuito alla diffusione di opere mai apparse in precedenza in Italia. In tale contesto sia la 'scuola traduttiva torinese' (rappresentata da *Il Dramma*) sia quella 'milanese' (*La lettura*) paleo-prassi traduttologiche analoghe, fondate su un'ideale sequenza 'copione' – 'versione' – 'lettura', eludendo dunque le necessità della rappresentazione scenica e focalizzandosi, anzitutto, sul piacere della lettura.

## Abstract

This essay aims to map out the translational methods applied to Spanish unpublished scripts spanning the period 1930-1970. In particular, the focus will be on the texts that appeared in journals such as *Il Dramma* and *La lettura*, which contributed to the spread of literary works previously unknown in Italy. Both the translation tradition of Turin (exemplified by *Il Dramma*) and that of Milan (*La lettura*) display translation strategies grounded upon an ideal sequence 'script' – 'version' – 'reading', thus sidestepping the need of an actual stage representation and concentrating on the pleasure of the reading experience.

## 1. INTRODUZIONE

La questione inerente alla traduzione di copioni teatrali comporta problematiche eterogenee, una delle quali è la tipologia di utenza alla quale le versioni sono rivolte. In tal senso lo scenario rappresentato dai periodici è esemplare. Infatti, non è insolito constatare che le pubblicazioni dei testi non siano destinate a una rappresentazione scenica, dunque si tratta di opere destinate a lettori anziché spettatori<sup>1</sup>. Si legga a tal proposito quanto scritto da Elisabetta Paltrinieri (2019: 141):

Sono rarissimi i casi dichiarati in cui le opere tradotte dallo spagnolo –45 negli anni torinesi– subiscono un processo di riduzione o di adattamento e comunque soltanto a partire dagli anni '40: succede con *Los cuernos de don Friolera* di Valle Inclán, opera ridotta nel 1941 da Bragaglia ... *Don Gil de las calzas verdes* di Tirso, ad opera di Alessandro Brissoni nel 1943; con *El sombrero de los tres picos* di Alarcón, ridotto da Mario Landi sempre nel 1943; infine ... con *La Celestina* ... nella libera traduzione e riduzione di Carlo Terron nel 1962.

<sup>1</sup> L'argomento che il presente contributo affronta è passibile di futuri, ulteriori approfondimenti soprattutto relativamente a un confronto fra prassi traduttive adottate per 'la scena' e per 'la stampa'. Tuttavia l'attuale impossibilità di recuperare la grande maggioranza di copioni dell'epoca utilizzati dalle compagnie teatrali rende problematico un'indagine solida sia in prospettiva diacronica sia sincronica. La continua ricerca presso fondazioni e archivi teatrali potrebbe rendere tuttavia realizzabile su larga scala tale progetto.

Di conseguenza, le prassi traduttive palesano strategie peculiari e distintive in funzione del target. In suddetta prospettiva i criteri di consegna/ricezione del testo mutano in rapporto a eventuali condizioni dei fruitori, che possono essere sia spettatori sia lettori individuali: in entrambe le circostanze “la traducción tiene, pues, una finalidad comunicativa” (Hurtado Albir, 2001: 28). Il principio di comunicazione/traduzione mirata a un preciso target è pertanto fondamentale nella produzione di autentici testi letterari che acquisiscano un senso sia intratestuale sia extratestuale, poiché “in order to translate, has to implement a complex mental process to be able to understand the meaning transmitted and then reformulate it via another language, bearing in mind the needs of the end reader and the purpose of the translation” (Hurtado Albir, 2017: 4). L’esempio del trattamento del teatro spagnolo fornito dalle riviste italiane è emblematico in particolare prendendo in esame le tre che, nella prima metà del ‘900, risultano essere fra le più autorevoli: *La lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera*, fondata a Milano nel 1901 da Luigi Albertini; *Comoedia. Rivista quindicinale di commedie italiane e straniere e di vita teatrale*, fondata a Milano nel 1919 da Mario Mariani; *Il Dramma*, fondato nel 1925 e diretto da Pitigrilli (Dino Segre) e Lucio Ridenti (Enrico Scialpi). Fra le tre, *Comoedia* ha svolto prevalentemente un ruolo informativo, occupandosi di pubblicare approfondimenti critici, rassegne e reportage mentre le altre testate hanno svolto un autentico ruolo divulgativo nei termini di pubblicazione di copioni inediti. Il presente studio infatti si concentra su testi al momento della pubblicazione mai apparsi in precedenza sulla scena editoriale italiana. In prima battuta il genere teatrale permette deroghe traduttologiche in relazione allo scarto fra opere da rappresentare e opere da leggere in quanto “traducir un texto teatral para su publicación conlleva una práctica estética e ideológica distinta de la traducción para su puesta en escena” (Lauzardo Ugarte, 2019: 237). In seconda istanza, il periodo indicato non è casuale, in quanto a partire dall’inizio del ‘900 il teatro non era più “un momento di divertimento, come lo era stato per lo più fino alla fine dell’Ottocento e per tutta la stagione del teatro borghese o psicologico, ma uno strumento artistico impiegato per far riflettere il pubblico sui contenuti e sui temi proposti nei testi” (Oliva; Pilotto, 2013: 29-30). Soprattutto al fine di catturare l’attenzione del proprio pubblico e fidelizzarlo, si optò per un genere teatrale accattivante e ‘concentrato’, al fine di evitare spazi e tempi di lettura eccessivamente impegnativi e, non in subordine, spese tipografiche gravose (Borio, 2020: 83). I copioni in tal senso più corrispondenti alle esigenze di ‘risparmio’ erano quelli appartenenti al ‘género chico’, il quale

abarca diferentes tipos de piezas. Bajo la denominación común de sainete, dentro de las coordenadas del fenómeno Teatro por Horas surgido en Madrid en el último tercio del siglo XIX, encontramos obras en las que no aparece el elemento musical, aunque solía ser un recurso muy utilizado por los autores y muy solicitado por el público ... sainete, sainete lírico, zarzuela, episodio cómico, boceto cómico, boceto cómico-lírico ... capricho cómico-lírico. (Romero Ferrer, 1993: 19)

Dunque un teatro ‘corto’ e dilettevole. Pertanto, non è un caso che le prime pubblicazioni sulle riviste citate presentino tali tipologie testuali. A offrire una panoramica esaustiva delle strategie traduttive adottate è principalmente *Il Dramma*, il periodico che, fra quelli citati, ha dato maggior impulso alla diffusione del teatro ‘in lettura’. Anzitutto è opportuno riportare un elenco dei copioni appartenenti a tale genere<sup>2</sup>:

<sup>2</sup> Entrambe le immagini sono tratte da Borio (2020: 41-42).

AUTORE	OPERA/ANNO	TRADUZIONE ITALIANA/ANNO	TRADUTTORE	"Il Dramma"
Enrique García Álvarez y Pedro Muñoz Seca	<i>El verdugo de Sevilla: casi sainete en tres actos y en prosa</i> , "Teatro Comedia", Madrid (31/10/ 1916)	<i>Il boia di Sevilla</i> 1926	Gilberto Beccari (1 trad. It.)	anno 2, n. 2, 1 gennaio, pp. 6-35
Honorio Maura Gamazo y Gregorio Martínez Sierra	<i>Julieta compra un hijo, comedia en tres actos y en prosa</i> , 1926 "Teatro Reina Victoria", Madrid (02/01/1927)	<i>Giulietta compra un figlio</i> 1927	Gilberto Beccari (1 trad. It.)	anno 3, n. 21, 1 luglio, pp. 6-30
Serafín y Joaquín Álvarez Quintero	<i>La boda de Quinita Flores, comedia en tres actos</i> , "Teatro Barcelona", Barcellona (08/07/1925)	<i>Le nozze di Quinita</i> 1927	Gilberto Beccari e Luigi Motta (1 trad. It.)	anno 3, n. 28, 15 ottobre, pp. 7-34
Serafín y Joaquín Álvarez Quintero	<i>Sin palabras, comedia en un acto</i> , "Teatro Comedia", Madrid, (24/05/1913)	<i>Senza parole</i> 1929	Gilberto Beccari (1 trad. It.)	anno 5, n. 63, 1 aprile, pp. 30-38
Jacinto Benavente	<i>El criado de don Juan, acto único</i> , "Teatro Español", Madrid, (29/03/1911)	<i>Il cameriere di Don Giovanni</i> 1929	Gilberto Beccari (1 trad. It.)	anno 5, n. 63, 1 aprile, pp. 41-43
Serafín y Joaquín Álvarez Quintero	<i>Mañana de sol, paso de comedia</i> , "Teatro Lara", Madrid (23/02/1905)	<i>Mattina di sole</i> 1929	Gilberto Beccari e Luigi Motta (1 trad. It.)	anno 5, n. 64, 15 aprile, pp. 41-44
Víctor Gabirondo y Ezequiel Endériz	<i>Luna de miel, sainete en prosa</i> , "Teatro Romea", Albacete (18/09/1922)	<i>Luna di miele</i> 1929	Amilcare Quarra (1 trad. it.)	anno 5, n. 66, 15 maggio, pp. 39-44

Fig. 1

Gregorio Martínez Sierra	<i>El enamorado, paso de comedia</i> , "Teatro Comedia" Madrid, (2-12-1913)	<i>L'innamorato</i> 1930	Gilberto Beccari (1 trad. it.)	anno 6, n. 87, 1 aprile, pp. 35-39
Serafín y Joaquín Álvarez Quintero	<i>La quema, paso de comedia</i> , "Teatro Español", Madrid (28/04/1922)	<i>Quando l'amore brucia</i> 1930	Gilberto Beccari/ Clemenza Vincesvini (1 trad. it.)	anno 6, n. 89, 1 maggio, pp. 30-35
Gregorio Martínez Sierra	<i>Seamos felices, comedia en tres actos</i> , "Teatro Solís", Montevideo (10/11/1929)	<i>Dobbiamo essere felici</i> 1930	Gilberto Beccari (1 trad. It.)	anno 6, n. 94, 15 luglio, pp. 4-33
Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga	<i>Triángulo, comedia</i> , "Teatro Barcelona", Barcellona (20-11-1929)	<i>Noi tre</i> 1931	Gilberto Beccari (prima trad. it.)	anno 7, n. 107, 1 febbraio, pp. 4-32
Serafín y Joaquín Álvarez Quintero	<i>Sangre gorda, entremés</i> , "Teatro Apolo", Madrid (30/04/1909)	<i>Fiammellina</i> , 1931	Gilberto Beccari (1 trad. it.)	anno 7, n. 115, 1 giugno, pp. 34-37
Serafín y Joaquín Álvarez Quintero	<i>Tambor y Cascabel, comedia en cuatro actos</i> , "Teatro Reina Victoria", Madrid (23/11/1927)	<i>Tamburo e sonaglio</i> 1931	Angelo Norsa (1 trad. It.)	anno 7, n. 117, 1 luglio, pp. 4-29
Serafín y Joaquín Álvarez Quintero	<i>El centenario, comedia en tres actos</i> , "Teatro Comedia", Madrid, (16/12/ 1909)	<i>Il centenario</i> 1931	Gilberto Beccari (1 trad. It.)	anno 7, n. 121, 1 settembre, pp. 4-30
Jacinto Benavente	<i>La señora ama, comedia en tres actos</i> , "Teatro Princesa", Madrid (22/02/1908)	<i>La Señora Ama</i> 1932	Gilberto Beccari (1 trad. It.)	anno 8, n. 137, 1 maggio, pp. 6-34
Enrique García Álvarez /Pedro Muñoz Seca	<i>El último bravo, juguete cómico en tres actos</i> , "Teatro Comedia", Madrid (31/01/1917)	<i>I milioni dello zio Peteroff</i> 1932	Gilberto Beccari/ Amilcar e Quarra (1 trad. It.)	(anno 8, n. 145, 1 settembre, pp. 4-31
Serafín y Joaquín Álvarez Quintero	<i>La bella Lucerito: entremés</i> , "Teatro Apolo", Madrid (10/04/1907)	<i>La bella Lucerito</i> 1933	Gilberto Beccari (1 trad. it.)	anno 9, n. 154, 15 gennaio, pp. 35-37
Serafín y Joaquín Álvarez Quintero	<i>Rosa y Rosita: entremés</i> , "Teatro de la Princesa", Madrid (30/04/1911)	<i>Rosa e Rosina</i> 1933	Gilberto Beccari (1 trad. it.)	anno 9, n. 157, 1 marzo, pp. 42-44

Fig. 2

Esaminando le prassi traduttive si possono constatare i tratti riconoscibili di Gilberto Beccari<sup>3</sup> (1880-1958), quali i nomi italiani e la riproposizione corretta della struttura sintattica spagnola,

<sup>3</sup> Per un approfondimento a tal riguardo rimando a Borio (2020: 51-53) e Briganti (2014: 42-43).

nel rispetto di quella della lingua d'arrivo. Inoltre la struttura sintattica viene rispettata conformemente alle possibilità di articolazione discorsiva proprie dell'italiano, producendo di fatto una versione che 'epura' tratti localistici distintivi (quali l'andalusino) e sezioni testuali che costituiscono intermezzi cantati o dialoghi di raccordo che, se omissi, non comprometterebbero la comprensione del testo pur snellendolo.

## 2. IL DRAMMA

Tali peculiarità sono riscontrabili nei seguenti esempi, tratti da *Julieta compra un hijo/Giulietta compra un figlio* di Honorio Maura Gamazo y Gregorio Martínez Sierra<sup>4</sup>.

La sala di una casa elegante, a Madrid, una notte di ballo in "costume".

Porte al fondo, a destra e a sinistra, che danno in altre sale, dove si suonano balli di moda.

La mobilia è di uno stile comodo e moderno; poltrone, un divano, tavolini, e sopra uno di essi il necessario per scrivere. (1927: 6)

Un salón de una casa elegante de Madrid en una noche de baile de disfraces. Puertas al fondo, derecha e izquierda, que dan a otros salones, de las orquestas, que tocan bailes de moda.

El mobiliario, de un estilo cómodo y corriente; butacas, un diván, mesitas, y sobre una de ellas, recado de escribir. (1926: 9)

La fonte è riprodotta con fedeltà e neutralità, mantenendo in traduzione la stringatezza e la concisione proprie dell'originale. Prendendo in esame l'estratto seguente, tratto da *La boda de Quinita Flores*<sup>5</sup> di Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, appare un'omissione. Infatti, il segmento che segue non è presente nella versione di Beccari (*Le nozze di Quinita*)<sup>6</sup>:

Aquer clavé tempranero  
que está entre la sarsamora  
es er clavé que yo quiero,  
porque le disen de aurora.  
¡Si no me lo dan, me muero! (1925: 8)

In questa sede è opportuno puntualizzare, in funzione propedeutica alla prosecuzione del discorso critico, che il secondo estratto evita a Beccari sia di appesantire un testo pensato per la lettura sia il ricorso a soluzioni che alterino il lessico generalista: nello specifico all'inizio e alla seconda, terza e quarta linea della citazione gli adattamenti grafici atti a riproporre la parlata andalusina dell'originale ('Aquer clavé' e 'er clavé' anziché 'Aquel clavel' ed 'el clavel', 'sarsamora' e 'disen', con *seseo*, al posto dei normativi 'zarzamora' e 'dicen'). Di fatto, tali scelte si possono contestualizzare nella prospettiva di "aumentar la velocidad de la narración. [...] se simplifica la estructura narrativa eliminando escenas innecesarias [...] que no contribuyan directamente al desarrollo de la acción, las digresiones, repeticiones y todo lo que complique la intriga" (Morillas García, 2014: 20). Per quanto concerne la traduzione pressoché sistematica dei nomi propri (salvo i casi in cui gli originali risultino famigliari al lettore 'locale' e non necessitino di alternative atte a riprodurre un effetto di famigliarità) si può considerare i seguenti elenchi, tratti da *Tambor y cascabel* dei Quintero e dalla relativa traduzione di Angelo Norsa per *Il Dramma*, col titolo *Tamburo e sonaglio*:

<sup>4</sup> La seguente immagine è tratta da *Il Dramma*, pp. 6-30, numero 21, anno 3, 1 luglio 1927. La prima rappresentazione dell'opera ha avuto luogo a Madrid, nel Teatro Reina Victoria il 02/01/27.

<sup>5</sup> Rappresentato la prima volta a Madrid, nel Teatro Reina Victoria il 08/07/1925.

<sup>6</sup> Per un approfondimento esaustivo dell'approccio traduttivo a tale copione si veda Borio (2020: 70-81).

JUANINA.....Pepita Díaz de Artigas  
 CRUZ.....Josefina Santaularia  
 PLÁCIDA.....Elisa Méndez  
 DOÑA CLARA..... Ana Quijada  
 LORENZA..... Natividad Ríos  
 AMADEO..... Santiago Artigas  
 CARMELO..... Manuel Díaz González  
 TRISTÁN..... Manuel Káiser  
 JOSELITO..... Fulgencio Noguerras  
 DON CLAUDIO..... Octavio Castellanos  
 DON FERMÍN..... Rafael Ragel (1927: 6)

“Giannina, Concetta, Placida, La signora Clara, Lorenza, Amedeo, Carmelo, Tristano, Dottor Claudio Sumàrraga, Fermino, Beppino” (1931: 4)

Risulta anzitutto chiaro che Norsa, analogamente a Beccari in precedenza, abbia operato in funzione di un testo che sarebbe stato letto senza finalità di rappresentazione<sup>7</sup> (quantomeno in fase di prima pubblicazione), in quanto non son stati riportati i nomi di eventuali interpreti. Del resto, “la italianización de los nombres propios de persona ha sido una práctica común en la literatura italiana” (Carrera Díaz, 1991: 101). Con l’eccezione dell’italianizzazione dei nomi propri, tali marchi traduttivi si possono considerare caratteristici della totalità delle traduzioni apparse sulla rivista torinese, anche nei testi non appartenenti al género chico. In tal senso sono emblematici i casi rappresentati dal trattamento di *Soluna* (Asturias, 1969) e *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*<sup>8</sup> (Pío Baroja, 1978), pubblicati su *Il Dramma* rispettivamente sul n. 380-1, anno 54, maggio-giugno, 1968, nella traduzione di Piero Raimondi e sul n. 11-12, anno 49, novembre-dicembre, 1972, nella traduzione di Elena Clementelli. Il titolo è stato lasciato invariato nel primo caso (*Soluna*) e tradotto fedelmente nel secondo (*L’orrendo delitto di Peñaranda del Campo*). Nonostante si tratti di versioni firmate da distinti traduttori, la prassi traduttiva in questi casi denota una fedele ‘osservanza’ delle prassi caratterizzanti l’approccio di Beccari. Nel caso di *Soluna*<sup>9</sup> infatti i nomi propri non sono tradotti (tranne ‘Ninica’, del resto privo di un corrispettivo italiano che lo rievochi efficacemente) e si riscontra, soprattutto, la fedeltà assoluta al testo originale:

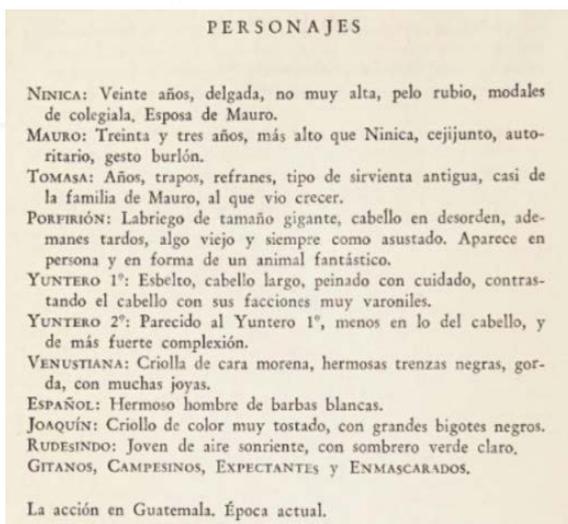


Fig. 6



Fig. 7

<sup>7</sup> Il copione originale fu invece rappresentato la prima volta a Madrid, nel Teatro Reina Victoria il 23/11/1927.

<sup>8</sup> Rappresentato la prima volta nella “Sala Cadarso” di Madrid nel 1978.

<sup>9</sup> Immagini tratte da *Soluna* (1955: 6) e *Il Dramma* (1968: 58).

Inoltre, il rispetto della fonte si evince in relazione alla riproposizione della struttura in termini redazionali per quanto riguarda l'impaginazione stessa. Vi è inoltre da rimarcare il fatto che, per rendere quanto più possibile chiaro il contesto, nella versione è stato aggiunto sul finale "Centroparadiso<sup>10</sup>-america", assente nel copione, in modo da fornire una contestualizzazione il più possibile precisa. A differenza di Beccari inoltre, Raimondi non esclude le parti 'cantate', non proponendo soluzioni che rievocano l'effetto delle rime ma, al pari di Beccari, evita termini desueti rispetto al lessico comune caratterizzante il periodo di pubblicazione. L'estratto che segue, tratto dalla stessa versione, testimonia tale approccio:

IL GITANO VECCHIO (*a Porfirione*)

Il cavallo, cavaliere,  
lo compro perché vado a piedi!  
Voglio un cavallo leggero,  
e lei me lo venderà!

LA GITANA VECCHIA (*a Porfirione*)

...  
Saggio, grasso e con famiglia  
ti diede il pane di San Biagio,  
gli occhi di Santa Cecilia  
e il denaro, di Baldassarre. (1968: 62)

Un ulteriore dettaglio significativo è il sostantivo 'il denaro' (ultima riga della battuta pronunciata dalla 'Gitana vieja') che in originale è 'parné', termine gergale normalizzato in italiano senza soluzioni in tal senso. Per quanto riguarda il copione di Baroja la strategia adottata è analoga<sup>11</sup>:

#### **Quadro primo**

*La Plaza Mayor di Peñaranda del Campo. È una piazza con arcate, abbastanza grande, a forma di parallelogramma irregolare. Sui due lati corti si trovano la cattedrale, con un'inferriata che separa il vestibolo a mattoni, e il Municipio, con un grande balcone tutt'intorno. (Il Dramma, 1972: 11)*

#### **CUADRO PRIMERO**

La Plaza Mayor de Peñaranda del Campo. Es una plaza con arcos, bastante grande, en forma de paralelogramo irregular. En los lados estrechos están la Catedral, con una verja que separa el atrio embaldosado, y la Casa del Ayuntamiento, con un gran balcón corrido. (Baroja, 1928: 15)

Negli esempi sopra riportati la descrizione originale viene riproposta in maniera precisa e totalmente corrispondente quanto a registro lessicale, strutture grammaticali, distribuzione del testo e posizionamento dei segni diacritici. Tale strategia è ulteriormente evidente se si considera che, fra l'ultima traduzione di Beccari apparsa su *Il Dramma* (*Rosa e Rosina*, 1933, versione di *Rosa y Rosita* dei Quintero, 1911) e quelle appena prese in esame (1969 e 1978) sono trascorsi più di trent'anni. Dunque si può in tal caso individuare delle coordinate metodologiche che rappresentano un'autentica linea di condotta per quanto riguarda le tecniche traduttive.

<sup>10</sup> Risulta anomalo il termine 'Centroparadiso'. Tale parola non trova riscontro in nessun dizionario e risulta di ardua interpretazione. Si può supporre che il traduttore ritenga l'area nella quale si trova il Guatemala 'paradisiaca'. Tuttavia non è possibile formulare ipotesi fondate.

<sup>11</sup> In corsivo in originale.

### 3. LA LETTURA

Tale trattamento dei testi è palese osservando le traduzioni apparse su *La lettura*. In tal senso il confronto acquisisce ulteriore significato in quanto l'esempio che verrà proposto non reca il nome del traduttore. Si tratta di *Lirio entre espinas*<sup>12</sup> (1911) di Gregorio Martínez Sierra, pubblicato sulla rivista milanese nel 1934 col titolo *Giglio tra le spine*. I nomi, in originale:

#### PERSONAJES

SOR TERESA  
LULÚ  
DOÑA TOMASA  
CLARITA  
LA BAILAORA  
AMELIA  
ANA MARÍA  
AGUSTÍN  
EL SEÑOR FORMAL  
RICARDITO  
RAMÓN  
MARIANITO  
CARLOS

#### ACTORES

Srta. PALOU  
PÉREZ  
MOREU  
MARTÍNEZ  
Sra. LA HERA  
Srta. DOMÍNGUEZ  
YERVES  
Sr. RUFART  
VIDEGAIN  
MANZANO  
MIHURA ÁLVAREZ  
SORIANO  
POVEDANO (1911: 6)

sono stati tutti tradotti:

SUOR TERESA - DONNA TOMASA - LULÚ - AMELIA - ANNA MARIA -  
CLARITA<sup>13</sup> - LA BALLERINA - RICCARDINO - AGOSTINO - CARLO - RAMON  
- MARIANO - UN SIGNORE SERIO. (1932: 29)

Inoltre è stata effettuata una cesura riguardante l'intermezzo musicale della 'Bailaora':

#### Música

¡Ay, madre, qué pena!  
Yo no sé qué tengo,  
Ni sé qué me pasa.  
La pena que yo estoy sufriendo,  
¿por qué no se caba?  
¡Mi vida!  
Te quiero y requiero  
Con toda mi alma. (1911: 8)

Tale passaggio, propedeutico all'effetto scenico (infatti nel copione ai nomi dei personaggi sono abbinati quelli degli interpreti), è omesso in quanto la versione non è destinata al palcoscenico e quindi rinuncia all'intermezzo che, per quel che riguarda la progressione narrativa della vicenda, è dal punto di vista della consequenzialità potenzialmente 'rinunciabile'. Tale scelta è coerente con quella palesata in occasione di *Tambor y cascabel* (assenza della correlazione personaggio-interprete) e *La boda de Quinita Flores* (espunzione dell'intermezzo

<sup>12</sup> Rappresentato la prima volta a Madrid, nel Teatro Apolo il 29/09/1911.

<sup>13</sup> Tale nome è rimasto inalterato nella versione ma si tratta altresì di una forma diffusa anche in Italia quale diminutivo di 'Chiara'. Non è stato scelto un corrispettivo quale 'Chiarina' probabilmente per mantenere una sfumatura esotica garantita anche, nel testo, dal nome 'Ramon', inalterato in quanto sostanzialmente impossibile da tradurre all'italiano.

cantato). Il testo seguente, *Entremés del Sereno*<sup>14</sup> (Azaña, 1930) “apéndice que Azaña añade a *La Corona*” (Montero, 1979: 92) pubblicato su *La lectura* nel 1932 col titolo *Intermezzo madrilenò*, conferma le osservazioni formulate. La versione è questa volta attribuita esplicitamente a Becari, e presenta le caratteristiche puntualizzate, compresa la propensione alla ‘didascalizzazione esplicativa’:

### PERSONAJES

EL GALÁN.

EL TRASNOCHADOR.

VALENTINA.

LA CUPLETISTA.

EL SERENO.



Decoración de calle. En el centro, portal cerrado con verja. Ventanas a cada lado del portal y balcones de un primer piso, no muy alto. Son las horas de la madrugada.

EL GALÁN. (*Dentro del portal, asido a la verja.*) ¡Sereno!... ¡¡Sereno!!... ¡Maldito seas!... ¡¡¡Sereno!!! Nada. El muy gañán me dejará pasar la noche enchiquerado. ¡Por la vida de...! No me pertenece ese papel... ¡Oh, no, no! ¡Lo que es eso, no! Vamos a ver: ¡Sereno..., serenooo!... (Azaña, 1932: 228-229)

### PERSONAGGI

IL DONGIOVANNI — IL NOTTAMBULO — VALENTINA — LA CANZONETTISTA — IL «SERENO» (1)...

*Una strada dei sobborghi. Nel centro, il portico di una casa chiuso da cancello. Finestre ai lati e balcone di un primo piano, non molto alto. È sul far del giorno; c'è ancora un lampione acceso.*

DONGIOVANNI (*dentro il portico, alle sbarre del cancello*) — Sereno!... Vigile!... Maledizione!... Sereno!... Non c'è. E gli affidano la custodia delle porte delle case!... in gabbia!... Perdinci! Far questa parte io... Ah no! In trappola come un topo. Ah no!... Riproviamo. Guardia... guardiaaaa!... (*La lectura*, 1932: 34)

Anzitutto i nomi: tradotti letteralmente con, in particolare, due casistiche rilevanti: ‘El Galán’ (Il Dongiovanni) e ‘El Sereno’ (Il «Sereno»). Nel primo caso, ‘El Galán’, si tratta di un nome che in spagnolo risulta letterariamente archetipico soprattutto contestualizzato al teatro del ‘Siglo de oro’, quale ‘personaje tipo’ (Cantalapiedra Erostarbe, 1995: 83) di seduttore cortese. Infatti “Las cualidades del galán se rigen por una tradición preceptiva clásica y medieval ... (humildad, firmeza, virtud, honor)” (Pérez Bosch, 2009: 220). Pertanto risulta essere coerentemente utilizzabile quale nome proprio in funzione antonomastica, ossia “cuando se reemplaza un nombre común por el nombre propio de un personaje al que se considera como el arquetipo de la cualidad designada por ese nombre común” (Estébanez Calderón, 2016: 226). In italiano l’eventuale uso di ‘Il Galante’ non avrebbe prodotto un medesimo effetto psicologico, e si è pertanto optato per il più universalmente riconoscibile ‘Dongiovanni’. Occorre tuttavia puntualizzare che il parallelismo ‘Galán’/‘Dongiovanni’ è coerente individuando quale modello del secondo il *Don Juan* di George Byron (1819-1824), il quale risulta essere “un personaje con atributos positivos que impiden poder reducirlo a un simple burlador de la inocencia” (Balló; Pérez, 2011: 550). Relativamente a ‘El Sereno’, tale nome in originale non è privo di valenze letterarie, sia quale “personaje exclusivamente urbano” difensore dalle malefatte de ‘los ladrones’ (Ruiz Mas, 2010: 132), sia quale custode (o guardia) comunemente inteso. In italiano per mantenere tale legittimità nominale e non ricorrere a un generico ‘Il custode’,

<sup>14</sup> Tale ‘entremés’ viene rappresentato la prima volta “El 29 marzo de 1933 ... en París, en el Théâtre de l’Oeuvre” (Egido, 1998: 277).

Beccari è ricorso alla nota esplicativa per illustrare quali funzioni tale personaggio svolga, ricorrendo a una strategia esplicativa simile a quella adottata da Raimondi per la contestualizzazione geografica in *Soluna*:

(1) Il *sereno*, tipica istituzione spagnola, è una guardia notturna che oltre le mansioni generiche di vigilanza, esercita quella specifica di portinaio, cioè tiene le chiavi delle case affidate alla sua custodia, e apre i portoni agli inquilini che rientrano. (1932: 34)

Tale nota è del resto estesa al punto di rimarcare meticolosamente, e quasi aggressivamente, il significato del termine e pare quasi 'preoccuparsi' di fugare qualsiasi ambiguità e dubbio in relazione all'utilizzo del termine suddetto. Assume quindi una funzione 'narrativa' oltre che semplicemente esplicativa. Del resto tale strategia è evidente nelle prime linee di dialogo della citazione. Nell'originale appare unicamente 'Serenò'. Nella versione vengono alternati 'Serenò', 'Vigile' e 'Guardia', didascalizzando ulteriormente l'antonomasia. Infine è opportuno puntualizzare che tale copione è di fatto una traduzione/riduzione per la quale Beccari ha collaborato con Cipriano Giachetti, e che verrà ripubblicata nel 1934 dalla fiorentina Nemi<sup>15</sup>. Tale identità testuale può aiutare a spiegare la presenza, nella versione/riduzione dell'elemento scenico aggiunto, rispetto all'originale, in calce all'introduzione: "c'è ancora un lampione acceso". Per quanto riguarda le altre versioni (i cui copioni originali sono stati scritti dai Quintero) apparse su *La lettura*<sup>16</sup> sono state in seguito pubblicate su *Il Dramma*, presentando minime varianti traduttive che tuttavia rendono riconoscibile 'l'impronta' di Beccari (Borio, 2020: 106-113).

#### 4. CONCLUSIONI

In conclusione si può dunque affermare che, nell'ambito della traduzione di copioni inediti su rivista, agli inizi del Novecento siano state tracciate traiettorie normative che si ripetono a prescindere dal genere di appartenenza (come nei casi di *Soluna* e *L'orrendo crimine di Penaranda del campo*) e dai traduttori. La necessità di offrire al pubblico opere di interesse ha indotto alla scelta di opere sostanzialmente brevi e di tipologia umoristica, favorendo la diffusione di testi e autori non ancora conosciuti dal grande pubblico. Per tali ragioni i copioni catalogabili nell'ambito del 'género chico' sono risultati privilegiati, in quanto depositari di una tradizione contraddistinta da leggerezza e intrattenimento. Attraverso una traduzione modulata sulle esigenze dei lettori gli originali sono resi, pur nel rispetto sostanziale sia della struttura sintattica sia del contenuto, più fluidi, soprattutto in considerazione del fatto che si tratta di versioni destinate alla lettura e che non contemplano un trattamento riservato alla messa in scena, esulando pertanto dalla "tarea ... de traducir los textos teatrales en gestos, movimientos" (Bertè, 2017: 75). Pertanto, il marchio traduttivo di Beccari soddisfa un'ipotetica duplice condizione: consonanza con la fonte e prossimità ricettiva con i lettori contemporanei, ai quali è fornita una traduzione scorrevole e priva di regionalismi che potrebbero risultare non immediati. Il metodo adottato ha di fatto costituito una 'scuola'. Inoltre, tali traduzioni dimostrano che "nell'ambito torinese, più tradizionalmente orientato verso la cultura francese, già nella prima metà del Novecento esisteva tuttavia un'attenzione verso la cultura spagnola: le sue traduzioni in italiano di numerose opere che soltanto in seguito verranno recepite dalle case editrici dimostrano una non comune tempestività nella ricezione del teatro spagnolo" (Borio, 2019: 70). Alla luce delle riflessioni formulate, considerando le corrispondenze

<sup>15</sup> Infatti, nel riferimento bibliografico di tale volume, tratto dal *Primo catalogo collettivo delle biblioteche italiane, volume 7*, ad opera dell'Istituto centrale per il catalogo unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche, appare l'indicazione "Traduzione e riduzione di Cipriano Giachetti e Gilberto Beccari" (1962: 489).

<sup>16</sup> Nello specifico: *Col cuore in mano* (1931: 404-409); *Fidanzamento, nozze e divorzio*, (1932: 1092-1098); *Il fiore nel libro* (1932: 330-335).

‘metodologiche’ fra versioni di originali coevi, la prosecuzione del lavoro di ricerca su tale tipologia di testi, in (attuale) assenza di glosse e documenti che ‘autocertifichino’ una precisa prassi traduttologica, induce a verificare ulteriormente le ipotesi formulate nel presente articolo configurando un’edizione critica che contempi un numero significativo di opere e traduzioni di autori del género chico e di Beccari.

### Bibliografia

- ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín (1911) *Rosa y Rosita*, Madrid, Sociedad de autores españoles.
- (1933) *Rosa e Rosina*, *Il Dramma*, n. 157, anno 9, 1° marzo 1933, pp. 42-44.
- (1925) *La boda de Quinita Flores*, Madrid, Impr. Clásica Española.
- (1927) *Le nozze di Quinita*, *Il Dramma*, n. 28, anno 3, 15 ottobre 1927, pp. 7-34.
- (1927) *Tambor y cascabel*, Madrid, Impr. Clásica Española.
- (1931) *Tamburo e sonaglio*, *Il Dramma*, n. 117, anno 7, 1° luglio 1931, pp. 7-29.
- (1931) *Col cuore in mano*, *La lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera*, n. 5, anno 31, maggio 1931, pp. 404-409.
- (1932) *Il fiore nel libro*, *La lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera*, n. 1, anno 32, gennaio 1932, pp. 330-335.
- (1932) *Fidanzamento, nozze e divorzio*, *La lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera*, n. 12, anno 32, dicembre 1932, pp. 1092-1098.
- ASTURIAS, Miguel Ángel (1955) *Soluna*, Buenos Aires, Ediciones Losange.
- (1968) *Soluna*, *Il Dramma*, n. 380-381, anno 44, maggio-giugno 1968, pp. 57-78.
- AZAÑA, Manuel (1930) *La Corona*, Madrid, Satunino Calleja.
- (1930) *El entremés del Sereno*, Madrid, Satunino Calleja.
- (1932) *Intermezzo madrilenno*, *La lettura*, n. 5, anno 32, 1° maggio 1932, pp. 424-431.
- (1934) *Intermezzo madrilenno*, Firenze, Nemi.
- BALLÓ, Jordi y Xavier PÉREZ, eds. (2011) *Don Juan. Textos de Tirso de Molina y Molière y libreto de Lorenzo da Ponte para la ópera de Mozart*, Barcelona, Debolsillo.
- BAROJA, Pío (1926) *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*, Madrid, La Novela Mundial.
- (1972) *L’orrendo delitto di Penaranda del Campo*, *Il Dramma*, n. 11-12, anno 49, novembre-dicembre 1972, pp. 125-137.
- BERTÈ, Marco (2017) *Reflexionar: Un modo mejor de pensar: 11*, Madrid, Narcea.
- BORIO, Alex (2019) “Ricezione della scena teatrale spagnola su riviste torinesi”, in P. Adinolfi; F. Bermejo Calleja eds., «QUADRI» *Quaderni di RICOGNIZIONI IX Seduzioni teatrali nelle culture romanze. (Spagna, Francia, Portogallo)*, Torino, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne - Università degli Studi di Torino, pp. 57-75.
- (2020) «*Il Dramma*» e il “género chico”. *Ricezione, traduzione e inediti*, Alessandria, Edizioni dell’Orso.

- BRIGANTI, Andrea (2014) "Las preguntas de un traductor: cartas de Gilberto Beccari a Miguel de Unamuno", in L. Dolfi; J. L. Bernal eds., *Cuadernos Aispi 3 (2014): EPISTOLARIOS DEL SIGLIO XX*, Roma, Associazione degli Ispanisti Italiani, pp. 41-57.
- BYRON, George (1819-1824) *Don Juan*, London, Thomas Davison.
- CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando (1995) *Semiótica teatral del siglo de oro*, Kassel, Edition Reichenberger.
- CARRERA DÍAZ, Manuel (1991) *Hernando Colón y su época*, Sevilla, Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (2016) *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.
- HURTADO ALBIR, Amparo (2001) *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*, Madrid, Cátedra.
- (2017) "Translation and the Translation Competence", in A. Hurtado Albir, ed., *Researching Translation Competence by PACTE Group*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, pp. 3-34.
- LAUZARDO UGARTE, Aurora (2019) "El teatro entre culturas: traducción de textos teatrales para su puesta en escena", in C. Carrasco; M. Cantarero Muñoz; C. Díez Carbajo eds., *Traducción y sostenibilidad cultural: sustrato, fundamentos y aplicaciones*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 233-239.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio (1911) *Lirio entre espinas*, Madrid, Sociedad de autores españoles.
- (1934) *Giglio tra le spine*, *La lettura 3*, anno 34, 1º marzo, pp. 208-215.
- MAURA GAMAZO, Honorio e Gregorio MARTÍNEZ SIERRA (1928) *Julieta compra un hijo*, Madrid, Editorial Siglo XX.
- (1927) *Giulietta compra un figlio*, *Il Dramma 21*, anno 3, 1º luglio, pp. 6-30.
- MORILLAS GARCÍA, Ester (2014) "La omisión como estrategia de traducción del género negro: *Io uccido*, de Giorgio Faletti", in J. Evans; K. Seago; B. Rodríguez de Céspedes eds., *Crime in translation. Special issue of JoSTrans. The Journal of Specialised Translation 22*, pp. 15-27.
- OLIVA, Gaetano e Sonia PILOTTO (2013) *La scrittura teatrale nel Novecento: Il Testa Drammatico e il Laboratorio di Scrittura Creativa*, Busto Arsizio, Editore XY.IT.
- PALTRINIERI, Elisabetta (2019) "Appunti sulla ricezione del teatro spagnolo attraverso le traduzioni della rivista torinese «Il Dramma» e le lettere inedite di Bragaglia a Ridenti", in L. Rescia ed., *Traduzioni, riscritture, poetiche del testo teatrale*, Torino, Nuova Trauben editrice, pp. 131-141.
- PÉREZ BOSCH, Estela (2009) *Los valencianos del Cancionero General: estudio de sus poesías*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València.
- ROMERO FERRER, Alberto (1993) *El género chico: introducción al estudio del teatro corto de fin de siglo*, Cadice, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- RUIZ MAS, José (2010) *Guardias civiles, bandoleros, gitanos, guerrilleros, contrabandistas, carabineros y turistas en la literatura inglesa contemporánea (1844-1994)*, Bern, Peter Lang.