

“Tradurre a capello”. Una traduzione ottocentesca di *Entre bobos anda el juego**

Silvia ROGAI
Università di Firenze

Abstract

This article offers some reflections on an Italian translation of Francisco de Rojas Zorrilla's Golden Age play *Entre bobos anda el juego*. The Italian version was made in the 19th century by Giovanni La Cecilia and published under the title *Da galeotto a marinaio* in the collection *Teatro spagnolo antico e moderno*, edited in Turin between 1857 and 1859. The essay begins with an introduction about the biography of the translator and the collection characteristics, followed by an overview of the translation strategies used and a focus on a specific bit of the work. The analysis aims to highlight the consistency of the target text in relation to a strict poetic and linguistic paradigm, with the intention to avoid an ordinary evaluation based on the criteria of “faithfulness” to the source text.

Riassunto

L'articolo propone alcune riflessioni su una traduzione italiana del XIX secolo della *comedia aurea* *Entre bobos anda el juego* di Francisco de Rojas Zorrilla, realizzata da Giovanni La Cecilia ed edita con il titolo *Da galeotto a marinaio* all'interno della raccolta *Teatro scelto spagnolo antico e moderno*, pubblicata a Torino tra il 1857 e il 1859. Dopo una contestualizzazione introduttiva in merito alla vita del traduttore e alle caratteristiche della raccolta, si propone un'analisi delle strategie traduttive utilizzate, prima in generale, quindi soffermandosi su di un particolare passo dell'opera, in un'ottica critica che prescinda da un giudizio di valore basato sul criterio di “fedeltà” al testo di partenza, ma che metta in risalto la coerenza del testo di arrivo all'interno di un determinato paradigma poetico e linguistico.

1. Nella prima metà del XIX secolo il panorama italiano delle traduzioni a stampa del teatro del Siglo de Oro si arricchisce di tre unici ma nutriti *corpora*, tutti in prosa e in parte legati all'influenza culturale del romanticismo tedesco. Il primo è la raccolta di Biagio Gamboa dal titolo *Teatro di Don Pietro Calderón de la Barca dallo spagnolo voltato in italiano*, edita a Napoli nel 1824¹. Poco più tardi, tra il 1836 e il 1841,

* Questo articolo costituisce la versione ampliata di una relazione presentata in occasione della giornata di studi *El siglo del «Arte nuevo»* (Università degli Studi di Firenze, 12 giugno 2012). Ringrazio Maria Grazia Profeti per la revisione del testo e i preziosi suggerimenti.

¹ La raccolta, che prevedeva due volumi di cui soltanto il primo vide la stampa, comprende quattro traduzioni in prosa: *Il principe costante*, *La gran Zenobia*, *Il purgatorio di S. Patrizio* e *La dama folletto*. Lo stesso Gamboa, nel paratesto anteposto alle traduzioni, «Vita di D. Pietro Calderón de la Barca», all'interno del quale, citando in traduzione lunghi passi dello Schlegel, offre anche notizie generali in merito al teatro aureo spagnolo e alla sua ricezione in relazione a quello francese, tedesco e italiano, dichiara di aver

anche Pietro Monti² si occupò della traduzione di alcuni drammi di Calderón, che riuni in seguito, nel 1855, nei quattro volumi della raccolta *Teatro scelto di Pietro Calderón della Barca, con opere teatrali di altri illustri poeti castigliani*³. Infine troviamo, pubblicati nel 1857 per l'Unione Tipografico-Editrice Torinese, gli otto tomi del *Teatro scelto spagnolo antico e moderno, raccolta dei migliori drammi, commedie e tragedie*, di Giovanni La Cecilia, che comprendono un repertorio di opere decisamente più eterogeneo, all'interno del quale troviamo un ventaglio di autori quali Luis Vélez de Guevara, Agustín Moreto, Matos Fragoso, Lope de Vega, Miguel de Cervantes, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón e Leandro Fernández de Moratín, per un totale di cinquanta opere la maggior parte delle quali mai edite precedentemente in traduzione italiana a stampa⁴.

La poliedricità della vita del traduttore di quest'ultima raccolta emerge dagli stessi scritti autobiografici (La Cecilia, 1876-1878; La Cecilia, 1946), in cui non mancano incongruenze e contraddizioni tali che se da un lato qualcuno afferma che “malgrado la sovrabbondanza di dati autobiografici sparsi nei suoi scritti, poco si conosce della sua giovinezza e quel poco che ne dice egli stesso va preso con le molle” (Monsagrati, 2004: 25-26), c'è anche chi, come Moscati, ritiene che “in realtà, a parte i fronzoli di cui l'accesa fantasia meridionale dell'autore riveste alcuni episodi e i cattivi servigi resigli dalla memoria [...] anche le pagine delle *Memorie* che sembrano le più inverosimili contengono pur sempre un nucleo notevole di verità” (La Cecilia, 1946: XVIII-XIX).

Nato a Napoli nel 1801, La Cecilia crebbe nel clima della Restaurazione, si laureò in giurisprudenza ed entrò giovanissimo nella Carboneria. A ventisei anni, in seguito al coinvolgimento in una congiura, fu costretto all'esilio, rifugiandosi a Livorno, dove conobbe Mazzini e altri collaboratori all'*Indicatore Livornese*, periodico per il quale pubblicò i primi articoli, fondato da Francesco Domenico Guerrazzi nel 1829 quale ideale prosecuzione del mazziniano *Indicatore Genovese* ma sospeso dopo appena un anno per motivazioni politiche. Trasferitosi in Corsica ad animarne le reti

lavorato su di un'edizione del Vera Tassis del 1726, da cui ricava le stesse notizie biografiche e del quale riporta in traduzione alcuni elogi al “principe de' poeti Castigliani”: “Questo stesso de Vera Tassis avendo intrapresa una completa edizione delle commedie del suo maestro, Calderón riconobbe l'autenticità di detta raccolta: e la nostra versione sulla medesima è lavorata, avendo per originale l'impressione fattane in Madrid nel 1726 da Vincenzo Senosiayn” (Calderón de la Barca, 1824: XI-XII).

² Noto ispanista, Monti si dedicò, oltre alle opere di Calderón, a numerose traduzioni dalla letteratura spagnola, come i *Saggi in verso e in prosa di letteratura spagnuola dall'origine di quella lingua sino al secolo XIX, con aggiunta di poesie volgarizzate da altre lingue*, edito nel 1835, e il *Romancero del Cid o Storia dei fatti del celebre Cid castigliano*, del 1838 (Carmignani, 1986: 53-75).

³ La raccolta, in quattro volumi, comprende i quindici drammi, tutti di Calderón ad eccezione di tre, tradotti negli anni precedenti: **VOL. I:** *Amare dopo la morte, La devozione della Croce, L'Aurora in Capacabana, A ingiuria segreta segreta vendetta*; **VOL. II:** *Il pozzo di S. Patrizio, Il principe costante, La vita è un sogno, Il maggior mostro la gelosia, Salvo il re nessuno, e il contadino onorato Garzia del Castagneto* (Francisco de Rojas Zorrilla); **VOL. III:** *La violenza pietosa* (Lope de Vega), *Il medico del suo onore, Casa di due porte è difficile guardare, Il segreto ad alta voce, Il maggior nemico amico* (Luis Belmonte Bermúdez); **VOL. IV:** *L'alcaldo o Podestà di Zalamea, Il carceriere di sé stesso, Sta peggio di prima, Fortuna e sfortuna del nome*. I testi di partenza dai quali Monti lavora e che solitamente segnala al termine di ogni traduzione, cui non manca di apportare anche una personale prefazione, hanno provenienze varie: prevalentemente le edizioni di Keil (Calderón de la Barca, 1827-1830) e di Ochoa (Ochoa, 1838), spesso tra loro collazionate.

⁴ Per le opere comprese nella raccolta di La Cecilia cfr. *Appendice 1*.

carbonare, già nel 1831 La Cecilia si spostò in Francia per lavorare al progetto di una spedizione armata in Savoia. Nel frattempo, animato da quella che è stata definita una “incontenibile vocazione agli intrighi” (Monsagrati, 2004: 27), seguì il disegno mazziniano della Giovine Italia, occupandosi inoltre della redazione dell’omonima rivista mensile, per la quale curò l’edizione dei primi fascicoli e pubblicò alcuni articoli militanti, la cui non condivisione da parte dello stesso Mazzini contribuì all’allentarsi della collaborazione tra i due.

Passato quindi agli ambienti bonapartisti, La Cecilia affiancò Napoleone III nel tentativo di sollevazione a Strasburgo del 1836, in seguito al fallimento della quale fu nuovamente costretto all’esilio in Corsica, nel 1839, con un incarico di ispettore delle strade. Lì visse fino al 1847, collaborando segretamente con i movimenti patriottici anticlericali che facevano capo a Nicola Fabrizi e continuando a pubblicare articoli e opuscoli sovversivi di stampo democratico. Tuttavia, l’adesione all’ideale repubblicano, il ruolo di cospiratore, nonché la radicata avversione per i Borboni, che arrivarono a costargli l’arresto del padre, non gli impedirono, al ritorno in Italia, di lavorare parallelamente come uomo delle istituzioni, a Napoli, in qualità di ufficiale della guardia nazionale e direttore di una divisione del Ministero degli Interni, incarico di cui si servì per animare movimenti rivoluzionari contro la stessa monarchia borbonica. In seguito al ruolo di agitatore svolto durante i moti del 1848 fu esiliato anche dagli Stati Sardi e condannato a morte in contumacia nel 1853; ciò lo costrinse a nuove peregrinazioni, fino ad ottenere l’autorizzazione a risiedere in Piemonte, dove collaborò con Angelo Brofferio alla direzione del foglio politico-letterario *Voce della libertà*. Tuttavia, la costante adesione agli ideali antiborbonici vivacemente manifestata nei propri scritti gli procurò un’ulteriore immediata espulsione, costringendolo a un soggiorno clandestino a Torino da cui riuscì a sottrarsi tramite un accordo con Cavour che prevedeva l’impegno a un giornalismo meno sovversivo. Tuttavia la doppiezza delle sue collaborazioni, con i Borboni, con Cavour stesso, il quale lo definì “un esoso birbante da impiegare al massimo come spia” (Monsagrati, 2004: 29), e con i Mille, che lo arrestarono durante una missione, ne sancirono definitivamente la decadenza tanto sociale quanto economica fino alla morte nel 1880.

2. Fu in quest’ultimo periodo che La Cecilia si dedicò maggiormente alla scrittura: oltre al fertile *corpus* di articoli ed opuscoli politici e a un poco fortunato romanzo giovanile, la sua produzione a stampa comprende alcuni saggi sociopolitici, quali *Storia segreta delle famiglie reali, o Misteri della vita intima dei Borboni di Francia, di Spagna, di Napoli e Sicilia e della famiglia Asburgo-Lorena d’Austria*, opera antimonarchica pubblicata nel 1857⁵, *Storia degli ultimi rivolgimenti siciliani, della caduta dei Borboni e delle gloriose gesta di Giuseppe Garibaldi*, del 1860-1861, nonché le *Memorie storico politiche dal 1820 al 1876*, edite in cinque volumi tra il 1876 e il 1878.

Nel frattempo La Cecilia si occupò anche di traduzione, attività cui nel *Dizionario Biografico degli Italiani* appena si accenna, senza peraltro fare alcuna menzione al *Teatro scelto spagnolo antico e moderno*, stimando che alla base di tale scelta vi fosse non tanto

⁵ Monsagrati definisce il testo un “coacervo di pettegolezzi sapientemente offerti al lettore” che “raccolse molti abbonati” (Monsagrati, 2004: 29).

una vocazione letteraria quanto la necessità di sopperire a difficoltà di tipo finanziario: “Da allora [la fine degli anni Cinquanta] il L. [La Cecilia] fu sostanzialmente un emarginato, costretto ad arrangiarsi con la versione di opere storiche straniere” (Monsagrati, 2004: 29). In particolare troviamo la traduzione dal francese di un saggio sulla prostituzione (Dufour, 1857-1858) e la raccolta *Teatro scelto spagnolo antico e moderno, raccolta dei migliori drammi, commedie e tragedie*. Entrambe furono pubblicate nel 1857 durante il soggiorno clandestino torinese in cui La Cecilia lavorò a stretto contatto con Angelo Brofferio, che oltre ad essere noto politico e giornalista antimonarchico e anticlericale fu anche drammaturgo di vocazione alfieriana (Montazio, 1862; Lajolo, 2011). Non è un caso che proprio questi fu il curatore, nonché probabile ideatore⁶, della raccolta del teatro aureo spagnolo tradotta da La Cecilia, per la quale scrisse anche un interessante «Discorso» introduttivo⁷.

Non è facile trovare opinioni sull'attività letteraria di La Cecilia, ci si imbatte al massimo in giudizi relativi all'autore, descritto come personaggio polemico dalla scrittura eccessivamente fantasiosa: critiche che condizionano negativamente anche le scarse riflessioni riscontrabili in merito alla sua raccolta drammaturgica. Nel 1946 Menéndez Pelayo scrive che *El honrado hermano* di Lope de Vega fu tradotta da parte di “un señor Giovanni La Cecilia” che ebbe “poco discernimento” e “tal ignorancia de la materia, que llegó a traducir *La Vida es sueño*, atribuyéndosela a Lope de Vega” (Menéndez Pelayo, 1949, II: 292)⁸. In ambito italiano, oltre ai giudizi della critica⁹, è

⁶ Rinaldo Froldi, nel capitolo dedicato alla ricezione ottocentesca di Calderón del volume curato da Guido Mancini *Calderón in Italia, studi e ricerche*, annota: “Superficialmente si occupò del teatro spagnolo e di Calderón Angelo Brofferio che, in una lettera al Tommaseo, annunciava d'aver tradotto e accomodato alle esigenze della vita italiana sei o sette commedie o drammi che sommamente gli piacevano. Sono quelli che appaiono poi tradotti da Giovanni La Cecilia nel *Teatro scelto spagnolo antico e moderno*” (Froldi, 1955: 79). Nella citata lettera Brofferio dichiara: “M'innamorai della letteratura spagnuola, particolarmente della drammatica, che è miniera ricchissima e pressoché a noi sconosciuta [...] tradussi e accomodai alle esigenze della scena italiana un sei o sette commedie e drammi che sommamente mi piacevano e piacciono, particolarmente di Moratin e Zorrilla. Se i nostri capo-comici che vanno in cerca continuamente di novità in drammatica sapessero quale inesauribile miniera v'è in Ispagna di eccellenti produzioni siffatte, le quali non richiedono che pochi cambiamenti (operati però da un buongustaio) per essere perfettamente adatti all'indole del nostro teatro, non tarderebbero ad avervi ricorso, e senz'altro con frutto” (Brofferio, 1857-1861, XVII: 119-121). In merito a questo aspetto sarà necessaria una ricerca più approfondita.

⁷ I quattro paratesti che precedono la raccolta delle traduzioni sono rispettivamente: “Gli editori” (*La Cecilia* I: 5-6), “Discorso di Angelo Brofferio” (*La Cecilia* I: 7-12), “Coup d'œil sur le théâtre espagnol”, di Étienne Arago, in francese (*La Cecilia* I: 13-38) e “Discorso storico sull'origine del teatro spagnuolo di Leandro Moratin” (*La Cecilia* I: 39-66).

⁸ Questa errata attribuzione (*La Cecilia* III: 157-207), della quale il traduttore non dà alcuna spiegazione, non è l'unica incongruenza presente nella raccolta: ad esempio *Marta la bacchettona ovvero la beata innamorata* (*La Cecilia* VII: 115-171) è attribuita ad “Incerto autore” spiegando: “La presente commedia fu da parecchi attribuita a D. Gabriel Téllez (Tirso de Molina) ma Andrés lo pose in dubbio, e noi l'accennammo siccome opera di incerto autore” (*La Cecilia* VII: 116), dichiarazione di notevole interesse per la menzione al noto gesuita Juan Andrés, quale guida all'individuazione dei testi di riferimento del traduttore. In merito al ruolo dei gesuiti espulsi e in particolare all'abate Andrés nel dibattito sulla letteratura spagnola in Italia, rimando allo studio di Maria Grazia Profeti (2009), con bibliografia aggiornata. Resta inoltre da chiarire l'origine del testo *I crociati all'assedio di Lavour* (*La Cecilia* I: 253-266), che il traduttore definisce una “tragedia storica” di Alonso de Cisneros, datata 1573, e di cui scrive che

interessante notare come la raccolta venga citata, sempre prendendone le distanze, da coloro che nel XX secolo si accingono a proporre nuove traduzioni di opere in essa presenti. È il caso, nel 1920, di Angelo Monteverdi, il quale scrive, nella prefazione alla traduzione dei *Drammi* di Calderón: “nell’Ottocento, rinato in Europa il culto calderoniano, *La vita è un sogno* è tradotta due volte in prosa italiana, con diversa cura ma con simile mediocrità, da Pietro Monti e da Giovanni La Cecilia” (Calderón de la Barca, 1920, I: 59). In modo analogo si comporta Antonio Gasparetti in alcune delle sue traduzioni per la Biblioteca Universale Rizzoli, come per *El perro del hortolano*, del 1966, quando giudica quella di La Cecilia una “versione alquanto infedele” (Vega Carpio, 1966: 6).

3. All’interno di una ricerca più vasta che sto svolgendo su questa raccolta finora poco studiata, propongo alcune considerazioni in merito alla traduzione della *comedia* di Francisco de Rojas Zorrilla *Entre bobos anda el juego* (*La Cecilia* VII: 5-60), scelta che nasce anche in seguito a un lavoro di traduzione in versi che ne ho realizzato (Rogai, in corso di stampa) e che mi ha portata a trovare in La Cecilia un predecessore di grande interesse con cui confrontarmi a quasi due secoli di distanza, considerando inoltre che secondo quanto emerge dall’analisi della fortuna europea di Rojas Zorrilla realizzata negli ultimi anni, non vi sono altre versioni di quest’opera all’interno del *corpus* italiano di adattamenti, riscritture o traduzioni a stampa (Marcello, 2007).

L’indagine condotta, confermata dalle ricerche di José Luis Gotor López (2012), mi ha portata ad individuare, quale testo base su cui l’esule mazziniano realizzò le proprie traduzioni, la nota edizione spagnola dell’intellettuale, poeta, traduttore, critico e autore teatrale Eugenio de Ochoa (Cantero García, 2000), pubblicata a Parigi per i tipi Baudry: *Tesoro del teatro español desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días* (Ochoa, 1838)¹⁰. Lo stesso La Cecilia, pur non dichiarando apertamente la provenienza dei testi, cita infatti spesso e in modo diretto le riflessioni espresse da Ochoa nella propria raccolta; inoltre uno dei paratesti italiani è il «Discorso storico sull’origine del Teatro spagnuolo di Leandro Moratín» (*La Cecilia* I: 39-66), traduzione di quel «Discorso histórico» di Moratín pubblicato postumo in una prima edizione e in seconda stampa proprio in apertura del primo volume della raccolta parigina (*Ochoa* I: 13-56). Ulteriore

“autori moderni, fra i quali il Ruiz, osservano che” fu “rinvenuta negli Archivi dell’Inquisizione, con le parole sacramentali ERETICA TRAGEDIA”. Per un’analisi a riguardo rimando al recente studio di José Luis Gotor López (2012: 486-490).

⁹ In una ricognizione dei drammi di Calderón presenti all’interno della raccolta di La Cecilia, Frolidi commenta: “Nel vol. III sono inseriti *La vita è sogno* (ma, senza nemmeno dare una giustificazione critica, è attribuita a Lope de Vega), *A segreta offesa, celata vendetta, La divozione della Croce, L’Alcalde di Zalamea*. Nel vol. IV abbiamo *Le armi della bellezza, Il pudico Giuseppe delle donne*. Il La Cecilia si presenta filologicamente assai meno preparato del Monti: le sue traduzioni sono piene di errori. È inutile fare citazioni, perché gli errori sono tanti che balzano all’occhio ad una prima lettura” (Frolidi, 1955: 79-80).

¹⁰ Il *Tesoro del teatro español desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días* si compone di cinque tomi stampati nel 1838 a Parigi, dove all’epoca afferma di risiedere anche La Cecilia (*La Cecilia*, 1876-1878; *La Cecilia*, 1946), per i tipi Baudry, e forma parte della più ampia raccolta, avviata dallo stesso Ochoa l’anno precedente, *Colección de los mejores autores españoles antiguos y modernos*, di cui costituisce i tomi X-XIV. In particolare i volumi IV e V del *Tesoro del teatro español* formano all’interno di quest’ultimo una ulteriore raccolta, dal titolo *Teatro escogido desde el siglo XVII hasta nuestros días*.

indizio è costituito dal titolo *Teatro scelto spagnolo antico e moderno*, che evoca palesemente da un lato il *Teatro escogido* che dà titolo ai tomi IV e V della raccolta di Ochoa, dall'altro gli "autores españoles antiguos y modernos" dell'ambizioso progetto editoriale intrapreso dalla stamperia Baudry. Da quella stessa edizione provengono poi altre importanti traduzioni coeve, quali ad esempio quelle tedesche di August Dohrn, la cui raccolta in versi del teatro aureo spagnolo si pubblicò a Berlino tra il 1841 e il 1844 (Dohrn, 1841-1844), o quelle italiane del già citato Pietro Monti. Inoltre le cinquanta traduzioni raccolte di *La Cecilia*, con l'unica eccezione di un testo la cui fonte resta da individuare¹¹, sono tutte presenti nella più ampia raccolta di Ochoa¹², quasi nello stesso ordine; il che potrebbe spiegare la scelta di tradurre testi fino ad allora assenti dal panorama italiano, come *Entre bobos anda el juego*. Considero e utilizzo pertanto l'edizione di Ochoa (*Ochoa* IV: 400-431) quale testo a partire dal quale fu realizzata la traduzione.

4. Anteposta al testo troviamo l'«Osservazione» nella quale il traduttore spiega l'inclusione di tale *comedia* all'interno della raccolta, nonché le motivazioni riguardo alla resa del titolo con l'espressione idiomatica *Da galeotto a marinaro*. Non sempre, infatti, *La Cecilia* si limita a tradurre i prologhi della raccolta di Ochoa: spesso ne trae mero spunto per arricchirli con proprie considerazioni o citazioni indirette su vita dell'autore, circostanze di composizione, chiarimenti di tipo culturale o, come in questo caso, vere e proprie osservazioni traduttologiche.

Ecco il titolo dell'originale: *Entre bobos anda el juego*, ciò che significa: *Fra gonzi va il giuoco*. Queste parole sono però poste in bocca ad un uomo sciocco e presuntuoso, siccome il vedranno i nostri lettori. Or un baggeo che vuole spacciarsi per un uomo accorto non confessa giammai d'esser gonzo, e se ciò dice, il dice a mo' d'ironia. Per le quali cose abbiamo sostituito al titolo spagnolo un motto proverbiale italiano, che il traduce a capello¹³. (*La Cecilia* VII: 5)

Il "motto proverbiale" *Da galeotto a marinaro*, che si ripete nella traduzione nella formula completa "La va da galeotto a marinaro" ogniqualvolta nel testo spagnolo si incontra la locuzione *Entre bobos anda el juego*, è un'espressione idiomatica dell'epoca di cui il *Novo vocabolario della lingua italiana* dà la seguente descrizione: "Quando si trovano alle prese due furbi che fanno a farsela: *Crede di metterlo in mezzo colle sue ciarle; ma la va da galeotto a marinaro*" (Broglie; Giorgini, 1877, II: 206)¹⁴.

¹¹ Cfr. nota 8.

¹² Per le opere comprese nella raccolta di Ochoa cfr. *Appendice 2*.

¹³ "A capello" è un'espressione idiomatica oggi caduta in disuso ma presente in molti dizionari dell'epoca. L'abate Francesco d'Alberti di Villanuova ne spiega l'origine: "*A capello*: posto avverb. [avverbiamente] è il Latino *Ad unguem*. Per l'appunto, né più, né meno: ed è T. [termine] usato da coloro che si regolano col filo nello squadrare, come sono i Muratori, ec. e vuol dire Non vi corre la grossezza d'un capello dall'uno all'altro; ma si usa in ogni congiuntura di Paragonare, o misurare una cosa coll'altra, non solo in quantità, come: *Ho riscontrato i denari; è tornato a CAPELLO*; ma anche nella qualità, come: *Tanto eran fatti uguali e a CAPELLO*, cioè Simili di fattezze, ed uguali di mole e di corpo" (D'Alberti di Villanuova, 1825: I, 613-614). Analogamente "A CAPELLO: posto avverbialm. [avverbiamente] vale per l'appunto. Né più né meno" (Carrer; Federici, 1827-1830, I: 38).

¹⁴ Nel *Dizionario genovese-italiano* del Casaccia troviamo: "*Da laddro a galiolo; Da barcajuolo a marinaro*, ovv. *Da galeotto a marinaro*, dicesi comunemente di due tristi o di due accorti, volendo dinotare la nessuna differenza che passa da questo a quello" (Casaccia, 1876: 457). L'espressione è rintracciabile in varie

In linea con una prassi usuale all'epoca, sulle cui motivazioni non mi soffermo, la traduzione, come già anticipato, è interamente in prosa, ad eccezione di un distico cantato, nel terzo atto, che nell'originale appartiene ad una *silva* e che viene tradotto alla lettera con quattro ottonari in assonanza incrociata (*La Cecilia* VII: 46), a scapito tuttavia del gioco di parole che allude alla scostumatezza delle donne di Madrid cui il traduttore non fa alcun accenno. La Cecilia conserva la divisione in tre atti, segnalando le scene, rispettivamente otto nel primo atto, quattordici nel secondo e dieci nel terzo, con il cambio al momento in cui avviene l'uscita di un personaggio, secondo la regola tradizionale. La suddivisione coincide interamente con l'edizione di Ochoa, tranne nel secondo atto, all'interno del quale viene saltata la numerazione delle scene dodici e tredici, integrate alla numero undici, malgrado la presenza delle uscite rispettivamente di Luigi ed Isabella, comunque segnalata in *a parte* nel primo caso e annunciata nella battuta del personaggio nel secondo (*La Cecilia* VII: 39).

Tutti i personaggi del testo di partenza sono presenti nella traduzione, con nomi propri adattati alla lingua di arrivo, ad eccezione del *criado* Carranza, per il quale non viene trovata alcuna corrispondenza e che rimane inalterato. I nomi dei personaggi maschili subiscono trasposizioni letterali, come Lucas che diventa Luca, mentre a quelli femminili, ad eccezione della dama Isabel, resa Isabella, viene aggiunta un'alterazione: il diminutivo nel caso di Alfonsa, che diventa Alfonsina, e il vezzeggiativo per Andrea, con Andreuccia; il *criado* Cabellera, così ironicamente chiamato per permettere giochi di parole con il campo semantico della capigliatura, diventa Capelliero. In modo analogo troviamo l'adattamento dei toponimi: in genere quelli che contengono lettere assenti dall'alfabeto italiano e dunque difficilmente comprensibili o pronunciabili, vengono “naturalizzati”, per cui Torrejoncillo diventa Torconcillo e Cabañas Cavagna, alla pari di quelli che hanno nella lingua di arrivo un equivalente noto, come Siviglia per Sevilla, mentre altri casi, come Alcalá o Huete, restano invariati.

Finalità di tipo esplicativo da parte del traduttore sono testimoniate dalla presenza di alcune note, indicative a mio avviso di un destinatario ideale non tanto spettatore quanto lettore, lo stesso cui si fa riferimento nel paratesto sopra citato, il che spiega perché talvolta, nel caso di passaggi di difficile lettura, all'intervento diretto sul testo si preferisca una spiegazione a margine di carattere culturale o linguistico. Nell'ordine le note illustrano: il significato dei termini *cigarral* (*La Cecilia* VII: 10) e *carranza* (*La Cecilia* VII: 19)¹⁵, una supposta superstizione sull'animale della iena (*La Cecilia* VII: 22) e la localizzazione del borgo di Cabañas (*La Cecilia* VII: 42).

opere dell'epoca, tra cui la traduzione del titolo di un'altra opera drammaturgica, *À deux de jeux*, di Ernest Legouvé (Legouvé: 1884).

¹⁵ Quest'ultimo vocabolo, *carranza*, è utilizzato da Rojas Zorrilla in accezione letterale come pretesto per un gioco di parole, data la sua coincidenza con il nome di un personaggio. Sentendosi chiamato con questo appellativo, Lucas, il ridicolo personaggio del *figurón*, lo prende come un insulto e si offende. La Cecilia lascia il vocabolo in spagnolo nel testo per poi chiarire in nota che si tratta di “quel collare con punte che suol porsi ai cani”. La critica moderna identifica invece il termine con il nome di un noto spadaccino, Jerónimo de Carranza, utilizzato in antifrasi ironica (Rojas Zorrilla, 1998: 31). Tuttavia la traduzione di La Cecilia trova riscontro nella definizione del *Dizionario* del Franciosini, in cui si definisce il termine, con la grafia *carrança*, come “punte di ferro che si mettono al collar dei cani” (Franciosini,

Interessante è invece la permanenza di riferimenti culturali di tipo letterario, che non vengono sostituiti con analoghi personaggi relativi alla cultura di arrivo né spiegati in nota, quanto mantenuti nella versione italiana. È il caso dei personaggi di *Cantillana*, *Pacheco Narváez* e *Lope*, utilizzati da Zorrilla nella lode al personaggio di Pedro per paragonarlo rispettivamente a spadaccino, torero e poeta per antonomasia (*Ochoa* IV: 403), che La Cecilia lascia invariati nel testo, limitandosi all'eliminazione dell'“h” di *Pacheco*, “Paceco”, probabilmente per ragioni fonetiche, e all'aggiunta esplicitiva di “de Vega” per *Lope* (*La Cecilia* VII: 11). Analoga scelta si riscontra nella traduzione di *Dulcinea* e *don Quijote* (*Ochoa* IV: 407) con “Dulcinea” e “don Chisciotte” (*La Cecilia* VII: 18), o, poco più avanti, dello spadaccino *Ortuño* (*Ochoa* IV: 408), semplicemente italianizzato nella grafia di “Ortugno” (*La Cecilia* VII: 19).

Atteggiamento che oscilla tra traduzione letterale e traduzione ermeneutica è quello adottato nei confronti di espressioni idiomatiche e proverbi. Talvolta ci troviamo di fronte a semplici trasposizioni alla lettera, come per *dar gato por liebre* (*Ochoa* IV: 407; *Ochoa* IV: 421), che La Cecilia traduce prima con “porre in tavola i gatti in cambio delle lepri” (*La Cecilia* VII: 17) e più avanti con “imbandire a mensa il gatto in cambio della lepre” (*La Cecilia* VII: 44)¹⁶, o nel caso di *el diablo está en Cantillana* (*Ochoa* IV: 416) tradotto letteralmente “il diavolo è in Cantillana” (*La Cecilia* VII: 34)¹⁷: se nel primo dei due esempi dalla traduzione alla lettera può comunque intuirsi il significato idiomatico dell'espressione, nel secondo la resa letterale va a totale discapito della comprensione del testo.

Vi sono circostanze in cui invece il traduttore, avvalendosi anche della maggiore libertà consentita da una resa in prosa, si cimenta in trasposizioni di tipo interpretativo, ad esempio quando nel secondo atto si spiega che la parentela tra cugini è meno

1620, I: 151); nel *Dizionario* del Covarrubias troviamo invece il lemma, tuttora esistente, al plurale, nella corretta grafia, ossia *calanca* o *carranca*, definito come “collares fuertes y armados de puntas que ponen a los perros para poderse defender de los lobos, cuando se muerden con ellos, y para contra otros animales, y otros perros” (Covarrubias Orozco, 1611: 202).

¹⁶ L'espressione idiomatica *dar gato por liebre* ha il significato di “engañar [...] haciendo pasar una cosa por otra de mejor calidad” (Seco, Andrés, Ramos, 2004: 491). Nel primo dei due casi in cui appare nel testo, essa è utilizzata come invito all'oste di una locanda a servire del cibo, con allusione ironica alla cattiva reputazione dell'intera categoria (*Huésped, así su nombre se celebre, / véndame un gato que parezca liebre*). La Cecilia traduce, omettendo esortazione e vocativo “Dicesi pur anco che qui soglian porre in tavola in gatti in cambio delle lepri” (*La Cecilia* VII: 17); anche io mi sono servita in questo caso della vicinanza tra il significato idiomatico e quello letterale dell'espressione, traducendo “Oste, per ciò che dice la nomea, / mi porti gatto che sembri coniglio”. Nel secondo caso, invece, con accezione esclusivamente idiomatica ([...] *y hallo que con vuestra hija / me distis por liebre gato*) e reso da La Cecilia con “Ebbene ora discopro che nel darmi vostra figlia voi m'avete imbandito a mensa il gatto in cambio della lepre” (*La Cecilia* VII: 44), ho cercato di mantenere il registro colloquiale traducendo con “[...] ma con vostra figlia scopro / che volevate fregarmi” (Rogai, in corso di stampa).

¹⁷ Come spiega María Grazia Profeti, *El diablo está en Cantillana* è una “frase proverbial que indica que en alguna parte hay problemas; se completa con «urdiendo la tela y tramando la lana»” (Rojas Zorrilla, 1998: 65), utilizzata dal personaggio di Lucas nell'irrompere in scena sospettando, a ragione, che qualcuno si trovi nella stanza della promessa sposa. La battuta originale, che recita *¡El diablo está en Cantillana! / ¿Quién está aquí?*, viene tradotta da La Cecilia alla lettera con “Il diavolo è in Cantillana. Chi è qui?” (*La Cecilia* VII: 34). Nella mia traduzione ho cercato di mantenere il registro tramite a due espressioni di significato analogo a mio avviso altrettanto idiomatiche: “Al lupo! Gatta ci cova! / Chi va là?” (Rogai, in corso di stampa).

importante di quella tra fratelli, utilizzando per la prima l'espressione *parentesco de negros*, secondo un gioco di parole fondato sulla polisemia del termine *primo* il quale, come riporta anche il *Diccionario de Autoridades*, poteva significare “en el estilo festivo” anche “negro o etiope” (Real Academia Española, 1726-1739, V: 379).

CABELLERA [...] Pues si un hermano no vale ¿Cómo ha de valer un primo, que es parentesco de negros? (Ochoa IV: 412) ¹⁸	1131	Capelliero. [...] E se ad un fratello non si pon mente, come puossi por mente ad un cugino, e ciò che più monta, ad un cuginaccio di razza sospetta? (La Cecilia VII: 28)
---	------	---

La traduzione di *La Cecilia*, forse non riconoscendo l'accezione idiomatica, non soltanto travisa il significato del testo di partenza, ma vi aggiunge elementi in esso assenti affinché quello di arrivo abbia senso, consegnando tuttavia un messaggio completamente diverso.

È costante l'adattamento della lingua viva delle esclamazioni (per cui *por Dios* diventa “per Bacco”), delle interiezioni (come nel caso del frequente uso di “deh”) e delle onomatopee (come la traduzione di *ay ay ay* con “ahi, ahimè, ahimè”); tuttavia la presenza di giochi linguistici è talvolta sottoposta a un rimaneggiamento con finalità esplicative, che può pregiudicare la resa dell'originale. Un esempio è presente all'inizio del terzo atto, quando il personaggio del *figurón*, Lucas, accortosi del disinteresse da parte della futura sposa, parla con il padre di quest'ultima per recidere la promessa di matrimonio, spiegando di preferire una moglie di Toledo ad una di Madrid.

LUCAS . [...] Ella, en fin, no es para mí: mujer que se haya criado en Toledo, es lo que quiero, y aun que naciese en mi barrio. Mujer criada en Madrid, para mi propia descarto; que son de revés las unas, y las otras son de Tajo. (Ochoa IV: 422) ¹⁹	1900 1905	Luca. [...] Io voglio menar una moglie che in Toledo si faccia fantesca, e non già una servente in Madrid che voglia farla da padrona a Toledo. (La Cecilia VII: 45)
--	--------------------------	---

La battuta si costruisce su di un abile gioco linguistico tra i termini *tajo*, nella doppia accezione di nome proprio del fiume e colpo di scherma, e *revés*, “disgrazia” e

¹⁸ Per il testo spagnolo seguò l'edizione di Profeti nella punteggiatura e nella numerazione dei versi (Rojas Zorrilla, 1998: 52). La soluzione che ho proposto come traduzione è la seguente: “E se non vale un fratello, / non varrà certo un cugino, / parentela screditata!” (Rogai, in corso di stampa).

¹⁹ Per il testo spagnolo seguò l'edizione di Profeti nella punteggiatura e nella numerazione dei versi (Rojas Zorrilla, 1998: 86-87). La soluzione che ho proposto come traduzione, cercando di mantenere il gioco idiomatico *revés/tajo*, è la seguente: “Non è una donna per me: / ne voglio una cresciuta / nella città di Toledo, / magari nel mio quartiere; / una donna di Madrid / non la voglio come mia: / sono dei tiri mancini / e finanche troppo destre.” (Rogai, in corso di stampa).

altro colpo di scherma. Oltre all'omissione di un verso, *y aun que naciese en mi barrio*, è da rilevare che se da un lato si perde sia il significato figurato che quello letterale dell'originale, dall'altro l'antitesi *revés/tajo* viene mantenuta tramite la nuova coppia oppositiva "servente"/"padrona", nata però da un errore interpretativo che vede in due participi passati, *criado* e *criada* (dal verbo *criar*, "allevare"), dei sostantivi, da cui "fantesca" e "servente".

Altro intervento di notevole interesse è quello operato in un passo del testo definito da Maria Grazia Profeti "casi un pequeño entremés" (Rojas Zorrilla, 1998: 29), al centro del primo atto: si tratta di un dialogo burlesco tra due viandanti e un oste indipendente dall'intreccio (*Ochoa* IV: 407).

LUIS. Gente cursa el camino. ¿Si ha llegado?
 CARRANZA. ¿Qué es «cursa»? ¿Este camino está
 purgado?
 1° (*dentro*). ¡Ah, de la venta!
 TODOS (*dentro*). ¡Hala!
 1° (*dentro*). ¡Ah, seor ventero!
 ¿Hay qué comer?
 2° (*dentro*). No faltará carnero.
 1° (*dentro*). ¿Es casado vusted?
 2° (*dentro*). Más ha de treinta.
 1° (*dentro*). Según eso, carnero hay en la venta.
 (*Ochoa* IV: 407)²⁰

Luigi. Odo gente nella strada! Qualchedun
 arriva.
Carranza. Che gente è? La strada è deserta.
Una voce (di dentro). Ehi dell'albergo!
Un'altra (di dentro). Olà!
Una voce (di dentro). Signor oste? Avvi di che
 mangiare?
Due voci (di dentro). Non mancherà castrato.
Una voce (di dentro). Il castrato di quest'
 locanda dicesi essere squisito.
 (*La Cecilia* VII: 17)

615

Come si può notare, il traduttore priva il dialogo dei forse a suo avviso troppo vivaci doppi sensi, ossia la polisemia del termine *curzar*, in accezione letteraria e scatologica²¹, o l'allusione all'accezione erotica del termine *carnero*²² (*La Cecilia* VII: 17).

A compensare perdite di giochi linguistici di questo tipo, interviene talvolta la presenza di un lessico più colorito dell'originale, per cui, ad esempio, una *mujer diablo* (*Ochoa* IV: 401) diventa "la più lercia donna del mondo" (*La Cecilia* VII: 7), *vinome la gana* (*Ochoa* IV: 407) "me n'è saltato il ruzzo" (*La Cecilia* VII: 18), *ya estoy atento* (*Ochoa* IV: 411) "sono qui tutto orecchi" (*La Cecilia* VII: 26), *fregona* (*Ochoa* IV: 415) "briconcella" (*La Cecilia* VII: 31), *calva* (*Ochoa* IV: 416) "zucca pelata" e *hace versos* (*Ochoa* IV: 403) "schicchera giù versi" (*La Cecilia* VII: 11).

Non mancano d'altronde, come si vedrà più avanti, costruzioni proprie di un linguaggio purista accompagnate da un lessico classico aulico, con termini quali

²⁰ Per il testo spagnolo seguo l'edizione di Profeti nella punteggiatura e nella numerazione dei versi (Rojas Zorrilla, 1998: 28-29). La traduzione che ho proposto per mantenere il registro idiomatico dell'originale è: "LUIS: Gente occlude il sentiero. Sarà lei? / CARRANZA: "Occlude"? Ma il sentiero è da purgare? / 1° (*da dentro*): Ehi della locanda! TUTTI (*da dentro*): Ehi! 1° (*da dentro*): Signor oste! / Si mangia qui? 2° (*da dentro*): Ci sarà del castrato! / 1° (*da dentro*): Quindi è sposato? 2° (*da dentro*): Quasi da quaranta! / 1° (*da dentro*): Allora c'è castrato alla locanda!" (Rogai, in corso di stampa).

²¹ Spiega Maria Grazia Profeti: "Juego dilógico entre *purgar* y *curzar*, usado por don Luis como cultismo en el sentido de 'pasar por', que Carranza interpreta en su sentido propio de 'tener flujos de vientre'" (Rojas Zorrilla, 1998: 28).

²² Spiega Maria Grazia Profeti: "Los pasajeros llaman *carnero* ('cabrón') al ventero, casado desde hace más de treinta años" (Rojas Zorrilla, 1998: 29).

“conquidere”, “favellare”, “eziandio”, “guisa”, “desso”, “pria” o “subitaneo”, spesso molto marcato in corrispondenza del linguaggio culterano di Luis o di passaggi di alto lirismo.

5. Quale caso rappresentativo di alcune delle operazioni traduttive compiute da La Cecilia, soffermiamoci in particolare su di un passo che per alcune delle sue peculiarità è stato ampiamente studiato (Rojas Zorrilla, 1998: 46-51): si tratta del brano presente all’inizio del secondo atto in cui Pedro racconta a Cabellera la circostanza in cui ha conosciuto Isabel e si è innamorato di lei. Si tratta di una scena topica che rappresenta la dama al bagno nel fiume, in un crescendo di immagini cariche di sensualità, quali la trasparenza della pelle, la presenza dell’acqua, il piede nudo e il ricorso al campo semantico della vista, con un registro e un lessico molto poetici, tipici del personaggio del *galán*. Nella traduzione di questa *silva* di forte carica lirica mi sembra si possa riscontrare da un lato l’inserimento di elementi ritmici tesi a una resa metrica, accompagnati dall’impiego di una marcata struttura paratattica, dall’altro la scelta di soluzioni linguistiche che prediligono un registro e un lessico letterari.

PEDRO. [...]

Guío a la voz los ojos, prevenido,
 y sólo la logré con el oído;
 piso por las orillas, y tan quedo,
 que pensé que pisaba con el miedo, 1000
 más la voz me encamina y más me llama;
 voy apartando la una y otra rama,
 y en el tibio cristal de la ribera,
 a una deidad hallé de esta manera:
 todo el cuerpo en el agua, hermoso y bello 1005
 fuera el rostro, y en roscas el cabello.
 Deshonesto el cristal que la gozaba,
 de vanidad al soto la enseñaba;
 mas si de amante el soto la quería,
 por gozársela él toda, la cubría. 1010
 Quisieron mis deseos diligentes
 verla por los cristales transparentes,
 y al dedicar mis ojos a mi pena,
 estaba, al movimiento de la arena,
 ciego o turbio el cristal, y dije luego: 1015
 «¿Quién con esta deidad no ha de estar ciego!»
 Turbio el cristal estaba,
 y cuanto más la arena le enturbiaba
 mejor la vi; que al no ver la corriente,
 sola era su deidad lo transparente, 1020
 no el río, no, que al gozar tanta hermosura,
 él es quien se bañaba en su blancura.
 Cubría, para ser segundo velo,
 túnica de cambray todo su cielo,
 y sólo un pie movía el cristal blando: 1025
 sin duda imaginó que iba pisando;
 pero cuando, sin verse, se mostraba,
 un plumaje del agua levantaba

Pietro. [...] Volgo gli occhi cupidi dal lato da cui
 partiano quelle voci; ma nulla io scorgo. Aguzzo
 di bel nuovo l’udito, e parmi udire un accento di
 timore. La voce ognor più s’appropinqua, e
 m’appella. Vado spartendo i rami per osservare,
 e fra i trasparenti cristalli del fiume scorgo una
 divinità onde il corpo era tuffato nell’onde, e il
 capo soltanto reggeasi a gala. Attorcigliate avea
 le chiome. L’onda che la portava in grembo
 sembrava che per orgoglio l’additasse al
 boschetto, e il crederesti? Il boschetto la copria
 de’ suoi cespugli per disputarla al fiume. Io ardea
 di desiderio di mirarla in quel limpido specchio.
 Ma sommossesi le arene, intorbidossi e si fe’
 cieco. E chi non saria divenuto cieco al suo
 cospetto? Io quanto più avvolta nelle arene,
 tanto più bella la vidi, poichè trasparente ell’era,
 non già il rio, che lieto d’un sì dolce incarco,
 sembrava bagnarsi nel di lei candore. Una tunica
 di Cambrai copria al par di nube quel cielo di
 bellezza. Con un pie soltanto agitava il blando
 cristallo. Attraverso all’onde io l’intravedeva

del curso propio con que se movía:
 váale entre el cristal y no le vía,
 que distinguir no supo mi albedrío
 ni cuándo era su pie ni cuándo el río.
 Procuraban, ladrones, mis enojos
 robar sus perfecciones con los ojos
 cuando en pie se levanta, toda hielo,
 cubre el cristal lo que descubre el velo;
 recátome en las ramas dilatadas;
 prevenidas la esperan sus criadas,
 dícenla todas que a la orilla pase,
 y nada se dejó que yo robase,
 y en fin, al recogerla,
 tiritando salió perla con perla,
 y yo dije abrasado:
 «¡Oh, qué bien me parece el fuego helado!»
 Sale a la orilla, donde verla creo;
 pónenseme delante, y no la veo;
 enjúgala el halago prevenido
 la nieve que ella había derretido,
 cuando un toro, con ira y osadía
 (que era día de fiestas este día),
 desciende de Madrid al río, y luego,
 más irritado, sí, que no más ciego,
 quiere cruel, impío,
 de coraje beberse todo el río;
 bebe la blanca nieve,
 bebe más, y su misma sangre bebe.
 El pecho, pues, herido, el cuello roto,
 parte a vengar su injuria por el soto,
 las cortinas de ramas desabrocha,
 sacude con la coz a la garrocha,
 y a mi hermosa deidad vencer procura,
 que se quiso estrenar con la hermosura.
 Huyen, pues, sus criadas con recelo,
 y ella se honesta con segundo velo,
 que aunque el temor la halló desprevenida,
 quiso más el recato que la vida.
 Yo, que miro irritarse al toro airado,
 de amor y de piedad a un tiempo armado
 indigno la pasión, librarla espero,
 y dándole advertencias al acero,
 osadía y pasión a un tiempo junta,
 el corazón le paso con la punta,
 con tan felice suerte
 que ni un bramido le costó la muerte.
 Conoce que a mi amor debe la vida,
 honestamente la hallo agradecida,
 menos, viéndola, más, mi amor mitigo,
 entra dentro del coche y yo la sigo;
 cierra luego la noche,
 entre otros, con lo obscuro, pierdo el coche,
 búscala y no la encuentra mi cuidado,

appena: poiché non potea talvolta discernere se
 fosse il di lei piede o l'acqua che si muovesse. I
 miei occhi cupidi già contemplavano cotanta
 perfezione. Surge in piedi tutta irrigidita. L'acque
 ricoprono ciò che il velo copriva. Mi avanzo
 verso quei cespugli che s'erano dilatati. Ivi le
 ancelle che l'aspettavano le dissero di passare
 alla riva. Sembrava che uscissero dal suo
 corpo le perle. Io esclamo: Oh il fuoco parmi
 ghiaccio!

Ella giunge alla sponda ov'io credo di
 contemplarla. Le ancelle si pongono a lei dinanzi
 per asciugarla, ed io non la posso mirare. Era un
 dì di festa. Furibondo un toro esce da Madrid e
 sen viene al fiume. Sembrava che per rabbia
 volesse ingoiarselo. Beve le bianche linfe, beve il
 proprio suo sangue. Ferito al collo ed al fianco,
 corre irato entro al boschetto a pascere la sua ira.
 Spezza i rami che fean cortina al tempio della
 mia diva. Colle zampe fa strazio di que' cespugli.
 Vorrebbe abbattere quella celeste bellezza.
 Fuggono spaventale le ancelle. Ella si copre con
 un secondo velo, avvegnaché il pudore le stia più
 a cuore della vita, quantunque il timore l'abbia
 colta all'improvviso. Veggendo quel toro di più
 in più aizzarsi, colto da pietà e dall'amore in un
 tempo, m'accingo a toglierla da un sì funesto
 pericolo. La passione raddoppia in me l'ardire.
 Impugno la spada e trapasso il cuore alla fiera
 con tale un colpo, che stramazza senza pur
 mandare un muggito. Conobbe ella dovere la vita
 all'amore, ed in dolci atti onesti manifestossi a
 me grata. In veggendola sentii crescermi la
 fiamma. Sale in sul cocchio, ed io la seguo. Nel
 buio della notte la perdo di vista. Mi reco a

voyme a Toledo, donde, enamorado,
le dije mis finezas con enojos
a aquel retrato que copié en los ojos.
Quéjome sólo al viento, 1085

[...]

salga esta calentura por el labio,
sepa Isabel de mí mi cruel tormento, 1100
asusten mis suspiros todo el viento,
sean agora, que Isabel me deja,
intérpretes mis voces de mi queja;
suceda todo un mal a todo un daño,
válgame un riesgo todo un desengaño; 1105
agora la he de hablar, verla porfío,
déjame que use bien de mi albedrío,
deja que a hablarla llegue,
para que esta tormenta se sosiegue;
déjame que la obligue, 1110
para que este cuidado se mitigue.

(*Ochoa* IV: 411-412)²³

Toledo, ove innamorato andava svelando le mie
pene a quella immagine che avea già delineato
nella mente. Talvolta eziandio affidava al vento i
miei sospiri.

[...]

Vo' farle note le mie pene, voglio spargere a tutti
i venti i miei sospiri. Mi colga pure qualsiasi
disavventura. L'audace mio tentativo partorirà
fors'anco un disinganno. Io le debbo favellare.
Voglio vederla. Lascia ch'io m'abbandoni al voler
mio, lascia ch'io tenti di addolcirla. Per mitigare
la mia ambascia è d'uopo ch'io la vinca.

(*La Cecilia* VII: 26-27)

Un esempio dell'attenzione alla resa ritmica del brano può riscontrarsi nella presenza in prosa di alcuni endecasillabi, come il verso 1071, *osadía y pasión a un tiempo junta*, la cui traduzione diventa “la passione raddoppia in me l'ardire”. Contestualizzando inoltre la frase all'interno del passo, è possibile notare l'utilizzo di un registro più alto rispetto all'originale, nonché svariate aggiunte enfatiche (come *el toro airado* che diventa “quel toro di più in più aizzarsi” o *librarla espero* tradotto con “m'accingo a toglierla da un sì funesto pericolo”). Se poco più avanti il lamento amoroso del *galán* (*Quéjome sólo al viento*) è reso tramite la più generica immagine “talvolta eziandio affidava al vento i miei sospiri” e l'ultimo distico riportato, *déjame que la obligue, / para que este cuidado se mitigue*, con “per mitigare la mia ambascia è d'uopo ch'io la vinca”, la retorica aumenta invece nella traduzione del *riesgo* del verso 1104 con “l'audace mio tentativo”, così come, dal verso 1099 al verso 1101, l'anafora dei tre ottativi *salga, sepa, asusten* risolta tramite l'uso del verbo “volere” in prima persona singolare nell'alternanza della doppia forma “vo” e “voglio”: “Vo' farle note le mie pene. Voglio spargere a tutti i venti i miei sospiri”.

A livello lessicale, è evidente l'utilizzo di stilemi trecenteschi propri del fiorentino letterario, quali i termini “incarco”, “chiome” o “ambascia”, l'aggettivo “cotanta”, il verbo “favellare”, la locuzione “d'uopo”, la preposizione “dinanzi” o le congiunzioni “eziandio”, “quantunque” o “avvegnaché”. È frequente inoltre l'utilizzo di elisioni e apocopi (come “ognor”, “s'appropinqua”, “m'appella”, “de”, “fe”, “ell'era”, “all'onde”, “ov'io”, “que”, “fors'anco”, “vo”, “ch'io”) o di varianti poetiche

²³ Per il testo spagnolo seguo l'edizione di Profeti nella punteggiatura e nella numerazione dei versi (Rojas Zorrilla, 1998: 47-51).

letterarie (come “ove” anziché “dove”, “si” per “così”, “surge” in luogo di “sorge” o “veggendo” per “vedendo”), così come l’uso della specificazione seguita dal pronome soggetto in sostituzione al meno aulico aggettivo possessivo (“nel di lei candore”, “il di lei piede”), la posposizione di quest’ultimo (“l’audace mio tentativo”, “voler mio”), la dislocazione avverbiale (“si pongono a lei dinanzi”), la posposizione del soggetto (“conobbe ella”), l’uso della doppia preposizione (“in sul”) o l’aulico “sen viene” di dantesca memoria. Parallelamente alla ricercatezza lessicale, è palese, sempre a livello morfologico, una marcata attenzione nell’uso dei tempi verbali, in una vivace alternanza, assente nel testo di partenza, tra presente, passato remoto e imperfetto indicativo. Si noti come per quest’ultimo tempo si prediliga spesso la caduta della labioddentale intervocalica (“partiano”, “avea”, “copria”, “ardea”, “potea” o addirittura “fean”, con apocope finale) e la terminazione in *-a* della prima persona singolare (“andava”, “avea”), così come per il condizionale si utilizzi la variante aulica di derivazione trecentesca in *-ìa* (“sarìa”). Scelta affine si può riscontrare inoltre nell’enclisi pronominale, tipica della lingua letteraria (“parmi”, “reggeasi”, “sommossesi”, “intorbidossi”, “manifestossi”).

Passando alla prima parte del monologo, a partire dal verso 1007, si noti ancora l’estrema libertà con cui la traduzione enfatizza l’intensità lirica del testo, privandolo tuttavia della sua carica sensuale, in un passo definito da Maria Grazia Profeti “una meta-pittura que recuerda cuadros como los de Tiziano o Veronés” (Rojas Zorrilla, 1998: 48). Scrive Zorrilla (vv. 1007-1010): *Deshonesto el cristal que la gozaba, / de vanidad al soto la enseñaba; / mas si de amante el soto la quería, / por gozársela él toda la cubría* (Ochoa IV: 411). Traduce La Cecilia, travisando il senso dell’originale²⁴: “L’onda che la portava in grembo sembrava che per orgoglio l’additasse al boschetto, e il crederesti? Il boschetto la copria de’ suoi cespugli per disputarla al fiume” (*La Cecilia* VII: 26). Oltre all’impiego di stilemi aulici sopra individuati, quali la variante letteraria dell’imperfetto con caduta della labioddentale (“copria”) o l’elisione della preposizione articolata (“de”), ci troviamo in presenza di un’operazione di aggiunta di elementi retorici da un lato e di censura di aspetti erotici, attraverso l’omissione di determinati vocaboli, dall’altro: il *cristal* non è più *deshonesto*, ma viene anzi restituito con una metonimica onda assente nell’originale, mentre il carnale verbo *gozar* è reso attraverso l’immagine quasi altrettanto metonimica del “portare in grembo”. Troviamo poi l’inciso di una domanda retorica con funzione fatica aggiunta dal traduttore (“il crederesti?”), con l’utilizzo dell’articolo determinativo in luogo del pronome diretto “lo” o della particella pronominale “ci”. Infine, sempre nell’errata interpretazione del testo che inverte i ruoli del fiume e del bosco, quest’ultimo non soltanto perde la qualità di *amante* ma copre la dama con i propri cespugli non tanto *por gozársela él todo* quanto “per disputarla al fiume”. Pare dunque che la “sensualità di Tiziano” sia stata rivisitata in nome di un senso del pudore in linea con una poetica ben determinata e conforme allo stile coevo.

²⁴ Probabilmente il traduttore attribuisce il pronome di terza persona singolare (*él*), al bosco (*el soto*), che copre con le proprie piante la dama per sottrarla al fiume, fondendo in un unico concetto i vv. 1009-1010. In realtà è il fiume stesso che, dopo aver mostrato la dama al bosco per vantarsene, quando anche quest’ultimo mostra di desiderarla, la avvolge tra le acque per non dividerla.

6. È difficile ipotizzare quali influenze estetiche e letterarie potessero animare questo carbonaro mazziniano antiborbonico al momento della traduzione di opere del teatro aureo spagnolo. Ciò che però appare evidente, a mio avviso, è che “tradurre a capello” significhi per *La Cecilia*, e probabilmente anche per Brofferio, rendere il testo d’arrivo, in prosa, fruibile al lettore, mediante un’operazione culturale che sente il bisogno di eliminare elementi fastidiosi quali il linguaggio scatologico o le immagini conturbanti.

Trovo di estremo interesse lo studio di una raccolta tanto vasta che non solo non incontra grande concorrenza, in termini quantitativi, al tempo della propria composizione, ma che ancora oggi comprende drammi di cui non esiste altra traduzione a stampa in italiano, e sulla quale pesa un oblio forse derivante in parte anche dalla cattiva reputazione dell’autore.

Poiché ogni traduzione riflette contesto e circostanze individuali, storiche e culturali in cui è nata, penso che uno studio dettagliato di questo ampio lavoro di Giovanni La Cecilia meriti di essere affrontato non tanto valutando la resa del testo d’arrivo basandosi unicamente sui criteri di fedeltà e infedeltà rispetto a quello di partenza, quanto con un’attenzione mirata agli aspetti culturali dei meccanismi traduttivi impiegati.

Se le traduzioni di *La Cecilia*, al pari di chi ne ha definito le memorie “pittoresche romanzature” (Galante Garrone, 1975: 170), sono state classificate dalla scarsa critica esistente come “infedeli”, trovo sia giusto almeno rendere merito, tralasciando ogni giudizio di valore, alla loro coerente adesione a una precisa poetica del “tradurre a capello”.

APPENDICE 1

Teatro scelto spagnolo antico e moderno, raccolta dei migliori drammi, commedie e tragedia, versione italiana di Giovanni La Cecilia, 8 voll., Torino: Società Unione Tipografico-Editrice, 1857-1859.

VOL. I: *Gl'inganni, commedia* (*Los engaños*, Lope de Rueda), *Cornuto e contento, proverbio* (*Cornudo y contento*, Lope de Rueda), *Celestina, novella drammatica* (*Celestina*, Rodrigo Cota, Fernando Rojas), *Il sacco di Roma* (*El saco de Roma*, Juan de la Cueva), *Ines pietosa, tragedia* (*Nise lastimosa*, Jerónimo Bermúdez), *Ines coronata, tragedia* (*Nise laureada*, Jerónimo Bermúdez), *I crociati all'assedio di Lavour, tragedia storica* (Alonso de Cisneros), *Il mercadante innamorato, commedia* (*El mercader amante*, Gaspar Honorat de Aguilar).

VOL. II: *I male maritati di Valenza, commedia* (*Los mal casados de Valencia*, Guillén de Castro), *La burlata, commedia* (*La entretenida*, Miguel de Cervantes Saavedra), *Il geloso, commedia* (*El celoso*, Alfonso Uz de Velasco), *La Numanzia, tragedia* (*Numancia*, Miguel de Cervantes Saavedra), *La schiava del suo galante, commedia* (*La esclava de su galán*, Lope Félix de Vega Carpio).

VOL. III: *La bella brutta, commedia* (*La hermosa fea*, Lope Félix de Vega Carpio), *Il cane dell'ortolano, commedia* (*El perro del hortelano*, Lope Félix de Vega Carpio), *Il nuovo mondo scoperto da Cristoforo Colombo, dramma* (*El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, Lope Félix de Vega Carpio), *La vita è sogno, commedia* (*La vida es sueño*, Lope Félix de Vega Carpio [Pedro Calderón de la Barca]), *A segreta offesa celata vendetta, tragicommedia* (*A secreto agravio secreta venganza*, Pedro Calderón de la Barca), *La divozione della Croce, commedia* (*La devoción de la cruz*, Pedro Calderón de la Barca), *L'alcalde di Zalamea, commedia* (*El alcalde de Zalamea*, Pedro Calderón de la Barca).

VOL. IV: *Le armi della bellezza, commedia* (*Las armas de la hermosura*, Pedro Calderón de la Barca), *Il pudico Giuseppe delle donne, commedia* (*El Joseph de las mujeres*, Pedro Calderón de la Barca), *Don Gil dai calzoni verdi, commedia* (*Don Gil de las calzas verdes*, Tirso de Molina), *Il convitato di pietra, dramma* (*El burlador de Sevilla, y convidado de piedra*, Tirso de Molina), *La prudenza delle donne, dramma* (*La prudencia en la mujer*, Tirso de Molina), *Sdegno contro sdegno* (*El desdén con el desdén*, Agustín Moreto).

VOL. V: *Il valente giudice, dramma* (*El valiente justiciero, y el ricobombre de Alcalá*, Agustín Moreto), *Don Diego il damerino, commedia* (*El lindo don Diego*, Agustín Moreto), *I fiori di don Giovanni, o ricco e povero cambiati, commedia* (*Las flores de Don Juan y rico y pobre trocados*, Lope Félix de Vega Carpio), *Se le donne non vedessero, commedia* (*¿Si no vieran las mujeres!*, Lope Félix de Vega Carpio), *L'onorato fratello, tragicommedia* (*El honrado hermano*, Lope Félix de Vega Carpio), *I pazzi di Valenza, commedia* (*Los locos de Valencia*, Lope Félix de Vega Carpio).

VOL. VI: *Il tessitore di Segovia, azione drammatica* (*El tejedor de Segovia*, Juan Ruiz de Alarcón), *Acquistare amici, commedia* (*Ganar amigos*, Juan Ruiz de Alarcón), *Le pareti odono, commedia* (*Las paredes oyen*, Juan Ruiz de Alarcón), *La verità sospetta, commedia* (*La verdad sospechosa*, Juan Ruiz de Alarcón), *Don Garzia dal Castagneto ovvero Dal re in fuori nessuno, dramma* (*Del rey abajo ninguno, y labrador más honrado don García del Castañar*, Francisco de

Rojas Zorrilla), *Padrone e servo ovvero Dov'è l'onta non è la gelosia, dramma* (Donde hay agravios no hay celos, y Amo criado, Francisco de Rojas Zorrilla).

VOL. VII: *Da galeotto a marinaio, commedia* (Entre bobos anda el juego, Francisco de Rojas Zorrilla), *Prima l'onore poi la vita, commedia* (No hay vida como la honra, Juan Pérez de Montalbán), *Marta la Bacchettona ovvero La pia innamorata, commedia* (La beata enamorada, Marta la Píadosa, incerto autore [Tirso de Molina]), *Mi chiamo Lorenzo ossia Il carbonaro di Toledo, commedia* (Lorenzo me llamo, y carbonero de Toledo, Juan de Matos Frago), *Dal disprezzo il contento, commedia* (La dicha por el sospecho, Juan de Matos Frago), *Regnare dopo la morte, dramma* (Reinar después de morir, Luis Vélez de Guevara).

VOL. VIII: *Il diavolo predicatore ossia il più contrario amico, commedia* (El diablo predicador y mayor contrario amigo, Luis de Belmonte Bermúdez), *Il Cid, ossia Il figlio che onora il padre, commedia* (El honrador de su padre, Juan Bautista Diamante), *Il conte d'Essex, tragedia* (La tragedia más lastimosa, el conde de Sex, Felipe IV), *L'Amore alla moda, commedia* (El amor al uso, Antonio de Solís), *Il sí delle fanciulle, commedia* (El sí de las niñas, Leandro Fernández de Moratín), *Pelagio, tragedia* (Pelayo, tragedia, Manuel José Quintana).

APPENDICE 2

Tesoro del teatro español desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días, in *Collección de los mejores autores españoles antiguos y modernos*, 5 voll., Paris: Baudry, 1838.

VOL. I: *Diálogo* (Rodrigo de Cota), *Égloga* (Juan de la Encina), *Égloga* (Juan de la Encina), *Égloga* (Anónimo), *Comedia Himenea* (Bartolomé de Torres Naharro), *La carátula* (Lope de Rueda), *El rufián cobarde* (Lope de Rueda), *Eufemia* (Lope de Rueda), *El convidado* (Lope de Rueda), *Las aceitunas* (Lope de Rueda), *Los engaños* (Lope de Rueda), *Cornudo y contento* (Lope de Rueda), *Pagar y no pagar* (Lope de Rueda), *Prendas de amor* (Lope de Rueda), *Amor vengado* (Alonso de la Vega), *Los ciegos y el mozo* (Juan de Timoneda), *Los Menemnos* (Juan de Timoneda), *Celestina* (Rodrigo Cota, Fernando Rojas), *Escena primera de la comedia de Rubena* (Gil Vicente), *El viudo* (Gil Vicente), *Auto pastoril del Nacimiento* (Gil Vicente), *El saco de Roma* (Juan de la Cueva), *El infamador* (Juan de la Cueva), *Comedia Salvage* (Joaquín Romero de Cepeda), *Comedia llamada Metamorfosea* (Joaquín Romero de Cepeda), *Nise lastimosa* (Jerónimo Bermúdez, conocido por el nombre de Antonio de Silva), *Nise laureada* (Jerónimo Bermúdez, conocido por el nombre de Antonio de Silva), *La Enemiga favorable* (Francisco Agustín Tárrega), *El mercader amante* (Gaspar Honorat de Aguilar), *Los mal casados de Valencia* (Guillén de Castro), *Numancia* (Miguel de Cervantes Saavedra), *La entretenida* (Miguel de Cervantes Saavedra), *La guarda cuidadosa* (Miguel de Cervantes Saavedra), *Los dos habladores* (Miguel de Cervantes Saavedra), *Isabela* (Lupercio Leonardo de Argensola), *El celoso* (Alfonso Uz de Velasco).

VOL. II: *Los milagros del desprecio* (Lope Félix de Vega Carpio), *La esclava de su galán* (Lope Félix de Vega Carpio), *El premio del bien hablar* (Lope Félix de Vega Carpio), *El mayor imposible* (Lope Félix de Vega Carpio), *La hermosa fea* (Lope Félix de Vega Carpio), *Por la puente, Juana* (Lope Félix de Vega Carpio), *Al pasar del arroyo* (Lope Félix de Vega Carpio).

Carpio), *El perro del hortelano* (Lope Félix de Vega Carpio), *Las flores de don Juan y rico y pobre trocados* (Lope Félix de Vega Carpio), *¡Si no vieran las mujeres!* (Lope Félix de Vega Carpio), *La boba para los otros, y discreta para sí* (Lope Félix de Vega Carpio), *Las bizarrías de Belisa* (Lope Félix de Vega Carpio), *Lo que ha de ser* (Lope Félix de Vega Carpio), *El molino* (Lope Félix de Vega Carpio), *La dama melindrosa* (Lope Félix de Vega Carpio), *Los locos de Valencia* (Lope Félix de Vega Carpio), *El honrado hermano* (Lope Félix de Vega Carpio), *El acero de Madrid* (Lope Félix de Vega Carpio), *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* (Lope Félix de Vega Carpio), *Los enredos de Celauro* (Lope Félix de Vega Carpio).

VOL. III: *La vida es sueño* (Pedro Calderón de la Barca), *Casa con dos puertas mala es de guardar* (Pedro Calderón de la Barca), *La devoción de la cruz* (Pedro Calderón de la Barca), *El médico de su honra* (Pedro Calderón de la Barca), *Mañanas de abril y mayo* (Pedro Calderón de la Barca), *A secreto agravio secreta venganza* (Pedro Calderón de la Barca), *La cisma de Inglaterra* (Pedro Calderón de la Barca), *Dicha y desdicha del nombre* (Pedro Calderón de la Barca), *El mayor monstruo los celos* (Pedro Calderón de la Barca), *El jardín de Falerina* (Pedro Calderón de la Barca), *Agradecer y no amar* (Pedro Calderón de la Barca), *El alcalde de Zalamea* (Pedro Calderón de la Barca), *El Joseph de las mujeres* (Pedro Calderón de la Barca), *Fieras afemina amor* (Pedro Calderón de la Barca), *Las armas de la hermosura* (Pedro Calderón de la Barca), *El mágico prodigioso* (Pedro Calderón de la Barca), *Los dos amantes del cielo* (Pedro Calderón de la Barca), *Duelos de amor y lealtad* (Pedro Calderón de la Barca), *No siempre lo peor es cierto* (Pedro Calderón de la Barca), *La niña de Gómez Arias* (Pedro Calderón de la Barca), *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* (Pedro Calderón de la Barca), *La cena de Baltasar* (Pedro Calderón de la Barca), *La nave del mercader* (Pedro Calderón de la Barca), *La primer flor del Carmelo* (Pedro Calderón de la Barca), *La viña del Señor* (Pedro Calderón de la Barca).

VOL. IV (Teatro escogido): *La prudencia en la mujer* (Tirso de Molina), *Don Gil de las calzas verdes* (Tirso de Molina), *El burlador de Sevilla, y convidado de piedra* (Tirso de Molina), *La beata enamorada, Marta la Piadosa* (Tirso de Molina), *Galán, valiente y discreto* (Antonio Mira de Amescua), *No hay vida como la honra* (Juan Pérez de Montalbán), *La toquera vizcaína* (Juan Pérez de Montalbán), *Reinar después de morir* (Luis Vélez de Guevara), *El desdén con el desdén* (Agustín Moreto), *El valiente justiciero, y el ricohombre de Alcalá* (Agustín Moreto), *El lindo don Diego* (Agustín Moreto), *Del rey abajo ninguno, y labrador más honrado don García del Castañar* (Francisco de Rojas Zorrilla), *Donde hay agravios no hay celos, y Amo criado* (Francisco de Rojas Zorrilla), *Entre bobos anda el juego* (Francisco de Rojas Zorrilla), *La verdad sospechosa* (Juan Ruiz de Alarcón), *Ganar amigos* (Juan Ruiz de Alarcón), *Las paredes oyen* (Juan Ruiz de Alarcón), *El tejedor de Segovia 1ª parte* (Juan Ruiz de Alarcón), *El tejedor de Segovia 2ª parte* (Juan Ruiz de Alarcón), *Lorenzo me llamo, y carbonero de Toledo* (Juan de Matos Fragoso), *La dicha por el sospecho* (Juan de Matos Fragoso).

VOL. V (Teatro escogido): *El honrador de su padre* (Juan Bautista Diamante), *El castigo de la miseria* (Juan de la Hoz Mota), *El diablo predicador y mayor contrario amigo* (Luis de Belmonte Bermúdez), *La tragedia más lastimosa, el conde de Sex* (Felipe IV), *Cuando no se aguarda y príncipe tonto* (Francisco de Leiva Ramírez de Arellano), *Las muñecas de Marcela*

(Álvaro Cubillo de Aragón), *Pobreza, amor y fortuna* (Diego y José de Figueroa), *Mudarse por mejorarse* (Fernando de Zárate), *Por su rey y por su dama* (Francisco Antonio de Bances y López-Candamo), *El amor al uso* (Antonio de Solís), *El hechizado por fuerza* (Antonio de Zamora), *El domine Lucas* (José de Cañizares), *El picarillo en España* (José de Cañizares), *El delincuente honrado* (Gaspar Melchor de Jovellanos), *Raquel, tragedia* (Vicente Antonio García de la Huerta), *Manolo, tragedia para reír, o sainete para llorar* (Ramón Francisco de la Cruz Cano y Olmedilla), *Zoraida, tragedia* (Nicasio Álvarez de Cienfuegos), *El sí de las niñas* (Leandro Fernández de Moratín), *Pelayo, tragedia* (Manuel José Quintana), *La niña en casa y la madre en la máscara, comedia* (Francisco Martínez de la Rosa), *Indulgencia para todos, comedia* (Manuel Eduardo de Gorostiza), *Muérete ¡y verás!* (Manuel Bretón de los Herreros).

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- (*La Cecilia*) *Teatro scelto spagnuolo antico e moderno, raccolta dei migliori drammi, commedie e tragedia, versione italiana di Giovanni La Cecilia*, 8 voll., Torino: Società Unione Tipografico-Editrice, 1857-1859.
- (*Ochoa*) *Tesoro del teatro español desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días*, in *Collección de los mejores autores españoles antiguos y modernos*, 5 voll., Paris: Baudry, 1838.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- BROFFERIO, ANGELO (1857-1861): *I miei tempi. Memorie*, 20 voll., Torino: Tip. Eredi Botta; [poi] Bianciardi.
- BROGLIO, EMILIO; GIORGINI, GIOVAN BATTISTA (ed.) (1870-1897): *Novo vocabolario della lingua italiana*, 4 voll., Firenze: Cellini.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO (1824): *Teatro di Don Pietro Calderon de la Barca dallo spagnuolo voltato in italiano da Biagio Gamboa*, Gamboa, Biagio (ed.), Napoli: Stamperia Francese.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO (1827-1830): *Las comedias de D. Pedro Calderon de la Barca, cotejadas con las mejores ediciones hasta ahora publicadas, corregidas y dadas a luz por Juan Jorge Keil*, Keil, Johann Georg (ed.), 4 voll., Leipzig: Brockhaus.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO (1920): *Drammi di Pedro Calderón de la Barca, tradotti da A. Monteverdi*, 2 voll., Firenze: Luigi Battistelli.
- CANTERO GARCÍA, VICTOR (2000): “Una aproximación a la figura literaria de Eugenio de Ochoa: estudio de su práctica dramática y análisis de su actividad como crítico teatral”, *Epos: Revista de filología*, XVI, pp. 177-196.
- CARMIGNANI, ILIDE (1986): *Pietro Monti e la letteratura spagnola*, Pisa: ETS.
- CARRER, LUIGI; FEDERICI, FORTUNATO (ed.) (1827-1830): *Dizionario della lingua italiana*,

7 voll., Padova: Minerva.

CASACCIA, GIOVANNI (1876): *Dizionario genovese-italiano, seconda edizione quasi tutta rifatta*, Genova: Tipografia di Gaetano Schenone.

COVARRUBIAS OROZCO, SEBASTIÁN DE (1611): *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid: Luis Sánchez.

D'ALBERTI DI VILLANUOVA, FRANCESCO (1825): *Dizionario universale critico enciclopedico della lingua italiana dell'abate d'Alberti di Villanuova*, 5 voll., Milano: Luigi Cairo.

DOHRN, KARL AUGUST (1841-1844): *Spanische Dramen*, voll. 4, Berlin: Nicolaischen Buchhandlung.

DUFOUR, PIERRE (1857-1858): *Storia della Prostituzione fra tutti i popoli del mondo dall'antichità la più remota sino ai tempi moderni, per Pietro Dufour (Paul Lacroix) prima versione italiana di Giovanni La Cecilia, con note ed appendici sulla corruzione, causa principale della prostituzione*, 6 voll., Torino: Perrin.

FRANCIOSINI, LORENZO (1620): *Vocabolario italiano spagnolo e spagnolo italiano*, 2 voll., Roma: Ruffinelli, Giovanni Angelo.

FROLDI, RINALDO (1855): “Giudizi di Romantici italiani su Calderón”, in Mancini, Guido (ed.): *Calderón in Italia, studi e ricerche*, Pisa: Goliardica, pp. 63-84.

GALANTE GARRONE, ALESSANDRO (1975): *Filippo Buonarroti e i rivoluzionari dell'Ottocento (1828–1837)*, Torino: Einaudi.

GOTOR LÓPEZ, JOSÉ LUIS (2012): “Teatro scelto spagnolo antico e moderno. Versione italiana di Giovanni La Cecilia (Torino, 1857)”, in Gallo, Antonella; Vaiopoulos, Katerina (ed.): *Por tal variedad tiene belleza. Omaggio a Maria Grazia Profeti*, Firenze: Alinea, pp. 479-490.

LA CECILIA, GIOVANNI (1860-1861): *Storia segreta delle famiglie reali, o Misteri della vita intima dei Borboni di Francia, di Spagna, di Napoli e Sicilia e della famiglia Absburgo-Lorena d'Austria*, 2 voll., Milano: Libreria di Francesco Sanvito.

LA CECILIA, GIOVANNI (1860-1862): *Storia dell'insurrezione siciliana, dei successivi avvenimenti per l'indipendenza e unione d'Italia e delle gloriose gesta di Giuseppe Garibaldi*, 4 voll., Palermo: Centro Editoriale Meridionale.

LA CECILIA, GIOVANNI (1876-1878): *Memorie storico politiche dal 1820 al 1876*, 5 voll., Roma: Tipografia Artero e comp.

LA CECILIA, GIOVANNI (1946): *Memorie storico politiche dal 1820 al 1876*, Moscati, Ruggero (ed.), Milano: Fasani.

LAJOLO, LAURANA (2011): *Angelo Brofferio e l'Unità incompiuta. La biografia intellettuale di un democratico nel Risorgimento*, Torino: Viglengo.

LEGOUVÉ, ERNEST (1884): “Da galeotto a marinaio”, in *Teatro spicciolo tradotto da Yorick*, Firenze: G. Barbera, pp. 193-229.

MARCELLO, ELENA E. (2007): “Los indicios documentales sobre la recepción del teatro de Francisco de Rojas Zorrilla en Italia. Algunas anotaciones”, *Lectura y signo*, 2, pp. 175-189.

MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO (1949): “Estudios sobre el teatro de Lope de Vega”, in *Edición nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo*, 6 voll., Santander: Aldus.

MONSAGRATI, GIUSEPPE (2004): “La Cecilia, Giovanni”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. LXIII, pp. 25-29.

- MONTAZIO, ENRICO (1862): *Angelo Brofferio*, Torino: Unione Tipografico-Editrice.
- MONTI, PIETRO (ed.) (1855): *Teatro scelto di Pietro Calderón della Barca, con opere teatrali di altri illustri poeti castigliani*, 2 voll., Milano: Società Tipografica de' Classici Italiani.
- PROFETI, MARIA GRAZIA (2009): “Per la fortuna di Lope nel secolo XVIII”, in Profeti, Maria Grazia (ed.): *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Firenze: Alinea, pp. 311-341.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (ed.) (1726-1739): *Diccionario de Autoridades*, 6 voll., Madrid: Herederos de Francisco del Hierro.
- ROGAI, SILVIA (in corso di stampa): *Non si sa chi sia il più furbo*, Milano: Bompiani.
- ROJAS ZORRILLA, FRANCISCO DE (1998): *Entre bobos anda el juego*, Profeti, Maria Grazia (ed.), Barcelona: Crítica.
- SECO, MANUEL; ANDRÉS, OLIMPIA; RAMOS, GABINO (2004): *Diccionario fraseológico documentado del español actual. Locuciones y modismos españoles*, Madrid: Aguilar.
- VEGA CARPIO, LOPE FÉLIX DE (1966): *Il cane dell'ortolano*, Gasparetti, Antonio (ed.), Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.