

# Multilinguismo e traduzione: il caso di Torres Naharro

Andrea Baldissera

Università del Piemonte Orientale, Italia

**Abstract** Starting from the analysis of a contemporary Italian version of two comedies taken from Bartolomé de Torres Naharro's *Propalladia*, the aim is to weigh up translation problems and aspects (mimesis of orality, diaphasic, diachronic and diatopic traits, onomastics, borrowings, verbal games, etc.), linked to the special nature of texts characterised by intricate networks of linguistic-literary codes, and by varied cultural relations and modes of expression. We also propose some translation perspectives and solutions.

**Keywords** Theatre. Multilingualism. Translation. Colloquial language. Verbal games.

**Sommario** 1 (Breve) introduzione. – 2 Tradurre la *Propalladia*. – 3 Roma, *caput mundi*: una 'Babele' papale. – 4 Dialetti itatici in calamaio iberico.

## 1 (Breve) introduzione

Translation is first a science, which entails the knowledge and verification of the facts and the language that describes them—here, what is wrong, mistakes of truth, can be identified; secondly, it is a skill, which calls for appropriate language and acceptable usage; thirdly, an art, which distinguishes good from undistinguished writing and is the creative, the intuitive, sometimes the inspired, level of the translation; lastly, a matter of taste, where argument ceases, preferences are expressed, and the variety of meritorious translations is the reflection of individual differences. (Newmark 1988, 6)

Se si accoglie, come pare opportuno, la suggestione di Peter Newmark sulla molteplice natura della traduzione, lo studio critico di traduzioni, ovvero la riflessione sulle tecniche adottate e sui risultati ottenuti,

è allora uno dei principali compiti epistemologici o metascientifici.<sup>1</sup> Si può aggiungere, poi, che la traduzione non rientra fra i compiti della filologia, eppure, per riprendere un'osservazione di Wilamowitz (a proposito dei classici greci, ma estendibile in realtà a qualsiasi testo), essa non può mai prescindere da un atteggiamento filologico, dato che ne è frutto, pur se non previsto o non programmato. Quando si lavora su testi che dal passato provengono - letterari o meno che siano - l'esercizio filologico sull'opera e sul suo codice linguistico, per capire che cosa trasmetta e come raggiunga gli effetti desiderati, estetici o semplicemente comunicativi, diviene operazione imprescindibile:

Die Übersetzung eines griechisches Gedichtes ist etwas, was nur ein Philologe machen kann, ist aber doch nichts philologisches: sie ist ein Ergebnis philologischer Arbeit, aber ein weder beabsichtigtes noch vorhergesehenes. (Euripides 1891, 1)

## 2 Tradurre la *Propalladia*

Un capolavoro come la *Propalladia* di Bartolomé de Torres Naharro (1517),<sup>2</sup> magnifico esempio di miscellanea poetico-teatrale, multilingue e multiculturale, permette di toccare con mano l'intreccio di culture rinascimentali, fra Spagna e Italia, e lo sposalizio fra tradizioni sceniche diverse, in una complessa stratificazione. L'autore stesso, estremegno, si offre come perfetta incarnazione di un'epoca propizia per fertili scambi culturali: la pur sfuocata biografia narra di studi classici, di un'intrapresa carriera ecclesiastica, di avventure 'soldatesche' e poi di servigi resi a importanti figure della Roma e della Napoli di primo Cinquecento (i cardinali Giulio de' Medici e Bernardino de Carvajal, la famiglia d'Avalos). Narra dunque di una variegata esperienza umana, che attraversa, oltre ai luoghi diversi della Penisola italiana, anche la scala sociale, dagli strati più umili fino alle vette della corte pontificia. E una società intera, quella della capitale papalina e degli stranieri che in essa si incrociano (con tutte le loro abitudini, con i vizi e 'tic' verbali), viene 'tradotta' (nel senso etimologico del verbo) sulle scene teatrali da alcune *comedias* di Torres Naharro.<sup>3</sup>

---

**1** Sarebbe impossibile citare tutta la sterminata bibliografia in grado di dare un quadro completo di quanto si è detto e pensato sulla traduzione. Mi permetto dunque di rimandare a due buoni manuali che offrono panorami e riferimenti teorici e bibliografici: in ambito ispanofono, Hurtado Albir 2001; in ambito anglofono, *The Cambridge Handbook of Translation* (Malmkjær 2022).

**2** Fanno il punto sulla *Propalladia* Sánchez García, Mondola (2020). Come è noto, alcune *comedias* circolarono anche in *sueñas* (come accade per le due qui analizzate).

**3** Si potrebbe parlare di plurilinguismo 'pirotecnico', tale è la sua capacità imitativa dei mondi chiamati a raccolta: si veda il bel volume di Cirillo Sirri (1992).

La sensibilità dello scrittore non si dispiega però solo nel tratteggiare caratteri e ambienti, perché le lingue e i linguaggi sono al centro di un interesse che si manifesta sin dal proemio:

Ansí mesmo hallarán en parte de la obra algunos vocablos italianos, especialmente en las comedias, de los cuales convino usar habiendo respecto al lugar y a las personas a quien se recitaron. Algunos d'ellos he quitado, otros he dexado andar, que no son para menoscabar nuestra lengua castellana, antes la hacen más copiosa (Torres Naharro 1517, Aiiiv)

Tale aspetto si conferma poi nella cura (quando possibile, persino nella trascrizione grafico-fonetica) con la quale sono riportati varietà, stili e registri linguistici, come emerge per esempio nel famosissimo *Introito* di una delle commedie 'affette' da plurilinguismo:<sup>4</sup>

Si mis versos tienen pies / *variis linguis* tiren coces / que *vatibus hic mos est* / *centum his poscere voces*. / Yo's [*oppure*: Y os] prometto / que se havrán visto, en efecto, / de aquestas comedias pocas; / digo, qu'el proprio sujeto / quiere **cien lenguas y bocas**, / de las cuales / las que son más manüales / en los tinelos de Roma, / no todas tan principales, / mas qualque parte se toma. / Veréis vos: / ¡*Iuradio!* ¡*Voto a Dios!* / ¡*Per mon arma!* ¡*Bay fedea!* / ¡*Jo, bbi Got!* y ¡*Cul y cos!* / ¡*Boa fe, naun, canada e mea!* / D'esta gente / va tocando brevemente;/ todo el resto es castellano, / qu'es hablar más / conveniente / para cualquier cortesano; / qu'el auctor / con el deseo y amor / con que serviros / procura / se puso en esta labor / de la comedia futura. (*Tinelaria*, vv. 35-59, in Torres Naharro 1517, *Oir*; grassetto e corsivo aggiunti)<sup>5</sup>

Proverò dunque ad esaminare, in questa sede, le ottime versioni italiane della *Soldadesca* e della appena citata *Tinellaria*, entrambe volte all'italiano da Teresa Cirillo Sirri (Torres Naharro 2009; 2012).<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Su questi aspetti, e sui problemi di edizione delle grafie fonetiche dei testi poliglotti, mi permetto di rinviare a Baldissera (2020, 221).

<sup>5</sup> Prova di ciò è anche la preoccupazione dello stampatore (nel colophon), che avverte la necessità di giustificare eventuali scivoloni dovuti alle difficoltà linguistiche («Estampada en Nápoles [...] con toda la diligencia y advertentia posibles. Y caso que algún yerro o falta se hallare, por ser nuevo en la lengua, ya se podría usar con él de alguna misericordia, pues ansí el estampador como el corrector posible es en una larga obra una hora o otra ser ocupados del fastidio. La benignidad de los discretos lectores lo puede considerar» (Torres Naharro 1517, Aiiiv).

<sup>6</sup> Di esilissima trama, le due *comedias* raffigurano rispettivamente quadri tratti dall'ambiente militare (con il tema del reclutamento di mercenari) e dal mondo cortigiano romano (il tinello del palazzo di un cardinale), nei quali l'azione lascia decisamente spazio ai dialoghi fra più voci, italiane e straniere, di cui si è detto.

Non si tratta di traduzioni pensate espressamente per la scena, bensì di versioni a fronte,<sup>7</sup> destinate anche alla lettura, cioè all'intelligenza di un testo teatrale antico anche al di fuori della rappresentazione, eppure volutamente godibili anche per la loro recitabilità:

Con i limiti imposti dalle inevitabili discrepanze tra il sistema metrico-linguistico spagnolo e la resa in italiano, è stata tentata una traduzione che, cercando di privilegiare chiarezza e scorrevolezza, mantenesse l'impianto metrico della commedia di Torres Naharro, che ha adottato l'uniformità e le sonorità di lunghe sequenze di tradizionali ottonari. Ma l'intento è stato anche e soprattutto quello di presentare ad un pubblico di lettori o di spettatori italiani di oggi, un dettato comico concepito per il gusto e la fruizione di una platea colta, di *élite*, ammessa ad assistere alle rappresentazioni allestite nella corte pontificia romana agli inizi del XVI secolo. (Torres Naharro 2009, 51)<sup>8</sup>

Il tono semplice e la modestia della traduttrice nascondono lo sforzo che ha evidentemente comportato l'accettare una sfida così impegnativa (sul piano poetico e linguistico), sfida risolta sempre con grande brillantezza. Nonostante il risultato raggiunto, come suole sempre accadere con le traduzioni, vi sono alcune sfaccettature ed alcuni nodi testuali che meritano di essere studiati in chiave problematica, per valutare possibili strategie, nel confronto corpo a corpo con un 'classico moderno'. L'eterno problema di ogni attività traduttiva consiste, in fin dei conti, nella difficoltà di raggiungere un equilibrio, quand'anche sia chiarissima nella mente del *'trujamán'* la direzione da imboccare, e persino quando ciò conduca lungo una strada drasticamente orientata verso opzioni estreme (l'addomesticazione, la letteralità, il rifacimento...).

A fronte di una vera e propria selva idiomatica, caratterizzata da un'attentissima capacità mimetica, la questione della lingua non può dunque che essere il centro del lavoro di trasposizione (in fondo si 'traduce una traduzione'), a partire dalla quale diramare le varie scelte per la restituzione in italiano.

---

**7** Il testo critico adottato dalla traduttrice è quello di E. Gillet (Torres Naharro 1943-61), pur tenendo conto di Torres Naharro (1979) e Torres Naharro (1986).

**8** Lo manifesta anche la presentazione della *Tinellaria*, che pone l'accento sull'effetto ricercato: «Con i limiti imposti dalle inevitabili discrepanze tra lo schema metrico spagnolo e la resa in italiano, si è tentato di riprodurre, con inevitabili approssimazioni, il dettato di Torres Naharro. Cercando di ridurre il discorso drammatico a una misura colloquiale e recitabile, la traduzione in versi intende mantenere le cadenze delle strofe incatenate di *octosílabos de pie quebrado* (ottonari combinati con versi di quattro sillabe) adottati dall'autore per una rappresentazione allestita nella corte pontificia cinque secoli fa e ora riproposta, in modo da rievocare ambienti, giusti e atmosfere dell'epoca per il lettore-spettatore d'oggi» (Torres Naharro 2012, 41; corsivo aggiunto).

Per ragioni di spazio, metterò a fuoco solo alcuni dei tratti linguistici salienti e dei problemi da affrontare. In parte, i tratti coincidono con quelli propri della teatralità, ma alcuni si configurano come specifici e caratteristici della produzione dell'estremegno.

Anzitutto, va segnalata la ricerca di una spiccata oralità, pur all'interno delle misure del verso *de pie quebrado*, condizione che obbliga a misurarsi con le diverse prosodia e metrica italiane, e costringe a numerosi virtuosismi, se si vuole salvaguardare il ritmo sempre incalzante dell'originale.

Si tratta certamente di un'oralità fittizia, costruita per la recitazione,<sup>9</sup> ma arricchita da un elemento che la discosta nettamente dai modelli letterari monolingui: la stilizzazione delle parlate dialettali italiane, del latino ecclesiale (o simile) e delle lingue europee che convergono a Roma per svariate ragioni (guerra, politica eccetera). Benché a volte le costrizioni metriche smussino – già negli originali – le armi di chi vuole imitare la lingua colloquiale, sono pur sempre rilevabili chiari fenomeni di tale modalità: se non una vera e propria pianificazione informativa *sobre la marcha*, emerge comunque una struttura argomentativo-dialogica, con ellissi, paratassi e asciuttezza comunicativa (complice la metrica); si notano segnali deittici e meccanismi anaforici, così come connettori tipici della sintassi incatenata (*pues, mira...*); e si apprezzano sia un lessico povero e tendenzialmente ripetuto (in specie per il sistema verbale: *decir, hacer, querer, dar, ser, estar*) sia il tipico *realce expresivo*, legato a giochi di parole, metafore ed espressioni *malsonantes*, frasi interrogative, esclamative eccetera.<sup>10</sup>

Tre brevi passi, tratti dalle edizioni di Cirillo Sirri, possono risultare utili per esemplificare quanto detto, e per iniziare ad analizzare il procedimento traduttivo:

---

**9** Faccio mia la posizione di Nencioni (1983, 126-79), che si distingueva rispetto alle visioni classiche dell'oralità teatrale («un testo scritto per poi essere eseguito oralmente nella finzione scenica»), perché manteneva la lingua teatrale nell'ambito del parlato, separandola tuttavia dalla dimensione spontanea («parlato-parlato») e inserendola nella categoria del parlato programmato, suddiviso poi in «parlato-scritto» (dialoghi nei testi narrativi) e in «parlato-recitato» (palcoscenico). In un certo senso, anche qui si registra una *prefabricación*, per fusione di tratti scritti (poetici) ed orali, ma in modo assai diverso da quanto accade nei prodotti audiovisivi moderni (Chaume 2001; 2004, 20), perché è proprio lo scarto linguistico (volgarismi, dialettalismi e così via) a diventare elemento significativo. Per la bibliografia, in ambito ispanofono, cf. Nogueira Guirao 1988. Oesterreicher (2005, 755-6) accenna alla *mimesis de lo hablado* (§ 4.8), ma sottolinea opportunamente che gli autori dei testi 'oralisti' (*comedias, pasos, entremeses, novelas picarescas* e così via) operano una selezione di elementi rappresentativi del parlato, sulla base della propria coscienza linguistica. Sulle lingue 'speciali' delle *minorías* si veda Salvador Plans 2004; più recentemente, sugli aspetti comici di tali linguaggi, Carmona Tierno 2013.

**10** Cf. Briz Gómez 2001.

1)

MANRIQUE No es posible  
si no os hacéis invisible,  
qu'es gran persona la vuestra.  
MENDOZA ¡Voto a Dios, que sois terrible!  
Vos no habéis paso en müestra.  
MANRIQUE Más que vos.  
MENDOZA No es verdad.  
MANRIQUE Pues, ¡Voto a Dios!...  
CAPITÁN Estad quedos en mal hora.  
GUZMÁN Séase para los dos.  
(*Soldadesca*, III, vv. 55-63)

55 MANRICO Non è possibile,  
se non ti fai invisibile,  
grande e grosso come sei.  
MENDOZA Perdio! Ma sei terribile!  
Tu, invece, non sfilerai.  
60 MANRICO Più di te.  
MENDOZA Non è vero!  
MANRICO Ah, perdio!  
CAPITANO State fermi, alla mal'ora!  
GUZMANO Valga per tutti e due.

2)

BARRABÁS ¡Guay de mí!  
Diez años ha que te vi  
morar en el Burgo Viejo,  
que siempre te conocí  
lavandera de concejo.  
LUCRECIA ¿Cómo, qué?  
Pues no ha más que me casé;  
mira si bien has mentido,  
pues harto estuve, a la fe,  
con el ruin de mi marido.  
BARRABÁS Si querrás,  
dime cuántos años has;  
no me niegues la verdad.  
LUCRECIA Veintidós, par Dios, no más,  
he hecho por Navidad.  
BARRABÁS Ora, pues,  
no quiero ser descortés,  
pero, así me ayude Dios,  
que creo que ha veinte y tres  
que dices que has veinte y dos.  
LUCRECIA Di, pues, ea,  
que aquella que en ti se emplea  
se puede contar por loca;  
nunca yo fui vieja y fea  
sino en tu maldita boca.

(Tinellaria, I, vv. 50-74)

50 BARABBA Povero me!  
Dieci anni fa vidi che  
abitavi a Borgo Vecchio,  
e andavi con un secchio  
in giro a risciacquare.  
55 LUCREZIA Ma ti pare?  
Da poco sono sposata,  
vedi se non hai mentito,  
e già troppo sono stata,  
con quel porco di marito.  
60 BARABBA Se vorrai,  
dimmi quanti anni hai,  
ma devi essere leale.  
LUCREZIA Ne ho compiuti, per Natale,  
ventidue, per Dio, lo sai.  
65 BARABBA Tieni a mente:  
io sono compiacente,  
ma, per Dio, io credo che,  
da almeno ventitré  
dichiari ventidue anni.  
70 LUCREZIA Allora,  
quella che fai innamorare  
è una pazza da legare;  
la tua lingua maldicente  
mi fa brutta e cadente.

3)

BARRABÁS Por tu fe, hermano Mathía,  
¿cuántas horas son tocadas?  
MATHÍA A la fe qu'es medio día.  
BARRABÁS Corre, da las baquetadas.  
¡Sus, camina!  
Diles que vengan aína  
con el vino, esa canalla.

(Tinellaria, II, vv. 1-7)

BARABBA Mattia, senti, per piacere,  
che ora è, vai a vedere.  
MATTIA Le dodici già suonate.  
BARABBA Corri, dai le bacchettate.  
5 Su, cammina!  
Di' che vengano di corsa  
questi servi con il vino.

Benché sia arduo costruire un sistema di equivalenze che tenga assieme le varie dimensioni del testo (ritmo e rima, morfologia e sintassi, lessico, semantica e pragmatica), la traduttrice riesce a districarsi con abilità, optando per una lingua colloquiale e di registro familiare (*grande e grosso come sei; perdio; risciacquare; Ma ti pare?; porco di marito; pazza da legare*), talora anche più frammentata di quella originale (*Mattia, senti, per piacere, / che ora è, vai a vedere*), ma inevitabilmente intessuta di forme meno quotidiane e più appropriate in registri formali o scritti (*dichiari*, le rime in *-ente*), ma dovute anche alla volontà di rispettare lunghezze metriche e rima. D'altra parte, anche forme dell'originale, come *terrible, invisible, morar, me niegues, en ti se emplea* (fra le altre), non appartengono certo alla lingua colloquiale. Funziona dunque il bilanciamento fra le due modalità, informale e formale, anche se con i dovuti aggiustamenti - le perdite vengono compensate dalle aggiunte.

Spariscono però (ed è un vero peccato) alcune pennellate di tipo socio- e storico-linguistico, che lascerebbero percepire la distanza cronologica e le circostanze di quella che potremmo chiamare una *morada vital* diversa. Negli esempi sopra citati, il *vos* dello spagnolo classico,<sup>11</sup> accompagnato da una serie di richiami fonici (*vuestra, voto, vos*), è ridotto a un *tu* che, pur salvando il piano delle allitterazioni (*terribile, tu, te*), elude le sfumature, reali o letterarie che siano,<sup>12</sup> della forma *de tratamiento*; e restano in secondo piano pure certi aspetti di 'tecnoleto' o di *argot*, tipici dell'epoca e dell'ambiente in cui si svolge la commedia (*de concejo, canalla*), solo parzialmente rimessi in gioco dai termini non marcati *risciacquare* e *servi*.

Non meno rilevante è la perdita, certo difficilmente rimediabile, dei tratti rustico-leonesi del *sayagués* prototipico di Torres, che abbondano specialmente in bocca ai narratori degli introiti; soprattutto perché essi sovvertono i registri linguistici deformando fonologia e morfologia anche in vocaboli di registro elevato (*pracer; cro < creo; anfenito; jo < lo; crego < clérigo*):<sup>13</sup>

Dios mantenga y remantenga,  
mía fe, a cuantos aquí estáis,  
y tanto pracer os venga  
como cro que deseáis.  
¿Qué hacéis?

5

Dio per sempre vi protegga,  
a fe' mia, quanti qui state,  
e tanto piacer vi venga  
come voi desiderate.  
Che fate?

---

**11** Cf. almeno Cisneros Estupiñán 1996 e Calderón Campos 2002.

**12** Quale che fosse il grado di intimità o distanza implicato dal *vos* nel testo rispetto alla realtà (cf. le osservazioni di King 2010). Si veda anche lo studio su cortesia e scortesie nel teatro, con ricca bibliografia, di Pérez-Salazar 2021.

**13** Cf. i due classici studi di López Morales 1967 e Lihani 1973. D'altra parte, il gioco fra registro alto-basso è tipico del *sayagués* (Weber de Kurlat 1947).

Apostá que más de seis estáis el ojo tan luengo, y entiendo que no sabréis adevinar a qué vengo.		Scommettiamo: molti siete che state con occhio attento, ma penso che non saprete indovinar perché vengo.
Y a mi ver,	10	A mio parere,
cada cual es bachiller, y presumen anfenito; después no saben comer ni desollar un cabrito		ognuno è baccelliere, borioso che è un piacere.
los letrados	15	Ma non sanno mangiare né un capretto scuoiare
que enfingen de necenciados. [...]		i letterati che posano a laureati. [...]
Ora ver	25	Si vedrà
quién me sabrá responder d'estos que chupan el mosto: ¿En qué mes suele caer Sancta María de agosto? ¡Juri a san		chi rispondermi saprà tra voi che bevete mosto: in quale mese cadrà Santa Maria d'agosto?
no sepan cuándo es San Juan si no jo dijese el crego! Mirá vos cómo sabrán a qué viene Trasterriego.	30	Per la mia fede, san Giovanni ignoreranno se non lo dicesse il prete! Figuratevi se sanno perché viene Tidodietro!
( <i>Soldadesca</i> , Introito, vv. 1-16; 25-34)		

Fra parentesi, in questo passo si nota come la traduttrice trasmetta con efficacia un volgarismo scurrilmente allusivo, basato sulla composizione sintagmatica (*Trasterriego* > *Tidodietro*, v. 34), mentre debba arrendersi di fronte all'acronimo *necenciados* del v. 16 (un bisticcio fondato sulla fusione tra lessemi: *neicios* + *licenciados*).<sup>14</sup> Preso atto dell'impossibilità di individuare forme equivalenti, mi chiedo però se non avrebbero potuto giocare un ruolo i semisinnomi di *laureato* (*dottore*, *baccelliere*) o i predicati appartenenti al campo semantico (*sdottorare*, *sdottoreggiare*), a partire dai quali coniare un sintagma in rima, collocato anche in diversa posizione nella strofa, ma a vantaggio dell'ironia un po' concettista del testo (del tipo: *imbecille* + *baccelliere* > *imbecilliere*).<sup>15</sup>

Mi limito infine a un cenno sulla metrica, che suole essere rispettata fin quando ciò non implichi danni per la rima (gerarchicamente superiore, dunque, nell'ordine delle operazioni traduttorie), per l'intellegibilità del passo o la spontaneità dell'eloquio. Eccone un bell'esempio:

<sup>14</sup> González Ollé, Casado Velarde 1992, 106. Su una linea analoga, Lope de Rueda, nel *Convidado*, conia il neologismo *licenciasno*. Si veda anche la nota 11 all'*Introito* e *argomento*, in Torres Naharro 2009.

<sup>15</sup> A proposito della creatività nel tradurre giochi di parole, *nonsense*, acrostici eccetera, rimando ai sempre ricchissimi contributi di Franco Nasi (in specie, 2015). Sempre nel quadro dell'economia generale del testo, fatta di 'entrate' e 'uscite' segnalo ancora la scelta di una forma non marcata per tradurre *chupan*, attenuato nel 'consuetudinario' *bevete*.



[MENDOZA] Mas veamos si querrá salirse a matar conmigo.		[MENDOZA] Battersi con me non osa. lo resto qui in attesa.
MANRIQUE Sí, rapaz.	85	MANRICO Sí, moccioso!
MENDOZA ¡Andad para cobardaz!		MENDOZA Che coraggio!
MANRIQUE ¡Para estas!		MANRICO Per la mia...
MENDOZA ¡Cagá en ellas!		MENDOZA Vaffa... me ne sbatto!
CAPITÁN Ora se haga la paz, fenezcan estas querellas.		CAPITANO Zitti! Riposo!
MENDOZA No curéis.	90	Basta, si stringa un patto!
CAPITÁN Voto a Dios que la haréis y que tengo de forzaros.		MENDOZA Ve lo sognate!
( <i>Soldadesca</i> , III, vv. 83-92)		CAPITANO Giuraddio che lo farete, pur a costo di forzarvi.

Anche in questo caso, si potrebbero proporre opzioni differenti, come l'eliminazione del possessivo («Per la...»), affidandosi all'allusività dell'enunciato sospeso, visto che la risposta di Mendoza si presta a qualunque sottinteso – e la nota risulterebbe in ogni caso necessaria. Oppure sarebbe lecito, a mio avviso, anche introdurre il possibile termine mancante e (a costo di sacrificare gestualità/spazialità del deittico *estas*, riferito a *barbas*, ovvero a *puñetas*, come ritiene Vélez-Sainz in Torres Naharro 2013, 407) accorciare la replica rimata dell'interlocutore: «Per la barba... Me ne sbatto!».

### 3 Roma, *caput mundi*: una 'Babele' papale

Le molte lingue sono naturalmente il prodotto di una molteplicità etnica, che si riflette nel gran dibattere che si fa nelle commedie, ma ricade anche sulla primissima presentazione dei personaggi stessi, sulla loro onomastica. Di grande rilievo è l'adattamento scelto da Cirillo per alcune figure della *Soldadesca*, come Juan Gozález e Pero Pardo, i cui nomi vengono semi-italianizzati in *Gian Gozález* e *Piero Pardo*: verosimilmente per mettere in risalto la natura linguistica ibrida delle reclute squattrinate e disorientate (i celebri *bisoños*), che fanno della mescidanza italo-spagnola il proprio socioletto,<sup>16</sup> in parte ravvisabile (e con sfumature diverse) anche nei due veterani di stanza nella Penisola: Manrique e Guzmán divengono infatti Manrico e Guzman.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Il castigliano ha le spesso le fattezze del sayagués, mentre l'italiano è parodico (ad esempio, «daca el bisoño, madona», *Soldadesca*, II, v. 54).

<sup>17</sup> Mentre a Joanfrancisco (*rústico*) viene restituita l'italica identità (Gianfrancesco). Naturalmente il tessuto linguistico è ancor più intricato, giacché anche vari personaggi italiani parlano, storpiandolo, lo spagnolo: lo fa lo stesso Joanfrancisco/Gianfrancesco, esibendo dittonghi e plurali sigmatici *ad abundantiam* (*Soldadesca*, III, vv. 285-9: *majadieros, tiengos, dinieros, Sibillas, cabalieros, Castilias*).

Mi sento però di condividere meno tutte le opzioni messe in campo nella versione italiana della *Tinellaria*. Dove è giocoforza cercare di tradurre il nome del contadino sivigliano Manchado (Macchiato) - per esplicitare, almeno in parte, il possibile bisticcio fra i significati di *mancha*, anche con l'ausilio di una nota.<sup>18</sup> Ma altri personaggi appaiono invece 'appannati': per esempio, il *criado* catalano Miquel è volto in Michele (in una congrega internazionale di servitori, si confonde con colleghi castigliani egualmente italianizzati, come è il caso di Mathias > Mattia), e avrebbe figurato invece meglio nella forma originale, proprio per evidenziare la multiculturalità del testo. Potrebbe poi essere reso più trasparente l'antroponimo Metreianes, che rimane inalterato (magari perché intuitivo il legame con il mondo francese), ma sarebbe forse preferibile trasporre in Metreján (*maitre Jean*), in perfetto parallelismo con il nome dello stalliere transalpino Petiján (*petit Jean*).<sup>19</sup>

Più complessa da affrontare è la dimensione del plurilinguismo dialogico, che contrappone in vivace diatriba dialettica le diverse identità etnico-linguistiche. Cirillo verte all'italiano gli interventi degli stranieri e modernizza o de-dialettaliza (ma si veda anche *infra*) le battute dei personaggi italiani; punta quindi sugli effetti grafici (il corsivo) per richiamare l'attenzione del lettore. È forse questo l'amanco più difficile da accogliere, perché svuota il testo proprio di una delle sue virtù, quel poliglottismo fittizio, ma efficacissimo nel creare una Babele di punti di vista e di differenze, incarnata in esseri umani spesso (pur se non sempre) in grado di intendersi e di replicare a tono, senza dover chiedere chiarimenti agli altri interlocutori: in realtà una Babele 'di cartone', che non ostacola più di tanto. Ne propongo di seguito un saggio, in cui si osserva la conservazione di alcuni elementi sintattici dell'originale nella parlata del biscaglino,<sup>20</sup> ma dove si annulla di fatto lo scontro linguistico, motore di teatralità (fatto salvo qualche francesismo di Petiján):

---

**18** Nel dinamismo semantico che si crea tra i significati di *mancha* ('macchia' di sporco o terra, e macchia nell'onore) e la (possibile?) allusione al territorio della Mancha. Sono assai utili le osservazioni sul nome del personaggio, sparse fra studio introduttivo e note, in Torres Naharro 2012.

**19** Considerando anche che nella Jornada V (v. 258) il medesimo si presenta così: «Moi, gran metre de París» (Torres Naharro 1517, Siiir).

**20** Gli sfasamenti sintattici e le concordanze *ad libitum* sono d'altronde conservati anche nelle traduzioni di *Chisciotte* I, 8 (penso, per esempio, a quella, bellissima, di Vittorio Bodini): «¿Yo no caballero? Juro a Dios tan mientes como cristiano. Si lanza arrojás y espada sacas, ¡el agua cuán presto verás que al gato llevas! Vizcaíno por tierra, hidalgo por mar, hidalgo por el diablo; y mientes que mira si otra dices cosa» (Cervantes 2004, 129). È facile vedere un antecedente del celebre capitolo cervantino, nel ritratto linguistico del biscaglino proposto da Torres in questa scena, ritratto che si completa con le parole pronunciate più avanti: «Pues, callar./ Yo no quiero porfiar./ mas si alguno guerra viene./ vizcaínos por la mar./ juro a Dios, diablo tiene» (*Tinellaria*, II, vv. 140-4).

FABIO	Ecco là il portogalese, ch'egli era anchor in presencia.	FABIO	<i>Ecco là il portogalese, anche lui era presente.</i>
PORTUGUÉS	Nau sei nada. la lle dera hua pancada, que ¡voto ao corpo de Deus! Mais teveren-me da spada aqueles porcos iudeus.	35	PORTOGHESE <i>Non so niente. Gli darei una piattonata, che, per il corpo di Dio! Ma mi tolsero la spada quei porci di ebrei.</i>
TUDESCO	Ego non, ¡per Deum!	40	TEDESCO <i>Io no, per Dio!</i>
FRANCISCO	¿Habláis aón?	FRANCESCO	Parlate ancora?
PORTUGUÉS	¡Fi de caun!	PORTOGHESE	<i>Figlio d'un cane!</i>
FRANCISCO	Dale sin duelo.	FRANCESCO	Dai, ora.
PORTUGUÉS	Agradecey-o, cabrón, qu'estamos en o tinelo. [...]	PORTOGHESE	<i>Ringrazia Dio, caprone, che stiamo in un tinello. [...]</i>
MIQUEL	No crideu, que quant vos altres dieu, que vull parlar ab paciencia, es no res, pel cul de Deu, ab lo bordell de Valencia.	70	MICHELE <i>Basta gridare, tutto questo chiacchierare, lo dico con pazienza, per il culo di Dio, non vale il bordello di Valenza.</i>
VIZCAÍNO	Digo, hao, yo criado estás en nao, vizcaíno eres por cierto; mas juro a Dios que Bilbao la tiene mucho buen puerto.	75	BISCAGLINO <i>Dico, io servo stia su nave, biscaglino sei di certo; ma giuro per Dio che Bilbao ce l'ha molto buono porto.</i>
PETIJÁN	Nani, rien: ¿vus ete vus sabi bien notre studi de París?	80	PETIJÁN <i>Che dite, ma voi la conoscete l'université de París?</i>

(*Tinellaria*, Jornada II, vv. 33-82)

Ci si chiede perciò se non sia percorribile un'altra strada, forse editorialmente meno comoda, ma che faccia leva sull'intercomprensibilità tra idiomi neolatini<sup>21</sup> e sull'apparato delle note esplicative: conservare gli interventi nelle lingue originali anche nella colonna del testo a fronte, proprio per garantire il babelico confronto delle diverse 'anime' e lo scarto dei significanti, risolvendo il problema dei contenuti con una traduzione in nota, a piè di pagina o perfino in uno spazio a fianco del testo (perché no? una terza colonna intermittente). In una rappresentazione scenica, d'altra parte, si potrebbe sempre ricorrere alla sovratitolazione, lasciando vivere di vita propria appunto le sonorità e gli idiotismi degli altri idiomi. E dunque la creatività e la fantasia linguistica dell'autore.

<sup>21</sup> E sulla semplicità del poverissimo latino usato dal personaggio di origine tedesca.

## 4 Dialetti italici in calamaio iberico

Irresolubile appare il problema degli italianismi messi in bocca a ispanofoni (*pobreto, pañota, menestra, antepasto* eccetera) e destinati inevitabilmente a perdere corpo in qualsiasi traduzione.<sup>22</sup> Ma la tematica più appassionante, e più ardua, coinvolge la forma da adottare per quella specie di ‘*sayagués* italico’ che Torres Naharro attribuisce ai contadini e agli italofofoni delle sue *pièces*, e che Joseph Gillet ha analizzato nella ricca annotazione della sua edizione (Torres Naharro 1943-61), mostrandone il carattere composito e trasversale: principalmente centroitalico, ma infettato da fenomeni settentrionali e di altre zone della Penisola, oltre che da probabili grafismi iberici. Come muoversi, per tali varietà, rispetto alle lingue straniere? E rispetto allo spagnolo – che, come si è visto – è stato equiparato ad un italiano modernamente colloquiale, con increspature che cercano di riprodurre la stratificazione della lingua originale?<sup>23</sup> Cirillo tende a modernizzare sia la fonetica/pronuncia, sia la morfosintassi e spesso riduce le tonalità diatopiche. Con rare eccezioni, che dipendono da fatti poetici (la rima, il ritmo, il senso) o da scelte meramente espressive, per le quali l’aggiornamento grafico va di pari passo al mantenimento di voci regionali (*butiro, caso, presuto > butirro, caso* [camp. ‘cacio’, ‘formaggio’], *presutto, Soldadesca*, III, v. 209). Ma in simili casi, mi chiedo, non varrebbe la pena sfruttare con pienezza la forza del *pastiche* messo in piedi da Torres?

La soluzione integralmente conservativa, raccomandabile per gli idiomi ‘altri’, non è forse la soluzione ideale, perché promuovere l’adattamento grafico, come fa la traduttrice, è assai utile per migliorare la comprensione del lettore moderno. Ma salvaguardare, almeno fino a un certo punto, il *pastiche* in altri livelli linguistici – considerata la ancor viva tradizione dialettale, orale e scritta – risulterebbe più espressivo, non estraneo ad orecchie italiche colte (quelle dei lettori di simili testi) e perfino funzionale alla definizione di registri storicamente lontani. Ecco dunque alcuni campioni, nei quali si potrebbero mantenere in buona parte le pennellate dialettali dell’autore, facilmente intuibili:<sup>24</sup>

---

**22** Nella *Tinellaria* Torres a volte ammorbidisce tale presenza: nel passaggio dalla *suelta* del 1516 (*princeps* della commedia) alla *princeps* della *Propalladia* (1517) si registra un cambio di lezioni: y un par de flascos de vino Roma > y un par de jarros de vino (I, v. 209).

**23** Anche se orientate sulle revisioni editoriali, sono utilissime le osservazioni di Pizzoli (2017) sugli stili traduttori.

**24** Per un probabile errore tipografico, nell’edizione, le battute in italiano del testo della *Propalladia* sono state sostituite dalla versione modernizzante della traduttrice (che si legge anche a fronte), ragione per la quale negli esempi citati ripristino il testo della *princeps*, che consente di valutare l’oggetto da trasporre.

COLA Mo' si pò venir cossì / da contadin fra soldati? > COLA Mò  
si può venir così / da contadin fra soldati? (Soldadesca, V, vv.  
113-14)

COLA Oldite, ser Capitano, / vi dirò io come hè stato / Questui vien-  
ne / con doi altri, multo bene/ bravando coma si fa:/ qui mi buta,  
qui me tiene,/ l'un di qua, l'altro di là.> COLA Udite, ser Capi-  
tano, / vi dirò io come è stato./ Costui viene/ con due altri, multo  
bene/ bravando come si fa: / qui mi butta, qui mi tiene, / l'un di  
qua, l'altro di là. (Soldadesca, V, vv. 68-74).

FABIO L'ha dito al Maestro di stalla / que tu li robasti il feno. >  
FABIO Ha detto al Maestro di stalla / che tu gli rubasti il fieno.  
(Tinellaria, II, vv. 28-29)

In fondo, la risata dei cardinali spettatori del teatro di Torres Naharro doveva nascere proprio da una specie di 'grammelot signifi-  
cante' - uso impropriamente, ma volutamente, il termine *grammelot*,  
non in quanto recitazione non bene articolata, bensì in quanto som-  
ma di apporti così diversi, eterogenei ed irregolari, da generare un  
codice nuovo e straniante.

In filigrana, si intravede uno dei temi cruciali, accennato in pre-  
cedenza, ovvero la relazione che queste parti del testo devono ope-  
rare nei confronti delle zone tradotte dallo spagnolo, ovvero lo stac-  
co rispetto all'italiano adottato di norma dalla traduttrice. La quale  
è giustamente rifuggita dalla tradizione iperletteraria della nostra  
lingua letteratura nazionale (si pensi solo al petrarchismo e ai suoi  
lasciti duraturi), a fronte di quella spagnola, più viva e movimenta-  
ta; e ci ha donato due bellissime versioni, che hanno permesso di ri-  
flettere sugli spazi aperti della traduzione, quelli in cui si può speri-  
mentare, per avvicinarsi alla verità del testo di partenza e, al tempo  
stesso, ai destinatari del metatesto.

## Bibliografía

- Baldissera, A. (2020). «La Propalladia e la critica testuale». Sánchez García, Mondola 2020, 225-42.
- Briz Gómez, A. (2001). *El español coloquial en la conversación*. Barcelona: Ariel.
- Calderón Campos, M. (2002). «Formulas del tratamiento en las cartas del Conde de Tendilla (1504-1506)». Echenique Elizondo, M.T.; Sánchez Méndez, J.P. (eds), *V Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*. Madrid: Gredos/CAM, 477-88.
- Carmona Tierno, J.M. (2013). «Las hablas de las minorías en el teatro del Siglo de Oro: recursos de comicidad». *Teatro de palabras*, 7, 335-55.
- Cervantes, M. de (2004). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. por F. Sevilla Arroyo. Madrid: Lunweg.
- Chaume, F. (2001). «La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción». Chaume, F.; Agost, R. (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló: Universitat Jaume I, 77-88.
- Chaume, F. (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- Cisneros Estupiñán, M. (1996). «Aspectos histórico-pragmáticos del voseo». *Thesaurus*, 51(1), 27-43.
- Cirillo Sirri, T. (1992). *Plurilinguismo in commedia: B. de Torres Naharro e G.B. Della Porta*. Napoli: Morano.
- Euripides (1891). *Hippolytos*. Hrsg. K.A. Wilamowitz. Berlino: Weidemann.
- González Ollé F.; Casado Velarde, M. (1992). «Formación de palabras». Holtus, G.; Metzeltin, M.; Schmitt, Ch. (Hrsgg), *Lexikon der Romanistischen Linguistik (LRL)*, vol. VI/1. Tübingen: Max Niemeyer, 91-109.
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y Traductología*. Madrid: Cátedra.
- King, J. (2010). «Ceremonia y cortesía en la literatura del Siglo de Oro: un estudio de las formas de tratamiento en español». Hummel, M.; Kluge, B.; Vázquez Laslop, M.E. (eds.), *Formas y fórmulas de tratamiento en el mundo hispánico*. Ciudad de México: El Colegio de México; Graz: Karl-Franzens Universität Graz, 531-50. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2021.011>.
- Lihani, J. (1973). *El lenguaje de Lucas Fernández: estudio del dialecto sayagués*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- López Morales, H. (1967). «Elementos leoneses en la lengua del teatro pastorial de los siglos XV y XVI». Sánchez Romeralo J.; Poulussen N. (eds.), *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Nimega: Asociación Internacional de Hispanistas-Instituto Español de la Universidad de Nimega, 411-19.
- Malmkjær, K. (ed.) (2022). *The Cambridge Handbook of Translation*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108616119>.
- Nasi, F. (2015). *Traduzioni estreme*. Macerata: Quodlibet.
- Nencioni, G. (1983). *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*. Bologna: Zanichelli.
- Newmark, P. (1988). *Textbook of Translation*. New York: Prentice-Hall International.
- Noguera Guirao, D. (1988). «La oralidad en el teatro. Ensayo de una bibliografía actual». *Edad de Oro*, 7, 209-23.
- Oesterreicher, W. (2005). «Textos entre inmediatez y distancia comunicativas: el problema de lo hablado escrito en el Siglo de Oro». Cano Aguilar, R. (ed.), *Historia de la lengua española*. Barcelona: Ariel, 729-69.

- Pérez-Salazar, C. (2021). «Cortesía, falsa cortesía y descortesía en los entremeses de Miguel de Cervantes». *Anales Cervantinos*, 53, 263-91. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2021.011>.
- Pizzoli, L. (2017). «La revisione del testo tradotto: dalla parte dell'italiano». *Italiano LinguaDue*, 1, 199-222.
- Salvador Plans, A (2004). «Los lenguajes 'especiales' y de las minorías en el Siglo de Oro», Cano Aguilar, R. (ed.), *Historia de la lengua española*. Barcelona: Ariel, 771-98.
- Sánchez García, E.; Mondola, R. (a cura di) (2020). *In onore di Pallade La Propalladia di Torres Naharro per Ferrante d'Avalos e Vittoria Colonna*. Napoli: Tullio Pironti Editore.
- Torres Naharro, B. de (1517). *Propalladia*. Nápoles: Joan Pasqueto de Sallo. Princeps digitalizzata, Biblioteca Reale di Copenhagen: <http://www5.kb.dk/books/boghis/2017/dec/tryk/object4724/da>.
- Torres Naharro, B. de (1943-61). *Propalladia and Other Works of Bartolomé de Torres Naharro*. Voll. I-III (1943-51), ed. by J.E. Gillet. Vol. IV (1961), ed. by B. Mawr; G. Banta. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Torres Naharro, B. de (1979). *Comedias: Soldadesca; Tinellaria; Himenea*. Ed. por D.W. McPheeters. Madrid: Castalia.
- Torres Naharro, B. de (1986). *Tres Comedias: Soldadesca; Ymeneia; Aquilana*. Ed. por H. López Morales. Madrid: Taurus.
- Torres Naharro, B. de (2009). *Comedia Soldadesca / Commedia Soldatesca*. A cura di T. Cirillo Sirri. Firenze: Alinea.
- Torres Naharro, B. de (2012). *Comedia Tinellaria / Commedia del Tinello*. A cura di T. Cirillo Sirri. Firenze: Alinea.
- Torres Naharro, B. de (2013). *Teatro completo*. Ed. por J. Véles Sainz. Madrid: Cátedra.
- Weber de Kurlat, F. (1947). «Latinismos arrusticados en el sayagués». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1(2), 166-70.

