

Bonaventura Vallespinosa, traductor de Pirandello

Miquel Edo

Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Traducció i d'Interpretació i d'Estudis de l'Àsia Oriental
08193 Bellaterra (Barcelona)
miquel.edo@uab.cat



Resum

Realitzades entre el 1959 i el 1974, les traduccions pirandellianes de Bonaventura Vallespinosa van tenir una difusió molt remarcable, en forma de llibre i dalt dels escenaris, sobretot als anys vuitanta i noranta, difusió indestriable de les activitats promogudes per Frederic Roda des del Centre d'Estudis Pirandellians de l'Institut del Teatre. Havien nascut, però, en un entorn, el del Centre de Lectura de Reus, en el qual sovint no s'anava més enllà de la lectura dramatitzada, modalitat que condiciona la praxi traductora vallespinosiana. Són traduccions que acceleren el ritme de l'obra amb una reducció important de la puntuació i amb una sintaxi més lligada i acabada, alhora que escapcen parcialment les acotacions. Revelen afinitats, per tant, més amb allò que Pirandello té de teatre de text que no amb l'atitellament i la deformació expressionista. La solitud de l'home foll, clau de volta del teatre pirandell-ià, en Vallespinosa entra en part en conflicte, en part en simbiosi amb la voluntat comunicativa del traductor resistent.

Paraules clau: pirandellisme; teatre de text; lectura dramatitzada; expressionisme; discursivitat.

Abstract. *Bonaventura Vallespinosa, Pirandello's translator*

Bonaventura Vallespinosa's translations of Pirandello, ranging from 1959 to 1974, were in wide circulation either in book form or stage performances, above all in the 80s and 90s. This public awareness is inseparable from the events organised by Frederic Roda from the Centre for Pirandellian Studies (Centre d'Estudis Pirandellians) at the Institut del Teatre. Vallespinosa's translations, however, had started life within the setting of the Centre de Lectura de Reus, where more often than not they were just performed as dramatized readings —a modality which was a determining factor in Vallespinosa's translation strategies. In effect, these translations hasten the pace of the work through noteworthy cuts in the use of punctuation and a more connected and conventional syntax, while at the same time partially overlooking stage directions. Consequently, they reveal an affinity which is more in keeping with that which Pirandello has of text-based theatre rather than puppetry and expressionist deformation. The solitude of the madman, focal point of Pirandello's plays, in Vallespinosa enters partly into conflict with, partly into symbiosis with the communicative will of the translator committed to the Catalan cause.

Keywords: Pirandellism; text-based theatre; dramatized reading; Expressionism; discursive logic.

Ens han arribat, posades en català pel doctor Vallespinosa, vuit peces pirandellianes. Sens dubte en va traduir més. Diversos testimonis fan pujar la xifra a deu (Graells 1994), tretze (*La Vanguardia* 1986; Benach 1987) o vint (A. S. 1985: 12). El 1985, des del Centre d'Estudis Pirandellians, se'n va fer una recopilació («Recull de traduccions de Bonaventura Vallespinosa») que incloïa, en efecte, altres textos: *Quan s'és algú, Tot sigui per bé, Com aleshores, millor que aleshores, Trista de Sicília, La vida que t'he donat*; però ni del «Recull» ni d'aquestes peces no n'hem sabut trobar cap altre rastre que una nota informativa amb el llistat de títols (Agell et alii 1986: 16).

De les vuit traduccions conservades (o fins ara localitzades), dues són fragmentàries: tot i que no ho podem dir amb certesa, ens inclinem per pensar que d'*El goig de ser com cal* Vallespinosa només en traduí allò que en coneixem (el primer acte); pel que fa a *Cadascú a la seva manera*, no sabem si la va completar, però sí que se n'han extraviat pàgines. Només una, de totes vuit, és inèdita: el fragment de *Cadascú a la seva manera*. Les altres set es van publicar en quatre llibres que van aparèixer entre el 1983 i el 1987 (vegeu bibliografia), data —la segona— de mort del traductor. Tenim notícia —de nou només notícia— d'una edició no comercial de *Patent professional* del 1981 elaborada en el marc de les activitats del Centre d'Estudis Pirandellians: «una edición de trabajo [...] distribuida a distintas agrupaciones a fin de promocionar su representación» (*El País* 1981).

Per a *El joc dels papers* i *L'imbecil* només disposem del text editat. De les altres cinc obres publicades se'n pot consultar també, al Centre de Lectura de Reus o a l'Institut del Teatre de Barcelona, versió mecanografiada en paper carbó, una de sola per a cada text, per bé que d'alguna se'n guarda més d'una còpia. A la portada de quatre dels mecanoscrits s'hi consignen lloc (sempre Reus) i data: la més antiga 1959, la més moderna 1974. La primera traducció es va fer, doncs, tan sols al cap de quatre o cinc anys del que s'ha anomenat la «irrupció Vallespinosa», és a dir, de la presa de possessió de Bevessa, a la darrerria del 1954, com a president de la Secció de Literatura i Idiomes del Centre de Lectura, tret de sortida de la seva frenètica activitat com a traductor de teatre estranger i com a organitzador de representacions i lectures dramatitzades. Les memòries de Xavier Amorós permeten de fer recular l'interès pel dramaturg italià, concretament, fins al 1956. Vallespinosa està engrescat pels èxits de la seva primera temporada teatral al front de la Secció i per les perspectives que se li obren de fer-se representar traduccions per companyies professionals o semiprofessionals barcelonines:

Va fer una petita pausa i va continuar en veu una mica més baixa: —El Poblet m'ha dit, també, que aquesta gent acceptaran les meves traduccions de teatre modern a mans besades, i potser, fins i tot, alguna cosa de Pirandello, si la faig.— [...] Aquell estiu vam coincidir poc amb el doctor. Quan el veia, m'explicava que anava traduint coses noves. Estava llegint Pirandello, Hugo Betti, fins i tot proses de Cesare Pavese. —Així l'italià se'm refresca.— I apostil·lava: —Aquests italians són una mina. (Amorós 2002: 222, 225)

Amorós esmenta, en aquest punt, altres figures de l'escena teatral barcelonina, però si algú es pot conjecturar, amb poc risc d'equivocar-se, que va inculcar el

pirandel·lisme a Vallespinosa, aquest algú va ser Frederic Roda, gran admirador i coneixedor de la cultura italiana en general (Escur 2005: 23-24; Bonnín 2006: 34) i segurament el seguidor més entusiasta que hagi tingut mai a casa nostra l'escriptor sicilià. Potser encara no s'havien conegut, Roda i Vallespinosa, aquell 1956, quan —al febrer, dins la primera temporada del Teatre de Cambra del Centre de Lectura— l'Agrupació Dramàtica de Barcelona havia representat *El criat de dos anys* de Goldoni (Amorós 2002: 214), però com a molt tard el primer ja va participar en activitats al Centre de Lectura el 1959,¹ i com a director i actor intervingué en els Ionesco i Anouilh vallespinosians que l'ADB estrenà a Barcelona aquell mateix 1959 i el 1961 i que s'editaren, dins els «Quaderns de Teatre» de la mateixa agrupació, l'any 1963 (*Revista del Centro de Lectura* 1959; Roda 1972). Ja el 1966 Roda s'erigí en el principal valedor de la tasca traductora de Vallespinosa amb un article a *Destino* (Roda 1966). Va tornar a reivindicar-la el 1972 en el número d'homenatge que la *Revista del Centro de Lectura* va dedicar al doctor quan aquest va deixar la presidència de la secció (Roda 1972), i sens dubte devia repetir els elogis en l'acte de lliurament del Premi Josep M. de Sagarra per la traducció *És així, si us ho sembla* (Fàbregas 1982) i en un nou homenatge que es va fer a Reus quan el doctor va traspasar (taula rodona celebrada el dia 24 d'abril del 1987).

La confluència entre la doble admiració per Pirandello i Vallespinosa es produeix, sobretot, als anys vuitanta. Roda funda, a l'Institut del Teatre, institució de la qual ha estat subdirector, ni més ni menys que un Centre d'Estudis Pirandellians, entitat des de la qual organitza, entre el 1981 i —almenys— el 1987, tota mena d'activitats dedicades a l'obra teatral de l'escriptor sicilià, en moltes de les quals sabem o no és difícil suposar que utilitzà les traduccions vallespinosianes (Agell *et alii* 1986: dors coberta, 16; Graells 1994). Degué ser, igualment, sota els auspicis del «pastor máximo de la grey pirandelliana local» (Benach 1990) que l'Institut del Teatre va editar per primer cop, el 1983, un Pirandello de Vallespinosa, el premiat *És així, si us ho sembla*, que obria un camí en el qual es van acomplir noves fites el 1985, el 1986 i el 1987 (les del 1985 i el 1987 per iniciativa ja d'altres editors). Que el Centre d'Estudis Pirandellians fos creat i funcionés als vuitanta explica, doncs, en bona part, el decalatge temporal entre les dates de realització i les dates de publicació i representació dels textos, decalatge que no es produí en el cas d'altres dramaturgs i narradors que el doctor va traduir (Gomis 1972; Fontcuberta 2002). Hem volgut insistir, d'altra banda, en els possibles estímuls externs perquè la dedicació a Pirandello no semblava, a priori, gaire previsible en una trajectòria que va començar i es va mantenir sempre en el doble vessant dels clàssics antics (Racine, Molière, Ariosto...) i dels autors nous, el prestigi internacional dels quals s'havia forjat en dates recents (Tennessee Williams, Camus, Ionesco, Anouilh, Pavese...). Pirandello no era ni una cosa ni l'altra. No era, ni de bon tros, una nova incorporació al club d'autors estrangers que es posaven a l'abast del públic català. Havia gaudit, als anys vint, d'una fama i d'una

1. Hi va anar, el 19 de gener i/o el 10 de juny, amb Miquel Porter, Maria Aurèlia Capmany i Ricard Salvat. Recordem que Maria Aurèlia Capmany traduí i Ricard Salvat dirigí, el 1967, l'*Aquesta nit improvisem* amb què l'EADAG, al Romea, va celebrar el centenari del naixement de Pirandello.

recepció d'altíssima volada, fins al punt que tots els textos traduïts per Vallespinosa —només amb l'excepció d'*El joc dels papers*— s'havien o vist o editat, en català o castellà, al llarg d'aquella dècada (Gallina 1967; Muñiz 1997). El doctor-traductor, en aquesta ocasió, més aviat es va afegir i va contribuir a un moviment general de consolidació progressiva i definitiva d'un clàssic modern, moviment que es vivia arreu del món, inclosos els teatres de Madrid i Barcelona en llengua castellana (Martínez-Peñuela 1986: 3-66, 117-188, 195-217; Gallén 1985: 185, 207, 265, 307-308, 356, 400, 405).

Pel que fa a la fortuna teatral dels Pirandellos vallespinosians, les edicions, en tant que van fer-los accessibles a qualsevol companyia, van tenir un efecte revulsiu. Amb l'*Enric IV* s'estrenen, a Sabadell, a l'octubre del 1988, el Teatre del Sol i la seva companyia estable, dirigida per Ramon Ribalta. L'Orfeó Vigatà el porta a escena el 1991 (director Joaquim Estrada). El Centre d'Estudis Pirandellians fa, a Barcelona, lectures dramatitzades de *Patent professional* el 7 de maig del 1984 (*El Periódico* 1984) i el 10 de desembre del 1986 (Agell *et alii*: dors coberta). La mateixa peça va integrar, juntament amb *El goig de ser com cal* i dues obres breus de Txékhov, l'espectacle *Miralls* del Col·lectiu de Teatre La Vitxeta, del qual es van arribar a fer, entre setembre del 1990 i març del 1993, una vintena de representacions, algunes a Reus i les altres en gira per les comarques tarragonines. *És així, si us ho sembla* va viure el seu moment estel·lar al maig-juny del 1987, amb les trenta funcions al Romea de la producció firmada pel Centre Dramàtic de la Generalitat, sota la direcció d'Hermann Bonnín i amb un repartiment de luxe encapçalat per Josep Maria Pou, però s'ha de remarcar encara més l'atracció que ha exercit en els ambients no professionals: que s'hagi convertit en una veritable peça de culte dels tallers de teatre i del repertori amateur ha permès de veure-la, des dels anys vuitanta fins avui, a nombrosíssimes sales de Barcelona i —sobretot— de fora de Barcelona. Només a l'Institut del Teatre, al marge del que Roda dirigí l'any 1981 (Agell *et alii* 1986: 16), ens consten, com a mínim, un taller dirigit per Ramon Vila el 1983, un altre per Frederic Roda fill a la seu de Terrassa el 1985 i un altre que, no sabem sota quina batuta, es desenvolupà a la seu osonenca l'any 1999 i culminà en dues representacions al Teatre Centre de Manlleu. Esmen-tem encara els que organitzaren cap a l'any 2005 o 2006 l'Aula de Teatre i Dansa del Comú d'Andorra la Vella (dues representacions al Teatre Comunal) i el 2013 l'Aula de Teatre de Mataró (una representació a Can Gassol). Pel que fa a produccions de grups amateurs, el 1985 l'obra ja havia pujat a escenaris del Clot i Sant Andreu de la mà d'El Partiquí i L'Ou Nou, respectivament, i després la van passejar per concursos i cicles teatrals d'arreu del país —que sapiguem— les següents companyies: La Tramoia, de Vila-seca (1987); Tàndem, de Santa Perpètua de Mogoda (1989); Grup de Teatre de Roses (1998);² Espardenya Teatre, de Calldetenes (2000); El Triangle, de Barcelona (2006); Acte Quatre, de Granollers (2009-2011), i el Casal Familiar i Recreatiu de Manresa (2009-2012).

No per a totes aquestes produccions estem en condicions d'aportar confirmació documental o audiovisual de l'ús de la traducció de Vallespinosa, però no sembla

2. Que el 2003 també va portar a escena *Sis personatges en cerca d'autor*.

versemblant que se'n fes servir cap altra. En el sector professional, en canvi, sí que sabem del cert que ja s'han produït algunes desercions. Al marge de l'interès que han suscitat obres no traduïdes pel doctor (*Els gegants de la muntanya, L'home, la bèstia i la virtut, L'home de la flor a la boca*), el 1996 *L'imbecille* i *La patente* van pujar al Teatre Malic en un espectacle de l'Istituto Italiano di Cultura en versió d'Ursula Bedogni (*L'imbecil. El certificat*), i el 2001 i el 2004 Passadís Teatre i el Teatre Lliure també es van estimar més, per a *Enric IV* i els *Sis personatges*, respectivament, encarregar una traducció nova. Almenys en algun d'aquests casos el motiu del rebuig del text vallespinosià no sembla que s'hagi d'anar a buscar en qüestions d'ordre conjuntural, sinó en discrepàncies sobre el model lingüístic:

Pobra amoreta meva, tu mires espantada amb aquests ulls tan bonics... Qui sap on et sembla que ets! Som en un escenari, filleta! Que què és un escenari? Doncs mira, un escenari és un lloc on es juga a fer coses com si fossin de debò. S'hi fa comèdia, aquí, saps? [...] Ai, amoreta meva, quina comèdia més lletja que hi faràs tu! Quina cosa més horrible ha estat pensada per a tu! El jardí, la bassa... Però no és de debò la bassa, és fingida. El mal és que tot és fingit aquí!

(SIS 111)

Pobra nineta meva, tot ho mires mig espantada, amb aquests ullassos tan bonics. Qui sap on creus que estàs! Estem a dalt d'un escenari, carinyo! Què és un escenari? Ja ho veus: un lloc on es juga a fer les coses seriosament. S'hi fan comèdies. [...] Oh, reina meva, quina comèdia més lletja que hauràs de fer! Quina cosa més espantosa han pensat per a tu! El jardí, l'estany... Tot això és fals, ja se sap! Aquest és el problema, bonica: que aquí tot és fals!

(Fulquet 2004: 78)

Per als partidaris del català *light*, però encara més per a qui reclama per als escenaris —també per a les obres del passat— un llenguatge actual, posició tan legítima com opinable (el de Pirandello no és pas un italià del segle XXI), Vallespinosa, amb els seus «romanços», «endavant les atxes», «de primer», «fuig, home, fuig», «altrament» o «cuitar» ja sona massa genuí i massa antic.³ No li pronostiquem, si les circumstàncies no canvien, un futur gaire falaguer. Fins avui, però, és incontrovertible que —seguit a distància pel llegendari Joaquim Montero— ha estat el traductor que a casa nostra més s'ha mesurat amb el dramaturg sicilià, com ho és que les seves traduccions van tenir una difusió molt considerable, en forma de llibre i dalt dels escenaris, als anys vuitanta i noranta, afavorida no solament per l'activisme de Roda, sinó també —no cal dir-ho— pel context de bonança que en aquell moment vivia, sobretot pel que fa a la massa de públic receptor, la cultura catalana.

Si baixem a un estudi ecdòtic del material textual, un acarament entre els mecanoscrits, presumiblement obra del mateix Vallespinosa (Amorós 2002: 206; Puyol 2003), i els textos editats posa de relleu intervencions atribuïbles a correc-

3. Un estudi comparatiu entre traduccions vallespinosianes i altres de posteriors l'ha fet, per a Ionesco, i amb resultats similars als que hem exposat aquí, Carles Biosca (2013: 62). En *l'És així, si us ho sembla* del Centre Dramàtic de la Generalitat el text fou revisat per Santiago Sans: tant ell mateix com un crític de l'època ens informen que substituï alguna forma sintàctica o lèxica massa «literària o acadèmica» (Benach 1987) per tal d'afavorir «l'orientació substancialment col·loquial donada al muntatge» (Sans 1987).

tors, que no desvirtuen greument la voluntat del traductor i van sobretot adreçades a preservar la normativa ortogràfica, gramatical i lèxica. Es mostra més invasiu i primmirat, però també més competent, el corrector d'Edicions 62; per tant, les edicions de l'Institut del Teatre i d'Òmnium Cultural Baix Camp ofereixen un text més proper als usos vallespinosians.⁴ Tots cometen, tanmateix, errors de transcripció relativament nombrosos i d'una certa envergadura. Ara bé, no seria just imputar de falta de rigor filològic exclusivament els editors, perquè tampoc Vallespinosa no en feia una prioritat. Potser és per culpa dels primers que *El goig de ser com cal* ha circulat sempre com una obra completa, si és que van ser ells els qui van malinterpretar la lliçó «Acte I» que es llegia al mecanoscrit i van escriure «Acte únic» (GOI 15), però ja la versió mecanografiada, dins l'acte traduït, suprimeix llargs fragments de l'original italià i fins i tot prescindeix d'un personatge secundari, com si la intenció del traductor fos realment, tot i la molt discutible autonomia potencial de l'acte en qüestió, transformar l'obra en una comèdia breu i més fàcil de llegir o de representar. Per bé que en les altres peces no s'arriba a aquests extrems, en totes desapareixen algunes frases i intervencions, de resultes d'una operació de vegades voluntària, de vegades involuntària. No deixa de notar-s'hi, en tot plegat, un component d'expeditivitat o fins i tot de negligència,⁵ però ens trobem, per damunt de tot, davant l'autoconcessió d'un grau de llibertat que, si bé no ens obliga, en cap dels vuit textos, a parlar pròpiament d'adaptació, tampoc no fa palès el respecte minuciós a la lletra del text que acostuma a caracteritzar les traduccions dels clàssics. Els originals no queden desvirtuats perquè la professionalitat impedeix a Vallespinosa d'anar massa enllà en les llicències que es concedeix i perquè tant els amplis recursos lingüístics com l'habilitat que acredita en les diverses fases del procés traductor el condueixen instintivament cap a una equivalència adequada, però som ben lluny, amb tot, de la invisibilitat. És, aquest, un traductor que deixa l'empremta, que actua amb desinhibició, i d'aquí en deriven tant les virtuts com els defectes, i principalment les particularitats, de la seva obra.

Virtuts perquè no cau, si no és per les llacunes en el coneixement de l'italià,⁶ en la hiperliteralitat, risc especialment insidiós en la traducció de diàlegs. Aconseguix de sonar natural perquè no es reprimeix a l'hora de modificar l'ordre i la quantitat de mots, de suprimir i afegir (i no necessàriament de suprimir aquí per afegir allà), de substituir un mot per un altre de completament diferent, tot desplegant un assortiment de marques conversacionals d'una gran eficàcia. Alhora que

4. No sempre, per exemple, posen coma per fer acceptable el pleonasma («Hi ha de creure en la malastrugança», PAT 45), i li deixen passar «Tot el més enllà» (AIX 18, 38), «estrambotiquesa» (AIX 12) o «caratsus» (JOC 48, 67).
5. Amb efectes especialment reprobables a *El joc dels papers*, llibre en la producció del qual intuïm que tothom va treballar massa de pressa.
6. Amorós recorda haver-li sentit a dir: «jo només conec una mica bé el francès. I l'italià, per intuïció» (2002: 194). Les mancances provoquen danys força limitats perquè són suplertes per una òptima competència lectora. Tanmateix, hi són: fa una traducció hiperliteral —només per citar alguns mots recorrents— d'*appressarsi* (AIX 20, 48; JOC 25, 35; SIS 35, 84), *recitare* (SIS 42, 71, 101; ENR 153, 154) o *abbi (o abbìa) pazienza* (AIX 16, 32, 50, 64; JOC 49; ENR 146, 165). En l'ordre gramatical, no coneix el sentit d'estructures com *andare* + participi o *per quanto* + subjuntiu.

—a tall d'exemple— no es deixa mai enganyar pel *ma*, partícula especialment complexa de l'italià parlat, sap trobar els contextos on el *ves* (inexistent en italià) o l'*és que* (menys comú en italià) es revelen perfectes equivalències funcionals.

D'acord amb la fisonomia del traductor resistent, fins i tot s'excedeix una mica en l'explotació dels recursos de la llengua d'arribada. Clarament domesticador, exhibeix aquella eloqüència de substrat popular, aquell colorisme sempre al llindar de la parèmia, tan característics —grandesa i misèria, si se'ns permet— del català tant literari com parlat. Habilitats que administra amb una perícia innegable: «impeti > «rauxes» (JOC 69), «non posso darle ascolto» > «no puc estar per vostè» (AIX 68), «fustigato da tutti» > «tothom el burxa» (PAT 42), «era d'una amarezza» > «Traginava una amargor» (GOI 20), «stolide» > «poca-soltes» (SIS 39), «offrirebbero un bellissimo spettacolo» > «donaríeu un espectacle ben galdós» (SIS 71). Amb la baixada de registre que comporten algunes d'aquestes solucions, Vallespinosa va saber intuir un dels paràmetres principals de la traducció de l'italià al català, de la mateixa manera que no se li va escapar la conveniència de transformar estructures nominals en verbals: «E dovrebbe esser grato, mi sembra, di questa loro attenzione!» > «I em penso que n'hauria d'estar ben satisfet, que els observin com cal!» (SIS 113).

Ara bé, no tota la llibertat d'acció que s'observa en les traduccions vallespino-sianes queda justificada per la lingüística o la retòrica contrastiva. Si tornem a les esqletxes en el rigor filològic, cal dir, primer de tot, que allà on se sotmet a més elasticitat el text original és a les acotacions. Fins i tot a les obres en què els diàlegs es reproduïen d'una manera més completa, hi ha acotacions sobretot breus que desapareixen, o s'hi apliquen reduccions i síntesis textuals d'una certa rellevància: «*voltandosi dall'altra parte, alla Seconda Donna*» > «*A la Segona Actriu*» (SIS 113); «*con berretto da cuoco e grembiule*» > «*amb casquet de cuiner*» (JOC 47); «*notando lo sgomento, lo scompiglio, genererà perplessa, tremante*» > «*Adonant-se que passa alguna cosa*» (AIX 70).⁷ Que això és indicatiu d'una certa despreocupació per la part espectacular de l'obra teatral ho provaria que, en contrapartida, de tant en tant també se n'hi afegeixen, d'acotacions, però totes referents a la dicció: «*Interrompent*» (ENR 127, 130, 132, 143, 153); «*Ràpid*» (ENR 142); «*Canvi de to*» (GOI 19); «*Burleta*» (AIX 30). Tot i que el seu autor potser aspirava a veure-les representades o publicades, l'única destinació segura de les traduccions era la lectura dramatitzada que se n'havia de fer al Centre de Lectura,⁸ i als assaigs de les que es van representar no donava gaires indicacions sobre el

7. De cap manera no s'ha de vincular aquest fenomen amb una falta d'aptituds per a la descripció. Tot i el seu perfil de traductor bàsicament teatral, Vallespinosa dominava també aquest terreny. Excel·lia, molt especialment, en l'adjectivació.

8. Amorós la descriu així: «farfem, amb el llibret a la mà, el mínim de moviments i gesticulació. I l'escena comptaria amb alguns elements —molt esquematitzats— que suggeririen l'escenografia» (2002: 196). Vegeu també *Revista del Centro de Lectura* 1964. Que Vallespinosa pensava en la lectura també es dedueix de la migració d'algunes acotacions importants cap al text dialogat: «Ecco. (*Trae di tasca un taccuino.*) Ho qua gli estremi della situazione» > «Som-hi, doncs. Veu aquesta llibreteta? Doncs hi duc apuntats els detalls de la situació» (GOI 27). Vegeu altres exemples a GOI 25, 31; IMB 65; CAD 13.

vessant corporal de la interpretació, i ben poques sobre escenografia, vestuari o attrezzo (Amorós 2002: 197-198, 200). El patró de la lectura dramatitzada va actuar, en definitiva, com a motor o com a resultat d'una concepció del teatre que Vallespinosa va anar desenvolupant o ja s'havia fet prèviament i que privilegiava la declamació del text, influint inevitablement en les estratègies de traducció.

En els diàlegs això també determina, encara que menys accentuat que a les acotacions, un cert conflicte entre la fidelitat a l'original i la pruija per escurçar, per no acollir material lingüístic considerat prescindible. L'explicació és ben clara: en la modalitat «lectura» ni es disposa de la font addicional d'entreteniment que aporta el material escènic ni es pot arribar mai —fins i tot en el supòsit d'un esforç important dels lectors per gesticular i per moure's— als nivells de kinèsica i proxèmica que aplica l'actor que recita de memòria, motiu pel qual interessa que l'obra duri menys temps que si fos representada. L'escurçament pot afectar, com ja hem dit, en casos excepcionals, fragments sencers de text: si a tot *El goig de ser com cal* es deixen de traduir frases i intervencions aquí i allà, a *El joc dels papers* cau una vintena d'intervencions seguides, un intent de possessió sexual de la protagonista a càrrec d'un grup de borratxos en què Pirandello abandona la discursivitat per un estil fet de mots o frases solts o inacabats, suggeridors dels moviments que duïen a terme els personatges (acte I, escena 5). També pot afectar, però, unitats textuais més petites, entre les quals destaquen els díctics, sense els quals queden més obviats la gestualitat i l'espai escènic («Di' a un cieco, che vada cercando a tasto una cosa: "L'hai costi accanto!" le si volta subito contro» > «Digues a un cec que vagi cercant a les palpentes una cosa, cosa que té al costat. Doncs el primer que fa és tombar-s'hi d'esquena», JOC 32), i —de fet— engloba o entra en intersecció amb la manipulació general a què són sotmeses la sintaxi i la puntuació, fenomen que s'estén —aquest sí— a totes les traduccions vallespinosianes.

Per començar, es perden moltes comes dels originals, cosa que ja imprimeix més velocitat a la recitació. S'eliminen sistemàticament els guions amb els quals Pirandello indica pausa. Es fa un ús més moderat dels punts suspensius i de les marques conversacionals. Moltes construccions parentètiques o s'eliminen o deixen de ser parentètiques, i més en general es tendeix a unir dues frases independents en una de sola, transformant l'una en subordinada de l'altra:

Tutti sono andati a vederlo. – C'è un cortile – così bujo! – (pare un pozzo) – con una ringhierina di ferro in alto, in alto,	Hi ha anat tothom a veure-ho. Hi ha un pati fosc que sembla un pou, amb una baraneta de ferro dalt de tot, (AIX 13)
Non può stare che un personaggio venga, così, troppo avanti, e sopraffaccia gli altri, invadendo la scena.	I no pot ser que un personatge agabelli tota l'acció i esborri els altres. (SIS 95)
No... ma perché, tu non sai... c'è tutta la città piena...	Perquè tu no saps que en va tota la ciutat plena; (JOC 66)
Nulla di grave, suppongo. Lo saprei.	I suposo que no deu ser res greu perquè ho sabria. (CAD 8)

Normalment en cap d'aquests apartats no es pot dir que l'italià i el català es comportin d'una manera diferent. Són tries de Pirandello, no pas assimilables a una *stream of consciousness*, però atentes a les vacil·lacions, les correccions, els afegitons propis d'un discurs no preparat, improvisat, en què el parlant no tanca una enumeració perquè encara no sap que l'últim element serà l'últim, en què només en un segon moment s'adona que convé facilitar el subjecte, o en què dilata la frase perquè el seu pensament avança per acumulació de sintagmes o proposicions de tipologia variada, que va annexant a mesura que se li van acudint. Famós pel raonament hiperlògic que s'acaba revoltant contra la mateixa lògica, l'escriptor agrigentí s'endinsa, en realitat, en territori irracional no solament quan al final el raonament es trenca o es revela inútil, sinó ja quan s'indaga, d'antuvi, en la seva fase d'elaboració, o —per exemple— quan s'esforça a reproduir les manifestacions lingüístiques d'un estat de torbament o deliri. En Vallespinosa, en canvi, es recita un discurs (i un diàleg) més construït i tancat, més lligat i complet, preferència que es confon amb l'afany d'escurçar, però també se'n mou al marge. Si la coma es pot transformar en conjunció copulativa, es fa gairebé de manera sistemàtica, al final de les sèries enumeratives —sovint esquivades, d'altra banda—, però també quan els elements són només dos. Davant una construcció nominal s'acostuma a fer emergir el verb de l'estructura profunda. Moltes connexions i elements implícits són explicitats o reforçats, de vegades —sí— perquè la sintaxi italiana permet formulacions més sintètiques, però d'altres sense que n'hi hagi una veritable necessitat, amb un interès per aclarir o contextualitzar, per acotar la varietat d'interpretacions a què es presta l'omissió o per remetre a intervencions anteriors. Es busca, també, una ordenació més canònica dels components de la frase, per exemple desplaçant cap a l'esquerra subjectes o altres tipus de sintagmes que a l'original quedaven posposats perquè eren incorporats a l'últim moment. S'actua, en resum, amb un esperit més purista i més dòcil a la lògica racional i informativa:

Perché sono stata insultata, oltraggiata, vigliaccamente, sanguinosamente, capisci?	Perquè he estat insultada vilment i sanguinosament ultratjada, entens? (JOC 53)
Questa, se mai, potrebbe essere una scusa per me, perché io non li sfidi, perché io non li chiami a rispondere dell'oltraggio fatto a lei...	Això potser podria ser una excusa per mi per no desafiar-los i no fer-los respondre de l'ultratge fet a ella. (JOC 56)
– Lettere? – Nessuna.	—No hi ha cap carta? —No, senyor, cap. (SIS 31)
Lei immagina, dottore, che spavento	Pensi, doctor, quin espant vam tenir tots plegats (ENR 154)
Ci vuol coraggio! Con una signora, moglie d'un suo superiore!	Ja cal tenir un bon gruix de cara! Portar-se així amb una senyora, i a més a més, muller d'un superior seu! (AIX 19)

Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento della creazione; la creatura non muore più!	Morirà l'home, l'escriptor, instrument de la creació, però la criatura no mor. (SIS 41)
Per ciò che riguarda la pura forma, intendiamoci!	Pel que es refereix a la forma, a aquella forma que ara dèiem, entenguem-nos! (GOI 30)
Deve restar qui, per forza, legato alla catena, indissolubilmente.	S'ha d'estar aquí per força, lligat indissolublement a la cadena. (SIS 110)
E come si chiamava, si chiamava Lina, è vero? la sua figliuola.	I com es deia la seva filla? Es deia Lina, oi? (AIX 51)

Tant reduccions com amplificacions, tant el gust per la compleció com el gust per l'ordre coincideixen, doncs, a ajudar l'oïdor i a escatimar terreny a la tasca actorial, cosa que, al seu torn, implica una determinada recepció de Pirandello, concretament una erosió del vessant expressionista de la seva poètica. Vallespinosa i Pirandello convergien en allò que l'obra del sicilià tenia de teatre de text, i que en bona part l'havia fet famós, però les acotacions no havien estat mai, en realitat, i cada vegada menys, un element secundari en les seves obres. Bevessa, en triar peces que havien estat escrites i estrenades entre el 1917 i el 1924, va eludir el darrer Pirandello, el d'*Els gegants de la muntanya* (1936) i altres «mites» ja decididament instal·lats en atmosferes oníriques i pseudoreligioses, atmosferes que es recreaven mitjançant un ús cada vegada més sofisticat de l'escenografia i de la teatralitat no verbal. Tot Pirandello, però, es mou al límit entre realitat i irrealitat: des de l'acotació descriptiva inicial, el personatge és atitellat, o potser fóra més adient dir atitellable, perquè de les peces que traduí Vallespinosa se n'han fet, arreu del món, produccions que maximitzaven i d'altres que minimitzaven la deformació grotesca. Les segones, segurament, són les que menys al peu de la lletra han seguit les consignes subministrades per les acotacions. Però Pirandello no només caricaturitza dins els parèntesis. En el diàleg es troben, de tant en tant, formes lingüístiques que s'escapen de la versemblança per un excés d'expressivitat. Un cas emblemàtic és l'ús de la repetició. Vallespinosa la practica, i sovint duplica un mot únic pirandel·lià, quan el resultat queda inscrit en la fraseologia del català parlat: «Ah, miseria, miseria veramente» > «Ah!, misèria, ben cert, misèria» (SIS 57); «S'accomodino» > «Seguin, seguín» (AIX 14). També són molts els casos, però, en què no reproduceix la duplicació original, o en què hi introdueix variacions: «So io solo, so io solo come si deve trattare con lei!» > «Només ho sé jo sol com se l'ha de tractar» (AIX 49); «— Finiamola! [...] — La finisca! la finisca!» > «—Acabem-ho! [...] —I acabi vostè, també! Acabi d'un cop, refotre!» (SIS 91). I, sobretot, no acostuma a reproduir repeticions pirandel·lianes que van més enllà de la duplicació: «Ah no no no» > «Ah, no, no!» (AIX 17); «Impazzisco... impazzisco... impazzisco...» > «Creu-me que em torno boig! I m'hi feu tornar entre tots plegats!» (GOI 22). La repetició, l'anàfora, el paral·lelisme, amb la seva càrrega obsessiva, porten la dicció de la raó a la follia. Introduint-hi discursivitat, s'interposa un obstacle que no permet de donar a la paraula nua el pes material i físic que Pirandello vol transmetre.

Si la persona és titella o personatge, aquesta seva natura teatral s'haurà de demostrar sobreactuant, i això amb el text de Vallespinosa l'actor ho tindrà

—doncs— no impossible, però sí una mica més difícil. La pèrdua de comes també té implicacions en aquest àmbit. La pausa proporciona temps per treballar més la modulació vocal i l'acompanyament no verbal, i —per tant— pot ajudar a deformar-los. Una dicció sincopada o robotitzada, que acosti la interpretació al ninotisme o a la follia, com la que s'ha utilitzat en determinades posades en escena de teatre pirandel·lià (inclòs *Così è (se vi pare)*), és més fàcil d'executar la frase dividida en tres unitats per una construcció parentètica que no pas si, decantant-nos per l'ordre ortodox, la deixem sense puntuació interna: «Io sono viva e presente, sempre, in ogni momento del mio strazio» > «Hi sóc viva i present a cada instant!» (SIS 97); «Che altro possono volere da me, dopo questo, lor signori?» > «¿Què més poden voler de mi els senyors després d'això?» (AIX 70).

Com ha remarcat la crítica, Vallespinosa desplega un llenguatge fresc, àgil, viu, expressiu (Mallafre 1987: 9-11; Llovet 2001; Amorós 2002: 196, 205-206, 217; Fontcuberta 2002: 162, 165-166). Té habilitat i inclinació a emfasitzar, fins i tot a imprimir un èmfasi suplementari, però l'imprimeix mitjançant mecanismes com la construcció equacional («Lei vuol rovinarmi!» > «Vostè el que vol és arruïnar-me», AIX 51), el pleonasme («Ohè, ohè, rispettiamo la toga!» > «Ei, ei, respectem-la, la toga!», PAT 39), els expletius («Che vuol fare?» > «Què diantre vol fer?»), SIS 66), els superlatius («e vedrai come finirai contento!» > «i ja veurem quina fi faràs. No hi veuràs de cap ull de tan content!», PAT 41), la hipèrbole (molta afició a «I ara!»), mecanismes que ja per si mateixos o per l'ús que se'n fa formen part, com les duplicacions que sí que són adoptades, dels usos habituals de la llengua parlada. Un mestre, en definitiva, en la recerca de la naturalitat, que no cau en construccions desajustades (Mallafre 1987: 11), i menys receptiu —doncs— a aquells moments en què l'original no era natural i sí desajustat. Les extravagàncies de la reflexió filosòfica, eix central del teatre pirandel·lià, no eren, certament, esquivables, però sí atenuables, i —en efecte— es percep, en la traducció, un cert escepticisme o una certa dificultat per entrar en empatia amb la paradoxa, amb la irrealitat, amb l'animalitat, amb la metateatralitat, que en alguns punts són reconduïdes cap a enunciats menys estupefaents o cap a un to de conversa domèstica, és a dir, cap al seny i cap al món real:

Gli parlo [al cardellino] [...] Io non so che gli dico;	Sovint faig com qui hi parla [amb la cadenera] [...] Naturalment, no sé pas què li dic, (PAT 41)
chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può ridersi anche della morte.	qui té la ventura de néixer personatge es pot riure de la mort i tot. (SIS 41)
siamo così, senza nessuno che ci metta su e ci dia da rappresentare qualche scena.	som així, sense que ningú ens digui res ni ens faci representar cap escena determinada. (ENR 130)
per secondare la sua follia	per seguir-li la veta (ENR 157)
Ora bisogna che il sentimento sia contenuto, si ritragga,	Doncs miri, això del sentiment s'ha de deixar córrer una mica, ara, comprèn? (GOI 18)

Fins i tot dins allò que Pirandello té de teatre de text són detectables, doncs, entre autor i traductor, sensibles divergències. Sens dubte els envitricollats diàlegs que van donar celebritat a l'autor van seduir el traductor, però més que les exposicions de matriu assagística al traductor li interessava el diàleg pròpiament dit. El fort de Vallespinosa s'ha d'anar a buscar en la ràpida dinàmica de rèplica i contra-rèplica, en la interacció entre els personatges. El fascina no sols la força denotativa i connotativa de la paraula, sinó també la seva funció comunicativa. És curiós que, tot i que tant en suprimeix com n'afegeix, sobretot afegeixi enfocadors d'alteritat, en la forma de vocatius o de verbs conjugats a la segona persona, que expliciten la presència de l'interlocutor, o de partícules com «oi?», que demanen literalment una resposta i sovint impliquen una entesa. O que afegeixi verbs de dicció, de percepció o de pensament que expliciten, al contrari, la presència de l'emissor:

Che gusto!	Quin gust, fillets! (SIS 100)
Tutti, ci credono!	Tothom hi creu, sap, senyor jutge? (PAT 49)
Lei si sente mancare il terreno sotto i piedi.	Li sorolla la terra sota seu, oi? (GOI 33)
E sono sciagure per tutta la vita! Si resta come storditi!	I s'és desgraciat per tota la vida, creguin! Es queda com estamordit, comprenen? (AIX 22)
Sei già tornata a casa.	Veig que ja has tornat a casa! (JOC 22)
Ne morrà!	Se'm morirà, d'això, tingui en compte qui li diu! (GOI 17)

Es dona relleu al paper dialògic dels personatges i, en la mateixa línia, es reforça el lligam entre una intervenció i l'anterior, la de l'interlocutor, fins al punt —ocasionalment— de crear intervencions noves, sense correspondència al text italià:

MAURIZIO (<i>entrando</i>) Ah, ecco... – Fabio, ti presento il mio amico Angelo Baldovino. (<i>Fabio s'inchina. A Baldovino:</i>) Il marchese Fabio Colli, mio cugino. (<i>Baldovino s'inchina.</i>) FABIO Prego, s'accomodi.	MAUR (<i>entrant</i>): Déu vos guard... Fabi, et presento l'amic Àngel Baldovino. El meu cosí, el marquès Fabi Colli. FABI: Segui, si és servit. BALDOVINO: Gràcies.
MAURIZIO Voi avete da parlare, e vi lascio. (<i>A Baldovino stringendogli la mano:</i>) Ci rivedremo più tardi all'albergo, noi, eh? Addio, Fabio. [...]	MAUR: Bé, ara vosaltres heu d'enraonar una estoneta i jo me'n vaig, eh? Ens veurem més tard a l'hotel, nosaltres, oi Àngel? Bé, doncs, adéu. Adéu, Fabi. [...]
BALDOVINO (<i>seduto, s'insella le lenti su la punta del naso e, reclinando indietro il capo</i>) Le chiedo, prima di tutto, una grazia.	FABI: De manera que vostè és el senyor... BALDO: Baldovino, Àngel Baldovino. I primer de tot, senyor marquès, li vull demanar un favor. (GOI 24-25)

Aquest «Gràcies» de Baldovino, i —quan queda sol amb Fabi— les dues frases que fan una mica menys abrupta la seva petició *in medias res*, o el «si us plau» de collita també exclusiva del traductor que clou els *Sis personatges* (SIS 118) donen, d'altra banda, el to de com a Vallespinosa li agrada establir la interacció. Naturalitat, però també elegància, s'ha dit de la seva llengua (Mallfrè 1987: 11; Amorós 2002: 206), i aquesta elegància troba el terreny adobat en les bones maneres, en la cortesia. Es nota que al traductor no se li fa gens enutjós afrontar les formalitats del tracte social, com demostra —per esmentar una decisió paradigmàtica— que a *És així, si us ho sembla* faci servir el *vostès* no sols per a *loro*, sinó també per a *voi*. Gosaríem dir que, si en la seva prehistòria literària havia transitat pel futurisme i el noucentisme, el segon, amb l'esperit d'ordre, amb l'humor intel·ligent i civilitzat que li son propis (Manent 2002; Toda 2002), havia deixat en ell una empremta més marcada. Vallespinosa va fer una aposta per importar un teatre contemporani que incloïa algunes experimentacions molt avantguardistes, però en el fons creia en un teatre més tradicional. El seu públic, segurament, també. L'èxit d'*És així, si us ho sembla* ho corrobora: la conversa brillant d'una colla de veïns en una sala d'estar burgesa d'una capital de províncies, embrancats en una barreja d'intromissió tafanera i investigació policial sobre la identitat d'uns nouvinguts, tot plegat encara lluny dels transvasaments entre ficció i realitat que portaran l'acció al teatre dins el teatre; una comèdia de tesi sobre la relativització de la veritat, però amb un suspens que es manté al llarg de tota l'obra i una filosofia servida amb molt de didactisme, sense la radical barrera d'incomprensió que separarà els personatges dels actors, a *Sis personatges*, o el protagonista de tots els seus amics a Enric IV.⁹ La funció de traductor resistent que Vallespinosa havia assumit comportava, al cap i a la fi, establir una intercomunicació dins un col·lectiu, i la seva recerca de la genuïnitat lingüística aspirava a donar a aquell col·lectiu un llenguatge en el qual reconèixer-se, delimitat en cànons d'un ordre comú. Pirandello o Ionesco més aviat posaven sobre l'escenari el solipsisme d'un individu en fractura amb la societat i amb aquells cànons. L'interès de les traduccions vallespinosianes rau, doncs, sobretot, en les friccions i les complementarietats que s'hi produeixen entre aquests dos models lingüístics i literaris.

Referències bibliogràfiques

1. Traduccions pirandel·lianes de Bonaventura Vallespinosa

Enric IV. Publicat a *Sis personatges en cerca d'autor. Enric IV*. Pròleg de Joan Abellan. Barcelona: Edicions 62 (Les Millors Obres de la Literatura Universal - Segle xx; 16), 1987, reimpr. 1991, p. 119-222. Se'n conserva un mecanoscrit a l'Institut del Teatre

9. Han jugat sempre, a favor de *Così è (se vi pare)*, d'una banda, la seva simplicitat escenogràfica (comèdia de saló) i l'esquemàticitat estructural de la trama; de l'altra, l'àmplia forquilla de lectures que admet. És apta tant per a qui accepta d'endinsar-se en la crisi relativista i en la distorsió grotesca com per a qui hi vulgui veure un sàinet popular, una denúncia social o tan sols una divertida comèdia d'embolics.

- (signatura R-15.690-N), datat a Reus el 1959, 72 p. En retolador, a la portada del mecanoscrit, s'hi fa constar l'edició italiana utilitzada: «Traduït de l'edició Mondadori "B.M.M." —de març del 1954.» Una altra còpia del mateix mecanoscrit, sense aquesta indicació i sense una bona part de les esmenes fetes a mà sobre el text mecanografiat, es pot consultar al Centre de Lectura de Reus (Fons Vallespinosa, signatura 119). Títol original: *Enrico IV*. Abreviatura emprada en aquest article: ENR.
- Patent professional*. Publicat a *Pirandello, Joyce, Brecht vistos per Vallespinosa, Mallafrè, Murgades*. Pròleg (per a «Luigi Pirandello vist per Bonaventura Vallespinosa») d'A. S. Reus: Òmnium Cultural Baix Camp (Col·lecció Escornalbou; 2), 1985, p. 35-51. Se'n conserva un mecanoscrit a l'Institut del Teatre (signatura R-15.692-N), Reus, 1960, 12 p. Títol original: *La patente*. Abreviatura: PAT.
- El goig de ser com cal*. Incomplet (només acte primer). Publicat a *Pirandello, Joyce, Brecht vistos per Vallespinosa, Mallafrè, Murgades*, p. 13-34. Se'n conserva un mecanoscrit al Centre de Lectura de Reus (Fons Vallespinosa, signatura 117), sense lloc ni data, 13 p. Data *ante quem*: 28 de gener del 1964, dia que se'n féu una lectura dramatitzada al Centre de Lectura de Reus (*Revista del Centro de Lectura* 1964). Ramon Gomis (1972: 20) proposa data 1960. Títol original: *Il piacere dell'onestà*. Abreviatura: GOI.
- És així, si us ho sembla*. Publicat amb pròleg d'Enzo Lauretta. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Edicions del Mall (Biblioteca Teatral; 11), 1983, 71 p. Premi Josep Maria de Sagarra 1980. Se'n conserva un mecanoscrit a l'Institut del Teatre (signatura R-18.402-N), amb el títol *És així (si us ho sembla)*, Reus, 1974, 80 p. Consultable, també a l'Institut del Teatre, un exemplar fotocopiats d'aquest mateix mecanoscrit (signatura R-15.691-N). Títol original: *Così è (se vi pare)*. Abreviatura: AIX.
- Sis personatges en cerca d'autor*. Publicat a *Sis personatges en cerca d'autor. Enric IV*, p. 9-118. Se'n conserva un mecanoscrit a l'Institut del Teatre (signatura R-15.689-N), amb el títol *Sis personatges cerquen autor*, Reus, 1974, 98 p. Títol original: *Sei personaggi in cerca d'autore*. Abreviatura: SIS.
- L'imbecil*. Publicat a *Pirandello, Joyce, Brecht vistos per Vallespinosa, Mallafrè, Murgades*, p. 53-72. Títol original: *L'imbecille*. Abreviatura: IMB.
- El joc dels papers*. Publicat amb pròleg de Joan Abellan. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Edicions del Mall (Biblioteca Teatral; 48), 1986, 82 p. Títol original: *Il giuoco delle parti*. Abreviatura: JOC.
- Cadascú a la seva manera*. Incomplet (només la «Premessa» i una part de l'acte primer). Inèdit. Mecanoscrit conservat al Centre de Lectura de Reus (Fons Vallespinosa, signatura 118), sense lloc ni data, 14 p. (però falten p. 3-4). Títol original: *Ciascuno a suo modo*. Abreviatura: CAD.¹⁰

2. Altra bibliografia citada

- (1959). «Actividades del Centro. Sección de Literatura. Presentación de Txécof en el Centro de Lectura». *Revista del Centro de Lectura*, 80, p. 23.
- (1964). «Actividades del Centro. Sección de Literatura. *El goig de ser com cal* de Pirandello». *Revista del Centro de Lectura*, 142, p. 46.
- (1981). «Estudios sobre el teatro de Pirandello». *El País* (17 juliol), p. 34.

10. Per a les citacions en llengua original hem utilitzat la següent edició: PIRANDELLO, Luigi. *Maschere nude*. 4 vols. Ed. Alessandro D'Amico. Milà: Mondadori (I Meridiani), 2007.

- (1984). «Lectura de una obra de teatro de Pirandello». *El Periódico de Catalunya* (7 maig), p. 2.
- (1986). «Pirandello y Cataluña». *La Vanguardia* (9 desembre), p. 48.
- AGELL, Montserrat; BERGALLI, Loredana; BRAVO, Isidre; CANTIERI, Giovanni; CRUZATE, Francesc; RODA, Frederic (1986). *Homenatge a Luigi Pirandello en el L aniversari de la seva mort*. Barcelona: Institut del Teatre.
- AMORÓS, Xavier (2002). «La irrupció Vallespinosa». A: *Temps estranys. Clarobscur en la llarga postguerra reusenca. Llibre segon, 1951-1960*. Reus: Associació d'Estudis Reusencs, p. 187-235.
- A. S. (1985). «Nota del traductor». A: *Pirandello, Joyce, Brecht vistos per Vallespinosa, Mallafrè, Murgades*. Reus: Òmnium Cultural Baix Camp (Col·lecció Escornalbou; 2), p. 11-12.
- BENACH, J[oa]n A[n]ton (1987). «El apasionante rescate del Pirandello». *La Vanguardia* (1 maig), p. 27.
- (1990). «Pirandello: testamento o balance». *La Vanguardia* (23 febrer), p. 49.
- BIOSCA, Carles (2013). «Les traduccions de Ionesco al català». A: BACARDÍ, Montserrat; FOGUET, Francesc; GALLÉN, Enric (ed.). *La literatura catalana contemporània: intertextos, influències i relacions*. Barcelona: Societat Catalana de Llengua i Literatura, Universitat Autònoma de Barcelona, p. 55-65.
- BONNÍN, Hermann (2006). «Frederic Roda. Així és si així us ho sembla». A: *Un teatre nacional extraviat i submergit. Obertura del curs acadèmic 2005-2006*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, p. 33-34.
- ESCUR, Núria (2005). «L'entrevista. Frederic Roda: "El teatre es va crear per investigar la natura humana"». *Barcelona Metròpolis Mediterrània*, 66, p. 18-25.
- F[ÀBREGAS], X[avier] (1982). «El Premi Josep M. de Sagarra per a Bonaventura Vallespinosa». *Serra d'Or*, 268, p. 57.
- FONTCUBERTA, Judit (2002). «Les traduccions de Bonaventura Vallespinosa». A: AMORÓS, Xavier; MURGADES, Josep; SUNYER, Magí; FERRÉ, Xavier; TOUS, Jordi; FONTCUBERTA, Judit; CORRETGER, Montserrat; MASSÓ, Jaume. *El Noucentisme a Reus. Ideologia i literatura*. Reus: Edicions del Centre de Lectura, p. 157-176.
- FULQUET, Josep Maria (2004). Traducció de: PIRANDELLO, Luigi. *Sis personatges en busca d'autor*. Barcelona: Fundació Teatre Lliure.
- GALLÉN, Enric (1985). *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona / Edicions 62.
- GALLINA, Anna Maria (1967). «Pirandello in Catalogna». A: *Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani (Venezia, Fondazione «Giorgio Cini», Isola di San Giorgio Maggiore, 2-5 ottobre 1961)*. Florència: Le Monnier, p. 201-208.
- GOMIS, Ramon (1972). «Bonaventura Vallespinosa. Bio-bibliografia». *Revista del Centre de Lectura*, 231, p. 18-20.
- GRAELLS, Guillem-Jordi (1994). «Sagarra i la difusió de Pirandello». A: PIRANDELLO, Luigi. *El barret de cascavells*. Trad. Josep M. de Sagarra. Barcelona: Fundació Teatre Lliure, p. 13.
- LLOVET, Jordi (2001). «Els vostres clàssics. "He donat poesia als homes"». *El País* (4 gener), *Quadern*, p. 4.
- MALLAFRÈ, Joaquim (1987). «Pròleg». A: CAMÚS, Albert; BETTI, Ugo. *El mite de Sísif. Corrupció al Palau de Justícia*. Trad. Bonaventura Vallespinosa. Reus: Edicions del Centre de Lectura, p. 7-11.
- MANENT, Albert (2002). «Apunt sobre el Noucentisme a Reus». *Revista del Centre de Lectura de Reus*, 2, p. 9.

- MARTÍNEZ-PEÑUELA, Ana (1986). *Cuarenta años de teatro italiano en Madrid (1939-1979)*. Madrid: Universidad Complutense.
- MUÑIZ, María de las Nieves (1997). «Sulla ricezione di Pirandello in Spagna (Le prime traduzioni)». *Quaderns d'Italià*, 2, p. 113-148.
- PUYOL TORRES, Carme (2003). «El fons Bonaventura Vallespinosa a la Biblioteca del Centre de Lectura». *Revista del Centre de Lectura de Reus*, 8, p. 36-38.
- RODA, Frederic (1966). «Bonaventura Vallespinosa (Traductor)». *Destino*, 1530, p. 90.
- (1972). «Vallespinosa, traductor de teatre». *Revista del Centro de Lectura*, 231, p. 6-7.
- SANS, Santiago (1987). «Adaptar Pirandello?». A: «*És així, si us ho sembla*» de Luigi Pirandello [catàleg]. Barcelona: ROMEA Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, p. 19.
- TODA I BONET, Agnès (2002). «Llaç: la revista reusenca del Noucentisme». *Revista del Centre de Lectura de Reus*, 2, p. 35-36.