

# Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E  
LE ARTI SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

Marco Ottaiano

## Parodiare la lingua italiana: due casi dal teatro contemporaneo di lingua spagnola

---

### Abstracts

Prendendo in esame due testi teatrali provenienti dal mondo ispanico, *Ay Carmela!* (1987) dello spagnolo José Sanchis Sinisterra e *Venecia* (1999) dell'argentino Jorge Accame (accomunati dalla presenza ricorrente dell'italiano come lingua parodiata), il contributo analizza alcune fra le diverse possibilità traduttive che i due testi possono offrire, pur all'interno di una complessiva intraducibilità di alcuni passaggi chiave di tali opere, indissolubilmente legati agli effetti determinati dal suono della lingua italiana *straniera* agli orecchi di un ispanofono

The paper examines two theatrical texts from the Hispanic world, *Ay Carmela!* (1987) of Spanish José Sanchis Sinisterra and *Venecia* (1999) by Argentina's Jorge Accame (united by the recurring presence of Italian as parodied language) and analyzes some of the different possibilities translational that the two texts can offer, even within a total untranslatability of some key passages of these works, inextricably linked to the effects caused by the sound of the foreign Italian language in the ears of a Spanish-speaking

---

### Parole chiave

José Sanchis Sinisterra, Jorge Accame, Traduzione letteraria, Teatro, Novecento

### Contatti

Email dell'autore  
mottaiano@unior.it

---

Tradurre da una lingua straniera verso la propria presuppone sempre la difficoltà (oltre che la suggestione) di doversi muovere fra due diversi mondi culturali, di comprendere gli effetti che la lingua di partenza produce nel lettore che in quella lingua legge, di dover ricreare quegli effetti nella lingua d'arrivo. Cosa accade però quando è proprio la lingua d'arrivo in quanto tale, con il suo suono diverso e straniero, a produrre effetti determinati nel testo di partenza? Cosa fare quando sono proprio questi effetti a conferire originalità all'opera, a contribuire a veicolare l'effetto comico e, in taluni casi, a dare struttura, ragione artistica e nervo narrativo al testo in oggetto?

Esaminiamo, in questo articolo, due casi assai peculiari del teatro contemporaneo in lingua spagnola. Il primo di essi riguarda *¡Ay, Carmela!*, una ben nota opera teatrale del 1987 scritta dal drammaturgo valenciano José Sanchis Sinisterra (1940) di cui esiste una fortunata versione cinematografica realizzata nel 1990 dal regista Carlos Saura. La storia, ambientata nella seconda metà degli anni Trenta del Novecento, durante la Guerra Civile spagnola, ruota intorno ad una compagnia di teatro di varietà, composta da Carmela e Paulino, che per errore attraversa il confine che separa le due fazioni in guerra. I due si troveranno così nella piccola località di Belchite, in provincia di Saragozza, proprio nel momento in cui le truppe nazionaliste del Generale Franco hanno conquistato la cittadina aragonese. Una volta lì, saranno costretti dai fascisti italiani che controllano la zona a improvvisare uno spettacolo parodico che si prenda gioco della Repubblica. A questo spettacolo, concepito in onore della fazione vincitrice, assisterà il generale Franco in persona oltre che gli stessi prigionieri delle Brigadas Internacionales, che saranno poi fucilati all'alba. Carmela, a differenza del remissivo Paulino, durante lo spettacolo proromperà in un grido in favore della Repubblica e contro i fascisti, i quali finiranno col fucilarla assieme ai prigionieri. Paulino aveva invece fatto di tutto per soddisfare le richieste del tenente fascista Amelio Giovanni di Ripamonte sforzandosi fra l'altro, in un italiano improbabile e maccheronico, di spiegare al militare (che per tutta la durata della *pièce* non prende mai la parola) le scelte relative alla messinscena di cui lo stesso gerarca è in qualche modo il regista.

L'italiano di Paulino («menos mal que aprendí algo de italiano en el Conservatorio, que si no, no sé qué hubiéramos hecho» rivela a Carmela in uno dei passaggi iniziali del testo) è una lingua mutuata per metà dai libretti d'opera e per un'altra metà dal gergo della strada, ed è infarcito di quei suoni che rendono peculiare e diversa, all'orecchio di un ispanofono, la lingua di Dante. Ecco quindi la prevalenza di parole che terminano con la vocale *i* o quella sorta di ipercorrettismo che conduce il parlante non italiano a raddoppiare le consonanti dove non è richiesto per poi fare il contrario laddove la doppia consonante occorre. Vediamo un passaggio nel quale Paulino si auto-traduce, a modo suo, affinché il temuto tenente Ripamonte possa comprenderlo:

Adelante con la prueba de luces, mi teniente! Avanti! Siamo prestí! Luci, mio tenienti! [...] Seguro que al principio va toda esta luz? (*Hojea los papeles y grita.*) Tuta questa luce, in principio? [...] No tanto, hombre, no tanto [...] No tanti, uomo, no tanti!<sup>1</sup>

Questa confusione linguistica e culturale genera l'effetto comico, rafforzato proprio dalla deferenza con cui Paulino intende sempre rivolgersi al militare,

<sup>1</sup> J. SANCHIS SINISTERRA, *Ay, Carmela!*, Cátedra, Madrid 2004, p. 199. L'edizione Cátedra, curata da Manuel Aznar Soler, comprende anche *Ñaque*, un testo teatrale scritto da Sanchis Sinisterra per il festival di Monterrey nel 1996 e poi pubblicato in prima edizione nel 1999.

una deferenza che si traduce però, molto spesso, in madornali e spassose gaffe, date dalla sovrapposizione di opposti registri, come questa che segue:

Io, tenore lirico de... zarzuela, ¿comprende? Capisce «zarzuela», operetta spagnola? [...] Tenore lirico, sí, pero la guerra [...], pues, eso: carriera cagata, spezzata... Y Carmela, la signorina: una figura del baile andaluz, flamenco... Comprende, «flamenco»? (*Taconea*) Olé, gitano!... [...] Cosa mala fare arte così, spogliati, smantellati, smirriati... [...] Usted lo sabe muy bien, como artista que es, italiano además, de la cuna del arte... Italia, ahí es nada: Miguel Ángel, Dante, Petrarca, Puccini, Rossini, Boccherini, Mussolini...<sup>2</sup>

La traduzione italiana del testo di Sinisterra, quindi, lavoro che si vede talvolta costretto a fare i conti, come abbiamo visto, con il metatesto parodiato, presuppone delle inevitabili difficoltà relative alla ri-creazione dello scarto fra l'italiano e lo spagnolo. Tale scarto può essere reso attraverso un espediente grafico (il classico corsivo per tutte le espressioni in "italiano" nel testo originale) oppure realizzato attraverso il passaggio da una lingua traduttiva standard a quella maccheronica con cui Paulino si rivolge al tenente fascista. Nel 2003 Antonella Caron traduce il testo per le Edizioni Corsare di Perugia: il lavoro, che costituirà la base delle diverse rappresentazioni italiane del testo negli ultimi anni, va in una terza direzione rispetto a quelle che abbiamo appena ipotizzato: la Caron sceglie di neutralizzare lo scarto e, quindi, di correggere gli errori di pronuncia di Paulino e di standardizzare il suo italiano al tempo stesso operistico e gergale. Esemplicativo a riguardo è il modo in cui è tradotto uno dei passi prima citati:

Quando vuole, tenente! Volevo dire, quando volete! Siamo pronti! [...] Avanti con la prova luci, mio tenente! Avanti! Siamo pronti! Luci, mio tenente! [...] Beh, insomma, adesso... Non faccia così... È sicuro... Siete sicuro che all'inizio ci vuole tutta questa luce? (*Consulta i fogli e grida.*) Tutta questa luce, all'inizio?<sup>3</sup>

Ed ecco come è stato reso il secondo passaggio di cui abbiamo precedentemente visto la versione originale:

Tenore lirico, sì, ma la guerra [...] beh, ecco: la carriera, in malora, stroncata... E Carmela, la signorina: un nome nel ballo andaluso, flamenco... Capisce, "flamenco"? (*Batte i tacchi.*) Olé, gitano!... In fondo, mio tenente, cosa stavo dicendo: rendetevi conto che è molto dura per degli artisti dare meno di quel che possono dare, e oltretutto darlo male, capisce, capite? È brutto fare arte così, denudati, indifesi, stremati... Non è vero? È verissimo, tenente, non ditemi di no... Lei, lo sa, lo sapete molto bene, da quell'artista che siete, oltretutto italiano, della culla dell'arte...<sup>4</sup>

Rispetto a tali scelte la traduttrice, in una nota iniziale al testo, dichiara:

<sup>2</sup> Ivi, p. 202.

<sup>3</sup> SANCHIS SINISTERRA, *Ay, Carmela!*, Edizioni Corsare, Perugia 2003, p. 23 (trad. it. di A. Caron).

<sup>4</sup> Ivi, p. 25.

La modifica più rilevante riguarda i momenti in cui Paolino si rivolge al tenente Ripamonte. In originale, egli parla un castigliano misto a parole di italiano maccheronico; ovviamente in una traduzione italiana ciò sarebbe risultato ridondante, e si sarebbe reso necessario aggiungere delle informazioni, poiché il suo modo di parlare è dovuto sì alla scarsa conoscenza della lingua, ma anche al timore nei confronti dell'ufficiale. L'autore ha quindi approvato l'idea di rendere tali incertezze mediante il fatto che Paolino si rivolga al tenente con il "lei" e non con il "voi" come era richiesto durante il fascismo.<sup>5</sup>

La ri-creazione della deferenza con cui Paulino si rivolge al tenente è quindi resa qui con una incertezza di tipo formale, ovvero la confusione che si genera nel personaggio quando questi deve comunicare col temuto militare attraverso la formula di cortesia che il fascismo imponeva. La questione relativa alla parodizzazione dell'italiano è perciò quasi del tutto annullata, e con essa ogni spinosa questione traduttiva collegata a questo aspetto. È qui lo stesso *placet* di Sinisterra a conferire alla scelta del traduttore un valore "ri-creativo" di fatto inattaccabile, benché, secondo una riflessione di Umberto Eco<sup>6</sup>, la cosiddetta «perdita per accordo fra le parti» dovrebbe avvenire solo nei casi in cui l'autore ritenga tale perdita «irrilevante» nell'economia generale dell'opera. Quanto sia irrilevante, poi, la suddetta perdita all'interno del testo in oggetto lo lasciamo valutare al lettore di questo articolo.

Per proseguire su queste riflessioni, e passare a un livello ancora più complesso di problematica traduttiva, possiamo prendere in considerazione un lavoro teatrale dell'argentino Jorge Accame (1956) dal titolo *Venecia*<sup>7</sup>, dato alle stampe nel 1999 e rappresentato in diversi paesi ispanoamericani, oltre che in Spagna, e ancora, in versione tradotta, in Inghilterra e Stati Uniti, in Francia e, con poca fortuna, in Italia (compagnia Uvapassateatro di Roma, regia di Gaston Troiano). L'opera è imperniata sul personaggio della Gringa, una vecchia e ormai cieca tenutaria di un bordello della remota provincia andina dell'Argentina e sul suo sogno di raggiungere Venezia per ritrovare don Giacomo, un suo antico amore, da lei tradito e truffato molti anni prima. Le tre ragazze che lavorano nel postribolo della Gringa, assieme a Chato (un giovane per metà cliente affezionato e per l'altra metà volenteroso collaboratore della piccola "azienda" familiare) decidono di organizzare una messa in scena (non dissimile da quella descritta nel noto film tedesco del 2003 *Goodbye Lenin*, del regista Wolfgang Becker<sup>8</sup>) per illuderla di

<sup>5</sup> Ivi, p. 9.

<sup>6</sup> U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003, p. 100.

<sup>7</sup> Cfr. M. OTTAIANO, *Bienvenuti a Venecia. L'italiano come lingua parodiata*, in «Rivista Tradurre», n. 5, 2013, attualmente disponibile al link: <http://rivistatradurre.it/2013/11/bienvenuti-a-venecia/>

<sup>8</sup> È raccontata la storia della famiglia Kerner, nell'anno 1989. I Kerner vivono a Berlino Est. Il padre è fuggito all'Ovest ma la madre Christiane è una comunista ortodossa convinta assertrice della linea del Partito Comunista. Un giorno viene colpita da un attacco cardiaco e mentre si trova in coma il Muro viene abbattuto. Otto mesi dopo Christiane si risveglia in una società che è del tutto mutata ma suo figlio Alex comprende che lo choc

realizzare la sua aspirazione e, approfittando della sua cecità, la conducono nei pressi di un lago vicino Jujuy facendole credere di essere nella mitica città lagunare.

Accame tratta con astuzia e sapienza scenica questa vicenda: i mezzi rudimentali con i quali viene simulato il viaggio in aeroplano verso Venezia sono un vero e proprio trionfo dell'immaginazione, e l'Italia, percepita attraverso questo schermo labile, si trasforma in un caleidoscopio di monumenti delocalizzati (Venezia non sarà solo la città della laguna ma anche della Cappella Sistina e della torre pendente), così da rafforzare l'effetto fiabesco. Ma è la lingua italiana la vera protagonista della vicenda, e l'oggetto delle migliori trovate comiche: fingere un viaggio in Italia significa anche riprodurre l'idioma, quel parlare infarcito (anche qui, anche per Accame) di vocali finali e consonanti doppie che, in fondo, un parlante di lingua spagnola avverte come non troppo lontano da sé. Quando una delle ragazze, perplessa, si rivolge a Chato affinché egli le possa chiarire come risolvere il problema linguistico per l'ambientazione italiana della messinscena, questi ribadisce quanto sia semplice parlare la lingua che usano a Venezia:

[...] Es bien fácil. Tenés que ponerle una *i* o una *e* a todo lo que decís. Y ya estás hablando italiano. Si vos querés decir por ejemplo: - Querés pinchar? -, tenés que decir: - Quére pinchar? -. También tenés que cambiar la *c* por *ch*. Si querés decir - Cuesta quince pesos cada (*hace gesto con la mano*) -, se dice: - Cuesti quince pesi cada (*hace el mismo gesto con la mano*) -. Y ya hablás italiano.<sup>9</sup>

Quella di Chato è una vera e propria riflessione da ispanofono, di chi guarda il mondo (e in questo caso l'Italia) attraverso la lingua di Cervantes. Siamo in presenza di un rovesciamento di prospettiva rispetto al punto di vista italofono, allo convenzione dello spagnolo facile da parlare perché basterebbe aggiungere la *s* finale alle parole del nostro vocabolario.

Se nel Paulino di Ay, *Carmela!* questo avveniva in modo naturale, il buffo italiano di Chato è piuttosto frutto di uno sforzo di riflessione linguistica. Quando i cinque personaggi (la Gringa, Chato e le tre ragazze) avranno compiuto l'immaginario viaggio verso l'Italia, il contesto linguistico creato per la Gringa sarà costituito semplicemente da parole spagnole per le quali ci si limiterà ad aggiungere una *i* o una *e* alla consonante finale, oppure a sostituire qualsiasi vocale finale con una delle due sopra menzionate. Fingendosi lo speaker dell'aereo, Chato sottolineerà il finto arrivo nell'aeroporto veneziano con la seguente frase: «Señori pasajeri. Bienvenidi al aeropuerti de Venecia, Italia»<sup>10</sup>. Più avanti, ecco un esilarante ed esemplificativo botta e risposta architettato da una delle ragazze e dal solito Chato per riprodurre un "vero" dialogo italiano che ha a che fare, manco a dirlo, con la trattativa per il noleggio di una gondola:

in seguito al crollo del sistema sociale in cui ha creduto potrebbe esserle fatale. È quindi necessario fingere che nulla sia accaduto.

<sup>9</sup> J. ACCAME, *Venecia*, Ediciones Teatro Vivo, Buenos Aires 1999, p. 18.

<sup>10</sup> Ivi, p. 41.

Cuánto cuesti la volti?  
Dieci.  
Es muchi.  
Cuánto tieni?  
Cinqui.  
Bueno, demi. Rapiditi!<sup>11</sup>

Accame pone il lettore italiano dinanzi a uno specchio rivelatore, dunque, uno specchio che però implica la più spinosa fra tutte le questioni traduttive: tradurre verso la stessa lingua che nel testo di partenza viene parodiata. Le difficoltà che questo testo argentino presuppone per il traduttore inglese o per quello francese sono nulle rispetto a una traduzione verso la lingua italiana, una traduzione che però, al tempo stesso, offre un'inedita e stimolante chiave interpretativa: porre il lettore italiano dinanzi agli effetti dei suoni della sua stessa lingua nel parlante straniero.

La storia della traduzione (non solo di quella letteraria) è ricca di casi in cui tale scarto ha sancito la sconfitta totale del traduttore, la sua resa e l'assoluto cambio di traiettoria nel testo d'arrivo. È piuttosto noto, e paradigmatico, fra i tanti, quello di una celebre pellicola inglese del 1988, *A Fish Called Wanda* (*Un pesce di nome Wanda*) per la regia di Charles Crichton su sceneggiatura di John Cleese e dello stesso regista. Nel film originale Otto, uno dei personaggi principali, interpretato dall'attore americano Kevin Kline, ama inserire nelle sue frasi, soprattutto quando amoreggia con l'avvenente Wanda (interpretata da Jamie Lee Curtis), parole o modi di dire italiani (soprattutto nomi di piatti tipici e di monumenti del Bel Paese), atteggiamento che tende a rivendicare delle origini latine che ne sottolineino la virilità. Ebbene, nella versione italiana la scelta di doppiaggio porterà il personaggio a utilizzare lo spagnolo invece che l'italiano, in modo da favorire lo scarto, restituire comunque un'aura di esibito *machismo* e conservare l'effetto comico. Lo stratagemma funziona perfettamente, e per lo spettatore italiano il personaggio di Otto è e resterà sempre quello di un simpatico sbruffone americano a cui piace parlare un po' di spagnolo<sup>12</sup>.

Nel caso di *Venecia*, il problema è infinitamente più complesso: non si può ovviamente optare per un cambio di lingua parodiata perché una buona parte del testo è ambientata (almeno idealmente) in Italia, perché l'opera reca il titolo di una città italiana, perché la parodia dell'italiano in quanto lingua vicina a quella spagnola è di per sé elemento fondante del lavoro di Accame. Quali soluzioni si offrono quindi al traduttore italiano di questo testo teatrale?

Una possibilità potrebbe essere rappresentata dal dialetto veneziano, così connotato da suoni peculiari e pertanto capace di marcare lo scarto rispetto al resto del testo, che tradotto passerebbe dalla lingua spagnola a quella italiana. C'è però da osservare come il veneziano non riesca, di fatto, a provocare l'effetto co-

<sup>11</sup> Ivi, p. 42.

<sup>12</sup> Si veda al riguardo R. M. BOLLETTIERI BOSINELLI, *Tradurre per il cinema*, in R. Zachi e M. Morini (a cura di), *Manuale di traduzioni dall'inglese*, Bruno Mondadori, Milano 2002, pp. 76-86.

mico che un'opera del genere può offrire solo ed esclusivamente al lettore italiano, ovvero questa sorta di specchio rovesciato attraverso il quale l'italofono può osservare dall'esterno il rumore "diverso" della propria lingua. Scegliere di tradurre la lingua parodiata con il veneziano, inoltre, risulterebbe poco leale nei confronti del testo di partenza nella misura in cui tale testo si concentra sulla parodia di una lingua nazionale e non certo di una varietà regionale, una lingua che per giunta appartiene al Paese da cui gli avi di buona parte della popolazione argentina, Jorge Accame compreso, provengono<sup>13</sup>. Venezia è, nell'opera, la parte per il tutto, la città più rappresentativa e mitica di una nazione al tempo stesso così (culturalmente e linguisticamente) vicina, eppure così (geograficamente) lontana. È quindi necessario, a mio avviso, negoziare, nella versione italiana di questo testo, la veridicità linguistica (rinunciando a uno scarto effettivo) a favore di un mantenimento della parodia della lingua di Dante attraverso l'orecchio ispanofono. Per tale ragione, pare più efficace una soluzione che riporti, all'interno del testo italiano, quelle stesse frasi parodiate dallo spagnolo. L'edizione a stampa del testo teatrale consentirebbe inoltre di ripristinare una grafia italiana, che permetta in fondo quella sorta di scarto che ovviamente sulla scena in parte si smarrirebbe. La prima riflessione di Chato sull'italiano "facile da parlare" potrebbe quindi essere tradotta nel modo seguente:

Certo che parlo italiano. È così facile. Bisogna aggiungere una i o una e a tutto quello che dici. E già stai parlando italiano. Se per esempio vuoi dire "Querés pinchar?", devi dire "Chiere pinciare?". Devi pure cambiare la c con la ci. Se vuoi dire "Cuesta quince pesos cada (fa il gesto con la mano)" si dice "Cuesti chincie pesi cadi (fa lo stesso gesto di prima)". E così parli italiano.<sup>14</sup>

Questa opzione, adottata nell'edizione italiana a stampa della commedia (Tullio Pironti editore, Napoli, 2004) consente, come detto, di osservare l'italiano dal mondo ispanico, pur reintroducendo, per un attimo, la lingua di partenza nel testo della lingua d'arrivo. Tale forzatura pare essere l'unica soluzione possibile per porre dinanzi al lettore (ma anche allo spettatore che assiste alla rappresentazione) i due mondi linguistici a contatto. Lo scarto dato dalla differente grafia, ovviamente, sarà irrimediabilmente smarrito sulla scena, che ha però dalla sua la mimica e la gestualità<sup>15</sup>, elementi che un bravo abile *metteur en scène* può abilmente sfruttare per marcare le distanze fra i due diversi universi culturali. Del resto, come afferma Susan Bassnett, è impossibile separare il testo dalla rappresentazione poiché «il teatro è formato dalla relazione dialettica fra questi due elementi; solo una distinzione artificiosa ha portato a una supremazia dell'aspetto lettera-

<sup>13</sup> Secondo dati del 2015 (cfr. *Il libro dei fatti*, Adnkronos Libri, Roma, 2015), la popolazione di origine italiana in Argentina corrisponde a circa venti milioni, in pratica quasi il cinquanta per cento su una popolazione complessiva di quarantadue milioni di abitanti.

<sup>14</sup> ACCAME, *Venecia*, Tullio Pironti Editore, Napoli 2004, p. 43 (prefazione di A. Melis, nota alla traduzione di M. Ottaiano, trad. it. di AA.VV.)

<sup>15</sup> Cfr. P. BOGATYREV, *Les signes du théâtre*, in «Poétique», VIII, 1971, pp. 517-530.

rio»<sup>16</sup>. La preminenza del testo scritto può condurre alla supposizione che esista un unico modo corretto di lettura e, di conseguenza, di rappresentazione scenica, mentre il testo è, di fatto, solo uno degli elementi rispetto alla totalità del testo teatrale.

Con un approccio che prova ad andare in questa direzione (nella misura in cui tende a non ostacolare eventuali scelte registiche con opzioni traduttive troppo vincolanti) nel 2004 è stata realizzata, come detto, da parte degli allievi del Master di Traduzione Letteraria dell'Università di Lettere di Siena coordinati da Antonio Melis, l'edizione a stampa con testo a fronte di cui abbiamo riferito, un'edizione che ha stabilito di conservare il titolo originale, proprio a voler sancire fin da subito il contatto e la sovrapposizione fra i due universi linguistici. Nei numerosi e delicati passaggi in cui è presente l'italiano parodiato, la presa di responsabilità del traduttore rispetto alle proprie scelte è in parte alleggerita proprio dalla presenza del testo originale a fronte, testo che mostra così al lettore italiano la complessità della situazione traduttiva, permettendogli di giungere alle proprie conclusioni.

L'opera di Accame, ad ogni modo, continua ancora oggi a essere rappresentata da molte compagnie sui palcoscenici dei paesi ispanoamericani, e con una certa fortuna anche di alcuni di lingua inglese (Inghilterra e Stati Uniti). Sarebbe quindi auspicabile che una nuova compagnia italiana riportasse presto sulle scene questo testo, che racchiude in sé, come del resto *Ay, Carmela!* (benché in forme più contenute e che connotano meno la ragion d'essere dell'opera stessa) molteplici stimolanti riflessioni su quello che è, senza alcun dubbio, uno dei casi più complessi di traducibilità letteraria, la parodia della lingua del metatesto.

<sup>16</sup> S. BASSNETT, *La traduzione. Teoria e pratica*, Bompiani, Milano 1993, p. 149 (trad. it. di G. Bandini).

## BIBLIOGRAFIA

- J. ACCAME, *Venecia*, Ediciones Teatro Vivo, Buenos Aires 1999
- J. ACCAME, *Venecia*, Tullio Pironti Editore, Napoli 2004
- S. BASSNETT, *La traduzione. Teoria e pratica*, Bompiani, Milano 1993
- P. BOGATYREV, *Les signes du théâtre*, «Poétique», VIII, 1971
- U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003
- M. OTTAIANO, *Bienvenuti a Venecia. L'italiano come lingua parodiata*, «Rivista Tradurre», 5, 2013
- J. SANCHIS SINISTERRA, *Ay, Carmela!*, Cátedra, Madrid 2004
- J. SANCHIS SINISTERRA, *Ay, Carmela!*, Edizioni Corsare, Perugia 2003
- R. ZACCHI e M. MORINI (a cura di), *Manuale di traduzioni dall'inglese*, Bruno Mondadori, Milano 2002