

**UN REACCIONARIO ITALIANO DO SETECENTOS
NA GALIZA DO SÉCULO XXI:
A *TURANDOT* DE CARLO GOZZI EN GALEGO**

Javier Gutiérrez Carou

Universidade de Santiago de Compostela

javier.gutierrez.carou@usc.es

[Recibido: 23/09/08; aceptado: 14/11/08]

GOZZI, Carlo (2007) *Turandot*. Texto crítico italiano, tradución galega, introdución e notas de Javier Gutiérrez Carou. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral “Francisco Pillado Mayor”, 2 vols., páx.200, 312. ISBN: vol. I: 978-84-9749-264-5 / vol. II: 978-84-9749-265-2.

A invitación da profesora Laura Tato para traducir unha obra teatral de Carlo Gozzi non deixou de sorprendeme, porque o conde veneciano é unha figura case totalmente descoñecida na Península Ibérica, como demostra o feito de que, ata esta tradución galega, a súa produción non fose vertida nunca a ningunha das linguas da Hesperia. A suxestión chegaba nun momento particularmente propicio, pois no 2006 conmemorábase o bicentenario do pasamento do Gozzi (o atraso na publicación é responsabilidade única de quen asina), e demostraba unha aguda percepción da alteración coa que se estaba a introducir o teatro italiano do século XVIII no sistema cultural galego, posto que o único autor traducido e representado en Galiza ata ese momento era o ilustrado Carlo Goldoni¹.

O máis frecuente, mesmo no ámbito cultural, é que a visión dun determinado feito que se perpetúa no futuro sexa a da corrente dominante nese futuro. Aínda que hoxe estamos moi lonxe de acadar a difusión universal dos ideais da Ilustración (sen saír do ámbito italiano basta botar unha ollada ao imprescindi-

¹ Temos noticias de representacións de adaptacións de *Arlecchino* (ou *Truffaldino*) *servitore di due padroni* (a última, de Roberto Salgueiro coa Aula de Teatro da Universidade de Santiago de Compostela), de *La bague magique* (Ollomoltranvía) e de *La locandiera* (Centro Dramático Galego) (curiosamente semella prevalecer o Goldoni máis próximo á *commedia dell'arte*). No ámbito editorial temos constancia da publicación dunha adaptación do *canovaccio* do período parisino de Goldoni, *Le bague magique*, e da súa tradución (*O anel máximo*, levada a cabo por Cándido Pazó) en Goldoni (1995), e a tradución tamén de Cándido Pazó de *La locandiera* (Goldoni, 1987).

ble, e aínda sorprendentemente non traducido ao galego, *Dei delitti e delle pene* de Cesare Beccaria² para decatarse disto), semella indiscutible que moitos dos valores daquel movemento constitúen a base de non poucos principios da cultura e a sociedade occidental actual. Por este motivo, xunto con innegables méritos estéticos, o máis coñecido, estudado, difundido e traducido dramaturgo italiano do século XVIII en Galiza e na Península Ibérica é Carlo Goldoni. Esta situación dá lugar a unha visión deformada da realidade teatral veneciana e italiana do Setecentos, en que parece que só existise o avogado Goldoni. A importancia das súas creacións teatrais resulta indiscutible xa entre os contemporáneos ao autor, como demostra a infinidade de representacións das súas obras, o éxito editorial sen precedentes³ e a fama acadada polo dramaturgo non só en Italia, senón en toda Europa. Con todo, isto non quere dicir que a súa carreira fose sempre doada ou que non existisen rivais que lle discutían o primado sobre os escenarios. De feito, sen superar o ámbito teatral veneciano, cómpre destacar que os partidarios do dramaturgo e novelista Pietro Chiari constituían un grupo polo menos tan numeroso e ruidoso como o dos seguidores de Goldoni, ou que tras o exordio teatral do conde Carlo Gozzi, en 1761, Goldoni viu como moitos dos seus postulados ideolóxicos e dramaturxicos eran postos en solfa polo reaccionario nobre co aplauso dun público que anteriormente llo dedicaba só a el. Mesmo intelectuais de extraordinaria importancia, como Giuseppe Baretti, por motivos de moi diversa índole, non puñan reparos en atacar a Goldoni:

Questo scrittore, così magnificato da Mr. Voltaire⁴ [...] è il Goldoni [...] La sua lingua è il più nauseante guazzabuglio di parole e di frasi cavate da differenti dialetti italiani e toscanzate nella maniera più ridicola, oltre ad essere condita in abbondanza di gallicismi. I suoi sentimenti sono costantemente così triviali e così volgari, sia che faccia parlare una duchessa o un lacchè, che quelli dell'una possono andar benissimo anche per l'altro. Il Goldoni non conosce arte, non conosce scienza. (Baretti, 2003, p. 119)

Estes datos, de todos os xeitos, non deben levarnos a pensar que Goldoni fose un autor escuro e pouco coñecido, como xa indicamos, ou mesmo, como algúns críticos aínda sosteñen (seguindo a información interesada subministrada por Baretti⁵), que a decisión de Goldoni de aceptar un posto na *Comedie*

² Si existe tradución ao catalán (Beccaria, 1989), ao portugués (a última: Beccaria, 2007), e ao castelán (a última: Beccaria, 2008).

³ «Le ventitré edizioni [...] —patrocinate o subite— fecero del libro goldoniano il best-seller del Settecento italiano...» (Scannapieco, 2006, p. 10).

⁴ Voltaire fixera chegar unha poesía encomiástica a Goldoni.

⁵ «Le sue [di Carlo Gozzi] nuove commedie cambiarono in breve tempo così interamente il gusto del pubblico veneziano, che nel volgere di due stagioni il Goldoni fu completamente spogliato dei suoi onori teatrali e il povero [Pietro] Chiari totalmente annichilato. Il Goldoni abbandonò l'Italia e partì per la Francia...» (Baretti, 2003, p. 141).

Italienne de París, que fixo que abandonase Italia en 1762 (onde non regresaría xamais), fose debida ao éxito de Carlo Gozzi: os libros de contas dos teatros venecianos conservados na Casa di Carlo Goldoni en Venecia demostran que o éxito do conde non diminuíra os ingresos producidos polas obras de Goldoni. En definitiva, a relación entre Gozzi e Goldoni, e de ambos co seu público, foi desigual, alternándose momentos de éxito e momentos de amargura, de tal xeito que a crítica actual considera cada vez máis necesario o estudo dialéctico de ambos⁶ para lograr un mellor coñecemento da dramaturxia veneciana e italiana e, xa que logo, europea, do século XVIII.

Do sinalado ata aquí é facilmente deducible que as ideas ilustradas moderadas espalladas por Goldoni en obras que, ao mesmo tempo, pretendían reformar tamén as poéticas teatrais anteriores, encontraron acollida entre o público, pero tamén que a ideoloxía reaccionaria e misóxina de Carlo Gozzi, defendida en textos construídos con elementos procedentes da dramaturxia barroca e da tradición da *commedia dell'arte*, non era allea a ese mesmo público, en definitiva, a unha sociedade que vivía un período de fonda transformación social, económica, política e cultural que daba lugar a momentos de avance que se alternaban (ou mesmo tiñan lugar simultaneamente, e o paradoxo é só aparente) con outros de carácter involutivo. A presenza no panorama cultural galego dun só deses polos produciría unha distorsión na percepción do teatro e a cultura italianos da época, de aí a necesidade dunha tradución que fixese accesible os textos do máis importante anti-ilustrado do ambiente teatral veneciano do s. XVIII: o conde Carlo Gozzi.

A indiscutible pertinencia de presentar un texto de Gozzi ao público galego do século XXI, como acabamos de ver, implicaba dar resposta, ademais de aos problemas derivados da tradución, a dúas serias dificultades: a xeral crenza da supremacía, entre os seus contemporáneos, de Goldoni e o case total descoñecemento da figura do propio Gozzi. A elas debíase engadir a elección da obra que cumpría traducir (o encargo recibido deixáranos total liberdade neste aspecto) e os problemas derivados do recentísimo descubrimento do arquivo da familia Gozzi (o denominado “Fondo Gozzi”, actualmente depositado na Biblioteca Nazionale Marciana de Venecia) que contiña milleiros de páxinas autógrafas de Carlo⁷.

⁶ Con certas palabras Anna Scannapieco definiu a relación entre os dous dramaturgos como unha «inimicizia solidale» (Scannapieco, 2005). Desta nova perspectiva de investigación son froito directo, entre outros, o monográfico Gutiérrez Carou (2006c) ou o congreso *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, celebrado na Universidade Ca' Foscari de Venecia entre os días 12 e 15 de decembro de 2007 (vid. Gutiérrez Carou, 2008), cuxas actas están xa, literalmente, no prelo.

⁷ A noticia do descubrimento do Fondo Gozzi foi publicada en Soldini (2005); o seu catálogo, detallado aínda que non carente dalgunhas inexactitudes, pode ser consultado en Marcon (2006).

Para tentar solucionar os dous primeiros problemas, que poden semellar alleos á tradución pero que inflúen directamente na comprensión global da mesma, decidiuse acompañar o texto literario dun limiar que ofrecese un panorama da situación teatral italiana no século XVIII e do labor desenvolvido por Goldoni e por Gozzi, prestando unha particular atención ao máis descoñecido destes elementos: a figura e a obra do conde veneciano. Esta introdución debería, ademais, ofrecer unha análise do texto elixido para a tradución.

A escolla do texto non foi particularmente difícil. Optamos por cruzar diversos criterios que permitisen identificar aquela creación que resultase *a priori* máis atractiva para o público galego:

- Significatividade e representatividade dentro do conxunto da produción dramática gozziana (para poder ofrecer, cunha soa obra, unha visión completa, ou case, da poética dramaturxica gozziana).
- Difusión entre o público, italiano ou non, contemporáneo ao autor (para reflectir o grao de aceptación que a obra tivo no momento da súa creación).
- ‘Pre-coñecemento’ do texto por parte dos potenciais lectores galegos (para lograr un certo interese semellaba necesario que o público dispoñese dalgunha referencia previa que o invitase a achegarse ao libro: dado que o autor sería case con seguridade descoñecido, demostrábase imprescindible atraer a atención dos lectores a través do título).

Carlo Gozzi escribiu dez *fiabe teatrali* (‘contos teatrais’) e uns vinte textos etiquetados habitualmente como *teatro spagnolesco*⁸. Aínda que non todas responden ao mesmo esquema, poderíamos afirmar que as *fiabe teatrali*⁹ son adaptacións dramáticas de contos populares ou orientais en que están presentes algunhas das *maschere* (personaxes fixos) da *commedia dell’arte* (que se mesturan con personaxes de alto rango, como nobres e monarcas), en que se alternan o verso, a prosa e a improvisación, o italiano e o dialecto, e en que, maioritariamente, teñen cabida elementos máxicos e recursos escenográficos propios da dramaturxia barroca. Ideoloxicamente as *fiabe* son utilizadas polo autor como instrumento de difusión dunha mentalidade reaccionaria que propugna a submisión total e incuestionada ao poder establecido (procedente directamente de Deus), civil ou relixioso, a división e separación das clases sociais e o rol subalterno da muller na sociedade. Nelas tampouco faltan ataques á nova literatura ilustrada e á dramaturxia goldoniana e chiarista. As máis sig-

⁸ O Fondo Gozzi conserva algunhas obras máis, inéditas e ata o 2006 totalmente descoñecidas, algunhas das cales afástanse dos dous xéneros teatrais gozzianos coñecidos ata ese momento.

⁹ Ordenadas segundo a secuencia das estreas (de 1761 a 1765): *L’amore delle tre melarance, Il corvo, Il re cervo, Turandot, La donna serpente, Zobeide, I pitocchi fortunati, Il mostro turchino, L’augellino belverde e Il re de’ geni o sia La serva fedele* (*Zeim re dei geni*).

nificativas das *fiabe* (por motivos ideolóxicos e poetolóxicos) son, sen dúbida, *L'amore delle tre melarance* (*O amor das tres laranxas*) e *L'augellino belverde* (*O paxariño verdebonito*).

Tras a serie das dez *fiabe* teatrais, Gozzi comeza a traballar nun novo xénero, denominado habitualmente pola crítica “*teatro spagnolesco*”¹⁰, ao que achega uns vinte títulos¹¹ ao longo de máis de dúas décadas. Trátase dun grupo de textos dramáticos inspirados en obras do teatro barroco castelán, que gozara xa de difusión en Italia no século anterior. Nestas obras acharemos de novo fortes ataques á cultura da Ilustración, afirmacións misóxinas e ridiculizacións da nova literatura do período. Xunto a personaxes nobres e rexios, Gozzi introduce outra vez (aínda que non en todos os textos) as *maschere* da *commedia dell'arte* e algúns personaxes populares de carácter ridículo: deste xeito continúa a deixar fóra dos escenarios a burguesía e o pobo (lémbrese a actitude radicalmente oposta de Goldoni) pois, aínda que nestas obras interveñen personaxes populares, os seus papeis son sempre subalternos e cómicos. Deste xeito Gozzi segue a afirmar a superioridade da aristocracia, insistindo unha e outra vez en que a única verdadeira virtude político-social do pobo reside na fidelidade cega ao poder establecido. Tampouco nos aspectos técnicos ou lingüísticos podemos observar variacións substanciais respecto ás *fiabe*. Mesmo a localización exótica ou marabillosa dos ‘contos teatrais’ parece subsistir nas producións *spagnolesche* a través dunha situación espazo-temporal nun pasado case mítico onde triúnfan os valores máis conservadores do *Ancien Régime*.

Da primeira das dúas devanditas *fiabe teatrali* Gozzi non publicou máis ca unha *analisi riflessiva*, é dicir, un resumo-descrición da representación (case con total seguridade porque nunca escribiu o texto íntegro da obra, senón un *canovaccio* —un guión—, ao xeito das *commedie dell'arte*, que orientase a improvisación dos actores), polo que non é representativa do xénero. A segunda mencionada, *L'augellino belverde*, contén numerosas referencias á primeira (de feito, preséntase como unha súa continuación) e, ademais, é totalmente descoñecida no panorama literario e teatral peninsular, polo que non semella aconsellable a súa escolla para unha tradución que debe servir de presentación de Gozzi no sistema cultural galego. O teatro *spagnolesco* gozou de certa fama no momento da súa presentación ao público, pero caeu nun rápido esquece-

¹⁰ Antes de se aventurar no teatro *spagnolesco*, en realidade, xa no outono de 1762, entre a quinta e a sexta *fiaba*, Gozzi presentara ao público dúas traxicomédias orixinais que non reproducían o esquema dos ‘contos teatrais’: *Doride o sia la Rassegnata* e *Il cavaliere amico o sia Il trionfo dell'amicizia*, próximas nalgunos aspectos á tradición do teatro *larmoyant* que chegaba a Italia dende Francia.

¹¹ Entre outros: *La donna vendicativa disarmata dall'obbligazione* (1767), *Il pubblico secreto* (1769), *La principessa filosofa o sia Il controveleno* (1772), *Il re tisico o sia I due fratelli nimici* (1773), *Il moro di corpo bianco* (1776), *Le droghe d'amore* (1777), *Il montanaro don Giovanni Pasquale* (1803) etc. Gozzi tamén realizou algunhas traducións do teatro francés, algún libreto para ópera, argumentos para ballet etc.

mento en Italia (aínda que non na área xermánica, onde foi rapidamente traducido e difundido¹²). Na Península Ibérica é totalmente ignorado e, ademais, o previsible coñecemento por parte do público galego do teatro barroco castelán parecía facer pouco aconsellable ofrecerlle, como primeira mostra da produción gozziana, a adaptación dun orixinal pertencente a unha dramaturxia ben difundida entre nós.

De todos os xeitos, a escolla da obra que debería ser traducida revelouse moi sinxela, porque dentro da produción dramática gozziana existe un texto suficientemente representativo da súa poética teatral e amplamente difundido, aínda que indirectamente, a nivel internacional. Estamos a nos referir a *Turandot*, cuxo argumento é sobradamente coñecido a través do libreto que Giuseppe Adami e Renato Simoni realizaron para a inmortal ópera homónima de Giacomo Puccini¹³. Ademais, esta *fiaba* gozou dun relativo éxito en Venecia no momento da súa estrea e provocou fascinación fóra de Italia (de feito unha súa tradución ao alemán realizada por Schiller foi representada baixo a dirección de Goethe no teatro de Weimar en 1802 cun indiscutible éxito). Por outra banda, aínda que *Turandot* é unha das dúas *fiabe* carentes de elementos máxicos, presenta todo o resto de características poetolóxicas do teatro gozziano, polo que se pode afirmar sen erro que é suficientemente representativa del. Xa que logo, con esta obra pareceunos cumprir os tres requisitos que nos propuxeramos respectar no momento de escoller o título que debería ser traducido.

Tras a escolla do título, nesta fase previa á tradución, restábanos só estudar o catálogo das edicións da obra e os manuscritos conservados dela (especialmente os ata agora descoñecidos do Fondo Gozzi) para seleccionar o texto italiano que debería servir como base á nosa tradución.

Ata o descubrimento do Fondo Gozzi dispuñamos de dúas edicións, publicadas en vida do autor, da cuarta das *fiabe* gozzianas, *Turandot*: unha áchase no primeiro volume da edición Colombani¹⁴ (Gozzi, 1772-1774, vol. I, pp. 213-321) e a outra no segundo da Zanardi¹⁵ (Zanardi, 1801-1804, vol. II, pp.

¹² A bibliografía gozziana máis completa existente ata o momento (inclúe tanto edicións, como estudos e traducións publicados entre 1736 e 2006 —ademais actualízase regularmente na páxina web www.carlogozzi.com—) áchase en Gutiérrez Carou (2006a).

¹³ Aínda que é certo que Puccini só coñecía a versión de Schiller e non o orixinal de Gozzi, Adami era un grande coñecedor da obra do conde veneciano (sobre o que mesmo escribiu un drama titulado propio co nome do autor das *fiabe teatrali*: *Carlo Gozzi*), o que deixou a súa pegada no libreto operístico: «Benché Puccini abbia letta *Turandot* nella versione di Schiller tradotta da Maffèi, la commedia di Gozzi —ben nota a Simoni— resta un modello generativo dell'opera tutt'altro che marginale, tenuto presente dai librettisti [...] e tale da favorire, benché in casi isolati, anche trasferimenti diretti di cellule testuali o immagini sceniche» (D'Angelo, p. 37).

¹⁴ Para a complexa historia desta edición *vid.* Gutiérrez Carou (2005a e b) e Scannapieco (2006).

¹⁵ Para unha descrición completa dos contidos destas edicións *vid.* Gutiérrez Carou (2006a).

3-108.). Ademais destes dous textos, dispoñemos tamén dun autógrafo da obra (M_{A_1}) presente no manuscrito enviado por Gozzi á imprenta para a preparación do primeiro volume Colombani¹⁶. Os tres textos pódense considerar unha única tradición, posto que do manuscrito deriva o texto Colombani e, deste último, o Zanardi. De todos os xeitos, no autógrafo obsérvanse unha serie de intervencións debidas a outra man que despois pasaron ao texto Colombani. Estas intervencións presentan diferentes niveis de importancia: moitas delas, a maioría, non son máis que variantes de carácter (orto)gráfico ou de puntuación; en poucos casos (en total vinte e un) afectan a cambios no texto. De todos os xeitos, dado que Carlo foi o corrector da edición Colombani e non modificou as intervencións que no manuscrito realizara a outra man (Perrone, 1991, p. 130, e Scannapieco, 2006, p. 20), debemos entender que o conde daba por boas e, xa que logo, aceptaba como propias as correccións introducidas polo anónimo revisor. O texto Zanardi reproduce o da Colombani corrixindo algunhas grallas, aínda que engadindo outras, e modificando algunhas cuestións gráficas de importancia menor. Partindo destes testemuños e das variantes máis significativas, Carlachiara Perrone realizou diferentes estudos e publicou a edición crítica do texto, aínda que sen aparato ecdótico, baseándose no texto Colombani (Gozzi, 1990).

A estes testemuños debemos engadir tres manuscritos pertencentes ao recentemente descuberto Fondo Gozzi (Gutiérrez Carou, 2006b). En primeiro lugar cómpre destacar que un dos tres manuscritos con textos de *Turandot* presentes no Fondo Gozzi (sinatura 3.5/2) corresponde a unha fase de escrita anterior á versión definitiva, moi probablemente próxima ao período da estrea da obra, polo que non é pertinente incluílo na configuración da edición crítica do texto, pois presenta numerosas variantes macroestruturais respecto á forma final do texto. Outro dos manuscritos (3.5/1) presenta un texto moi próximo ao impreso, mais o feito de que careza da *Prefazione* e de que presente numerosas riscaduras, engadidos e anacos de papel pegados para corrixir o texto inicialmente escrito semella indicar que esta versión pode ser froito de revisións realizadas en diferentes momentos, polo que a aparencia que presenta actualmente podería ser moi diferente á versión inicialmente copiada, pertencente a un período anterior. Como tentamos demostrar na nosa edición á luz do estudo do autógrafo, cremos non excesivamente aventurado establecer a hipótese de que este manuscrito foi escrito no período inmediatamente anterior á estrea da obra e que, posteriormente, nos momentos previos á edición do texto foi corrixido polo propio Gozzi. Sen as correccións sinaladas (riscaduras e engadidos), a versión sería moi diferente á forma definitiva do texto, polo que non sería pertinente telo en conta para a realización da edición crítica. Porén, a presenza das correccións modifica de tal xeito a súa fisionomía, achegándoo á forma impresa da obra, que sería arriscado

¹⁶ Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia: Mss. Italiani Cl. 9 n. 680 (12070), ff. 82r-113r (= M_{A_1}).

prescindir del para fixar o texto crítico: aínda que estas mudanzas proceden dunha época posterior á primeira escrita do texto, no momento en que o autor corrixe sobre el nunha segunda fase está a convertelo nun texto ‘redactado’ (confirmado) globalmente nese segundo período, próximo á forma conclusiva do texto. É obvio de todos os xeitos que, ao dispormos do texto Colombani, *textus optimus* sen ningún xeito de dúbida, 3.5/1 non vai achegar practicamente ningún cambio ao texto definitivo, mais si pode ofrecer un nutrido grupo de variantes de autor de grande interese para seguir o proceso creativo de Carlo Gozzi. Por tal motivo, incluímos as variantes presentes nel no aparato ecdótico da nosa edición crítica. Pola contra, como xa indicamos, o manuscrito 3.5/2 constitúe a materialización de etapas afastadas da redacción da obra (como demostran as numerosas variantes macroestruturais que contén), polo que debe ser considerado un texto diferente aos da tradición publicada (tentar unificar todos os testemuños nun único texto sería construír unha versión ‘aberrante’ que nunca existiu na mente nin na intención do seu autor).

O terceiro dos manuscritos do Fondo Gozzi que contén textos relativos a *Turandot* é o número 3.1, que nos seus folios 52r-v conserva unha versión da *Prefazione* ao ‘conto teatral’ moi diferente do texto publicado (outra versión desta *Prefazione* consérvase tamén en 3.5/2), mais ningún fragmento da *fiaba*, polo que non resulta pertinente para a reconstrución do texto da obra.

De todos os datos ata aquí expostos (unha demostración polo miúdo das nosas afirmacións áchase na nosa edición), semella claro que o texto base para a nosa edición crítica debería ser o de Colombani, pero tendo presentes os manuscritos MA_1 e 3.5/1 e a edición Zanardi. Polo que respecta á *Prefazione*, os tres testemuños conservados (3.5/2 - 3.1 - MA_1 +Colombani+Zanardi) presentan tan notabilísimas diferenzas que deben ser considerados textos independentes non susceptibles de edición crítica, polo que optamos por editalos, no apéndice, en columnas¹⁷, mentres que no texto crítico seguimos a lectura da tradición constituída por MA_1 + Colombani + Zanardi.

Deste xeito realizamos a edición crítica italiana (que se publicou no segundo volume da nosa edición) para posteriormente pasar a traducir o texto gozziano ao galego. De todas estas fases de análise foi quedando constancia na introdución da nosa edición, que medrou de tal xeito ao incorporar posteriormente o estudo do texto traducido que fixo necesario tomar a decisión de publicar dous volumes, dedicando o primeiro deles integramente ao limiar e aos apéndices e reservando para o segundo o texto crítico italiano (con aparato de variantes) e a tradución galega (con notas de comentario).

Tras fixar o texto italiano empezamos a traballar na tradución ao galego. *Turandot* presenta unha serie de características textuais que requiren unha atención particularizada. En primeiro lugar debemos destacar que o texto non se presenta

¹⁷ A bibliografía sobre este problema é moi abundante, permítasenos lembrar só o conciso e iluminante Segre (1998).

escrito nunha lingua, senón en dúas e que, ademais, as intervencións dalgunhas *maschere* non son verdadeiros textos, senón paratextos en que se indica que debe dicir o personaxe, mais non as palabras exactas que debe utilizar. Ademais, algúns personaxes falan en verso e outros en prosa (escrita ou improvisada). En resumo, na *Turandot* achamos tres diferentes categorías textuais:

- Italiano en verso (todos os personaxes con excepción das *maschere*).
- Italiano en prosa (Tartaglia) / Paratexto en prosa italiana para indicar intervencións improvisadas (Truffaldino e, en ocasións, Brighella) / (Paratexto en prosa italiana: didascalias escenográficas).
- Veneciano en prosa (Pantalone e Brighella).

Estas diferenzas responden a unha xerarquización lingüístico-estilística paralela á xerarquización social dos personaxes. As figuras pertencentes á nobreza, ás clases altas, utilizan un italiano culto, toscanizante, modelado en versos hendecasilabos (a pesar das pretensións do autor, non carente de problemas gramaticais). Os personaxes de categorías inferiores utilizan o italiano e o veneciano, mais sempre en prosa. Pantalone e Brighella exprésanse nunha variedade de veneciano moi rica, de sabor popular, afastada da variante culta á que Goldoni lle dera un *status* especial nas súas comedias. Tartaglia, pola contra, fala en italiano. Truffaldino improvisa, sempre en dialecto, exercendo ademais un efecto ‘contaminante’ sobre o resto dos personaxes que, cando fan escena con el, tamén improvisan. Deste xeito podemos deducir que os usos lingüísticos das *fiabe* tentan reflectir unha concepción social en que as diferenzas de clase aparecen subliñadas polo emprego de linguas diferentes. Porén, non se debe caer nunha análise excesivamente simplista tentando proxectar sobre a realidade lingüística do teatro gozziano outras situacións diglósicas, pois o veneciano era na época non só a lingua do pobo, senón tamén á da nobreza veneciana, que ademais tiña a obriga de utilizala nas sesións do máis alto órgano de goberno da *Serenissima*, o *Maggior Consiglio*. Cómpre destacar que tamén neste aspecto Gozzi se opón á liña evolutiva goldoniana, pois o plurilingüismo é unha característica da *commedia dell’arte*, xénero que Goldoni pretendía desterrar definitivamente dos escenarios. O reformador da comedia italiana iniciara a súa actividade teatral creando textos en que se mesturaban italiano e veneciano para, aos poucos, ir pasando a un teatro monolingüe en que ou todos os personaxes falaban en italiano (pertencesen ao pobo, á burguesía ou á nobreza), como en *La locandiera* ou *Gl’innamorati*, por citar só dúas das súas obras-mestras, ou todos en dialecto, porque o ‘dialecto’ era precisamente a súa lingua (*Il campiello*, *Le baruffe chiozzotte*). Ademais, o avogado veneciano evitaba a utilización nunha mesma obra de diálogos en verso e en prosa.

Por todos estes motivos (non só por respecto ao orixinal, senón tamén por subliñar as diferenzas coa poética dramatúrxica goldoniana), parecía indispensable manter a diferenza entre prosa e verso e, xa que logo, afrontar a dificulta-

de engadida de ter que traducir en verso¹⁸. Os diálogos en verso están escritos maioritariamente en hendecasilabos brancos: trátase dun verso perfectamente adaptado á tradición galega que, ademais, evita a dificultade da rima. A excepción máis notable a esta forma métrica está constituída polas adiviñas. Dúas delas están escritas en hendecasilabos e a outra en heptasilabos, todos eles con rima consoante. Neste caso, aínda mantendo o esquema métrico, optamos por prescindir da rima para evitar afastarnos excesivamente do orixinal ou crear un texto cuxa comprensión fose aínda máis complexa que a do texto italiano¹⁹.

Ben diferente era o problema que presentaba a alternancia italiano/veneciano. Unha solución bastante evidente era traducir o veneciano utilizando unha variante dialectal galega suficientemente caracterizada fronte ao estándar normativo. De todos os xeitos, esta opción²⁰ non nos satisfacía, posto que as connotacións socioculturais dunha variante dialectal do galego poden ser moi diferentes ás da utilización dun ‘dialecto’²¹ italiano, especialmente se este ‘dialecto’ é o veneciano, polos motivos histórico-políticos indicados anteriormente e porque se trata dunha das variantes itálicas, xunto co napolitano, cunha maior produción literaria propia e unha vivacidade aínda actualmente indiscutible (quen visita Venecia percibe inmediatamente o uso habitual do veneciano entre os nativos da illa-cidade). Por outra banda, a opción de utilizar unha lingua diferente ao galego (por proximidade debería tratarse do portugués, secundariamente do castelán), podería producir unha deformación aínda máis radical na comprensión do texto. Diante da falta dunha alternativa no ámbito lingüístico-cultural galego que reflecta axeitadamente a realidade veneciana, a nosa decisión (‘tépeda’ certamente) foi traducir tamén o veneciano ao galego, confiando en que a dicotomía verso/prosa (paralela á do uso de italiano/veneciano, excepto no caso de Tartaglia) sustentase as diferenzas lingüístico-estilísticas do texto, máis aínda se temos en conta que a prosa veneciana presenta un carácter desenfadadamente popular e directo que a afasta aínda máis do toscano literario do verso. De todos os xeitos, para que o lector puidese percibir a alternancia das dúas linguas (italiano/veneciano) decidimos que no texto traducido as intervencións procedentes de textos venecianos fosen transcritas en cursiva.

¹⁸ Noutra sede xa manifestamos a nosa opinión sobre a necesidade de manter no posible no TM as formas métricas do TO (Gutiérrez Carou, 1999).

¹⁹ O sometemento á tiranía da rima por parte de moitos tradutores (algúns deles tamén innegables mestres da palabra en galego) ten deixado pegadas tráxicas, por exemplo, nalgunhas das traducións fundacionais (por outra banda imprescindibles e de calidade) dos grandes clásicos italianos do *Trecento* en galego.

²⁰ Adoptada con indiscutible resultado humorístico-espectacular na adaptación do goldoniano *Truffaldino servidor de dous amos* realizada por Roberto Salgueiro.

²¹ Aínda que os lingüistas italianos utilizan o termo *dialetto* para referirse a todas as variantes italianas diferentes do estándar, trátase en realidade de linguas (coa única excepción, quizais, do romanesco).

A realidade plurilingüe do texto gozziano, ademais de reflectir unha determinada concepción social, como xa sinalamos, respondía tamén ao de-sexo de Gozzi de perpetuar os paradigmas estéticos da *commedia dell'arte*. A esta mesma razón respondía a presenza de personaxes (fundamentalmente Truffaldino) que improvisan a partir dun sinxelo guión escrito polo autor. Na tradición galega non existe nada similar, polo que a nosa opción foi a de contextualizar e explicar esta praxe teatral na introdución da nosa edición. Ao mesmo tempo, para facilitar ao lector a pasaxe do texto dialóxico ao paratexto pseudodialóxico (guión para a improvisación), decidimos editar este último respectando totalmente as particularidades da súa formulación (estilo nominal, sintaxe incoexa etc.) e incluíndo cada unha destas 'intervencións', en cursiva, entre corchetes. O uso da cursiva neste particularísimo tipo de paratexto responde ao feito de que, aínda que está escrito en italiano, as *maschere* que improvisan, Truffaldino e Brighella, o facían en veneciano.

Unha das críticas máis habituais que recibiron os textos gozzianos por parte xa dos seus contemporáneos foi o descoidado do seu italiano, unha lingua non carente de erros gramaticais, discordancias estilísticas e galicismos. Vexamos un exemplo de Giuseppe Baretti relativo ao poema heroico-cómico, *Marfisa bizzarra*, mais plenamente aplicable a toda a produción literaria e teatral gozziana:

Lascio andare quella vergognosa sua [di Gozzi] trascuratezza nel ripulire la lingua e lo stile d'ogni cosa sua. E sì che sua signoria si vorrebbe pure spacciare per uno de' più rigidi puristi [...] Il disegno della sua *Marfisa* è altresì molto poeticamente concepito, e nuovo e bello quanto si possa dire; ma il diavolo si porti l'ottava che non ha qualche macchia o nella lingua o nel verseggiamento. (Baretti, 1972)

Particularmente significativa é a afirmación ao respecto de Andrea Maffei, tradutor ao italiano, nunha viaxe de ida e volta, da adaptación alemá de Schiller da *Turandot* gozziana. Nun período, segunda metade do s. XIX, de case total esquecemento da obra de Carlo Gozzi²², o italiano chega a atribuír este feito ao descoido con que o conde veneciano corruxía a súa lingua e os seus versos. Aínda que a cita é un pouco longa, permítasenos transcribila completa pola súa grande riqueza esexética da recepción decimonónica de Gozzi en Italia:

Tradotta dal tedesco questa singolarissima composizione [a *Turandot* di Schiller], mi venne desiderio di rileggerne l'originale italiano per vedere e notare io passi dallo Schiller mutati; e con mio stupore trovai che ben di poco il poeta straniero si era allontanato dal nostro. A che dunque vuoi

²² Sendo sinceros deberemos recoñecer, de todos os xeitos, que tampouco este século favoreceu moito a Goldoni.

attribuire l'oblio nel quale è caduta in Italia la *Turandot* di Carlo Gozzi, mentre in Germania e si legge e si ascolta con sempre nuovo piacere? Non ad altro (mi giova il ripeterlo) fuor che alla negligenza della lingua e del verso. Lo Schiller altro non fece che sostituire il suo nobile e poetico stile al volgarissimo e spesso abietto del Gozzi: ecco tutto il prestigio. (Schiller, 1963, p. 321)

Afrontamos esta situación con 'naturalidade', é dicir, deixando que fose o texto o que suxerise as solucións a adoptar en cada caso, aínda que mantendo sempre a coherencia de realizar traducións 'homoxéneas' de palabras e frases 'homoxéneas' no orixinal. Polo que respecta aos galicismos, moitos deles xa non sentidos como tales en italiano contemporáneo²³, foron traducidos cos termos habituais en galego. Tentamos sempre de traducir do mesmo xeito as palabras que aparecían repetidas no texto orixinal, especialmente no caso dos epifonemas, recurso 'rítmico' de media distancia, que contribúe ademais a incrementar o dramatismo de determinadas situacións, particularmente caro a Gozzi.

Os problemas estilísticos e métricos foron tratados de mesmo xeito: sen traizoar o TO, tentamos sempre de producir un TM que, aínda que respectuoso en galego co aire antigo que un lector italiano moderno percibiría no texto gozziano orixinal, fose razoablemente accesible, lexible para un receptor galego actual²⁴. É dicir, debemos recoñecelo, neste ámbito deixamos que o principal instrumento de control fose o noso oído, un criterio moi pouco técnico, pero no que cremos poder confiar medianamente debido á nosa longa praxe de lectura de textos italianos e dialectais do século XVIII.

Os escasos, e irrelevantes, casos de hipo ou hipermetría foron corrixidos sen contemplacións.

Epílogo

Tras a incorporación de textos goldonianos ao sistema cultural galego, a tradución da produción literaria de Carlo Gozzi á nosa lingua revélase imprescindible para unha aquilatada percepción dos movementos reformadores, evolutivos e involutivos, que se produciron na dramaturxia italiana do século XVIII. Por outra banda, a distancia ideolóxica que o lector actual sentirá respecto a Gozzi, vese sobradamente compensada polos indiscutibles valores espectaculares dos seus textos dramáticos, pola súa indiscutible capacidade de creación de 'espectáculos' teatrais en que se combinan de xeito maxistral elementos da dramaturxia áulica con outros derivados de formas populares. De

²³ O período en que entran máis galicismo en italiano é precisamente o século XVIII (de feito, constitúen o grupo máis numeroso de estranxeirismos desa época), polo que moitos intelectuais percibían vivamente en moitos casos como barbarismos palabras que hoxe en día están plenamente aclimatadas nesa lingua (non todas, de todos os xeitos).

²⁴ Quero deixar constancia do meu agradecemento ao respecto a Manuel Ferreiro e Laura Tato polas súas asisadas e pacientes suxestións.

feito, Gozzi, querendo volver aos modelos barrocos e da *commedia dell'arte* (en que predominaban os ideais heroicos, o gusto pola fantasía, a maxia e o exótico, e o interese polos compoñentes da cultura e as tradicións populares) converteuse, inconscientemente (polo menos nestes aspectos), nun pioneiro do Romanticismo. Nesta perspectiva a princesa chinesa Turandot, protagonista da *fiaba teatrale* homónima, xa dende a estrea da obra gozziana estaba chamada a converterse en mito. A vocación fundacional do texto de Carlo Gozzi viuse materializada a través da adaptación de Schiller ou, posteriormente, da versión libretística musicada por Giacomo Puccini, ata o peche da súa parábola intercultural, nunha especie de retorno ás orixes, na tradución ao chinés da obra gozziana publicada en 2004 (Geqi).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARETTI, Giuseppe. 1972. “A Francesco Carcano - Milano. Di Londra, 12 marzo 1784 (Epistolario, XX [CCCXCI])”. En Id., *Opere scelte*. Torino: UTET, 2 vols., vol. II, pp. 834-835.
- BARETTI, Giuseppe. 2003 (primeira edición: 1768. *An Account of the Manners and Customs of Italy...* London: T. Davis, L. Davis & C. Rymers). *Dei modi e costumi d'Italia*. Prefazione di Michele Mari, traduzione e commento a cura di Matteo Ubezio. Torino: Nino Aragno Editore.
- BECCARIA, Cesare. 1989. *Dels delictes i de les penes*. Tradució i edició a cura de Jordi Moners i Sinyol. Barcelona: Edicions 62.
- BECCARIA, Cesare. 2007. *Dos delitos e das penas*. Lisboa: Fundación Calouste-Gulbenkian.
- BECCARIA, Cesare. 2008. *Tratado de los delitos y de las penas*. Traducción de Juan Antonio de las Casas e introducción de Francisco Javier Álvarez García. Granada, Comares).
- D'ANGELO, Emanuele. 2007. “Il libretto di *Turandot*. La sostanza della forma”. En VV. AA. 2007. *Puccini Giacomo. Turandot* [programa de man da tempada 2007 do Teatro La Fenice de Venecia]. Venezia: Fondazione Teatro La Fenice, pp. 29-46.
- GEQI, Kaluo (= Gozzi, Carlo). 2004 nian. *Dulanduo* (= *Turandot*). Lü Jing yi, Lü Tongliu xuyan. Ji lin shi: Ji lin ren min chu ban she.
- GOLDONI, Carlo e Ollomoltranvía. *Commedia: un xoguete para Goldoni*. 1995. Adaptación teatral de Ollomoltravía; arranxo textual de Cándido Pazó. Vigo: Xerais.
- GOLDONI, Carlo. 1987 (1994²). *A pousadeira* [= *La locandiera*]. Tradución de Cándido Pazó. Vigo: Xerais.
- GOZZI, Carlo. 1772-1774. *Opere del Conte Carlo Gozzi*. Venezia: Colombani, 8 vols.
- GOZZI, Carlo. 1801-1804. *Opere edite ed inedite del Conte Carlo Gozzi*. Venezia: Zanardi, 14 vols.

- GOZZI, Carlo. 1990. *Turandot*. A cura di Carlachiara Perrone. Roma: Salerno Editrice.
- GUTIÉRREZ CAROU, Javier. 1999. “Reflexións previas a unha traducción galega dos *Canti leopardianos*. Cuestións métricas”. En *Homenaxe ó profesor Camilo Flores. Tomo II: Literaturas específicas*. Ed. de M. T. García-Sabell Tormo *et alii*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 394-405.
- GUTIÉRREZ CAROU, Javier. 2005a. “L’edizione Colombani delle opere di Carlo Gozzi”. En *La Bibliofilia*. Vol. CVII/1, pp. 43-68.
- GUTIÉRREZ CAROU, Javier. 2005b. “Ancora sull’edizione Colombani delle opere di Carlo Gozzi: alcune precisazioni”. En *La Bibliofilia*. Vol. CVII/2, pp. 171-173.
- GUTIÉRREZ CAROU, Javier. 2006a. *Carlo Gozzi. La vita, le opere, la critica. Con un inedito componimento in veneziano*. Venezia: Supernova, pp. 43-161.
- GUTIÉRREZ CAROU, Javier. 2006b. “Il Fondo Gozzi e la genesi della *Turandot*”. En *Problemi di critica goldoniana*. Vol. XIII (= *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l’auteur et dramaturgie de l’acteur: un carrefour artistique européen*), pp. 129-139.
- GUTIÉRREZ CAROU, Javier & MAESTRO, Jesús G. (a cura di). 2006c. *Theatralia*. Vol. 8 (= *Carlo Goldoni e Carlo Gozzi. Evoluzione e involuzione della drammaturgia italiana settecentesca: da Venezia all’Europa*).
- GUTIÉRREZ CAROU, Javier. 2008. “Carlo Gozzi o l’araba fenice (cronaca di un bicentenario)”. En *Testo*. Vol. 55/XXIX, pp. 105-113.
- MARCON, Susy, LUGATO, Elisabetta & TROVATO, Stefano. 2006. “Catalogo del fondo Gozzi presso la Biblioteca Nazionale Marciana”. En Soldini, Fabio (a cura di). 2006. *Carlo Gozzi (1720-1806). Stravaganze sceniche, letterarie battaglie*. Venezia: Marsilio, pp. 113-190.
- PERRONE, Carlachiara. 1991. “In margine a un’edizione della *Turandot* di Carlo Gozzi”. En *Filologia e Critica*. Vol. XVI/1, pp. 127-134.
- SCANNAPIECO, Anna. 2005. “Per una inimicizia solidale”. En *Problemi di critica goldoniana*. Vol. 12 (= *I due fratelli nemici (convegno di studi). Fantasie di avvicinamento alle celebrazioni di Carlo Gozzi (1806-2006) e Carlo Goldoni (1707-2007). 18-19 novembre 2004, Casa di Carlo Goldoni*), pp. 103-197: 105-117.
- SCANNAPIECO, Anna. 2006. *Carlo Gozzi: la scena del libro*. Venezia: Marsilio.
- SCHILLER, Federico (*sic*). 1863. *Macbeth. Tragedia di Guglielmo Shakespeare. Turandot. Fola tragicomica di Carlo Gozzi. Imitate da Federico Schiller e tradotte dal Cav. Andrea Maffei*. Firenze: Felice Le Monnier.
- SEGRE, Cesare. 1998. “Critique des variantes et critique génétique”. En Id., *Ecdotica e comparatistica romanze*. A cura di Alberto Conte. Milano-Napoli: Ricciardi, pp. 75-90.

SOLDINI, Fabio. 2005. "Il Fondo Gozzi alla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia". En *Problemi di critica goldoniana*. Vol. 12 (= *I due fratelli nemici (convegno di studi). Fantasie di avvicinamento alle celebrazioni di Carlo Gozzi (1806-2006) e Carlo Goldoni (1707-2007)*). 18-19 novembre 2004, Casa di Carlo Goldoni), pp. 103-197: 119-134.

