

Rivista Italiana di Studi Catalani

La *Rivista Italiana di Studi Catalani*, pubblicata con periodicità annuale in formato cartaceo, è la prima e unica rivista scientifica italiana di catalanistica finalizzata allo studio e alla riflessione critica sulla cultura catalana in ogni sua manifestazione, nel segno della più ampia interdisciplinarietà. Patrocinata dall'AISC, di cui accoglie l'espressione culturale, è aperta alla comunità scientifica e accademica internazionale e si propone come strumento di diffusione della ricerca individuale e di gruppo, nazionale ed estera, d'incoraggiamento del confronto a livello sovranazionale su temi di ricerca nell'ambito della catalanistica, a partire dalla tradizione epistemologica consolidata per favorire l'avanzamento dei metodi d'indagine e delle conoscenze e per promuovere il rinnovamento della ricerca nel settore attraverso il dialogo costante con altre aree disciplinari. Accoglie contributi scientifici originali e inediti a tema libero (articoli, note, recensioni) e proposte per la sezione monografica di carattere filologico, letterario, linguistico, artistico, storico e culturale in senso lato, con estensione temporale dalle origini alla contemporaneità.

Indicizzazione nei database internazionali:

ANVUR (Classe A), ERIH+, CARHUS Plus, NSD - Norwegian Register for Scientific Journals, Series and Publishers, MLA International Bibliography, Latindex, MIAR - Matriu d'Informació per a l'Anàlisi de Revistes.

Menció de la Delegació del Govern de la Generalitat de Catalunya a Itàlia 2015.

Direzione scientifica

Patrizio Rigobon (Università "Ca' Foscari" di Venezia e Secció Històrico-Arqueològica dell'Institut d'Estudis Catalans), Maria Teresa Cabré (Presidente dell'Institut d'Estudis Catalans), Roser Salicrú i Lluch (Institució Milà i Fontanals, C.S.I.C. e Secció Històrico-Arqueològica dell'Institut d'Estudis Catalans), Claudio Venza † (Università degli Studi di Trieste)

Comitato scientifico

Lola Badia (Universitat de Barcelona), Enric Bou (Università "Ca' Foscari" di Venezia), Kálmán Faluba ("Eötvös Loránd" Tudományegyetem, Budapest), Maria Grossmann (Università degli Studi dell'Aquila), Jaume Martí Olivella (University of New Hampshire, Durham, NH, USA), Joan Ramon Resina (Stanford University, Stanford, CA, USA), Francesc Vilanova i Vila-Abadal (Universitat Autònoma de Barcelona e Fundació Carles Pi i Sunyer), Tilbert Dídac Stegmann (Goethe-Universität, Frankfurt am Main), Giuseppe Tavani † (Professore emerito, Università di Roma La Sapienza)

Direzione editoriale

Veronica Orazi (Università degli Studi di Torino e Secció Històrico-Arqueològica dell'Institut d'Estudis Catalans)

Comitato editoriale

Gabriella Gavagnin (Universitat de Barcelona), Elena Pistolesi (Università per Stranieri di Perugia), Katuscia Darici (Università degli Studi di Torino), Jordi M. Antolí Martínez, (Universitat d'Alacant)

Università degli Studi di Torino

Dip.to di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne

via Giuseppe Verdi 18 – I-10124 Torino

veronica.orazi@unito.it

<https://www.ediorso.it/riscat/index.html>

Pubblicazione periodica annuale registrata presso il Tribunale di Alessandria al n. 32/2015 (4 maggio 2015) ISSN 2279-8781 ANCE 206402

Direttore Responsabile: Lorenzo Massobrio

Rivista Italiana di Studi Catalani

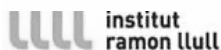
13 (2023)



Edizioni dell'Orso
Alessandria

Volume edito a cura di V. Orazi

pubblicato con contributo di fondi:



Dipartimento di LLSCM
Università degli Studi di Torino



Università
Ca' Foscari
Venezia

Dipartimento di Studi Linguistici
e Culturali Comparati



La *Rivista Italiana di Studi Catalani* è patrocinata da:



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura
Direcció General de Política Lingüística



Generalitat de Catalunya
Govern della Catalogna
Delegazione in Italia

© 2023

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.

Sede legale: via Legnano 46 - 15121 Alessandria (Italy)

Sede operativa e amministrativa: Viale Industria, 14/A - 15067 Novi Ligure (AL)

Tel. 0143.513575

e-mail: info@ediorso.it

<http://www.ediorso.it>

Realizzazione editoriale e informatica: ARUN MALTESE (bibliotecnica.bear@gmail.com)

Grafica della copertina: PAOLO FERRERO (paolo.ferrero@nethouse.it)

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.1941

ISBN 978-88-3613-408-3

ANCE 206402

ISSN 2279-8781

Indice

STEFANIA SÒNIA BUOSI MONCUNILL <i>“Salut i República!”. Ricordo dello storico Claudio Venza</i>	1
JORDI MARRUGAT <i>“Sol, i de dol” com a procés de coneixement postsimbolista</i>	5
MARIA CONCA – JOSEP GUIA <i>Noves aportacions sobre el “Liber philosophorum moralium antiquorum” i el context sicilià</i>	75
FRANCESC VILANOVA I VILA-ABADAL <i>Espanyols i, potser, feixistes: idees franquistes per a Catalunya el 1939</i>	109
PATRIZIO RIGOBON <i>Ferdinando Fontana e le traduzioni del teatro di Àngel Guimerà in italiano. La “Maria Rosa” di Enrico Golisciani (II)</i>	179
RAFAEL JAIJO LLORENS <i>Anàlisi comparativa de la peça teatral “Faust” i la novel·la “Bearn o la sala de les nines” de Llorenç Villalonga</i>	217
ANNA CIOTTA <i>Questione di genere e critica sociale nelle opere di tre street artists valenziane</i>	237
ATTUALITÀ	
VERONICA ORAZI <i>Progetto internazionale e Seminario “Ricerca sul comic nella prospettiva del SDG 3 Good Health and Well-Being”</i>	277

RECENSIONI

Jesús Alturo i Perucho – Tània Alaix i Gimbert, *Lletres que parlen. Viatge als orígens del català*, Barcelona, La Magrana, 2023, 430 pp. (V. Orazi), pp. 283-284; Pere Ballart, *Primera lliçó sobre literatura*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat – Càtedra Màrius Torres de la Universitat de Lleida, Primera Lliçó 1, 2023, 154 pp. (V. Orazi), pp. 285-286; Joanot Martorell, *Tirant lo Blanc*, edició, introducció i notes de Josep Pujol, Barcelona, Barcino, Imprescindibles, Biblioteca de Clàssics Catalans 1, 2021, 1394 pp. (J. Mahiques Climent), pp. 287-291; Verònica Zaragoza Gómez, *Les dones Borja. Històries de poder i protagonisme ocult*, València, Edicions 3i4 – Institut Internacional d'Estudis Borgians, Col·lecció Biblioteca Borja Minor 7, 2022, 340 pp. (R.M. Gregori Roig), pp. 292-295; *Ser invisible. Testimonis literaris femenins*, a cura de Rafael Roca, Catarroja, Editorial Afers, 2023, 340 pp. (P. Marqués Henrández), pp. 296-299; Francesc Fontanella, *Amor, firmesa y porfia. Lo Desengany*, a cura de Pep Valsalobre i Albert Rossich, Barcelona, Editorial Barcino, Imprescindibles, Biblioteca de Clàssics Catalans 5, 2022, 455 pp. (P. Vila), pp. 300-302; Francesc Vicent Garcia, Rector de Vallfogona, *Poesia completa. Volum I, Sonets i dècimes*, edició d'Albert Rossich, Barcelona, Barcino, Biblioteca Barcino 16, 2023, 350 pp. (P. Valsalobre), pp. 303-307; Vicent Josep Escartí *La pesta del 1647, a València, segons Vicent Arcaina*, València, Ajuntament de València, 2023, 243 pp. (J.Ll. Santonja), pp. 308-310; Narcís Garolera, *Al peu de la lletra. Sobre Verdaguer i altres escriptors*, Barcelona, Viena Edicions, 2021, 310 pp. (M.M. Gibert), pp. 311-316; Ramon Bacardit, *Primera lliçó sobre Àngel Guimerà*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat – Càtedra Màrius Torres de la Universitat de Lleida, Primera Lliçó 2 Autors, 2023, 153 pp. (V. Orazi), pp. 317-318; Trinidad Escudero Alcamí, *La recepció i la divulgació de l'obra de Mercè Rodoreda: de les primeres novel·les a "Mirall trencat"*, Barcelona, Fundació Mercè Rodoreda – Institut d'Estudis Catalans, Biblioteca Mercè Rodoreda 17, 2023, 571 pp. (V. Orazi), pp. 319-321; *Història, memòria i teatre a les Illes Balears. Perspectives del segle XXI*, a cura de Francesc Foguet i Boreu i Joan Tomàs Martínez Grimalt, Palma de Mallorca, Lleonard Muntaner Editor, 2022, 141 pp. (V. Orazi), pp. 322-324; *Acting Funny on the Catalan Stage. El teatre comic en català (1900-2016)*, edited by John London and Gabriel Sansano, Oxford, Peter Lang, 2022, 303 pp. (V. Orazi), pp. 325-328; Purificació Mascarell, *Mireia*, Barcelona, Llibres de la Drassana, 2022, 116 pp. (L. Vallés Peco), pp. 329-330; Anna Gual, *Il tubero*, traduzione di Francesco Esposito, Roma, Ensemble, 2022, 113 pp.

(E.F. Ciancilla), pp. 331-332; Pilar Solé Llop, *El setè sestiere. Il settimo sestiere*, traduzione di Paula Marqués Hernández, Enna, Nulla die Edizioni, 2023, 59 pp. (S. Simeoni), pp. 333-335; Borja de Riquer Permanyer, *Francesc Cambó. L'últim retrat*, Barcelona, Edicions 62, 2022, 960 pp. (I. Lo Giudice), pp. 336-341; Josep Maria de Sagarra, *Vita privata*, traduzione di Enrico Ianniello, Milano, Crocetti Editore, 2022, 434 pp. (P. Rigobon), pp. 342-350; Francesca Schintu, *Alghero e la Corona d'Aragona. Architettura civile catalana tra XV e XVI secolo. Tipi, stile e tecniche*, Sassari, Carlo Delfino editore 2023, 176 pp. – Maria Chessa Lai, *Poesies alguereses. Poesie in catalano di Alghero*, introducció de Pasquale Chessa, L'Alguer, Edicions de L'Alguer, 2020, 158 pp. – Guido Sari, *Converses i notes*, pròleg d'Emigdi Subirats, Barcelona, Trípod, 2022, 242 pp. (P. Rigobon), pp. 351-356; J.V. Foix – Joan Gili, *Entre llibres i llibres. Correspondència 1935-1983*, pròleg de Josep Mengual, edició de Margarida Trias, Barcelona, Edicions 62 – Fundació Foix, 2021, 150 pp. (P. Rigobon), pp. 357-358; J. Verdaguer, J. Maragall, Guerau de Liost, J. Carner, S. Espriu, V. Andrés Estellés, *Lirici catalani*, cura, note e traduzione dal catalano di Giorgio Faggin, Novi Ligure, Joker, 2021, 135 pp. (P. Rigobon), pp. 359-360; Jordi Colomina, *L'aportació dels escriptors valencians a la llengua normativa*, Alacant, Universitat d'Alacant, 2023, 349 pp. (V. Orazi), pp. 361-362; Jaume Subirana, *Una hora curta: poemes escollits*, Barcelona, Edicions Vitel·la, 2023, 88 pp. (E. Umbert-Rexach), pp. 363-365.

Patrizio RIGOBON

Università “Ca’ Foscari” di Venezia – Institut d’Estudis Catalans
patrizio.rigobon@unive.it

*Ferdinando Fontana e le traduzioni del teatro di Àngel Guimerà in italiano. La “Maria Rosa” di Enrico Golisciani. (II)*¹

Riassunto

Uno dei più noti lavori di Guimerà, *Maria Rosa*, ha avuto ben due traduzioni italiane ed una in siciliano. L’articolo studia alcuni aspetti dell’anonima versione dattiloscritta presente nel Fondo Guimerà della Biblioteca de Catalunya, attribuendola ad Enrico Golisciani, un librettista napoletano al quale, nel 1897, Guimerà aveva accordato il permesso di tradurre il testo. Golisciani lavorò probabilmente soprattutto a partire dalla traduzione spagnola fatta, per lo meno in parte, da Echegaray. Completato il lavoro, il traduttore cercò per diverso tempo di far rappresentare l’opera. Quattro anni più tardi Ferdinando Fontana, uno dei primi librettisti di Puccini, cominciò a tradurre lo stesso dramma e convinse Guimerà a revocare l’autorizzazione che aveva accordato qualche anno prima a Golisciani, che, nel frattempo, era riuscito a far mettere in scena l’opera dalla compagnia teatrale Mauri. Ed effettivamente *Maria Rosa* venne rappresentata per un breve periodo a Roma, prima della revoca. Qualche tempo dopo, Giovanni Grasso e Mimì Aguglia portarono in scena un adattamento siciliano, *Mararosa*, che ottenne un buon successo. Fontana concluse la sua traduzione nel mese di luglio del 1901, ma, allo stato, non si può affermare con certezza che quella versione italiana sia stata mai messa in scena.

Parole chiave: Ferdinando Fontana, Enrico Golisciani, Guimerà, *Maria Rosa*, José Echegaray, traduzione.

Abstract

Maria Rosa, one of the most famous plays by Àngel Guimerà, had two Italian translations and one into Sicilian. The authorless *Maria Rosa* translation which can be read at the Biblioteca de Catalunya archive is to be attributed to Enrico

¹ Il presente studio costituisce la continuazione di un mio precedente lavoro intitolato *Ferdinando Fontana e le traduzioni del teatro di Àngel Guimerà in italiano (I)*, pubblicato in «eHumanista/IVITRA», XXI, 2022, pp. 273-288, raggiungibile all’indirizzo <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/ivitra/volume21/2.9.%20Rigobon.pdf>.

Golisciani, a Neapolitan librettist, who in 1897 had got a written permission by Guimerà to translate the play. He probably worked on the Spanish translation partly made by José Echegaray. After having finished his work, he unsuccessfully tried for a long time to have this play staged. After four years Ferdinando Fontana, one of Puccini's librettist, began to translate the same play and convinced Guimerà to take away the permission given some years before to Golisciani who, in the meanwhile, had arranged with Mauri's theatrical company the staging of the play. Maria Rosa was actually staged in Rome for a short time before permission were taken away. Some years later Giovanni Grasso and Mimí Aguglia, staged a successful Sicilian adaptation of *Maria Rosa*. Fontana carried out his translation mostly from Catalan and, by July 1901, it was finished. It is not known for sure whether this version was staged or not.

Keywords: Ferdinando Fontana, Enrico Golisciani, Guimerà, *Maria Rosa*, José Echegaray, translation.

Tra le traduzioni inedite di Àngel Guimerà (=AG o G.) in italiano² spicca quella di *Maria Rosa*. Non tanto per la qualità intrinseca rispetto ad altre, qualità sulla quale, ci esprimiamo nel presente studio, quanto piuttosto per il fatto di essere una delle poche effettivamente pervenuteci, insieme a quella di *Mar i cel* prodotta da Luigi Suñer, entrambe presenti, nel Fons Guimerà (d'ora in avanti FG) della Biblioteca de Catalunya. La prima, in forma di dattiloscritto; la seconda di manoscritto³. L'inventario del fondo la descrive così: «Traducció a l'italià. Falta la part final de la IX escena i l'última del tercer acte. No hi ha nom de l'autor ni data de redacció»⁴. In realtà si tratta di una versione molto *sui generis*, ampiamente

² Da notare che, secondo Carles Capdevila (solitamente ben informato e fonte di altri studiosi più recenti) di *Maria Rosa* esisteva solo la versione, largamente rappresentata, in siciliano (C. CAPDEVILA, *Les grans figures del renaixement de Catalunya. Àngel Guimerà*, in «Revista de Catalunya», I, 1924, p. 60. Anche in C. CAPDEVILA, *Àngel Guimerà*, Barcelona, Biblioteca política de Catalunya, 1938, p. 67).

³ *Maria Rosa*, FG, caps 7/8; *Mar i Cel*, FG, caps 7/7. Entrambe digitalizzate e disponibili alla consultazione rispettivamente all'indirizzo <https://mdc.csuc.cat/digital/collection/fpguimera/id/2881/rec/282> e <https://mdc.csuc.cat/digital/collection/fpguimera/id/1102/rec/281>

⁴ Per la precisione, rispetto all'originale (il traduttore qui segue però, come quasi sempre, la versione di Echegaray e non il testo catalano) mancano (anche se più oltre preciseremo meglio i termini della questione) la parte della scena IX del III atto, dall'interiezione «Deu meu» pronunciata da Maria Rosa (À. GUIMERÀ, *Maria Rosa*.

rimaneggiata, ridotta, con contenuti cambiati rispetto all'edizione catalana a stampa (ci referiamo a quella pubblicata nel 1895 cui, probabilmente, aveva rapsodicamente attinto il traduttore) e, certamente, prodotta con l'ausilio della traduzione spagnola di José Echegaray del 1894. Anche se non è da escludere che il traduttore disponesse di una redazione diversa, speditagli dallo stesso autore, il quale era sempre ben disposto ad apportare modifiche, anche rilevanti, in sede di messinscena e di prove⁵. Quanto poi, in questa e nell'altra versione echegariana, vi sia di autotradotto da G. e quanto sia frutto dell'intervento del drammaturgo madrileno non è ancora

Drama en tres actes y en prosa, Barcelona, La Renaixensa, 1895, pp. 153-165) in poi, tutta la scena X e la brevissima XI, denominata «ultima» in Echegaray (À. GUIMERÀ, *María-Rosa. Drama trágico de costumbres populares, en tres actos y en prosa, escrito en catalán por Àngel Guimerà y traducido al castellano por José Echegaray*, Madrid, Fiscowich, 1894, p. 89-96). Citeremo queste due edizioni solo con il titolo e la data.

⁵ Così leggiamo in una missiva di G. a Echegaray, che pure non si riferisce a *María Rosa*: «Si alguna escena resulta larga ya la acortaremos en los ensayos, como también veremos en los ensayos si conviene añadir algún bocadillo en las escenas de conjuntos, sobretodo al final del segundo y del último acto, porque esto sobre el papel es muy difícil medirlo» (Lettera del febbraio 1896, Madrid, Biblioteca Nacional, Mss/21810/22/1, c.1r.). Per *María Rosa*, invece, G. è molto esplicito, quanto a modifiche, in una lettera a María Guerrero: «[...] voy ahora mismo á mandar á D. José [Echegaray] las reformas del drama. Las escenas de la velada me parece que no cansaran ahora. Entra pronto el interés y estan reforzadas y acortadas tambien al final. La de Maria Rosa y Ramon resulta... Ya ustedes me diran si resulta y mejora el acto» (Lettera del 10 novembre 1894, Madrid, Biblioteca Nacional, Mss/21810/22/2, c.1r.). G. dichiara quindi di attendere con impazienza i commenti di Echegaray, della Guerrero e di Díaz de Mendoza. E ancora il 18 ottobre 1894 G. scrive a Guerrero: «He vuelto á leer el drama [*María Rosa*] y allá van dos reformas para que nuestro D. José las ponga en buen castellano» (Madrid, Biblioteca Nacional, Mss/21810/22/5, c.1r.). Le modifiche vengono illustrate partitamente da G., tuttavia non entriamo nel merito delle medesime, poiché riguarderebbe più un'eventuale edizione critico-genetica di *María Rosa* che l'oggetto del nostro studio. La stessa María Guerrero scrive il 20 novembre (probabilmente sempre del 1894) «Ya tengo en mi poder la segunda *María Rosa*» (cfr. À. GUIMERÀ, *Epistolari*, recull i anotació per Enric Cubas i Oliver, Barcelona, Barcino, 1930, p. 105). Dramma particolarmente vincolato alla figura di María Guerrero e magari anche esposto, dal punto di vista testuale, ai suoi desideri di attrice nonché a quelli di Díaz de Mendoza. G. attribuisce all'attrice madrilena la funzione di musa ispiratrice e creatrice dell'opera, con una considerazione che, diventando deferenza, gli fa proclamare: «a V. lo debo todo» (Madrid, Biblioteca Nacional, Mss/21810/22/7-1, c.1r.).

chiaro⁶. In questa sede cercheremo di definire, per quanto possibile, i termini della questione che si riverberano anche sulla traduzione italiana, di cui qui in particolare ci occupiamo.

Tale versione presenta, nel primo atto, undici scene al posto di quattordici; nel secondo, undici al posto di quindici; nel terzo nove al posto di undici⁷. Però tanto i fogli che abbiamo verificato quanto la digitalizzazione, della quale ci siamo avvalsi, appaiono incompleti. La nona scena del III atto c'è naturalmente, ma risulta ampiamente riscritta, anche sulla base della versione di Echegaray, come si può evincere già dall'incipit della parte in questione:

⁶ Si veda, tra gli altri, su questo tema, ma anche per un quadro complessivo della fortuna di G. in alcuni paesi europei, in particolare per l'area tedesca, P. NEUMANN, *Untersuchungen zu Werk und Rezeption des katalanischen Dramatikers Àngel Guimerà*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 1998, nonché R. PINYOL – M. LLANAS PONT, *Les traduccions no castellanes de l'obra de Verdaguier, Oller i Guimerà fins a 1939* in *Col·loqui Europeu d'Estudis Catalans. La recepció de la literatura catalana a Europa*, a cura di E. Trenc e M. Roser, Montpellier, Centre d'Études et de Recherches Catalanes, 2004, vol. 1, pp. 69-94.

⁷ La versione dattiloscritta, probabilmente acefala e certamente adespota e anepigrafa, del FG risulta così composta e numerata: Atto I, 3 cc. n.n., più 43 numerate da 2 a 42 (la c. 30 è seguita dalla c. 30 bis – il “bis” è inserito a mano – al fine di mantenere la sequenza progressiva delle cc. senza dover modificare tutti i numeri dalla c. 31 alla c. 42). Atto II, 2 cc. n.n. più 44 numerate da 2 a 46 (la c. 28 è anche la 29; il numero 29 è riportato a mano a destra del numero 28, dattiloscritto, per mantenere la sequenza progressiva delle cc. senza dover modificare tutti i numeri dalla c. 30 alla c. 46). Atto III, 2 cc. n.n. più 41 numerate da 2 a 43 (la c. 13 è anche la 14; il numero 14 è riportato a mano a destra del numero 13, dattiloscritto, per mantenere la sequenza progressiva delle cc. senza dover modificare tutti i numeri dalla c. 15 alla c. 43). Tutte le cc. sono dattiloscritte solo sul recto.

ESCENA IX

MARIA ROSA, TOMASA, MARSAL, BADORI, QUIRSE,
JEPÀ, GALAU, XICH. Un home y una dona més.

MARSAL

Fins la taula parada!
(A Maria Rosa y l'altra dona's treuen la mantellina l'una á l'altra.)

QUIRSE

Què m'hi diheu de la dona?

JEPÀ

Qu' es un triumpo la Tomasa.

QUIRSE

Y que no ha volgut que ningú l'ajudes. Ni á plomar las bestias.

TOMASA, *te de la cupia.*

Hont es aquella? La enhorabona, noya.

MARIA ROSA

Gracias, Tomasa.

TOMASA

Y tu maci? Ah; la enhorabona, Marsal; técala.

Maria Rosa, 1895

SCENA NONA

MARIA ROSA, RAUCH, SALVADOR, IL COBBETTO, OLAS, QUICCO,
E TOMASA CHE VA E Torna DAL COBBETTO.

RAUCH

La tavola già pronta? Brava Tomasa!

QUIRICO

Che tesoro di moglie ho io!

IL COBBETTO

Non c'è da ridere! (MARIA ROSA SI TOGLIE LA MANTIGLIA)

TOMASA

(DAL COBBETTO CERCANDO MARIA ROSA) Dov'è?... Dov'è?... (ABBRAC-
CIANDO MARIA ROSA) Tanto come di tutto cuore, Maria Rosa! Fusa,
ed allegria!

MARIA ROSA

Gracie, Tomasa!

TOMASA

E lo sposo dov'è? (AVVICINANDOSI A RAUCH) Ah! Spoccol!- Tanto
come anche a te per molti anni!

Maria Rosa, Biblioteca de Catalunya,
Fondo Guimerà⁸

La mancata equivalenza nel numero delle scene comporta una serie di conseguenze sul piano dell'azione drammatica e del suo sviluppo: il traduttore ha agito con notevole libertà, e talvolta con disinvoltura, evidentemente preoccupato in via esclusiva del pubblico destinatario, quello italiano. Ma chi era l'anonimo autore di questa traduzione? Le possibilità si riducono sostanzialmente a due nomi: Ferdinando Fontana ed Enrico Golisciani. Vero che del dramma fu rappresentata una terza versione in siciliano, *Mararosa*, di questa abbiamo notizie solo indirette attraverso recensioni a stampa, pubblicate in occasione delle rappresentazioni nelle varie città italiane⁹. Messa in scena dovuta alla compagnia di Giovanni Grasso, che già aveva portato (e stava ancora portando) con un gradissimo successo¹⁰ sui palcoscenici italiani *Feudalismo* ovvero *Terra baixa*, anche

⁸ A sinistra edizione a stampa dell'originale catalano del 1895 (A. GUIMERÀ, *Maria Rosa*, 1895, cit., p. 138); a destra il dattiloscritto inedito del FG, terzo atto, c. 29.

⁹ Vedi l'*Indipendente: giornali, politico, economico, letterario, commerciale, marittimo*, 4 settembre 1906, p. 2.

¹⁰ Cesare Giardini, proprio all'inizio degli anni Venti del secolo scorso, quando aveva cominciato a occuparsi di letteratura catalana pubblicando non pochi articoli,

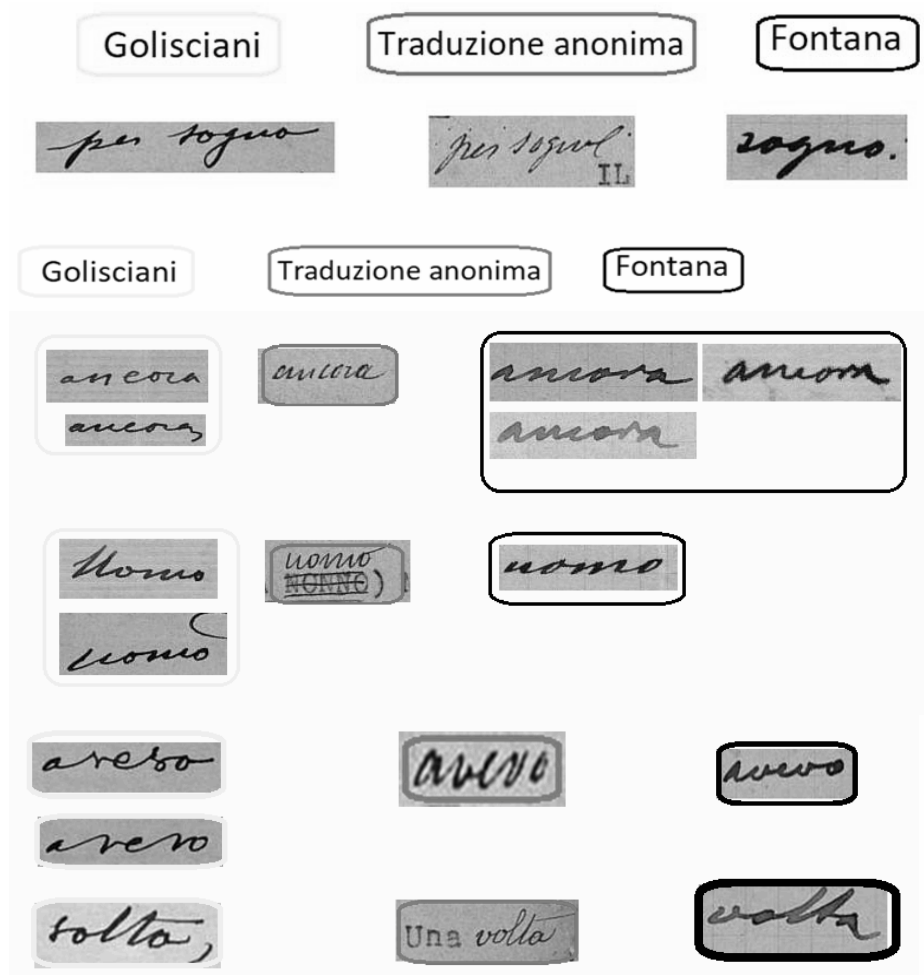
questo adattato all'ambiente siciliano e quindi non propriamente una "traduzione". Più oltre forniremo ulteriori ragguagli sulla versione siciliana di *Maria Rosa*.

Non abbiamo trovato tracce (copioni) di *Feudalismo* né di *Mararosa*, né alla SIAE italiana né alla corrispondente società spagnola (SGAE). Forse potrebbero nascondersi in qualche documento della compagnia Grasso-Ferraù. Sarebbe di notevolissimo interesse studiare e sapere come l'addomesticamento siciliano dei drammi catalani sia avvenuto esattamente. Per ora ci dobbiamo limitare alle osservazioni possibili sull'unica traduzione italiana di *Maria Rosa* pervenutaci, anche se tuttora inedita. Per capire dunque a chi sia ascrivibile l'anonima versione abbiamo compiuto verifiche su tre fronti: 1. Lettura delle lettere di Golisciani e di Fontana a G., per fortuna conservate nel FG; 2. Valutazione grafica dei non numerosi interventi correttivi manoscritti presenti nel dattiloscritto in rapporto alla grafia delle lettere certamente autografe; 3. Collazione della traduzione con l'edizione catalana di *Maria Rosa* del 1895.

Le lettere conservate di Fontana e Golisciani sono di grandissima utilità e si soffermano su aspetti concreti del loro lavoro traduttivo, fornendoci elementi utili alla possibile identificazione dell'autore dell'unica traduzione italiana superstite. Anche l'esame degli interventi manoscritti sul dattiloscritto ci fornisce qualche indizio, sia pure non risolutivo. Vediamo nel dettaglio alcune parole, che troviamo nella traduzione anonima¹¹, e le medesime parole che abbiamo isolato dalle lettere di Golisciani e Fontana a G.

commemorando la figura di G. e tracciandone un informato profilo, scrive che nelle opere di Guimerà composte dal 1880 al 1905 «[...] in Italia [...] non si conosce che *Mar y Cel* che fu rappresentata da Ermete Novelli». Colpisce soprattutto perché Giardini era stato attore fino all'inizio degli anni Venti e aveva lavorato con diverse compagnie, tra le quali quella di Gandusio-Borelli-Piperno che l'aveva condotto in tournée a Barcellona (vid. C. GIARDINI, *Un grande drammaturgo catalano: Angelo Guimerà* in «Musica e scena», IX, 1924, p. 23. Pubblicato anche col titolo *Letterati d'eccezione. Angelo Guimerà*, «Resto del Carlino», 22-VIII-1924). Lo stesso Giardini, due anni prima, accennando al drammaturgo catalano, aveva scritto: «[...] Ed ecco perché se vi è un Guimerà poeta romantico, vi è anche un Guimerà commediografo che tutto il mondo conosce e che nel campo naturalista ha creato il più bel tipo del *rusticanismo* catalano col personaggio di 'Manelio' [sic] nel dramma 'Terra bassa'» (C. GIARDINI, *Poeti catalani*, in «Il Secolo XX», V, 1-V-1922, pp. 398-399).

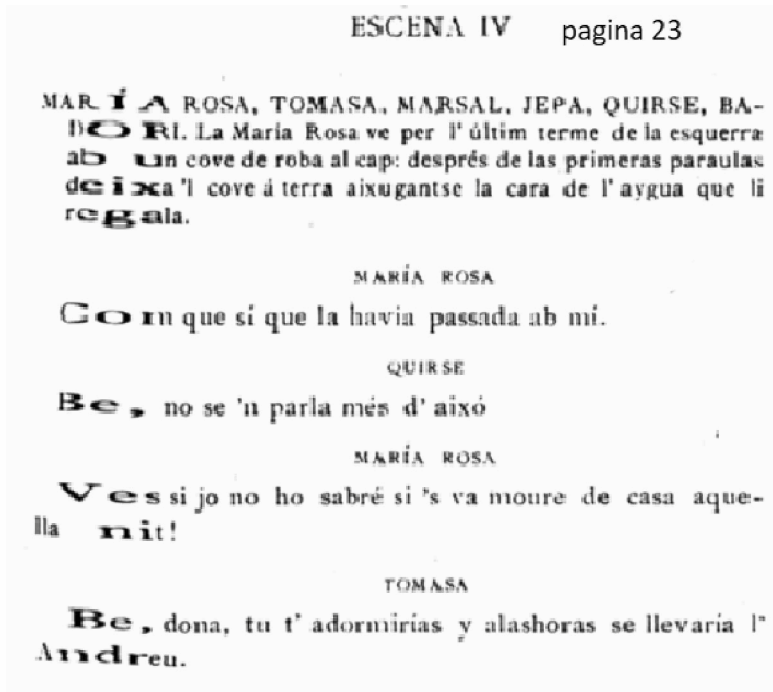
¹¹ Vi sono correzioni/integrazioni mss. nelle seguenti cc. del dattiloscritto: atto 1, c. 30bis; atto 2, cc. 15, 16, 21, 26, 32, 35, 38; atto 3, cc. 7, 8, 9, 10, 18, 20, 22, 23, 27, 32.



Come si può facilmente osservare ci sono parecchi elementi comuni tra la grafia di Golisciani e quella della correzione della traduzione anonima (in particolare le lettere “r” e “t”) difforni dalla grafia di Fontana (nonché similitudini anche tra la grafia di Golisciani e quella di Fontana). Tuttavia, vi sono pure delle differenze nel tratto di alcune lettere (“v”, “a”) che rendono comunque difficile e acipite l’interpretazione. Inoltre, il ductus delle correzioni nell’anonimo dattiloscritto non appare riconducibile pienamente a nessuna delle altre due grafie (“avevo”, ecc.). Un altro dettaglio, che mi pare rilevante, è come la parola “uomo”, così come scritta da Golisciani, possa essere letta come “nonno”, cosa che effettivamente

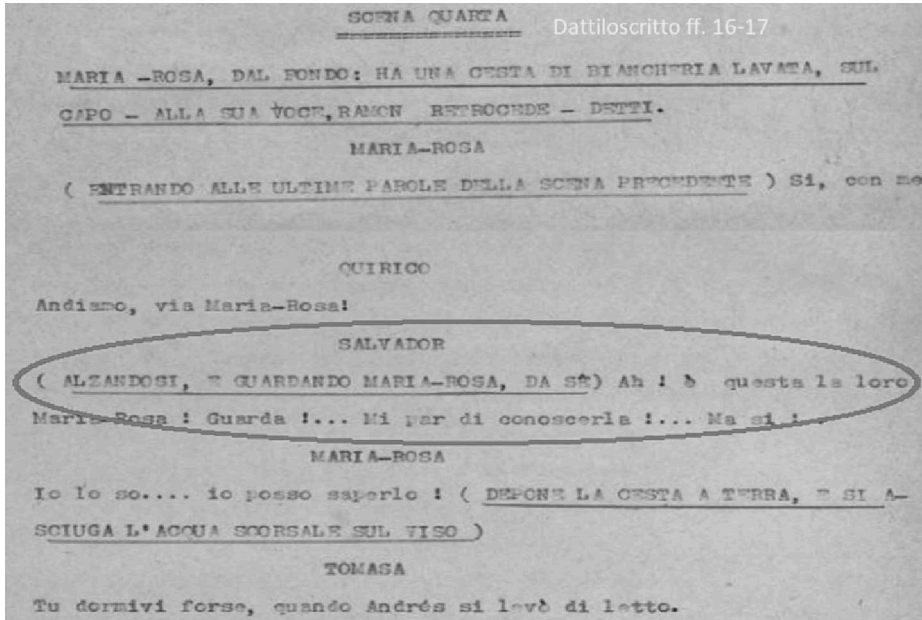
capita nella versione dattiloscritta, poi corretta manualmente. Errore spiegabile se il manoscritto della traduzione è stato affidato dal traduttore (o da chi per lui) a una copisteria per le copie dattiloscritte.

In una lettera di Golisciani a G. leggiamo che le modifiche [della sua traduzione] sono limitate e che ha «soppressa qualche non importantissima scena nel 1° atto, dalla quale già s'indovinava il nodo e la fine del dramma, *di aver giustificato qualche piccolo dettaglio come quello di far subito riconoscere Maria-Rosa da Salvador nel 1° atto [evidenziato nostro], e in questo stesso atto di aver modificato un po' il soverchio va e vieni dei personaggi». Ed effettivamente nell'originale catalano l'agnizione da parte di Badori (Salvador nella traduzione) di Maria Rosa arriva solo nella scena X del I atto, mentre nella versione dattiloscritta avviene nella IV scena del medesimo: Badori è totalmente assente dal dialogo nella IV scena dell'originale. Ecco il raffronto tra traduzione e testo catalano pubblicato nel 1895¹²:*



Maria Rosa, 1895

¹² Dattiloscritto Atto I, cc. 16-17, *Maria Rosa*, 1895, p. 23.



Maria Rosa, Biblioteca de Catalunya, Fondo Guimerà

Come è chiaro l'agnizione viene anticipata di sei scene rispetto all'originale, così come indicato nella lettera di Golisciani, anche se si parla genericamente «di far riconoscere subito Maria Rosa da Salvador». Questo ci sembra una prova più convincente dell'attribuzione a Golisciani della traduzione. Senza contare altri elementi formali che attestano la spedizione di una versione in qualche modo definitiva e non delle versioni provvisorie da sottoporre al vaglio di G. quali quelle che, stando alle lettere, Fontana avrebbe inviato in più riprese¹³. Golisciani, il cui lavoro fu messo in scena solo a Roma, al Teatro Manzoni, non fece quel che si dice una «traduzione completamente autorizzata». Inizialmente, invero, G. non si era dimostrato affatto contrario all'idea. In seguito, però, in virtù delle pressioni, sia di Fontana stesso che di Giuseppe Soldatini, agente del drammaturgo catala-

¹³ Scrive Fontana a G. (Cartolina postale da Sorengo [Lugano] data timbro postale 27-VII-1901): «Quel maledetto 2° atto [di Maria Rosa] non si trova. Le ricerche alla Posta possono andare per le lunghe. Ho deciso di far così: oggi stesso io spedirò direttamente a Lei il Primo e il Terzo atto da me tradotti. Ella, intanto, appena riceve questa mia, immediatamente mi rispedisca il 2° atto corretto come desidera. Io lo tradurrò magari in una notte...»).

no in Italia, e in considerazione del fatto che la traduzione non era stata preventivamente sottoposta al controllo dell'autore e che erano passati ben quattro anni senza che il dramma fosse messo in scena, G. si libera da ogni impegno con Golisciani. Nel FG c'è anche una lettera dell'agente teatrale Re Riccardi a Golisciani in cui scrive di avergli inviato un esemplare della traduzione¹⁴. Questo potrebbe essere il dattiloscritto poi inviato da Golisciani il quale, evidentemente un po' risentito, così descrive a G., il 13 luglio 1901, i suoi interventi sul testo: «mi permetto, per una artistica soddisfazione, di rimetterle una copia della detta traduzione da me fatta acciò che Ella, Autore del dramma, vegga coi fatti se io avevo secondato le Sue intenzioni». Evidentemente le riserve mosse da G. alla traduzione di Golisciani non erano poche e sono intuibili già dalla sommaria descrizione presente nella citata missiva:

Io ho curato, con piena coscienza di Artista, di far dei tagli. Di condensare certe scene un po' prolisse, di giustificare meglio qualche particolare, di evitare certe immagini troppo proprie dell'indole del suo paese, e per noi, inefficaci, di stringere i dialoghi in modo da renderli scorrevolissimi, ed efficaci il più che si poteva, e infine, di far sì che il dramma sembrasse non una servile traduzione, ma cosa scritta originalmente in italiano¹⁵.

Già da questo succinto quadro si capisce molto dell'“adattamento”, comprensivo di aggiustamenti e tagli, operato da Golisciani. Al di là di questi, che non vedremo ovviamente nel dettaglio, perché numerosissimi¹⁶, dobbiamo anche dire che il traduttore si è avvalso quasi sicuramente, oltre che del testo catalano, soprattutto della versione spagnola di José Echegaray. Numerosi sono i punti in cui Golisciani coincide più con la versione di Echegaray che con l'originale catalano. Eppure lo doveva avere indubbiamente sotto gli occhi, se riesce, nella sua traduzione, a inserire una

¹⁴ «Dei due copioni che io ho fatto fare, posso per ora, spedirgliene solo uno [a Golisciani] perché l'altro lo ha in consegna il Sig. Lombardi il quale trovasi attualmente fuori di Roma. Non mancherò di spedirglielo appena mi sarà possibile» (Lettera su carta intestata «A Re Riccardi» di A Re Riccardi a Enrico Golisciani. Data Roma 26 luglio 1901, c.1r. – FG, Biblioteca de Catalunya, Capsa 36/2).

¹⁵ Lettera di Enrico Golisciani a G. datata 13 luglio 1901 (FG, Biblioteca de Catalunya, Capsa 32/2).

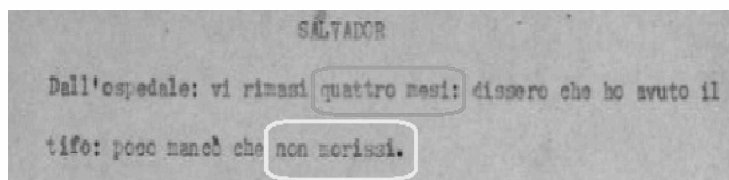
¹⁶ Omissioni e tagli ne troviamo fin dalla prima scena del primo atto in cui Golisciani omette proprio la battuta iniziale del dramma di Jepa (che sarà «Il Gobbetto» nella traduzione) che invece Echegaray correttamente include (atto I c.1 e Echegaray 1894, p. 7).

nozione che nel testo a stampa catalano non c'è, ma, nel contempo, a ignorare un'omissione che invece c'è nella versione di Echegaray. Curioso caso di "contaminazione":

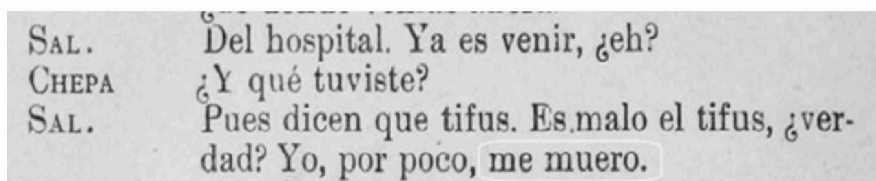
BADORI

M' hi he estat al hospital; en bona fe. Y quatre mesos que m' hi he estat; d' uns tifus. Y al sortir me 'n anava per aqueixos mons buscant feyna.

Testo originale (ed. 1895, p. 8)



Traduzione di Golisciani (1897, atto I, c.2)



Traduzione di Echegaray (1894, p. 8)

Come si può agevolmente constatare, la precisazione «quattro mesi» è omessa da Echegaray ed è presente invece nell'originale e nella versione di Golisciani. Viceversa «poco mancò che non morissi» ha un esatto corrispondente nella versione di Echegaray, ma è assente dal testo catalano. Va ribadito che i dialoghi sono largamente rimaneggiati nella sequenza delle battute, come vedremo tra poco. In ogni caso, mi sembra fuor di dubbio che Golisciani, come abbiamo potuto riscontrare in numerosi luoghi, si sia avvalso più che abbondantemente della versione spagnola di Echegaray, anche per taluni aspetti di adattamento o contrazione del dialogo, ma non solo. Si veda per esempio come l'espressione «En Badori beu ab la botella» che significa, secondo l'uso prevalentemente popolare, bere a garganella dalla tipica borraccia in pelle o otricello («bota»), diventi per Echegaray «Bebiendo á la catalana» e, di conseguenza, per Golisciani, che aggiunge

sua sponda anche un avverbio, «Beve largamente, alla catalana...»¹⁷. In primo luogo, illustriamo allora più approfonditamente, alcune parti significative in cui Golisciani segue la versione di Echegaray, che diverge dall'originale di G. del 1895; in secondo luogo le parti in cui il traduttore napoletano segue invece il predetto testo di G., distaccandosi dalla versione di Echegaray; in terzo luogo, parti del testo di G. modificate, riassunte o rielaborate da Golisciani, in modo totalmente autonomo o anche seguendo Echegaray; infine, alcune sviste o cattive interpretazioni del testo di G. dovute a Golisciani.

Per quanto riguarda il primo gruppo, evidenziamo alcuni casi specifici, che ci paiono particolarmente esemplari. La scena II dell'atto I viene in parte rielaborata da Echegaray che introduce il verbo "confirmar" per "schiaffeggiare, picchiare, bastonare" in battute di Quirico. In questa accezione Golisciani recepisce la "cresima", uso fraseologico assente in G. «Quirico / Mira que te *confirmo*, y eso que ya te pasó la edad de la confirmación» che diventa «Quirico/ Bada che ti rinnovo la cresima»¹⁸. Tutta la scena da cui è stata estrapolata l'espressione è stata riscritta e Golisciani si rifà ampiamente a Echegaray. Così in moltissime altre parti. Si veda ad esempio la seguente battuta di Tomasa: «Com que 'l capatás mort era un bon home. Jo 'l vaig veure l'endemà estés al mitj de la carretera...» che Golisciani rende con un'immagine più cruenta: «Il capomastro era un uomo dabbene: io lo vidi steso in mezzo alla cava, in una pozza di sangue!» sulla falsariga di Echegaray: «Como que el capataz era un hombre de bien. Yo le ví al otro día tendido en mitad de la carretera en un charco de sangre»¹⁹. Tutta la seguente battuta di Quirse/Quirico della scena VI dell'atto II²⁰ «Mireu que son estranyas las donas! Ab la Tomasa desseguida 'ns vam entendre: tot va venir d'unas barallas. Qué hi tens que dir del Marsal per no volerlo? Avans, que s'emborraxava, jo te 'n hauria privat be prou de casarthi; pero desde que van agafar a l'Andreu fa bondat»²¹ viene di fatto diversamente riscritta da Echegaray: «¡Lo que

¹⁷ *Maria Rosa* 1895 e 1894, p. 9; e *Maria Rosa* Golisciani, atto I, c. 3. Trascriviamo diplomaticamente sia i testi di G. che quelli di Echegaray, anche se confliggono con la normativa odierna delle rispettive lingue.

¹⁸ *Maria Rosa* 1894, p. 9; e *Maria Rosa* Golisciani, atto I, c. 6.

¹⁹ *Maria Rosa* Golisciani, atto I, c. 12; *Maria Rosa* 1894, p. 14.

²⁰ Nell'edizioni successive a quella del 1895, vedi per esempio quella del 1904, la scena VI è in realtà la II del II atto. La parte di Quirse (Quirico) in questione non è però diversa. Altre parti sono state rivedute e cambiate.

²¹ *Maria Rosa* 1895, p. 81.

sois las mujeres, María Santíssima! ¿Pero tú, qué tienes que decir de Ramón para no casarte con él? Antes se emborrachaba [...] A la cuenta le dió su miaja de miedo, porque un hombre bebido no sabe lo que se hace». Di conseguenza Golisciani, che attinge alla traduzione di Echegaray, al netto di alcune marginali modifiche lessicali, da lui stesso introdotte, rende con «Ma guarda che cosa sono [*“sono” aggiunta ms.*] le donne. Maria Santissima. E che trovi da ridire sul conto di Ramon per non volerti maritare con lui? Prima s’ubbricava, [...] [*E aggiunge*] ... certo, per paura...riflettendo che un uomo ubbriaco non sa quel che si faccia»²². Le modifiche interpretative attestate in Echegaray (ripetiamo: probabilmente con l’assenso di G. o forse addirittura da lui stesso orientate) e recepite dal traduttore italiano, contribuiscono talora a connotare aspetti del dramma in chiave magari accentuatamente misogina (ai danni per lo più di Tomasa) quasi sempre per ottenerne un certo effetto comico. Si veda ad esempio la seguente battutata di Quirico: «Entretant’ me’n vaig ab aquella, que deu estar ... (*Se’n va per la dreta, de puntetes.*)»²³. Sia Echegaray, e quindi Golisciani, la interpretano esattamente allo stesso modo: «(*A Ramon en voz baja*) Vaya, os dejo. (¡Ahora me voy con la fiera! ¡Buena estará!) (*Se dirige á la derecha sin meter ruido: vacila un poco, y entra resueltamente*)» e «(*Da sé*) Vado a liberare la belva! La troverò furibonda (*in punta di piedi va verso la porta dove è chiusa Tomasa, esita alquanto poi deciso apre la porta*)»²⁴. I puntini di sospensione dell’originale vengono sciolti con un sostantivo che contribuisce a dipingere il ritratto di una Tomasa quale virago soggetta ad impulsi incompatibili col ruolo sociale allora ascritto alle donne. Inoltre il traduttore italiano sottolinea ulteriormente l’aspetto dell’arrabbiatura quasi ferina («belva... furibonda...») rincarando la dose con un endiadi più intensa, se possibile, di «¡Buena estará!».

Per quanto riguarda il secondo gruppo (parti in cui il traduttore napoletano segue invece il testo di G.) va ribadito che indubbiamente si tratta di un numero molto inferiore di casi che comunque configurano un contatto col testo catalano del 1895, come abbiamo in parte già potuto vedere. Arricchiamo dunque la lista al fine di dimostrare che, pur nell’esiguità, il contatto esiste lungo tutto il testo della traduzione. Se andiamo alla didascalia iniziale dell’atto II, possiamo constatare come Golisciani sia

²² *María Rosa* 1894, p. 51; e *Maria Rosa* Golisciani, atto II, c, 28/29.

²³ *María Rosa* 1895, p. 72.

²⁴ *María Rosa* 1894, p. 45; e *Maria Rosa* Golisciani, atto II, c. 19.

più in linea con l'originale di G. Infatti, Echegaray omette di rendere la «caixa de nubia» che invece Golisciani traduce con «cassone di legno»²⁵. Il librettista napoletano aggiunge a suo piacimento, per accentuare forse il quadro di povertà, la descrizione della scena con parti inesistenti nel testo di G. e nella versione di Echegaray: le sedie della scena diventano infatti «rozze» (aggettivo che non troviamo in G. né nella versione del drammaturgo madrilenno). Integra però la descrizione con un crescendo del buio, tratto da Echegaray, «Empieza á anochecer. Después noche cerrada», che diventa «comincia ad annottare, in seguito, notte alta». In G., sparisce il climax descrittivo e troviamo un più semplice «Comensa á ferse fosch»²⁶. Curiosamente un riferimento geografico di G. viene mantenuto da Golisciani e cassato da Echegaray. Quirico, parlando a un certo punto del proprio futuro, sbotta: «Jo? Qué vols que li regali? Aquí tenim quatre trastos; donchs que se'n gaudeixin per ara com si fossin seus, vetho aquí. Com que ab la Tomasa 'ns en aném i comensar un altra carretera molt lluny ... Al Aragó [...]» che per Golisciani, fermo restando che gli operai non lavorano presso un cantiere stradale, ma sono scalpellini in una cava, con le conseguenze che vedremo più sotto, diventa: «Ma! ... Abbiamo dei vecchi mobili di casa: se ne serviranno come di cosa propria. Del resto, io, e Tomasa, andiamo domani a lavorare in una nuova cava, ad Aragon, e non ci si pensa oltre!». Per Echegaray sparisce invece il riferimento aragonese di G., mantenuto da Golisciani: «¿Yo? ¿Qué quieres que regale? Aquí tenemos cuatro trastos; pues se sirvan de ellos por ahora como si fuesen suyos. De todas maneras, mañana mismo nos vamos la Tomasa y yo á trabajar á la nueva carretera. Con que ahí tienes»²⁷. Infine, un'aggiunta operata da Echegaray, ma non da Golisciani, che accentua la vergogna di Maria Rosa con cui si chiude il II atto: vi è una risata corale di scherno nei confronti della protagonista, esplicitata sottoforma di battuta corale a chiusura dell'atto, ribadita in un paratesto da G., che precede di poco quanto qui riportiamo. Ma cominciamo dal testo del 1895: «(*Maria Rosa que havia quedat sentada, s'aixeca indignada al sentir las riallas, y torna a caure abatuda cubrint-se la cara ab las mans*) Estich perduda! Quina

²⁵ *Maria Rosa* 1895, p. 55; e *Maria Rosa* Golisciani, atto II, c. 1.

²⁶ *Maria Rosa* 1895, p. 55; *Maria Rosa* Golisciani, atto II, c. 1; *María Rosa* 1894, p. 35.

²⁷ *Maria Rosa* 1895, p. 115; *María Rosa* 1894, p. 66; *Maria Rosa* Golisciani, atto III, c. 6.

vergonya!» che Echegaray riscrive (molto probabilmente col consenso di G.) in questo modo: «¡Qué vergüenza, Dios mío! ¡Qué vergüenza! Todos / ¡Já, já, já! (*Todos se rien. María-Rosa desesperada: la contienen Quirico y Tomasa*)», mentre Golisciani, più fedelmente, pur aggiungendo «cattiva donna», chiude l'atto, non con le risate, ma con il dolore di Maria Rosa: «Maria Rosa (*che era caduta a sedere, abbattuta, si rialza alle risa dei lavoratori, e poi ricade, il volto fra le mani, mormorando*) Perduta! Come una cattiva donna! ... Che vergogna!! ...». ²⁸

Per quanto riguarda il terzo gruppo (parti del testo di G. modificate, riassunte o rielaborate da Golisciani, in modo totalmente autonomo o anche seguendo Echegaray) l'elenco potrebbe essere ricchissimo perché, come abbiamo già accennato, il testo di G. è stato ampiamente rimaneggiato dal traduttore napoletano, spesso sulla scorta di Echegaray, ma anche in modo autonomo, come dicevamo, secondo quanto lo stesso librettista napoletano aveva scritto a G.: «non avendo fatto altro che rendere più conciso qualche dialogo, per noi [sottolineato in originale] troppo prolisso» ²⁹. Vediamo alcuni esempi. La parte iniziale della scena XII atto II della Maria Rosa di G. ³⁰ si trova, sia in Golisciani che in Echegaray, alla scena VIII e IX. L'importante dichiarazione d'amore di Maria Rosa a Marsal della scena XIII di G. viene spostata nella scena IX nelle versioni considerate ³¹. Quindi in questo ed altri casi c'è una riorganizzazione dell'assetto drammaturgico nelle due traduzioni, secondo il modello di Echegaray. Tuttavia, Golisciani agisce anche autonomamente, soprattutto nella riduzione, come ad esempio (uno tra i molti) nella scena IX dell'atto III. Nell'originale considerato ³² sono presenti otto personaggi, più un uomo e una donna non meglio identificati. Golisciani semplifica, sia rispetto all'edizione del 1895 che alla versione di Echegaray (che non prevedeva comunque i due "generici"). Nel testo di Golisciani manca infatti Quirico. Questo comporta una revisione degli interventi degli altri personaggi presenti. Un solo esempio rappresentativo di una riduzione di notevole portata: il taglio è di fatto una costante dal I al III atto. Un altro elemento

²⁸ *María Rosa* 1895, p. 107; *María Rosa* 1894, p. 61; *María Rosa* Golisciani, atto II, c. 46.

²⁹ Lettera di Golisciani a ÀG., 30-VII-1901, c.1v., capsula 32/2.

³⁰ *María Rosa* 1895, p. 98.

³¹ *María Rosa* 1894, p. 56 e *María Rosa* Golisciani, atto II, c. 37.

³² *María Rosa* 1895, p. 138.

distintivo di Golisciani, come già rilevato, è la determinazione del luogo di lavoro dei protagonisti maschili in una cava anziché nella costruzione di una strada. Questo spostamento genera delle immagini di non sempre immediata comprensione, come «il taglio del monte» della battuta in italiano di Quirico «Ed ecco menato a termine il taglio del monte, Gobbetto!»³³ che appare meno eloquente del corrispondente catalano «[...] Eh que sembra mentida, Jepa? Ja Ja la tenim llesta la carretera»³⁴, come felice compimento dell'opera che porterà i protagonisti a cercare lavoro in altre plaghe. Per inciso, ricordiamo che l'adattamento siciliano, di cui diremo, parla invece della costruzione di una linea ferroviaria.

Per quanto concerne infine il quarto gruppo (imprecise interpretazioni del testo originale) il numero non appare soverchio, anche perché il processo di riduzione comporta fatalmente molte libertà che rendono talora difficile l'individuazione dei luoghi puntualmente tradotti, seguendo il testo originale e non costituiscano una rudimentale riscrittura. Ecco però alcuni esempi che ci paiono particolarmente significativi. Un classico falso amico potrebbe essere il termine catalano “riera” («Déixala estar a la Maria Rosa, qu'es á rentar a la riera»)³⁵ che Golisciani rende impropriamente con “riviera” («Era occupata a lavare nella riviera»)³⁶ con una diversa sequenza degli interventi dei personaggi, mutuata da Echegaray. Ecco invece un fraintendimento che comporta l'attribuzione di un valore metaforico a un invito a occuparsi di «cose da donne» rivolto a Tomasa e contenuto nello scambio tra Quirse e Calau: «(Quirse / Ves, ves. Venta'l foch. Jepa / Arri á fer mitja!»). Invito che diventa per Golisciani «Ecco ad attizzar fuoco!»³⁷, là dove il senso non è metaforico, ma improntato più semplicemente alla visione sessista dei ruoli di allora. Golisciani omette inoltre anche alcune battute che potrebbero apparire di traduzione problematica, come per esempio «Vaja, fa tristesa tant temps plegats y ara escampem-nos». Forse la traduzione di Echegaray («tanto tempo punto, y ahora *desparramaos*»)³⁸ non era sufficientemente chiarificatrice, anche per quel «desparramaos» in corsivo. Pure in questo caso gli esempi potrebbero essere più nume-

³³ *Maria Rosa* Golisciani, atto III, c. 4.

³⁴ *Maria Rosa* 1895, p. 112.

³⁵ *Maria Rosa* 1895, p. 13.

³⁶ *Maria Rosa* Golisciani, atto I, c. 6.

³⁷ *Maria Rosa* 1895, p. 62. *Maria Rosa* Golisciani, atto II, c. 8.

³⁸ *Maria Rosa* 1895, p. 115; *María Rosa* 1894, p. 66.

rosi: evidentemente però l'omissione potrebbe essere giustificata da ragioni diverse, anche non ricollegabili a difficoltà di comprensione del testo.

Non si può scartare l'ipotesi che il traduttore/adattatore italiano lavorasse su un testo catalano/spagnolo in qualche misura diverso, con varianti d'autore o alternative, determinate dalla scelta autoriale in merito alla rappresentazione del proprio dramma a un pubblico diverso da quello madrilenò, barcellonès o catalano. A questo punto però dobbiamo anche chiederci se, in base alla documentazione oggi disponibile, Echegaray abbia prodotto davvero una sua traduzione o non si tratti piuttosto della "castiglianizzazione" di una versione preesistente da rielaborare o di una vera e propria accurata autotraduzione, prodotta da G. stesso. Poiché per ora abbiamo il conforto delle sole traduzioni pubblicate a stampa, ci riferiamo in particolare a quelle firmate da José Echegaray e, in minor misura, a quelle ascrivibili a Fernando Díaz de Mendoza, impresario teatrale, attore e regista, nonché marito di María Guerrero, attivi soprattutto al Teatro Español e poi al Princesa (oggi María Guerrero) dove i drammi guimeriani vennero prevalentemente rappresentati. Non possiamo di certo porre alcun riscontro testuale tra versione pubblicata e quella eventualmente spedita da G. e compulsata da Echegaray. L'unica documentazione di cui disponiamo finora sono le lettere scambiate tra i due, già in parte utilizzate³⁹, che certamente ci forniscono molte informazioni sulle modalità operative, ma non consentono uno studio puntuale. Il solo riscontro con eventuali testi potrebbe consentirci affermazioni più nette in merito. Le missive in questione però ci presentano anche altre informazioni che riguardano la ricezione del teatro di G. a Madrid, condizionata in parte dal catalanismo militante dell'autore, che di fatto si riverbera anche sul processo traduttivo. Questi elementi non riguardano naturalmente la fortuna italiana di G., in qualche modo più libera da questo non secondario condizionamento: interessa in Italia la qualità drammatica e non i paratesti o pretesti

³⁹ J. MARTORI, *Guimerà en Madrid*, in «Anales de la literatura española contemporánea», XXI, 3, 1996, pp. 313-327; J. MARTORI, *La projecció d'Àngel Guimerà a Madrid (1891-1924)*, Barcelona, Curial – PAM, 1995, in particolare pp. 57 e ss. E. GALLÉN, *Guimerà i el teatre espanyol*, in *Guimerà i el teatre espanyol*, El Vendrell, Punctum e Ajuntament de El Vendrell, 2022, pp. 23-51; *Traducció i reescrituras de "Terra Baixa" de Àngel Guimerà*, in *Actas del XVII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, coord. M. Cots Vicente e A. Monegal, Barcelona UPF, 2010, vol. 2, pp. 187-199.

biografico-ideologici legati al catalanismo del drammaturgo, in particolare al suo impegno politico⁴⁰. In altre parole non può esserci un'operazione di discredito di G., basata su ragioni ideologiche, simile a quella prodotta da alcuni patriottardi ispanici che, soprattutto attraverso alcuni giornali madrileni (in particolare «El Imparcial», «El Liberal», «La Época» e «La Ilustración española y americana»)⁴¹, innescarono la polemica probabilmente preoccupati del grande successo del suo teatro, anche nella capitale del Regno, nonché di neutralizzare tutto ciò che potesse mettere in discussione l'entelechia ispanica. Con l'accusa di essere un regionalista o catalanista o indipendentista o separatista, tutti concetti che venivano

⁴⁰ Questo aspetto è stato studiato in particolare da Pere Anguera e, più recentemente, da Joan Esculies, per il teatro patriottico e da Giovanni C. Cattini che vede in G. «no [...] un sintetitzador original de la teoria política, sinó un excel·lent dinamitzador i difusor de l'associacionisme i de la cultura catalanista. Els seus discursos, les seves poesies o els seus monòlegs i textos teatrals serviren per difondre idees, exemples internacionals, conceptes i referències històriques, imprescindibles per convertir el catalanisme en un moviment popular i de masses [...]» (G.C. CATTINI, «... tant drets com caiguts poble serem». *Àngel Guimerà i els inicis del catalanisme polític*, in *Guimerà: ideologia i pensament*, in «Quaderns de la Rigala», III, El Vendrell – Lleida, Punctum & Ajuntament de El Vendrell, 2019, pp. 44-45). L'aspetto politico catalanista è quasi del tutto estraneo dalla ricezione italiana che si sofferma sul teatro in sé. Questione che viene ulteriormente accentuata in caso di addomesticamenti regionali italiani che cambiano totalmente la referenzialità, pur magari nel rispetto della fabula e dell'intreccio.

⁴¹ «La Época» in particolare si distingue per la raffinatezza dell'argomentazione, che, sul problema catalano, si configura come modalità dialettica di lunga durata, quando in taluni circoli di Madrid si discute di Catalogna. Julio Burell, futuro Ministro, scrive: «La retórica catalanista no se ha parado en barras. El Sr. Guimerà ha llegado á decir: –¿Qué habría pensado España de Napoleón si al imponerle éste su poder le hubiera también impuesto su lengua? Esto de la lengua es lo que tiene más preocupados y enardecidos á los tres ó cuatro literatos de segunda y tercera fila que hinchán el perro del 'nacionalismo' catalán» («La Época», 27-IV-1897, p. 1). Eduardo Bustillo mette invece insieme «el catalanista Guimerà» e il suo traduttore Echegaray: «en cuanto á *Tierra baja*, ya demostré, en el ligero estudio que me mereció, que puede figurar entre las obras de más pobre base y falsos recursos que el traductor nos ha ofrecido últimamente en su atropellada labor de compromiso, de la que también nació después la equivocación del grande ingenio en *La calumnia por castigo* con su obligada sangre en la catástrofe», «La Ilustración española y americana», 30-V-1897, num. 20, p. 330. Non da meno Azorín che definisce G. «regionalista furibundo en Barcelona, *universalista* –por los aplausos– en Madrid» («Madrid cómico», 12-III-1898, p. 226).

resi spesso equivalenti nell'uso disinvolto⁴² che ne facevano i “patrioti” (termine usato da Echegaray) di Madrid, si cercava di minarne il successo e la credibilità al fine di osteggiare il catalanismo politico. La breve digressione su G. a Madrid e sulle versioni prodotte da Echegaray, ma successivamente anche da molti altri traduttori spagnoli, con i relativi processi di adattamento, fanno capire come il traduttore italiano potesse trovarsi davanti a testi oggettivamente diversi, quello originale catalano e quello, più o meno tradotto, spagnolo, dal cui confronto potevano emergere opzioni talora contraddittorie. Per non dire poi della pregiudiziale ideologica, cui abbiamo alluso, che indubbiamente agiva, spesso anche inconsciamente, sulle traduzioni spagnole eseguite a ridosso di eventi rivendicativi particolarmente rilevanti per l'identità politica catalana⁴³, in virtù della dimensione sociale del teatro. Pregiudiziale funzionale alla corretta interpretazione di certe sensibilità del pubblico tesa ad assecondarne non solo i gusti estetici, ma anche i presunti orientamenti politici. In questo senso, le platee teatrali di Madrid e Barcellona si collocano su poli naturalmente diversi e, spesso, anche opposti.

Golisciani riceve il permesso di tradurre *Maria Rosa* da G. proprio a inizio 1897, ma nelle lettere non è esplicitato se traduca da mano/dattiloscritto o da edizione/i a stampa. Più probabile quest'ultima eventualità, visto che il testo di *Maria Rosa* era stato pubblicato, proprio da «La Renaixensa», due volte in catalano tra il 1894⁴⁴ e il 1895 e, da altro editore, anche in spagnolo, nel 1894⁴⁵. Potrebbe, come dicevamo, avere attinto da due fonti testuali diverse, con varianti alternative, dovute alla penna dello

⁴² «El Liberal (articolo *Regionalistas y separatistas*, 17-III-1897, p. 2) azzarda quest'analisi: «Conviene no confundir los regionalistas con los separatistas. Los primeros no son muy numerosos y quieren á España. Los segundos son escasísimos y odian todo cuanto procede del otro lado del Ebro».

⁴³ Alludiamo in particolare alla pubblicazione del *Missatge a S.M. Jordi I, rei dels bel·lens* (7-III-1897) che comportò, da parte del governo di Madrid, la chiusura di giornali e associazioni catalaniste. In risposta a questa ondata di repressione ci furono molte proteste in cui i manifestanti indossavano la “barretina” catalana (E. GALLÉN, *Guimerà i el teatre espanyol* cit. pp. 33 e ss.). Portare la “barretina” era per buona parte dei giornali di Madrid molto peggio che una provocazione.

⁴⁴ Le due edizioni sono così catalogate: *Maria Rosa. Drama en tres actes y en prosa*, Barcelona, La Renaixensa, 1894, pp. 136 e *Maria Rosa. Drama en tres actes y en prosa*, Barcelona, La Renaixensa, 1895, pp. 165.

⁴⁵ Edizione che comprende un interessante glossario «para embastecer las palabras, pero respetando la espontaneidad del actor» (*Maria Rosa* 1894, p. 97).

stesso autore e non del traduttore spagnolo o a una versione dell'opera, inviata da G., che le incorporava entrambe. Non abbiamo evidenze inequivocabili, in difetto dei testi probatori, ma solo qualche indizio. Per capire il valore da attribuire alla fonte (o alle fonti) della traduzione italiana dobbiamo soppesare, per quanto possibile, in che misura potessero essere eventualmente considerate autotraduzioni di G. o non piuttosto adattamenti traduttivi⁴⁶. A tal fine, considereremo la documentazione epistolare che illustra il *modus operandi* richiesto da Echegaray che genererebbe un prodotto ibrido (cioè un'autotraduzione riveduta e "castiglianizzata" da altro traduttore). Va sottolineato, anzitutto, che lo scrittore madrilenò è il traduttore "ufficiale" delle edizioni a stampa di *Tierra baja* e di *María Rosa*⁴⁷. Una data rilevante è il 1897, quando Echegaray passerà il testimone di traduttore guimeraniano a Fernando Díaz de Mendoza, considerando forse questo ruolo riduttivo per lui, ruolo che evidentemente gli pesava, anche se nella lettera a G. del 22 marzo 1897, sembra sostenere l'esatto contrario⁴⁸. Proprio in questa lunghissima missiva, il drammaturgo madrilenò spiega perché non può più tradurre e, quel che più ci interessa, illustra il suo metodo come traduttore-adattatore di una prima versione

⁴⁶ Ampia è ormai la bibliografia sulle due questioni. Ci limitiamo a segnalare una riflessione pratica sull'adattamento scenico di un testo teatrale pensato in origine per un pubblico diverso: R. NEGRETE PORTILLO, *De la traducción a la adaptación: problemas y soluciones en torno a dos obras de Harold Pinter*, in P. MARTINO ALBA, *La traducción en las artes escénicas*, Madrid, Dykinson, 2012, pp. 231-243.

⁴⁷ *Tierra baja, drama en tres actos y en prosa* original de don Àngel Guimerà traducido del catalán por José Echegaray, Madrid, Fiscowich, 1896, p. 78). Nella Biblioteca Nazionale di Madrid c'è anche un ms. (Mss/20126) con il seguente frontespizio: *Tierra baja. Drama en tres actos y en prosa original de Àngel Guimerà*. Traductor José Echegaray [*la firma sembra autografa*]. Secondo Enric Cubas Oliver, Echegaray «traduí a l'espanyol les obres de G. Terra baixa, Maria Rosa, Mossèn Janot i La filla del mar» (cfr. Àngel Guimerà, *Epistolari*, cit., p. 102).

⁴⁸ Appare abbastanza chiaro nella lettera come G. fosse stato oggetto di attacchi da parte di alcuni giornali di Madrid, in particolare «El Imparcial», «El Liberal» e, dal punto di vista foralista e anti-liberale, anche da «El siglo futuro». Entrava così la "questione catalana" nel dibattito teatrale. Anche come sottotesto della lettera del 22 marzo 1897 tra Echegaray e G. Non possiamo dilungarci su questo tema. Sottolineiamo soltanto come alcuni giornali di Madrid abbiano addirittura inventato delle notizie come quella delle due figlie di G. (che non aveva né figli né figlie) viste sulla Rambla di Barcellona mentre manifestavano con la "barretina" catalana in segno di protesta per la chiusura de «La Renaixensa» e a sostegno dei catalanisti (vid. «El

spagnola prodotta dallo stesso G. Si parla qui di *Mossen Janot*, versione poi firmata da Fernando Díaz de Mendoza, però poco cambia se ci riferiamo a *María Rosa*. Consideriamo alcuni brani particolarmente significativi di tale lettera (che trascriviamo diplomaticamente):

Si Ud. quiere que yo traduzca “El Padre Juanico” no tiene Ud mas que decirlo y dispuesto estoy á traducir ese Padre y todos los padres y todos los hijos que Ud. vaya mandando. En la inteligencia de que para mí no es trabajo sino placer y satisfaccion. Pero hay aquí un punto delicado del cual conviene que Ud. se haga cargo.

En rigor, Ud. manda unas traducciones tan exactas [sott. *nostro*], que basta con castellanizar alguna frase [sott. *dall'autore*] y, en todo caso con reformar un tanto algunos parlamentos para que resulte una traducción [c.5r] fidelísima, pero hecha casi en totalidad por Ud. [sott. *nostro*].

Sin embargo, la obra lleva el nombre de traducción y ¡oh prosa cruel de la realidad! siendo traducción no cobra mas que el cinco por ciento; y como Ud se ha empeñado en que dividamos por mitad, á Ud. no le queda mas que una verdadera miseria.

Y es una cosa irritante, y es un verdadero cargo de conciencia, que poniéndolo Ud todo, siendo por completo el autor y siendo casi por completo el traductor, obtenga tan mezqui[c.5v]na remuneracion.

Fernando, sin duda por estos sentimientos de delicadeza que yo comparto con él, por ahorrarme trabajo al mismo tiempo y porque con esto en nada se perjudicaba á la traducción, habló conmigo en el sentido de que era inútil hacer una traducción nueva; de que el mismo (es decir Fernando) podría ir castellanizando las frases que exigieran reforma, consultando conmigo las dudas y encargándome –á ser preciso– la traducción de algun parlamento importante.

Yo me puse incon-[c.6r]dicionalmente á la disposición de María⁴⁹, de él y de Ud., ya como traductor total ó parcial, ó como abogado consultor – digámoslo así⁵⁰.

Imparcial» ed «El Liberal», 17-III-1897). Molti anni dopo, nel 1920, la compagnia Guerrero-Díaz de Mendoza avrebbe ritirato dal cartellone, mentre era in tournée a Siviglia, la rappresentazione di *El alma es mía* di G., a causa del discorso fortemente catalanista del drammaturgo ai Jocs Florals, suscitando accese proteste in Catalogna e fuori (vid. C. CAPDEVILA, *Àngel Guimerà*, cit., pp. 33-34. nonché la lettera del Grup Nacionalista Radical “Catalunya” di Santiago de Cuba e la risposta di Díaz de Mendoza al medesimo gruppo, Biblioteca de Catalunya, FG, caps 36/2).

⁴⁹ Si allude ovviamente a María Guerrero.

⁵⁰ Lettera di José Echegaray a AG, 22 de marzo de 1897, Biblioteca de Catalunya, FG, caps 31, epistolari caps 1.

Metodo inaugurato e ampiamente collaudato proprio con *María Rosa*:

[c.1r] [...] Si yo tomo el manuscrito [di *María Rosa*] y traduzco [c.1v] directamente va á resultar una cosa muy mala.

Uno de los encantos del drama es su carácter popular y su atmósfera catalana, tan enérgica y tan trágica: es la tragedia democrática: la tragedia del cuarto estado [sott. *dall'autore*] pero en Cataluña.

¿Qué lenguaje popular empleo yo para la traducción? En España no hay uno, hay muchos: tantos como regiones. ¿Empleo el andaluz popular, el gallego, el valenciano, el aragonés? Resultaría una monstruosidad. [c.2r] Tendría que buscar un lenguaje popular pero de pura convención; [...] ¿Pues de que manera lo hacemos?

Hay una segurísima y verdadera: la única. Usted me traduce (provisionalmente: para mi, solo para mi, no para el público) el drama, a un catalan castellanizado, con los giros, con los modismos, con las energías catalanas [sott. *dall'autore*]. Aunque resulte feo, monstruoso, desatinado al parecer, no importa: todo ello es para mi enseñanza: para que yo al traducir me catalanice, [c.2v] y piense en lo posible como V. ha pensado. [...] y haga que hablen los personajes como catalanes que hablen mal el castellano [...] Y yo despues, si usted lo dispone, traduzco de esa primera traducción [...] Con que à ello: espero la traducción provisional del primer acto [...] ⁵¹.

In un'ulteriore lettera Echegaray ribadisce quanto già esposto: «Ud. me mandará, como de costumbre, la traducción literal y yo la arreglaré en el acto á mi manera, con el entusiasmo de siempre»⁵². Purtroppo, non dispnendo, almeno per ora, dei materiali effettivamente spediti da G. non possiamo fare altro che illazioni sull'entità dell'intervento e l'eventuale addomesticamento "a mi manera" operato dallo scrittore e matematico madrilenno. D'altro canto, però, e sul versante opposto, dobbiamo ricordare anche che G. non menziona esplicitamente questi suoi interventi, o autotraduzioni, spesso limitandosi a scrivere: «L'Echegaray m'ha dit que tot lo que jo vagi escrivint que li envie, que m'ho traduirà immediatament»⁵³. In un solo caso G. sembra asserire che il testo inviato a Echegaray

⁵¹ Lettera di José Echegaray a AG, 9 de diciembre, senza anno (ma, verosimilmente fine 1893 o inizio 1894), Biblioteca de Catalunya, FG, caps 31, epistolari caps 1. Pubblicata anche in Àngel Guimerà, *Epistolari*, cit., pp. 100-101.

⁵² Lettera di José Echegaray a Àngel G., 13-IV-1896, Biblioteca de Catalunya, FG, caps 31, epistolari caps 1, c. 2r.

⁵³ Lettera di Àngel G. a Jaume Ramon i Vidales datata Madrid, 2-XII-1894, *Correspondència entre Àngel Guimerà i Jaume Ramon i Vidales*, 1865-1898, a cura di

per la traduzione sia, in qualche modo, un testo “arrangiato”: «Se decía impaciencia y hasta fiebre le tenia los primeros dias despues de mandar a D. José [Echegaray] las escenas preparadas [sottolineato dallo stesso G.] para la traduccion: hoy ya está tranquilo este autor olvidado»⁵⁴.

Golisciani lavorava verosimilmente con due testi davanti (catalano e traduzione spagnola), o con un'altra versione d'autore, mentre Fontana traduceva prevalentemente dal testo catalano, tant'è vero che chiedeva lumi (proprio per *Maria Rosa*) a G. sul significato di talune espressioni catalane, come riportiamo più sotto.

Per quanto riguarda la traduzione di Fontana, non abbiamo il conforto di un testo scritto, considerando altamente improbabile, per le ragioni che abbiamo illustrato, che sia a lui riconducibile la versione anonima di cui ci stiamo occupando. Disponiamo però di numerose ed utili informazioni sul “work in progress” traduttivo, deducibili dai carteggi del FG. Fontana, interessato soprattutto a *Terra baixa* per poterne ricavare un qualche libretto da sottoporre a uno dei “Maestri” con i quali collaborava, in particolare a Puccini, che più volte si era dichiarato molto interessato a questo dramma, ritiene tuttavia anche *Maria Rosa* di potenziale interesse musicale, introducendo però qualche modifica nel testo: «Melodrammaticamente parlando non parmi adatta a un libretto d'opera, a meno che quel secondo atto nuovo [sott. nostro] che Ella intende di mettervi, non vi aggiunga elementi musicali»⁵⁵. Cosa che G. dovrebbe aver fatto perché, in una lettera

C. Duran, Lleida, Punctum, 2016, p. 254. Non pare che l'abitudine di fornire una prima versione a Echegaray, ottemperando alla sua stessa richiesta, venga mantenuta anche per gli altri traduttori. In una lettera di Luís López-Ballesteros a Guimerà, a proposito della versione di *Andrònica* si legge: «¿Tiene Ud. hecha alguna traducción? Si la tiene, venga, sino, no me hace falta. Estoy traduciendo en endecasílabo libre; pero todo en un tono sería muy monótono. Daría gran realce traducir con rima algunas escenas culminantes, pero Ud. comprenderá que para eso necesito cierta libertad» (Lettera di L. López-Ballesteros a Àngel Guimerà, 6-VI-1902, c. 1r, Biblioteca de Catalunya, Fondo Guimerà, caps 33, epistolari caps 3).

⁵⁴ Lettera a María Guerrero, 23-II-1896, Madrid, Biblioteca Nacional, Mss/21810/22/10, c. 1r.

⁵⁵ Lettera del 23-IV-1901, 1v. Più avanti correggerà questa prima impressione (Lettera del 16-IV-1904, 1v): «Degli altri suoi lavori credo Maria Rosa sarebbe possibile, anzi bellissimo argomento, ma conviene inventar daccapo un primo atto (io già lo immagino; e, nel caso, glielo comunicherò) perché, così com'è, l'azione per musica non è abbastanza varia». Qualche mese dopo (lettera 22-IX-1904, 1r) dichiara

di qualche mese dopo, ribadisce: «come urgentissimo sarebbe [...] l'invio del testo nuovo del II atto che Ella annunci[ò] d'aver spedito, ma che non giunse ancora, mentre giunse invece il III atto annunciato dopo!!»⁵⁶. Ricordo quest'aspetto testuale, tutt'altro che secondario, per dare un'idea delle possibili varianti alternative messe in circolazione dallo stesso G. Rispetto alla sua traduzione del testo teatrale, Fontana non dichiara di aver apportato modifiche *motu proprio*, come aveva invece fatto Golisciani. Pur essendo disponibili, come abbiamo già visto, tre edizioni a stampa di *Maria Rosa* (due in catalano, una probabilmente del 1894 e l'altra del 1895 e la versione di Echegaray del 1894, già citate) pare dunque che Fontana lavorasse su una stesura parzialmente nuova, in qualche modo rielaborata da G. Così infatti interroga l'autore del dramma: «Sto ultimando il primo atto; attendo il secondo da lei modificato; posso, intanto, tradurre il terzo atto?»⁵⁷. Nella già citata lettera del 23 aprile 1901, Fontana dice di aver iniziato la traduzione, anche in assenza di accordi, e manda all'autore alcune parti del primo atto, cioè «tutta la scena I e lo stupendo racconto della Scena IV». Non allude alla necessità, come aveva fatto Golisciani, di anticipare l'agnizione di cui abbiamo detto, e discute invece del “racconto” riferendosi con ogni probabilità al lungo monologo che ha funzione anacrustica, secondo la terminologia di R. Rutelli⁵⁸, dove Maria Rosa spiega l'antefatto dell'uccisione del “capatàs”. Come abbiamo visto, nella versione

che probabilmente riuscirà a combinare per *Maria Rosa* con un maestro. Però deve essere riassunta in 2 atti, ai quali va anteposto un primo atto *ex-novo* «cogli elementi della vendemmia ecc. oppure coll'omicidio del capatas. A me l'atto della vendemmia sorride dippiù, ma riconosco che anche l'altro sarebbe efficace e opportuno a spiegare bene l'azione. Tentai più volte di architettare un atto in cui ci potessero stare e l'episodio della vendemmia e l'uccisione del capatas, ma non vi riuscii. A lei che ne pare?». Dalla lettera non è chiaro in realtà se Fontana pensasse a due atti più a un terzo da anteporre, secondo la scansione dell'originale, o a due atti totali di cui il primo riscritto *ex novo*, per rendere l'opera più adatta a un melodramma, tramite un'adeguata sintesi e varietà di quadri. Ipotesi più probabile.

⁵⁶ Lettera del 27-VI-1901, 1v.

⁵⁷ Lettera del 13-VI-1901, 1r.

⁵⁸ «Cioè a dire, l'informazione sottesa al testo che, veicolata da plausibili scambi conversazionali o comunque proferimenti relativi all' “asse interno” del dramma, ha come funzione primaria la trasmissione sull' “asse esterno” di notizie inerenti antefatti, personaggi e situazioni genericamente intesi come costituenti la premessa dell'azione» (R. RUTELLI, *Strutture temporali e rapporto enunciato/enunciazione nella logica drammatica*, in «Strumenti critici», Ottobre 1982, fase. III, p. 247).

di Echegaray, il racconto è formato da due distinti interventi di Maria Rosa, che interloquisce brevemente a metà circa del suo monologo con gli altri personaggi in scena, mentre nell'originale catalano del 1895 si tratta di un blocco unitario, che si configura di fatto come una breve narrazione rivolta all'asse esterno⁵⁹. La versione di Fontana viene completata a spezzoni: «Ho quasi finito la traduzione del Primo e Terzo atto di *Maria Rosa*. Ma ora mi manca il Secondo, che attesi sempre invano. [...] dato questo ritardo, difficilmente io potrò, (ne è mia colpa!) approntare la traduzione per le rappresentazioni di Barcellona»⁶⁰. Allude al fatto che l'attrice Italia Vitaliani avrebbe voluto iniziare le prove del dramma da rappresentare in italiano anche nella capitale catalana. Su questa notevole attrice e le sue rappresentazioni di teatro catalano, in particolare di Guimerà e Rusiñol, ci soffermeremo più nel dettaglio in una prossima occasione. Qui ci limitiamo a constatare come per la rappresentazione di *Maria Rosa* ci furono, come abbiamo visto, molti contatti, anche a seguito della vertenza tra G. e Golisciani, ma apparentemente senza citare una produzione teatrale concreta. Ci pare significativa la seguente lettera del 1901 a G. di Giuseppe Soldatini, suo "agente" in Italia⁶¹:

Sono lietissimo di parteciparle che col sig^r. Fontana ho combinato definitivamente circa la traduzione italiana di *Maria Rosa*. [...] di guisa che innanzi la fine del corrente mese tutto il lavoro di traduzione sarà compito [sic]. [Soldatini] Dirà alla Vitaliani che tra pochi giorni potrà disporre della traduzione italiana di *Maria Rosa* [...]»⁶¹.

Purtroppo, non ci sono pervenute lettere di Italia Vitaliani a G. Il che è abbastanza curioso perché l'attrice, durante le numerose tournée a Barcellona (ma anche per il mercato italiano) incluse nel suo repertorio drammi catalani (e spesso di G.) in traduzione italiana.

⁵⁹ *María Rosa* 1894, pp. 17-19; *Maria Rosa* 1895 cit., pp. 23-25.

⁶⁰ Lettera del 20-VII-1901, 1v.

⁶¹ Lettera su carta intestata l'Unione artistica Ufficio di rappresentante e di Aziende editoriali [...] 11-VI-1901, c. 1r. Nel febbraio del 1901 Marco Praga, drammaturgo e direttore della Società Italiana degli Autori, intermediando nel caso Golisciani-Guimerà-Fontana, aveva intimato a Golisciani di accettare un'onorevole transazione, rinunciando alla sua traduzione perché «La nuova [quella di Fontana] sta per essere posta in scena da Italia Vitaliani in Ispagna, e la Vitaliani stessa, naturalmente, ne sarà l'interprete anche in Italia». Lettera dattiloscritta di Marco Praga a Guimerà su carta intestata della Società degli Autori, 1-II-1901, c.3r.

Fontana riuscirà a completare la traduzione alla fine di luglio del 1901 (quattro anni dopo quella di Golisciani)⁶². Del lavoro di traduzione dal catalano abbiamo diversi riscontri. In particolare, urgono a Fontana chiarimenti sul significato di talune espressioni catalane: «Nella Maria Rosa mi è rimasto oscuro un passo nell'atto 2° al principio della scena IX. = Glielo trascrivo pregandola a mettervi a lato la traduzione castigliana o francese o italiana come vuole. Ci sono parole che il vocabolario non ha, come fontada, taleia, xeflis, ecc. Il [v]atua nada⁶³ è il Capperi! Caspita!... italiano?»⁶⁴. Si tratta, anche se il passo non è trascritto risultando però individuabile attraverso i termini di cui chiede lumi, delle seguenti battute della scena VIII del II atto⁶⁵:

BADORI

Ja 'ns en hauriam d' anar á jeure, ja; perque ab la colla aném á fer una fontada á las Rocas y hem de sortir á punta de dia. Sino que la taleya es aquí; batua nada!...

QUIRSE

Encara esteu de xeflis?

Maria Rosa, 1895

Supponiamo che, proprio per il fatto di aver chiesto lumi su un passo non chiaro poi Fontana l'abbia anche tradotto. Nella versione italiana dattiloscritta (di Golisciani) il brano in questione non c'è e le scene VIII e IX sono ampiamente riscritte, seguendo la traduzione di Echegaray, e sovente allontanandosi anche da questa, tanto che è difficile individuare corrispondenze puntuali tra originale di raffronto⁶⁶ e traduzioni. Quindi il

⁶² Lettera del 28-VIII-1901, 1r. Lettera del 19-IX-1901, 1r.

⁶³ «Il Batua nada» con confusione b/v nella lettera.

⁶⁴ Lettera del 28-VIII-1901, 1v.

⁶⁵ *Maria Rosa* 1895, p. 85. Evidentemente Guimerà aveva introdotto delle (notevoli) modifiche.

⁶⁶ Lo ripetiamo: si tratta dell'edizione del 1895. Non è da escludere che, sia Golisciani e prima di lui Echegaray, abbiano utilizzato un testo in parte diverso da quello di Fontana, che ci lavora anni dopo.

problema che si doveva esser posto Fontana sul significato del lessico catalano è stato probabilmente saltato a piè pari da Golisciani (come frequentemente accade con tanti dialoghi e battute di questa versione) o non era presente nel testo fonte utilizzato. Echegaray era ovviamente in stretto contatto, anche telefonico⁶⁷, con G. e con María Guerrero, che interpretò *Maria Rosa* a Madrid. Modifiche potevano essere state suggerite dal drammaturgo e matematico madrilenò, eventualità tutt'altro che rara, o dalla stessa Guerrero (e recepite dall'autore) più vicini per ovvie ragioni alla sensibilità del pubblico madrilenò. Non rimangono, per ora, documenti espliciti che attestino un lavoro di Golisciani sul testo catalano e questo rappresenta quindi un ulteriore elemento a conferma che la traduzione dattiloscritta in italiano di *Maria Rosa*, l'unica per ora superstite, non sia, con ogni probabilità, ascrivibile a Fontana, ma a Golisciani. Proprio le osservazioni sulla lingua catalana, sia pure da profano ma con una sensibilità linguistica, ci fanno capire come il letterato Scapigliato maneggiasse il testo nella lingua originale: «Le bellezze dell'opera sua mi furono di molto incitamento nel persistere a comprender bene il catalano [...]. Certo, però, il catalano da lei adoperato non è il letterario totalmente ma in parte è preso dalla viva parola del contado⁶⁸. Perciò invano tentai di

⁶⁷ Di questo strumento di comunicazione, straordinariamente moderno all'epoca, ci dà una gustosa testimonianza lo stesso G. in una lettera del febbraio 1895 a María Guerrero: «Mi queridísima amiga Mariita: ¡que impresion mas honda el otro dia al hablar por teléfono! La misma voz de V. y de D. José [Echegaray] á tanta distancia! Si parecia que ustedes estaban delante mío; que yo les veia! Esto es prodigioso y la sensación que experimenté no la olvidaré nunca» (Madrid, Biblioteca Nacional, Mss/21810/22/12, c. 1r).

⁶⁸ La lingua usata da Guimerà è efficacemente descritta da Josep Miracle che la definisce come una sintesi del catalano popolare parlato a El Vendrell, filtrato dalla lingua letteraria (scritta) conosciuta da Guimerà. E il catalano "letterario" dell'epoca era quello desunto dalla lettura della rivista «Lo Gay Saber», che Guimerà ben conosceva, pubblicazione promossa e diretta da Francesc Pelagi Briz. In questo catalano abbondavano spagnolismi, arcaismi (percepiti come tali già all'epoca) e una sintassi calcata su quella della lingua statale. (vid. J. MIRACLE, *El llenguatge d'Àngel Guimerà*, in «Estudis escènics. Quaderns de l'Institut del Teatre», XXVIII, 1986, pp. 136-138). Tale lingua, già sessant'anni fa, in occasione di un allestimento di *Maria Rosa* da parte della compagnia di Núria Espert, appariva antiquata e cigolante: «Hi ha expressions i, sobretot, paraules que resulten antiquades. Hauria calgut posar al dia el llenguatge; el català, en el transcurs de setanta anys, ha adquirit maduresa literària, i avui algunes de les expressions guimeranians sonen malament a un públic normal. El fet de no haver-les esporgades ha conferit a l'obra un cert to de peça de

rendere certe espressioni e frasi»⁶⁹. Si accorge, non tanto della complessità, quanto del registro linguistico e del lessico usato da alcuni personaggi, nel caso specifico, gli operai del cantiere stradale. Lessico indisponibile nei glossari plurilingui dell'epoca. Sappiamo che Fontana utilizzava un dizionario, peraltro uno dei pochissimi disponibili, vecchio allora di settant'anni⁷⁰ e certo doveva lavorare più d'intuito che con cognizioni minimamente approfondite o consolidate sull'area catalana. Peraltro, dato che Fontana non solo era in contatto coi "maestri" (cui propone il libretto) ma si occupava anche (ignoriamo con quale reale fondamento) di aspetti dell'allestimento scenico, richiedeva bozzetti di costumi ed altro a G., curando che fosse rispettata (per lo meno a parole) l'ambientazione catalana: «La ringrazio della promessa che mi fa di mandarmi qualche disegno che possa servire alla messa in scena e ai costumi dei suoi drammi affinché conservino, il più che è possibile, il tipo catalano»⁷¹. Non so se questo rispondesse più a una forma di *captatio benevolentiae* nei confronti dell'interlocutore che a un'intima convinzione, trasmessagli magari da chi si occupava della messa in scena. In ogni caso, Fontana appare (e sottolineiamo "appare") molto più attento al testo di G. rispetto alle traduzioni "adattative" con cui il drammaturgo catalano fu prevalentemente conosciuto in Italia. Nelle lettere, anche quando tratta di *Maria Rosa*, non manca di sottolineare a ogni piè sospinto quanto a Puccini sarebbe piaciuto ricavare un'opera da *Terra baixa*, come di nuovo ribadisce in una lettera del 22 settembre 1904: «Ah, se si potesse avere quella Terra Bassa! Suppongo che, come due anni fa, il Puccini (o per lui la Casa Ricordi) sarebbe disposto a pagare ancor oggi una somma per riscattarla o, almeno, per ottenere dal Le Borne il diritto di musicarla anche lui! ... [...]»⁷². Sul compositore belga Fontana è abbastanza impietoso rimarcando come costui non abbia ancora «un nome abbastanza potente». Per questo nella corrispondenza tra Fontana e G., iniziata proprio per sondare la fattibilità di una cessione di *Terra baixa*, le altre opzioni, ivi compresa *Maria Rosa*, appaiono sempre un po' come un ripiego, anche se finisce col fare di

museu» (J.A. CODINA, *El teatre. Els escenaris catalans*, in «Serra d'Or», IV, abril 1964, p. 38 [222]).

⁶⁹ Lettera del 23-IV-1901, 1r.

⁷⁰ *Diccionari Català-castellà-llatí-francès-italià per una societat de catalans*, Barcelona, en la impremta de Joseph Torner, 1839, vol 1.

⁷¹ Lettera del 19-IX-1901, 2v.

⁷² Lettera del 22-IX-1904, 1v.

necessità virtù: «Sarebbe mia intenzione di studiare a fondo e far conoscere vieppiù al pubblico italiano tutte le opere del di Lei fortissimo ingegno. In pari tempo profitterei di tale studio per scegliere fra i suoi lavori tanto quelli [...] che, prima d'altri, potrebbero a mio avviso esser presentati sull[e] scene drammatiche, quanto quelli che potessero prestarsi ad argomento d'opera in musica»⁷³. Insomma, Fontana valutava tutto: la sola traduzione a fini di rappresentazione nei circuiti dei teatri drammatici e la riduzione a libretto per l'ambito melodrammatico, la promozione ecc. Dal 1898 Fontana, accusato di essere coinvolto nei disordini che interessarono il capoluogo lombardo, fu costretto a cercar rifugio in Svizzera, a Montagnola presso Lugano. Dalla data topica del carteggio con G. si arguisce però che le sue incursioni su Milano, per motivi di lavoro, erano assai frequenti, forse anche perché la sua situazione economica era tutt'altro che florida. Questo può spiegare l'insistenza nel cercare testi che gli potessero garantire magari una via di successo e una maggiore agiatezza, nonché la costante sottolineatura nelle lettere della questione economica⁷⁴. Tant'è vero che, al di là di tutte le altre opere di G. di cui Fontana si è occupato e si occuperà (oggetto peraltro delle attenzioni concupiscenti di più mediatori) *Terra baixa* e *Maria Rosa* sono fra quelle – scrive – che «rendono o potrebbero rendere»⁷⁵. Non sappiamo con esattezza se e quanto la traduzione di Fontana sia stata rappresentata nei diversi teatri italiani. Secondo il poeta e librettista, ebbe un certo successo, non solo perché lo dichiara lui stesso a G. («dopo il successo di Terra Bassa e di Maria Rosa[,] che pure io stesso soltanto riuscii a fargli – allude a Vincenzo Ferràù, direttore della Compagnia Siciliana – rappresentare mi promise di rappresentare anche Pecadora»⁷⁶), ma perché lo suffraga anche un altro traduttore di G., il

⁷³ Lettera del 14-III-1901, 1r/v.

⁷⁴ «In Svizzera [...] la sua situazione economica era pessima» sottolinea Biancamaria Longoni (B. LONGONI, *Vita e opere di Ferdinando Fontana*, in «Quaderni Pucciniani», [non appare un'indicazione del num., ma è il IV], 1992, p. 239). Fontana tuttavia riconosceva il grande valore delle opere di Guimerà e probabilmente, come letterato, con esse non si sentiva costretto a quell'abiura sistematica delle «proprie idee e [della] propria coscienza d'artista» (F. CESARI, *Ferdinando Fontana librettista*, in *Scapigliatura e 'fin de siècle'. Libretti d'opera italiani dall'Unità al primo Novecento*, a cura di J. Streicher, S. Teramo e R. Travaglini, Roma, Esmes, (data non indicata, ma 2007), p. 326.

⁷⁵ Lettera del 11-I-1906, 2v.

⁷⁶ Lettera del 7-XII-1906, 1v. La compagnia aveva un repertorio largamente formato da opere (originali o tradotte) in siciliano, ma per *Maria Rosa* «Il contratto

critico d'arte e giornalista argentino, José León Pagano. In una sua intervista al drammaturgo catalano, pubblicata in un libro che raccoglie i colloqui da lui avuti con i massimi intellettuali della Catalogna d'inizio Novecento, Pagano annota che «il pubblico italiano ormai ben conosce»⁷⁷ il dramma *Maria Rosa* e cita la scena in cui Marçal, per festeggiare il matrimonio con la vedova di Andreu, beve il vino che lo stesso Andreu aveva pigiato coi piedi, circostanza questa all'origine dell'incontro tra Maria Rosa e il suo primo marito. Pagano era anche commediografo e uomo di teatro e, in quel periodo, faceva il giornalista culturale a Firenze⁷⁸ ed era molto ben informato sull'attualità culturale del nostro paese, in particolare quella teatrale. Anche qualche giornale, come il triestino in lingua italiana «L'Indipendente», riferisce del grande successo milanese di *Maria Rosa*, ma nell'adattamento siciliano messo in scena da Giovanni Grasso. Il riferimento diretto è, in questo caso, a Trieste: «Ieri sera al Teatro Fenice [evidenziato nell'originale] per la sua serata d'onore Mimí Aguglia ebbe ancora una volta una dimostrazione di affetto ed ammirazione da parte del pubblico che numeroso affollava il teatro [...]. Questa sera la compagnia siciliana darà un'altra interessante novità: *Mararosa*, in 3 atti, di A.G. che ebbe a Milano, ove venne rappresentata per la prima volta, un grandissimo successo»⁷⁹. Mimí Aguglia è certamente, fra le attrici italiane, quella che con maggior frequenza ha rappresentato i più notevoli personaggi femminili delle commedie guimeriane.

col Ferrà va fino a tutto il Carnevale 1912 non soltanto per il dialetto siciliano, coll'esclusività» (Lettera del 22 – o del 20? – luglio 1908, 1r).

⁷⁷ J.L. PAGANO, *Attraverso la Spagna letteraria. I catalani*, Roma, Rassegna Internazionale, 1902, p. 169. Potrebbe riferirsi benissimo alle rappresentazioni del Manzoni di Roma nella traduzione di Golisciani.

⁷⁸ Vid. E. GALLÉN, 'Ángel Guimerà' de José León Pagano, in «Anuari Verdager», XII, 2004, pp. 207.

⁷⁹ «L'Indipendente. Giornale politico, economico, letterario, commerciale, marittimo», edizione del mattino, 13 ottobre 1906, p. nn. La foto di Mimí Aguglia del FG è individuata come segue: capsula 27, doc. 4-18. L'editore e collezionista teatrale triestino (Trieste era all'epoca territorio dell'Impero austro-ungarico) Carlo Schmidl già nel 1901 aveva chiesto a Guimerà di poter tradurre *Maria Rosa* in italiano e/o in tedesco, come testimoniano due lettere dello stesso Guimerà presenti nell'archivio Schmidl di Trieste: «*Maria Rosa* está también traducida al italiano y no puedo disponer de ella [...]. Pero no está traducida al tedesco [così nella lettera] y se la puedo ofrecer á V. puesto que para las representaciones en tedesco no tengo compromiso con nadie hasta ahora» (Ángel Guimerà a Carlo Schmidl, 30-VIII-1901, Archivio Schmidl,



Mimí Aguglia
Fondo Guimerà, Biblioteca Nacional de Catalunya

Grazie alla compagnia di Giovanni Grasso, prima, e a quella drammatica della stessa Aguglia, poi, G. ebbe un assai ragguardevole successo⁸⁰ in lingua regionale (siciliana, in questo caso: peraltro poco compresa dal pubblico del resto d'Italia) che induce a qualche riflessione sulla lettura a tinte forti delle passioni, sull'efficacia interpretativa degli attori, sull'addomesticamento siculo del testo guimeriano e sulla relazione con la lingua effettivamente usata da G. sia in *Maria Rosa* che in *Terra baixa*. Perché G. ebbe un notevolissimo successo nell'adattamento siciliano? Da

Trieste). In un'ulteriore lettera dell'aprile del 1902 G chiede notizie sugli sviluppi dell'autorizzazione per la lingua tedesca non avendo più ricevuto notizie in merito.

⁸⁰ Carlo Lo Presti arriva a scrivere che «il noto Feudalismo del Guimerà, [...] ha avuto forse più fortuna in Italia che in Spagna», in «Il Dramma», CCXC, Novembre 1960, p. 51.

quanto è dato sapere dalle rappresentazioni di *Feudalismo*⁸¹, si può immaginare che la trasposizione all'ambito siciliano, oltre a esaltare le doti interpretative di grandi attori quali Grasso e la stessa Aguglia, si innestava in una tradizione di teatro in lingua locale che in Italia ha sempre avuto fulgidi autori e testi, che, assai spesso, valicavano i limiti geografici di ciascun vernacolo. Forse la lingua regionale era in maggiore sintonia con la qualità del linguaggio espresso dai personaggi di *Maria Rosa*, nel nostro caso, e l'osmosi tra lingua letteraria e lingua parlata, popolare, ellittica, ricca di frasi fatte, e anche luoghi comuni, assume accenti sublimi, che il dramma ineluttabile e il conflitto, non solo interiore, dei personaggi fanno emergere prepotentemente. Tuttavia, tale addomesticamento e la relativa interpretazione di Grasso, pur avendo un indubitabile successo popolare, non piaceva a molti intellettuali italiani del periodo. Ecco il giudizio sull'interpretazione di Grasso, sia pure riferita a *Feudalismo*, che dà Ardengo Soffici in una lettera a Giovanni Papini:

La sera di giovedì avendo preso il tram a causa del cambiamento d'orario andammo con Prez[olini] all'arena Nazionale [Firenze] a sentir Grasso che recitava nel *Feudalismo*. Santo iddio che ciarlavano e imbecille, lui e tutta la sua compagnia! Ci mancò poco che non prorompessimo in fischi e urla a veder un pubblico immenso sollevato dall'entusiasmo perché un mafiusu [sic] stronca delle seggiole, ruggisce, *posa*, e scanna a morsi della gente. Pare impossibile che si sia ancora a questi ferri nelle città colte!⁸²

Non sappiamo di chi sia la traduzione-adattamento di *Maria Rosa* in siciliano, potremmo ipotizzare sia stato lo stesso traduttore di *Terra baixa*, cioè *Feudalismo*, vale a dire A. Campagna⁸³, ma si tratta di una mera ipotesi. Riproduciamo di seguito la locandina, l'unica che abbiamo potuto rinvenire, tra le non poche ancora disponibili, che menzioni il nome del traduttore siciliano di *Terra baixa*.

⁸¹ Ancora nel 1958 Orio Vergani ricordava il successo di *Feudalismo* interpretato e riletto in chiave sicula da Grasso sul «Corriere d'Informazione»: «È assai probabile che Arthur Miller non conosca i vecchi drammi siciliani che Giovanni Grasso recitò, persino a Londra, mezzo secolo fa, con successo grandissimo. *Malìa, La zolfara, Feudalismo* avevano canovacci di questo genere e ardenti violenze come queste di Miller» (8/9-III-1958, p. 11).

⁸² G. PAPINI – A. SOFFICI, *Carteggio, II 1908-1915. «La Voce» e «Lacerba»*, a cura di M. Richter, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1999, p. 147.

⁸³ Tale notizia è reperibile nella voce dedicata a Giovanni Grasso nel *Dizionario biografico degli italiani* ed è confermata da una locandina che abbiamo trovato alla Biblioteca del Burcardo (Roma).

Prezioso Signore,
R. TEATRO NICCOLINI
 PENULTIMA RECITA
 Venerdì 22 Dicembre 1905 a ore 20 45
SERATA D' ONORE
 DEL
Cav. Uff. Giovanni Grasso
 La Drammatica Compagnia Siciliana diretta dal Seratante
 Condotta e amministrata da VINCENZO FERBAU
7^{ED} ED ULTIMA DEFINITIVA REPLICA
FEUDALISMO
 Dramma in 3 atti di Guimerà
 Tradotto in siciliano da A. CAMPAGNA
Ultimo gran successo della Compagnia

PERSONAGGI

Vanni, pastore	G. GRASSO
Carlo, proprietario	T. Aguglia
Fra Cristiano, eremita	R. Spadaro
Beppe, mugugno	A. Vaccaro
Cola	G. Calabrese
Fiddu } contadini	G. Sapugno
D. Liborio	A. Campagna
Turi ciccio, suonatore	A. MUSCO
Rocco, altro suonatore	G. Frenco
Un campiere	V. Galloni
Ross	M. AGUGLIA
Nonia	E. Spadaro
Maria	M. Ballestriera
Mica	T. Aguglia
Filomena	A. Vaccaro
Un pastore	T. Ballestriera
Primo campiere	E. Dragaglia
Secondo campiere	B. Gaspari
Terzo campiere	F. De Fina

Chiuderà lo spettacolo
Uno Scherzo Comico
 Per l'Attore A. MUSCO

Biglietto d'Ingresso alla Platea e Galleria Lire Una
 Poltrone L. 2,50 — Posti distinti num. L. 3 — Posti num. L. 1
 Palchi 1° e 2° Ris. L. 12 — Palchi 3° Ris. L. 8 — Palchi 4° Ris. L. 8
Tutto oltre l'Ingresso

Domani Sabato SERATA D'ADDIO — Morte Civile.
 Firenze, Tip. Ricetti, Via Paradolfini N. 19

Biblioteca Museo Teatrale SIAE del Burcardo

Comunque sappiamo che Mimí Aguglia rappresentò *Maria Rosa* in siciliano e conosciamo anche, a grandi linee, la trama di *Mararosa* (questo il titolo in siciliano) che riportiamo perché ci dà la misura degli interessanti cambiamenti ambientali introdotti rispetto all'originale: siamo presso un paese alle falde dell'Etna, dove si sta lavorando a una linea ferroviaria. I protagonisti del dramma sono Mararosa e Ramunno, scalpellino impiegato nel cantiere. Temperamento focoso, violento e concupiscente, Ramunno, elimina l'amico Andrea, marito di Mararosa, facendolo condannare innocente per un omicidio. Poi, quando l'amico muore in carcere, briga per sposare la vedova, riuscendo a costringerla al matrimonio facendosi sorprendere nella stanza di Mararosa. Durante la festa di nozze si ubriaca e la moglie, che continuava a nutrire dubbi su Ramunno, lo uccide dopo averne udito la confessione. Come si può vedere, la trama è del tutto assimilabile a quella dell'originale, ma la vicenda si svolge, con tutti i cambiamenti connessi, in Sicilia: le nozze per salvare l'onore, sangue per regolare dei

conti⁸⁴. Il sangue, l'onore e persino la violenza, erano elementi che nelle rappresentazioni di Giovanni Grasso e della sua compagnia erano riprodotti, come abbiamo visto, con accenti quasi granguignoleschi⁸⁵.

Una dettagliata recensione di José de Leserna su «El Imparcial» di Madrid ci dà la misura della percezione sia del siciliano delle rappresentazioni (a Madrid in questo caso) sia della qualità interpretativa di Giovanni Grasso e Mimí Aguglia presso un pubblico non sicilianofono (e nemmeno italianofono): «Yo, lo confieso, no he nacido en Palermo ni puedo, desgraciadamente, alardear de la admirada suficiencia que adivina al través del dialecto de la traducción los primores y las filigranas del original –ya poco asequible», mentre Giovanni Grasso «tiene toda la fogosidad, toda la impetuosidad de los rudos é impulsivos personajes que representa. Es un actor de un verismo artístico que se confunde con la misma verdad. Impone y avasalla». Conclude con un interessante parallelismo, non sappiamo quanto volutamente ironico: «La compañía y su trabajo, en conjunto, han recordado la que Borrás nos trajo, y á los insignes actores sicilianos se les ha llamado, por honrosa comparación y en sentido artístico, ‘Catalanes de Italia’»⁸⁶.

Il problema della comprensione del testo viene anche ricordato dal «Corriere della Sera» in un breve trafiletto sulla tournée parigina della compagnia: «La scelta [del dialetto] non è sembrata troppo felice, soprattutto per quella parte di pubblico che non comprendendo il dialetto siciliano, deve giudicare il valore della commedia dall'interpretazione degli attori [n.d.a. *in questo caso la commedia era “La Pecedora” di G.*]»⁸⁷. Interpretazione talora, e forse anche volutamente, sovraccaricata negli accenti performativi, come abbiamo detto. Immaginiamo che, data la natura

⁸⁴ La sinossi è riportata da «L'indipendente. Giornale politico, economico, letterario, commerciale, marittimo», 4-IX-1906, p. 2.

⁸⁵ Ne parla il grande commediografo bolognese Alfredo Testoni a proposito della rappresentazione di *Feudalismo* di Guimerà: «Ma la più bella espressione di sdegno, dirò teatrale, mi è parsa sempre quella che ebbe l'attore Giovanni Grasso una sera dopo aver recitato un terribile dramma intitolato, credo, *Feudalismo*, nel quale un povero diavolo viene maltrattato continuamente dal suo padrone. Ei sopporta per due atti scenate, rabbuffi, pedate, pugni, ma al terz'atto non ne può più e ammazza il suo tiranno addentandolo alla gola [...]. Il pubblico – è quasi inutile dirlo – applaude freneticamente e volle l'attore non so quante volte alla ribalta» (A. TESTONI, *Ricordi di teatro*, Bologna, Zanichelli, 1925, p. 78).

⁸⁶ «El Imparcial», 15-II-1907, p. 1.

⁸⁷ «Corriere della sera», 30-IX-1909, p. 3.

drammatica degli avvenimenti e dello stesso scioglimento, non ci siano stati altri importanti cambiamenti in *Mararosa* rispetto all'originale. Questo naturalmente lo possiamo solo ipotizzare: il modo stesso di porre, adattare, di recitare e di concludere un dramma la dice lunga sulla cultura di arrivo, sui gusti del pubblico, basti pensare che, nella versione cinematografica statunitense di Cecil B. DeMille (1916) il tragico finale della morte di Marçal per mano di Maria Rosa, diventa catartico: un *happy end* più consono alle regole di Hollywood nel quale Andreu torna (e non muore come nel dramma), Marçal (che nel film si chiama più ispanicamente Ramón) viene ucciso da Maria Rosa, ma al sacerdote, che lo confesserà giusto prima di spirare, dichiarerà di essersi ferito accidentalmente e di essere anche il responsabile dell'omicidio per cui era stato incarcerato Andreu. Il ripristino dell'ordine morale, di una giustizia possibile e di una prospettiva di speranza, o di riscatto, sono senza dubbio più graditi in determinati contesti, come quello statunitense. Certo le rappresentazioni italiane (e così quelle catalane e spagnole) non potevano pensare a un cambiamento del genere, tuttavia il tema è un altro: la trasposizione cinematografica hollywoodiana procede su binari diversi e non può prescindere da considerazioni di ordine commerciale (oltre che etico e culturale) per cui è ovviamente il pubblico a determinare in qualche modo la vicenda e la sua linea narrativa. Se l'ordine non viene ristabilito, il danno si ripercuote sulla scala dei valori e, in ultima analisi, sulla solidità stessa compagine sociale⁸⁸.

Per concludere, un breve riferimento alla rappresentazione romana, questa certamente in italiano, della *Maria Rosa* tradotta da Golisciani. Le lettere scritte dal librettista napoletano sono eloquenti in questo senso. Sappiamo che la versione non fu controllata da G.⁸⁹. La rappresentazione

⁸⁸ Vid. anche S.G. FELDMAN, *Maria Rosa adaptada al cinema per Cecil B. DeMille* in "Maria Rosa", *un clàssic vigent*, El Vendrell, Ajuntament de El Vendrell, 2017, p. 54. Pubblicato in parte anche come *L'avventura nord-americana de "Maria Rosa" de Guimerà*, in «Serra d'Or», DCLXXXI, 2016, pp. 57-63. E. GALLÉN, *Guimerà a Europa i America*, in «Catalan Historical Review», V, 2012, pp. 211-224.

⁸⁹ «Il Guimerà, dunque considerò la lettera del '97 più che altro come un compromesso, un promemoria, da ridursi ad atto regolare allorchè Ella gli avesse annunziata compiuta la traduzione e l'avesse sottoposta alla di lui approvazione. (Ella sa che il Guimerà conosce bene la nostra lingua). Nulla avvenne di tutto ciò; e dopo 4 anni egli si ritenne libero da ogni impegno morale verso di Lei» (Lettera dattiloscritta di Marco Praga su carta intestata Società Italiana degli Autori a Enrico Golisciani, Milano 5-VII-1901, c. 1r, FG, Biblioteca de Catalunya, Capsa 35/5).

presso il teatro Manzoni di Roma, da parte di una non primaria compagnia stabile, fu alquanto deludente. La filodrammatica Mauri mise in scena l'opera, cambiandone forse il titolo in *I drammi delle case*⁹⁰ diversamente dalla traduzione di Golisciani, rispettosa del titolo originale, come ricordato dallo stesso librettista. Egli metteva però le mani avanti spiegando che «l'Impresario del Teatro, [...] essendo di secondo ordine asseriva esservi 'bisogno' di un titolo più sonoro». Golisciani imputa al "genere popolare" la mancanza d'interesse da parte delle primarie compagnie. Poi, come una pena del contrappasso per il repubblicano G., ci si è messa di mezzo anche la famiglia reale italiana, infatti, «l'esito malgrado la 1^a recita fosse capitata in una serata non propizia, perché festa popolare a Roma per la nascita della figlia del nostro Re, è stato eccellente, specie al 3° atto, con 7 o 8 chiamate agli artisti, e il dramma si replica»⁹¹. E conclude, appellandosi al buon cuore di G.: «Ritenga il mio lavoro, lo confronti con la nuova traduzione che ne faranno, ed Ella, competentemente, esprima il Suo franco parere, e senza neppur per sogno pensare anche lontanamente ad un Suo disimpegno dai nuovi obblighi da Lei assunti, voglia fare, se crede, qualche cosa a prò [sic] del Suo fedele collaboratore italiano, a cui, in premio del suo lavoro, è toccata, ripeto, un'immeritata umiliazione»⁹². Delle sere successive la prima non è dato sapere, ma non pare siano state apoteosiche, anche perché Golisciani, a detta del traduttore concorrente (cioè Fontana) aveva fatto allestire l'opera in un «teatro d'infimo ordine»⁹³ o, come interpreta Marco Praga, commediografo e allora responsabile della SIAE, «in condizioni pessime così artisticamente che finanziariamente»⁹⁴. Certo si trattava di pareri interessati, perché volti a svincolare G. dalla traduzione di Golisciani e a sottolineare l'incapacità del librettista napoletano di collocare il dramma presso una buona compagnia. Argomenti tesi a facilitare la risoluzione a favore di Fontana.

⁹⁰ La lettura della fonte è incerta: potrebbe essere «della casa» o «delle case» o, più improbabile, «della carne» (Lettera di Golisciani a Àngel Guimerà, 30-VII-1901, c. 2r, capsula 32/2).

⁹¹ Lettera di Golisciani a Àngel Guimerà, 13-VI-1901, c. 1r. Sottolineati del mittente.

⁹² Lettera di Golisciani a Àngel Guimerà, 13-VI-1901, c. 4r.

⁹³ Lettera di Fontana a Àngel Guimerà, su carta intestata della Società Italiana degli Autori, 24-VI-1901, c. 1v.

⁹⁴ Lettera di Praga a Àngel Guimerà, su carta intestata della Società Italiana degli Autori, 28-VI-1901, c. 1v.

Storia dunque travagliata quella delle due traduzioni, tanto che, ne conserviamo solo una delle due (e nemmeno completa). Ma questo è già molto, perché spesso non rimane traccia alcuna dei copioni della maggioranza delle altre opere di Àngel Guimerà tradotte in italiano. Lo spettacolo teatrale guimeriano, in cui la parola è centrale, diventa, nel dipanarsi della sua fortuna italiana, pura memoria indiretta. E di fatto insondabile: la parola, che innervava l'atto performativo, scompare o viene sistematicamente alterata per le esigenze puntuali dello spettacolo. A maggior ragione, se essa è tradotta. Deposta, dunque, in un qualche baule dai capocomici, dagli attori o dagli amministratori, si dissolve per sempre, esattamente come quelle voci e quei corpi che l'avevano onorata di una qualche illusione di permanenza.