

TRADURRE *LA VIDA ES SUEÑO* OGGI: ALCUNE RIFLESSIONI, ALCUNE PROPOSTE di *Fausta Antonucci*

1. Sono di diversi ordini i problemi che si propongono a chi, oggi, voglia affrontare la traduzione di un grande classico del teatro spagnolo come *La vida es sueño*. Cercherò di darne conto in modo il più possibile rapido, prima di analizzare comparativamente alcune concrete proposte di traduzione.

Non è mia intenzione fare una premessa di carattere teorico, per ragioni sia di spazio sia di incapacità personale: la prassi traduttiva ha sempre preceduto la teoria, nella mia esperienza, e anzi dovrei dire che la predisposizione e l'interesse a tradurre sono sempre stati in me di gran lunga maggiori rispetto alla predisposizione e all'interesse per la teoria del tradurre. Potrei fare mia senza alcuna difficoltà, fatte le debite differenze di esperienza e cultura, un'affermazione del poeta e traduttore Mario Luzi, citata dal filologo e traduttore di poesia Giuseppe Sansone: «[...] non ho mai pensato davvero di poter io teorizzare un oggetto eminentemente empirico come, gira e rigira, ha sempre finito per apparirmi la traduzione» (Luzi, 1983, p. 299, cit. in Sansone, 1989, p. 13). Una declinazione più generalizzante di questa affermazione è quella che si legge in un interessante intervento di Angelo Morino, studioso di letteratura e traduttore di narrativa e di poesia: «[...] chi teorizza sul tradurre non traduce e chi traduce non teorizza sul tradurre. Nel caso della traduzione, esiste una frattura fra la teoria e la pratica: o si sta da una parte o si sta dall'altra. Si potrebbe anche metterla così: [...] chi traduce si sporca troppo le mani per avere voglia di formulare teorie sulla propria attività»¹. Al di là della *boutade* (perché credo sia questo il senso da attribuire alle parole di Morino), ritengo peraltro, con Sansone, che «anche nel più umile fare un'oncia di sottesa speculazione pur sempre serpeggia» (Sansone, 1989, p. 13). Proprio a quest'«oncia» vorrei fare riferimento, apportando anche, per chi legge, alcuni riferimenti bibliografici specifici sul problema della traduzione di testi teatrali del Siglo de Oro, frutto della riflessione e dell'esperienza di studiosi e filologi che non hanno disdegnato di «sporcarsi le mani» (per riprendere la metafora di Morino) con la traduzione di opere letterarie.

Se, per tornare all'inizio di questo discorso, il testo da tradurre è *La vida es sueño*, non si potrà prescindere da una considerazione previa delle sue caratteristiche specifiche. Quelle di assoluta rilevanza per le scelte del traduttore sono almeno tre: 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 traduzio-

ne in versi. Come dice Maria Grazia Profeti, la traduzione in prosa (opzione troppo a lungo seguita dai traduttori in italiano delle grandi opere del teatro aureo spagnolo) cancella «el brillante tejido polimétrico de la comedia española, su complejidad rítmico-fónica»; cancella, in una parola, la «forma» propria del testo, che non è soltanto forma dell'espressione, per dirla con Hjelmslev, ma anche forma del contenuto (Profeti, 2002, p. 25). Non solo; come opportunamente fa notare Profeti, la traduzione in prosa di queste opere, oltre a cancellare la ricchezza formale e simbolica dell'originale, è anche inservibile a fini teatrali:

Perdido el apoyo del verso y de la rima, las metáforas, las figuras retóricas, parecen, en esas viejas traducciones, harapos de insoportable presunción; no hay que maravillarse si el lector cerraba con hastío el libro, y si ningún hombre de teatro pensaba en montar textos tan “desarreglados” y “raros” (*ibid.*).

Le riflessioni di Profeti, qui riportate in una versione del 2002 ma già espresse in forma analoga quasi dieci anni prima (Profeti, 1993), compendiano le ragioni metodologiche di un “nuovo corso” nelle traduzioni italiane del teatro del Siglo de Oro, che ricevette un impulso notevolissimo dall'operato, come traduttore e come organizzatore editoriale, di Carmelo Samonà. Nel 1985 Samonà tradusse infatti *El nacimiento de Cristo* di Lope de Vega, per la collana Einaudi “Scrittori tradotti da scrittori”. Scriveva Samonà nella *Nota del traduttore*:

Io ho cercato di rendere sempre in ottosillabi italiani (eventualmente in ottonari) gli ottosillabi spagnoli, in endecasillabi e settenari i più rari endecasillabi e settenari [...] ma ho rinunciato a ulteriori obbligazioni metriche. In nessun caso mi sarei ostinato a riproporre esattamente nella nostra lingua le forme e le combinazioni strofiche – e i relativi schemi ritmici – di *redondillas*, *romances*, ecc., che parlano unicamente entro l'alveo dello spagnolo, e dello spagnolo secentesco, per il quale furono pensati (Samonà, 1985, p. 105).

Non fu certo un caso se la traduzione di Samonà venne presentata, presso l'allora Facoltà di Magistero dell'Università “La Sapienza” di Roma, da Mario Socrate, che nel lontano 1963 aveva tradotto *El caballero de Olmedo* di Lope de Vega seguendo gli stessi criteri cui Samonà dichiarava di essersi attenuto per la sua versione de *El nacimiento de Cristo* (Vega, 1963). Poco tempo dopo, Samonà avrebbe diretto, per la collana “Le Spighe” di Garzanti, la benemerita raccolta *Teatro del “Siglo de Oro”*: tre volumi dedicati rispettivamente a Lope de Vega (a cura di Mario Socrate), Tirso de Molina (a cura di Maria Grazia Profeti), Calderón de la Barca (a cura dello stesso Samonà). Il criterio ispiratore di questa impresa editoriale era, come dichiarava Samonà, offrire traduzioni in versi delle opere teatrali scelte, con il relativo testo originale a fronte (Samonà, 1989, p. XIX). Un'impresa impegnativa, come sa chiunque si sia trovato a proporre progetti analoghi a una casa editrice; motivo per il quale ancora oggi si dà il caso di traduzioni in versi, pure molto belle, di testi del teatro aureo spagnolo, che vengono pubblicate senza testo a fronte (come avviene per esempio per *El burlador de Sevilla* tradotto da Laura Dolfi per la collana “Einaudi teatro” nel 1998). Sta di fatto che, come segnala Maria Grazia Profeti, quell'impresa collettiva guidata da Samonà segnò un cambio di rotta nel modo di affrontare la traduzione del teatro del Siglo de Oro. Questo mi interessa ora sottolineare, tralasciando il punto dolente costituito dalla scarsissima ripercussione che questo «nuovo corso» ha ottenuto sui palcoscenici italiani, visto che, come

osserva Profeti, «en los últimos años no se han visto en los escenarios italianos las joyas de la comedia áurea española; peor aún: no se ha visto ninguna de las obras que entonces se tradujeron» (Profeti, 2002, p. 27).

Una testimonianza recente dell'impatto di quelle traduzioni e del criterio che le ispirava, la si può trovare in un denso saggio nel quale Alfonso D'Agostino esamina le diverse operazioni che comporta l'atto traduttivo di un testo così complesso come *La vida es sueño*, mettendo a confronto diverse traduzioni e proponendone a sua volta di proprie. Il saggio si apre con una dichiarazione dal tono non certo programmatico, anzi, dubitativo almeno in parte: «Da tempo vado pensando che la resa d'un'opera poetica in altra lingua implichi probabilmente la necessità di tradurre in versi» (D'Agostino, 2002, p. 39). E poiché, come già Luzi, Sansone e Morino, anche D'Agostino è del parere che «in casi come questi, francamente, conta forse più la pratica che la teoria», egli trae delle conclusioni, operative e teoriche insieme, solo al termine della sua puntuale disamina delle diverse opzioni traduttive esistenti per il monologo di Rosaura che apre *La vida es sueño*. La scelta esplicitata da Samonà per la sua traduzione di *El nacimiento de Cristo*, più sopra citata, analoga a quella già effettuata da Mario Socrate per *El caballero de Olmedo* e riportata a sua volta da Profeti che la condivide appieno, è fatta propria anche da D'Agostino, che afferma: «Si tratta evidentemente non solo della posizione più assennata da un punto di vista pratico, ma anche di quella che meglio risponde al criterio dell'*udibilità* del testo poetico da conquistare fra *opacità* e *vischiosità*» (ivi, p. 62). Essendo l'*udibilità* «il complesso di caratteristiche che costituiscono il testo come opera di poesia, rendendolo riconoscibile in quanto tale»; l'*opacità* «l'impossibilità di rendere tutte le componenti linguistico-stilistiche dell'opera»; la *vischiosità* quell'effetto, opposto, per cui i testi originali «attirano e invischiano, trattengono nella loro orbita linguistico-stilistica la versione» (ivi, p. 40). L'opzione che D'Agostino dichiara di condividere con Socrate, Samonà e Profeti – e alla quale si attengono ottime traduzioni incluse nella già più volte citata raccolta *Teatro del "Siglo de Oro"* come quella del *Castigo sin venganza* di Lope de Vega condotta da Maria Grazia Profeti, o dell'*Alcalde de Zalamea* di Calderón condotta da Giovanni Caravaggi – risponde dunque alla tipologia della *versione metrica semimimetica*, che rispetta la forma strofica e la misura dei versi dell'originale, «mentre la ricerca di rime o d'assonanze corrispondenti è molto più aleatoria» (ivi, pp. 42-3).

L'opzione della versione metrica mimetica (che cerca cioè di riprodurre assonanze e rime in corrispondenza a quelle dell'originale) viene scartata esplicitamente da Profeti, quando afferma che «la conservación del verso y de la rima [...] funciona muy bien con el endecasílabo y los versos de la tradición noble italiana (soneto, octava, silva), pero el sonsonete del octosílabo, en el romance o la redondilla, resulta cansado y suena a retahíla de juego de niños a un oído italiano» (Profeti, 2002, p. 26); una posizione con la quale si dichiara pienamente d'accordo D'Agostino, soprattutto per quanto riguarda la traduzione di *redondillas*, *quintillas* e *décimas*, cioè le forme strofiche con rima consonante e versi ottosillabi. Il fatto è che, nella poesia spagnola, il verso di otto sillabe, sia in serie strofiche e assonanzate nei pari come il *romance*, sia nelle già menzionate forme strofiche con rima consonante (*redondillas*, *quintillas*, *décimas*), ha un'antica e nobile tradizione, precedente a quella dei versi italiani. Al contrario, nella poesia italiana l'ottonario non ha una tradizione analoga, essendo utilizzato in modo molto sporadico e discontinuo nel tempo: nelle canzoni a ballo del Quattrocento, in associazione col settenario nelle *Canzonette* del Chiabrera e, poi, in alcune del Metastasio, e, infine, in alcuni poeti di fine Ottocento (Pazzaglia, 1990, pp. 75-6). Si tratta, insomma, di un

verso così poco praticato da evocare, più che echi intertestuali di tipo letterario, memorie di filastrocche e rime facili².

Obietterei tuttavia che questo, in fin dei conti, è un problema di ricezione, che ha a che vedere non tanto con l'imperizia del traduttore quanto con i riferimenti intertestuali e l'orizzonte di attesa del lettore colto; molto maggiore mi appare invece l'altro rischio che può comportare il mantenimento della rima "a tutti i costi": quello di forzare la resa del testo originale, piegandola alle esigenze della rima e distogliendola dal rispetto sostanziale, formale e semantico, del tessuto poetico dell'originale³. È un rischio al quale non sfugge l'unica versione di *La vida es sueño* che si propone di riprodurre versi, misura metrica e rima dell'originale: condotta nel 1967 da Luisa Orioli e pubblicata per Adelphi (Calderón de la Barca, 1967), sarà la prima delle due "pietre di paragone" sulle quali si baserà la mia analisi comparativa, in cerca non tanto di "errori", quanto di spunti di riflessione sulle varie opzioni traduttive di un originale assai complesso. La seconda traduzione che analizzerò qui di seguito è quella realizzata da Dario Puccini nel 1990 per il terzo volume della già più volte citata raccolta *Teatro del "Siglo de Oro"* diretta da Samonà ed edita da Garzanti. Nell'*Avvertenza del traduttore* Puccini spiega di aver tradotto in versi, specificando che «Alla rima e spesso anche alla assonanza si è creduto opportuno rinunciare» (Calderón de la Barca, 1990, p. 15); non sempre tuttavia la sua traduzione risponde al criterio generale della versione metrica semimimetica, in quanto presenta frequenti modifiche metriche e ritmiche rispetto all'originale⁴. Ho scelto di prendere a termine di confronto e riflessione queste due traduzioni, perché sono le uniche due versioni metriche tuttora disponibili sul mercato librario⁵, e io stessa, nella nuova traduzione che sto realizzando per la collana "Dulcinea" della casa editrice Marsilio, ho adottato il criterio della versione metrica (nel mio caso, semimimetica con rispetto rigoroso della misura dei versi dell'originale).

L'analisi comparativa che condurrò sulle due traduzioni appena citate, affiancandovi la mia personale proposta traduttiva, prenderà in esame due passi di *La vida es sueño*, i vv. 1448-1487, del secondo atto, e i vv. 2428-2459, del terzo atto. Altri studiosi hanno già comparato, con metodi diversi, il monologo iniziale di Rosaura (vv. 1-22), l'inizio del lamento di Segismundo in *décimas* (vv. 102-122), il monologo di Segismundo che chiude il secondo atto (vv. 2148-2187) (rispettivamente, D'Agostino, 2002; Profeti, 1987; Soria, 1994). I due passi che ho scelto di analizzare comparativamente ai fini della traduzione, pur non essendo tra i più famosi dell'opera, fanno parte di sequenze assai significative: la prima, in *redondillas*, drammatizza il primo incontro fra il re Basilio e suo figlio Segismundo a palazzo; la seconda, in ottave, rappresenta lo sconcerto e la desolazione che si impadroniscono di Basilio di fronte alla guerra civile che devasta la Polonia, quando il re si rende conto che tutte le sue precauzioni non sono servite a evitare il disastro, ma anzi, con ogni probabilità, l'hanno provocato. Dal punto di vista metrico, sono due campioni efficaci per misurare la fattibilità di una versione metrica mimetica in quanto entrambe le forme strofiche prevedono schemi di rime consonanti; nel primo caso, tuttavia, il traduttore deve rendere versi ottosillabi, nel secondo, versi endecasillabi.

2. Vediamo, di seguito, il testo originale dei vv. 1448-1487⁶:

BASILIO

Pésame mucho que cuando,
Príncipe, a verte he venido,
pensando hallarte advertido,
de hados y estrellas triunfando,

1450

con tanto rigor te vea,
 y que la primera acción
 que has hecho en esta ocasión
 un grave homicidio sea. 1455
 ¿Con qué amor llegar podré
 a darte agora mis brazos,
 si de sus soberbios lazos
 que están enseñados sé
 a dar muertes? ¿Quién llegó 1460
 a ver desnudo el puñal
 que dio una herida mortal,
 que no temiese? ¿Quién vio
 sangriento el lugar adonde
 a otro hombre dieron muerte, 1465
 que no sienta? Que el más fuerte
 a su natural responde.
 Yo así, que en tus brazos miro
 desta muerte el instrumento,
 y miro el lugar sangriento, 1470
 de tus brazos me retiro;
 y aunque en amorosos lazos
 ceñir tu cuello pensé,
 sin ellos me volveré,
 que tengo miedo a tus brazos. 1475
 Sin ellos me podré estar
 como me he estado hasta aquí,
 que un padre que contra mí
 tanto rigor sabe usar,
 que con condición ingrata 1480
 de su lado me desvía,
 como a una fiera me cría
 y como a un monstruo me trata,
 y mi muerte solicita,
 de poca importancia fue 1485
 que los brazos no me dé,
 cuando el ser de hombre me quita.

SEGISMUNDO

Come si ricorderà, Basilio non ha voluto mostrarsi a suo figlio quando questi si è svegliato a palazzo dal sonno indotto dal narcotico, e ha delegato a Clotaldo, aio e carceriere di Segismundo, il compito di spiegargli il motivo di un cambiamento così repentino di spazio e di condizione. Segismundo, al suo risveglio, si incontra quindi successivamente con Clotaldo, con Astolfo e con Estrella; con i primi due entra subito in attrito, sfogando la sua aggressività repressa; con Estrella, vorrebbe invece dare libero corso a un'ammirazione che non esclude il contatto fisico, ma, quando cerca di prenderle la mano, viene ammonito sia dalla principessa sia da un cortigiano, che, fedele ad Astolfo, vuole evitare a quest'ultimo i tormenti della gelosia. Stizzito, Segismundo finisce per gettare giù da un balcone il cortigiano che ha osato contraddirgli; ed è proprio questo il momento che Basilio sceglie per affrontare finalmente un faccia a faccia col figlio. L'incontro si apre così, invece che con un abbraccio, con una recriminazione e un rimprovero; recriminazione e rimprovero ai quali Segismundo ribatte colpo su colpo, rinfacciando a sua volta al padre di averlo fatto crescere lontano da lui, infliggendogli una prigionia crudele e ingiusta. È un passo di grande tensione dialettica, nel quale si

mostra con chiarezza l'inclinazione di Basilio all'amplificazione retorica, e il linguaggio più asciutto e duro che caratterizza le repliche di Segismundo. Vediamo di seguito la traduzione di Orioli:

BASILIO	Principe, un gran dolore mi dai, se oggi sono venuto per trovarti ravveduto	1450
	sul destino e l'avvenire e ti trovo in un conflitto, che la sola, prima azione che hai fatto in questa occasione, è un orribile delitto.	1455
	Con quale amore potrò porgerti, adesso, i miei abbracci, se dei tuoi superbi lacci che sono esperti so	1460
	a dar morte? Chi oserebbe guardare snudato il pugnale che vibrò un colpo mortale senza orrore? Chi vedrebbe senza un grido il sangue ardente nel luogo dove la morte	1465
	ebbe un uomo? Anche il più forte al suo essere, non mente. Così io, che in te ormai vedo la morte che hai provocato, ed il luogo insanguinato, l'abbraccio non ti concedo.	1470
	E seppure in dolce laccio per cingerti son venuto, ora ad esso mi rifiuto, ché ho paura del tuo braccio.	1475
SIGISMONDO	Be', ci posso rinunciare, come ho fatto fino adesso; perché un padre che mi ha oppresso con ferocia e con rigore,	1480
	e tiranno per natura, dal suo fianco mi allontana, e mi cresce in una tana, come un mostro mi trascura; se per me la morte prega, poca cosa credo sia	1485
	che i suoi abbracci non mi dia, quando l'uomo, in me, rinnega.	

Orioli, d'accordo con il criterio che informa la sua traduzione, ha cercato in questo passo di riprodurre lo schema rimico della *redondilla* calderoniana (ABBA), con successo, tranne nel caso dei vv. 1448 e 1451 («dolore» non rima con «avvenire») e 1476 e 1479 («rinunciare» non rima con «rigore»). La misura metrica degli ottosillabi è, nella stragrande maggioranza dei versi, rispettata, con un'eccezione importante al v. 1461 (nove sillabe metriche, anche effettuando sinalefe tra «snudato» e «il»); sono da segnalare inoltre i due casi (vv. 1448 e 1459) nei quali la misura ottosillabica si ottiene

soltanto grazie a una dialefe. Ora, la dialefe è una figura metrica che nella lingua poetica del Siglo de Oro è ammessa solo in rari casi, tanto è vero che nel testo originale non se ne rintraccia nessuna; il suo uso nella versione italiana rende più difficoltoso e duro il ritmo del verso, rompendo la fluidità che caratterizza al contrario l'ottosillabo calderoniano. A mio avviso, andrebbe fatto il possibile per evitarla, se si vuole essere fedeli, non solo alla misura del verso originale, ma anche al suo andamento musicale e ritmico.

Veniamo adesso ai problemi che comporta il tentativo di mantenimento della rima. È in nome di questo obiettivo che, in più occasioni, il testo originale viene modificato a tal punto da determinare un risultato che, sebbene "gradevole" per le ricorrenze foniche delle rime, finisce per tradire il significato dei versi in misura a mio parere inaccettabile. I vv. 1450-1451 («pensando hallarte advertido, / de hados y estrellas triunfando») ripetono un concetto centrale nell'esperimento di Basilio, quello della capacità dell'uomo di vincere il destino scritto negli astri; la traduzione («per trovarti ravveduto / sul destino e l'avvenire») cancella il concetto di "trionfo", sostituendolo con quello di "ravvedimento", del tutto estraneo al testo originale. I vv. 1463-1466 trasformano il «que no sienta» del testo originale (v. 1466) in «senza un grido» (v. 1464), e «sangriento [...] lugar» del v. 1464 in un «sangue ardente» che riproduce, è vero, almeno in parte la tessitura fonica dell'originale (anche se in sede diversa), ma esaspera in modo improprio gli elementi orrorifici del testo calderoniano. Senza contare che, con questa traduzione, va persa la ripetizione di «lugar sangriento» al v. 1470, che invece andrebbe conservata. Tralasciando i luoghi in cui la stessa traduttrice chiarisce in nota che la resa traduttiva si discosta molto rispetto all'originale, segnalo infine altri tre casi nei quali il testo originale viene modificato per esigenze di rima, in modo meno violento rispetto ai due già analizzati ma con risultati, a mio parere, comunque discutibili. L'aggettivo «dolce» traduce solo un componente semantico dell'originale «amorosos» (v. 1472); «mi cresce in una tana» (v. 1482) ha una bella forza perlocutiva, ma cancella il parallelismo dell'originale tra «come a una fiera» di questo verso e «come a un monstro» del successivo; infine, non è proprio la stessa cosa pregare la morte per il figlio («se per me la morte prega», v. 1484) che "procurargliela", che è il significato corretto dell'originale *solicitar* («solicita»).

Ecco qui di seguito la traduzione di Puccini:

BASILIO	Molto m'affligge, principe, che, venuto qui a visitarti, pensavo avresti sconfitto ogni dettame del fato, invece così violento ti trovo al primo tuo atto che sei giunto a consumare subito un grave omicidio.	1450
	Come potrò accoglierti, con affetto tra le braccia, sapendo che con le tue hai ferocemente appreso a dar morte? Chi oserebbe guardare il nudo pugnale, che senza un fremito ha dato il colpo omicida? Chi ha visto senza turbamento il sangue	1455
		1460

tavia, l'aggettivo dell'originale serve in questo contesto a modificare il valore di «lazos» («allacciamenti», «abbracci»), che nel caso di Segismundo non sono «amorosos» (come si dirà al v. 1472 di quelli di Basilio) ma «soberbios» (essendo la superbia una caratteristica anch'essa costantemente collegata a Segismundo). I vv. 1462-1463 fanno poi sospettare un fraintendimento: il sintagma «que no temiese» (v. 1463) va riferito al soggetto dell'interrogativa («¿Quién llegó / a ver desnudo el puñal...?») e non alla subordinata relativa («que dio una herida mortal»), come sembra intenderlo Puccini quando traduce «il nudo pugnale / che senza un fremito ha dato / il colpo omicida». È di effetto la traduzione dei vv. 1468-1469 («che nelle tue braccia / vedo congegni di morte»), ma non rende bene a mio avviso il senso dell'originale, che quelle braccia sono state lo strumento con il quale è stata procurata, non una morte generica, ma la morte menzionata più sopra (di qui l'uso del dimostrativo, «desta muerte», che andrebbe mantenuto nella traduzione). Tradurre poi, al v. 1470, «y miro el lugar sangriento» («e guardo il luogo insanguinato»: fa riferimento a quanto detto nel v. 1464) con «e guardo il posto del sangue» mi sembra francamente inadeguato; così come il sintagma «con ardore» del v. 1473, che rimanda più al campo semantico dell'amore-passione che a quello dell'amore paterno (e infatti l'originale ha il più neutro aggettivo «amorosos»). Infine, stupisce che, avendo già accettato il traduttore in molti luoghi del testo di rendere l'ottosillabo originale con un verso o più corto o più lungo, abbia invece voluto mantenere la misura ottosillabica nel v. 1474, a prezzo di un regime preposizionale del verbo «desistere» («all'abbraccio desisto») inesistente in italiano.

L'attacco della replica di Segismundo mi sembra decisamente migliore nella traduzione di Orioli; soprattutto perché la traduzione di Puccini oblitera la ripetizione, colloquialmente molto efficace, del verbo *estar* («me podré estar / como me he estado»), rendendo la seconda occorrenza del verbo con un «come fin qui è accaduto», impersonale e di registro senz'altro più mediato e di minore impatto retorico. Il resto della battuta, invece, è senz'altro tradotto da Puccini in modo più fedele e coerente all'originale, se si tralascia la perdita del v. 1482, probabilmente dovuta a un refuso tipografico non corretto.

E vengo infine alla mia proposta di traduzione:

BASILIO	Mi dispiace assai che quando Principe, vengo a trovarti, pensando che, cauto, stessi di stelle e fato trionfando,	1450
	ti veda invece crudele al punto che il primo gesto che hai fatto in questa occasione è stato un grave omicidio.	1455
	Con quale amore potrò offrirti ora i miei abbracci se dei tuoi superbi lacci so che già hanno imparato a uccidere? Chi, vedendo	1460
	sguainato il pugnale che ferita mortale ha inferto, non teme? Chi, nel vedere il luogo cruento dove un altro uomo è stato ucciso, non trema? Che anche il più forte	1465

	paga tributo al suo istinto. E io, che vedo nel tuo abbraccio di questa uccisione l'arma, e vedo il luogo cruento,	1470
	dal tuo abbraccio mi ritraggo; e anche se amorosi lacci volevo gettarti al collo, me ne andrò senza toccarti, che ho paura dei tuoi abbracci.	1475
SEGISMUNDO	Posso anche farne a meno, come ho fatto fino adesso, che un padre che ha dimostrato con me tanta crudeltà, che con fermezza spietata dal suo fianco mi allontana, come una belva mi cresce, e come un mostro mi tratta e la mia morte procura, è di ben poca importanza	1480
	che non mi offra il suo abbraccio se l'essere uomo mi toglie.	1485

Il primo criterio che ho seguito nel tradurre è stato quello di mantenere la misura sillabica del verso originale, senza nessuna ipo- o ipermetria. In secondo luogo, pur non essendomi prefissa di riprodurre lo schema di rime della *redondilla*, per le ragioni abbondantemente esposte più sopra, ho cercato di comunque di ricostruire una rete di ripetizioni foniche in sede finale di verso: soprattutto assonanze (vv. 1460-1463; 1465-1467; 1468-1471; 1476-1477; 1480-1481-1483-1485), ma anche consonanze (vv. 1448-1451; 1472-1475). Ho anche posto molta attenzione a mantenere o riprodurre, nei limiti del possibile, il denso tessuto dell'originale, non solo a livello ritmico-fonico, ma anche semantico e retorico; cercando quindi di non cambiare troppo l'ordine delle parole nel verso né la struttura dei sintagmi, e di rispettare le ripetizioni di parole a distanza, ripetizioni che per lo più sono portatrici di rimandi significativi importanti. Per esempio, l'originale spagnolo ha per tre volte (vv. 1460, 1465, 1469) la parola *muerte* (prima nel sintagma «dar muertes / dieron muerte», poi come semplice sostantivo); se la prima occorrenza si può rendere in italiano con «dar morte», la seconda no, per ragioni di compatibilità con la misura del verso (una traduzione corretta e letterale sarebbe «a un altro uomo è stata data la morte», undici sillabe metriche); la terza occorrenza, infine, dubito che possa essere resa correttamente con «morte», quando il suo senso è quello, attivo, di «uccisione». Considerando tutte queste ragioni, ho optato per riprodurre la ripetizione dell'originale con il verbo «uccidere» e il suo sostantivo, «uccisione» (per non ripetere «omicidio» del v. 1455, in spagnolo *homicidio*). Più difficile e problematica è la resa in italiano della serie di ripetizioni (e di rime) «brazos / lazos» («braccia / lacci»). Mentre, per quanto riguarda il secondo termine, ho scelto di tradurre con «lacci» in entrambe le occorrenze (vv. 1458, 1472), per quanto riguarda «brazos» (ben cinque occorrenze: vv. 1457, 1468, 1471, 1475, 1486) ho scelto di tradurre sempre con «abbracci/abbraccio», che mi permettevano di mantenere al tempo stesso la misura del verso e la rete di ripetizioni. L'oscillazione fra il singolare e il plurale è motivata dal desiderio di mantenere, laddove possibile, la rima consonante che per ben due volte fa entrare in

eco «brazos» con «lazos» (vv. 1457-1458 e 1472-1475). L'oscillazione, comunque minima, non cancella il parallelismo, sommamente significativo, fra il v. 1457 (pronunciato da Basilio) e il v. 1486 (pronunciato da Segismundo); parallelismo che nessuna delle due traduzioni esistenti manteneva.

3. Trascrivo di seguito il testo originale del secondo passo che mi propongo di analizzare, selezionando peraltro solo le tre ottave pronunciate da Basilio:

BASILIO	<p>¿Quién, Astolfo, podrá parar prudente la furia de un caballo desbocado? ¿Quién detener de un río la corriente, que corre al mar, soberbio y despeñado? 2430 ¿Quién un peñasco suspender, valiente, de la cima de un monte desgajado? Pues todo fácil de parar ha sido, y un vulgo no, soberbio y atrevido. 2435 Dígalo en bandos el rumor partido, pues se oye resonar en lo profundo de los montes el eco repetido, unos «Astolfo» y otros «Segismundo». El dosel de la jura, reducido 2440 a segunda intención, a horror segundo, teatro funesto es, donde importuna representa tragedias la fortuna. [...] Poco reparo tiene lo infalible, y mucho riesgo lo previsto tiene; si ha de ser, la defensa es imposible, que quien la escusa más, más la previene. 2455 ¡Dura ley! ¡Fuerte caso! ¡Horror terrible! Quien piensa que huye el riesgo, al riesgo viene. Con lo que yo guardaba me he perdido: yo mismo, yo, mi patria he destruido.</p>
---------	---

Siamo nel terzo atto. Segismundo è stato liberato dall'esercito dei ribelli, che non vogliono giurare fedeltà ad Astolfo, re straniero, preferendo l'erede legittimo. Dopo aver esitato, Segismundo accetta di capeggiare i ribelli e muovere guerra a suo padre, avendo ben presente tuttavia la lezione ricevuta nel secondo atto: che, cioè, tutti i beni di questo mondo sono transitori, soprattutto il potere, e che dunque occorre agire sempre per il meglio. La scena che si apre con le ottave riportate vede Basilio prendere atto della sconfitta imminente; da un lato, nella prima ottava, il re sembra dare la colpa del disastro al «volgo» superbo; dall'altro, nella terza ottava, inizia a farsi strada in lui la consapevolezza di aver sbagliato nel modo di contrastare il destino. Si tratta di un momento chiave dell'opera, che prelude direttamente al confronto tra Basilio e Segismundo che conduce allo scioglimento dell'opera; è un momento tragico, perché in esso si descrivono gli effetti disastrosi della guerra civile, perché alcuni protagonisti corrono personalmente un forte rischio, ma soprattutto perché Basilio si rende conto per la prima volta del suo errore tragico (nel vocabolario della tragedia, si tratta della *hamartia*). Andranno quindi specialmente preservati, nella traduzione, i vocaboli che rimandano alla concezione classica del tragico ("orrore", "rappresentazione", "teatro").

Riporto, di seguito, la traduzione di Orioli:

BASILIO	Astolfo, chi potrà prudentemente mettere freno a un cavallo sboccato?	
	Chi fermare d'un fiume la corrente che corre al mare gonfio e scatenato?	2430
	Chi trattenere, coraggiosamente, un masso che dal monte s'è staccato?	
	Ma di fronte alla collera furiosa d'un volgo, fare questo è poca cosa.	2435
	Te lo dicano i due diversi suoni che fino a noi giungono dal profondo dei monti, l'eco delle due fazioni; chi grida: Astolfo!, chi grida: Sigismondo!	
	E colpita da orribili intenzioni, l'aula del giuramento, orrore immondo, è un teatro funesto, che importuna popola di tragedie la fortuna.	2440
	[...]	
	Ciò che è destino non si può evitare, e le cose previste sono piene di rischi, cui è impossibile scampare; chi cerca di evitarli, li previene.	2455
	Fato crudele, orrori, leggi amare! Chi il pericolo fugge, ad esso viene: la mia precauzione m'ha ingannato, son io, che la mia patria ho rovinato.	

L'isosillabismo è sempre perfetto, tranne che nel v. 2439, ipermetro; si tratta in generale di una traduzione assai efficace e fedele, sia nella resa fonico-ritmica, sia nella resa semantica. Con alcune obiezioni da fare, tuttavia: «sboccato» (v. 2429) ha nell'italiano di oggi un senso prevalentemente figurato (“sguaiato”, “volgare”), essendosi persa la memoria linguistica dell'originale significato letterale (“che ha perso il freno”); così anche «scatenato» (v. 2431) suona abbastanza improprio per la corrente di un fiume, senza contare che il termine spagnolo «despeñado» rientra nel campo semantico della “caduta”, cui non appartiene il termine usato per la traduzione. Tradurre «horror segundo» con «orrore immondo» è una pesante forzatura spiegabile soltanto con l'esigenza di mantenere la rima consonante; non solo si usa un aggettivo semanticamente estraneo ai concetti usati nell'originale, ma si evita di interpretare quel «a segunda intención, a horror segundo» che, giocando con la ripetizione dilogica dell'aggettivo ordinale, vuol dire “a diversa intenzione” (rispetto a quella originaria di giurare fedeltà a Astolfo), “a nuovo orrore” (perché vorrebbe rinnovare lo scandalo della presenza aggressiva di Segismundo a palazzo). Un importante fraintendimento è poi la traduzione dello spagnolo «previene» (v. 2455) con l'omofono italiano, dal significato opposto: infatti, nella lingua del Siglo de Oro, *prevenir* può anche voler dire, come qui, “predisporre”, “favorire”, non “evitare”, che è il senso che diamo al termine in italiano e che rende incomprensibile il verso, soprattutto perché entra in contraddizione con il successivo v. 2457. Tutte le obiezioni fatte fin qui alla traduzione di Orioli, come si può vedere, riguardano errori o forzature che discendono dall'aver subordinato al mantenimento della rima consonante altre esigenze non meno importanti, quali l'assoluta precisiuità semantica della traduzione e la sua fedeltà all'originale.

Errori e forzature che, in questo caso, non si trovano nella traduzione di Puccini, più limpida e semanticamente fedele:

BASILIO	Astolfo, chi potrà con il buon senso arrestare un cavallo imbizzarrito?	
	Chi fermare d'un fiume la corrente, che scende al mare gonfio ed impetuoso?	2430
	Chi con coraggio trattenere un masso che dall'alto del monte s'è staccato?	
	Ebbene, tutto è facile frenare, meno le plebi, nell'ira sfrontate.	2435
	Prova ne è il tumulto delle parti che s'ode risuonare nel profondo come un'eco dai monti ripetuta: chi acclama <i>Astolfo</i> e chi <i>Sigismondo</i> .	
	La sala dove giurano i sovrani, d'avversi intenti e di violenze oggetto, è teatro funesto dove cupa rappresenta tragedie la fortuna.	2440
	[...]	
	Contro il destino v'è poco riparo e molto rischio v'è contro i presagi; se una cosa s'avvera opporsi è vano che più la si sfugge più s'asseconda.	2455
	Fatale e dura legge! Immenso orrore! Chi al rischio vuol sottrarsi gli va incontro: la mia stessa cautela m'ha sconfitto e la mia patria io stesso ho distrutto.	

Le sole obiezioni di una certa entità che si possono avanzare a questa traduzione sono concentrate nella terza ottava. Innanzitutto, i vv. 2453-2454 presentano due importanti travisamenti semantici: addirittura, devo dire di non comprendere il senso italiano del primo di questi due versi (il senso dell'originale è chiaro: "è molto rischioso prevedere gli eventi"); «si ha de ser», del v. 2454, che sottintende «lo previsto» del v. anteriore, non vuol dire «se una cosa s'avvera», come traduce Puccini, ma "qualcosa che si realizzerà comunque". A livello ritmico, e pur nel mantenimento della misura endecasillabica, il v. 2455, con accenti in 2-5-10, determina un inciampo in un contesto di schemi accentuativi più canonici, prevalentemente in 6-10. Infine, non si capisce bene il perché della traduzione «sconfitto» per «perdido», laddove una traduzione con "perduto" avrebbe anche recuperato un'assonanza con il verso finale dell'ottava.

Propongo infine la mia traduzione:

BASILIO	Chi può, Astolfo, frenare con prudenza la furia di un cavallo imbizzarrito?	
	Chi fermare di un fiume la corrente che corre verso il mare a precipizio?	2430
	Chi trattenere un masso con coraggio che dall'alto di un monte s'è staccato?	
	Eppure, tutto è facile frenare, meno un volgo superbo e temerario.	2435
	Ne è la prova il tumulto degli opposti bandi, per cui rimbombano i dirupi	

delle montagne, in echi ripetuti,
 «Astolfo» gli uni, gli altri «Segismundo».
 L'aula del giuramento, abbandonata 2440
 a diversa intenzione, a nuovo orrore,
 è un teatro funesto in cui, importuna,
 rappresenta tragedie la fortuna.
 [...]
 Poco si può contro l'inevitabile
 ed è molto rischioso prevederlo;
 se deve essere, impedirlo è impossibile,
 e chi più lo rifugge, più l'accelera. 2455
 Dura legge! Caso crudele e orribile!
 Chi sfugge il rischio, rischia più di tutti.
 Le mie stesse cautele mi han perduto;
 io stesso, io, la mia patria ho distrutto.

Segnalo innanzitutto la rete di ricorrenze foniche destinata a sostituire, anche se in modo più slabbrato, lo schema regolare di rime dell'ottava: assonanze (vv. 2429-2431; 2432-2433-2435; 2437-2438; 2458-2459), e rime consonanti (vv. 2442-2443; 2454-2456). Ho sostituito gli aggettivi «prudente» e «valiente», in sede finale di verso, con le corrispondenti locuzioni avverbiali («con prudenza» – più rispondente a mio avviso all'originale che non il «con buon senso» di Puccini – e «con coraggio»). Ho sacrificato l'aggettivo «soberbio», del v. 2431 (pure assai importante per il rapporto che intrattiene con l'«ippogrifo violento» dell'apertura, simbolo della superbia sprofondata nella caduta) a favore dell'altro aggettivo, «despeñado», che pure rimanda palesemente all'apertura dell'opera («te desbocas, te arrastras y despeñas», v. 8). L'aggettivo «soberbio» viene comunque recuperato nella traduzione del v. 2435. Sul resto dei versi, poco altro ho da dire, se non che, dal confronto con le altre proposte esistenti, si possono evincere i criteri che mi hanno guidato, analoghi a quelli già esposti per la traduzione delle *redondillas* del secondo atto.

4. Non è mia intenzione chiudere queste pagine con una conclusione vera e propria; credo che un discorso sulla traduzione di un testo possa soltanto procedere per esempi, per analisi puntuali, per proposte, come ho tentato di fare qui. La traduzione, come dice Umberto Eco, è innanzitutto un processo di negoziazione: come tale, i suoi risultati sono, almeno virtualmente, continuamente rinegoziabili. Citando ancora Eco, «Ogni traduzione presenta dei margini di infedeltà rispetto a un nucleo di presunta fedeltà, ma la decisione circa la posizione del nucleo e l'ampiezza dei margini dipende dai fini che si pone il traduttore» (Eco, 2003, p. 17). Ogni traduzione può essere rifatta, perfezionata, modificata, nella direzione di un sempre maggiore avvicinamento all'obiettivo di una migliore resa dell'originale: a riprova, io stessa, nello scrivere queste pagine, sono ritornata su alcune soluzioni della mia traduzione che avevo creduto definitive e che, invece, dal confronto più puntuale con le altre traduzioni esistenti, mi sono apparse inadeguate, bisognose di modifica. Con questo, voglio dire anche che ogni traduttore deve moltissimo a chi lo ha preceduto sulla stessa strada; per quanto possano oggi apparire discutibili tante sue scelte (come ho evidenziato nell'analisi comparativa condotta fin qui), sono proprio quelle scelte che, per confronto e per contrasto, aiutano il nuovo traduttore a trovare soluzioni migliori. Infatti, come ho già avuto modo di affermare in un'altra sede (Antonucci, in stampa), l'analisi puntuale delle traduzioni già esistenti rende particolarmente chiari e

visibili i punti difficili del testo originale, e dunque invita a una migliore comprensione dello stesso, e, di riflesso, a una migliore resa traduttiva.

Note

1. Morino (2004, p. 106). Ringrazio Camilla Cattarulla per avermi segnalato questo intervento.
2. D'Agostino menziona addirittura «le storie di Bibì e Bibò del *Corriere dei Piccoli*» (D'Agostino, 2002, p. 63).
3. Non credo quindi che una traduzione metrica mimetica pienamente soddisfacente sia impossibile; penso solo che sia estremamente difficile affrontarla con successo. Traduzioni metriche mimetiche molto fedeli ed esteticamente riuscite mi pare siano quelle che Barbara Fiorellino ha realizzato di *Peribáñez e il Commendatore di Ocaña* e di *El perro del hortelano* (Vega, 2003, 2006), e de *El divino Narciso* (Cruz, 2007).
4. D'Agostino (2002, p. 53) afferma che si tratta di una «versione metrica non ben definibile».
5. Ho quindi scartato la versione di Gherardo Marone (Calderón de la Barca, 1920) che secondo D'Agostino (2002, p. 52) è una versione metrica semimimetica; e quella di Enrica Cancelliere (Calderón de la Barca, 1985) che secondo D'Agostino (2002, p. 53) è una versione alinearle, «quella cioè in cui a ogni verso dell'originale si fa corrispondere un rigo» senza preoccuparsi della forma metrica; in realtà, la versione della Cancelliere è, come dichiara la stessa traduttrice, piuttosto una versione in verso libero, perché non necessariamente ciascun rigo della traduzione coincide nel significato con il verso corrispondente dell'originale.
6. Per il testo spagnolo, riproduco quello stabilito per l'edizione di *La vida es sueño* da me curata (Calderón de la Barca, in stampa).
7. Stupisce che sia Orioli sia Puccini, nell'affrontare il primo verso della battuta di Basilio, non abbiano ritenuto di mantenere la misura ottosillabica, traducendo con un verso di sette sillabe; questa scelta crea infatti un forte contrasto ritmico fra l'andamento del verso iniziale (dei due versi iniziali, nel caso della traduzione di Puccini) e quello dei versi successivi.

Bibliografia

- ANTONUCCI F. (in stampa), *Problemi e soluzioni nella traduzione di testi teatrali: il caso de «La vida es sueño»*, in P. Rosa Piras (a cura di), *Atti del Convegno internazionale «Italianisti in Spagna, ispanisti in Italia: la traduzione» (Università degli Studi Roma Tre, Roma, 30-31 ottobre 2007)*.
- CALDERÓN DE LA BARCA P. (1920), *La vita è sogno*, traduzione di G. Marone, L'Editrice Italiana, Napoli.
- ID. (1967), *La vita è sogno. Il dramma e l'«auto sacramental»*, a cura di L. Orioli, Adelphi, Milano.
- ID. (1985), *La vita è sogno*, traduzione di E. Cancelliere, Edizioni della fondazione Andrea Biondo-Teatro stabile di Palermo, Palermo 1985 (ora anche Novecento, Palermo 2000).
- ID. (1990), *La vita è sogno*, traduzione di D. Puccini, in C. Samonà (dir.), *Teatro del «Siglo de Oro»*, vol. III, Calderón, Garzanti, Milano (ora edita singolarmente, Garzanti, Milano 2003).
- ID. (in stampa), *La vida es sueño*, edición de F. Antonucci, Crítica, Barcelona.
- CRUZ SOR J. I. DE LA (*Juana Inés de Asbaje y Ramírez*) (2007), *Il divino Narciso*, traduzione e studio di B. Fiorellino, Il Bagatto libri, Roma.
- D'AGOSTINO A. (2002), *Versione letteraria e interpretazione: il primo monologo di Rosaura («La vida es sueño», vv. 1-22)*, in «Il confronto letterario», 37, 1, pp. 39-71.
- ECO U. (2003), *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano.
- LUZI M. (1983), *Tradurre poesia*, a cura di R. Copioli, Paideia, Bologna.
- MORINO A. (2004), *Le mani sporche. Appunti sul tradurre letteratura*, in R. Carnero, G. Landolfi (a cura di), *Sentieri narrativi stranieri contemporanei*, Interlinea, Novara, pp. 103-8.
- PAZZAGLIA M. (1990), *Manuale di metrica italiana*, Sansoni, Firenze.

- PROFETI M. G. (1987), recensione alle traduzioni di L. Orioli ed E. Cancelliere, in "Rassegna Iberistica", 28, pp. 37-9.
- EAD. (1993), *Importare letteratura: Italia e Spagna*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- EAD. (2002), *La recepción del teatro áureo en Italia*, in *Calderón en Italia. La Biblioteca Marucelliana*, Firenze, Alinea, Firenze, pp. 11-42.
- SAMONÀ C. (1985), *Nota del traduttore*, in Lope de Vega, *La nascita di Cristo*, Einaudi, Torino.
- ID. (1989), *Prefazione* a G. Samonà (dir.), *Teatro del "Siglo de Oro"*, vol. I, *Lope de Vega*, Garzanti, Milano.
- SANSONE G. (1989), *Traduzione ritmica e traduzione metrica*, in F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Guerini e associati, Milano, pp. 13-28.
- SORIA G. (1994), «*La vida es sueño*»: *traduzioni novecentesche di Calderón a confronto*, in "Quaderni Ibero-Americani", 75, pp. 71-102.
- VEGA LOPE DE (*Lope Felix de Vega Carpio*) (1963), *Il cavaliere di Olmedo*, traduzione di M. Socrate, in "Terzo programma", 2, pp. 233-324 (ora in C. Samonà, dir., *Teatro del "Siglo de Oro"*, vol. I, *Lope de Vega*, Garzanti, Milano 1989).
- ID. (2003), *Peribáñez y el Comendador de Ocaña/Peribáñez e il commendatore di Ocaña*, introduzione, note e cura del testo spagnolo di F. Antonucci, traduzione di B. Fiorellino, Rizzoli (BUR), Milano.
- ID. (2006), *El perro del hortelano/Il cane dell'ortolano*, introduzione, note e cura del testo spagnolo di F. Antonucci e S. Arata, traduzione di B. Fiorellino, Liguori, Napoli.