

*Il teatro spagnolo dei Secoli d'Oro, vol. I - Lope de Vega
Carpio, Tirso de Molina, Miguel de Cervantes,*
coordinamento generale di Maria Grazia Profeti,
Milano, Bompiani, 2014, 2436 pp.

Daniele CRIVELLARI
Università di Salerno

È ben nota, a chi lavora con gli studenti che in ambito universitario si avvicinano al teatro aureo spagnolo, l'importanza di proporre loro testi affidabili, in edizioni critiche e annotate. Altrettanto nota, tuttavia, è la difficoltà di reperire quegli stessi testi in traduzioni italiane ugualmente affidabili, critiche e annotate: la necessità di avvicinare lettori non avvezzi alla frequentazione dei drammi del Siglo de Oro per mezzo delle traduzioni si scontra con l'esiguità di versioni disponibili e, ciò che è peggio, con l'obsolescenza o la scarsa qualità di alcune di esse. Se pure è vero che negli ultimi anni sono sorte diverse iniziative editoriali volte a colmare questa lacuna – si pensi, per non citare che un paio di esempi meritori, alla collana “Bagattelle” presso ETS, diretta da Giulia Poggi, o a “Dulcinea” presso Marsilio, diretta da Marco Presotto, da cui sono tratti, peraltro, due dei testi in traduzione riprodotti nel libro qui recensito –, molto rimane ancora da fare. Il primo volume de “Il teatro spagnolo dei Secoli d'Oro”¹, coordinato da Maria Grazia Profeti, si inserisce a pieno titolo in questo continuo e sempre più proficuo lavoro attorno alla grande stagione aurea spagnola che si osserva recentemente in Italia.

L'opera, che appartiene alla collana “Classici della letteratura europea” diretta da Nuccio Ordine, offre una selezione di dieci commedie di Lope, Tirso e Cervantes: *La dama boba*, *Los melindres de Belisa*, *Fuente Ovejuna*, *El caballero de Olmedo*, *El castigo sin venganza*, *El vergonzoso en Palacio*, *Don Gil de las calzas verdes*, *El condenado por desconfiado*, *El burlador de Sevilla* e *La entretenida*². Completano il volume un'ampia introduzione (pp. vii-xxxvii) e tre brevi saggi bio-bibliografici dedicati agli autori (pp. 3-14, 1095-1101 e

¹ Il titolo del volume è “Il teatro dei Secoli d'Oro. Volume I” nella sovraccoperta, “Il teatro spagnolo dei Secoli d'Oro. Volume primo” nel frontespizio e “Teatro spagnolo dei Secoli d'Oro. Volume primo” nel sommario.

² Mentre scriviamo questa recensione è in uscita il secondo volume, che comprende altre dieci commedie: *La vida es sueño*, *La dama duende*, *El pintor de su deshonra*, *El alcalde de Zalamea* e *El príncipe constante* di Calderón, *La serrana de la Vera* di Vélez de Guevara, *La verdad sospechosa* di Ruiz de Alarcón, *El ejemplo mayor de la desdicha y capitán Belisario* di Mira de Amescua, *Entre bobos anda el juego* di Rojas Zorrilla e *El desdén con el desdén* di Moreto.

2045-2056), tutti a firma di Maria Grazia Profeti, nonché note introduttive alle commedie curate da diversi studiosi e un ampio apparato di note esplicative ai testi. Per quanto riguarda queste ultime, quasi certamente dettata da esigenze editoriali – ma non per questo meno infelice – risulta la loro collocazione in fondo al volume (pp. 2271-2402): leggendo la densa introduzione, ad esempio, è piuttosto oneroso per il lettore dover saltare avanti e indietro per più di 2000 pagine al fine di scoprire gli approfondimenti e i rimandi bibliografici proposti, con il rischio che in alcuni casi la pigrizia possa prendere il sopravvento sull'interesse. Ciò è ancora più spiacevole se si considera che le note sono realizzate con estrema cura e si rivelano uno strumento preziosissimo per addentrarsi non solo nei testi drammatici, ma anche nella comprensione di alcune scelte traduttive; raccogliere l'insieme delle note relative a ogni commedia in coda a ognuna di esse avrebbe reso indubbiamente più agevole la consultazione. A questo riguardo, aggiungeremo anche che né nei testi spagnoli né in quelli tradotti compaiono segni di rimando ai termini o alle espressioni oggetto di commento nelle note; è dunque il lettore a dover controllare, alla cieca, quali punti siano stati chiosati.

L'introduzione che apre il volume presenta un excursus attraverso alcuni degli snodi centrali del teatro aureo spagnolo: la "crisi" storico-politica e la realtà letteraria, i luoghi della teatralità (*corrales* e teatro *palaciego*), temi, personaggi e generi, oltre a una rapida ma avvincente ricostruzione dei processi di produzione e diffusione dei testi drammatici, dalla *inventio* alla stampa, passando per le dinamiche implicite nel momento della *mise en scène*. Anche la nota introduttiva a *La dama boba*, a firma della stessa Profeti, non solo presenta la sinossi dettagliata dell'opera, ma ne sviscera i meccanismi di costruzione per mezzo di un'analisi che tiene conto delle linee dell'azione drammatica, della versificazione, dei rimandi intertestuali e così via. Estremamente positivo è poi il fatto che (se, come ci sembra, il testo non è rivolto solo a un pubblico di specialisti) ci si soffermi su questioni ecdotiche puntuali, utilissime non solo ai fini della ricostruzione del testo adottato, ma anche per mostrare la centralità dell'attività filologica. Per quanto riguarda la traduzione di Rosario Trovato, oltre a essere evidente la cura per il rispetto delle quantità sillabiche dei versi, si osserva una certa attenzione per gli aspetti anche apparentemente meno significativi dell'originale, come ad esempio il livello fonetico, anche a costo di scelte coraggiose: a titolo esemplificativo citeremo il v. 188, "Bien es que Fabio, y que no sabio, sea", tradotto "Non fu saggio. Era Flavio ma non savio"; come segnala il traduttore in nota (p. 2295), la modifica del nome del personaggio si spiega proprio al fine di rispettare il gioco di parole. Apprezzabile è anche il fatto che si sia tenuto conto degli aspetti spettacolari dell'opera, come traspare ad esempio dalla traduzione della didascalia "Entren con agua, toalla, salva y una caja" del v. 960+, resa con "Entrano i servi con un vassoio, acqua, salvietta e una scatola di dolci"; segno evidente, questo, dell'intenzione di favorire nel lettore la rappresentazione mentale della *pieza*.

De *Los melindres de Belisa*, curata e tradotta da Katerina Vaiopoulos, sottolineeremo anzitutto come nell'introduzione si mettano a fuoco in modo acuto i profili dei personaggi e i complicati equilibri che si stabiliscono tra loro. Seguono

interessanti note sulla struttura polimetrica dell'opera, con osservazioni per nulla scontate sulla corrispondenza tra i diversi metri impiegati e le funzioni ad essi connesse, in linea con i più recenti contributi sulla segmentazione del testo drammatico. Così come per *La dama boba* e per tutte le altre commedie del volume, chiude l'introduzione una panoramica critica che ripercorre le vicende editoriali del testo. Com'è naturale, la traduzione della pièce deve piegarsi in alcuni casi all'impossibilità di aderire all'originale sia sul piano del contenuto che su quello metrico-rimico. La studiosa segnala ad esempio nella nota al v. 37 (p. 2303) di avere preferito il rispetto della quantità sillabica a discapito della fedeltà alla parola per quanto riguarda alcuni numeri; i termini "traditi", tuttavia, non hanno un valore vincolante nel testo, oltre al fatto che la presenza dell'originale spagnolo a fronte rende la scelta meno pesante. Più curiosa risulta invece l'operazione di addomesticamento di parte dell'onomastica e della toponomastica, che in alcuni casi sconfinava in quella che sembra un'eccessiva tutela del lettore italofono non specialista: se "Valencia" (v. 752) è tradotto con "Valenza", secondo una certa tradizione della lingua italiana, non è altrettanto chiaro per quale motivo "Sigüenza" (v. 752) diventi "Siguenza", o "Íñigo de Mendoza" (v. 763) sia reso con "Ignigo de Mendoza".

Profeti è l'autrice dell'introduzione a *Fuente Ovejuna*, oltre che la traduttrice del testo: nella prima parte, la studiosa condensa i giudizi su quest'opera e le linee interpretative frutto degli apporti dei critici negli ultimi cent'anni, da Marcelino Menéndez y Pelayo in avanti, per poi passare in rassegna, come di consueto, le varie fasi dell'azione analizzandole in rapporto alla struttura generale dell'opera e alla forma metrica di volta in volta impiegata dal Fénix. La traduzione è scorrevole e da essa trapela la cura posta nel tentativo di restituire non solo la misura metrica dei versi, ma anche il loro ritmo, quel "movimento della parola nel linguaggio" cui Meschonnic ha dedicato pagine illuminanti. In alcuni punti, poi, a nostro modo di vedere, la traduzione riesce nell'ardua impresa di riprodurre l'intera tavolozza delle sfumature dell'originale: è il caso, ad esempio, dello straziante soliloquio di Laurencia nel terzo atto (vv. 1725-1795) o, sempre nell'ultima *jornada*, della concitata scena dell'uccisione del Commendatore (vv. 1850-1921).

Frutto del lavoro di una sola studiosa, Fausta Antonucci, è anche l'edizione critica annotata con introduzione e la traduzione de *El caballero de Olmedo*. In questo caso la nota introduttiva segue in parte un percorso diverso, in quanto non presenta nel dettaglio la sinossi dell'azione drammatica, ma si concentra piuttosto sull'analisi di alcuni elementi tematici e strutturali dell'opera. In particolare, Antonucci dedica alcuni densi paragrafi a sviscerare i complessi rapporti intertestuali che la "trágica historia" (v. 2731) scritta dal Fénix tesse con la letteratura antecedente, sia popolare che colta (poesia tradizionale, lirica *cancioneril*), per poi mostrare le tecniche di costruzione messe in atto da Lope per confezionare questo capolavoro: sapiente costruzione dei personaggi, accorta rielaborazione dei nuclei narrativi precedenti, il tutto in un costante dialogo con l'orizzonte d'attesa degli spettatori. Della bella traduzione del testo ci piace sottolineare l'accuratezza con cui vengono mantenute le strutture anaforiche (si vedano ad esempio i vv. 1636-1637, 2035-2036, 2044-2047, ecc.) e

quelle allitteranti (vv. 2032-2033, 2150-2151, ecc.). Per quanto riguarda invece i giochi paronomastici, spesso impossibili da rispettare, viene proposta una spiegazione in nota, come ai vv. 95-96, 921-922 o 1234, mentre in alcuni casi il testo viene modificato per offrire un'analoga dilogia (cfr. ad esempio i vv. 91-94 o 1075).

Chiude la serie di commedie lopiane *El castigo sin venganza*, a cura di Profeti: nella nota introduttiva la studiosa si addentra nel complesso eppure chiarissimo sistema di metafore su cui Lope puntella la storia d'amore impossibile tra Cassandra e Federico, ripercorrendo altresì gli elementi portanti (dentro/fuori, *justo/gusto*, immaginazione e confusione, ecc.) della commedia. A proposito della traduzione, Profeti cita la fitta selva di giochi retorici e concettuali presenti nel momento culminante della tragedia, alla fine del secondo atto; si tratta, per il traduttore, "di una serie di forche caudine, sotto le quali tuttavia è necessario inoltrarsi per tentare di ridare al lettore i molti sensi del passaggio" (p. 897). In effetti, la lettura dei vv. 1811-2030 – ma, a ben vedere, dell'intera *pieza* – mostra in modo molto chiaro quale sforzo supponga la resa in italiano di un linguaggio estremamente denso, che dice senza poter dire in un equilibrio che appare perfetto e immodificabile; tuttavia il risultato, a nostro modo di vedere, può dirsi riuscito.

Di Tirso il volume accoglie, come si è detto, quattro commedie: la prima, *El vergonzoso en Palacio*, è curata da Giulia Poggi (con la collaborazione di Frej Moretti per la fissazione del testo spagnolo). La nota introduttiva ripercorre brevemente la sinossi della commedia, per concentrarsi poi sull'intrecciarsi delle storie fondate su quella che viene definita una "sorta di psicomachia rovesciata delle forze che tradizionalmente presiedono alla dinamica amorosa" (p. 1107), ovvero sulla vicenda di Mireno e Madalena. Vengono altresì presentate alcune riflessioni sull'impiego del travestimento, oltre a un'analisi di taglio socioletterario sul contesto in cui venne prodotta e inscenata la commedia, caratterizzato come fu dalla presenza dei *privados* (il duca di Lerma, nel caso specifico). La traduzione si misura egregiamente con un testo affatto scontato, che nella dialettica linguistica tra i personaggi e nella pluralità dei registri trova una delle sue caratteristiche essenziali; come afferma Profeti nell'introduzione bibliografica all'autore, il linguaggio tirsiano presenta un evidente sperimentalismo che fa convivere perfettamente, ad esempio, vernacolo contadinesco (come nel dialogo infarcito di *sayagués* tra Tarso e Melisa ai vv. 169-ss.) e slanci dal chiaro sapore gongorino (come nel sonetto di Mireno ai vv. 647-660).

È ancora Giulia Poggi, in tandem con Frej Moretti per il testo spagnolo e Ida Poggi Nuccio per la traduzione, ad occuparsi del *Don Gil de las calzas verdes*. La nota introduttiva mette in luce i moventi tematici dell'azione, quali il binomio nobiltà/ricchezza, il denaro, ma soprattutto il gioco delle parti frutto dei molteplici travestimenti di Juana e Martín, nonché il significato simbolico del colore verde che pervade l'opera già a partire dal titolo e l'ampio uso di proverbi e detti. Dell'impossibilità di trasporre in italiano i molteplici livelli di significazione del complesso linguaggio tirsiano (si vedano ad esempio i vv. 254-260, 811-819, 3019-3021, ecc.) avverte Poggi in chiusura dell'introduzione, eppure la lettura del testo italiano dell'opera risulta scorrevole e piacevole, grazie anche a "un continuo

confronto reciproco e una ininterrotta ricerca comune di un ritmo uniforme e fedele alla varietà metrica e linguistica della commedia” (p. 1397) da parte delle due traduttrici.

El condenado por desconfiado, il cui testo spagnolo è curato da Profeti, è introdotto, tradotto e annotato da Giovanni Cara; dopo avere ripreso alcune delle questioni centrali del fenomeno teatrale barocco già trattate nell'introduzione generale da Profeti, nella nota introduttiva lo studioso fa luce sulle delicate tematiche su cui è imperniata la vicenda: il binomio peccato/redenzione, ad esempio, o il valore della confessione nella concitata fase storica post-tridentina e controriformista. Cara riesce a mettere bene in risalto i richiami e le allusioni – a volte velate, altre meno – contenute nel *Condenado*, che lo legano inscindibilmente a testi, concetti e questioni che costituiscono chiavi imprescindibili di lettura del dramma. Non mancano alcune osservazioni sui difficoltosi processi di attribuzione della paternità e di trasmissione della *pieza*, che hanno influito sulla vita del testo. In conclusione, lo studioso riflette estesamente sulla sua prassi traduttiva, con alcune suggestive note sulla traduzione in generale: si dice contrario, ad esempio, alla “concezione narcisistica che pensa a una «sconfitta»” (p. 1632) nella non sempre facile operazione di travaso testuale da una lingua all'altra. Il punto di partenza per queste considerazioni è la resa in italiano del titolo, ma la lettura della traduzione mostra una grande maturità nel confrontarsi con il testo anche in una prospettiva che sa tenere conto della dimensione scenica, una dimensione a cui peraltro si allude spesso nella nota introduttiva.

Il teatro tirsiano si chiude, come era prevedibile, con *El burlador de Sevilla* a cura di Profeti; in poche pagine la studiosa riesce a condensare gli elementi salienti di questa commedia e a spiegare le ragioni di un successo quasi unico nel panorama barocco spagnolo. A suon di citazioni da opere di altri autori (Lope, Vélez, Mira de Amescua) si evidenzia in modo chiarissimo come i materiali principali del *Burlador* fossero già presenti nella letteratura teatrale coeva; eppure, come dimostra Profeti, la grande forza innovativa di don Juan risiede proprio in una nuova visione drammatica, che inscena la dannazione del personaggio. Per quanto concerne la traduzione, in una nota la studiosa si scusa segnalando che “dato il peculiare carattere del testo, le note sono quasi esclusivamente incentrate su problemi ecdotici” (p. 2379). Ciononostante, nell'ottica di un lettore discente, proprio l'acribia filologica che traspare dalle note (si pensi a quelle ai vv. 204-206, 598-599, 1154, 1687-1693, 2103, ecc.) costituisce a nostro modo di vedere un elemento di estremo interesse, che può insegnare anche più di una spiegazione sulla mancata resa, ad esempio, di un gioco paronomastico.

Chiude il volume *La entretenida*, frutto di un lavoro a otto mani: il testo spagnolo e le note sono curate da Federica Cappelli, l'introduzione è di Giulia Poggi, mentre la traduzione è opera di David Baiocchi e Marco Ottaiano. La nota introduttiva, oltre a un breve riassunto della trama, mette in prospettiva la produzione teatrale cervantina nel contesto dei primi tre lustri del XVII secolo, avendo come termine naturale di paragone Lope. Proprio riguardo al “Monstruo de la naturaleza” Poggi sottolinea come dietro al carattere “*entretenido*” della pièce di Cervantes si celi una posizione polemica nei confronti del nuovo modo di fare teatro inaugurato dal Fénix. Nella

prospettiva del testo tradotto, è interessante il fatto che la studiosa sottolinei alcuni elementi linguistici come aspetti nodali della commedia: lo “stile volutamente enfatico con cui i *galanes* esprimono le loro angosce amorose” (p. 2062), la “tessitura linguistica che, modulata su una serie di registri intermedi, riflette [...] lo stile — variegato e imprevedibile — del parlato” (p. 2063), o ancora un “parlato colorito e intessuto di onomatopoe, deittici ed espressioni figurate” (p. 2064). Con tutti questi aspetti (e altri, quali l’uso ricorrente di vezzeggiativi, interiezioni e imprecazioni, la creazione di neologismi e il ricorso ai giochi linguistici) si deve confrontare la traduzione, naturalmente; il testo italiano ci pare riesca a restituire in modo soddisfacente questa molteplicità di piani (si vedano ad esempio i vv. 43-46, 1040-1043, 1269-1285, 1635-1636, 1803-1816 o 2072-2075), rimandando in nota alcune soluzioni dalla resa impossibile.

Durante la lettura del volume l’occhio rileva qui e là alcuni errori e refusi: ne *La dama boba* la didascalia del v. 492+ recita “Vanne”, invece che “Vanse”; più avanti si legge “Debéis de hablar en rornances, (sic) / porque un discreto y un necío (sic)” (vv. 1306-1307); la didascalia del v. 501+ de *Los melindres de Belisa*, “Vase”, è tradotta “Escono”; in *Fuente Ovejuna*, a p. 639, compare il termine “minaccie”; nella nota introduttiva al *Don Gil* (p. 1388) si cita il verso “Elvira sin vira” senza segnalare l’avvenuta espunzione del “pero” all’interno dello stesso, e indicando erroneamente che si tratta del v. 1725 del terzo atto, mentre è il 1705 del secondo; nella didascalia a p. 1727 del *Condenado por desconfiado* manca un punto e virgola, e sia in quest’opera che nel resto del volume saltano a volte i punti finali delle didascalie; nella nota introduttiva a *La entretenida* (p. 2066) si citano le parole di don Francisco al v. 1925 “trújole de su amo”, ma nel testo si legge “trájole de su amo”. Come si vede, si tratta di poche sviste in un mare magnum di quasi 2500 pagine, che ben poco inficiano l’ottimo lavoro compiuto dai vari studiosi, e da Maria Grazia Profeti come coordinatrice, nel riunire in questa silloge testi affidabili, critici e tradotti in modo perlopiù eccellente. Il secondo volume, che presenterà anche opere di autori meno frequentati – ma non per questo meno interessanti, come Vélez o Moreto –, completerà questo bel progetto di sicura utilità nel panorama dell’ispanismo italiano.