



## I "FALLIMENTI" DELLA TRADUZIONE TEATRALE

di Silvia Rogai



*Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better*, scriveva Beckett (Beckett 1983, 7; reso da Roberto Mussapi con «Sempre tentato. Sempre fallito. Non importa. Tentare di nuovo. Fallire di nuovo. Fallire meglio» - Beckett 1986, 67). Non trovo sintesi più appropriata alle mie riflessioni sulla traduzione drammaturgica di questo noto distico di ottonari in rima baciata. Una sintesi circolare: nel contenuto, nella forma e nella voce di un uomo di teatro consapevole dei

marginari di perfettibilità di ogni proprio operato. È entro questi confini che colloco la mia esperienza di traduttrice di *comedias* del teatro spagnolo secentesco. Una produzione teatrale tanto prolifica e influente nell'Europa coeva quanto oggi ancora poco conosciuta nel nostro Paese, sia sui palcoscenici sia tra gli scaffali. Tradurre una *comedia* aurea espone senza alcun riparo al cospetto dei limiti di un genere che si presenta già per sua stessa natura come intrinsecamente ibrido, «multidimensionale, pluricodificato, e non si esaurisce nella pagina scritta, ma ha bisogno di realizzarsi nella messinscena» (Serpieri 1977, 90), costringendo a riflettere sull'inevitabilità di un fallimento annunciato. "Fallimento" come *débâcle*, nella doppia accezione di "manchevolezza" e "inganno", ma anche di quella "caduta" riconducibile alla radice greca *σφάλλω*, "far cadere"; una caduta, un lancio, che è scontro, schianto contro la pagina bianca, nel momento stesso in cui l'atto di trasmissione si fa reale e tangibile nella propria unica, imminente manifestazione fenomenologica: una sola tra le tante possibili. Lotman definisce la semiotica teatrale come «orientata verso l'insieme» attraverso un'eterogenea «combinazione di due tipi diversi di sistemi di segni»: il linguaggio «discreto» del testo e quello «continuo» della rappresentazione (Lotman 1980, 25). Si tratta, non a caso, di quelle stesse caratteristiche di complementarità e intraducibilità che egli stesso individua nel binomio formato da pensieri - materiale mentale extrasemiotico - e



parole - traduzione del pensiero in materiale verbale - all'interno della «semiosfera» culturale (Lotman 1985) e che già Vygotskij aveva teorizzato nel dualismo tra il linguaggio interno, «di per sé», della mente e quello esterno della parola (Vygotskij 1990, 354). In quanto forma di linguaggio, anche una resa traduttiva si costituisce inevitabilmente come una e una sola manifestazione tra le tante possibili, escludendo pertanto innumerevoli altre possibilità. A tale “caduta” si aggiunge, nel caso di una traduzione drammaturgica, l'irrisolvibile incompiutezza della componente performativa insita in tale genere letterario.

Non intendo soffermarmi sull'accesa questione tra preminenza scenica o testuale nella traduzione di un testo teatrale. Le mie riflessioni in proposito, alla luce del limitato lavoro artigianale che mi ha vista “sporcarci le mani” (cfr. Morino 2004) nella traduzione del dramma *La serrana de la Vera* di Luis Vélez de Guevara (Vélez de Guevara 2010), si sono risolte a oggi in una sospensione del giudizio. Propendo per una pratica di analisi critica traduttologica in ottica diacronica, contestuale, che prescinda da una stretta valutazione qualitativa e tenga piuttosto conto di ogni ambiente storico, geografico, socioculturale, così come di ogni universo soggettivo, ogni *Umwelt*, quali elementi irripetibili necessariamente partecipi del processo traduttivo e operanti irripetibili cambiamenti sulla materia grezza che si trovano a modellare. D'altronde, la distanza dal testo alla scena è già di per sé presente all'interno della stessa comunicazione teatrale di un'opera drammaturgica, che trova le prime potenziali forme di traducibilità nelle sue attuazioni performative tramite la complessa pratica di «rimediazione» (Bolter e Grusin 2002) dal *medium* scritto a quello rappresentato: «Per il drammaturgo l'opera può essere una comunicazione indirizzata al lettore. Per il teatro invece è comunicazione soltanto la messa in scena» (Lotman 1980, 30).

### **Tradurre una *comedia nueva***

Nel caso della cosiddetta *comedia nueva* secentesca - dove il richiamo all'innovatività è riferito al superamento di normative drammaturgiche classiche quali la distinzione tra genere comico e tragico o le unità di tempo, luogo e azione - tale aspetto acquisisce una rilevanza imprescindibile. Il dramma del *Siglo de Oro* si configura infatti, soprattutto nella fase iniziale, quasi esclusivamente come teatro per la scena, operazione commerciale volta a soddisfare i



desideri del pubblico pagante. Nel precettistico trattato *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Lope de Vega spiega:

e scrivo con le regole inventate  
da chi il volgare applauso ricercò,  
che siccome le paga il volgo, è giusto  
parlargli sciocco, e così dargli gusto (de Vega 1989, 961).

Si tratta pertanto di un prodotto non già testuale, ma che

si consuma “caldo”, a teatro, e viene pubblicato solamente dopo avere esaurito la propria vita sulla scena, da parte di stampatori cui il testo giunge spesso e volentieri in modo fortuito, oramai segnato dagli interventi e dai tagli dell’adattamento scenico (Profeti 2002, 12) [traduzione mia - *N.d.A.*].

Redatto per essere direttamente venduto alla compagnia – generando così all’epoca numerosi problemi in merito alla proprietà intellettuale, e in seguito altrettante criticità di tipo ecdotico nonché di attribuzione –, il testo era una componente quasi marginale nella complessa costituzione di una *comedia* aurea, più che mai relegato in secondo piano, dietro le quinte del palcoscenico. Ecco dunque che, nel caso di una traduzione esclusivamente confinata entro la dimensione testuale, il “fallimento”, ossia il “tradimento” delle intenzioni originali, risulta pressoché inevitabile: l’ingerenza della dimensione performativa su quella testuale rende le traduzioni dei drammi del *Siglo de Oro* congenitamente “mutilate”, con l’ulteriore aggiunta della difficoltà di «recuperare il testo-spettacolo: musica, attività coreografiche, esecuzione, messa in scena, ripercussione delle tematiche su di un destinatario tanto consapevole di esse quanto oggi ne è distante un lettore contemporaneo» (*ibidem*) [traduzione mia - *N.d.A.*].



## Un'impresa possibile?

Avviandomi a proporre una traduzione de *La serrana de la Vera* senza alcuna prospettiva di rappresentazione, è stata proprio la presa di coscienza di tale condizione di “mutilazione” intrinseca e di irrisolvibile incompiutezza a guidarmi, nella riflessione circa le metodologie operative di cui servirmi, fino all'idea di *contrainte* oulipiana quale regola strutturale del processo traduttivo, che costringa a compiere scelte che facciano scaturire il potenziale sopito stimolando il pensiero abduittivo a esplorare nuove soluzioni creative. Non è un caso infatti che proprio il movimento dell'OuLiPo abbia creato l'Istituto di «Protesi» Letteraria, partendo da un'idea analoga a quella dell'inevitabilità del fallimento traduttivo:

Chi non ha avvertito leggendo un testo (qualunque ne sia la qualità) l'interesse che ci sarebbe a migliorarlo con qualche ritocco pertinente? Nessuna opera si sottrae a questa necessità. Tutta la letteratura mondiale dovrebbe essere oggetto di protesi numerose e giudiziosamente concepite (Le Lionnais 1985, 25).

Se nella poetica oulipiana ogni manifestazione letteraria si presenta per sua stessa struttura difettosa e perfettibile, ben maggiori ci appaiono le carenze di una traduzione, portatrice di nuove potenzialità mancate e insoddisfatte, ulteriormente accresciute nel caso del genere teatrale, in cui già il prototesto si considera incompleto poiché privo dell'attuazione performativa. Proseguendo nel gioco di matrioske, infine, tale aspetto di irriducibile intraducibilità è portato alle sue estreme conseguenze nel caso di una *comedia* aurea, in cui la dimensione testuale della prassi compositiva risultava dichiaratamente subordinata a quella rappresentativa. Nel caso dell'opera in questione, ad esempio, il drammaturgo ha attinto il tema del proprio dramma dal materiale folklorico popolare per adattarlo alle specifiche competenze di una determinata compagnia e, in particolare, della prima attrice destinata a impersonare il ruolo di protagonista della montanara Gila:

Nel 1613 Luis Vélez de Guevara prepara per la compagnia di Juan Morales de Medrano una



riscrittura della leggenda della bella montanara che, disonorata da un cavaliere, si assume in prima persona la vendetta del torto subito e decide di uccidere tutti gli uomini che passano sul sentiero antistante la capanna dove si è rifugiata. Un personaggio di grande rilievo antropologico e letterario, che poteva essere degnamente incarnato da Jusepa Vaca, moglie del capocomico committente, specializzata in ruoli “virili” (Profeti 2010, 7).

In una visione del testo teatrale quale prodotto commerciale, la “dominante” della scrittura di Vélez de Guevara supera la stessa idea di una dimensione scenica in termini generali per costituirsi piuttosto come una rappresentazione ben precisa, in un contesto ben definito e a opera di attori determinati. Con tale premessa risulta evidente che non soltanto un’odierna traduzione testuale si presenterà come inadeguata, ma perfino una qualunque altra messinscena in epoca coeva avrebbe necessariamente disatteso le intenzioni del manoscritto originale dedicato dall’autore all’attrice Jusepa Vaca, a cui si fa inoltre esplicito riferimento all’interno di una didascalia del primo atto:

*Éntrase el capitán retirando, y Gila poniéndole la escopeta a la vista, que lo hará muy bien la señora Jusepa.* Il capitano esce di scena ritraendosi, mentre Gila gli punta il fucile alla testa, cosa che la signora Jusepa saprà fare molto bene (Vélez de Guevara 2010, 50-51).

### **Un’inevitabile caduta e la scrittura à *contrainte***

Il fallimento era così irrimediabile che non si trattava tanto di trovare il modo di evitare la caduta, quanto di scegliere il percorso lungo il quale cadere. Ecco che il pensiero vago mi ha ricondotta ancora al movimento oulipiano e all’idea di scrittura à *contrainte*: è stato proprio il discorso intorno alle potenzialità (mancate) della traduzione teatrale a portarmi a riflettere sull’idea di «vincolo» traduttivo. Prendendo in prestito l’evocativa immagine di Queneau che definisce l’autore oulipiano come un topo che costruisce il labirinto da cui si prefigge di uscire, recentemente Simona Mambrini ha offerto un’efficace risposta all’interrogativo sulla natura del traduttore: *Et un traducteur c’est quoi? C’est un rat qui construit lui-même le*



*labyrinthe dont il se propose de sortir* (Mambrini 2012 ; «E un traduttore cos'è? È un topo che si costruisce da sé il labirinto da cui vorrebbe uscire», traduzione mia - *N.d.A.*). La pratica traduttiva implica in effetti una meticolosa quanto inevitabile serie di scelte per la costruzione di un labirinto metodologico creativo, che trova proprio nella nozione di *contrainte* - quale «vincolo», «costrizione», e dunque “dominante” - l'elemento intorno a cui strutturarsi. Tuttavia, parafrasando i noti versi della poesia *Itaca* (1911) di Kavafis, non è tanto l'uscita, come Itaca, lo scopo del cammino, quanto la sua ricerca, la quale stimola la creazione del tragitto stesso all'interno del labirinto:

Itaca t'ha donato il bel viaggio.  
Senza di lei non ti mettevi in via.  
Nulla ha da darti di più (Kavafis 1961, 119).

Attraverso il legame con la *contrainte*, la traduzione assume le sembianze non soltanto di operazione di “trasmissione” più oggettiva, dove il prefisso *trans-* rimanda all'idea di “veicolare” un messaggio da un contesto a un altro, ma anche di “abduzione” soggettiva che “vincola” il senso a parametri restrittivi nel tentativo di condurlo fuori (*ab-*) dal labirinto creativo.

Il vincolo diventa una *source de liberté* che indirizza e permette alla creatività di organizzarsi coerentemente: un progetto di regolamentazione e allo stesso tempo di incentivazione della scrittura. La scelta arbitraria di una regola inflessibile e la successiva sottomissione ad essa, da una parte fornisce le griglie attraverso cui modulare le immagini e le suggestioni dell'invenzione poetica, dall'altra diventa il procedimento da cui scaturisce l'intera opera (Mambrini 2012).

Alla pari della scrittura oulipiana, il vincolo nutre ogni traduzione non come ostacolo a generare impotenza nell'atto ri-creativo, ma quale rassicurante alleato che rende attuabile un'immanente ricaduta reale dando voce all'iniziale afasia spiazzata da un universo di



incalcolabili possibilità di difficile gestione. L'immagine di traduzione come abduzione rimanda precisamente all'idea del "condurre fuori" il testo dal labirinto per ricreare, sgrossare e smussare la materia fino a "farla cadere" in un nuovo contesto: "fallire", appunto. La scelta di vincoli, di "dominanti", quali criteri strutturanti di una resa traduttiva rivela il carattere di impotenza e limite dell'atto stesso del tradurre; ma "limite" sta a significare anche "confine", "margine" che regola e definisce un contenitore non debordante, un'accoglienza circoscrivibile entro confini tangibili che permettono di realizzare una concreta manifestazione del pensiero.

### **Polimetria della *comedia nueva***

Partendo dalla consapevolezza del carattere di intraducibilità insito in quello teatrale più che in altri generi letterari, mi sono chiesta come muovermi nei confronti di un testo tanto sfuggente e indomabile, in cosa trovare rifugio e conforto per proporre la mia, all'epoca ancora sopita, contingente manifestazione "in atto" tra le tante silenti "in potenza". Quale materia prima a vincolare la costruzione del labirinto traduttivo de *La serrana de la Vera*, ho scelto infine di utilizzare una delle *contraintes* di cui gli stessi drammaturghi aurei si servivano nella stesura delle proprie opere: l'espedito della versificazione. Se infatti, come visto, la traduzione drammaturgica è drammaticamente soggetta a una doppia relazione "fallimentare", data l'inarrivabilità della componente performativa ad accrescerne esponenzialmente il carattere di incompletezza, nel caso del teatro del *Siglo de Oro* la polimetria si aggiunge quale elemento portatore di nuovi livelli di complessità. Quello aureo era infatti un dramma composto tramite un'accorta commistione di versi di *arte menor* e *arte mayor* - vale a dire con un numero di sillabe rispettivamente inferiore e superiore a otto - strutturati in un'impalcatura strofica che non aveva la mera funzione di espedito formale a contenere e veicolare il messaggio, ma contribuiva a modellarlo apportando valore semantico e divenendo essa stessa contenuto. Teatro per la scena, il testo della *comedia nueva* trovava nella forma metrica un significativo generatore di significato: a differenti metri e strutture strofiche corrispondevano infatti non soltanto ruoli scenici e status sociali riconducibili a determinate tipologie di personaggi o nuclei performativi, ma anche precisi passaggi diegetici



facilmente identificabili da parte del composito pubblico coevo. Nel suo *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* Lope de Vega illustra:

Conformi i versi con molta prudenza  
ai vari fatti che viene trattando:  
le *décimas* convengono ai lamenti,  
il sonetto sta bene se si aspetta,  
i racconti domandano i *romances*,  
e anche in ottave riescono benissimo,  
le terzine sono per cose gravi,  
le *redondillas* per quelle d'amore (De Vega 1989, 975).

Oulipiani *ante litteram*, i drammaturghi aurei trovavano nella versificazione una *contrainte* vincolante e creativa, un elemento che concorreva alla costruzione del senso trasformando la materia poetica. Alla compiutezza della rappresentatività, di una ricaduta reale, contestuale e irripetibile, che connota l'incerto trovare forma e prendere corpo della traduzione drammaturgica, si unisce nel teatro aureo l'ulteriore vincolo di quella che è, non a caso, la "gabbia" metrica. Alla complessità della resa poetica del verso, che accomuna l'altrettanto fertile dibattito circa la traducibilità della poesia, si somma inoltre la manifesta impossibilità di veicolare il ruolo semantico e strutturante rivestito dall'aspetto polimetrico. Alla luce di questo ulteriore elemento generatore di fallimento, la traduzione del teatro aureo definisce i propri confini entro (almeno) tre segmenti ideali: la dinamica, di più ampio respiro, tra prototesto e metatesto; quella tra testo e scena, e dunque tra lettore e spettatore, che investe in modo più specifico le riflessioni traduttologiche in materia di drammaturgia; quella peculiare dimensione del teatro secentesco spagnolo connotata dalla tensione dialettica tra verso e prosa, intorno a cui si articola più nel dettaglio la critica alle traduzioni delle *comedias* del Seicento. Un labirinto a tre dimensioni, dunque, quello che il traduttore è chiamato a realizzare tramite la scelta di *contraintes* al cui riparo affidare la propria genesi creativa. La complessità del teatro aureo genera uno spaesamento, prima ancora che traduttivo, di tipo





esegetico, che costringe inevitabilmente a prendere atto dei propri limiti interpretativi per formulare strumenti operativi attraverso i quali orientarsi:

Calarsi nel teatro spagnolo del *Siglo de Oro* è come visitare una città sterminata e inafferrabile: mentre, a uno sguardo d'insieme, ne avvertiamo agevolmente l'ampiezza e la molteplice e minuziosa uniformità, rinunciamo presto all'illusione di penetrarla tutta. [...] Penetriamo nei testi con un senso di perplessità non meno forte della suggestione che promana dal loro inesauribile brusìo. [...] Muovendoci in questo magma, andiamo in cerca di una modalità di approccio, di un ritmo sul quale cadenzare i nostri passi (Samonà 1989, IX e XVI).

Torna ancora una volta a farsi sentire la necessità di una *contrainte*, di un «ritmo», non a caso, su cui accordare il proprio passo.

## **Tradurre in versi, senza esitazioni**

Per quanto riguarda *La serrana de la Vera*, trovando posizione nel binomio dialettico tra traduzione teatrale per il testo o per la scena all'interno del primo gruppo di appartenenza, ho scelto di utilizzare quale paradigma strutturante la resa traduttiva l'elemento della versificazione, proprio in virtù del ruolo che esso rivestiva nella prassi compositiva testuale, avviandomi così a costruire un «labirinto» regolatore e creativo di ottonari (*Try again. Fail again. Fail better*). Non potendo restituire la natura programmaticamente performativa del dramma di Vélez de Guevara, ho scelto di mantenerne almeno la componente polimetrica in quanto «vincolo» strutturante dell'opera scritta, in un'ottica vicina alle riflessioni tramite cui Susan Bassnett - all'interno dell'articolo dal significativo titolo metaforico *Ways Through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts* - individua nella traduzione teatrale una pratica irrimediabilmente testuale:

Al traduttore viene chiesto in effetti di compiere l'impossibile: elaborare un testo scritto



che forma parte di un più ampio insieme di sistemi di segni – investendo aspetti paralinguistici e cinesici – come se si trattasse di un testo letterario, creato esclusivamente per la stampa, da leggere al fuori della pagina stampata (Bassnett 1985, 87) [traduzione mia – *N.d.A.*].

Prendendo in prestito una semplice terminologia matematica – in omaggio alla stessa scuola oulipiana –, se in ogni traduzione soggiacciono, *in nuce*, le incalcolabili possibilità fenomenologiche delle manifestazioni del prototesto, nel caso di un’opera teatrale la componente dell’aspetto performativo ne accresce in modo direttamente proporzionale l’inarrivabilità. Il lavoro «impossibile» di restituire integralmente ciò che per propria natura si presenta come incompleto “fa cadere” definitivamente la traduzione nella bidimensionalità “fallimentare” della pagina bianca. È allora che il vincolo si fa bussola e labirinto, significante e significato, rendendo attuabile un’unica e circoscrivibile porzione di una realtà più ampia e complessa. Scegliendo una resa metrica ho tentato di evitare quanto meno quella distanza tra prosa e verso che si sarebbe andata a sommare all’inevitabile residuo di intraducibilità già presente nello scarto tra linguaggio continuo e discreto, opera rappresentata e opera scritta, prototesto e metatesto. Tuttavia, anche nel carattere evocativo del verso, del significante che genera significato, risiede una dose di afasica inesprimibilità: non si tratta di parole «umane», ma di «parole più nuove / che parlano goccioline e foglie / lontane» di dannunziana memoria, che tendono a un’intraducibile fusione metamorfica con l’elemento naturale. Il carattere ineffabile e inafferrabile della sinestetica corporeità costitutiva del testo drammaturgico – determinato dal fatto che «la materialità del linguaggio teatrale forma parte del suo stesso significato, la sua cadenza sonora è ciò che lo distingue dall’opera scritta» (Ribas 1995, 31)[traduzione mia – *N.d.A.*], è accresciuto dall’elemento poetico. Nella parziale inadeguatezza della parola a rendere la sensazione, la traduzione si configura come pratica di “trasformazione” della materia testuale, la quale non è trasmessa nella propria integrità ma inevitabilmente cambia forma, perde sostanza e si modella fino a riformularsi in una nuova manifestazione fenomenica.

La mia proposta di traduzione italiana de *La serrana de la Vera* è “vincolata” dal



mantenimento della misura sillabica del verso originale in una versione metrica semimimetica che prescinde dallo schema rimico del prototesto cercando tuttavia di conservarne la densità retorica e fonica. Tale scelta si riconduce allo specifico dibattito circa il mantenimento della versificazione per la traduzione italiana dei drammi aurei spagnoli, che ha trovato la sua massima espressione e teorizzazione negli anni Ottanta del secolo scorso con la raccolta *Teatro del «Siglo de Oro»* diretta da Carmelo Samonà per la collana «Le Spighe» di Garzanti, in tre tomi rispettivamente dedicati a Lope de Vega (1989), Tirso de Molina (1991) e Calderón de la Barca (1990), la cui *contrainte* editoriale era l'offerta di traduzioni in versi con il testo originale a fronte. A differenza della prassi operativa dominante fino alla metà del Novecento, il panorama contemporaneo delle traduzioni italiane delle *comedias* auree propende oramai generalmente per una resa versificata, sulla base di quelle che Fausta Antonucci individua come le tre caratteristiche

di assoluta rilevanza per le scelte del traduttore [...]: si tratta di un testo composto per la rappresentazione teatrale; si tratta di un testo composto - come d'abitudine nel teatro aureo - in una varietà di forme metriche e strofiche (polimetrico); si tratta di un testo composto in una lingua che non solo è ormai lontana dallo spagnolo odierno ma è anche caratterizzata da una peculiare densità stilistica e retorica, soprattutto in alcune sequenze. Tutte queste caratteristiche, considerate congiuntamente, dovrebbero portare il traduttore a scegliere senza esitazioni la traduzione in versi (Antonucci 2007, 165-166).

## Le regole di Gila

Il parziale abbandono della rima, conservata ne *La montanara della Vera* soltanto in un passaggio in endecasillabi, è motivato dalla stessa poetica di tale scuola traduttiva del teatro aureo, che identifica in alcune forme strofiche tipiche dell'epoca un substrato di inconciliabilità irriducibile con la metrica italiana: combinazioni quali le *redondillas* o i *romances*, infatti, «parlano esclusivamente entro l'alveo dello spagnolo, e dello spagnolo secentesco, per il quale furono pensati» (Samonà 1985, 105). Non intendo soffermarmi su



particolari motivazioni o conseguenze del mio tentativo di resa, già esposte in debita sede (Rogai 2010). Ne offro tuttavia qualche esempio, utilizzando la storia della *serrana* quale pretesto per approfondire le mie riflessioni su questa personale e limitata esperienza nel campo della traduzione teatrale.

Nel personaggio di Gila è possibile cogliere un'ulteriore metafora dell'arbitrio della traduzione quale scrittura à *contrainte*. Per risolvere il proprio conflitto e vendicare l'onore offeso, la montanara si autoregola imponendosi limiti precisi, in un passaggio lirico di estremo pathos palesemente destinato alle doti recitative di Jusepa Vaca:

*Y guárdense de mí todos  
cuantos hombres tiene el suelo  
si a mi enemigo no alcanzo,  
que hasta matarlo no pienso  
dejar hombre con la vida;  
y hago al cielo juramento  
de no volver a poblado,  
de no peinarme el cabello,  
de no dormir desarmada,  
de comer siempre en el suelo  
sin manteles, y de andar  
siempre al agua, al sol y al viento,  
sin que me acobarde el día  
y sin que me venza el sueño,  
y de no alzar, finalmente,  
los ojos a ver el cielo  
hasta morir o vengarme (vv. 2134-2150).*

E mi stiano ben lontani



tutti gli uomini del mondo  
se non trovo il mio nemico,  
che finché non lo avrò ucciso  
non ne lascerò uno vivo;  
faccio giuramento al cielo  
di non tornare al paese,  
non pettinarmi i capelli,  
non dormire disarmata,  
mangiare senza tovaglia,  
sempre a terra, camminare  
sempre all'acqua, al sole, al vento,  
senza che mi turbi il giorno,  
senza che mi vinca il sonno,  
e giuro di non alzare  
mai più gli occhi verso il cielo,  
finché non muoia o non compia  
la mia vendetta.

(Vélez de Guevara 2010, 144-145)

Per portare avanti i suoi propositi, per uscire dal labirinto, Gila si impone regole di condotta entro le quali agire: “costrizioni” in cui possiamo ritrovare la metafora del vincolo come strumento traduttivo. Anche in questo caso la regola diviene portatrice di senso, contribuendo innegabilmente alla costruzione stessa del labirinto da cui si tenta di uscire. In quest’ottica, l’incontro tra la *serrana* e il cavaliere, che fa seguito ai molteplici delitti per cui la donna è ormai ricercata dall’istituzione reale della *Santa Hermandad*, è quasi premonitore. Finalmente di fronte all’oggetto della propria vendetta, che smarritosi con il buio giunge alla capanna della donna senza però riconoscerne l’identità, Gila lo ammonisce anticipandogli il compiersi di un ineluttabile destino:



*el delito os aconseja  
lo mismo que vos huís,  
y a la cárcel os venís  
por entraros en la iglesia (vv. 3042-3045).*

il delitto vi conduce  
verso ciò da cui fuggite:  
arrivate alla prigione  
credendo di entrare in chiesa (*ivi*, 194-195).

Tale sensazione di inafferrabilità di un significato che sfugge, e di una fatalità che non è possibile evitare, appare analoga a quella provata nell'esperienza traduttiva. D'altronde, proprio come il traduttore, anche la stessa montanara è vittima di una predestinazione da lei stessa causata, alla quale pertanto si offre senza opporsi. Artefice del proprio fato, Gila sa di doversi esporre alle conseguenze dei tanti delitti commessi; alle suppliche del capitano, il quale si dichiara disposto a sposarla per riparare l'onore offeso, la donna risponde con grande lucidità esplicitando il dramma della propria esistenza ormai compromessa da torti cui lei non può più invece porre rimedio:

*Ya es tarde, ingrato. De aquí  
has de volar, pues por ti  
al cielo he sido traidora  
con tantas culpas (vv. 3069-3072).*

Oramai è tardi, ingrato.  
Da qui volerai: per te  
ho tradito il cielo e ho avuto



tante colpe (*ivi*, 196-197)

L'oltraggioso cavaliere viene quindi gettato dalla rupe, compiendo un volo analogo a quello del testo scritto che, colpevole e colpito, si schianta contro la doppia dimensione della pagina bianca. Come il traduttore, nel porre fine al proprio lavoro, si arrende all'evidenza inesorabile di una resa manchevole e di una "caduta" annunciata, anche Gila, nel "far cadere" la causa primaria della costruzione del labirinto, nel trovarne l'uscita, sancisce al contempo il proprio "fallimento": in un finale tragico, inusuale per la prassi drammaturgica aurea, una volta vendicatasi la *serrana* sarà catturata, rinnegata dal padre e giustiziata.

### **Cadere ancora, cadere meglio**

Già nel primo atto, nell'accennato passo in endecasillabi restituito quasi integralmente in rima, assistiamo al resoconto da parte di don Rodrigo Girón, gran maestro di Calatrava, di una altrettanto metaforica, tragica caduta da cavallo del principe Juan, figlio dei re Cattolici Fernando e Isabella:

*Apenas el bucéfalo villano  
escuchó el son de la marcial trompeta,  
cuando de un mar de espuma crespada,  
siendo el príncipe un monte, se inquieta,  
alza el errado pie, baja la mano  
y da un salto, una coza y una corbeta,  
midiendo de las casas lo más alto  
con la corbeta, con la coza y el salto.  
Quiso probar a darle una carrera,  
¡plug[u]jera a Dios que nunca lo intentara!  
parte el furioso bruto, de manera  
que imaginamos que jamás parara [...].  
Cuando en medio de aquesta ligereza,*



*que al viento, al pensamiento maravilla,  
en su velocidad misma tropieza  
y en el arena pone una rodilla,  
entre las manos mete la cabeza  
y a un corcovo le arroja de la silla,  
y aunque se asió a las crines, por la frente  
cayó sobre los ojos de la gente (vv. 999-1022).*

Appena ode la tromba militare  
che suona, quel cavallo mascalzone,  
simile, per la schiuma, a un bianco mare,  
al principe, che è roccia, lui si oppone.  
Sbagliando passo gli scappa di mano,  
fa un salto, un'impennata e uno scossone  
e si alza poi più delle case in alto  
con l'impennata, lo scossone e il salto.  
Volle provare a dargli una sferzata,  
magari non ci avesse mai provato!  
Partì il furioso bruto in galoppata,  
sembrò che mai si sarebbe fermato [...].  
Nel mezzo di quell'instabilità,  
che meraviglia il vento e l'intelletto,  
inciampa nella sua velocità,  
con un ginocchio nell'arena crolla,  
la testa tra le mani, mentre già  
a una scrollata cade dalla sella,  
e nonostante di aggrapparsi tenti,  
si schianta sotto gli occhi dei presenti





(ivi, 84-85)

Strumento fedele che accompagna e veicola il cammino, la traduzione, come l'indomito puledro, è anche causa della "caduta" del prototesto da essa condotto. Nel momento stesso in cui si conclude acquistando la tangibile materialità del testo scritto, la traduzione teatrale, come e a suo modo più di altre, si mostra in ogni suo limite.

È il vincolo, il legame irrisolvibile con la componente performativa, l'estrema libertà data da un'infinità di variabili sceniche non ulteriormente sottoponibili all'ingerenza del traduttore, a determinarne l'intrinseca, consapevole precarietà e manchevolezza, procurandone il volo goffo da una rupe poco stabile. A limitare i danni della caduta, tentando di "dare una sferzata" alla traduzione e di tenerne più salde le "redini", rimane unicamente la pur instabile "r-assicurazione" della *contrainte*, che guida il processo di creazione di senso nell'individuazione di una e una sola, ultima uscita concreta tra le tante possibili e complementari cui si è costretti a rinunciare. Ogni traduzione è una sineddoche che tenta di descrivere un panorama attraverso la riproduzione di alcuni dettagli parziali di una veduta ben più ampia.

Tuttavia, pur nei limiti che soggiacciono a ogni possibilità di resa, ritengo che l'uscita dal labirinto traduttivo sia altro rispetto alla cattura di Gila, ammanettata e incatenata per l'esecuzione ed "esposta" alla vista del popolo come monito educativo. Dal momento che l'atto del "condurre fuori" il metatesto si configura come risultato di un lungo processo di esegesi e "ri-creazione", le sue catene, ossia le *contraintes* che lo regolano, non sono simbolo di prigionia quanto di restituita libertà: la «costrizione» "tiene insieme" (*cum-stringere*) il testo nell'ottica di una "costruzione", in un percorso quasi maieutico di ricerca di senso, di movimento, di trasformazione.

Più che "prigioniera" incatenata, come la *serrana*, la traduzione è "imprigionata", in modo analogo ai simbolici Prigionieri di Michelangelo: parzialmente trattenuta dal, e nel, proprio labirinto strutturante, nell'attimo stesso in cui si appresta a uscire, sgrossata, dal marmo per essere immortalata in una precisa e unica porzione di realtà, nel desiderio di appropriarsi



dello spazio e del movimento, essa resta in parte ancora vincolata alle catene della materia originale che la ancorano saldamente a terra, evidenziando tuttavia la presenza di silenti potenzialità non manifeste. Materia, prigioniera, labirinto che sono sia forma che contenuto, *contraintes* che vincolano e stimolano in un processo che trasforma, trasporta e “conduce fuori” fino all’approdo di una sola tra le tante “potenziali” manifestazioni di realtà. Chiusa nel labirinto, la metamorfosi traduttiva trova nel proprio errare lo stimolo creativo che offre nutrimento a una tangibile, imperfetta attuazione del pensiero. Nel blocco di marmo, la materia non ancora trasformata è prigioniera delle proprie potenzialità; “condotta fuori”, esposta ai propri limiti, essa è imprigionata in una determinata e concreta manifestazione reale che, pur escludendone altre, la vincola e la veicola a un nuovo testo, dove diverrà ancora materiale labirintico per future possibili scene entro cui cadere. Cadere ancora, cadere meglio.

## Bibliografia

Albani 2008: Paolo Albani, *La «contrainte» e i pazzi letterari*, intervento al convegno su *Écritures et lectures à contraintes*, Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, 14-21 agosto 2001; pubblicato nella traduzione francese di Tanka G. Tremblay in «Les Cahiers de l’Institut», n. 1, 2008 (per accedere direttamente all’articolo in italiano: <http://www.paoloalbani.it/Cerisy.html>, u.v. 26/10/2013)

Antonucci 2007: Fausta Antonucci, *Tradurre La vida es sueño oggi: alcune riflessioni, alcune proposte*, in «Quaderno del Dipartimento di letterature comparate», Università degli studi di Roma Tre, a. III, 2007, pp. 165-180

Antonucci 2008: Fausta Antonucci, *Problemi e soluzioni nella traduzione di testi teatrali: il caso de La vida es sueño*, in *Italianisti in Spagna, ispanisti in Italia: la traduzione. Atti del Convegno Internazionale (Roma, 30-31 ottobre 2007)*, a cura di Pina Rosa Piras, Arianna Alessandro e Domenico Fiormonte, Edizioni Q, Roma, pp. 243-254

Baetens-Schiavetta 1998/99: : *Traduire la contrainte*, numero monografico di «Formules.



Revue des littératures à contraintes», a cura di Jan Baetens e Bernardo Schiavetta, n. 2, 1998/99

Bassnett 1978: Susan Bassnett, *Translating Spatial Poetry. An Examination of Theatre Texts in Performance*, in *Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies*, a cura di James S. Holmes, José Lambert e Raymond van den Broeck, Acco, Leuven, pp. 161-176

- 1985: Susan Bassnett, *Ways Through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts*, in *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, a cura di Theo Hermans, Croom Helm, London-Sidney, pp. 87-102

- 1990: Susan Bassnett, *Translating for the Theatre: Textual Complexities*, in «Essays in Poetics», a. XV, n. 2, pp. 71-84

- 1991: Susan Bassnett, *Translating for the Theatre. The Case Against Performability*, in «TTR: traduction, terminologie, rédaction», vol. 4, n. 1, 1991, pp. 99-111

- 1996: Susan Bassnett, *Still Trapped in the Labyrinth. Further Reflections on Translation and Theatre*, in *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, a cura di Susan Bassnett, Multilingual Matters, Clevedon, pp. 90-108

Beckett 1983: Samuel Beckett, *Worstward ho*, John Calder, London

- 1986: Samuel Beckett, *Compagnia e Worstward ho*, Jaka book, Milano (traduzione italiana di Roberto Mussapi)

Bolter e Grusin 2002: Jay David Bolter e Richard Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, a cura di Alberto Marinelli, Guerini e Associati, Milano (traduzione italiana di Benedetta Gennaro da Jay David Bolter and Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge (MA), 1999)

Campagnoli 2000: Ruggero Campagnoli, *La Traduction oulipienne*, in *Les avant-gardes et la tour de Babel. Interaction des arts et des langues*, a cura di Jean Weisgerber, L'Âge d'homme,



Lausanne, pp. 187-194

Che 2005: Suh Joseph Che, *The Performability and Speakability Dimensions of Translated Drama Texts*, in «inTRAlinea», vol. 13, 2011 (per accedere all'articolo: [http://www.intraline.org/archive/article/The\\_Performability\\_and\\_Speakability\\_Dimensions\\_of\\_Translated\\_Drama\\_Texts](http://www.intraline.org/archive/article/The_Performability_and_Speakability_Dimensions_of_Translated_Drama_Texts), u.v. 26/10/2013)

Collombat 2005: Isabelle Collombat, *L'Oulipo du traducteur*, in «semen», n. 19, 2005, pp. 81-101 (per accedere all'articolo: <http://semen.revues.org/2143>, u.v. 26/10/2013)

Corrigan 1961: Robert W. Corrigan, *Translating for Actors*, in *The Craft and Context of Translation*, a cura di William Arrowsmith e Roger Shattuck, University of Texas, Austin, pp. 88-120

Delli Castelli 2006: Barbara Delli Castelli, *Traduzione teatrale e codici espressivi*, in «Traduttologia», a. I (n. s.), n. 2, pp. 55-70 (ora consultabile online: [http://www.academia.edu/914044/Traduzione\\_teatrale\\_e\\_codici\\_espressivi](http://www.academia.edu/914044/Traduzione_teatrale_e_codici_espressivi), u.v. 26/10/2013)

de Vega 1989: Félix Lope de Vega y Carpio, *Nuova arte di far commedie in questi tempi* (1609), in *Teatro del «Siglo de Oro»*, a cura di Mario Socrate, Maria Grazia Profeti, Carmelo Samonà, Garzanti, Milano, vol. I: *Lope de Vega*, a cura di Mario Socrate, pp. 953-984 (edizione con testo a fronte, traduzione italiana di Maria Grazia Profeti da Félix Lope de Vega y Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, 1609)

Elam 1980: Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, London

Ferencik 1970: Ján Ferencik, *De la spécification de la traduction de l'œuvre dramatique*, in *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, a cura di James Holmes, Mouton, La Haye, pp. 144-160

Fernández Cardo 1995: José María Fernández Cardo, *De la práctica a la teoría de la traducción dramática*, in Lafarga-Dengler 1995, pp. 405-411



Kavafis 1961: Konstantinos Petrou Kavafis, *Itaca*, in *Poesie*, A. Mondadori, Milano (da *Ιθακη*, traduzione italiana di Filippo Maria Pontani)

Kowzan 1975: Tadeusz Kowzan, *Littérature et spectacle*, Mouton, La Haye

Lafarga-Dengler 1995: *Teatro y traducción*, a cura di Francisco Lafarga e Roberto Dengler, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

Le Lionnais 1985: François Le Lionnais, *Il secondo manifesto (1973)*, in *Oulipo. La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Riconcreazioni)*, Clueb, Bologna, pp. 22-27 (traduzione italiana di Ruggero Campagnoli e Yves Hersant da François Le Lionnais, *Le Second Manifeste*, in *Oulipo. La littérature potentielle (Créations Re-créations Récréations)*, Gallimard, Paris, 1973, pp. 24-27)

Lotman 1972: Jurij Michajlovič Lotman, *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano (traduzione italiana di Eridano Bazzarelli, Erika Klein e Gabriella Schiaffino da Jurij Michajlovič Lotman, *Struktura judozhestvennogo teksta*, Iskusstvo, Moskva, 1970)

— 1980: Jurij Michajlovič Lotman, *Semiotica della scena*, in «Strumenti critici», a. XV, n. 44, 1980, pp. 1-45 (traduzione italiana di Simonetta Salvestroni da Jurij Michajlovič Lotman, *Semiotika sceny*, in «Teatr», I, pp. 89-99)

— 1985: Jurij Michajlovič Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Marsilio, Venezia (traduzione italiana di Simonetta Salvestroni da Jurij Michajlovič Lotman, *Izbrannye stat'i v trech tomach*, vol. I: *Stat'i po semiotike I tipologii kul'tury*, Aleksandra, Tallinn, 1992)

Lotman-Uspenskij 1975: Jurij Michajlovič Lotman e Boris Andreevič Uspenskij, *Introduzione*, in Jurij Michajlovič Lotman, Boris Andreevič Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano, pp. 25-35 (traduzione italiana di Manila Barbato Faccani, Remo Faccani e Marzio Marzaduri da *Kul'tura i informacija*, in *Stat'i po tipologii kul'tury. Materialy k kursu teorii literatury*, vol. I, Tartuskii gos. Universitet, Tartu, 1970)



Mambrini 2012: Simona Mambrini, *La traduzione: una scrittura à contraintes*, in «inTRAlinea», vol. 14, 2012 (visibile all'indirizzo <http://www.intraline.org/print/article/1825>; u.v. 24 ottobre 10 2013)

Morino 2004: Angelo Morino, *Le mani sporche. Appunti sul tradurre letteratura*, in *Sentieri narrativi stranieri contemporanei*, a cura di Roberto Carnero e Giuliano Ladolfi, Interlinea, Novara, pp. 103-108 (ora anche in «tradurre. pratiche teorie strumenti», n. 2, primavera 2012; per accedere direttamente all'articolo: <http://rivistatradurre.it/2012/05/le-mani-sporche/>)

Mounin 1976: Georges Mounin, *La traduction au théâtre*, in Georges Mounin, *Linguistique et traduction*, Dessart et Mardaga, Bruxelles, pp. 161-171

Paolucci 2006: Claudio Paolucci, «Antilogos». *Imperialismo testualista, pratiche di significazione e semiotica interpretativa*, in *Testo, pratiche, immanenza*, a cura di Pierluigi Basso, Ananke, Torino, pp. 123-141

Pavis 1976: Patrice Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Université de Québec, Montréal

- 1989: Patrice Pavis, *Problems of Translation for the Stage. Intercultural and Postmodern Theatre*, in *The Play out of Context. Transferring Plays from Culture to Culture*, a cura di Hanna Scolnicov e Peter Holland, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 25-45

Profeti 2002: Maria Grazia Profeti, *La recepción del teatro áureo en Italia*, in *Calderón en Italia. La Biblioteca Marucelliana*, Firenze, catalogo della mostra, Alinea, Firenze, pp. 11-42

- 2010: Maria Grazia Profeti, *Introduzione*, in Vélez de Guevara 2010, pp. 7-21

Pujante-Gregor 1996: *Teatro clásico en traducción. Texto, representación, recepción. Actas del Congreso Internacional (Murcia, 9-11 noviembre 1995)*, a cura di Ángel Luis Pujante e Keith Gregor, Universidad de Murcia, Murcia

Ribas 1995: Alberto Ribas, *Adecuación y aceptabilidad en la traducción de textos dramáticos*,



in Lafarga-Dengler 1995, pp. 25-35

Rodríguez 1995: Aurea Fernández Rodríguez, *El modelo de traducción y el traductor del discurso teatral*, in Lafarga-Dengler 1995, pp. 37-46

Rogai 2010: Silvia Rogai, *Criteri di traduzione*, in Vélez de Guevara 2010, pp. 26-29

Samonà 1985: Carmelo Samonà, *Nota del traduttore*, in Lope de Vega, *La nascita di Cristo*, traduzione italiana di Carmelo Samonà, Einaudi, Torino, pp. 101-107

- 1989: Carmelo Samonà, *Prefazione*, in De Vega 1989, pp. IX-XX

Santoyo 1989: Julio César Santoyo, *Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología*, in «Cuadernos de Teatro Clásico», n. 4: *Traducir a los Clásicos*, Ministerio de Cultura, Madrid, pp. 95-112

- 1995: Julio César Santoyo, *Reflexiones, teoría y crítica de la traducción dramática. Panorama desde el páramo español*, in Lafarga-Dengler 1995, pp. 13-23

Sedda 2006: Franciscu Sedda, *Imperfette traduzioni*, in Jurij Michajlovič Lotman, *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di Franciscu Sedda, Meltemi, Roma, pp. 7-68

Serpieri 1977: Alessandro Serpieri, *Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale*, in «Strumenti critici», a. XII, n. 32-33, 1977, pp. 90-137

Ubersfeld 1977: Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Éditions Sociales, Paris

Vélez de Guevara 2010: Luis Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera - La montanara della Vera*, Alinea, Firenze (traduzione italiana di Silvia Rogai da Luis Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, 1613)

Vygotskij 1990: Lev Semënovič Vygotskij, *Pensiero e linguaggio. Ricerche psicologiche*, Laterza, Roma-Bari (traduzione italiana di Luciano Mecacci da Lev Semënovič Vygotskij, *Myšlenie i reč´, Psihologičeskie issledovanija*, Gosudarstvennoe Social´no-Èkonomičeskoe



Izdatel'stvo, Moskvà-Leningrad, 1934)

Zuber 1980: *The Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*, a cura di Ortrun Zuber, Pergamon, Oxford

Zuber-Skerrit 1984: *Page to Stage: Theatre as Translation*, a cura di Ortrun Zuber-Skerrit, Rodopi, Amsterdam