

Ferdinando Fontana e le traduzioni del teatro di Àngel Guimerà in italiano (I)

Patrizio Rigobon
Università Ca' Foscari Venezia

1. Il teatro di Guimerà [AG] conobbe in Italia, come del resto in altri paesi, un notevole successo di pubblico tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. I suoi drammi vennero rappresentati, in versione italiana, non solo nella nostra penisola, ma anche in Catalogna e, più in generale, in Spagna (soprattutto a Madrid). Adopero volutamente il termine "versione" perché dei testi rappresentati, assai numerosi come vedremo, rimangono solo in pochissimi casi il copione e/o l'edizione a stampa e sappiamo che i capocomici, come d'uso, introducevano diverse modifiche ai testi in italiano di Guimerà a seconda delle necessità spettacolari. In una fase ulteriore del presente studio che, per rientrare nei limiti di lunghezza fissati dalle gentili curatrici dell'omaggio ad Anna Maria Compagna, dobbiamo strutturare in diverse parti non accorpabili in questa sede, analizzeremo nello specifico le traduzioni disponibili. Possiamo tuttavia anticipare fin d'ora che la rielaborazione, la riduzione o la libertà interpretativa ai limiti dell'alterazione concorrono, insieme ad altre valutazioni soggettive del traduttore, a fare di queste versioni spesso delle "interpretazioni" o delle "riscritture" del testo, pur nella correttezza sostanziale della fabula e dell'intreccio, più attente alle esigenze dei destinatari che a quelle della fonte stessa, ossia, per dirla con termini di uso comune in traduttologia, più "target-oriented" che "source-oriented" o, in altri termini ancora, più indirizzate allo spettacolo che alla filologia. Vero che il testo drammatico ha esigenze diverse da quello letterario, ma, anche considerando quest'aspetto, non possiamo non rilevare come le difformità tra un'edizione a stampa in catalano e la corrispondente in italiano di una commedia di Guimerà siano assai significative. In realtà, potremo studiare solo il testo de *La filla del mar* (1900),¹ l'unica versione pubblicata da Fontana [FF] come "traduzione" (*La figlia del mare*) dell'opera in questione (Fontana 1902 e 1924). Di altre, come *Maria Rosa* (1894) è rimasto solo un dattiloscritto lacunoso, anonimo, ma molto probabilmente attribuibile allo stesso FF. Altre ancora come *L'Eloi* (1906), in italiano *Elia*, sono esistite solo come copioni ad uso delle compagnie. Tuttavia abbiamo una notevole mole d'informazioni sulla genesi di ogni singola versione grazie ai documenti, in particolare ai carteggi, custoditi nel "Fons Guimerà" della Biblioteca de Catalunya, oggi quasi interamente digitalizzato.² Queste lettere saranno la nostra fonte primaria. Non possiamo evidentemente considerare come "traduzione" la riduzione a dramma lirico de *La filla del mare*, pubblicata da FF nove anni dopo la prima edizione della sua versione a stampa del dramma di AG (Fontana 1911) che si pone come riscrittura per libretto d'opera. Non sfuggirà al lettore come uno studio del genere implichi una miriade di possibili approcci ai testi, di possibili metodi

¹ Per la datazione delle opere di Guimerà ci riferiamo sempre alla "prima" assoluta teatrale. In alcuni casi, ove significativi, daremo anche l'indicazione sulla data della stesura del testo o sulla lingua della prima teatrale (non sempre il catalano), quando l'informazione rivesta un interesse specifico. Per la cronologia delle opere ci siamo avvalsi soprattutto di Fàbregas (228).

² Dove non diversamente indicato abbiamo attinto direttamente alle scansioni digitali. In pochissimi casi (i contratti per le traduzioni tra Giuseppe Soldatini e Guimerà e alcuni documenti formati dopo la morte dell'autore) abbiamo consultato direttamente il relativo fondo archivistico a Barcellona. Esiste anche una trascrizione

(https://transcriu.bnc.cat/items/browse?collection=9&sort_field=Dublin+Core%2CTitle#.YioyS5bSJEY) che per le modalità di esecuzione non è affatto affidabile, in particolare per le lingue diverse dal catalano.

ugualmente appropriati: quello strettamente traduttologico,³ quello legato alla semiologia dei testi, quello relativo alle riscritture, anche intersemiotiche, di ascendente genettiano, quello più vicino all'approccio musicologico e storico musicale, quello storico tout court. Da quest'ultima prospettiva muoviamo le nostre considerazioni per questa primissima ricognizione. Basandoci in primis, come detto, sullo studio dei documenti d'archivio,⁴ cercheremo di ricostruire la genesi di queste traduzioni, il rapporto tra FF e AG, nonché l'idea di Catalogna che emerge da talune missive di FF, non dimenticando le relazioni con altri traduttori in italiano e non solo, relazioni pure abbondantemente documentate nel fondo citato. Per le ragioni che abbiamo spiegato in apertura, ci limiteremo a considerare in questa sede solo l'opera maggiore o, per lo meno, più nota di AG, vale a dire *Terra baixa* (1897). Rimandiamo invece alle ulteriori fasi della nostra ricognizione gli approfondimenti circa le altre opere teatrali di cui esistono, o sono certamente esistite, traduzioni in italiano, non tutte evidentemente di FF. Si tratta delle opere seguenti: *Mar i cel* (1888) versione dovuta a Luigi Suñer di cui esiste il manoscritto originale nel citato Fondo AG della Biblioteca de Catalunya; *L'ànima morta* (1892), *Maria Rosa* (1894), a quella di FF si deve aggiungere la traduzione di quest'ultimo dramma di Enrico Golisciani; *La festa del blat* (1896) con paternità ambigua (attribuita ora a José León Pagano in collaborazione con Teresa Sormanni Rasi, ora al solo Pagano e talora al solo Luigi Rasi, marito Teresa; *Mossèn Janot* (1898), *Arran de terra* (1901), nella versione di Antonio Grisanti, quest'ultima messa in scena per la prima volta a Barcellona addirittura direttamente in italiano; *Aigua que corre* (1902), *Sol solet* (1905), *La pecadora* (1902), resa forse in un dialetto siciliano, per la compagnia di Mimí Aguglia; e infine *L'Eloi* (1906), rappresentato a Barcellona da Ferruccio Garavaglia (Bonzi e Busquets 259-263 e 704). Purtroppo del carteggio, ed è uno dei limiti oggettivi dello studio, disponiamo esclusivamente delle lettere di FF ad AG. Probabilmente la stessa vicenda biografica di FF non ha consentito la conservazione della (presumiamo) quarantina di lettere che il drammaturgo deve aver inviato a FF in risposta alle varie richieste del suo traduttore ed adattatore. Tuttavia dal contenuto delle medesime è spesso intuibile ciò che AG gli andava scrivendo; addirittura, in qualche caso, FF cita testualmente quanto comunicatogli dal mittente, in particolare le richieste di delucidazione o approfondimento. FF redigeva in italiano le proprie missive, AG invece replicava in spagnolo, come si può dedurre dalle citazioni testuali nelle lettere del librettista:⁵ talora si ha la sensazione che i due, in verità, non si

³ Estesissima è oggi anche la bibliografia sui problemi inerenti la traduzione del testo teatrale e sulla variazione della sensibilità a questo proposito in termini di prospettiva storica. Ci permettiamo solo di segnalare, per quanto attiene ai nostri propositi, i lavori di (o curati da) Pilar Martino Alba (2012), Lafarga & Pegenaute (2004), Casalena (2021), Ruiz Casanova (2018).

⁴ Per quanto riguarda le lettere di FF ad AG le individueremo solo attraverso il luogo e la data, sottintendendo che si tratta del Fondo personale di AG della Biblioteca de Catalunya, al cui inventario si rimanda per la collocazione precisa (<https://www.bnc.cat/Fons-i-col-leccions/Cerca-Fons-i-col-leccions/Guimera-Angel>).

Per documenti diversi (contratti, testi, articoli ecc.) faremo invece riferimento preciso, per la citazione, all'inventario del fondo AG, poiché, non essendo – almeno per ora – digitalizzati, vanno reperiti nei relativi pieghi o plichi del fondo stesso. I documenti citati di altri fondi saranno esplicitati alla prima occorrenza. Le citazioni riporteranno naturalmente l'indicazione della carta, recto o verso, abbreviate secondo consuetudine. Per la trascrizione dei brani di lettera e degli altri documenti riportati nel presente studio, ci siamo avvalsi dei criteri di trascrizione illustrati per l'edizione nazionale dell'epistolario Puccini (Biagi Ravenni-Schickling XXIV-XXVI).

⁵ Si veda per esempio la lettera di FF ad AG (Lettera datata “Milano 16 Genn. ‘906. [1r]”) “Non comprendo, ora, come Zampieri possa affermare di avermi ‘contestado sobre los derechos de representation [sic]” oppure (Lettera datata Milano 11 Gennajo 1906. [2c. r]): “Ella [AG] mi scriveva: ‘Per [sic] formalizar [...] ‘hemos de dejar a parte las obras que tengo yo comprometidas [...]’.”

capissero perfettamente. La qualità delle trascrizioni del testo spagnolo operate da FF autorizza poi a pensare che egli, diversamente da quanto da lui stesso protestato, conoscesse questa lingua in modo un po' approssimativo. Dettaglio che può apparire certo marginale, ma che ha contribuito spesso a creare dei malintesi tra i due con richieste di chiarificazioni. Possiamo documentare solo quelle di FF, soprattutto in tema di cessione e di titolarità dei diritti di traduzione e riduzione delle opere del drammaturgo. FF aveva vaghe nozioni pure di catalano, ma dal catalano nel dettaglio, traduceva.⁶ E manifestava anche una certa ammirazione politica per la Catalogna. Il che è interessante dal punto di vista delle idee politiche perché ci rimanda direttamente, mutatis mutandis, alla sua stessa biografia di agitatore ed attivista. Il primo contatto documentato tra i due risale al 14 marzo 1901. Il centro dell'interesse di FF è trovare buone storie da cui ricavare libretti d'opera, o anche solo copioni drammatici, e *Terra baixa* è il primo lavoro nominato nella missiva: FF si rammarica dell'esclusività concessa al compositore belga Fernand Le Borne che avrebbe tratto, solo molti anni dopo, un'opera di scarso successo.⁷

2. Il primo contatto documentato tra FF e AG Fontana si presenta dunque in questi termini: “[...] Da molti anni il mio nome gode di qualche fama nel campo melodrammatico e, in prova, mi permetto di mandarle alcuni fra i moltissimi libretti da me composti e rappresentati colla musica dei nostri più famosi maestri (Lettera di FF a AG 14 marzo 1901).” Ma il contenuto della missiva di FF scritta il mese dopo, pur ascrivibile alla volontà di captare la benevolenza dell'interlocutore, va ben al di là della richiesta di concessione dei diritti di traduzione per questo o quel lavoro del drammaturgo, per indugiare proprio sulla realtà catalana, della quale FF di certo aveva qualche, sia pur succinta, informazione:

Le bellezze dell'opera sua mi furono di molto incitamento nel persistere a comprender bene il catalano e parmi di esser riuscito nell'intento anche mercè la cognizione abbastanza profonda che ho dello spagnuolo e del francese.= Certo,

⁶ Ne abbiamo riscontro certo. Per una delle traduzioni infatti FF chiede ad AG chiarimenti lessicali: “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 [*Diccionari* 1839] non ha, come fontada, taleia, xeflis, ecc. Il [v]atua nada è il Capperi! Caspita!...italiano? (Lettera di FF ad AG, datata Sorengo [Lugano] 28 – 8 – 901, c.1v).”

⁷ Così informa la rivista illustrata *Ars et labor* (1907, n. 5, p. 496): “All'Opéra di Parigi è in prova *La Catalan[e]*, nuova opera di F. Le Borne. Il libretto, di Ferrier e T[i]ercelin, è tolto al noto dramma *Tierra baja* [in spagnolo nel testo] di AG.” I sei anni (e forse di più) trascorsi tra la cessione e la messa in scena fanno capire i grossi problemi che conobbe la realizzazione dell'opera. Nel 1907 Eugen d'Albert ne trasse a sua volta un'opera, in questo caso di grande successo, *Tiefland*, ignorando gli accordi intercorsi tra Le Borne e AG o chi per lui (Lettera di Eugen d'Albert ad AG datata “Roma 5 mayo 908”). In realtà il drammaturgo aveva dato, fin dal 26 novembre 1900, tramite l'agente Giuseppe Soldatini, a un concessionario di Vienna, Wilhelm Minkus, *Terra baixa* per “combinare e stabilire con le singole Direzioni teatrali e simili” la rappresentazione del testo in lingua tedesca. Nel contratto si legge anche che Soldatini “concede al Sig.^r Wilhelm Minkus [...] la facoltà di traduzione, riduzione, adattamento e rappresentazione, unicamente per la lingua tedesca [...] del dramma originale catalano: *Terra Bassa* (in catalano: *Terra baixa* in spagnuolo: *Tierra baja*.)” Nella scrittura viene anche indicato il nome del traduttore in lingua tedesca (il “chiarissimo autore drammatico Dott. Rudolf Lothar”) che, dunque, ha parte attiva nell'accordo (Fondo AG, capsula 8/4, doc. 3). Il documento non presenta la firma di AG, ma del resto, Soldatini agisce come suo procuratore. Lothar, com'è noto, è l'autore del libretto di *Tiefland*, poi musicato da Eugen d'Albert e, data l'ambiguità del contratto stesso (non è assodato che la concessione non sia anche per l'ambito della rappresentazione musicale) non meraviglia la vertenza legale (persa da AG) sorto poi con Le Borne: “Le Borne va dur a Guimerà als tribunals al·legant que només ell tenia els drets en exclusiva. El compositor francès va guanyar i d'Albert i Guimerà van haver de cedir-li part de llurs beneficis (Soler, 128).”

però, il catalano da lei adoperato non è il letterario totalmente ma in parte è preso dalla viva parola del contado. Perciò invano tentai di rendere certe espressioni e frasi. Benché fornito di un ottimo vocabolario (Diccionari català-castellà-llatí-frances-italià, per una societat de catalans = Barcelona – imprenta [sic] Jos. Torner 1839.) molte parole non mi riuscì di trovarvele.- Nel testo che le mando vedrà segnate in azzurro [parola sottolineata con lapis azzurro scuro] due passi che non mi sembrano perfetti. – Ma, sicuramente, la pratica, in poco tempo, mi renderà completamente padrone del bellissimo suo idioma nativo. Fra parentesi io sono... catalano politicamente, perché repubblicano-federalista. Conosco da gran tempo le antiche e mirabili costituzioni di Catalogna.⁸ Per le idee che le informano ebbi a subire persecuzioni, e mi vanto d'esser stato condannato nel Maggio 1898 dai tribunali militari di Milano a 3 anni di reclusione, che io però schivai riparando in quella... Catalogna perfetta che è la Svizzera (Lettera datata Milano 23 – Aprile – 190, c.1r).

Questa consonanza politica ovviamente è tutta da dimostrare. Certo la vita di FF fu contraddistinta anche dall'esilio, onde evitare la reclusione, per certe sue posizioni in relazione ai moti popolari di Milano del 1898 che sostenne attivamente (Longoni, 239) poi repressi nel sangue da Bava Beccaris. La sua attività politica gli valse dunque una condanna che scontò di fatto a Montagnola presso Lugano, centro che comunque continuò a frequentare abitualmente anche negli anni successivi, come peraltro dimostrano le lettere indirizzate ad AG datate spesso dal Canton Ticino. Il letterato Scapigliato e il drammaturgo catalano, non distante quest'ultimo dalla sensibilità sociale e da molti valori del cattolicesimo, non erano forse politicamente affini, ma certo presentavano alcune coincidenze sorprendenti. FF si dichiarò socialista in una sua opera contenuta in un volume miscelaneo pubblicato nel 1877. Lo fa, come si conviene a un poeta, in una lunga epistola in versi in cui descrive lo sfruttamento degli "empi" sui "soffrenti," le classi storicamente subalterne, ma critica anche l'acquiescenza proposta dal cristianesimo, più prossimo alla borghesia, che pare intimare a chi subisce: "sopportate e tacete." Insomma, a distanza di oltre vent'anni, le idee di FF non sembrano essere molto diverse da quelle espresse nella chiusa dell'epistola: "Dammi la mano, Enrico, – son socialista anch'io (Fontana 1877, 225-236 passim)." Enrico è il dedicatario dell' epistola, vale a dire Enrico Bignami, giornalista, già maestro venerabile della Massoneria, socialista e amico del poeta, entrambi peraltro defunti a Lugano a distanza di due anni (1921 e 1919). Un profilo, quello di FF che non sembra compatibile con quello di AG. Tuttavia è Jaume Bofill i Ferro a parlare, a proposito di Guimerà, di "romanticisme socialista" in voga in Germania grazie all'opera di Friedrich Hebbel. Probabilmente, osservava il critico, AG non ne conosceva gli scritti ma presenta "La mateixa manera de dir, entre ruda i sentimental, la mateixa immoderació sistemàtica, la mateixa violència, la mateixa altivesa (Bofill i Ferro, 71)" del drammaturgo tedesco, segno evidente di una comunanza "poligenetica" di certe visioni. Anche Guimerà mantenne una certa fedeltà nel corso degli anni alle sue idee, soprattutto in ambito catalanistico (Anguera, 154), benché, com'è stato autorevolmente sottolineato (Cattini, 15), c'è un vuoto negli studi e manca ancora una biografia politica di AG che renda conto anche del suo contributo alla cultura del catalanismo politico e approfondisca

⁸ Probabilmente l'ha letto nell'introduzione del dizionario che ha utilizzato e citato: "[...] La llengua catalana, la hermosa llengua en que foren escrites las sapientissimas Constitucions de Catalunya, que son la admiració de l'univers [...]" (*Diccionari pròleg*) *Català-castellà-llatí-francès-italià per una societat de catalans*, [integro gli accenti secondo la normativa attuale] Barcelona, en la impremta de Joseph Torner, 1839, t. 1, p. non numerata, ma 5 del "pròleg."

quegli aspetti rimasti ancora insondati nonostante l'onesto, seppur datato, lavoro biografico sul drammaturgo di Miracle (Miracle). In questa sede c'interessava evidenziare quella comprensione e comunanza transnazionale che traspare in numerose lettere del carteggio tra FF e AG che contribuiscono a spiegare il rapporto fiduciario che lega i due protagonisti. Come arrivi FF a Guimerà possiamo solo immaginarlo: riteniamo che vi sia, se non una mediazione, certamente un' "indicazione" da parte di Giuseppe Soldatini: la prima lettera infatti è vergata su carta intestata "L'Unione Artistica. Ufficio di Rappresentanze e di Aziende Editoriali, Letterarie, Artistiche, Teatrali, [...]" di fatto diretta dal "Prof. Cav. Giuseppe Soldatini.⁹ Rappresentante e Mandatario." Un librettista come Fontana, con collaborazioni con i maggiori musicisti del momento, tra i quali Puccini, era di fatto sempre a caccia di storie da ridurre a libretto o di testi teatrali da poter tradurre. Il tema Spagna (non Catalogna, in questo senso) aveva il fascino dell'esotismo che poteva attrarre il pubblico, come aveva abbondantemente dimostrato *Carmen* di Bizet con la sua ambientazione andalusa derivata dall'omonima storia di Prosper Mérimée. L'opera di Guimerà (parecchie di esse per lo meno) presentava molti ingredienti melodrammatici che rinviavano alle caratteristiche ricordate da Bofill i Ferro, evidentemente non sgradite alle platee teatrali dell'epoca. L'aveva ben capito Puccini, forse il più prestigioso dei maestri di riferimento di Fontana, che si era interessato proprio a *Terra baixa*.

3. Proprio su questo argomento ci vogliamo soffermare. Non che fosse sconosciuta la questione. Ne aveva parlato anche Miracle (439) nella sua biografia guimeriana, proprio accedendo, in via esclusiva in quegli anni, alla documentazione familiare che oggi è a disposizione di tutti gli studiosi. La ricostruzione di Miracle¹⁰ però prescinde dalla (o ignora la) poca chiarezza relativa alla cessione dei diritti (che, come ricordato, valse una causa, poi perduta dal drammaturgo, da parte del compositore Le Borne), questione gestita un po' approssimativamente da AG e forse anche dal suo alter ego e collaboratore Pere Aldavert, che dal 1870 (Duran Tort, 31) era diventato vieppiù centrale¹¹ nella vita del drammaturgo. Dall'epistolario non pare desumersi un rifiuto più o meno sdegnato di Guimerà,¹² ma semplicemente la consapevolezza che quell'opera era stata ceduta ad altro (anzi altri), come dimostra anche questa lettera di FF:

Gradirei anche un di Lei rigo di spiegazione circa quanto segue.- La Casa Ricordi mi incaricò della traduzione di un'opera tedesca, del M° Eug. D'Albert Tiefland, la quale è ispirata alla stupenda sua Terra Bassa. = Non mi spiego come, avendo Ella dovuto negare a me la concessione di farne un libretto per il

⁹ Oltre alle rappresentanze editoriali, Soldatini vantava una certa esperienza nell'ambito della tecnica attoriale e la retorica teatrale, sulla quale pubblicò volumi, col suo nome e anche con pseudonimo (F. Sheridan).

¹⁰ "Davant de la traducció italiana que Soldatini havia fet del drama [Terra baixa], un inquiet adaptador anomenat Ferdinando Fontana va demanar autorització per a fer el llibret d'òpera. Guimerà s'hi va oposar, i Fontana se n'estirava els cabells; perquè segons ell, Giacomo Puccini n'hi hauria posat la música [...] (Miracle, 439)."

¹¹ "No és pas que Aldavert i Guimerà fossin inseparables: és que eren la mateixa cosa, dos cossos [sic] absolutament diferents en un sol home real [...]. Eren inseparables; però, en el binomi Guimerà-Aldavert, el primer era el geni i la glòria que deambulava pels carrers, i Aldavert no representava res. Aquesta era la realitat vista almenys des de l'exterior. Però potser era tot el contrari. Aldavert havia fet *La Renaixença* la revista, el diari, la casa editorial. Havia tingut una impressionant actuació, i la seva personalitat, molt de relleu (Pla, 404 e 406)."

¹² "Però Guimerà no cedí, ni que es tractés de Puccini, del més famós dels operistes italians d'aquella hora. Ni que es deixés perdre – aneu a saber! - l'òpera més reixida de *Terra baixa* que hauria pogut escriure un music que 'tenia tanta tendència a fer òperes a base de les dones desgraciades' (Miracle, 439)."

M° Puccini, affermando averne ceduto l'esclusività al M° francese De Lerma (se ben ricordo) <in realtà Fernand Le Borne> abbia poi potuto fare quella concessione al sig. D'Albert (Lettera datata "Montagnola – Lugano - 29 Luglio '906, c.1r).

In realtà anche l'impegno per la traduzione tedesca risaliva ad anni prima. Purtroppo, non disponendo delle lettere di AG, possiamo solo avanzare delle ipotesi. Riteniamo che, se avesse potuto, egli avrebbe ceduto *Terra baixa* a FF per trarne un libretto da sottoporre a Puccini. Certamente FF era credibile quando incitava Guimerà a sentire un buon avvocato per appurare se fosse possibile svincolarsi dagli impegni per *Terra baixa*. Aveva già scritto i libretti di due opere pucciniane *Le Villi* (1884) ed *Edgar* (1889). Vero che i rapporti s'erano raffreddati, probabilmente anche perché Puccini sembrava attribuire il mancato successo di *Edgar* proprio al testo (Tremolada, 107). I contatti epistolari tra Puccini e FF, molto intensi fino al 1889 si fanno più saltuari da quest'anno fino al 1898 per poi sparire completamente (stando almeno alla documentazione attualmente disponibile): un'unica eccezione nel 1916, quando FF scrive, nell'ultima lettera a Puccini pervenutaci: "Sono in condizioni... tristissime (e, quel che è peggio, anche di salute) dacché quei maledetti scatenarono l'abominevole bufera [la Grande Guerra]" (Puccini, 231). La situazione economica di Fontana lo spingeva a rivolgersi al Maestro "di nome ormai meritatamente mondiale" per proporgli un concerto sinfonico-vocale basato su un proprio poemetto lirico e di indicargli un giovane compositore che volesse impegnarsi a musicare *Jannalia*, un suo libretto, non volendogli arrecare "ulteriori disturbi". Lontanissimi i tempi in cui FF addirittura scopriva (Gara, 57) il dramma *Tosca* di Sardou, poi trasformato in libretto da Illica e Giacosa, e ancor più lontani i giorni del loro primo incontro, nel luglio del 1883, officiato da Ponchielli che cercava un librettista bravo, ma a buon mercato per il suo esordiente allievo (Puccini) e pensò al "bizzarro e simpatico tipo di poeta e giornalista che era in quei giorni 'magna pars' della cosiddetta scapigliatura milanese e godeva di una certa notorietà: FF." (Marchetti, 37). Dunque, quando FF comincia a scrivere ad AG (1901) siamo in una fase in cui i suoi rapporti epistolari con Puccini (citato estesamente da FF nel carteggio con AG) si sono di fatto azzerati. Forse FF contava di riguadagnarsi i favori del Maestro proponendogli un testo nuovo e dal notevole contenuto melodrammatico quale *Terra baixa*? E il compositore lucchese era davvero interessato a questo dramma? Probabile che esso sia stato oggetto di discussione epistolare tra i due corrispondenti, eppure non ve ne abbiamo trovato traccia nelle raccolte finora pubblicate. Dobbiamo a Gabriella Biagi Ravenni, illustre studiosa pucciniana, nonché curatrice dell'edizione nazionale dell'epistolario, la preziosa segnalazione dell'unica lettera finora nota nella quale il compositore non solo allude al dramma che qui c'interessa, ma fa riferimento ad alcune opere drammatiche provenienti dalla Spagna (ma non "spagnole"), dimostrando quindi come l'attenzione verso l'area iberica al fine di reperire materiale narrativo interessante, e in qualche modo nuovo, fosse viva. Si tratta di una missiva, appartenente a un periodo distante dagli anni in cui l'interesse da parte di Puccini per *Terra baixa* era maturato. Nota inizialmente in una difettosa traduzione inglese,¹³ data alle stampe da Vincent Seligman, figlio della

¹³ Ne trascriviamo un breve frammento: "Guinera and the Quinteros are talented artists; I knew of *Terra baja* – I asked for it many years ago but it was already bespoke by two musicians: d'Albert and Le Borne – I arrived too late (Seligman, 193)." Interessante anche quello che scrive Vincent Seligman, nell'introduzione al libro, a proposito della presunta avversione di Puccini alla scrittura epistolare: "Nearly all Puccini's biographers remark on his distaste for writing letters. Nevertheless when my mother died nearly two years ago [1936] I found amongst her papers more than seven hundred letters from him, all written during the last twenty years of his life. Nor can this have been the full tale; many, I know, have

destinataria della missiva, Sybil Seligman nata Beddington, “cantante lirica per hobby” (De Ranieri et all. 59), questa lettera è oggi possibile leggerla, in scansione, nell’originale italiano che di seguito trascriviamo per le parti rilevanti ai fini del nostro studio:

[...] Anch’io penso che un buon soggetto, ora, subito sarebbe per me una manna [sott. da Puccini]. Guimera e i fratelli Quintero sono artisti [di] talento – conoscevo Tierra baja – la domandai molti anni fa, ma era impegnata a due musicisti: il d’Albert e il Leborne [sic] – arrivai tardi. Conosco i fiori (Las Flores) dei Quintero ma non mi finiscono [sott. da Puccini] – Se la vostra amica española vi manda dei copioni [sott. da Puccini], niente di meglio se ci scoprite qualche cosa di poetico e originale – vorrei abolire il sangue – ma sarà difficile in Spagna – [...] (Lettera datata [Torre del Lago?] “8. Ott. 910”, c.1r).¹⁴

Dunque Puccini era certamente molto interessato a *Terra baixa*: alla ricerca di soggetti interessanti all’estero si era imbattuto nell’opera di AG, mediatore FF, che molto insistette con l’autore. Ma cosa dice il librettista del suo rapporto con Puccini in un momento, come abbiamo visto, in cui i rapporti si erano fortemente diradati? Lo nomina esplicitamente, per la prima volta (in generale FF alludeva genericamente ai “maestri” con i quali lavorava) nella lettera in parte riportata anche dal citato Miracle del 6 aprile 1904. In questa stessa missiva c’è la seguente nota - di altra mano [probabilmente lo stesso AG] – che recita “He contestat a Fontana enviantli la copia del coppioni [sic] per la Filla del Mar [...] 14 abril 1904.” (Lettera datata “Sorengo (Lugano) 6 aprile 1904” c.1v). Come già ricordato sarà la *Figlia del mare* l’unica traduzione di FF pubblicata (peraltro già dal 1902) come testo drammatico e, più tardi (1911), come libretto d’opera (*La Nereide*). A partire dalla lettera ricordata FF tornerà più volte sul Maestro lucchese. Ecco cosa scrive pochi giorni dopo:

Per Terra Bassa allora il Puccini era caldissimo; ora non saprei; credo di sì, chè il lavoro suo è bellissimo; ma da un pezzo (dopo il fiascone)¹⁵ è scomparso da Milano.- Lo sfreddò tanto, dopo aver vagheggiato Terra bassa, il dovervi rinunciare, che avendogli io parlato poi di altri argomenti dell’ill. sig. Guimera, mi rispose in modo...da farmi convinto che i maestri di musica, in generale almeno, sono...indegni d’ogni nostro entusiasmo. Ora si potrebbe ritentare; ma pur troppo Terra Bassa è perduta, e Puccini al ribasso. Ma c’è Giordano; e ce ne sono altri, - Il sig. De Lerma [probabilmente Le Borne] potrebbe, per bacco, almeno cedere sul diritto di lasciare musicare e rappresentare in musica Terra

disappeared, and others have found their way into the hands of ‘collectors;’ for it was my mother’s way to give freely to all who asked (Seligman, *Introduction*).” Probabilmente in questo epistolario, evidentemente in parte disperso, c’è anche una più compiuta contestualizzazione della mancata cessione di *Terra baixa* da parte di AG, che Puccini davvero doveva considerare una occasione perduta.

¹⁴ Frederick R. Koch Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

Documento disponibile all’indirizzo: <https://collections.library.yale.edu/catalog/16101618>. [consultato il 27 gennaio 2022].

¹⁵ Si riferisce al fiasco della prima di *Madama Butterfly* alla Scala (17 febbraio 1904). In una lettera del giorno successivo a Camillo Bondi, Puccini annota: “con un animo triste, ma forte ti dico che fu un vero linciaggio! Non ascoltarono una nota quei cannibali. Che orrenda orgia di forsennati, briachi d’odio! Ma la mia ‘Butterfly’ rimane qual’è [sic]: l’opera più sentita e più suggestiva ch’io abbia concepito (Marchetti, 295).” Di comune accordo coi librettisti (Illica e Giacosa) Puccini scrive alla direzione della Scala per ritirare l’opera che però, dopo alcune modifiche, avrebbe avuto un grandissimo successo. Dalla lettera di Fontana traspare una malcelata soddisfazione (“fiascone,” “indegni d’ogni nostro entusiasmo,” “Puccini al ribasso”).

bassa in lingua italiana = Ritenti!.. Interroghi qualche buon avvocato.- Con Terra bassa, con Puccini le posso assicurare un grosso affare (lettera datata “Milano 16 Aprile 1904, c.1r).

L’insistenza per *Terra baixa* si protrae per alcuni anni e quindi, quando FF apprende che l’opera è stata musicata anche da d’Albert inizialmente se ne risente, come abbiamo già visto, per poi limitarsi a chiedere, come risarcimento, che AG intervenga presso l’editore berlinese di *Tiefland* per far ridare a FF la traduzione dal tedesco in italiano del libretto di Rudolf Lothar (cosa che, come sappiamo, sarebbe avvenuta):¹⁶

Gentilissimo sig. Guimerà, La pregherei d’una spiegazione: quando io reiteratamente Le chiesi Terra Bassa per Puccini, Ella sempre mi rispose di non poterlo fare perché aveva ceduto l’assoluta esclusività di cavarne un libretto al sig. M° Leborne.- Io, quindi, quando mi fu data da tradurre Tiefland del M°. D’Albert, subito gliene diedi onestamente avviso...perdendo 2000 fr. che mi dovevano esser dati per la traduzione, e Ella mi assicurò di nuovo che il sig. D’Albert non aveva nessun diritto e che lo avrebbe processato.- Invece ora apprendo che l’opera del Sig. D’Albert – Tiefland – venne rappresentata con successo a Berlino. La prego di spiegarmi tuttociò [sic] e, almeno, a voler imporre (ciò che Ella può) all’editore tedesco che la traduzione italiana dell’opera del D’Albert sia ridata a me (Montagnola [Lugano] 21 Nov. 907. c1.r).

Ma quale fu la circolazione e la diffusione di *Terra baixa* in Italia? Circolò in italiano? Dipese da FF?

4. Le domande sottendono ovviamente la constatazione che *Terra baixa* fu (molto) conosciuta nel nostro paese, in particolare nei primi tre lustri del secolo scorso, a quanto è dato dedurre dalle fonti, soprattutto in una rielaborazione e addomesticamento siciliano intitolato *Feudalismo* che conobbe un ragguardevole successo, tanto da diventare anche un film, tra i numerosi ispirati al dramma, prodotto dalla Cines nel 1911, stando ad un elenco pubblicato in *Rassegna generale della cinematografia* (*Rassegna*, 731). Secondo Bonzi e Busquets (259): “Il notissimo *Terra baixa*, rappresentato nel rimaneggiamento in dialetto siciliano di J. o A. Campagna, produsse le reazioni negative de la ‘Ilustración catalana’ (esistevano altre due traduzioni italiane di questo dramma, una delle quali di Soldatini...).” Verificheremo di quante (se diverse) traduzioni possiamo avere notizia certa. Va detto subito che, non essendo possibile fare il riscontro testuale, non risulta affatto semplice districarsi tra i materiali disponibili dei vari soggetti in gioco. Qualunque conclusione non potrà che essere provvisoria in attesa che emergano, da qualche archivio privato o pubblico, i testi di cui discutiamo. Mi permetto di spendere preliminarmente una parola di elogio dell’imponente lavoro di Bonzi e Busquets che, per questo tipo di studi, rimane uno strumento indispensabile per la quantità di informazioni che contiene sull’attività di numerose compagnie teatrali italiane in Spagna, a cavallo tra il XIX e il XX secolo e sui relativi repertori. Allora, quante traduzioni? Dal carteggio FF e AG e dal relativo fondo possiamo rilevare quanto segue: 1. La traduzione di *Terra baixa* viene contrattualizzata da Giuseppe Soldatini, “a far data dal 1° ottobre del corrente anno 1899,” ma non viene esplicitato il nome del

¹⁶ Si veda d’Albert 1909. Difficile trarre indicazioni bibliograficamente dirimenti dal frontespizio, assai articolato, che riportiamo integralmente nei riferimenti bibliografici. Ai fini della citazione, attribuiamo il volumetto in questione a Eugen d’Albert, come da copertina dello stesso, per lo meno nell’edizione da noi utilizzata (*Terra bassa* di Eugenio d’Albert).

traduttore. Il contratto recita: “dovendo rimanere a carico di lui [Giuseppe Soldatini] le spese di traduzione, amministrazione, esazione ecc., ecc. relative alle rappresentazioni del dramma intitolato: *Bassa terra*.”¹⁷ Non sappiamo se il contratto, ove firmato da AG, abbia anche significato un ruolo diverso da quello meramente amministrativo per Soldatini. Nelle ulteriori corrispondenze non troviamo purtroppo elementi di chiarificazione: sembra potersi escludere che FF abbia fatto pure la traduzione di *Terra bassa*, ma anche che l’abbia fatta lo stesso Soldatini, se è vero quanto riportato da una lettera di FF ad AG nella quale il primo si lamenta dei pochi soldi che frutta la traduzione (di *Maria Rosa* nella fattispecie) concludendo come segue:

il sig. Soldatini, per tutta gratitudine, dopo avermi fatto comporre in parte la detta traduzione, e inqualificabilmente adducendo che nulla di scritto v’è circa quei primi accordi, mi propone di dividere spese e benefici della sua parte, senz’altro compenso; soggiungendo, per bocca della moglie sua, d’aver altrimenti trovato un traduttore per pochi soldi (Lettera datata “Milano 5 Maggio 1901”, c.1r).

Probabilmente, al di là della minaccia volta ad ottenere condizioni più favorevoli per sé, se fosse stato in grado di tradurre, Soldatini avrebbe quasi di certo provveduto personalmente sia per *Terra baixa* che per *Maria Rosa* anziché procedere, come diremmo oggi, all’outsourcing. Una lettera che riportiamo in stralcio più sotto ci pare possa risolvere la questione, anche se non riusciamo comunque a dare un nome al traduttore italiano di *Terra bassa*. La traduzione comunque venne fatta e il dramma fu ripetutamente portato in scena a partire dalla prima a Milano (il 27 marzo 1900) come annota trionfalmente Soldatini:

sono lieto di annunziarle che ieri sera, martedì 27 corr, in questo Teatro Fossati, dalla comp^a Ferrati-Lotti [?] fu per la prima volta, in italiano, rappresentato il suo bellissimo dramma Tierra baja, ed il successo è stato ottimo, come rileverà dai giornali che le spedisco a parte. La interpretazione da parte della detta comp^a e in particolare del primo attore Sig. Ferrati e della prima attrice Signora Boetti Valvassura è stata accuratissima e degna dei calorosi applausi, spesso entusiastici, del pubblico. Peccato che a causa del tempo orribile il teatro fosse scarsamente affollato. Ma in seguito al brillante successo del lavoro che avrà, credo, parecchie repliche [...] (Lettera di Giuseppe Soldatini ad AG datata “28 marzo 1900”, c.1r).

In realtà le cose, stando sempre alla nostra fonte “interessata,” sottolineano il grande successo ma anche la non soddisfacente presenza di pubblico (forse per minimizzare i diritti da corrispondere?) come leggiamo in una missiva di metà maggio: “La compagnia Ferrati rappresentò per 6 sere consecutive Terra bassa; ma purtroppo gli introiti furono meschinissimi, a causa pure della stagione non troppo favorevole al Teatro, sebbene il successo del lavoro fosse ognora crescente (Lettera di Giuseppe Soldatini ad AG datata “14 maggio 1900”, c. 1r).” A Luglio l’agente informa l’autore che *Terra bassa* (con questo titolo) viene data da diverse compagnie a Modena, Pavia, Lodi, Bologna, Livorno, Torino e anche a Genova “applauditissima” (ottobre 1900) e cita a riprova una recensione de *Il Caffaro*, quotidiano del capoluogo ligure. Tuttavia, accanto a resoconti che esaltano il successo dell’opera, Soldatini ha cura d’inserire sempre un “freno” che non induca l’autore a soverchie aspettative in tema di diritti. Se da un lato una primattrice come Teresa Mariani sembra interessata al dramma di AG,

¹⁷ Contratto non digitalizzato Fondo Guimerà, Biblioteca de Catalunya, caps 8/4 doc. 2, c.1v.

dall'altro si ribadisce come sia “stata un disdetta che niuna delle primarie compagnie abbia sinora voluto dare tale lavoro. Bisogna per ora contentarsi che la diano compagnie secondarie, le quali non hanno possibilità di repliche nelle piazze minori (Lettera di Giuseppe Soldatini ad AG datata “19 marzo 1901”, c.1r).” Un altro aspetto interessante è che il dramma si presta bene per le compagnie dialettali in generale, oltre all'enorme successo della versione siciliana di Grasso (*Feudalismo*) di cui tra poco diremo, Soldatini suggerisce come non sia “improbabile che Terra bassa diasi anche ridotto in milanese da una buona compagnia dialettale milanese (Lettera di Giuseppe Soldatini ad AG datata “3 aprile 1901”, c.1v).” Del resto anche per *L'Eloi* FF aveva pensato ad una versione in dialetto veneziano da commissionare a Renato Simoni (peraltro veronese e amico di FF) e da far rappresentare all'attore genovese Ferruccio Benini “celebre e fortissimo attore del teatro veneziano (Lettera di FF ad AG datata “21 Ott. '908.”, c.1r).” La lettera che, mi pare, consente di affermare con ragionevole certezza che Soldatini non è l'autore della traduzione italiana di *Terra bassa* è la seguente:

Sarei pur io ben contento che il Fontana, che io ho avuto altresì il piacere di presentare a Vossignoria, assumesse il lavoro della detta traduzione [di Maria Rosa]. Anzi all'uopo gli avevo fatto una larga accettabilissima proposta che egli sinora non ha creduto di accettare, mentre la controproposta di lui di presente a me non conviene, trovandomi più esposto per molte centinaia di lire e per la traduzione di Terra Bassa e di Padre Giannotto (Lettera di Giuseppe Soldatini ad AG, datata “2 giugno 1901”, c.1r).

Difficile che Soldatini (anche se non si può mai sapere...) sia esposto finanziariamente con sé stesso. In ogni caso anche la versione italiana di *Terra baixa*, chiunque ne sia l'autore, ebbe sulle scene una buona circolazione e un buon successo, attestato dai giornali e dalle recensioni, anche se non venne stampata. L'unica traduzione italiana del dramma ad uscire sotto forma di libro è stata quella di Beccari (Guimerà 1944). Beccari potrebbe essere anche il traduttore della versione teatrale d'inizio Novecento? Difficile, anche se non impossibile. Mancano i riscontri e, comunque, avrebbe dovuto farlo prima di aver compiuto vent'anni.

Non solo diversi giornali dell'epoca, ma anche le prime storicizzazioni del teatro contemporaneo in Italia, dedicano lusinghieri commenti a *Terra bassa*. È il caso di Guido Ruberti¹⁸ che scrisse, attingendo anche a qualche luogo comune virato al pittoresco:

Pronunciare il nome di Guimerà (n. 1842) equivale tra noi a richiamare il ricordo di *Terra bassa*, pezzo di bravura di tutti gli artisti dal temperamento *drammatico*. Anche qui le caratteristiche, diremmo quasi stereotipate, del realismo spagnolo: passionalità esuberante, senso profondo delle distanze sociali, gelosia, ribellione dell'onore offeso, onta lavata nel sangue. Il poeta catalano, porta tuttavia nella sua maniera un tal senso di osservazione diretta, una tale virtù di sintesi, da elevare il fatto di cronaca ad alta significazione di bellezza umana, come per forza d'arte ha fatto il nostro Verga nella sua *Cavalleria* (Ruberti, 29).

Nel 1908 Paolo De Giovanni, sul quale non abbiamo trovato notizie nemmeno nel *Dizionario dei letterati e giornalisti italiani* (Rovito 1907 e 1922), si rammarica che AG sia ancora poco tradotto:

¹⁸ “*Il teatro contemporaneo in Europa* [di Ruberti è]... la prima trattazione sistematica del teatro recente italiano e straniero, accolta dal pubblico e dalla stampa con grande favore (Rovito 1922, 346).

[Guimerà è] autore che anche gli italiani ammirano, pur conoscendo così poca parte dell'opera di lui. “Mar y cel” rivelò una tempra di drammaturgo di primissimo ordine, e fu subito tradotto in castigliano, in francese, in italiano; la stessa sorte ebbero in seguito altri lavori del Guimerà: ma pur tuttavia quanto di lui si conosce fuori di Catalogna non è sufficiente per apprezzare in tutta la sua ampiezza e profondità l'ingegno del poeta (De Giovanni, 337).

Non sappiamo se De Giovanni si riferisse a testi teatrali pubblicati a stampa, effettivamente solo uno (Fontana 1902) fino ad allora, perché in realtà non pochi drammi di Guimerà (una decina) furono rappresentati in italiano, su meno di trenta fino ad allora messi in scena e/o pubblicati dall'autore in Catalogna o in Spagna. In verità altri critici, anche non italiani, hanno potuto notare come l'opera di Guimerà fosse apprezzata e avesse un certo successo nel nostro Paese. Il traduttore americano di *Terra baixa*, Wallace Gillpatrick, riferendosi alla versione siciliana di *Terra baixa* cioè *Feudalismo*, sottolineava come “for some time Guimerà [sic] had enjoyed a considerable popularity in Italy and it had come about that a number of his plays had been adopted into the repertory of the Sicilian peasant player (Gillpatrick, XVII).” Tra l'altro rileviamo che è proprio *Feudalismo*, la versione offerta dalla compagnia siciliana di Giovanni Grasso ad avere maggiore circolazione in Italia. Poiché apparentemente il copione è andato smarrito, dobbiamo basarci solo su informazioni indirette, le quali ci inducono a pensare che, più che nella categoria di “traduzione,” la versione offerta dalla celebre compagnia siciliana potrebbe essere inquadrata in quella di “riscrittura.” Si confronti anche solo la locandina dello spettacolo con quella di una rappresentazione, quasi coeva, catalana (o col testo originale pubblicato a stampa). Si notino il numero dei personaggi e i nomi. Ne riproduciamo di seguito due, a sinistra una locandina proveniente dal Museo dell'Attore di Genova, a destra una proveniente dall'Institut del Teatre di Barcellona, istituzioni che ringraziamo fin d'ora.



Immagine 1. Museo biblioteca dell' Attore (Genova)



Immagine 2. Institut del Teatre (Barcelona)

Uno dei tanti (spesso anonimi) recensori delle rappresentazioni in siciliano di *Terra baixa* scrive: “Non conosciamo l’originale spagnolo [sic] del Guimerà [sic]. [In] ‘Feudalismo,’ la riduzione del Grasso spirava un violento profumo siciliano, acuito dalla nota personale che vi portava il più impulsivo attore che mai abbia calcato il palcoscenico (*Il lavoratore*, 2).” Lo stesso recensore trova dei parallelismi, notati anche da altri critici, tra alcuni personaggi di *Terra baixa* e della *Figlia di Iorio* di D’Annunzio. Non è questa la sede per approfondire tale aspetto, anche se appare in tutta evidenza la grandezza dell’ideazione drammatica di Guimerà innestata certamente in un’altrettanto grande tradizione europea.¹⁹ Dalla locandina di *Feudalismo* osserviamo come i nomi, analogamente all’ambientazione, corrispondano ovviamente alla tradizione siciliana. Che fosse recitata da diversi sodalizi teatrali in (un) dialetto siciliano lo si capisce anche dal fatto che fu nel repertorio di compagnie dialettali (oltre a quella di Grasso, in quella di Attilio Rapisarda e in quella di Achille Majeroni) e da qualche osservazione di occasionali recensori: “Pieno di *vis comica* garbata e simpatica è l’attore Giovanni Pandolfi che nelle esilaranti macchiette e nelle farse che rappresenta, benché parli un dialetto siciliano quasi incomprensibile, desta continua ilarità (*Il Saraceno*, 3).” Ma è ancora Gillpatrick a sottolineare la recitazione, molto “naturalistica” delle compagnie siciliane: “The method of these Sicilian players was an extreme naturalistic sensationalism” (Gillpatrick XVII). Tale approccio si adattava perfettamente ai testi che essi sceglievano di rappresentare. Il modo di Guimerà, sempre secondo il critico e drammaturgo americano, “consciously puts aside the attempt to be theatrically sincere and seeks out a truer and freer means of expression (Gillpatrick,

¹⁹ Sottolinea Ruggero Palmieri: “Mi sono indugiato nella rievocazione di questo che passa per il capolavoro del Guimerà [*Terra bassa*] perché alcuni critici hanno non a torto ricordato in proposito, *La figlia di Iorio*. Drammi rurali entrambi che hanno per sfondo la montagna della cui grandiosità i fatti si plasmano assurgendo dalla meschinità e passioni da cui nascono al tragico universale ed eterno [...]. Il D’Annunzio e il Guimerà cavano dalla storia gran parte della loro materia drammatica, ma eccellono entrambi solo quando chiedono la loro ispirazione alle forze vergini e primitive della natura, ai sentimenti non ancora guasti e mortificati dalla civiltà (Palmieri).”

XVIII).” Certo gli effetti di queste rappresentazioni (quasi sempre di buono od ottimo successo) dovevano essere diversi in contesti linguistici lontani a causa dello “straniamento” che poteva essere indotto dal siciliano. Eppure molti recensori (dal nord al sud Italia e anche all’estero) sottolineavano la grande qualità ed incisività della recitazione di queste compagnie. La miscela tra ambiente siciliano e credibilità interpretativa determinò il successo di *Feudalismo*, in misura molto maggiore rispetto alla messa in scena in italiano cui abbiamo più sopra alluso. Tanto è vero che, in una lettera, Teresa Sormanni Rasi (co-traduttrice de *La festa del grano*) scrive ad AG: “Ho sperato di poterle annunciare che il nostro famoso artista siciliano Giovanni Grasso rappresentasse in siciliano *La festa del Grano* [sic], egli farebbe del protagonista una creazione (Lettera di Teresa Sormanni Rasi ad AG, datata “Firenze 9 settembre 905” c.1r-v).” Anche FF interviene più volte su *Feudalismo*. In primo luogo dichiarando di non sapere chi avesse eseguito la traduzione in siciliano sulla quale AG aveva chiesto informazioni per questioni legate all’esiguità delle somme percepite in materia di diritti. Poi si sofferma su un ipotetico *Elia* in veneziano che potrebbe avere un gran successo “come ebbero successo *Terra bassa* ecc recitati in siciliano. Alcune sere fa, a Milano, applaudii *Feudalismo* dato dal Grasso con grande esito e con molto concorso di pubblico e mi intesi con Grasso anche per *Sol Solet*, che gli spiegai ampiamente (Lettera di FF ad AG, datata: “Montagnola [Lugano-Svizzera] 21 Ott. ‘908”, c.2r).” Il che dimostra come FF “monitorasse” molto attentamente le attività di traduzione e riduzione (oltre a quella di “librettatare,” verbo da lui usato) del “suo” autore. Per completare il nostro breve studio abbiamo svolto una ricerca presso l’archivio copioni della SIAE, nella speranza che qualche traduzione di FF vi fosse stata depositata. A quanto ci è stato comunicato (non è stato possibile fare una ricerca diretta) vi sono, diversi copioni relativi a *Terra bassa*, ma nessuno sembra corrispondere ai requisiti temporali che ci interessavano (purtroppo le descrizioni fornite sono talora imprecise quanto a data). V’è invece una versione siciliana così individuata “*Feudalismo* [...] opera elaborata in dialetto siciliano da Alfredo Danese e depositata nel 1999 (Comunicazione della SIAE)” che presumibilmente rimanda ad una ripresa o rifacimento più recenti del capolavoro di AG.

5. Per concludere, vorrei accennare ad una forma di riduzione allora nuova, quella cinematografica. Il successo in ambito teatrale fece intravedere a produttori e attori la possibilità di ripeterlo con la nuova arte. Abbiamo visto come il testo di AG sia diventato film (uno dei numerosi – ribadiamo – che ne vennero tratti) fin dal 1911. Ed è proprio la compagnia siciliana di Attilio Rapisarda ad essere protagonista di questa riduzione che testimonia come la recitazione della versione siciliana, verosimilmente molto enfatizzata sulle scene teatrali, andava benissimo per il cinema muto nel quale l’attore doveva massimizzare l’espressività dovendo anche prescindere dalla parola. La riproduzione di un annuncio pubblicitario del film, notare come il sottotitolo sia “scene siciliane” a dimostrazione dell’alto tasso di addomesticamento della versione, non sappiamo fino a che punto compatibile con l’opera di Guimerà, mi pare più efficace di qualunque altro commento.



Immagine 3. Pagina pubblicitaria tratta da *La vita cinematografica*, 30 agosto 1912. Torino, Museo Nazionale del Cinema. Biblioteca

6. In questo primo approccio alle versioni italiane del teatro di Guimerà in realtà abbiamo parlato soprattutto delle “non traduzioni” di FF, non essendoci rimasto il conforto di alcun testo scritto per la stragrande maggioranza di esse. Speriamo però di essere riusciti a dimostrare come l’attenzione di Ferdinando Fontana e l’interesse di Giacomo Puccini (purtroppo non concretizzatosi per ragioni estranee alla sua volontà) abbiano contribuito notevolmente ad internazionalizzare la figura del drammaturgo catalano, i cui testi, per la ricchezza dei temi, le modalità di trattazione, la presenza della diarchia amore-morte che presiede molti dei suoi drammi, si prestavano a molteplici usi spettacolari, dall’opera lirica al cinema, al di là del teatro stesso per cui erano nati. FF appare, pur nella modesta parte di traduzioni che ci è pervenuta, un motivato e tenace mediatore che sembra condividere con l’autore che traduce non solo degli ideali estetici (non disgiunti dai possibili utili economici che si potevano trarre dalla loro “esportazione”) ma probabilmente anche un *idem sentire* sociale e politico.

Opere citate

- Anguera, Pere. *Literatura, pàtria i societat. Els intel·lectuals i la nació*. Vic: Eumo Editorial, 1999.
- Biagi Ravenni, Gabriella & Dieter Schickling eds. *Edizione nazionale delle opere di Giacomo Puccini. [...] Epistolario. I 1877-1896*. Firenze: Leo S. Olschki editore, 2015-2018, 2 vols.
- Bofill i Ferro, Jaume. *Poetes catalans moderns*. Barcelona: Columna, 1986.
- Bonzi, Lidia & Loreto Busquets. *Compagnie teatrali italiane in Spagna (1885-1913)*. Roma: Bulzoni, 1995.
- Casalena, Maria Pia. *Tradurre nell'Italia del Risorgimento. Le culture straniere e le idee di nazione*. Roma: Carocci, 2021.
- Cattini, Giovanni C. “‘...i tant drets com caiguts poble serem.’ Angel Guimera i els inicis del catalanisme politic.” En *Guimera: ideologia i pensament*. Quaderns de la Rigala, 3 Lleida: Punctum & Ajuntament del Vendrell, 2019. 13-48.
- D’Albert, Eugen. *Terra bassa*. Dramma lirico in un Prologo e due atti (da Guimerà) di R. Lothar. Riduzione italiana di F. Fontana. Musica di Eugenio d’Albert. Berlin: Ed. Bote e G. Bock, 1909.
- De Giovanni, Paolo. “Il teatro catalano.” *Rivista teatrale italiana* 12 11 (1908): 336-339.
- De Ranieri, Oriano, Mauro Lubrani & Giuseppe Tavanti. *Puccini e le donne. La famiglia, gli amori, la musica*. Firenze: Polistampa, 2008.
- [Diccionari] *Diccionari Català-castellà-llatí-francès-italià per una societat de catalans* [integro gli accenti secondo la normativa attuale]. Vol 1. Barcelona: en la impremta de Joseph Torner, 1839.
- Duran Tort, Carola. “Els Inicis d’una amistat perdurable. Primeres cartes de Pere Aldavert a Àngel Guimerà.” *Llengua i literatura* 7 (1996): 331-344.
- Fàbregas, Xavier. *Angel Guimerà. Les dimensions d’un mite*. Barcelona: Edicions 62, 1971.
- Fontana, Ferdinando. *Poesie e novelle in versi*. Milano: Galli e Omodei, Editori-Libraij, 1877.
- . *La figlia del mare*. Dramma in tre atti di A. Guimerà. Traduzione dal catalano di F.F. Milano: Libreria Paolo Cesati, 1902.
- . *La Nereide*. Dramma lirico in tre atti di F. Fontana (dal dramma “La figlia del mare” di A. Guimerà). Musica di Ulisse Trovati. Milano: Casa Musicale Lorenzo Sonzogno, 1911.
- . *La figlia del mare*. Dramma in tre atti di A. Guimerà. Traduzione dal catalano di F.F. Milano: Libreria Paolo Cesati, 1924.
- Gallén, Enric. “Guimera a Europa i America.” *Catalan Historical Review*. Institut d’Estudis Catalans, Barcelona 5 (2012): 211-224.
- Gara, Eugenio ed. *Carteggi pucciniani*. Milano: Ricordi, 1958.
- Gillpatrick, Wallace. *Marta of the Lowlands (Terra Baixa)*. A play in Three Acts by Angel Guimerà. Translated into Spanish by José Echegaray and into English by Wallace Gillpatrick with an Introduction by John Garrett Underhill. Garden City – New York: Doubleday, Page & Company. 1914.
- Guimerà, Angelo. *Terra bassa (Feudalismo)*. Dramma in tre atti. Traduzione di Gilberto Beccari. Firenze: Libreria del teatro. 1944.
- Lafarga, Francisco & Luis Pegenaute. *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Editorial Ambos Mundos, 2004.
- Lavoratore, Il. *Giornale dei Socialisti italiani in Austria*. 10 maggio 1918, ed. mattino.
- Llanas, Manuel & Ramon Pinyol. “Les traduccions no castellanes de l’obra de

- Verdaguer, Oller i Guimerà fins a 1939.” En Eliseu Trenc & Montserrat Roser eds. *Col·loqui Europeu d'Estudis Catalans. Volum 1. La recepció de la literatura catalana a Europa*. Montpel·lier: Centre d'études et de recherches catalanes Université Montpellier III - Association Française des Catalanistes, 2004. 69-94.
- Longoni, Biancamaria. “Vita e opere di Ferdinando Fontana.” *Quaderni pucciniani* 4 [ma non indicato nel frontespizio] (1992): 237-247.
- Marchetti, Arnaldo ed. *Puccini com'era*. Milano: Curci, 1973.
- Martino Alba, Pilar ed. *La traducción en las artes escénicas*. Madrid: Dykinson, 2012.
- Miracle, Josep. *Guimerà*. Barcelona: Aedos, 1958.
- Palmieri, Ruggero. “Il poeta della gente catalana.” *Il secolo (Milano)*. 4 settembre 1924.
- Pla, Josep. *Retrats de passaport. Obra completa XVII*. Barcelona: Edicions Destino 1970.
- [Puccini, Simonetta]. “Lettere di Ferdinando Fontana a Giacomo Puccini: 1884-1919.” *Quaderni pucciniani*. 4 [ma non indicato nel frontespizio] (1992): 5-234.
- Rassegna generale della cinematografia*, direttore onorario Comm. Lucio D'Ambra. Autore Dott. Rino Mattozzi, 1920. 731.
- Rovito, Teodoro. *Dizionario Bio-bibliografico dei letterati e giornalisti italiani contemporanei compilato da Teodoro Rovito*. Napoli: Tipografia Melfi & Joele, 1907.
- . *Letterati e giornalisti italiani contemporanei compilato da Teodoro Rovito. Dizionario bio-bibliografico*. Seconda edizione rifatta ed ampliata. Napoli: Teodoro Rovito Ed., 1922.
- Ruberti, Guido. *Il teatro contemporaneo in Europa*. Vol. II. Bologna - Rocca S. Casciano - Trieste: Cappelli, 1921.
- Ruiz Casanova, José Francisco. *Ensayo de una historia de la traducción en España*. Madrid: Cátedra, 2018.
- Tremolada, Carlo. *Lo strano caso di Giacomo P. I soggiorni di Puccini a Caprino Bergamasco*. Caprino Bergamasco: Fucina Ghislazoni, 2008. Milano: Ricordi, 1958.
- Saraceno, Il. (Lucera) *Democratico popolare del Giovedì*. 26 ottobre 1911.
- Seligman, Vincent. *Puccini among Friends*. London–New York: MacMillan, 1938. New York, Blom, 1971
- Soler, Maridés. “El teatre musical d'Àngel Guimerà.” *Revista de lengües y literatures catalana, gallega y vasca* 19 (2014): 109-132.