

Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI.
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

Valentina Russo

DON GIL DE LAS CALZAS VERDES E *DON GIL DAI CALZONI VERDI*: GIOVANNI LA CECILIA TRADUTTORE DI TIRSO DE MOLINA

ABSTRACTS

Il presente studio offre un'analisi traduttiva degli aspetti linguistici e culturali dell'opera teatrale di Tirso de Molina *Don Gil da las calzas verdes* mettendo a confronto la versione spagnola dell'autore del siglio de oro con quella Italiana di Giovanni La Cecilia, pubblicata nel 1857. L'analisi mostrerà dunque come determinate omissioni nel passaggio dal testo in spagnolo a quello italiano dipendano dalla volontà del traduttore di ravvicinare il lettore ad un'opera ricca di riferimenti ad una cultura lontana del tempo, offrendo un valido esempio della tendenza ottocentesca, che concepiva la traduzione non come resa fedele di un testo, quanto piuttosto una riscrittura in cui la matrice letteraria originale potesse essere rielaborata profondamente attraverso scelte stilistiche precise.

This study offers a translation analysis of the linguistic and cultural aspects of the theatrical work of Tirso de Molina *Don Gil da las calzas verdes* by comparing the Spanish version of the author of the *siglo de oro* with the Italian version of Giovanni La Cecilia, published in 1857. The analysis will show how certain omissions in the passage from the Spanish to the Italian text depend on the will of the translator to bring the reader closer to a work rich in references to a culture distant from the time, offering a real example of the nineteenth-century trend, which conceived translation not as a faithful rendering of a text, but rather a rewriting in which the original literary matrix could be profoundly reworked through precise stylistic choices.

PAROLE CHIAVE: Tirso De Molina, *Don Gil de las calzas verdes*, Giovanni La Cecilia, Studi di traduzione, Translation studies

CONTATTI: valentina.russo@uniparthenope.it

Secondo Umberto Eco, il tempo rappresenta una forte discriminante per la traduzione.¹ Può portare all'arcaizzazione o all'attualizzazione: «la ricezione del testo, infatti, varia non solo e non tanto da individuo a individuo, ma soprattutto da individui che vivono in un'epoca a individui che vivono in altre epoche».² Anche Jean-René LADMIRAL riflette su tali problematiche chiedendosi per esempio «se sia meglio tradurre Shakespeare nel francese contemporaneo o in quello del sedicesimo secolo».³ Per tale motivo, l'analisi traduttologica si è spesso interrogata sul ruolo che hanno avuto alcune traduzioni nel determinare la fortuna di classici stranieri nella cultura della lingua

¹ U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano 2003.

² L. REGA, *La traduzione letteraria: aspetti e problemi*, Utet, Torino 2001, pp. 64- 65.

³ J.-R. LADMIRAL, *Della traduzione. Dall'estetica all'epistemologia*, Mucchi, Modena 2009, p. 34.

d'arrivo.⁴ A tal fine lo studio di traduzioni redatte nell'epoca della maggiore diffusione della carta stampata, l'Ottocento, può rivelare aspetti sorprendenti sotto il profilo delle dinamiche inerenti alla resa di un testo in un'altra lingua. Prendendo in considerazione la traduzione dell'opera teatrale di Tirso de Molina, *Don gil de las calzas verdes*, di Giovanni La Cecilia (pubblicata nel 1857) il presente studio dimostrerà come determinate omissioni nel passaggio dal testo in spagnolo a quello italiano siano dovute all'intenzione del traduttore di avvicinare il lettore ad un'opera imbevuta di riferimenti ad una cultura estranea e lontana del tempo, offrendo così un esempio significativo di quella tendenza, propria dell'Ottocento, che vedeva la traduzione non come resa fedele e quasi servile di un testo, quanto piuttosto una riscrittura in cui la matrice letteraria originale potesse essere rielaborata profondamente attraverso scelte stilistiche precise.

Giovanni La Cecilia nacque a Napoli nel 1801. La sua vita s'inscrive dunque in uno dei secoli più tumultuosi della storia europea ed italiana. Di qui la sua partecipazione ad esperienze politiche variegata, che gli permisero di entrare in contatto con idoli del Risorgimento come Giuseppe Mazzini e Garibaldi. Aderendo, infatti, in gioventù alla Giovane Italia, La Cecilia divenne, sotto richiesta dello stesso Mazzini, direttore della rivista dell'associazione (a dimostrazione delle sue abilità giornalistiche è opportuno segnalare come, anni dopo, fu invece Cavour a sceglierlo per la direzione di un altro periodico). Animato da un feroce istinto polemico, pagò lungo l'intero arco della propria esistenza la sua visione estremista e rivoluzionaria (di memoria francese, per certi aspetti anticipatamente bolscevica) della causa repubblicana, stabilendosi di volta in volta in Corsica, in Francia, Toscana o nel Canton Ticino. Questa vita di stenti ed emarginazione fu parzialmente allietata da pubblicazioni che furono apprezzate dal pubblico dei lettori colti dell'epoca, fra le quali spiccano i cinque volumi delle *Memorie storico-politiche dal 1820 al 1876*, editi a Roma tra il 1876 e il 1878. La cronaca dei fatti si arresta, a dispetto del titolo, al 1853 e risulta un'opera gradevole soprattutto per la presenza di molti aneddoti circa le figure politiche della prima metà dell'Ottocento, viste con l'occhio privilegiato di chi ebbe con loro contatti diretti.

Oltre a tale opera di ispirazione autobiografica, si dedicò anche a generi come il romanzo,⁵ per non parlare dei volumi dedicati ad argomenti disparati quali la rivolta di Masaniello,⁶ la vita intima dei Borboni⁷ e la storia politica francese.⁸ La Cecilia non disdegnò, inoltre, la carriera di traduttore. Negli anni trenta del XIX secolo, esiliato in Francia per motivi politici, dovette adattarsi, infatti, ad usufruire di sussidi governativi e ad insegnare italiano per sbarcare il lunario. Tra i vari espedienti adottati comincerà a dedicarsi anche all'opera di traduzioni, in virtù di una solida formazione letteraria e della frequentazione dello spagnolo, per origine napoletana, e del francese, per residenza.

Di tali traduzioni *Don Gil dai calzoni verdi* risulta emblematica per le scelte di resa

⁴ Si vedano a tal proposito i casi presi in esame da L. VENUTI in *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, Armando, Roma 1999.

⁵ G. LA CECILIA, *I Sanniti*, Bertani-Antonelli, Livorno 1828.

⁶ ID., *Masaniello o la rivoluzione di Napoli*, G. Antonelli, Livorno 1848.

⁷ ID., *Storia segreta delle famiglie reali, o Misteri della vita intima dei Borboni di Francia, di Spagna, di Napoli e Sicilia e della famiglia Absburg-Lorena d'Austria*, 4 voll., M. Cecchi, Genova 1860-1861. L'opera gli valse l'apprezzamento di Garibaldi, oltre a raccogliere molti abbonati per l'arguta sintesi di dati storici e pettegolezzi sapientemente offerti al lettore.

⁸ ID., *La République parthénoépénne. Épisode de l'histoire de la République française, traduit de l'italien par Hyppolite Thibaud*, Tours, Imprimerie de Raverot, Raverot 1834. Si veda J. BALSAMO, V. CASTIGLIONE MINISCHETTI, G. DOTOLI, *Les traductions de l'italien en français au XIX^e siècle*, en collaboration avec la Bibliothèque nationale de France, Schena, Fasano-Paris 2004, p. 423.

in italiano da lui impiegate. Prima versione in italiano del capolavoro di Tirso de Molina *Don Gil da las calzas verdes*, fu pubblicata dalla casa editrice Utet di Torino nel 1857. *Don Gil da las calzas verdes* è infatti comunemente designato dalla critica come una delle opere più significative di Tirso de Molina, e per tale motivo risulta paradigmatico sotto il profilo della produzione letteraria del *Siglo de Oro*,⁹ o meglio *los Siglos de Oro*, ovvero i Secoli d'Oro spagnoli, che vanno dai primi del Cinquecento a tutto il Seicento, coincidendo con il periodo di maggior gloria politica e militare della Corona Spagnola nonché con il momento più prestigioso della cultura iberica in cui si avvicendano, con risultati unici, prima il Rinascimento, poi il Barocco. Si tratta, pertanto, di uno spazio temporale contraddistinto da innovazioni in ambito letterario e non solo, in cui si alternano modalità narrative desunte dal passato (racconti cavallereschi) e nuovi generi quali la *novela morisca*¹⁰ e la *novela picaresca*.

Anche il teatro risente di una rivoluzione che muta gli aspetti strutturali e stilistici delle opere scritte per il palcoscenico. Tra i cambiamenti apportati dalla nuova scrittura drammaturgica sono da menzionare l'esplosione di elementi popolari e nazionali, l'interesse rivolto più all'intreccio che ai tratti psicologici dei personaggi, innovazioni sceniche quali la proposta strutturale dei tre atti al posto dei classici cinque della tradizione aristotelica, nonché la mescolanza di elementi tragici e comici e la totale libertà delle unità spazio-temporali rigidamente rispettate dalla precedente tradizione scenica. Di tali novità fu celebre portavoce Lope De Vega, che nel suo trattato in versi *La nuova arte di fare commedie*¹¹ propose un modello per molti drammaturghi del secolo, tra i quali appunto Tirso De Molina, il quale fu in grado, come pochi altri, di adoperare la formula del grande maestro fino a raggiungere la più alta perfezione nella costruzione di mondi comici.

Tali mutamenti sono chiaramente riscontrabili in *Don Gil de las calzas verdes*. La commedia è infatti strutturata in tre atti disposti in modo tale che fin dagli esordi si intuisce il tema o a dir meglio il fine dell'intreccio, vale a dire la volontà di una donna, astuta e caparbia, di riprendersi ad ogni costo l'uomo da lei amato dal quale era stata abbandonata.

L'opera si contraddistingue dunque soprattutto per la caratterizzazione di personaggi femminili, fenomeno poco usuale nella letteratura drammatica del secolo in questione. Sembra infatti radicata intimamente nella natura di Tirso de Molina un'insistente volontà di difendere il genere femminile: la donna è sovente protagonista indiscussa del proprio destino, capace di affrontare anche le situazioni più complesse dalle quali riesce sempre a trovare valide vie d'uscita rivendicando il proprio spirito d'indipendenza.

Il personaggio principale della commedia è appunto una figura femminile, Doña Juana, lasciata dal proprio fidanzato Don Martín per andare a Madrid a sposare, su suggerimento del padre e sotto il nome di Don Gil de Albornoz, la ricca ereditiera Inés. La ragazza abbandonata, protagonista della commedia, lo segue travestendosi da uomo, indossando delle vistose calze verdi, da cui deriva il titolo, e assumendo anche lei il nome di Don Gil. Fin dagli esordi, Doña Juana mette in atto la volontà di portare avanti una vendetta personale scompaginando anzitutto i piani del giovane Don Martín, sebbene non espliciti le modalità con le quali si prefiggerà di portare a termine tale vendetta. Lo spettatore assisterà affascinato alla messa in scena di un insieme di ostacoli che la donna,

⁹ Cfr. F. FLORIT DURÁN, *Introduzione*, in *Don Gil de las calzas verdes*, Bruño, Madrid 1996, pp. 9-10.

¹⁰ Cfr. C. SAMONÀ *et alii*, *La letteratura spagnola. I secoli d'oro*, Bur, Milano 1993, pp. 258-260.

¹¹ Ivi, pp. 474- 480.

con forza e determinazione, porrà sul cammino del suo traditore. Detto in altri termini ciò che parrebbe impostato come una tragedia d'onore con la semplice presenza di un padre intenzionato a vendicare crudelmente l'abbandono di sua figlia, assume, nelle mani di Tirso, chiare sembianze comiche. Il recupero dell'onore di Juana infatti non avverrà grazie all'intervento del padre di lei, che apparirà solo alla fine dell'opera, quanto proprio per merito della stessa protagonista e della sua volontà di riconquistare l'amato. E la sua abilità di stratega d'amore sarà evidenziata soprattutto dal suo travestimento da uomo che creerà nello spettatore e negli altri personaggi una confusione dettata da un garbuglio di situazioni nelle quali solo Doña Juana saprà districarsi.

Al tema del travestimento, archetipo sul quale è strutturata l'intera opera, Giovanni La Cecilia dà prova di riflettere fin dalla resa del titolo:

TESTO ORIGINALE (1635)	TRADUZIONE DI LA CECILIA (1857)
<i>Don Gil de las calzas verdes</i>	<i>Don Gil dai calzoni verdi</i>

Sul frontespizio dell'opera in italiano La Cecilia rende il termine spagnolo *calzas* con *calzoni*, ma a distanza di una sola pagina e precisamente all'inizio dell'opera¹² il traduttore offre la seguente versione:

TESTO ORIGINALE (1635)	TRADUZIONE DI LA CECILIA (1857)
«Don gil de las calzas verdes»	«Don gil dalle calze verdi»

per poi ritornare di nuovo alla prima:

TESTO ORIGINALE (1635)	TRADUZIONE DI LA CECILIA (1857)
« <i>Don Gil de las calzas verdes</i> le llamo yo, y esto basta» (p. 109, <i>corsivo mio</i>).	«Io l'appello <i>don Gil dai calzoni verdi</i> , e basta» (p. 135, <i>corsivo mio</i>).

Il problema, quindi, è dato dalla scelta lessicale: *Calze* o *calzoni* vs. *calzas*?

In un testo di Isabel Pascual Lavilla viene data la definizione del termine spagnolo *calzas*: indumento che nel secolo XVI ricopriva la coscia e la gamba di un uomo. Le *calzas* venivano chiamate anche *calzones angostos*, letteralmente *calzoni angusti, stretti*, che venivano fissati con tanti aghetti alla cintola, per tenerli fermi e senza pieghe.¹³

Pertanto, La Cecilia non sbaglia né quando si serve del termine *calze*, né di *calzoni*. In italiano il termine *calze* designa un indumento che ha a che fare con il mondo femminile, mentre *calzoni* è relativo al mondo maschile. L'alternanza data dall'impiego di *calzoni* e di *calze* risulta essere dunque una scelta consapevole del traduttore, che,

¹² G. LA CECILIA, *Don Gil dai calzoni verdi* [1857], in ID., *Teatro scelto spagnolo antico e moderno: raccolta dei migliori drammi, commedie e tragedie, Volume 4*, Unione Tipografico-Editrice, Torino 1858, p. 119

¹³ I. P. LAVILLA, *Claves para la técnica de la representación del actor en el Siglo de Oro. Don gil de las calzas verdes: Una propuesta de lectura y puesta en escena*, in «Ars Theatrica-Estudios e Investigación», 2003.

servendosi del duplice nome dato all'indumento in spagnolo, ha voluto segnalare l'ambiguità del personaggio, che da donna assume le vesti di uomo. Da tal punto di vista, Giovanni La Cecilia dimostra d'aver compreso perfettamente la dinamica narrativa al centro del testo di Tirso de Molina, traslando sul piano della traduzione il travestimento della protagonista, tramite l'alternanza rispettivamente di un termine relegato al vestiario maschile (*calzoni*) e un lemma adoperato, invece, per descrivere l'abbigliamento femminile (*calza*).

La strategia di traduzione di La Cecilia offre l'opportunità per riflettere sulle conseguenze determinate delle scelte che il traduttore compie nel volgere un testo in un'altra lingua. Se da una parte infatti la poliedrica attività editoriale di La Cecilia (scrittore di libelli sulla vita intima dei Borboni, sostenitore della Giovane Italia nonché autore di una monografia sulla figura di Masaniello) lascia intuire che la traduzione di Tirso de Molina fosse stata intrapresa al fine di ricevere un facile compenso, dall'altra l'attenzione dimostrata nei confronti del travestimento di Dona Juana lascia sorgere il dubbio che dietro le sue scelte di resa vi siano state altre ragioni.

Data, infatti, la sua tormentata biografia, densa di partecipazioni alle disparate esperienze politiche italiane del XIX secolo, nonché di complesse disavventure sentimentali, viene da pensare che La Cecilia, personaggio arruffone, caotico, contraddittorio, doppiogiochista, trasformista, ecc., abbia visto in Doña Juana un personaggio mosso da istanze a lui vicine. E se è vero, dunque, che una certa simpatia per Doña Juana il La Cecilia deve pur averla provata, allora, nell'analisi delle due opere – l'originale e la traduzione – si potrebbero trovare elementi d'empatia nei confronti della protagonista della commedia di Tirso.

È evidente dunque come la scelta di tradurre *calzas* alternando sia *calze* che *calzoni* risulta dettata dalla volontà da parte di La Cecilia di veicolare ai lettori la caratteristica fondamentale del testo originale (l'essere ovvero una commedia basata sul fraintendimento dei ruoli), avvicinando il pubblico italiano alle dinamiche narrative proprie del teatro di Tirso de Molina. Alla luce di tale desiderio di aggirare, tramite la traduzione, le differenze culturali tra testo originale e testo d'arrivo, possono essere giustificate molte omissioni riscontrabili nella versione di La Cecilia. Nel confrontare la traduzione con il testo originale, si può notare che La Cecilia in più di un'occasione omette non solo alcune parole, ma veri e propri periodi. Vediamo degli esempi:

TESTO ORIGINALE (1635)	TRADUZIONE DI LA CECILIA (1857)
<p>«- <i>Pues para fiador no valgo, sal acá, bodegonero, que en esta puente te espero.</i> - <i>¡Hola! ¿Qué es eso?</i> - <i>Oye, hidalgo: eso de hola, al que a la cola como contera le siga y a las doce sólo diga: “olla, olla” y no “hola, hola”.</i> - <i>Yo, que hola agora os llamo, daros esotro podrá.</i> - <i>Perdóneme, pues, usté»</i> (p. 69, corsivo mio).</p>	<p>«Perdonatemi, illustrissimo signore!» (p. 122).</p>
<p>«- <i>¿Qué tantos habéis tenido?</i> - <i>Muchos, pero más inormes, que Lazarillo de Tormes...»</i> (p. 70, corsivo mio).</p>	<p>«- Ne avete avuti molti fin qui de' padroni? - Molti.» (p. 122).</p>

<p>«- ¿Llámaste? - Caramanchel, <i>porque nací en el de Abajo</i>¹» (p. 81, <i>corsivo mio</i>).</p> <p>¹ Caramanchel Bajo, pueblo al sur de Madrid, hoy día incorporado a la capital.</p>	<p>«- Come ti chiami? - Caramancel» (p. 124).</p>
<p>«- ¿Don Gil? ¿Marido de villancico²? ¿Gil? ¿Jesús, no me le nombres! Ponle un cayado y pellico» (p. 92, <i>corsivo mio</i>).</p> <p>² Gil es nombre de pastor que aparece con frecuencia en la lírica popular, de ahí que doña Inés mencione el cayado y el pellico.</p>	<p>«- Don Gil? È un nome da leggenda» (p. 128).</p>
<p>«- De allá es mi don Gil también. - <i>Hija, mira que te enga-ñas.</i> - En toda Valladolid no hay, doña Inés de mi alma, otro don Gil, sino es yo. - ¿Qué señas tiene ése? [<i>Aguarda</i>» (pp. 108-109, <i>corsivo mio</i>)</p>	<p>«- Anche il mio don Gil è di Valladolid. - Ma, mia bella donna Ines, in tutta la città di Valladolid non avvi che un solo don Gil, e quel desso sonoio. - <i>Ma rammentati bene, poiché non può esser che lui...»</i> (pp. 134-135, <i>corsivo mio</i>)</p>

Nel primo esempio si nota che il testo dell'originale è molto più lungo di quello della traduzione. Infatti, La Cecilia omette un intero pezzo, che riguarda un dialogo tra Caramanchel, il lacchè e Doña Juana. È una parte che, seppur omessa, non influisce negativamente sul senso del testo, ma, a livello traduttivo racchiude una serie di questioni e di problematiche che potrebbero causare non poche difficoltà ad un traduttore italiano. Prima di tutto, nel testo originale il lacchè Caramachel passa dal tu (*Oye, hidalgo*) al lei (*Perdóneme, pues, usté*) nel rivolgersi a Doña Juana. In realtà, l'uso di *usté* rappresenta quasi una novità nel periodo in cui è stata rappresentata l'opera.¹⁴ Inoltre, è presente un "gioco letterario" tra le parole *hola* e *olla*, che condividono alcuni fonemi: [o], [a] e la presenza di una consonante laterale sonora, che nel caso di *hola* è una laterale alveolare [l], mentre in *olla* è una laterale palatale [ʎ]. Questa spiegazione di carattere linguistico ci serve per capire il gioco di parole che Caramachel rivolge a Doña Juana. Infatti, come si evince da una nota posta dal curatore nell'edizione originale, *hola* è la formula di saluto che veniva impiegata per rivolgersi ai servi e a persone inferiori dal punto di vista sociale. Da qui parte l'irritazione di Caramachel nei confronti di Doña Juana, in quanto questi non è il servo della donna. Era usanza che il servo camminasse sempre dietro il suo padrone così come il puntale si trova sempre alla fine, all'estremità dei bastoni e delle spade (*eso de hola, al que a la cola comocontera le siga*). Pertanto, poiché Caramachel non è servo di Doña Juana, pretende maggior rispetto da quest'ultima. Tale pretesa si manifesta attraverso il rifiuto del saluto *hola* e la richiesta di avere una *olla*, ovvero una *pentola*, dal suo padrone.¹⁵ Bisogna tener presente che il termine *olla* costituisce l'abbreviazione dell'espressione *olla podrida*. Secondo alcuni critici il nome di questa pietanza, deriva da *olla poderida*: *poderida* nel senso di *olla (pentola) dei potenti*, in quanto solo i benestanti e chi aveva potere si poteva avvicinare ad una pietanza così ricca anche dal punto di vista

¹⁴ N. LY, *La interlocución en el teatro del Siglo de Oro: una poética de la interferencia*, in «Críticón», n. 81-82, pp. 9-28.

¹⁵ T. DE MOLINA, *Don Gil de las calzas verdes*, Clásicos Castalia, Madrid 1990

degli ingredienti).¹⁶ Nell'opera spagnola, quindi, la parola *olla* sicuramente è stata utilizzata in relazione a chi detiene il potere. Ciò spiegherebbe le parole e l'atteggiamento usato da Caramanchel che pretende gli venga dimostrato maggior rispetto da Doña Juana. In italiano, però, rendere questo particolare "gioco letterario" è piuttosto difficile, se non addirittura impossibile, in quanto prima di tutto la forma di saluto spagnola *hola* equivale all'italiano *ciao*, che non viene impiegato per riferirsi ad una persona di classe sociale inferiore, come, invece, accadeva con il termine spagnolo durante quel determinato periodo. Inoltre, in italiano non esiste una traduzione perfetta per la pietanza *olla podrida*, se non quella di *guazzabuglio*, che, però, dà solo l'idea di una mescolanza di prodotti. In tale contesto, trovare due parole più o meno simili dal punto di vista del suono è un'impresa ardua. Forse è stato proprio per questo motivo che il traduttore ha omesso l'intero pezzo. Preferibile forse sarebbe stato lasciare i termini *hola* e *olla* in spagnolo, ponendo delle note a piè di pagina. In questo modo, il traduttore avrebbe mantenuto il gioco tra *hola* e *olla*, rendendo il testo comprensibile anche per un lettore italiano rendendolo edotto, attraverso l'uso della nota a piè di pagina, di tale peculiarità della lingua spagnola.

Nel secondo esempio il traduttore omette il riferimento ad un'opera spagnola: «Muchos, pero más inormes, que Lazarillo de Tormes» vs «Molti». Il problema, per quanto riguarda la resa in italiano, sta nel trovare una soluzione che permetta al lettore di avere un riferimento ad un'opera in cui un personaggio sia stato al servizio di diversi padroni. La Cecilia, in questo caso, avrebbe potuto lasciare il riferimento al *Lazarillo de Tormes*, opera tra le più celebri del *Siglo de Oro*. Un'altra possibile soluzione poteva essere oppure quella di aggiungere il riferimento ad un'opera italiana con un personaggio che è al servizio di più padroni, quale *Arlecchino, servitore di due padroni* di Goldoni del 1745.

Nel terzo esempio La Cecilia omette, come viene spiegato dalla nota posta dal curatore al testo spagnolo, un paese che si trova a sud di Madrid, che il lettore italiano difficilmente potrebbe conoscere (*Caramancel* vs *Caramanchel, porquenací en el de Abajo*), ma, in questo modo, è piuttosto difficile capire che il nome del lacchè deriva da quello di un paese.

Nel quarto caso il traduttore evita di essere molto specifico, come, invece, accade nel testo originale, in cui si ha un esplicito riferimento all'ambiente pastorale: *¿Marido de villancico? ¿Gil? ¿Jesús, no me le nombres! Ponle un cayado y pellico* vs *È un nome da leggenda*. La Cecilia intuisce probabilmente il riferimento ad un contesto specifico, ma preferisce rimanere sul vago e sul generico. Attraverso le omissioni che compie il traduttore si perdono tutti gli elementi dell'ambiente pastorale: il villancico (*villancico*), ovvero una canzone popolare, il bastone (*cayado*), il pellicciotto (*pellico*). Ma, come già si è detto precedentemente, La Cecilia privilegia una strategia piuttosto *target-oriented*, in cui ciò che conta è il messaggio che deve percepire il lettore. Quindi, poco importa al traduttore se vi sono riferimenti, descrizioni minuziose, giochi di parole, ecc.: ciò che conta è che il lettore italiano capisca che cosa accade nella *comedia*.

Altre omissioni sono riscontrabili nel seguente passo:

¹⁶ In seguito al processo di evoluzione della lingua, la "e" di *poderida* è scomparsa ed è rimasta *podrida*, che nel corso del tempo è stata assunta come accezione del verbo *putrir*. Il dizionario RAE Autoridades del 1737 riflette questa teoria, citando il *Tesoro de la lengua Castellana* di Covarrubias, che a sua volta fa riferimento ad Andreas Bacio, un medico romano che viaggiava molto in Spagna (RAE-Academia Autoridades (O-R), 6 tomi, Real Academia Española por los herederos de Francisco del Hierro, 1737, V Tomo, p. 34).

TESTO ORIGINALE (1635)	TRADUZIONE DI LA CECILIA (1857)
«Ya que a vista de Madrid y en su <i>Puente Segoviana</i> olvidamos, doña Juana, huertas de Valladolid, <i>Puerta del Campo</i> , <i>Espolón</i> , puentes, galeras, Esgueva, con todo aquello que lleva, por ser como inquisición de [la] pinciana nobleza, pues <i>cual brazo de justicia, desterrando su inmundicia califica su limpieza</i> » (p. 59, <i>corsivi miei</i>).	«- Eccoci giunti ormai sotto Madrid! Abbiamo lasciato i giardini di Valladolid, i suoi forti, i suoi sponi, le sue galere, con tutto il resto che serve a tener la <i>piccola nobiltà sotto perpetua inquisizione</i> » (p. 119, <i>corsivi miei</i>).

Nella versione italiana si perde, infatti, il riferimento ai luoghi che un tempo caratterizzavano la città di Valladolid, come *Puerta del Campo*, *Espolón* la città di Madrid, come *Puente Segoviana*.

Da uomo dell'Ottocento, inoltre, La Cecilia glissa spesso sugli aspetti più scabrosi dell'originale spagnolo, come emerge chiaramente in un punto:

TESTO ORIGINALE (1635)	TRADUZIONE DI LA CECILIA (1857)
« <i>Volvíamos a las once: considere el pío lector si podría el mi doctor, puesto que fuese de bronce, harto de ver orinales y fístulas, revolver Hipócrates y leer las curas de tantos males. Comía luego su olla, con un asado manido, y después de haber comido, jugaba cientos o polla. Daban las tres y tornaba a la médica atahona, yo la maza y él la mona, y cuando a casa llegaba, ya era de noche. Acudía al estudio, deseoso, aunque no era escrupuloso, de ocupar algo del día en ver los expositores de sus Rasis y Avicenas; asentábase y apenas ojeaba dos autores, cuando doña Estefanía gritaba...</i> » (pp. 72-73, <i>corsivi miei</i>).	« <i>Ritornava a casa alle undici. Scartabellava i codici della scienza, schiccherava processi di malattie, poi si ponea a tavola. S'alzava alle tre dopo mezzodì, e ripigliava le sue cure medicali. Tornava a casa in sulla sera. Volgea uno sguardo a Ippocrate, o ad Avicenna, e mentr'era assorto nelle sue meditazioni, donna Stefania appellava la fantesca gridando...</i> » (pp. 122-123, <i>corsivi miei</i>).

Come è evidente, La Cecilia non rispetta affatto il testo originale e preferisce rendere solo il senso del testo, anche se in modo piuttosto parziale. Ciò emerge dall'estrema sintesi che il traduttore decide di adottare nei confronti del testo spagnolo. L'intero periodo spagnolo «considerare el pío lector si podría el mi doctor, puesto que fuese de bronce, harto de ver orinales y fístulas, revolver Hipócrates y leer las curas de tantos males. Comía luego su olla, con un asado manido, y después de haber comido, jugaba cientos o polla» viene reso in italiano con «scartabellava i codici della scienza, schiccherava processi di malattie, poi si ponea a tavola». Già a prima vista si può notare che la versione spagnola è molto più lunga di quella italiana. Infatti, La Cecilia omette il riferimento al lettore («considerare el pío lector»), che gli scrittori spagnoli erano soliti porre all'interno delle dedicatorie e dei prologhi dei loro libri. Mentre nell'originale Tirso de Molina allude prima alle azioni che era solito fare un medico («si podría el mi doctor, puesto que fuese de bronce, harto de ver orinales y fístulas») e poi inserisce il riferimento

ad un famoso medico greco del IV secolo a. C. («revolver Hipócrates»), nella traduzione italiana si ha una sorta d'inversione («Scartabellava i codici della scienza, schiccherava processi di malattie»). Oltre ad invertire, il traduttore impiega la metonimia del tutto per la parte. Ciò vale sia per la prima parte, che per la seconda: laddove nel testo originale ci sono «orinales y fístulas», che equivalgono all'italiano «orinali» (che venivano esaminati dai medici per fare la diagnosi)¹⁷ «e fistole», il traduttore preferisce parlare di *processi di malattie*. Così facendo, La Cecilia tende anche a generalizzare ciò che nel testo spagnolo viene reso in modo alquanto specifico. Adottando questa strategia, La Cecilia si è voluto esimere dall'impiegare un termine quale «orinali» per evidenti motivi di pudore.

Inoltre, nella seconda parte «Hipócrates» viene sostituito da «i codici della scienza». Infine, nell'ultima parte il traduttore ancora una volta evita di tradurre *olla* e, pertanto, continuando nella sua operazione di “accurata” sintesi, rende «poi si ponea a tavola vs Comía luego su olla, con un asado manido, y después de haber comido, jugaba cientos o polla». In questo modo, viene omesso sia il cibo che il gioco delle carte, di cui gli Spagnoli del Siglo de Oro erano grandi appassionati.

Continuando il confronto tra testo spagnolo ed italiano, emerge che La Cecilia cambia un riferimento. Infatti, mentre nel testo spagnolo il personaggio Caramachel fa riferimento a Mohamed Abu-Beker-IbnZacarías, un medico arabo che esercitò la sua professione in Spagna¹⁸ («Rasis»), in italiano, invece, viene menzionato *Ippocrate*. Molto probabilmente, la scelta di cambiare questo riferimento da parte del traduttore è dettata dal seguire, in modo piuttosto costante, una strategia di tipo *target-oriented*, in cui il testo deve avvicinarsi il più possibile al lettore di destinazione. Per tale motivo, il traduttore preferisce menzionare un nome di medico sicuramente più famoso e più “comune” per un italiano, come *Ippocrate*, rispetto al corrispettivo arabo sopracitato.

Visti tali aspetti risulta chiaro, dunque, come la versione di La Cecilia sia da considerarsi un esempio emblematico delle strategie traduttive messe in atto dalla comunità dei letterati ottocenteschi nel proporre al pubblico italiano classici appartenenti ad altre culture. Indagando le scelte operate dal traduttore nella resa di *Don Gil de las calzas verdes*, si è tentato di offrire in questo saggio un contributo alla comprensione delle delicate dinamiche relative al lavoro di traduzione, nonché dei fattori che nel caso di traduzioni non contemporanee hanno pesato sulla resa “infedele” di un testo.

¹⁷ T. DE MOLINA, *Don Gil de las calzas verdes* cit.

¹⁸ *Ibidem*.