

Índice

Presentación

Alessandro Ghignoli – María Gracia Torres Díaz

El lenguaje y la traducción teatral. *Seis personajes en busca de un autor* de Pirandello y *Calderón* de Pasolini

Natalí Andrea Lescano Franco

La traducción del teatro de Franca Rame: *Una donna sola* en español. ¿Traducción, adaptación o versión?

Ana Lara Almarza

Traducción y educación en Italia: El teatro burgués de Elisabetta Caminer Turra

Juan Aguilar González

La traduzione del teatro da una traduttologia poetica. Federico García Lorca in italiano

Alessandro Ghignoli

La traduzione de *El maleficio de la mariposa*. Tre poeti per Federico García Lorca

Francesco Accattoli

La traducción del teatro poscolonial en el marco de la postraducción. *Cahier d'un impossible retour*, de Valérie Goma-Getrude

María Valdunciel Blanco

La formación del intérprete de lenguas desde el teatro

María Gracia Torres Díaz

Tradurre il teatro da una traduttologia poetica. Federico García Lorca in italiano

Alessandro Ghignoli
Universidad de Málaga

1. Introduzione

Gli studi sulla traduzione teatrale non sono mai stato oggetto di intense ricerche traduttologiche che abbiano dato risultati scientifico-teorici di notevole spessore, anche se è necessario precisare che in questi ultimi anni si è cercato di produrre un materiale, soprattutto in ambito accademico, che ha cercato in modo più sostanziale individuare e procedere a delle riflessioni teoriche sul tradurre teatro (Aaltonen 2000; Buzelin 2005; Ghignoli 2013; Vieites 2016, 2017). Il nostro contributo in tal senso vuole far risaltare come un possibile avvicinamento teorico alla traduzione teatrale può partire anche da una riflessione traduttologica che nasce nella e dalla poesia; se prendiamo per vere le affermazioni lorchiane di un teatro visto come una poesia in azione, “El teatro es la poesía que se levanta del libro”, (García Lorca 1976/2009: 182) come ci ricordava l’autore granadino, vogliamo qui noi risaltare certi presupposti teorici che non possono fare altro che rivendicare il teatro come un’azione poetica in piena regola. Non possiamo inoltre disattendere alle processualità orali presenti tanto della poesia come del teatro, ed è qui che i materiali letterari si incrociano per convergere verso affinità che a prima vista potrebbero sembrare eccessive. Se la musica è parte fondamentale della poesia, basti ricordare sin dai suoi inizi il vincolo tra poesia e musica in epoca medioevale¹, l’oralità è anch’essa parte integrante e costituente della poesia. Oralità che è strettamente legata all’idea di performatività della parola e che nel suo divenire poetica allaccia un rapporto di continuità con il teatrale, e la teatralizzazione di un testo; ecco quindi che la nostra scelta, per alcuni forse anche azzardata, nasce da un presupposto che è genesi e fonte di una parola intrecciata tra poesia e teatro, come ben aveva fatto notare Lorca.

Nel teatro non funziona solo la parola come in un testo letterario *tout court*, la sua doppiezza se non addirittura molteplicità di segni ne fanno sempre un testo semiologicamente molto più complesso e variabile², determinato da diversi fattori che vanno dalla filologia alla semiotica, dalla antropologia alla etnografia, senza dimenticare il contesto in cui gli aspetti culturali della comunicazione determinano un alto grado di intervento sulla ricezione, come ci ricorda Llanos Gómez Menéndez (2019: 22): “el contexto irrumpe e incide en el significado, añadiendo datos que enumeran esa comunicación y que, por ende, nos permiten evaluar las palabras pronunciadas y los signos en toda su dimensión.”. Anche in una situazione oggettivamente poliedrica di

¹ Segnala Walter Ong (1982/2009: 132) che: “i primi poeti dovevano scrivere poesie immaginando di declamarle in pubblico.”

² “El texto teatral es una mezcla de códigos y modos. Confluyen el código lingüístico y el escénico (visual, acústico), pero además el código lingüístico tiene un modo complejo, ya que se trata de un escrito para ser representado (dicho o hecho); cabe resaltar, pues, la oralidad en los textos teatrales y, por consiguiente, de los elementos prosódicos y paralingüísticos, de los mecanismos conversacionales, etc.” (Hurtado Albir: 2001: 67).

approccio agli studi di teatrologia la parola è pur sempre un elemento fondante in letteratura, ancorché con valore semiotico, di questa particolare scrittura. Se accettiamo l'idea che da un testo originale 1 (TO1) si passa a un testo originale 2 (TO2) (Ghignoli 2014), la nostra posizione è quella di una impossibilità di un testo meta, in quanto un testo tradotto non è mai un finale, bensì un nuovo inizio su cui iniziare una interpretazione. Il testo considerato come meta è come detto una fine, mentre invece siamo di fronte a un nuovo principio, è l'altro testo che si fa autonomo e indipendente, è in definitiva *un* altro testo; e aggiungeremmo, un altro testo per un altro pubblico: "La traducción [...] pertenece a otro sistema lingüístico, con destino a un público nuevo." (Guillén 2005/2017: 317-318), e come non potrebbe essere così se pensiamo di leggere Federico García Lorca nella sua lingua di origine o in una sua traduzione in qualsiasi lingua differente dallo spagnolo.

È necessario così prendere in considerazione vari metodi di comprensione e di analisi testuale, nonché della sua relativa traduzione; il testo di destino deve riflettere sia sulla profondità tanto ontologica come gnoseologica delle parole con il loro significato e significante al fine di trasmettere i suoi valori interni (sonorità, stratificazione socioantropologica diacronica, poetica) ed esterni (messaggio standardizzato o meno, pragmatica, ricezione).

Una delle classiche tematiche che interagiscono sulla riflessione teatrale è sui termini da sempre controversi di traduzione³, adattamento e versione; come afferma Jorge Braga Riera (2011: 68-69):

resulta difícil decantarse por una u otra concepción de este trasvase, y mucho más decidir si los traductores responden a una imagen de "sirvientes" (o "mediadores") ante la obra original o, por el contrario, encajan mejor en su condición de "creadores". Igualmente complejo supone hacer clasificaciones a partir de las categorías de "traducción", "versión" o "adaptación", dada la falta de claras líneas divisorias entre las tres y las diferencias expresadas por los diversos estudiosos para referirse a ellas.

Altri valori messi in discussione dalla coeve teorie prevedono un continuo ripensare i termini di equivalenza tra lingue e culture⁴. María Amparo Olivares Pardo (1995) osserva come siano presenti in un testo teatrale le caratteristiche di un ordine intralinguale, interlinguistico e interculturale⁵. Quando analizziamo il TO1 e ci imbattiamo sul discorso teatrale dobbiamo stabilire un doppio atto comunicativo: una interazione tra i personaggi, e i rispettivi flussi comunicativi con uno spettatore, nel caso della messa in scena, presente nel presente teatrale. Anche per ciò che riguarda le didascalie, in quanto anch'esse fanno parte di un tipo di comunicazione, sebbene non siano mostrate direttamente allo spettatore ma piuttosto accompagnino indirettamente l'attore nella loro esecuzione temporale e

³ Ricordiamo come la parola /traduzione/ sia stata frutto di divergenti posizioni di significato terminologico; dagli albori della civiltà occidentale fino ad oggi, l'attività traduttiva è passata per epoche e processi storici dei più svariati. Hurtado Albir, propone alcune definizioni di traduzione, come una attività tra lingue; un'attività testuale; un atto di comunicazione; un processo (Hurtado Albir 2001: 37-40).

⁴ Come sottolinea Raffaella Bertazzoli: "il concetto di equivalenza è relativo, in quanto varia da traduttore a traduttore e a seconda del genere di testo da tradurre." (2006/2015: 30); e ancora come sostiene Antoine Berman (1999/2003: 54): "Tradurre non significa cercare equivalenze."

⁵ L'autrice ribadisce la difficoltà che può sussistere nel momento del passaggio da un testo a un altro con speciale riguardo ai contenuti interculturali: "que en el paso del texto original al de llegada, se producía todo un trasvase de una serie de representaciones, de hechos de civilización, de lo intercultural más bien «desvaído»." (Olivares Pardo 1995: 250).

spaziale, devono essere prese in considerazione nell'agire comunicativo teatrale. Possiamo osservare come finanche certe utilizzazioni terminologiche e i differenti discorsi dei personaggi, provocheranno un linguaggio che marcherà la caratterizzazione sociale e il modo in cui gli attori comunicheranno fra di essi, accompagnati a loro volta dai diversi movimenti gestuali rappresentati nella scena; e ancora, l'esistenza di situazioni in cui i giochi di parole, le espressioni fatte, i cambiamenti di registro determinano delle riflessioni che obbligano il traduttore a una più vasta gamma di approcci verso il testo drammatico. Ribadiamo come da una prospettiva della traduzione poetica, in quanto *poiesis*, sia dal nostro punto di vista da non sottovalutare e prendere in considerazione per una più corretta interpretazione e risoluzione delle varie problematiche che un testo teatrale propone nell'agire traduttivo.

2. La duplicità della traduzione teatrale

Grazie ai contributi che ci hanno dato la linguistica testuale e l'analisi del discorso, la traduzione è vista oramai come un'azione che viene eseguita su un piano di testo e non di lingua, situazione che possiamo amplificare a qualsiasi testualità letteraria. Il genere teatrale si conforma di una lingua scritta ma destinata ad essere parlata, vocalizzata, in cui il campo sonoro tende a una certa prevalenza nella messa in scena; lingua orale non vista come semplice sonorità conversazionale, bensì come generatrice di significanti; insomma, semioticamente: "La voce e il corpo dell'attore [...] influenzeranno la percezione dello spettatore e la decodifica del messaggio." (Elam 1980/1988: 49). Questo punto rende più fruibile, o fors'anche più complesso, sapere come gli attori interpreteranno l'approccio scenico anche nella loro personale interazione con l'opera sia previamente che una volta rappresentata; il traduttore dovrà allora concentrare una parte dei propri sforzi in una lettura, perché no a voce alta, per ricreare quella particolare interazione tra le scene e i differenti personaggi dell'opera.

Un avvicinamento alla traduzione teatrale investita da teorie traduttive più consone alla poesia ci obbliga a riflettere sull'esistenza di modalità linguistiche sia verbali che non verbali: le prime di natura lessico-grammaticali e sintattiche; le seconde prevalentemente socioculturali e antropologiche. Le parole assumono sempre un significato all'interno di un contesto, come ad esempio vengono pronunciate dall'attore, formando così un insieme visivo e uditivo che si iscrive di fatto nella rappresentazione, e con il gesto che è indissolubilmente legato alla parola. Fernández Rodríguez (1995: 46) afferma che: "el traductor ha de dar prioridad a la teatralidad sobre la veracidad y el realismo y manifestar, ante todo, un sentido del teatro y una gran preocupación por el respeto al espectador.". Una delle complessità principali che si incontrano nella traduzione è lo scambio degli elementi culturali, per questo bisogna tener conto delle diverse tipologie e di come trattarle; Mayoral Asensio (1994: 73-96) riassume le procedure per la traduzione dei riferimenti culturali in: a) prestito o trascrizione: quando si considera che il lettore comprende il riferimento originale; b) tracciamento (traduzione letterale): quando il significato completo è familiare ai lettori; c) adattamento o naturalizzazione (riferimenti propri equivalenti nella lingua di partenza): quando non c'è scontro con la realtà culturale o storica del lettore. Mentre una seconda posizione è teorizzata da Ritva Leppihalme (1997) che indica l'esistenza di due tipi di riferimenti culturali: a) transculturale, il

referente è condiviso da entrambe le culture; b) specifico, che comprende solo una cultura. Ecco allora che riguardo alla sfera culturale, dobbiamo porci la domanda in quale misura si possono conservare gli agenti operanti di un preciso *faire* testuale e come trasportare i suddetti riferimenti all'altra cultura. Come suggerisce García Gavín (2013: 111): “Cada texto está insertado en una determinada cultura. Cada traducción de un texto contribuye por lo tanto al intercambio entre las diferentes culturas de forma que los diferentes modos de pensar y los conceptos específicos de cada cultura se confrontan entre sí.”. Insomma, l'elemento culturale deve essere affrontato poiché una traduzione mai è una semplice trasposizione linguistica, ancor meno nella pratica della scrittura teatrale, dove il palcoscenico è il luogo senza un luogo fisso.

Pilar Ezpeleta Piorno (2009: 12) mette in evidenza che: “la traducción teatral se ha considerado como la mediación interlingüística e intercultural que opera entre dos *textos dramáticos*.”, ma con il passare del tempo e quanto più si è scritto sulla traduzione teatrale “el proceso intersemiótico –que además es interlingüístico e intercultural– de transposición escénica *del texto dramático*, cuyo fin último es un *texto teatral traducido*, también comenzó a ser considerado por los traductores e investigadores.” (Ezpeleta Piorno 2009: 12); idea recuperata, senza dubbio da autori e teorie previe (Aaltonen 2000; Montalt i Resurrecció 2001). Ezpeleta Piorno (2009) nomina un'altra forma di traduzione teatrale, la “sobretitulación”, che accompagna il testo teatrale quando deve essere trasferito in un ambiente culturale diverso da quello in cui è stato creato, poiché contengono elementi plurilinguistici o multiculturali. Entreremo in questo modo nel testo drammatico così definito dall'autrice come un: “modo de ficción creado en relación dialéctica con la representación escénica, que se ordena en el diálogo y que se construye de acuerdo con unas determinadas convicciones que le son propias.”; e un successivo momento come: “la forma de intercambio comunicativo artística y semióticamente complejo que se produce entre intérpretes y público en la *representación*”. (Ezpeleta Piorno 2009: 13).

La traduzione teatrale si può conformare così in due aspetti, da un parte focalizzata e incentrata sulla literalità del testo, mentre da un'altra inquadrata più sulla *mise en scène*; in pratica avere una traduzione non troppo fedele al senso filologico della parola, può essere invece più vicina a una sua trasposizione drammatica nell'atto della trasposizione scenica. Si evidenziano in questo contesto due tipologie strategiche di traduzione possibile, vale a dire il trattamento del testo in senso unidimensionale per una traduzione in modo letterario anche in ordine retrospettivo alle modalità della critica letteraria atta ad esporre in modo descrittivo mantenendo viva una certa tradizione e lettura letteraria e culturale; o in altro caso, un riconoscere nella forma della rappresentazione stessa del testo suddivisibile in due ulteriori aspetti, uno il più vicino possibile all'originale e alla letteratura che lo ha prodotto, e un altro verso la ricerca di un avvicinamento alla cultura di destino⁶. Elementi questi che impongono al traduttore la questione tanto della scrittura

⁶ Come ci ricorda Piero Menarini in epoca romantica, il teatro in ambito spagnolo veniva tradotto fondamentalmente trattando diverse tipologie traduttive: “1ª clase: Traducción que no modifica el original en el plano del contenido ni en el de la expresión [...] 2ª clase: Traducción que no modifica el original en el plano del contenido, pero interviene sobre el de la expresión aportando variaciones y modificaciones mínimas que mantienen inalterado el mensaje. [...] 3ª clase: Traducción que modifica consistentemente el original que se interpreta con cánones distintos [...] 4ª clase: Se toma el original como modelo de partida para la elaboración de un texto que aspira a su vez a ser autónomo y original.” (Menarini 1982: 751-759);

in sé, come della sua teatralizzazione; qui nasce la duplicità della traduzione teatrale, intesa come testo scritto, o come messa in scena, in pratica un lavoro traduttivo che deve scegliere e oscillare tra *page or stage*.

Se dovessimo pensare al testo teatrale come un *continuum* di successioni che si susseguono in senso traduttivo, la molteplicità di interpretazioni è forse una delle caratteristiche che più si riflettono per la conformazione di un TO2. Il traduttore imprimerà sempre una sua propria lettura, o meglio soggettività in quanto *transautore*⁷; questo non lo esime da alcune comprensioni del TO1, vale a dire da quell'entrare in consonanza con un ritmo del linguaggio che costituisce l'azione drammatica; con lo stile, il linguaggio che in esso è utilizzato; e con la ricezione da parte del pubblico. Sia prima che dopo la messa in scena, non possiamo dimenticare che vi è un pubblico, se pur minimo, di soli lettori filologi del testo teatrale.

Analizzare la scrittura e la lettura per arrivare a una parola che si faccia corporale e all'unisono sonora è forse ciò a cui più deve tendere il traduttore del teatro, una sorta di interdisciplinarietà che conforma la scrittura teatrale; linguistica, filologia, ma anche socioantropologia, etnografia, psicologia sociale, solo per tracciare velocemente cammini paralleli di ciò che intendiamo per scrittura drammatica a cui il traduttore deve inevitabilmente fare riferimento. Ecco allora che la scrittura poetica non è esente di una sua biologia, per recuperare l'impostazione di Gio Ferri quando nel suo *La ragione poetica* (1994: 127) afferma che: “a livello della verità biologica del discorso [...] è proprio la parola poetica ad essere ‘certa’”, e, aggiungeremo noi, ad essere di piena utilità nell'atto traduttivo, e vogliamo ricordare che anche se azione letteraria seconda è pur sempre un'azione letteraria.

3. Dalla traduzione di poesia alla traduzione teatrale

Arrivati a questo punto cerchiamo di identificare alcune tipologie della traduttologia della poesia cercando di coniugarle a un possibile approccio alla traduzione teatrale. Il motivo di questa posizione teorica, ci viene data dalla natura ontologica del testo, dalla sua illimitatezza letteraria, dalla sua carica d'ipotiposi e dalla *imago* che ne costituiscono parti fondanti e fondamentali del loro costituirsi come testo, e come detto precedentemente, da quella oralità che sempre è parte costitutente e dinamica di una scrittura; non a caso Walter Ong (1982/1986: 197) ci ricorda che: “Il passaggio dall'oralità alla scrittura si registra in molti generi d'arte verbale: nella lirica, nella narrativa, nel discorso descrittivo, nell'oratoria [...] nel teatro”. In questo senso, le relative tendenze o vere e proprie teorie della traduzione poetica devono essere connesse e correlate al nostro studio che vuole evidenziare come un approccio alla traduttologia poetica può essere d'utilità a una traduzione teatrale, o almeno in una sua parte sostanziale. Il nostro *excursus* prevede

ecco, ci pare interessante il 4° punto, solo nel caso in cui si rielabora il testo poteva definirsi “autónomo e originale”; insomma, il TO2 era possibile unicamente in una totale riscrittura, che potremmo anche contestare da un punto di vista terminologico come traduzione.

⁷ Dal nostro punto di vista, il traduttore letterario è: “anche uno degli autori dell'opera tradotta, in pratica quando parliamo di un testo tradotto in un'altra lingua, dobbiamo parlare in realtà del traduttore come di un *transautore*.” (Ghignoli 2014: 34). Consideriamo che una traduzione, inserita in una dinamica linguistica del suo tempo storico, entra in un stretto rapporto di integrazione, e non di sostituzione, del TO1, senza arrivare a quella visione mistica benjaminiana di una lingua unica e vera.

identificare la traduzione poetica in relazione alla teoria cognitiva, alla teoria del testo, alla teoria linguistica, alla ritmologia, tipologie teoriche più o meno consone, come detto, alla traduzione della poesia, ma che in virtù di una non netta differenziazione tra scritture che nascono da ragioni dell'umano ci sentiamo di mettere in relazione con il teatro, così ci ricorda Lorca dell'importanza del corpo nella scrittura teatrale (1976/2009: 182): "El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida".

3.1. Teoria cognitiva

Questa teoria definisce la traduzione poetica come un processo cognitivo, vale a dire come una serie di fasi che si sviluppano all'interno della mente umana e nel suo intorno linguistico. I teorici di questa particolare impostazione negano che la traduzione sia un mero confronto tra lingue e testi, così che il modo di spiegare e ragionare del processo cognitivo della traduzione poetica sarebbe spiegato da una serie di fattori non unicamente soggetti alla lingua o al linguaggio; fattori che si possono identificare nell'autore, nel traduttore, e nel destinatario. È necessario tenere conto dell'autore perché nel caso particolare della traduzione poetica⁸, è principalmente quella che dà al testo tutta la sua entità, e con entità ci riferiamo a tutto ciò che la poesia comporta: struttura, ritmo, metro, rima. Per questo motivo per il traduttore è necessario avere una conoscenza preliminare dell'autore e della sua opera per poter effettuare il suo primo approccio interpretativo del testo. Il traduttore non deve essere solo un conoscitore di chi scrive l'opera, ma deve anche avere un minimo di formazione poetica per comprendere e svolgere con successo il proprio lavoro. Inoltre, il destinatario è una parte fondamentale, poiché da lui deriva il tipo di traduzione da eseguire. Nel caso di un pubblico non esperto, si può prendere in considerazione una traduzione in prosa, oppure una traduzione in versi senza raggiungere standard formali elevati. Coscienti che questi ultimi casi, servono più come paratesti che come vere opere tradotte⁹.

Possiamo quindi sostenere che la traduzione poetica non è un'attività predeterminata e con strategie definite come se fosse un approccio determinista alla traduzione, poiché proprio la mutevolezza dell'atto traduttivo farà di quella particolare scrittura un testo in eterno movimento e cambiamento con continue riflessioni che metteranno in crisi le precedenti interpretazioni; come ci ricorda Loretta Frattale (2009: 236), il traduttore di poesia deve donare lo stesso sentire in un'altra lingua: "partendo non da un'esperienza personale reale, ma da un testo preconstituito (orale o scritto) che egli deve leggere attentamente e puntualmente interpretare, per restituirlo, in un'ideale purezza e pienezza di significati, di forme, di immagini ad un pubblico che presubilmente ignora la lingua dell'originale."; ci sentiamo di buon grado di poter ampliare questa posizione sia sulla traduzione della poesia come anche a quella del teatro. Il modo migliore per avvicinarsi a una certa tipologia testuale è ricercare e raccogliere le maggiori informazioni dal

⁸ Per noi d'ora in poi traduzione poetica e traduzione teatrale, nei termini che ci siamo imposti, risultano se non completamente coincidenti, si convergenti in molti punti nell'approccio pragmatico e teorico del testo da tradurre.

⁹ Vedremo più avanti le differenze delle traduzioni tra Vittorini, Bodini, e la Clementelli.

contesto e dal testo per poi valutare le differenti situazioni creatisi in un'ottica di relazione rispetto a quelle che crediamo siano le aspettative in quegli orizzonti d'attesa di jaussiana memoria. Il traduttore deve fare proprie quindi una serie di competenze specifiche per poter scrivere la propria traduzione, tra le altre saranno evidenti la competenza strutturale, la conoscenza dei materiali letterari, le conoscenze prelieve che ha con lo scrittore che deve tradurre e la consapevolezza del contesto storico e sociale dell'opera da tradurre.

Nel caso della traduzione poetica non è solo necessario capire il testo, ma anche provvedere a una ristrutturazione delle informazioni acquisite. Ciò porta a una decostruzione della poesia e a una successiva ricostruzione basata sugli elementi stabiliti separando i vari concetti venuti a creare tra di loro per poi riformarli e ricostruirli contestualizzandoli come una sorta di “desverbalización” della parola, in questo senso sottolinea Sáez de Hermosilla (1994: 20):

Pues bien, lo que decimos es que para que se dé ese paso necesario es preciso, es imprescindible, que exista una fase de desverbalización de la palabra idiomática, un estadio en el que se produce y se condensa la síntesis de todos los elementos que se obtienen de la primera fase de comprensión: esa síntesis no es otra cosa que el EPL¹⁰ comprendido, algo que no se confunde con palabras no solo porque incluye otros ingredientes sino porque además constituye una entidad no verbal. Y esa entidad, el EPL, es lo que hay que traducir, lo que de hecho, se traduce, no las palabras. La fidelidad en traducción es pues una fidelidad al sentido, al querer decir, a lo intentado por el querer decir, y no una fidelidad a las palabras, a las formas idiomáticas. No hay por qué buscar una equivalencia al nivel de las lenguas naturales sino una equivalencia con respeto al EPL y a sus efectos.

La traduzione poetica, e qui la similarità con quella teatrale, ci sembra possa raggiungere livelli molto alti di resa nel TO2, sarebbe quindi un modo di tradurre dove la forma e la sostanza, il contenuto e il contenitore sono sempre inclusi e in continua relazione.

3.2. Teoria del testo

Il presente approccio teorico sostiene che la traduzione poetica è un modo di fare analisi letteraria e testuale. Ciò significa che non considerano l'oggetto di studio come parte della traduzione da studiare e da ampliare, ma piuttosto definiscono ogni poesia come un testo autonomo e unico senza alcun tipo di affiliazione o catalogazione differente a quella storiografica e letteraria propria. Per arrivare alla profondità del testo, è necessario liberarsi di alcune idee e strategie preconcepite e concentrarsi sulle soluzioni che il testo stesso propone attraverso il suo studio e la sua relativa analisi. La riflessione sul testo e sulle soluzioni da raggiungere variano a seconda dell'orientamento dato a questa tipologia critica; da una parte, un tradurre che si ancora al testo originale indipendentemente dalla lingua a cui tradurre, da un'altra una traduzione con rilievo sulla lingua di destino, o ancora, una traduzione definibile intermedia rispetto alle due precedenti.

Una traduzione che si concentra e che ripropone la lingua di destino, pare essere tra le più richieste e apprezzate in questo approccio teorico; tradurre letteratura diviene in pratica una trasfeza di caratteristiche e tipologie discorsive da una prima lingua a una seconda; vi si deve aggiungere però che la traduzione della letteratura è anche una sorta

¹⁰ EPL: Espacio Perceptual Lingüístico.

di critica letteraria, certamente non l'unica, che diviene comunque funzionale a una comprensione già che non è possibile tradurre ciò che non riesco a intendere e percepire finanche nei più profondi e oscuri valori della parola di un testo che per sua natura possiede un'alta ricchezza semantica come quella letteraria. Questi teorici sostengono che la traduzione proposta possa essere considerata come una nuova produzione testuale, dal nostro punto di vista è unicamente possibile solo se siamo di fronte a un transautore. Ciò sarebbe in contrasto con certe soluzioni difese da questo approccio, ma questo mostra come le teorie per dare significato e forma alla traduzione poetica si muovono e cambiano, così da creare intrecci e sviluppi di sicuro interesse per una più attenta e profonda riflessione traduttiva.

3.3 Teoria linguistica

Per definire questa tipologia teorica è necessario ricordare il linguista svizzero Ferdinand de Saussure come il grande iniziatore della teoria strutturalista. Questo metodo teorico alla traduzione poetica si basa sulle sue tesi linguistiche; modalità che cercano di analizzare il testo poetico da tutti gli ambiti della lingua e pertanto atti a identificare e sviluppare strategie per poter arrivare al processo traduttivo. Si cerca quindi di analizzare le strutture fonologiche, sintattiche, semantiche, lessicali, morfologiche, al fine di stabilire le linee guida definite per ogni ambito strutturale del testo affinché a loro volta aiutino a svolgere la traduzione come un insieme omogeneo. In questo modo si ottiene una traduzione lineare e corretta, dove forse l'aspetto filologico tiene una certa prevalenza e importanza rispetto ad altri che si discostano dalla linguistica. Qui il traduttore non è preso in considerazione come parte integrante della traduzione, vale a dire la sua soggettività non è così determinante nel risultato del TO2, ma è invece visto come mero esecutore delle opinioni delle analisi già formulate in precedenza, insomma non arriverà mai a essere un transautore; basta ricordarsi di come erano le versioni dei libri classici come l'*Odissea*, le *Eneide*, l'*Iliade* che studiavamo a scuola; libri che erano dati in mano ai grandi studiosi di quelle opere, venivano tradotte in senso prettamente filologico, forse anche per questo libri soggetti a letture complesse e intricate. Insomma, una traduzione di poesia in questo senso non è, almeno oggi, preferibile né consigliabile, come d'altronde vale per una traduzione teatrale, o letteraria in genere, se non vista più come una vera e propria traduzione, può essere intesa almeno come un paratesto che può aiutare alla lettura del TO1.

Dal nostro punto di vista, una delle problematiche di questo approccio teorico è che la mancanza di coinvolgimento del traduttore che essa sostiene potrebbe portare a un risultato in cui abbiamo la possibilità di una mancanza di quegli aspetti necessari per una traduzione di tipo poetico. Non facendo un'analisi al di fuori degli elementi puramente linguistici ed essendo invece di natura sostanzialmente filologica, è impossibile arrivare a un risultato in cui si trovano tutti gli elementi in cui convergono scritture di natura poetica con il risultato di una traduzione mutilata di quelle componenti più prettamente extralinguistiche.

Un'altra tendenza di questo particolare approccio teorico è quella riferita alla stilistica, in quel caso vengono analizzati non solo i fattori linguistici, ma anche quelli dello stile e della forma del testo poetico. In questo senso, ciò che si intende è che il traduttore è in

grado di mantenere la forma e lo stile del testo originale, rispettando le strutture utilizzate dall'autore nel TO1 per un tentativo di congiunzione tra linguistica ed espressività, così tipica nella traduzione letteraria. Qui il traduttore è portato a riprodurre e in certo modo a ricalcare lo stile del TO1, con esiti traduttivi sicuramente non ideali per una buona riuscita del testo tradotto.

3.4 Ritmologia

In questa corrente l'elemento di studio che si considera fondamentale, per una analisi previa alla traduzione poetica, è l'organizzazione testuale del TO1 che deve avvenire attraverso risorse ritmiche che si fondono su basi musicali e sonore della lingua; in fin dei conti uno degli aspetti costitutivi di un testo poetico dove appoggia il suo dire, è la sua componente sonora. Il traduttore: "sa che anche il suono deve trovare nella nuova lingua un suo accoglimento, una sua ospitalità, anche se ogni lingua ha il suo particolare sistema di suoni, ogni parola di una lingua ha la sua propria sonorità, ogni sillaba il suo timbro.", ci ricorda con estrema lucidità Antonio Prete (2011/2017: 37). Per questo motivo abbiamo bisogno di un traduttore che deve essere perfettamente conoscitore delle metodologie della creazione letteraria, di cos'è un testo letterario, della sua conseguente analisi testuale, tutto ciò con una sola finalità, la creazione di un TO2, divenendo egli stesso, non più un semplice traduttore, ma un vero e proprio transautore.

Non avere come finalità solamente il segno linguistico nel riferimento di una traduzione letteraria, è a questo punto un dovere traduttivo per la costruzione di un testo che possa essere fruibile nell'altra lingua, nelle altre lingue. Questa dimensione in cui il traduttore si ritrova, lo coinvolge nel fare letterario, vale a dire, che non solo di traduzione si tratta, ma anche di una costruzione letteraria nuova che nasce da un testo precedente, il coinvolgimento diviene assoluto e assoluta la finalità di ricreazione testuale e di creazione letteraria. Per essere e divenire transautore, dobbiamo accettare il fatto di una soggettività come fondamento del traduttore nel momento traduttivo; se è vero che la scrittura nasce da una soggettività dell'autore, non vediamo perché anche nel caso, e forse ancor più, della traduzione letteraria, il traduttore non possa partecipare con la sua propria presenza e aggiungeremmo con la storicità della sua epoca, come qualsiasi altro scrittore nella scrittura di un testo di natura letteraria.

La presenza di una alta soggettività richiesta in accordo con questa tendenza ci pare assai evidente, anche perché la natura dinamica del linguaggio, e di conseguenza della sua relativa traduzione, azzerano di fatto la natura dei modelli statici di un testo; ecco che interviene il necessario svolgere di una creazione che può agire attraverso un autore secondario, o autore intermedio che non può far altro che portarci verso quel particolare traduttore-autore che abbiamo definito come transautore. Le complessità traduttive da affrontare saranno determinanti per il risultato finale del TO2; insomma, la traducibilità o no di una metrica, che coinvolge la poesia ma anche in taluni casi il teatro, o la forzatura del significato a favore di una ritmicità, farebbero rischiare la riuscita della traduzione. Il pericolo di non sapere evitare l'omissione di qualsivoglia parte del testo con l'incognita di una, non solo frantumazione testuale, ma anche di una incomprensione del significato e di quella mancanza comunicativa a cui il lettore potrebbe esporsi suo malgrado, ci devono riportare all'importanza del ritmo in un testo di letteratura. Ecco allora che un

importante modello a cui fare riferimento è, nel momento del tradurre, il movimento ritmico del testo: “quel che domina nell’atto del tradurre è il ritmo [...] non riprodurre un ritmo, ma cercare una corrispondenza ritmica [...] i due testi, l’originale e il tradotto, dovrebbero potersi iscrivere nello stesso ordine musicale” (Prete 2011/2017: 32), per poter ricreare un testo tradotto che possa essere in sintonia con le dinamiche di una testualità nell’altra lingua.

4. Il caso lorchiano

È nostra intenzione adesso vedere come il caso lorchiano sia sintomatico nella relazione tra poesia e teatro in campo traduttivo. Soprattutto nelle opere teatrali di Lorca la traduzione si vede immersa in molti casi in una traduttologia che rinvia in maniera chiara al mondo della scrittura poetica. Prenderemo in esame alcuni frammenti da *Bodas de sangre*¹¹ di traduzioni di diversi autori, fra cui Vittorio Bodini, Elena Clementelli, ed Elio Vittorini, tutti scrittori e poeti, e alcuni in maggior misura ispanisti. Frammenti testuali che hanno per interesse la simbologia dell’autore spagnolo, così tanto studiata da un punto di vista della critica letteraria, ma che non è stata affrontata frequentemente in senso traduttologico¹². La nostra scelta cade su uno dei classici temi archetipici di Lorca come quello della morte, attraverso i simboli della luna e dell’acqua.

L’elemento simbolico lunare nella scrittura dell’autore andaluso è forse tanto in poesia come nel suo teatro tra i più frequenti e più coinvolgenti usato dal drammaturgo e poeta spagnolo; nella sua maggioranza di casi è determinante il riferimento alla morte¹³, sia come avvento sia come avvicinamento di una fine. Elementi simbolici in genere che non possono non ricollegarsi agli archetipi universali, ma anche a quelli più tipici della Spagna e soprattutto della regione andalusa, archetipi che rimandano anche al mondo culturale gitano del sud della penisola iberica. Se prendiamo in esame alcuni passaggi dal libro

¹¹ Opera teatrale scritta nel 1932, sarà rappresentata la prima volta l’8 marzo del 1933 al Teatro Beatriz di Madrid; in Italia doveva essere portata in scena dalla regia di Anton Giulio Bragaglia il 4 maggio del 1939 a Roma presso il Teatro delle Arti, ma fu sospesa per un veto ministeriale; la prima rappresentazione fu nel 1944 al Teatro Eliseo di Roma da Mario Landi, come chiarifica Laura Dolfi nell’edizione da lei curata *Federico García Lorca e il suo tempo*, specificatamente nel suo saggio “Considerazioni sulla prima fortuna di Federico García Lorca in Italia (al 1946)” (1999: 432). Bodini pubblicherà nel 1952 per Einaudi il volume *Teatro*, in cui si include *Nozze di sangue* (pp. 301-378); Clementelli pubblicherà per Newton Compton nel 1993, *Tutto il teatro* (pp. 343-387), con cui nello stesso anno vincerà il Premio Betcocchi per la traduzione; Vittorini pubblicherà *Nozze di sangue* per i tipi di Bompiani nel 1942; precedentemente presente nel volume da lui curato: *Teatro spagnolo. Raccolta di drammi e commedie dalle origini ai nostri giorni*, pubblicato sempre per Bompiani nel 1941 (pp. 802-856).

¹² Come sostiene Eduardo Tijeras (1986: 90): “allende las fronteras españolas la figura de Lorca empezaba a crecer con fuerza (a lo que pudo contribuir, según leo en alguna parte, la *traducibilidad* de su poesía, pero esto me permito dudarlo por la sencilla razón de tratarse de una obra cuya exquisita carga metafórica, sin abandonar el castellano y antes de las clarificadoras anotaciones de los eruditos, ya presenta dificultades de *interpretación*, suponiendo, naturalmente, que cierta ininteligibilidad de estudio sea una incongruencia en poesía, que me parece que no llega a serlo a tenor de los «estatutos» más subterráneamente tácitos del género).”.

¹³ I simboli della morte in senso socioantropologico possono essere molteplici a seconda del contesto culturale, ma inevitabilmente tutti rimandano sempre a valori del significato e del significante del cammino dalla vita alla morte come ci ricorda Vittorio Dini (1981: 45): “Ogni elemento, a seconda del caso e della necessità, può essere utilizzato in veste di significante o di significato da uno stato di conflittualità permanente, per cui ambivalenza, dicotomia, negazione, potere e occultamento restano i veicoli attraverso i quali i simboli sono sempre impiegati in un passaggio continuo dalla vita alla morte e viceversa.”.

Bodas de sangre, la luna è simbolo, ma anche personaggio dell'opera stessa, la morte è parte integrante del testo e si erge a continuo presentimento di una sua imminente presenza. Non a caso Vladimir Jankélévitch (1994/1995: 44) afferma come: "Morire è la condizione stessa dell'esistenza.", ecco che qui si stabilisce l'irrefutabile senso che la morte dà alla vita, ed è forse questa una delle più profonde chiavi di lettura della simbologia della morte in Lorca¹⁴, e in special modo nella metaforizzazione lunare.

Scrive García Lorca nel suo celebre testo teatrale: "Cisne redondo en el río, / ojo de las catedrales, / alba fingida en las hojas / soy; ¡no podrán escaparse!" (1936/2009: 47), vediamo come il valore metaforico della scena mostra una presenza della luna come elemento predominante dell'insieme che riempie l'immagine che lo spettatore-lettore si fa della *mise en page* e della ipotetica *mise en scène*. Ci preme vedere ora da una prospettiva traduttologica una sorta di sconfitta della traduzione scritta e intesa come TO2; Elio Vittorini così traduce: "Sono cigno nel fiume, occhio delle cattedrali, e, tra le foglie, una finta d'alba... Non potranno sfuggire! (García Lorca 1936/1942: 142); il primo elemento che notiamo è che passiamo da una versificazione a una traduzione in prosa¹⁵, tipologia traduttiva che scarta d'immediato tutto il valore ritmico, prosodico e dei flussi fonologici che impone una versificazione del testo; non possiamo non differenziare la 'prosa', intesa come struttura organizzativa – con le sue pause, intonazioni – inserita in una sintassi, mentre il 'verso' come un continuo di sequenze ritmiche costituitesi in sé. Ci pare a nostro avviso, quella vittoriniana una traduzione che vuole imporre – ma ci torneremo più avanti – esclusivamente il significato a discapito assoluto del significante, che tanto in poesia come in teatro hanno un valore essenziale sulla tenuta testuale e sull'atto comunicativo, non a caso non possiamo trascurare di come, dal punto di vista di Henri Meschonnic (1999), il ritmo è ciò che dà senso al discorso; in questa ottica ci sembra che sia decisamente evidente nel piccolo frammento proposto. Lo scrittore siciliano riproduce lungo tutta la traduzione una sorta di elusione dei valori ritmici così fondamentali tanto in poesia come in teatro nella loro doppia essenza della pagina e del palcoscenico. In altro caso come quello di Vittorio Bodini possiamo leggere la traduzione di questo passo in senso diametralmente opposto: "Rotondo cigno nel fiume, / occhio delle cattedrali, / alba finta tra le foglie / io sono: non sfuggiranno." (García Lorca 1936/1965: 275). Non è forse una casualità che oltre ad essere un importante ispanista, traduttore e specialista tanto di letteratura del Novecento, autore dell'ancora oggi fondamentale studio e traduzione *I poeti surrealisti spagnoli*, come del *Siglo de Oro* in special modo di Góngora e il barocco, è stato anche un raffinato poeta. Se proviamo a rileggere i versi bodiniani, possiamo verificare come tutti i giochi poetici si mantengono, allitterazioni, assonanze, ritmo, fonoprosodia, senza fuoriuscire in nessun momento dalla lettura del TO1, ricreando così dei versi teatrali in un nuovo testo originale, un TO2 che in definitiva è ciò che deve o dovrebbe fare un traduttore letterario. Potremmo affiancare alla traduzione di Bodini, quella di Elena Clementelli che anch'essa tanto ha tradotto dallo spagnolo senza dimenticarsi mai di essere una poetessa di alto livello formale e retorico.

¹⁴ Ricordiamo che non solo la luna sarà simbolo di morte nell'opera lorchiana, ma anche, con più o meno variazioni: il cavallo, lo specchio, l'acqua, tra gli altri.

¹⁵ Sottolineava Peeter Torop (1995/2010: 25) che ci sono: "diverse possibilità teoriche di realizzazione del modello di processo traduttivo. [...] c'è anche la possibilità di una →traduzione autonoma (resa isolata di uno dei piani, per esempio, la trasposizione in prosa)", ecco, quel 'autonoma' rende questa tipologia di traduzione come una vera e propria ricreazione testuale che non rispetta quei limiti di una scrittura seconda.

Leggiamo: “Cigno rotondo sul fiume, / occhio delle cattedrali, / alba falsa sulle foglie / sono; non si salveranno!” (1936/2011: s. p.). È davvero immediato sentire anche come la stessa musicalità dei versi rimandino a quella lontana temporalmente ma vicina relazione tra poesia e musica, tra poesia e spettacolarizzazione del testo che si muove tra le strette parentele che nascono e convivono con il teatro. Insomma, l’idea lorchiana di un teatro come poesia in azione, ci pare mantenuto, come ci pare conservato il valore simbolico della luna nel TO2.

Vogliamo, sempre dal testo *Bodas de sangre*, vedere come certe elisioni, e complete cancellature sono apportate alle traduzioni, e come quella di Vittorini non si appoggia affatto a ciò che cerchiamo di proporre, vale a dire l’utilità di conoscenze traduttive-poetiche per una più corretta traduzione del testo teatrale¹⁶. Vediamo come lo scrittore siracusano omette completamente una parte del testo lorchiano inerente all’immagine della luna così fondamentale nella scrittura dell’autore spagnolo. Se pensiamo in termini teatrali, non possiamo che essere d’accordo con Elam (1980/1988: 17) quando afferma che: “Il pubblico parte del presupposto che ogni dettaglio sia un segno intenzionale”, ecco che allora qualsiasi trasformazione che parte dal tradurre deve essere anche percepita in connessione al dire teatrale e alla sua conseguente rappresentazione, nel caso di Vittorini i presupposti di un TO2 vengono completamente dinamitati per una scelta che non possiamo considerare mai opportuna. Scrive l’autore granadino: “Ilumina el chaleco y aparta los botones, / que después las navajas ya saben el camino.” (García Lorca 2009: 149); la forza lunare è insita nella luce che definisce e illumina i bottoni e che ne risaltano la presenza. In un certo modo, illumineranno il cammino dei coltelli, anch’essi simbolo della morte. Ribadiamo come Vittorini tralasci completamente questa parte rilevante nel testo lorchiano nella sua traduzione; incapacità, svista, difficoltà interpretativa, fatto sta che non vi è traccia neppure di un tentativo in prosa, o per lo meno esplicativo del passo del personaggio di Mendiga. Vittorio Bodini ed Elena Clementelli, se torniamo alle loro traduzioni, propongono invece una versione simile tra di loro da un punto di vista della sonorità¹⁷ e del ritmo sicuramente riuscite: leggiamo quella bodiniana: “Illumina il giubbotto, scosta i bottoni; / il resto della strada. I coltelli lo sanno.” (García Lorca 1936/1965: 277), e quella della Clementelli: “Illumina il panciotto e fa che sia sbottonato, / che i coltelli conoscono il cammino da fare.” (García Lorca 1936/2011: s. p.); ecco che allora, anche se certamente si potrebbero trovare punti di riflessione ulteriore sulle due ultime versioni presentate, ci pare più interessante vedere come invece qui il problema sia più di natura interpretativa. Normalmente questo passo viene letto, sia dalla critica,

¹⁶ Segnaliamo come Antonio Monegal, riferendosi al testo lorchiano de *El público*, sottolineasse che: “Esta obra de Lorca se nos revela construida como discurso poético, por sugerencias y evocaciones, dejando abiertas enormes brechas en la continuidad del sentido. Por leerla poéticamente hay que aceptar las brechas y salvarlas mediante el mismo tipo de gesto interpretativo con que llenamos los huecos y silencios de un poema” (2009: 23); ed è proprio una lettura poetica del testo teatrale che ci permette entrare in maggiore sintonia con esso, per poi passare a un’azione traduttiva che tenga presente tanto le sensazioni prodotte come gli accorgimenti stilistici e retorici da riproporre nella versione tradotta.

¹⁷ Sugli elementi fonostetici ci ricorda Schogt (1998: 108): “Certain rhythmic patterns are very suitable for the expression of various emotions or for the creation of an impression of anxiety, languor, or vitality. In so far as the rhythm reinforces the denotative message of the text, a change in rhythm in the target text may considerably weaken the impact of the translation. The formal conflict between source and target languages thus affects the message, and an element of meaning, though its precise contents are difficult to define, enters the picture.”.

come da chi si avvicina a una possibile traduzione, in quanto luce lunare che sbottona fisicamente il “chaleco” invece di dare una visione più metaforico-simbolica di giochi di luci e di significati molto meno concreti e fisici. Le traduzioni proposte tanto di Bodini come quella della Clementelli si dirigono nel senso interpretativo più comune, con ciò non vogliamo dire che sia una errata interpretazione, ma forse una lettura più poetica potrebbe prevedere anche l’idea di una metaforizzazione della presenza dei “botones” come meccanismo reale di un riflesso di una luce lunare, sì riflessa ma che nel gioco rappresentativo di Lorca è luce posseduta dalla luna, magia e realtà si mischiano e alimentano il dire della scrittura lorchiana.

Se ci addentriamo, sempre come metaforizzazione della morte, in un altro simbolo lorchiano, è possibile vedere come anche la simbologia dell’acqua mantiene al suo interno il valore della morte, che a differenza di quella lunare, ha anche il significato di nascita, ed è per questo che si considera un simbolo doppio, di inizio e di fine. Nel sistema simbolico lorchiano, il movimento dell’acqua ha valore di vita, mentre nell’atto dell’immobilità diviene simbolo di morte. Sempre dal testo *Bodas de sangre*, proponiamo questo passaggio: “No quiso tocar / la orilla mojada / su belfo caliente / con moscas de plata. / A los montes duros / sólo relinchaba / con el río muerto / sobre la garganta.” (García Lorca 1936/2009: 103); notiamo come la versificazione mostri una lenta mutazione in morte rappresentata negli ultimi versi. Qui la funzione simbolica dell’acqua procede per trasformazione, per movimento, che è termine fondante della parola ‘emozione’; ecco così che il sentire emotivo dell’autore arriva al lettore in questo esercizio di spostamento da vita a morte. Anche in questo caso, la traduzione di Vittorini è alquanto sorprendente, leggiamo: “Non volle alla riva / bagnata, venire. / Nitri il gran cavallo / alle montagne dure / e il fiume passava / sopra il collo retto.” (García Lorca 1936/1942: 53), d’immediato si nota come rompe la versificazione lorchiana dei primi quattro versi intrisi di una immagine tattile con quella seconda parte di altrettanti quattro versi in un insieme di rappresentazioni del cavallo, simbologia di un sesso inteso come morte, dove si compie la negazione di una impossibilità di assetarsi, di incapacità di soffermarsi sull’umidità per guardare invece “los montes duros” poiché tutto è perdita e fine, per arrivare a un lento morire. Scompare nella traduzione la metaforizzazione delle “moscas de plata”, e inoltre l’aggettivazione “muerto” al fiume è omessa; insomma, siamo di fronte a una situazione che non può offrire una resa traduttiva consona a una traduzione dai presupposti che ci siamo imposti. Nel caso di Bodini e della Clementelli, possiamo invece affermare che la proposta è senza dubbio più vicina a un TO2 che può essere inteso formalmente come una traduzione per un lettore italofono che può riconoscere le simbologie lorchiane. C’è da sottolineare comunque come la Clementelli trasforma il termine “muerte” da aggettivo a sostantivo, una libertà che ci pare eccessiva e non per questioni prettamente formali, ma per una corretta interpretazione simbolica del passaggio lorchiano; vediamo la sua versione: “Non volle toccare / la sponda bagnata / il suo muso caldo / con peli d’argento. / Ai rigidi monti / da solo nitri / con sopra la gola / la morte del fiume.” (García Lorca 1936/2011: s. p.), visibile e udibile, come dicevamo, la sostantivizzazione di “muerte”, o come traduca, o meglio sostituisca, il termine “moscas” direttamente con il suo valore simbolico di “peli” usando chiaramente un adattamento esplicativo al simbolo lorchiano. È forse quella di Bodini, tra i traduttori che qui abbiamo deciso di leggere, che ci pare quella con una più generale e mediata risoluzione, per correttezza qui la proponiamo al lettore: “Non volle toccare / la riva

bagnata / il caldo suo muso / con mosche d'argento. / Soltanto nitriva / verso i duri monti / con il fiume morto / sulla triste gola.” (García Lorca 1936/1965: 245), ed ecco che il ritmo, la sonorità, i significati simbolici o meno che siano, insomma il valore poetico della scrittura di Lorca vengono mantenuti e riproposti in una traduzione che raggiunge il TO2 per una lettura in italiano pronta ad essere effettuata e a creare nuove riflessioni e studi sul fare lorchiano per nuove interpretazioni letterarie e traduttive.

4.1. Proposte traduttive

In questa sintetica ma crediamo centrale retrospettiva sulle traduzioni lorchiane presentate, vogliamo in modo netto affermare da una posizione traduttologica che non ci vale, come ben annota Renata Londero, che Vittorini opti: “per un teatro così dire ‘narrante’, da leggere [...] Un teatro, dunque, da fruire più nella sua componente verbale che in quella spettacolare” (Londero 2010: 116). La questione, come sempre, è cosa e come tradurre; allora se previamente il traduttore decide un atto interpretativo che elude non solo, come ben suggerisce l’ispanista Londero l’atto visivo¹⁸, secondo una posizione traduttologica Vittorini elimina nella sua traduzione anche quei valori simbolici – che oltre alle qualità antropologiche rimandano anche a esperienze iconico-visive – così caratteristici della scrittura lorchiana. Certo è che in un ‘narrare’ potrebbero mantenersi quei dati valori se non addirittura consolidarsi, ci pare però che lo scrittore siciliano faccia non solo una scelta *narrativa*¹⁹, senza dimenticare che: “l’istanza narrante è (diversamente dal racconto) di durata superiore al narrato.” (Ferri 1994: 128), e questo effetto a nostro sentire manca nella traduzione vittoriniana; lo scrittore siciliano, forse anche da una posizione marxista²⁰, affina invece lo sguardo e la penna verso una versione più sintetica e più concisa con intenzioni più comunicative in un fare più prettamente linguistico-comunicativo di un testo che in verità non solo di lingua e di filologia si nutre.

Potremmo aggiungere inoltre che Vittorini scivola su una interpretazione errata della funzione conversazionale della lingua, vale a dire nel credere che un più alto grado di linguaggio prosastico sia, oltre che più efficiente, anche più normalizzato nelle interazioni umane; è invece vero proprio il contrario, l’atto verbale comunicativo²¹ è sempre frammentato, in questo caso diremmo versificato dove ‘verso’ è appunto il tornare a capo, è il nuovo ricominciare che tutti noi abbiamo comprovato nei nostri quotidiani rapporti verbali come uno degli aspetti centrali di una interazione sociale. Il prosastico fuoriesce in situazioni come quando ascoltiamo una conferenza, o quando prestiamo attenzione al

¹⁸ Vogliamo qui tralasciare volutamente il tentativo iconico di una utilizzazione di quadri picassiani che Vittorini utilizza per fors’anche recuperare il visivo sulla lingua con giustificazioni sicuramente interessanti nella scrittura lorchiana “come un’equivalenza della pittura di Picasso” (Vittorini: 7), poiché entreremo in quella *ekphrasis* che imporrebbe una direzione diversa rispetto al nostro studio.

¹⁹ Che dietro a tutto questo ci sia una motivazione ideologico-politica frustrata dalle sorti della guerra civile spagnola, potrebbe essere un motivo rafforzato dai suoi scritti in tal senso, rimandiamo a: Elio Vittorini, *Diario in pubblico. Autobiografia di un militante della cultura* (1957), in cui racconta delle varie delusioni tanto per la sorte del conflitto quanto per la mancata azione partecipativa alla guerra.

²⁰ Siamo obbligati a ricordare in questo senso come Vittorini in giovane età aderì a tutti gli effetti al fascismo. (Tripodi 1978).

²¹ Non entriamo qui nelle formule paratestuali come i gesti e la cinetica, che altresì influiscono nella comunicazione tra individui, visto che sarebbe un trattamento solo fino a un certo punto centrale per il nostro discorso.

discorso di un politico o di un professore, in pratica dove l'interazione dialogica è assai più bassa; nel teatro, i vari personaggi non producono monologhi ma dialoghi in cui lo spettatore, o lettore che sia, anche passivamente rispetto all'azione, si sente in un certo qual modo copartecipe in quell'agire drammatico. Ancora una volta, come spesso succede quando un traduttore con un nome celebre e noto si avvicina a un testo da tradurre, sempre sostenendoci nella nostra posizione teorica, in realtà non traduce e non produce un TO2, può invece succedere che utilizzi la traduzione per portare avanti delle idee sulla letteratura, nel nostro caso, sul teatro come in certo modo esplicita egli stesso nell'articolo del 1952 "Il bisogno del teatro" (1957/1976), in cui sottolinea l'idea di una 'conversazione' con l'astante di turno, insomma l'idea di un linguaggio più comunicativo e meno complesso rispetto al dire simbolico lorchiano per una maggiore fruibilità, per un più alto grado di dialogo con lo spettatore, posizione che ci pare essere dissonante alle questioni più prettamente letterarie del teatro dell'autore andaluso e delle sue immanenti simbologie.

Forse la scarsa capacità di entrare nei simbolismi lorchiani da parte dello scrittore siciliano è dipeso nel non aver inteso che: "l'arte più pura e peculiare di Lorca risiede proprio nell'eccelsa capacità che egli ha di sussumere la natura attraverso le sue concrezioni metaforiche." (Londero 2010: 12), ecco che allora, una più attenta interpretazione dell'opera rivela come sia fondamentale per arrivare a una più corretta resa del TO2. Sempre da una posizione traduttologica, affermiamo in tutta sicurezza che l'impianto traduttivo della versione di Vittorini ne risente in modo assoluto, e che il *Nozze di sangue* vittoriniano ha in molti momenti veramente poco a che vedere con il *Bodas de sangre* lorchiano²².

Vogliamo adesso riconsiderare chi, come Vittorio Bodini ed Elena Clementelli, hanno avuto un più attento approccio al testo dello scrittore andaluso. Da una parte pesa che siamo di fronte a un importante ispanista come Bodini e in parte come la Clementelli, ma una ragione su cui vogliamo fondare la nostra posizione è che entrambi sono due poeti, a differenza di Elio Vittorini. Ecco che quindi già la chiave interpretativa dei due assume una parte centrale della resa del TO2, la lettura intrapresa diviene la prima versione, è abbastanza intuibile come tanto il critico e poeta pugliese e l'autrice romana, abbiano cominciato l'atto traduttivo per ridare una possibile lettura di un Lorca in italiano. Non vogliamo qui andare a cercare le supposte mancanze o scelte sempre opinabili, la traduzione non è normativa, e chi traduce conosce assai bene l'arduo e continuo tentativo di riformulazioni di un testo, anche rispetto alle proprie traduzioni già considerate in un certo momento finite, ma quelle di Bodini e della Clementelli sono a nostro parere scritte che mantengono viva la carica simbolica di Lorca, non solo attraverso le questioni più prettamente socioantropologiche, bensì anche attraverso quelle funzioni così tipiche della scrittura poetica, come il ritmo, la prosodia, il suono, infine quelle caratteristiche che fanno di una poesia, una poesia, e potremmo dire nel nostro caso che possono anche fare un testo teatrale. Traduzione "lineare e letterale sotto ogni aspetto [è] quella bodiniana"

²² Siamo certamente d'accordo con Renata Londero sulla capacità intuitiva di Vittorini nel: "riconoscere che, malgrado le cadute interpretative di cui ho appena detto, egli coglie nel segno quando, nell'edizione del 1942 di *Nozze di sangue*, incastona la *pièce* fra le sue icastiche versioni del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* e del *Diálogo del Amargo*." (Londero 2010: 121), però non è, dal punto di vista traduttivo né traduttologico, sufficiente per poter affermare che il lettore-spettatore possa usufruire di un testo di Lorca in italiano.

(Londero 2010: 123), mentre quella della Clementelli, si avvicina a queste tracce intraprese da Bodini che la poetessa romana rilegge per conformare un testo lorchiano con un linguaggio più vicino e aderente al proprio contemporaneo. Ecco che l'approccio traduttivo decisamente più consono per confrontarsi con una traduzione lorchiana, nasce anche da un avvicinamento alla parola di natura poetica, parola che alimenta e contraddistingue la scrittura teatrale, impregnata di poeticità, che nella produzione drammaturgica lorchiana è assai evidente.

Questi riflessioni ci sono servite per poter affermare che all'interno di un testo drammatico, le componenti poetiche sono sempre presenti e altrettanto visibili. Così un approccio alla traduzione teatrale può essere notevolmente aiutata da una prospettiva poetica che non può non far altro che aiutare il traduttore a una più ricca messa a fuoco del testo da riscrivere in un'altra lingua. Gli esempi italiani di alcuni frammenti lorchiani ci sembrano esplicativi in questo senso. Abbiamo visto come i traduttori sono in realtà anche scrittori, narratori o poeti, critici, intellettuali che hanno fatto della letteratura una loro ragione di vita, possono scivolare o in situazioni interpretative o in scelte discutibili per una più ottima resa; queste scelte meno apprezzate come abbiamo visto si allontanano sempre da una posizione in cui le teorie della traduzione, che rimandano a quelle che fortemente incidono a una traduzione della poesia sono meno presenti. Ecco quindi che ci pare assolutamente utile avere nella traduzione teatrale un approccio anche di tipo poetico.

5. Conclusione

Arrivati a questo punto consideriamo la traduzione letteraria – poetica o teatrale che sia – non un compito avvicinabile semplicemente da problematiche linguistiche o filologiche. Coscienti che non esiste un metodo normativo per praticarla, ciò che si può intraprendere è di cercare, attraverso un ragionamento sulla stessa pragmatica e sulla teoria che impone il tradurre, il modo più appropriato e conveniente per avvicinarci a una scrittura in traduzione. Abbiamo visto alcune idee e strategie che tendono a variare a seconda dell'approccio che il traduttore ritiene conveniente per una determinata resa traduttiva. Le impostazioni metodologiche sono ad oggi assai numerose e impongono un continuo ripensamento di ciò che è la scrittura e la sua riproposta in traduzione attraverso una sorta di ripiegamento delle linee della traduzione poetica, sempre aperta e cambiante, pensiamo a una traduzione di versi che mantenga la metrica, a una in prosa, o a un'altra tipologia come quella con versi liberi. Una traduzione che conserva la metrica ha la tendenza di ricostruire un testo che si basa su una equivalenza del metro e dello stile; in altro caso avremo una traduzione che non rispetta la metrica e propone una scrittura che si costruisce più su questioni ritmiche e prosodiche; o la situazione di una traduzione in prosa – abbiamo visto la scelta di Elio Vittorini del testo lorchiano – in tutti questi casi possiamo verificare come il lavoro traduttivo instaura, o dovrebbe instaurare un rapporto di stretta relazione con il ritmo e il significato, e siamo altresì coscienti che non sempre le modalità appena esposte raggiungono il fine ultimo della creazione di un TO2.

La conoscenza certamente importante delle questioni filologiche e linguistiche, non può far trascurare anche quelle delle scienze sociali, come la socioantropologia o l'etnolinguistica, che di fatto impongono in maniera decisa una riflessione sul tradurre

che deve condurre il proprio traduttore alla sua scrittura in traduzione e in ultima analisi a una letteratura proposta in un'altra lingua attraverso differenti processi interpretativi per definire non solo una traduzione letteraria, ma anche una vera e propria letteratura tradotta.

Come sappiamo la parola in un testo letterario, a differenza di un testo di altra natura, ha un valore altamente estetico, ed è ciò che impone al traduttore un approccio diverso in cui la componente semantica diviene assai più complessa rispetto a una parola con valore efferente come possiamo trovare in qualsiasi altra tipologia testuale con una essenza più informativa. Le problematiche che deve affrontare il traduttore dipendono da questioni letterarie a quelle delle differenziazioni linguistiche, e a quelle più prettamente sociali e culturali nella loro dimensione simbolica all'interno di un contesto di vissuti che non può non rifarsi che ad una attività di natura interpretativa. Come ci ricorda Pietro Taravacci (2015: 8): "Negli ultimi decenni gli studi sulla traduzione della poesia si sono moltiplicati e sono entrati a far parte del dibattito letterario occupando uno spazio sempre più ampio e sempre più essenziale di natura non più solo linguistica, ma anche teorica, filosofico-letteraria, ed epistemologica.", così che dal nostro punto di vista crediamo possibile che questo approccio sia possibile e trasportabile anche alla traduzione teatrale, che non può non specchiarsi su quella poetica.

Ecco che allora per una più profonda riflessione sul tradurre il teatro, abbiamo creduto che partire dall'idea che certe ragioni traduttologiche che rinviano alla traduzione poetica potrebbero essere un cammino percorribile, riferendoci agli assunti di vicinanza letteraria che tanto la poesia come il teatro, riprendendo le affermazioni lorchiane di un teatro come poesia in azione, hanno fra di loro. I compartimenti stagni nella processualità tanto teorica come pragmatica, non funzionano per una traduzione di tipo letterario, ecco che quindi il nostro tentativo è quello di una apertura verso cammini paralleli e biforcazioni metodologiche affinché possano essere d'aiuto per il complesso lavoro traduttivo che ogni traduttore, e se vogliamo transautore nel momento che scrive un TO2, si impone di percorrere in quell'infinito lavoro che è la creazione dell'altro testo.

Bibliografia

AALTONEN, S. (2000), *Time-sharing on stage. Drama Translation in Theatre and Society*, Clevedon, Multilingual Matters.

ARANGO, M. A. (1995), *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Fundamentos.

BERMAN, A. (1999), *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Macerata, Quodlibet, 2003.

BERTAZZOLI, R. (2006), *La traduzione: teorie e metodi*, Roma, Carocci, 2015.

BRAGA RIERA, J. (2011), "¿Traducción, adaptación o versión?: marmagnum terminológico en el ámbito de la traducción dramática", *Estudios de Traducción*, 1, 59-72.

- BUZELIN, H. (2005), “Unexpected Allies”, *The Translator*, 11 (2), 193-218.
- CLEMENTELLI, E. (2011), “Invito al teatro di García Lorca”, in F. García Lorca (1920-1940), *Tutte le poesie e tutto il teatro*, a cura di C. Rendina, E. Clementelli, Roma, Newton Compton, s. p.
- DINI, V. (1981), *I segni della memoria sociale*, Università degli Studi di Siena, Arezzo.
- DOLFI, L. (1999), “Considerazioni sulla prima fortuna di Federico García Lorca in Italia (al 1946)”, in L. Dolfi (a cura di), *Federico García Lorca e il suo tempo*, Bulzoni, Roma, 415-450.
- DOLFI, L. (2006), *Il caso García Lorca. Dalla Spagna all'Italia*, Bulzoni, Roma.
- ELAM, K. (1980), *Semiotica del teatro*, Bologna, il Mulino, 1988.
- EZPELETA PIORNO, P. (2007), *Teatro y traducción*, Madrid, Cátedra.
- EZPELETA PIORNO, P. (2009), “De la traducción teatral”, *Trans. Revista de traductología*, 13, 11-17.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, A. (1995), “El modelo de traducción y el traductor del discurso teatral”, in F. Lafarga, R. Dengler (ed.), *Teatro y Traducción*, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 37-46.
- FERRI, G. (1994), *La ragione poetica. Scrittura e nuove scienze*, Milano, Mursia.
- FRATTALE, L. (2009), “Divagazioni sulla diade poesia-traduzione”, in M. Bernard, I. Rota, M. Bianchi (a cura di), *Vivir es ver volver. Studi in onore di Gabriele Morelli*, Sestante, Bergamo, pp. 235-240.
- GALLEGO ROCA, M. (1994), *Traducción y literatura: Los estudios literarios ante las obras traducidas*, Júcar, Madrid.
- GARCÍA GAVÍN, S. (2013), “Traducción dramática frente a traducción literaria”, *Babel Afial. Aspectos de filología inglesa y alemana*, 22, 89-116.
- GARCÍA LORCA, F. (1920-1940), *Tutte le poesie e tutto il teatro*, a cura di C. Rendina, E. Clementelli, Roma, Newton Compton, 2011.
- GARCÍA LORCA, F. (1976), *El público. El sueño de la vida*, edición de Antonio Monegal, Alianza, Madrid, 2009.
- GARCÍA LORCA, F. (1936), *Nozze di sangue*, a cura di E. Vittorini, Milano, Bompiani, 1942.
- GARCÍA LORCA, F. (1936), *Tutto il teatro*, a cura di V. Bodini, Milano, Mondadori, 1965.
- GARCÍA LORCA, F. (1936), *Bodas de sangre*, edición de A. Josephs, J. Caballero, Madrid, Cátedra, 2009.
- GHIGNOLI, A. (2013), “La traducción teatral o la endiádis de un texto. Una reflexión comparativa”, *Mutatis Mutandis*, 6 (2), 321-329.

- GHIGNOLI, A. (2014), “Il transautore nella comunicazione letteraria tradotta”, *Testo a fronte*, 50, 31-47.
- GHIGNOLI, A. (2016), “Desperimentare la traduzione: per una possibilità teorica della letteratura tradotta”, in C. F. Blanco Valdés, *et al.* (eds.), *Il Mezzogiorno italiano. Riflessioni e immagini culturali nel sud d’Italia*, Cesati, Firenze, 783-791.
- GHIGNOLI, A. (2017), “La traduzione del personaggio letterario: tra simbolo e superstizione”, in G. Caprara, G. Marangon (cur.), *Italiano e Dintorni. La realtà linguistica italiana: approfondimenti di didattica, variazione e traduzione*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 203-220.
- GÓMEZ MENÉNDEZ, LI. (2019), “Recomponer significados: procesos de traducción y marcos de referencia. De la semiótica a las técnicas de investigación cualitativas”, in A. Ghignoli, D. Zizi (eds.), *Entre escritura y oralidad. Literaturas y culturas en traducción e interpretación*, Comares, Granada, 19-29.
- GUILLÉN, C. (2005), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Austral, Madrid, 2017.
- HURTADO ALBIR, A. (2001), *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Cátedra, Madrid.
- JANKÉLÉVITCH, V. (1994), *Pensare la morte?*, Cortina, Milano, 1995.
- LARA ALMARZA, A. (2017), “Traducción literaria y recepción: Federico García Lorca en italiano”, in E. Ortega Arjonilla (dir.), *Sobre la práctica de la traducción y la interpretación en la actualidad*, Comares, Granada, 593-604.
- LASKARIS, P. (2015), “‘L’oscura radice del grido’: una nota filologica alle traduzioni italiane di *Bodas de sangre*”, in N. De Benedetto, I. Ravasini (a cura di), *Vittorio Bodini. Traduzione, ritraduzione, canone*, PensaMultimedia, Lecce-Rovato (BS), 177-206.
- LEPPIHALME, R. (1997). *Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions*, Clevedon, Multilingual Matters.
- LONDERO, R. (2010), “Vittorini e García Lorca: *Nozze di sangue* (1941-1942)”, in L. Gasparotto (a cura di), *Elio Vittorini. Il segno di una nuova letteratura*, Firenze, Le Lettere, pp. 112-128.
- MAYORAL ASENSIO, R. (1994), “La ampliación de información en la traducción intercultural”, in A. Hurtado Albir (ed.), *Estudios sobre la traducción*, Universitat Jaume I, Castellón, 73-96.
- MENARINI, P. (1982), “El problema de las traducciones en el teatro romántico español”, in *Actas del VII Congreso Internacional de la AIH*, Roma, Bulzoni, 751-759.
- MESCHONNIC, H. (1999), *Poétique du traduire*, Paris, Verdier.
- MONTALT I RESURRECIÓ, V. (2001), “Traducció, mediació i dramatització: proposta per a l’estudi descriptiu de l’adaptació dramàtica”, in R. Agost, F. Chaume (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales*, Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, 239-250.

- OLIVARES PARDO, M. A. (1995), "Aproximación a algunos fenómenos de la traducción teatral: Les Bonnes de J. Genet", in F. Lafarga, R. Dengler (ed.), *Teatro y Traducción*, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 239-250.
- ONG, W. (1982), *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, il Mulino, Bologna, 2009.
- PRETE, A. (2011), *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Bollati Boringhieri, Torino, 2017.
- SÁEZ HERMOSILLA, T. (1994), *El sentido de la traducción. Reflexión y crítica*, Universidad de León, León.
- SCHOGT, H. G. (1988), *Linguistics, Literary Analysis, and Literary Translation*, University of Toronto, Toronto.
- TARAVACCI, P., (2015), "Poesia da poesia. Alcune considerazioni sulla traduzione poetica dei poeti", in P. Taravacci (a cura di), *Poeti traducono poeti*, Università degli Studi di Trento, Trento, 7-23.
- TIJERAS, E. (1986), "Hacia García Lorca por las imágenes del agua", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433-34, 89-102.
- TOROP, F. (1995), *La traduzione totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura*, Hoepli, Milano, 2010.
- TRIPODI, N. (1978), *Intellettuali sotto due bandiere. Antifascisti in camicia nera*, Ciarrapico, Roma.
- VIEITES, M. F. (2016), "Teatro y comunicación. Un enfoque teórico", *Signa*, 25, 1153-1178.
- VIEITES, M. F. (2017), "Teatro y traducción. Por un giro escénico", *Trans. Revista de traductología*, 21, 111-130.
- VITTORINI, E., (1957), *Diario in pubblico. Autobiografia di un militante della cultura*, Bompiani, Milano, 1976.