

# **AMAR DESPUÉS DE LA MUERTE DI PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA NELLE DUE VERSIONI ITALIANE DISTANTI DUE SECOLI**

FERNANDA CASTELLANO  
UNIVERSITÀ DEL SALENTO

**Abstract** - This study examines the two Italian translations of *Amar después de la muerte* by Pedro Calderón de la Barca, produced almost two centuries apart: Pietro Monti's nineteenth-century prose version (1855) and Diego Símini's recent verse translation (2023). The analysis highlights the substantial differences between the two renderings, shaped by their respective historical and cultural contexts as well as by the translators' stylistic choices. Through a comparative reading of selected passages, the article addresses issues of textual criticism, metrical reproduction, translation strategies, lexical choices, and the representation of the *gracioso*. The findings show that, while both translations aim to remain faithful to Calderón's original, they embody distinct approaches: Monti's version is marked by a didactic and accessible style, whereas Símini's seeks to recreate the polymetric structure and baroque effects of the source text. The comparison thus underscores the role of translation as both cultural mediation and a reflection of changing modes of reception of Golden Age Spanish theatre in Italy.

**Keywords:** Calderón de la Barca; Golden Age Spanish theatre; literary translation; comparative analysis; *Amar después de la muerte*.

## 1. Introduzione

Lo studio si occupa di una *comedia calderoniana* meno nota rispetto ad altre della stessa penna e di conseguenza richiama l'attenzione sulla sua preziosa trasposizione in lingua italiana. Al riguardo, per circa due secoli la traduzione di Pietro Monti (1794-1856) ha costituito il solo canale di accesso alla *pièce* sia per il lettore italiano del XIX secolo che per quello contemporaneo finché un'edizione critica comprensiva di una traduzione del tutto inedita è stata data alle stampe nel 2023. A questo punto, le differenze sostanziali tra le due versioni italiane dello stesso testo meritavano di essere discusse, specialmente in virtù dell'inscindibile legame tra i prodotti linguistici e il contesto storico-culturale da cui scaturiscono. Un ulteriore aspetto del caso doverosamente degno di attenzione è lo stile del traduttore in quanto chiunque si cimenti nella traduzione di un testo versificato dovrebbe essere provvisto sia di una buona capacità ermeneutica che stilistica.<sup>1</sup>

Avanzando ora verso l'oggetto di questo studio, la diffusione delle *comedias* del *Siglo de Oro* spagnolo in Italia<sup>2</sup> ha inizio essenzialmente nella seconda metà del secolo XIX grazie anche ai lavori<sup>3</sup> di Pietro Monti che nel 1855 pubblica le sue traduzioni di

<sup>1</sup> Si rimanda a Terracini B. 1983, *Il problema della traduzione*, Serra e Riva Editori, Milano.

<sup>2</sup> Per approfondire Antonucci F. 2020, *La traducción del teatro áureo en Italia, desde el siglo XIX hasta nuestros días. Constantes y variables en la formación de un canon*, in Demattè C. et al. (ed.), *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, pp. 17-45.

<sup>3</sup> Si consideri ad esempio Monti P. 1835, *Saggi in verso e in prosa di letteratura spagnola. Dall'origine di quella lingua sino al secolo XIX. Con aggiunta di poesie volgarizzate da altre lingue*, Pietro Monti, Figli di Carlantonio Ostinelli Tipografi Provinciali, Como e Monti P. 1850, *Romanze storiche e moresche e*

Pedro Calderón de la Barca.<sup>4</sup> Tra queste, la prima resa in italiano di *Amar después de la muerte*,<sup>5</sup> composta da Calderón tra il 1640 e il 1650, presumibilmente<sup>6</sup>. Il titolo dell'opera suggerisce il racconto di un amore interrotto dalla morte di uno degli amanti che tuttavia trova il modo di perdurare attraverso la vendetta. La storia è ambientata nella zona montuosa attorno Granada, le Alpujarras, verosimilmente tra il 1568 e il 1571, quando stando alle fonti storiche si consumò un'importante rivolta dei *moriscos*. La ribellione della popolazione di fede musulmana, che aveva deciso di restare a Granada anche dopo la riconquista cristiana, venne crudelmente repressa dai soldati guidati da Giovanni d'Austria, fratelloastro del re Filippo II.

A questo punto, è il caso di introdurre le uniche due traduzioni italiane del testo teatrale, quella più antica e in prosa di Monti e quella più recente e in versi come l'originale di Símini, di cui rispetta quanto più possibile la polimetria. La traduzione di Monti è contenuta nel primo volume del *Teatro scelto di Pietro Calderón della Barca*<sup>7</sup> ed è preceduta dall'introduzione alla vita e alle opere del drammaturgo e da una prefazione storica. Quella di Símini invece affianca un'edizione critica<sup>8</sup> ed è quindi provvista di precisazioni ecdotiche, contenutistiche e del testo originale a fronte.<sup>9</sup>

È necessario ora affrontare la questione del testo che i traduttori hanno adottato come fonte in quanto *Amar después de la muerte* è oggetto di una complessa vicenda ecdotica che dovrebbe indurre il traduttore a compiere scelte determinanti. La versione più antica conservata, diffusa senza il consenso di Calderón, con il titolo *El Tuzaní de la Alpujarra* (conosciuta come TA)<sup>10</sup> è munita di due tirate di versi (vv.901-928 e vv.1133-1158) che sono assenti nell'edizione successiva dell'editore Vera Tassis (VT)<sup>11</sup>, largamente ritenuta di migliore qualità testuale e su cui si basa la maggior parte delle edizioni moderne.

Nella traduzione di Monti risultano assenti entrambe le tirate mentre in quella del 2023 la prima è incorporata nel testo mentre la seconda è riportata in nota in quanto per il traduttore il suo stile, seppur riconducibile all'autore, non è indice certo della sua autenticità.

Un'ulteriore difficoltà per il traduttore di testi come *Amar después de la muerte* è la presenza della figura del *gracioso*, personaggio caratterizzato dal contrasto sociale con il resto dei personaggi e dalle battute comiche, spesso basate su giochi di parole.

*poesie scelte spagnole tradotte in versi italiani da Pietro Monti*, Società tipografica de' Classici italiani, Milano.

<sup>4</sup> Marcello E. 2020, *Pietro Monti y el teatro del Siglo de Oro*, in Demattè C. et al. (ed.), *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, pp. 291-305.

<sup>5</sup> Si segnalano le edizioni più recenti in lingua spagnola: Checa J. 2010 (ed.), *Amar después de la muerte*, Reichenberger, Kassel e Coenen E. 2008 (ed.), *Amar después de la muerte*, Cátedra, Madrid.

<sup>6</sup> Si rimanda a Antonucci F. 2020, *Calderón de la Barca*, Salerno Editrice, Roma.

<sup>7</sup> Monti P. 1855, *Teatro scelto di Pietro Calderon della Barca*, Società tipografica de' classici italiani, Milano.

<sup>8</sup> Símini D. 2023 (ed.), *Amare dopo la morte*, Pensa MultiMedia, Lecce.

<sup>9</sup> Per approfondire, Castellano F. 2024, *A proposito di due recenti edizioni di Calderón*, in "Annali-sezione romanza" LXVI [2], pp. 169-189.

<sup>10</sup> Cavallería A. 1677 (ed.), *Quinta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, Barcellona.

<sup>11</sup> Vera Tassis y Villaroel J. 1691 (ed.), *Novena parte de Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid.

## 2. Analisi comparativa

### 2.1. Lo stile

Addentrando ci ora nei testi è possibile osservare come i traduttori abbiano cercato di riprodurre lo stile barocco di Calderón in lingua italiana, caratterizzato da una sintassi inusuale e ricca di inversioni, come ad esempio nelle parole di Álvaro Tuzaní, nobile moresco e protagonista della *comedia* (Tabella 1).

<p>¡No podrás con los dientes por detrás romper ese lazo fuerte? ¿Con un puñal que escondido en la cinta me quedó, que siempre debajo yo de la casaca he traído?</p>	<p>Non potrai con i denti, dal di dietro, questo laccio tu spezzare? Quel pugnale qui nascosto nella cinta m'è rimasto, e lo porto sempre sotto la casacca camuffato.</p>	<p>Non potresti qui dietro rompermi coi denti questo forte laccio? - Con un pugnale che tenni nascosto nella cinta, e che io ho sempre portato sotto la casacca</p>
--	---	---

Tabella 1  
vv. 2789-2795 (Símini 2023, pp. 206-209; Monti 1855, p. 97).

Un'altra peculiarità calderoniana ampiamente manifesta in *Amar después de la muerte* è il ricorso a ripetizioni, anafore, parallelismi, chiasmi. Di seguito, le parole che Mendoza, nobile cristiano, rivolge a Giovanni d'Austria nel descrivere la situazione tumultuosa delle Alpujarras (Tabella 2).

<p>Pues escucha atentamente. Ésta, austral águila heroica, es el Alpujarra, ésta es la rústica muralla, es la bárbara defensa de los moriscos, que hoy, mal amparados en ella africanos montañeses, restaurar a España intentan.</p>	<p>Ascolta attentamente. Questa, eroica aquila asburgica, è l'Alpujarra, e questa è la rustica muraglia, è la barbara difesa dei <i>moriscos</i>, che quest'oggi, rifugiati là e protetti, nuovi asturiani africani, voglion restaurar la Spagna.</p>	<p>Ascoltami dunque con attenzione. Questa eroica aquila australe è la Alpujarra, questa è la rustica muraglia, è la barbara difesa de' Moreschi, mon-tanari Africani, che male in essa sicuri, tentano di riconquistare Spagna.</p>
--	---	--

Tabella 2  
vv. 930-938 (Símini 2023, pp. 90-91; Monti 1855, p. 58).

A seguire, un ulteriore esempio offerto dai protagonisti della storia d'amore dell'opera, il già citato Álvaro Tuzaní e Clara Malec, anche lei moresca. I due, che non hanno avuto neppure la possibilità di portare a termine la celebrazione delle loro nozze, sono nuovamente divisi dalla minaccia cristiana che incombe su Gabia, la cui difesa è affidata proprio a Álvaro. A malincuore, il moresco rientra presso la sua postazione lasciando Clara a Galera dove invece attaccheranno inaspettatamente le truppe nemiche (Tabella 3).

<p>D. Á.                    ¡Qué triste voy... D. C.    Y yo ¡qué afligida quedo... D. Á.   ... por saber qué opuesta estrella... D. C.   ... por saber qué hado severo... D. Á.   ... es éste que entre mi amor... D. C.   ... es el que entre mis deseos... D. Á.   ... siempre se pone... D. C.         ...está siempre...</p>	<p>Triste vado! ... Io rimango tanto afflitta. ... perché so che opposta stella... ... perché so che ostile fato... ... è quella che all'amor mio... ... è quello che il mio desire... ... si oppone sempre... ...ognor blocca...</p>
---	---

D. Á. ... a mis desdichas atento! D. C. ...puesto que un arma cristiana nos estorba por momentos!	... ed è attenta a mie disgrazie ... posto che l'arma cristiana ci disturba senza tregua.
<i>Alv.</i> Oh, quanto malinconico parto!	
<i>Cla.</i> Oh, quanto afflitta rimango!	
<i>Alv.</i> Per sapere quale stella avversa...	
<i>Cla.</i> Per sapere quale fato crudele...	
<i>Alv.</i> È questa che nel mio amore...	
<i>Cla.</i> È quello che nelle mie brame...	
<i>Alv.</i> Sempre si interpone...	
<i>Cla.</i> Si incontra sempre...	
<i>Alv.</i> Vigile a procurare le mie disdette.	
<i>Cla.</i> Quando armi cristiane ad ogni tratto ci turbano.	

Tabella 3  
vv. 1949-1958 (Símini 2023, pp. 154-155; Monti 1855, p. 79).

Un altro aspetto interessante consiste nella resa in lingua italiana delle canzoni inserite nell'opera, generalmente intonate dai *músicos* e talvolta riprese dai personaggi nelle loro battute. La resa in versi come di consueto mira a rispettare sia la lunghezza dei versi che a riproporre la rima in lingua italiana (Tabella 4).

<i>Aunque en triste cautiverio de Alá, por justo misterio, llore el africano imperio su misera ley esquia... ¡Su ley viva!</i>	<i>Anche in triste prigionia per Allah in giusto mistero pianga l'africano impero questa sorte bassa e ria. Legge sia!</i>	<i>Uno (cant.) Benché in triste schiavaggio, per giusto mistero di Alà, pianga la gente africana sua mi- sera sorte e crudele.... Tutti (cant.) Viva sua legge!</i>
--	--	---

Tabella 4  
vv. 15-19 (Símini 2023, pp. 26-27; Monti 1855, p. 39).

Inoltre è possibile osservare che Monti sceglie di rendere in versi la canzone intonata dai *músicos* e di trascriverla in prosa invece quando è pronunciata dai personaggi (Tabella 5 e 6).

<i>No es menester que digáis cúyas sois, mis alegrías; que bien se ve que sois mías en lo poco que duráis.</i>	<i>Non occorre che dicate di chi siete, gioie mie, ben si vede, siete mie per il poco che durate.</i>	<i>Non devi, o allegria, Dir di chi sei; appar Pur troppo che sei mia Al breve tuo durar.</i>
--	---	---

Tabella 5  
vv. 1353-1356 (Símini 2023, pp. 116-117; Monti 1855, p. 66).

DOÑA CLARA	«No es menester que digáis cúyas sois, mis alegrías...».	DOÑA CLARA	Non occorre che dicate di chi siete, gioie mie, ben si vede, siete mie per il poco che durate.
DON ÁLVARO.	«Que bien se ve que sois mías en lo poco que duráis»	<i>Cla.</i> Non è bisogno dicate di cui siete, o mie allegrezze .... <i>Alv.</i> Chiaro si vede siete mie alla breve vostra durata	

Tabella 6  
vv. 1525-1528 (Símini 2023, pp. 128-129; Monti 1855, p. 70).

Si considera interessante anche osservare come i due traduttori abbiano reso in lingua

italiana la frenesia e la drammaticità di alcune scene precise della *comedia*. A seguire, si propone un momento tratto dal secondo atto: Clara nasconde Álvaro in quanto, per essere a Galera con lei, ha abbandonato temporaneamente il suo posto a difesa di Gabia. L'incontro si svolge in gran segreto, in piena notte e in gran fretta: nessuno, a Gabia, deve notare l'assenza di Álvaro e Alcuzcuz, suo fedele servitore. Clara, preoccupata, suggerisce al Tuzaní di nascondersi all'interno di un'apertura della muraglia (Tabella 7).

DOÑA CLARA	¿Eres tú?	DOÑA CLARA	Sei tu qui?	
DON ÁLVARO	Pues ¿quién pudiera ser tan fiel?	DON ÁLVAR	E chi potrebbe esser sì fedele?	
DOÑA CLARA	Entra presto; no acierten a conocerte, si en el muro te detengo.	DOÑA CLARA	Vieni! Non potranno riconoscerti, se ti tengo dentro il muro.	
Cla.	Sei tu?			
Alv.	Chi mai poter essere tanto fedele?			
Cla.	Entra presto acciò per avventura tu non sii conosciuto, se io ti trattenessi sul muro. ( <i>Partono</i> )			

Tabella 7  
vv. 1807-1810 (Símini 2023, pp. 144-145; Monti 1855, p. 76).

La traduzione in versi, che ricalca la brevità dei versi della metrica originale, trasmette l'atmosfera di segretezza e la conseguente frenesia degli amanti forse in maniera più efficace rispetto alla prosa. A seguire, la reazione e il lamento del protagonista all'evento più drammatico dell'opera, la morte di Clara (Tabella 8). Álvaro non è giunto a Galera in tempo per salvare la sua amata, che si è appena spenta tra le sue braccia dopo essere stata pugnalata a morte da un soldato cristiano. Il momento dell'aggressione, per la sua cruenza, non viene portato in scena in linea con gli usi dell'epoca. Tuttavia, forse per giustificare il successivo atto vendicativo del protagonista sull'assassino, Calderón decide di far spirare la giovane sulla scena, visto l'impatto emotivo che ne scaturisce.

Cielos, que visteis mis penas; montes, que miráis mis males; vientos, que oís mis rigores; llamas, que veis mis pesares; ¿cómo todos permitís que la mejor luz se apague, que la mejor flor se os muera, que el mejor suspiro os falte?	Cieli, vedete mie pene; monti, guardate miei mali; venti, i miei rigori udite; fuoco, mio dolor conosci; come tutti permettete che si spenga miglior luce, che vi muoia il miglior fiore, che vi manchi il miglior fiato?	O cieli che vedete mie pene; o monti che mirate miei mali; o venti che udite i miei rigori; fiamme che guardate i miei affanni, come tutti insieme consentite che la luce più bella si spenga, che il più vago fiore si dissecchi, che il miglior sospiro vi venga meno?
--	--	--

Tabella 8  
vv. 2216-2223 (Símini 2023, pp. 172-173; Monti 1855, p. 85).

I versi esposti mettono in luce prerogative dello stile di Calderón de la Barca già menzionate e allo stesso tempo permettono di introdurre il prossimo aspetto che osserveremo nelle due traduzioni: il lessico.

## 2.2. Il lessico

Non solo il drammaturgo spagnolo predilige un registro talvolta arcaizzante e ricercato, ma attinge frequentemente a campi semantici specifici come i quattro elementi, la flora e la fauna, che assieme a termini appartenenti all'astronomia disseminati nel testo suggeriscono allusioni dal forte richiamo culturale (Tabella 8). Ancora, il traduttore del

XIX secolo ha scelto di tradurre in italiano termini che invece si mantengono uguali all'originale nella traduzione più recente. Alla base della scelta di Monti, probabilmente, vi è la volontà di facilitare l'accesso del testo al lettore non necessariamente esperto. Ad esempio il termine *podestà*, oggi in disuso, era familiare al lettore ottocentesco, al contrario di *corregidor*; lo stesso dicasi per *Granata*, oggi non più usato, per riferirsi alla città andalusa. In altri casi, la resa italiana del termine non è dovuta alla possibile difficoltà di comprensione da parte del lettore ma probabilmente all'uso in voga del tempo (da qui la possibile scelta di italianizzare ‘Berja’ in *Verga*, ad esempio). Del resto, anche la traduzione in versi traduce alcuni nomi propri come Don Juan de Austria, ma conserva termini stranieri come *Zambla*, i nomi delle città e degli altri personaggi. Il risultato è un'atmosfera probabilmente meno familiare al lettore però efficacemente più esotica (Tabella 9).

Calderón	Símini	Monti
Don Álvaro Tuzaní	Don Álvaro Tuzaní	Don Alvaro Tuzaní
Doña Clara	Doña Clara	Donna Clara
Don Juan Malec	Don Juan Malec	Don Giovanni Malec
Don Juan de Austria	Don Giovanni d'Asburgo	Don Giovanni d'Austria
Beatriz	Beatriz	Beatrice
Corregidor	<i>Corregidor</i>	Podestà
Zambla	<i>Zambla</i> (significato in nota)	Danza
Granada	Granada	Granata
Berja	Berja	Verga
Gabia	Gabia	Gavia
Jornada	Atto	Giornata

Tabella 9  
Símini 2023; Monti 1855.

Occasionalmente, le scelte lessicali dei due traduttori sembrano derivare da un'interpretazione diversa di una parola o una battuta (Tabella 10).

ALC. Me pensar hacer astilias, sé también entrar en danza.	Io pensare fare passi, io danzare esser capace.	Mio mestier fare stecchi; ma mi sapere anche ballare.
---	--	---

Tabella 10  
vv. 13-14 (Símini 2023, pp. 26-27; Monti 1855, p. 39).

Il termine a cui allude l'incolto Alcuzcuz e a cui probabilmente i traduttori hanno pensato è *astilla*. Sulla base del dizionario della RAE il termine può essere tradotto sia come ‘pezzi di legno appuntiti’ (Monti), sia come ‘parte’, ‘pezzo’, da cui potrebbe derivare la traduzione ‘passi’ (Símini). Dato che il mestiere del personaggio consiste nel servire Don Álvaro, si ritiene che la traduzione in versi possa essere più consona all'intenzione del drammaturgo. Ecco un'ulteriore divergenza nella traduzione dei versi che seguono (Tabella 11).

DON JUAN Venid acá. ALCUZCUZ ¿A mé decilde?	DON JUAN Vieni qui. ALCUZCUZ A me voi dire?
DON JUAN Sí. ALCUZCUZ Ser gran favor tan cerca. Bien estalde aquí.	DON JUAN Sì. ALCUZCUZ Troppo onore vicina. Qui ben stare.
DON JUAN ¿Quién sois? ALCUZCUZ (Aquí importar el cautela.)	DON JUAN Tu chi sei? ALCUZCUZ (Qui prudenza ci volere!)

Gio.	Venite qua.
Alc.	A me, venite qua?
Gio.	Si.
Alc.	Esser grande favore. Mi presso voi star bene.
Gio.	Chi siete voi?
Alc.	Qui volervi malizia (tra sé)

Tabella 11  
vv. 1221-1224 (Símini 2023, pp. 108-109; Monti 1855, p. 64).

Nella traduzione in versi Alcuzcuz sembra esitare ad avvicinarsi a Giovanni d’Austria in quanto più che consapevole di essere nei guai. Nella trasposizione in prosa, invece, sembra inaspettatamente compiaciuto di essere al cospetto del capo dei suoi nemici in quanto potrà mettere in atto un inganno a loro danno (cosa che farà, tra l’altro, ma ben più avanti). Inoltre, la scelta di tradurre la parola *cautela* con “prudenza”, il cui significato è esattamente lo stesso, confermerebbe la corretta interpretazione della traduzione più recente. Tuttavia, “malizia” è un termine usato correttamente da Monti dato che lo spagnolo “cautela” lo annovera tra le sue possibili accezioni soprattutto nel XVII secolo. Ad ogni modo, sulla base della battuta pronunciata dallo stesso personaggio Alcuzcuz poco prima, l’interpretazione della traduzione in verso sembrerebbe efficace. “¡Malo es ésta!” sembra esprimere la consapevolezza di Alcuzcuz di essere nei pasticci (Tabella 12).

íMalo es ésta!	Butta male!	Star grande imbroglio questo
----------------	-------------	------------------------------

Tabella 12  
v. 1214 (Símini 2023, pp. 109-109; Monti 1855, p. 63).

Si propone ancora un caso di divergenza d’interpretazione di un’altra battuta di Alcuzcuz. Il moresco ha in mente di indicare la strada sbagliata al soldato cristiano che lo ha catturato il quale esige di essere condotto all’accampamento delle truppe nemiche sui monti. Il piano di Alcuzcuz, gran conoscitore del territorio, è far perdere le proprie tracce alla prima occasione (Tabella 13).

(Engañifa a este cristiano He de hacerle, e dar la vuelta Al Alpujarra.) Venidle conmigo.	(Imbrogliare ‘sto grestiano, Fare fare tutto giro Alpujarra). Voi venire con me.	Voglio fare un bel tratto a questo Cristianello, e dare la volta verso l a Alpujarra. - Venire voi con mi.
--	---	---

Tabella 13  
vv. 1289-1292 (Símini 2023, pp. 112-113; Monti 1855, p. 65).

Un’altra osservazione si riferisce alla traduzione di un termine principale che ricorre frequentemente nell’opera, *morisco*. La conoscenza del corrispettivo italiano *moresco* da parte di Monti è dimostrata dal suo impiego nella traduzione del verso 935; tuttavia, tutte le altre volte in cui appare il termine, Monti lo traduce come “moro” (Monti P. 1855, pp. 39, 43, 58). Pertanto, la traduzione in verso risulta più fedele all’originale per tradurre e distinguere i due vocaboli impiegati da Calderón, *moro* e *morisco*. Il primo si riferisce alla popolazione di origine africana e di fede musulmana stabilitasi nella penisola iberica a partire dall’anno 711. Il secondo, come già spiegato, indica la parte di popolazione che decide di rimanervi dopo la riconquista dei Re Cattolici nel 1492 (Tabella 14 e 15).

Salen todos los MORISCOS que pudieren	In scena quanti più MORESCHI possibile	Escono i Mori in gran numero
---------------------------------------	--	------------------------------

Tabella 14  
Símini 2023, pp. 26-27; Monti 1855, p. 39.

UNA MORISCA Y yo, en el nombre de cuantas moriscas Granada tiene, ofrezco joyas y galas.	DONNA Ed io, a nome di quante moresche conta Granada, offro gioielli e gli adorni.	Don. Io a nome di quante More sono in Granata offro ogni gioia e veste preziosa.
--	--	--

Tabella 15  
vv. 205-207 (Símini 2023, pp. 40-41; Monti 1855, p. 43).

I personaggi della *comedia* appartengono a quest'ultima categoria e sono di nobile stirpe, ma Monti potrebbe aver preferito il termine “moro” seppur non completamente esatto, forse perché immediatamente riconducibile, da parte dei suoi lettori, a un’etnia diversa da quella spagnola. Inoltre, dato che nemmeno nella prefazione storica che precede la traduzione in prosa è stato usato *moresco* è verosimile che per Monti la differenza tra ‘moro’ e ‘moresco’ non fosse così determinante. Ritornando ora all’unico impiego del termine *moresco* da parte di Monti (“moreschi”, al plurale, per l’esattezza), potrebbe essere dovuto al desiderio di evitare confusione con la dicitura “africanos montañeses” giusto due versi più avanti, considerando che i musulmani che rifiutarono la conversione si rifugiarono sulle montagne come si evince dall’altra *comedia* delle Alpujarras di Calderón, *La Niña de Gómez Arias*, ambientata una sessantina di anni prima quando ancora la presenza di *moros* sui monti granadini era diffusa.<sup>12</sup> Un’ulteriore osservazione sul lessico si riferisce all’impiego, nella traduzione ottocentesca, di termini ed espressioni che oggi non sarebbero immediatamente compresi (Tabella 16).

Mis brazos tomad, y pues	Tra le braccia voglio stringervi;	Eccovi i miei amplessi
El abrazo que me das	Quest’abbraccio che mi dài	L’amplesso che mi dài
Tal vez se hacer zapatero zapatos, tal vez se hacer el sastre el vestido nuevo	Ciabattino qualche volta scarpe per sé fare, pur sarto far vestito nuovo	Il ciabattino far scarpa qualche volta per sé; qualche volta el sartor fare per sé nuovo vestito

Tabella 16  
(Símini 2023, pp.120-121;170-171;146-147; Monti 1855, pp.68,85,76).

### 2.3. *Il gracioso*

Dopo alcune considerazioni generali circa le scelte lessicali dei traduttori rivolgiamo l’attenzione al personaggio Alcuzcuz, il cui nome è emblematico della funzione comica del *gracioso*. Come molti altri personaggi Alcuzcuz finge di aderire al credo cristiano ma a differenza dei compagni moreschi dissimula in modo decisamente ridicolo. La sua condizione di moresco poco colto e per nulla integrato alla comunità cristiana di Granada

<sup>12</sup> Per approfondire, Castellano F. 2025, *Buenos y malos en «Amar después de la muerte» de Pedro Calderón de la Barca. Un nuevo enfoque sobre el conflicto interreligioso de las Alpujarras*, in “Lingue e Linguaggi” 69, pp. 137-152.

si manifesta, oltre che nelle sue maldestre azioni, nel linguaggio in cui si esprime. Infatti, nel testo originale la sua parlata riflette il cliché linguistico dell'epoca circa la lingua parlata dai *moriscos*, che potrebbe quindi sembrare mancanza di padronanza della lingua parlata dai cristiani. Questa sorta di *foreign talk* è resa cercando di ricalcare questa scorrettezza espressiva in lingua italiana in entrambe le versioni.

Innanzitutto, in entrambi i testi in lingua italiana si tenta di ricreare la comicità delle scene in cui interviene questo personaggio mediante la riproduzione di un linguaggio errato, goffo. Di seguito, per salvare la pelle, Alcuzcuz assicura al soldato cristiano che lo ha catturato di essere in verità cristiano e di aver solo finto, fino ad allora, di essere musulmano tra i moreschi. Calderón, come vedremo più avanti, era solito ridicolizzare i costumi alimentari moreschi (Tabella 17).

GARCÉS ALCUZCUZ	Vos ¿cómo os llamáis? Arroz; que si entre moriscos era Alcuzcuz, entre cristianos seré arroz, porque se entienda que menestra mora pasa a ser crestiana menestra.	GARCÉS ALCUZCUZ	E ti chiami? Me? Risotto, tra <i>moriscos</i> mi chiamavo Alcuzcuz, e tra cristiani Son Risotto, per capire: passa moresca menestra a esser menestra crestiana
<i>Gar.</i> Voi, come vi chiamate voi? <i>Alc.</i> Riso. Perchè se fra Mori fui Alcuzcuz, tra Cristiani sarò riso, acciò s'intenda che minestra moresca passa ad essere cristiana minestra.			

Tabella 17  
vv. 1267-1272 (Símini 2023, pp. 112-113; Monti 1855, p. 65).

Ancora, vengonmo spesso impiegate scelte sintattiche e lessicali simili per ricreare il suo modo incolto di esprimersi in lingua italiana (Tabella 18).

Ya parece que se enoja, pues que ya va haciendo efecto; que los ojos se me turbian y se me traba el cerebro, el lengua ponerse gorda e saber el boca a herro.	Sembrar ora funzionare, fare piano piano effetto; appannare «pupi» occhi, rallentare cerebello, lingua grossa diventare e sapore ferro bocca.	Parermi già ciappar forza, e in mi cominciare effetto, mi sentirmi offuscate il vista, imbrogliare cervello, ingrossare la lingua, e avere mia bocca sapore di ferro.
--	--	---

Tabella 18  
vv. 1867-1872 (Símini 2023, pp. 148-149; Monti 1855, p. 77).

Il frammento riportato descrive gli effetti dell'alcol sul *gracioso* (che non potrebbe farne uso, secondo la sua dottrina) e mette in luce le sue peculiarità espressive, riprodotte anche dai traduttori. Sia nel testo originale che nelle traduzioni, Alcuzcuz utilizza in modo scorretto le forme verbali e predilige l'infinito, ben trasmettendo sia ai lettori ottocenteschi che contemporanei la sua origine straniera. Ulteriori coincidenze tra il testo originale e le versioni italiane consistono in una sintassi insolita, frequente disaccordo del genere, omissione di preposizioni e articoli, sostituzione di vocali e consonanti all'interno di una parola. In quanto ai pronomi, che neppure nel testo originale sono usati sempre correttamente, prevale il loro uso errato. Ulteriori esempi del linguaggio di Alcuzcuz dalla traduzione in verso (Tabella 19).

anche se inseguire me
che volere del voleno?
Non toccare mi, tenere, esser io avvelenato, con il alito ammazzare.
Un da dietro me prenduto poi con due portar io

Tabella 19  
vv. 1473, 1658, 1922-1924, 1452-1453 (Símini 2023, pp. 125,137,153,125).

Esempi della traduzione di Monti (Tabella 20).

Sì, eri ubriacca, se star qualche velena, che far ubriacca, e mi crederlo
Mi fingermi Cristiano
Appena mi avere a lui dato a capire
suo pranza

Tabella 20  
Monti 1855, pp.81, 69.

Inoltre, nel testo di Monti è possibile notare l'uso di parole riconducibili a determinate aree geografiche della penisola italiana. Il traduttore comasco è infatti autore, tra l'altro, del *Vocabolario dei dialetti della città e diocesi di Como*<sup>13</sup> e collaboratore al *Vocabolario universale italiano*,<sup>14</sup> ragion per cui nelle sue traduzioni emerge l'interesse per le forme dialettali. Nella sua *Amare dopo la morte*, per esempio, il termine “minga” è utilizzato sistematicamente da Alcuzcuz al posto dei più neutri ‘no’, ‘non’, ‘niente’ assieme al termine più meridionale “minchioneria” (Tabella 21 e 22).

e minga dare offella
solo el roffiano per sè minga lavorare; lui minga portare sua veste, lui minga provare sua cucina

Tabella 21  
Monti 1855, pp.40, 76.

¡Muy buena hacienda haber hecho!	Bella cosa combinare!	Ti avere fatta granda minchioneria!
----------------------------------	-----------------------	-------------------------------------

Tabella 22  
vv. 1838 (Símini 2023, pp. 146-147; Monti 1855, p. 76).

Inoltre, si sottolinea l'uso ripetuto di “mi” come pronomine personale soggetto e di “ti” per la seconda persona, scelta dal sapore veneto (Tabella 23).

Star mi un Moricino
O san Maometto, ti stare mio profeta, dunque essere ti mia guida, e mi pellegrinare alla Mecca, quantunque abbia a fare Roma e Toma.

Tabella 23  
Monti 1855, pp. 64, 65.

<sup>13</sup> Monti P. 1845, *Vocabolario dei dialetti della città e diocesi di Como*, Società Tipografica dei Classici italiani, Milano.

<sup>14</sup> Monti P. et al. 1829-1840, *Vocabolario universale italiano*, Società Tipografica Tramater, Napoli.

### 3. Conclusioni

Entrambi i traduttori hanno scartato una traduzione essenzialmente letterale e meccanica in quanto, appoggiandoci a Eco, “il traduttore deve negoziare con il fantasma di un autore sovente scomparso, con la presenza invadente del testo fonte, con l’immagine ancora indeterminata del lettore per cui sta traducendo” (Eco 2024, p. 383). Le traduzioni sono state proposte al pubblico italiano loro contemporaneo attraverso un processo che ha implicato inevitabilmente uno sforzo di adeguamento della lingua d’arrivo a quella originale (dell’italiano di fine Ottocento e contemporaneo rispetto allo spagnolo secentesco dell’opera originale). Inoltre, le due traduzioni hanno prioritariamente rispettato il testo fonte, riconoscendo in questo un’opera “apprezzabile di per sé stessa” (Eco 2024, p. 123), senza cadere nella tentazione di arricchire il testo della lingua di destinazione o provare a migliorarlo. “Una traduzione che arriva a ‘dire di più’ potrà essere un’opera eccellente in sé stessa, ma non è una buona traduzione” (Eco 2024, p. 124).

In quanto invece alle peculiarità per cui le versioni italiane divergono, si rammenta che pur condividendo la lingua d’arrivo, queste sono figlie della società del loro tempo.<sup>15</sup> Ad esempio, le traduzioni ottocentesche del teatro aureo hanno carattere quantitativo e di raccolta (si pubblicano in ricchi tomi interamente dedicati allo stesso drammaturgo) e a differenza di quelle precedenti, si tratta finalmente di vere e proprie traduzioni, non di soli adattamenti teatrali. La traduzione più recente invece aderisce alla tendenza emersa il secolo scorso per cui le traduzioni sono distribuite individualmente o in raccolte poco numerose e il traduttore è generalmente un accademico.<sup>16</sup> A livello prettamente testuale, nella traduzione più antica la scelta della prosa ha permesso di riprodurre in parte lo stile calderoniano, evidente in particolare nella sintassi talvolta irregolare ma allo stesso tempo ricercata. In quanto alla traduzione più recente, il fatto che sia versificata denota la precisa volontà di proporre un testo aderente al testo originale dal punto di vista della misura e della varietà dei versi che si adattano al tipo di scena; inoltre, anche lo schema delle rime è riprodotto abbastanza fedelmente così come le figure retoriche e la comicità del *gracioso*. È chiaro che il traduttore ha dovuto trovare un compromesso tra le voci che traducono un termine e i vincoli dettati dalle esigenze metriche, ma il risultato è aver ottenuto in lingua diversa dall’originale la resa della suspense, della frenesia o della drammaticità originali, prediligendo talvolta l’equivalenza funzionale (riprodurre lo stesso effetto a cui mirava l’originale) a quella di significato (Eco 2024, p. 90). Infine, si consideri che uno sforzo intellettuale è sempre richiesto al fruitore di un testo barocco come *Amar después de la muerte* in cui i concetti ingegnosi e le immagini complesse si succedono anche nelle versioni nella propria lingua madre.

<sup>15</sup> Per approfondire si rimanda a Lefèvre M. 2016, *Quarant’anni di poesia e democrazia. La poesia spagnola tradotta in Italia (1975-2015)* in “Testo a fronte. Teoria e pratica della traduzione letteraria” 55, pp. 57-78.

<sup>16</sup> Per approfondire si rimanda a Antonucci F. 2020, *La traducción del teatro aureo en Italia, desde el siglo XIX hasta nuestros días. Constantes y variables en la formación de un canon*, in Demattè C. et al. (ed.), *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*, Edizioni Ca’ Foscari, Venezia, pp. 17-45.

**Bionota:** Fernanda Castellano è dottoranda presso l'Università del Salento. Nell'ambito di programmi a sostegno della traduzione ha tradotto in italiano testi letterari di autori ispanoamericani contemporanei. I suoi interventi a convegni internazionali e le sue pubblicazioni scientifiche hanno riguardato Pedro Calderón de la Barca, la traduzione letteraria e il giornalismo infrarealistico messicano contemporaneo.

**Recapito autrice:** [fernanda.castellano@unisalento.it](mailto:fernanda.castellano@unisalento.it)

## Riferimenti bibliografici

- Antonucci F. 2020, *La traducción del teatro áureo en Italia, desde el siglo XIX hasta nuestros días. Constantes y variables en la formación de un canon*, in Demattè C. et al. (ed.), *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, pp. 17-45.
- Antonucci F. 2020, *Calderón de la Barca*, Salerno Editrice, Roma.
- Castellano F. 2024, *A proposito di due recenti edizioni di Calderón*, in “Annali-sezione romanza” LXVI [2], pp. 169-189.
- Castellano F. 2025, *Buenos y malos en «Amar después de la muerte» de Pedro Calderón de la Barca. Un nuevo enfoque sobre el conflicto interreligioso de las Alpujarras*, in “Lingue e Linguaggi” 69, pp. 137-152.
- Cavallería A. 1677 (ed.), *Quinta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, Barcellona.
- Checa J. 2010 (ed.), *Amar después de la muerte*, Reichenberger, Kassel.
- Coenen E. 2008 (ed.), *Amar después de la muerte*, Cátedra, Madrid.
- Eco U. 2024, *Dire quasi la stessa cosa*, La nave di Teseo Editore, Milano.
- Lefèvre M. 2016, *Quarant'anni di poesia e democrazia. La poesia spagnola tradotta in Italia (1975-2015)* in “Testo a fronte. Teoria e pratica della traduzione letteraria” 55, pp. 57-78.
- Marcello E. 2020, *Pietro Monti y el teatro del Siglo de Oro*, in Demattè C. et al. (ed.), *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, pp. 291-305.
- Monti P. et al. 1829-1840, *Vocabolario universale italiano*, Società Tipografica Tramater, Napoli.
- Monti P. 1835, *Saggi in verso e in prosa di letteratura spagnola. Dall'origine di quella lingua sino al secolo XIX. Con aggiunta di poesie volgarizzate da altre lingue*, Pietro Monti, Figli di Carlantonio Ostinelli Tipografi Provinciali, Como.
- Monti P. 1845, *Vocabolario dei dialetti della città e diocesi di Como*, Società Tipografica dei Classici italiani, Milano.
- Monti P. 1850, *Romanze storiche e moresche e poesie scelte spagnole tradotte in versi italiani da Pietro Monti*, Società tipografica de' Classici italiani, Milano.
- Monti P. 1855, *Teatro scelto di Pietro Calderon della Barca*, Società tipografica de' classici italiani, Milano.
- Símini D. 2023 (ed.), *Amare dopo la morte*, Pensa MultiMedia, Lecce.
- Terracini B. 1983, *Il problema della traduzione*, Serra e Riva Editori, Milano.
- Vera Tassis y Villaroel J. 1691 (ed.), *Novena parte de Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid.