

UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

“DE GENTE BIEN NACIDA...”
Studi di ispanistica per i 90 anni di
Giovanni Battista De Cesare

a cura di
AUGUSTO GUARINO



“DE GENTE BIEN NACIDA...”
Studi di ispanistica per i 90 anni di Giovanni Battista De Cesare

ISBN 978-88-6719-350-9


Napoli
2025


UniorPress

NUMANCIA

15

Immagine di copertina:
Azulejos - Don Quijote y Sancho Panza

UniorPress

Via Nuova Marina 59 - 80133, Napoli
uniorpress@unior.it



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0
International License

Il volume è stato sottoposto a doppia revisione anonima tra pari

ISBN 978-88-6719-350-9

N U M A N C I A

COLLANA DI TESTI E STUDI
DELLE CATTEDRE DI LINGUA E DI LETTERATURA SPAGNOLA
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

Diretta da

Augusto Guarino, Francesca De Cesare, Andrea Pezzè

Comitato editoriale

Valeria Cavazzino, Francesca De Cesare, Donatella Gagliardi, Maria
Alessandra Giovannini, Augusto Guarino, Roberto Mondola, Giuseppina
Notaro, Marco Ottaiano, Andrea Pezzè, Germana Volpe

Comitato scientifico

José Abad Baena - Universidad de Granada, María del Rosario Aguilar
Perdomo - Universidad Nacional de Colombia, Andrea Baldissera -
Università del Piemonte Orientale, Paloma Bravo - Paris III Sorbonne
Nouvelle, Ester Brenes Peña - Universidad de Córdoba, Antonio Candeloro,
Universidad Católica San Antonio de Murcia, Luca Cerullo - Università degli
Studi di Bari Aldo Moro, Victoria Cirlot Valenzuela - Universitat Pompeu
Fabra (Barcelona), Luigi Contadini - Università di Bologna, Raquel Crespo
Vila - Universidad de Salamanca, Elvira Falivene - Università della Campania
"Luigi Vanvitelli", Daniel Gamper - Universidad Autónoma de Barcelona,
Barbara Greco - Università degli Studi di Torino, María Mercedes González de
Sande - Universidad de Oviedo, Leman Gürlek - Università di Istanbul,
Matteo Lefèvre - Università di Roma "Tor Vergata", Adriana López-
Labourdette - Universität Zürich, Francisco Martín Cabrero - Università degli
Studi di Torino, Raquel Macciuci - Universidad Nacional de La Plata, Rocío
Rodríguez Ferrer - Pontificia Universidad Católica de Chile, Yasmina Romero
Morales - Universitat de Lleida, Diego Santos Sánchez - Universidad
Complutense de Madrid, Magda Sepúlveda Eriz - Pontificia Universidad
Católica de Chile, Guillermo Serés - Universidad Autónoma de Barcelona,
Marcella Solinas - Università "Gabriele D'Annunzio" Chieti-Pescara, Renata
Londero - Università di Udine

UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

“DE GENTE BIEN NACIDA...”
Studi di ispanistica per i 90 anni di
Giovanni Battista De Cesare

a cura di
AUGUSTO GUARINO



UniorPress
Napoli 2025

INDICE

Introduzione	
AUGUSTO GUARINO	
<i>Il virile matriarcato di un Maestro</i>	9
DANIELA AGRILLO	
<i>Chao: la experimentación vanguardista de Ramón de la Serna y Espina</i>	15
IVANA CALCEGLIA	
Il testo ambivalente nel sistema letterario per l'infanzia di area iberica. Il caso di <i>Rompecabezas (Cuento)</i> di Benito Pérez Galdós ..	35
VALERIA CAVAZZINO	
La maternidad como renuncia: identidad, discurso y conflicto social en el reportaje testimonial	61
LUCA CERULLO	
La madre ausente en la narrativa de Carmen Laforet	75
SIMONA FORINO	
Aguafuerte Tanguera.....	93
DONATELLA GAGLIARDI	
Escrituras desde la prisión: <i>El sueño de la Muerte</i> de Quevedo.....	101
MARIA ALESSANDRA GIOVANNINI	
Intentando zurcir el propio pasado traumático: variaciones sobre la autobiográfica de testimonio en la novela <i>Herida fecunda</i> de Sandra Lorenzano	119
AUGUSTO GUARINO	
Traduzione e teatralità. Alcune considerazioni e qualche esempio ..	133

SALVATORE LUONGO Ancora sull'episodio di Rachel e Vidas nel <i>Cantar de mio Cid</i> e nella sua prosificazione nella <i>Estoria de España</i>	153
ROSARIA MINERVINI Elementos estructurales y lingüísticos en <i>La Cándida Eréndira</i> de García Márquez.....	185
ROBERTO MONDOLA Notas sobre traducciones de los <i>Canti</i> de Leopardi en las letras hispanicas del Ochocientos	205
ROSALINA NIGRO La poesia di Giovanni Battista De Cesare: tra ispirazioni dell'anima e ricordi del cuore.....	233
GIUSEPPINA NOTARO Tra <i>duende</i> e amicizia: sogno, identità e <i>sinrazón</i> nel teatro di Ignacio Sánchez Mejías	241
MARCO OTTAIANO <i>Todo el Amor</i> . Il Neruda di Neruda.....	255
ANDREA PEZZÈ <i>Oceani classis</i> : Giovanni Battista De Cesare e le ricerche sulle cronache della conquista	267
MARCELLA SOLINAS La poesia delle Antille nell'antologia <i>Canti negri. Le grandi voci di protesta</i>	281
GERMANA VOLPE El diálogo con el pasado en <i>El Hechizado</i> de Francisco Ayala. Una posible fuente inspiradora.....	295

TRADUZIONE E TEATRALITÀ.
ALCUNE CONSIDERAZIONI E QUALCHE ESEMPIO

AUGUSTO GUARINO

1. Premessa personale

Questo contributo intende essere un modesto omaggio a un Maestro come Gianni De Cesare al quale devo, tra i tanti debiti da me contratti – sia per l'ambito strettamente ispanistico, sia per quello dell'attività di gestione accademica – l'introduzione agli studi del teatro spagnolo dei Secoli d'oro. L'occasione fu, subito dopo la conclusione del «Progetto Strategico Italia-America Latina» del CNR, coordinato da Giuseppe Bellini, che ci aveva visti impegnati dal 1985 al 1992, la partecipazione a un progetto di ricerca nazionale del Ministero (quelli che allora si chiamavano Finanziamenti MURST 40%) sulla drammaturgia spagnola dei secoli XVI-XVIII, di cui era capofila a Genova l'indimenticato Ermanno Caldera e al quale partecipavano anche un'unità di Milano (coordinata da Maria Teresa Cattaneo) e un'altra di Messina (diretta da Antonietta Calderone), alle quali si aggiunse in seguito quella di Parma di Laura Dolfi. Per me che, fino a quel momento mi ero sostanzialmente occupato solo di narrativa, di carattere più o meno finzionale, fu l'apertura a un mondo del tutto sconosciuto¹.

¹ Esito diretto di quel progetto furono i tre volumi pubblicati in quegli anni, collegati ai rispettivi convegni sul Teatro del Siglo de Oro tenuti presso L'Oriente, ai quali parteciparono, oltre ai membri delle unità operative, alcuni dei maggiori specialisti del settore: *La festa teatrale ispanica*. Atti del convegno di studi, Napoli 1-3 dicembre 1994, G. B. De Cesare (a cura di), Napoli, Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Istituto Universitario Orientale, 1995; *Drammaturgia e spettacolarità nel teatro iberico dei Secoli d'Oro*. Atti del convegno di studi, Napoli 22-24 aprile 1999, G. B. De Cesare (a cura di), Salerno, IUO - Edizioni del Paguro, 2000; *Le radici spagnole del*

Gianni De Cesare arrivava a quel progetto forte dell'esperienza che aveva fatto a fine anni Sessanta partecipando attivamente alla prima edizione italiana delle opere complete di Cervantes, coordinata da Franco Meregalli, all'interno delle quali aveva appunto tradotto alcuni testi teatrali: *L'assedio di Numanzia*, *La casa della gelosia e selve d'Ardenne*, *Il ruffiano santo*, *La divertente*². Negli ultimi tre casi si trattava di prime traduzioni nella nostra lingua, condotte, come era uso generale dell'epoca, in prosa³.

Proprio nel quadro del progetto che ho sopra menzionato, Gianni poi riprenderà e ripubblicherà *El rufián dichoso* in una traduzione completamente rivista, con una propria edizione del testo e una fondamentale introduzione. Tra l'altro, mentre *La entretenida* avrebbe avuto una successiva traduzione⁴, *La casa de los celos* con tutta probabilità a tutt'oggi è disponibile al lettore italiano soltanto nella versione di Gianni nelle sopra citate *Opere complete*.

Quello di Gianni De Cesare è stato dunque un insegnamento non solo limitato agli aspetti critici e filologici del testo teatrale, ma anche

teatro moderno europeo. Atti del Convegno internazionale, Napoli, 15-16 maggio 2003, G. Grossi, A. Guarino (a cura di), Salerno, Edizioni del Paguro, 2004.

² In *Tutte le opere di Cervantes*, Milano, Mursia (collana Le Corone), I, 1971, poi più volte ristampato; rispettivamente *L'assedio di Numanzia* pp. 775-815, *La casa della gelosia e selve d'Ardenne* pp. 869-916, *Il ruffiano santo* pp. 973-1020, *La divertente* pp. 113-1160. Gli altri traduttori del teatro in quell'edizione furono Pietro Marchi (*Los Tratos de Argel* e *El leberinto de Amor*), Maria Teresa Rossi (*El gallardo español*, *Los baños de Argel* e *La gran sultana*), Angela Manutti de Sánchez Rivero (*Pedro de Urdemalas*). Gabriella Milanese tradusse gli *Entremeses*.

³ In realtà sia della *Numancia* (che poi sarebbe stata tradotta in italiano varie volte) che de *La entretenida* c'era un'antica traduzione di inizio Ottocento di G. La Cecilia, in *Teatro scelto spagnuolo antico e moderno, raccolta dei migliori drammi, commedie e tragedia*, versione italiana di G. La Cecilia, 8 voll., Torino, Società Unione Tipografico-Editrice, 1857-1859, nel quale, nel II volume, erano presenti *La burlata* (*La entretenida*) e *La Numancia* (*La Numancia*).

⁴ M. de Cervantes, *La spassosa* (*La entretenida*), G. Poggi (introd.), D. Baiocchi e M. Ottaiano (trad.), Pisa, ETS, 2006; poi ristampata in M. G. Profeti (coord.), *Il teatro spagnolo dei Secoli d'Oro*, vol. I - Lope de Vega Carpio, Tirso de Molina, Miguel de Cervantes, Milano, Bompiani, 2014, pp. 2057-2269.

attento ai problemi della ricezione e sempre caratterizzato da una particolare attenzione, anche nella pratica, a quel peculiare processo di diffusione della letteratura che è la traduzione. Le modeste riflessioni che seguono e le ancora più modeste proposte saranno quindi nel segno di quell'insegnamento.

2. Alcune considerazioni

Non è mai stato facile tradurre in italiano il teatro del Siglo de Oro. Partiti da un tronco comune – per modelli letterari, teorie drammatiche e prassi rappresentative –, il teatro italiano e quello spagnolo sperimentano presto, nel corso dei secoli XVI e XVII, una significativa serie di divaricazioni, sia nella scrittura che nella spettacolarità. Tali differenziazioni, se da una parte determinarono il carattere peculiare di ciascuna tradizione, dall'altra, pur non interrompendo mai il flusso di comunicazione che ha caratterizzato, anche in questo campo, i rapporti tra le culture di Italia e Spagna, hanno tuttavia reciprocamente ostacolato non poco, fino ai nostri giorni, la reciproca ricezione degli esiti della drammaturgia e dell'esperienza rappresentativa dell'una e dell'altra Penisola.

Questa *resistenza* nella ricezione ha portato, soprattutto sul versante dell'introduzione nel nostro Paese del teatro spagnolo, non solo sulla scena ma anche nelle strategie editoriali, a una tendenza a un «adattamento» piuttosto che a vere traduzioni, che se trova il suo apogeo nei tanti rifacimenti più o meno liberamente condotti nell'età barocca⁵ lascia tuttavia significative tracce nei secoli successivi, fino almeno al Novecento.

⁵ Tra i tanti contributi sugli adattamenti barocchi italiani e la storia delle traduzioni del teatro classico spagnolo nel nostro Paese, si vedano almeno i volumi miscellanei M. G. Profeti (a cura di), *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Firenze, Alinea, 1996; F. Antonucci, A. Tedesco (a cura di), *La 'Comedia Nueva' spagnola e le scene italiane nel Seicento*, Firenze, Olschki, 2016, e il più recente F. Antonucci, S. Vuelta García (a cura di), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e olttralpe (secoli XVI-XVIII)*, Firenze, Firenze University Press, 2020. Cfr. anche l'articolo di F. Antonucci, *I testi del teatro*

È solo lungo il XIX secolo, con la rivalutazione romantica della drammaturgia del Siglo de Oro, e poi il XX, soprattutto nella sua seconda parte, parallelamente all'emergere in ambito accademico di un'ispanistica più autonoma e definita, che nasce faticosamente l'esigenza di consegnare al lettore colto e agli operatori teatrali traduzioni che fossero rispettose del testo originale e al tempo stesso tenessero presente quella prassi di scrittura e di rappresentazione nella quale ciascuna opera era radicata.

Come è noto, una delle maggiori divaricazioni tra il teatro spagnolo e quello italiano, almeno per il periodo barocco, è quella dell'uso nella *comedia spagnola* del verso e delle forme strofiche con una funzione drammatica, mentre il teatro italiano, pur con significative eccezioni, manifesta una precoce, diffusa e persistente tendenza all'espressione in prosa⁶. Se questo è il motivo per cui, anche nei periodi di disinvolti adattamenti, questi avvenivano generalmente nel segno della riduzione in prosa del testo spagnolo, al tempo stesso è anche la ragione per cui sempre in prosa, fino a tempi relativamente recenti, venivano realizzate le traduzioni italiane del teatro del Siglo de Oro (e, paradossalmente, proprio alcune di quelle che ostentavano, in virtù di una rivendicata letteralità, una maggiore «fedeltà» al testo di partenza).

Nel caso del testo teatrale, infatti, alla naturale difficoltà del tradurre poesia, si aggiunge l'esigenza di rispettare la funzione drammatica di volta in volta manifestata dal drammaturgo, ma anche parallelamente di combattere contro la *resistenza* del destinatario (lettore o spettatore che sia) nei confronti di un dialogo scenico che si sviluppi in versi.

classico spagnolo in Italia, in «Nuova informazione bibliografica», Fascicolo 1/2009, gennaio-marzo, pp. 105-118.

⁶ Significativamente, già all'inizio del Cinquecento, nel presentare la sua nuova commedia *La Calandria* nel 1513, Federico da Bibbiena scrive: «Voi sarete oggi spettatori d'una nova commedia intitulata Calandria: in prosa, non in versi, moderna, non antiqua; vulgare, non latina», G. Davico Bonino (a cura di), *Il teatro Italiano*, volume II, *La commedia del Cinquecento*, tomo primo, Torino, Einaudi, 1977, p. 9.

Tutti, nondimeno, abbiamo nella memoria i versi di Lope de Vega nel suo *El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* in cui esibisce sia retrospettivamente che programmaticamente l'esigenza di un'adeguatezza fra forme strofiche e situazioni drammatiche:

Acomode los versos con prudencia
 a los sujetos de que va tratando:
 las décimas son buenas para quejas;
 el soneto está bien en los que aguardan,
 las relaciones piden los romances,
 aunque en otavas lucen por extremo,
 son los tercetos para cosas graves,
 y para las de amor, las redondillas⁷.

Più emergeva, nell'ambito ispanistico del secondo Novecento, questa funzione drammatica della poesia nel dramma barocco e più si è cominciato a sentire l'esigenza di offrire al lettore italiano, e possibilmente anche allo spettatore, la ricchezza e la varietà dell'espressione originale⁸.

Un punto di svolta, a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta, fu la pubblicazione per la Garzanti dei tre volumi del *Teatro del Siglo de Oro* coordinati da Carmelo Samonà, che proponevano, peraltro con l'importante presenza del testo a fronte e un notevole corredo critico, traduzioni in versi di alcuni grandi capolavori della drammaturgia barocca⁹. «In primo luogo» – scriveva Samonà nella nota introduttiva – «si è ritenuto imprescindibile per la correttezza dell'impresa che le

⁷ L. de Vega, *Nuova arte di fare commedie in questi tempi*, M. G. Profeti (a cura di), Napoli, Liguori, 1999, p. 66.

⁸ Mi sono occupato di questa problematica in un contributo di qualche anno fa, al quale mi permetto di rimandare per l'analisi di un paio di casi allora recenti: *Strategie recenti di traduzione del teatro classico spagnolo*, in A. Guarino, C. Montella, D. Silvestri, M. Vitale (a cura di), *La traduzione, il paradosso della trasparenza* (Atti del convegno di Napoli, 30-31 ottobre 2003), Napoli, Liguori, 2005, pp. 131-146.

⁹ L. de Vega, *Teatro del Siglo de Oro*, Milano, Garzanti, 1989; P. Calderón de la Barca, *Teatro del Siglo de Oro*, Milano, Garzanti, 1990; T. de Molina, *Teatro del Siglo de Oro*, Milano, Garzanti, 1991.

traduzioni fossero in versi, e con i testi a fronte: ciò per rendere o, se non altro, per rispettare negli intenti, una delle qualità essenziali di questo teatro, che affida il suo messaggio, in buona parte, alla blandizie e alla sonorità della forma poetica. Si tratta di una scelta senza precedenti, e non solo per l'Italia»¹⁰.

Da quel momento la tendenza prevalente è stata quella di proporre versioni che aspirano ad essere *isometriche*, riproducendo nei versi italiani la scansione ritmica dell'originale. Ad esempio, qualche anno più tardi Laura Dolfi, nel proporre una sua traduzione di *El burlador de Sevilla* dichiara di avere «rinunziato alla rima in favore di una prosa ritmica, che rispettando la misura del verso (settenari, ottonari, endecasillabi, quinari) riproponesse, sia pure in parte, quella fusione di generi, lirico e drammatico, che caratterizza l'originale»¹¹.

E tuttavia, già Samonà nella stessa premessa esibiva la consapevolezza di «una certa distanza dagli schemi strofici e ritmici dello spagnolo»¹². In altri termini, anche nelle dichiarazioni dei traduttori che rivendicano la necessità di una traduzione in versi affiora una coscienza dei limiti «tecnici» di questa operazione, ma anche dell'ostacolo che essa trova nell'orizzonte estetico del fruitore di arrivo.

Più recentemente Alfonso D'Agostino, nel proporre una nuova edizione e traduzione sempre del *Burlador*, dichiarava di

dare quella che chiamo una «versione letteraria semimimetica», dove cioè siano rispettati i tipi di versi, ma non necessariamente le rime; sforzarsi di riprendere con costanza anche queste porta in modo quasi inevitabile ad acrobazie e infedeltà intollerabili, mentre l'operazione di calare i significati linguistici in strutture

¹⁰ C. Samonà, *Studio introduttivo* a P. Calderón de la Barca, *Teatro del siglo de oro...*, cit., p. XIX.

¹¹ T. de Molina, *L'ingannatore di Siviglia*, L. Dolfi (cura e trad.), Torino, Einaudi, 1998, p. XXXIX.

¹² *Ibidem*.

versali corrispondenti consente di definire meglio il pensiero poetico e di ottenere risultati spesso più soddisfacenti¹³.

Più o meno negli stessi anni Fausta Antonucci, nell'offrire al lettore italiano la sua edizione e traduzione di *La vida es sueño*, riassumeva egregiamente lo stato della questione:

Contrariamente a quanto avveniva fino a relativamente pochi decenni fa, oggi si conviene generalmente e da più parti sulla necessità di tradurre in versi un teatro scritto in versi, che basa gran parte della sua forza sulla poesia e che è strutturato in profondità dalla polimetria. Non tutti peraltro ritengono di dovere (e di potere) mantenere anche le rime; nell'originale, le ripetizioni ritmiche sono senza alcun dubbio fondamentali, per i complessi echi fonici e semantici cui danno luogo; ma nella traduzione, non sempre il mantenimento della rima è facile, non sempre permette di rendere il testo originale con la dovuta fedeltà, e può produrre, se non condotto con la necessaria perizia, un fastidioso effetto cantilenante, soprattutto nelle strofe ottosillabiche (*redondilla* e *quintilla*). Riconoscendo di non avere la perizia necessaria a questa virtuosistica operazione, ho preferito concentrare i miei sforzi sul mantenimento dell'isosillabismo e del ritmo: cosa non facile e scontata, come mostra una scorsa anche sommaria alle due traduzioni esistenti de *La vida es sueño* condotte in versi (quella di Luisa Orioli per Adelphi e quella di Dario Puccini per Garzanti)¹⁴.

In altri termini, anche i traduttori più impegnati nella riproduzione del dettato poetico dell'originale sono consapevoli, oltre che delle ovvie difficoltà interlinguistiche, di una oggettiva differenza nel sistema poetico e drammaturgico delle due tradizioni letterarie, collegato al probabile effetto sul lettore e sullo spettatore. A questo punto, e alla luce della presenza delle traduzioni di teatro classico

¹³ T. de Molina, *Il beffatore di Siviglia*, A. D'Agostino (trad.), Milano, Rizzoli, 2010, p. 81.

¹⁴ P. Calderón de la Barca, *La vita è un sogno*, F. Antonucci (a cura di), Venezia, Marsilio, 2009, *Nota al testo*, p. 44.

spagnolo nella recente editoria italiana, possiamo farci un paio di domande, all'apparenza ingenua, ma forse non irrilevanti per fare il punto sulla situazione attuale.

La prima: sarebbe ancora possibile, oggi, proporre traduzioni in prosa del teatro dei Secoli d'oro? E poi: posto che è giusto e perfino necessario tradurre i versi con i corrispondenti versi, un sonetto o un'ottava (per porre due esempi) sono riconoscibili senza rime e svolgono così la loro funzione drammatica? Infine: l'approccio *isometrico* nelle traduzioni, inserito peraltro in un atteggiamento ecdotico e critico più rispettoso del testo originale, ha giovato alla diffusione del teatro del Siglo de Oro presso i lettori e gli spettatori italiani?

Alla prima domanda rispondo *pronto y mal*: sì; almeno in due circostanze, ahimè del tutto teoriche. Dando ormai per acquisita la prassi di pubblicare i classici in un'edizione bilingue, sarebbe lecito e forse utile proporre una versione letterale, in qualche modo *da studio*, che rimandi energicamente alla lettura del testo originale; una traduzione in prosa concepita come *ponte* verso il ritorno alla poesia del testo di partenza.

All'estremo opposto, soprattutto se consideriamo l'estrema libertà con cui da tempo i registi e le compagnie – da Grotowski fino ai talenti di casa nostra – mettono in scena i classici del Siglo de Oro, potrebbe avere senso una versione in prosa dalla quale chi allestisce lo spettacolo ricavi le battute di dialogo che a suo criterio sono più adatte a rappresentare l'azione drammatica di partenza.

Mi rendo conto che si tratta di due fattispecie del tutto teoriche e soprattutto non verificabili nella situazione contemporanea. Nel primo caso, se davvero abbiamo studenti o semplici lettori colti desiderosi di fruire della poesia originale, si può ipotizzare che siano disposti a fare lo sforzo di leggere il testo in spagnolo. Nel secondo caso, non mi sembra che nelle compagnie di oggi prevalga l'esigenza di una *rilettura creativa* che parta da una traduzione letterale; anzi, in alcuni casi recenti (che qui taccio per non dare l'impressione di avere obiettivi polemici) il dubbio è se l'abbiano davvero letto il testo di Tirso de Molina o di Calderón che hanno messo in scena.

Il che rimanda alla terza domanda. Anche qui, per essere sintetici, e soprattutto se guardiamo agli ultimi 10 anni, la risposta è: *non direi*. A un veloce sondaggio fatto sul Catalogo Bibliografico Nazionale, direi piuttosto che la situazione, in rapporto all'ultimo decennio, è abbastanza deludente. Dopo una stagione durata un paio di decenni, tra la fine dello scorso secolo e l'inizio di questo, in cui come si è accennato, il panorama editoriale sembrava essersi vivacizzato, la presenza dei classici del teatro spagnolo sembra essersi nuovamente diradata.

L'ultima iniziativa ambiziosa presso un editore di grande diffusione, la quale peraltro riprendeva in alcuni casi l'eredità di pubblicazioni precedenti, è stata quella dei due volumi antologici curati da Maria Grazia Profeti, *Il teatro spagnolo dei Secoli d'Oro*, usciti da Bompiani rispettivamente nel 2014 e nel 2015, ossia dieci anni fa¹⁵. Da allora, salvo il caso sporadico di *rêpechages* di vecchie traduzioni, la presenza nell'editoria italiana della drammaturgia aurisecolare è stata relegata a lodevoli ma minoritarie iniziative di piccoli editori¹⁶.

Anche sul piano della messa in scena, potrei sbagliarmi, ma – dopo la stagione dell'attenzione al teatro barocco spagnolo di nomi del calibro di Luca Ronconi e Maurizio Scaparro – non mi viene in mente un allestimento italiano recente che possa considerarsi memorabile¹⁷.

¹⁵ *Il teatro spagnolo dei Secoli d'Oro*, vol. I - Lope de Vega Carpio, Tirso de Molina, Miguel de Cervantes, M. G. Profeti (coord.), Milano, Bompiani, 2014; *Il teatro spagnolo dei Secoli d'Oro*, vol. II - Pedro Calderón de la Barca, Luis Vélez de Guevara, Juan Ruiz de Alarcón, M. G. Profeti (coord.), Milano, Bompiani, 2015.

¹⁶ È il caso delle opere pubblicate nella collezione *La quinta del sordo*, coordinata da Diego Simini presso l'editore leccese Pensa, dove sono apparse di recente alcune edizioni di opere drammatiche barocche, dotate di corredo critico e traduzione a fronte: L. de Vega, *I nemici in casa*, I. Resta (trad.), Lecce, Pensa MultiMedia, 2018; P. Calderón de la Barca, *Il maggior mostro del mondo*, D. Simini (pref. e trad.), Lecce, Pensa MultiMedia, 2019; P. Calderón de la Barca, *Achille dama e guerriero*, D. Simini (a cura di), Lecce, Pensa MultiMedia, 2023; P. Calderón de la Barca, *Amare dopo la morte*, D. Simini (a cura di), Lecce, Pensa MultiMedia, 2023.

¹⁷ Per un'attenta ricognizione della ricezione nel nostro Paese del teatro classico spagnolo che arriva fino al 2008 si veda D. Crivellari, *La recepción del teatro clásico español*

Certamente la crisi dell'editoria e del teatro in Italia non riguardano solo i classici del Siglo de Oro, ma in un senso più specifico – e soprattutto se facciamo il confronto con la stupefacente fioritura di rappresentazioni di cui è protagonista negli ultimi decenni il teatro dei Secoli d'oro sulla scena spagnola – credo che sarebbe miope non notare che qualcosa si è di nuovo interrotto nel rapporto tra la cultura italiana e un segmento importante del patrimonio creativo non solo ispanico ma più diffusamente europeo. Ma anche questo, mi rendo conto, è un tema che va ben oltre le pur importanti problematiche specifiche del teatro barocco (un discorso analogo, ad esempio, si potrebbe fare per la scarsa presenza nell'editoria italiana della grande narrativa spagnola del XIX e della prima metà del Novecento).

Tornando invece alla seconda questione, dobbiamo rassegnarci alla non riconoscibilità delle forme strofiche (soprattutto nella ricezione dello spettatore), anche quando svolgono una importante funzione drammatica?

In questo senso, l'esperienza traduttiva italiana recente non è priva di approcci più ambiziosi, pur nella consapevolezza della difficoltà dell'impresa. Ad esempio, nella propria traduzione di *El perro del hortelano* Barbara Fiorellino mi sembra che si ponga in una prospettiva più alta, coerentemente esposta nella nota introduttiva, che vale la pena di citare estesamente:

Il teatro barocco spagnolo è in versi, e le forme metriche in cui si esprime, tutte rigidamente codificate, sono utilizzate da Lope con grande consapevolezza [...]. La traduzione in prosa cancella tutta questa diversificazione e spesso non riesce neppure a rispettare il tessuto retorico della frase, che dev'essere interpretato, riallestito, alleggerito per risultare linguisticamente accettabile; la traduzione

en Italia, in «Cuadernos de teatro clásico», n. 24, 1, 2008, (Ejemplar dedicado a: Clásicos sin fronteras / J. Huerta Calvo (dir.), M. Zubieta (ed. lit.), pp. 191-249. Si veda anche il più recente contributo di M. G. Profeti, *Teatro aureo e pubblico italiano*, in B. Innocenti (a cura di), *La fortuna del 'Secolo d'Oro': per Marco Lombardi*, Firenze, Firenze University Press, 2018, pp. 43-51.

in versi sciolti dà a volte buoni risultati, specie quando si associa al rispetto della misura del verso, ma fa perdere la distinzione tra endecasillabi sciolti, terzine incatenate, sonetti e ottave, da un lato, e tra il *romance* assonanzato, la *redondilla* dalle rime incrociate abba e l'elaborata e preziosa *décima* dallo schema complesso di rime abbaaccddc, utilizzati con funzioni e con risultati formali del tutto diversi. Anche l'uso delle rime con funzione di enfaticizzazione rischia di perdersi, e se il testo a fronte può servire ad integrare, nell'allestimento teatrale la perdita è irrimediabile. Per far percepire tutti questi elementi al lettore o allo spettatore italiano il cui orecchio non ha familiarità con alcune delle strutture metriche sopra indicate, ho scelto di rispettare rime e assonanze. Dove non era possibile ho sostituito la rima con l'assonanza. Una delle difficoltà che presentava la traduzione del *Perro del hortelano* era la massiccia presenza di sonetti, ben nove, all'interno del testo. La loro struttura compatta ne rendeva in alcuni casi difficile la resa¹⁸.

In altri termini, sostiene la traduttrice, se una forma strofica ha una funzione drammatica dobbiamo almeno provare a tradurla in quanto tale. E la traduzione proposta da Barbara Fiorellino ha il merito di tradurre come sonetti italiani, con tanto di rime consonanti, alcuni dei corrispondenti spagnoli, adottando nei casi restanti una strategia flessibile, che accetti accanto alle rime consonanti adeguate assonanze che preservino la riconoscibilità delle strofe. Vale la pena di fare almeno un esempio:

Amar por ver amar, envidia ha sido,
y primero que amar estar celosa
es invención de amor maravillosa
y que por imposible se ha tenido.

De los celos mi amor ha procedido
por pesarme que, siendo más hermosa,
no fuese en ser amada tan dichosa
que hubiese lo que envidia merecido.

Estoy sin ocasión desconfiada,

¹⁸ L. de Vega, *Il cane dell'ortolano*, F. Antonucci, S. Arata (a cura di), Napoli, Liguori, 2006, pp. 50-51.

celosa sin amor, aunque sintiendo;
 debo de amar, pues quiero ser amada.
 Ni me dejo forzar ni me defiendo;
 darme quiero a entender sin decir nada;
 entiéndame quien puede; yo me entiendo.

Amar vedendo amare invidia è stato,
 e prima ancor d'amare esser gelosa
 è invenzione d'amore misteriosa
 che impossibile era considerato.

La gelosia il mio amore ha suscitato,
 pesandomi che essendo più graziosa
 non fossi più in amore venturosa
 da meritare quello che ho invidiato.

Senza motivo sono sfiduciata,
 gelosa senza amore, ma soffrendo;
 forse amo, giacché voglio essere amata.

Non mi lascio forzare né mi difendo
 senza dire voglio esser decifrata
 e mi intenda chi può, che io mi intendo¹⁹.

A questo punto posso anticipare quale sarà l'approccio a cui saranno improntati gli esempi che seguono, che è quello di provare a tradurre secondo le strofe originali almeno quei passaggi che sono dotati di un rilevante valore sia poetico che drammatico.

3. Qualche esempio

Le proposte di traduzione che seguono sono state realizzate, in modo quasi occasionale, in seguito alla sollecitazione nata in occasione di due lezioni che ho tenuto, lo scorso anno e in quello presente, presso il *Corso di traduzione letteraria per l'editoria* che l'Università L'Orientale organizza in collaborazione con l'Istituto Cervantes di Napoli, egregiamente coordinato da Marco Ottaiano. Nella prima occasione, dopo avere esposto alcune delle problematiche

¹⁹ *Ibid.* pp. 94 e 95.

generali della traduzione teatrale e alcune di quelle specifiche del teatro del Siglo de Oro, mi facevo una delle domande che ho qui riproposto: se una strofa ha nel testo una specifica funzione drammatica, dobbiamo rassegnarci a tradurla, nella migliore delle ipotesi, in versi sciolti?

L'esempio che ponevo ai giovani traduttori in formazione era tratto da *El caballero de Olmedo*, chiedendo loro se qualcuno se la sentiva di provare a tradurre nella forma originale del sonetto il corrispondente componimento che appare nel primo atto.

La situazione drammatica è ben nota. Il sonetto, che peraltro è l'unico dell'opera, è un messaggio che il protagonista dell'opera, il cavaliere don Alonso, manda alla dama Inés, di cui si è perduto innamorato incontrandola travestita nelle sembianze di una contadina, in occasione della Fiera di Medina del Campo.

Il componimento ha la funzione non solo di veicolare i sentimenti amorosi del protagonista, ma anche di connotarlo come un personaggio non soltanto valoroso ma anche gentile e sensibile (al contrario del brutale antagonista don Rodrigo), capace di esprimersi anche in modo poetico.

Yo vi la más hermosa labradora,
en la famosa feria de Medina,
que ha visto el sol adonde más se inclina
desde la risa de la blanca aurora.

Una chinela de color, que dora
de una columna hermosa y cristalina
la breve basa, fue la ardiente mina
que vuela el alma a la región que adora.

Que una chinela fue vitoriosa,
siendo los ojos del Amor enojos,
confesé por hazaña milagrosa.

Pero díjele, dando los despojos:
«Si matas con los pies, Inés hermosa,
¿qué dejas para el fuego de tus ojos?»²⁰.

²⁰ L. de Vega, *El Caballero de Olmedo*, F. Rico (ed.), Madrid, Cátedra, 1991, p. 127.

Di fronte alle perplessità e allo scetticismo manifestati subito dai partecipanti al corso del Cervantes, decisi, una volta tornato a casa, di provarci.

Da un paio di pomeriggi di tentativi scaturì il testo che segue:

Ho visto la più bella contadina
che il sole abbia mai scorto, quando sente
il giorno che sorride dall'Oriente,
nella famosa fiera di Medina.

Una scarpetta, di un color che dora
di una colonna bella, cristallina,
la breve base, fu la l'ardente mina
che l'anima lanciò lì dove adora.

Che una scarpetta fosse vittoriosa
sugli occhi, che d'Amore sono arnesi,
mi parve fosse impresa clamorosa.

Ma mentre mi arrendevo, le richiesi:
«Se con i piedi uccidi, Inés vezzosa,
che attendersi dai tuoi begli occhi accesi?»

Certamente nella traduzione che propongo c'è più di un elemento che può lasciare perplessi. Se l'occasione di far rimare «Medina» e «contadina» era troppo ghiotta per rinunciarvi, è anche vero che il cambiamento di rima e lo spostamento dei primi due versi portano a una bizzarra struttura delle due quartine (ABBA CAAC). Poi, il troncamento di *color* è un artificio che andrebbe limitato al minimo.

Però in compenso le due terzine finali riescono a rispettare la struttura delle rime (CDCDCD nell'originale, qui DEDEDE), salvando la riconoscibilità delle forme strofiche e utilizzando quando possibile un materiale fonetico corrispondente (*vitoriosalfamosalhermosa* vs *vittoriosa/clamorosa/vezzosa*). Certamente si potrebbe fare di meglio, ma mi sembra che la proposta rispetti sostanzialmente il senso dell'originale e la sua funzione drammatica.

Dopo avere sottoposto la mia versione agli studenti del corso del Cervantes per un po', preso da altre occupazioni, non sono più tornato sulla questione, ma ho continuato a riflettervi. Dopo un anno,

però, in occasione della lezione che ho tenuto lo scorso maggio, a un gruppo diverso di studenti, mi sono recato già con altre due prove di traduzione, questa volta tratta da due opere di Calderón, una di carattere più leggero e l'altra maggiormente riflessiva e tragica, rispettivamente da *La dama duende* e *El príncipe constante*.

Dalla prima ho estratto un dialogo che si articola in due sonetti, ciascuno enunciato da uno dei due personaggi, di cui il secondo in risposta del primo. Anche qui siamo in una situazione di corteggiamento, e il ricorso a complicati concetti, peraltro ereditati dalla tradizione, è funzionale alla schermaglia amorosa.

[DON JUAN]

Bella Beatriz, mi fe es tan verdadera,
mi amor tan firme, mi afición tan rara,
que aunque yo no quererte deseara,
contra mi mismo afecto te quisiera.

Estímate mi vida de manera
que, a poder olvidarte, te olvidara,
porque después por elección te amara;
fuera gusto mi amor, y no ley fuera.

Quien quiere a una mujer, porque no puede
olvidalla, no obliga con querella,
pues nada el albedrío la concede.

Yo no puedo olvidarte, Beatriz bella,
y siento el ver que tan ufana quede
con la vitoria de tu amor mi estrella.

[DOÑA BEATRIZ]

Si la elección se debe al albedrío,
y la fuerza al impulso de una estrella,
voluntad más segura será aquella
que no viva sujeta a un desvarío.

Y así de tus finezas desconfío,
pues mi fe, que imposible atropella,
si viera a mi albedrío andar sin ella,
negara, vive el cielo, que era mío.

Pues aquel breve instante que gastara
en olvidar para volver a amarte,
sintiera que mi afecto me faltara.

Y huélgome de ver que no soy parte
para olvidarte, pues que no te amara
el rato que tratara de olvidarte²¹.

Il messaggio, al di là dell'abilità del drammaturgo di costruire poeticamente i concetti, è abbastanza chiaro. Don Juan, che è innamorato di doña Beatriz, per esprimerle la forza del suo amore, dichiara che preferirebbe poter smettere di essere destinato ad amarla, per poter così *scegliere* liberamente di poterla amare. Doña Beatriz, sospettosa che questa *libertà* possa trasformarsi in effimero arbitrio, replica che l'amore più saldo è proprio quello dettato dal destino.

Quello che rende accettabile, anche alle orecchie dell'eventuale spettatore, uno scambio di concetti che altrimenti apparirebbe stucchevole, è il gioco poetico che affida molto della riuscita alla musicalità dei versi, non ultima la ricorrenza della rima, riconducendo il gioco del corteggiamento alla riconoscibilità di una forma chiusa. Anche in questo caso mi sono sentito di tentare una versione:

[DON JUAN]

Il mio credo, Beatriz, è così vero,
così saldi l'amore ed il mio affetto,
che anche se fosse ostile il mio intelletto
contro di esso ti amerei, sincero.

Ti apprezza in modo tale la mia vita
che se mi fosse dato cancellarti
io lo farei, per ritornare a amarti,
per scelta e non per condizion subita.

Chi ama una donna in quanto obbligato
a ricordarla, non dà molto in pegno,
perché del suo volere nulla ha dato.

Bella Beatriz, è sempre nel tuo segno
che resto, e mi dispiace che il mio Fato
della vittoria dell'Amor sia degno.

²¹ P. Calderón de la Barca, *La dama duende*, F. Antonucci (ed.), Barcelona, Crítica, 2005, pp. 145-146.

[BEATRIZ]

Se la scelta è voluta decisione
e l'obbligo l'influsso di una stella
la volontà più salda sarà quella
che non resta in balia dell'occasione.

Di quella tua sottile affermazione
diffido, perché la mia salda fede,
vedendo che l'arbitrio in lei non crede,
gli negherebbe la sua approvazione.

E il breve istante che avrei consumato
nello scordare, per amarti ancora,
sarei dolente dell'amor negato.

Ed è un sollievo che né mai né ora
possa obliarti, perché avrei mancato,
nel cancellarti, di amarti allora.

Anche in questo caso, come nell'esempio precedente, nel primo sonetto la risistemazione porta a una disposizione non canonica delle rime delle due quartine (ABBA CDDA), mentre le terzine seguono l'alternanza dell'originale. Ancora una volta, avrei evitato volentieri il troncamento di *condizion*, ma non ho trovato soluzioni alternative. Il sonetto di risposta di Beatriz, invece, pur nella completa trasformazione delle assonanze segue la stessa disposizione di rime (ABBA ABBA CDCDCD). Nelle scelte lessicali, mi sono concesso il singolo arcaismo di *obliare*, che mi permetteva di salvare il metro. Certamente è arduo competere con il dettato poetico di Calderón, ma mi sembra di avere rispettato le due priorità che mi ero posto: non forzare il senso dell'originale e salvaguardare la riconoscibilità e la fruibilità del componimento poetico.

L'altro esempio che qui propongo, da *El príncipe constante*, è uno dei passaggi più famosi della drammaturgia barocca. Anche in questo caso la situazione drammatica è ben nota. Fernando, il giovane principe di Portogallo ostaggio del re mussulmano del Marocco, che ha chiesto per la sua liberazione l'inaccettabile riscatto della restituzione della città di Ceuta, riflette sulla bellezza e la deperibilità dei fiori.

Estas, que fueron pompa y alegría
despertando al albor de la mañana,
a la tarde serán lástima vana,
durmiendo en brazos de la noche fría.

Este matiz, que al cielo desafía,
iris listado de oro, nieve y grana,
será escarmiento de la vida humana:
¡tanto se emprende en término de un día!

A florecer las rosas madrugaron,
y para envejecerse florecieron:
cuna y sepulcro en un botón hallaron.

Tales los hombres sus fortunas vieron:
en un día nacieron y espiraron,
que, pasados los siglos, horas fueron²².

Si tratta non solo di un'allegoria sulla caducità della vita umana ma anche il presagio della fine tragica che attende il protagonista. Anche in questo caso vale la pena di provare almeno a riprodurre l'effetto del sonetto calderoniano:

Questi, che furono gioia e splendore,
spuntando all'albeggiare nel mattino,
a sera già saran vano declino
dormendo in seno alle sideree ore.

Questa tinta, che insinua al cielo scorno,
iridescente d'oro, neve e grana,
sarà l'ammonimento dell'umana
vita, così trascorsa dentro un giorno.

Di buon'ora a fiorire si affrettarono
le rose, ma soltanto per perire;
culla e sepulcro nel boccio trovarono.

Così l'umana sorte va a finire,
gli uomini un giorno nacquero e spirarono;
secoli, oppure ore, si può dire.

²² P. Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, F. Cantalapiedra, A. Rodríguez López-Vázquez (eds.), Madrid, Cátedra, 1996, pp. 156-157.

È evidente che anche qui, nelle quartine non mi è riuscito di rendere la distribuzione delle rime dell'originale (proponendo invece uno schema ABBA CDDC). In questo caso, inoltre, il preziosismo lessicale e il gioco sintattico rendono ancor più difficile la resa in italiano, inducendomi a una serie di spostamenti. «Pompa e alegría», ad esempio vengono ridistribuiti, con un'inversione, come «gioia e splendore». Inevitabili mi sono apparse anche delle lievi deviazioni semantiche, ad esempio «lástima vana» reso come «vano declino» (dove tuttavia sia in *vano* che in *declino* c'è implicito il sèma della *lástima*). Anche «siderea notte» non è esattamente «noche fría», ma mi è parso accettabile, almeno a un livello subliminale, se consideriamo che l'italiano «assiderare» condivide con *sidereo* la stessa etimologia di «essere esposto alle stelle».

Rispetto agli esempi precedenti, mi sono concesso un maggiore grado di arcaismo, ad esempio non solo il prevedibile troncamento di *saran* ma anche *scorno*. Il che è almeno in parte giustificato dall'ambientazione del dramma, che già per il lettore o lo spettatore seicentesco aveva un sapore medievaleggiante. Anche in questo caso, senza potere ovviamente pretendere di essere all'altezza di uno dei più grandi poeti della letteratura spagnola, mi sembra che nella resa italiana non ci siano grandi scarti rispetto al senso dell'originale, conservando la funzione scenica che il drammaturgo aveva predisposto.

In conclusione, sia queste sparse riflessioni che questi modesti saggi, oltre che l'omaggio a un Maestro come Gianni De Cesare che ha assiduamente praticato la traduzione di opere poetiche e teatrali, vogliono configurarsi come minimi elementi a favore di una proposta operativa – peraltro non particolarmente originale – in rapporto alla traduzione e all'introduzione sulla scena italiana della drammaturgia del Siglo de Oro.

Provare a tradurre secondo la scansione strofica dell'originale almeno in quei casi in cui si colga una particolare densità poetica, corrispondente a una necessaria funzione drammatica, può essere coerente con una strategia più ampia di (ri)proposizione del grande patrimonio drammatico del Siglo de Oro ai lettori, agli operatori teatrali, al pubblico dei teatri.