

# *La terra* di José Ramón Fernández, studio e traduzione di Enrico Di Pastena, Pisa, ETS, 2016

Eugenio Maggi  
Università di Bologna

Dopo aver presentato ai lettori italiani il *Teatro sulla Shoah* di Juan Mayorga<sup>1</sup>, Enrico Di Pastena torna a sondare le proposte del teatro spagnolo contemporaneo nelle sue manifestazioni più impegnate con questa traduzione, preceduta da un ampio studio introduttivo, de *La tierra* di José Ramón Fernández.

Nato a Madrid nel 1962, Fernández è stato nel 1993 tra i fondatori del collettivo El Astillero, insieme allo stesso Mayorga e a Luis Miguel González Cruz e Raúl Hernández Garrido. “Compagni di viaggio”, come scrive Di Pastena (p. 6), che come altri drammaturghi della stessa generazione condividono un dialogo sulla tradizione e sulle preoccupazioni etiche del teatro contemporaneo, pur non essendo fautori di un’unica, monocromatica proposta estetica.

L’introduzione di Di Pastena serve come utile messa a fuoco dell’intensa traiettoria teatrale di Fernández, dagli esordi fino agli ultimi drammi, senza dimenticare le *pièces* brevi e le esperienze di rappresentazioni e adattamenti di opere altrui. Il curatore riesce ad abbozzare, pur con le ovvie necessità di sintesi di una prefazione divulgativa, il ritratto suggestivo di un drammaturgo poliedrico, capace di rivitalizzare, con una cifra personale e consapevole, una nobile tradizione nazionale che ha in Valle-Inclán, Lorca e Aub i suoi referenti più immediati, ma che dialoga inevitabilmente con le tensioni culturali e politiche della contemporaneità. In questo senso, è facile riscontrare come, nel suo scandagliare costantemente i temi della memoria, del conflitto e del disinganno, l’opera di Fernández trovi consonanze affascinanti con alcune delle pagine più significative della narrativa spagnola coeva. Mi limito a segnalare, tra i vari spunti suggeriti dall’introduzione del curatore, come nella recente e ancora inedita *J’attendrai* il motivo dei ricordi traumatici della Guerra Civile e dei campi di concentramento, con il loro carico di rimozioni ed esplosioni catartiche, richiami inevitabilmente i romanzi che, con i loro pregi e difetti, hanno senza dubbio segnato la ‘narrativa della memoria’ della Spagna contemporanea; penso, in questo caso, soprattutto alle due opere del 2001, *Soldados de Salamina* di Cercas e *Sefarad* di Muñoz Molina, che più sembrano avvicinarsi a *J’attendrai* nel “combin[are] informazione storica, dialogo intergenerazionale e procedimenti di distanziamento” (p. 15). Ma è ancora più sorprendente il caso di *Para*

---

<sup>1</sup> Mayorga, Juan (2014): *Teatro sulla Shoah. Himmelweg/Il cartografo/JK*, studio e traduzione di E. Di Pastena, Pisa: ETS; si veda la recensione di Bellomi, Paola (2016): “*Teatro sulla Shoah: la memoria dei dimenticati*”, *Orillas*, 5.

*quemar la memoria* (rappresentata nel 1993 e pubblicata l'anno successivo), dove Fernández sembra anticipare, con il suo fosco quadro di tensioni familiari e speculazioni politico-economiche, il mondo di *Crematorio* di Rafael Chirbes (2007), giustamente acclamato (e prontamente tradotto in serie televisiva) come uno dei racconti più emblematici sulla Spagna del (presunto) *boom* economico.

E, giocando con le assonanze, il ritrovamento delle ossa dei cavalli sacrificati al profitto criminale in *Crematorio*, o lo scheletro calcinato che si rianima nello straordinario capitolo iniziale di *Twist* di Harkaitz Cano (2011)<sup>2</sup>, ci riportano precisamente a *La tierra*, dramma composto tra il 1994 e il '97 ed edito per la prima volta nel 1998, che riprende alcune intuizioni prettamente lorchiane sul genere rurale ("l'entità che assume la dimensione tellurica nella vita umana; [...] la famiglia come fonte di tensioni e di repressione; [...] l'attesa di un evento risolutore e fatale. E ancora: lo sforzo di universalizzazione del proprio discorso", p. 26) per costruire un (possibile) apologo sui crimini impuniti, il silenzio affettivo e comunitario, la forza disgregante del passato rimosso. Qui è un uomo tormentato, Miguel, a crollare per i rimorsi favorendo il ritrovamento dei resti di Pozo, lo 'scemo del villaggio' ucciso forse involontariamente, ma con la gestualità di un rituale atavico, da un gruppo di compaesani e seppellito alla bell'e meglio; un delitto che nove anni dopo sembra aver condannato il paese alla siccità perenne, spezzata da una pioggia lieve solo dopo che Miguel si sarà finalmente assunto le proprie responsabilità (p. 151).

Guidando il lettore attraverso i numerosi referenti del dramma (oltre a Lorca, vanno citati almeno Antonio Machado, Cela, Delibes e Rulfo), Di Pastena illustra le peculiarità di un testo che nasce, a differenza delle numerose opere su commissione di Fernández, come "partitura aperta" (p. 20), per molti aspetti prossima a certe forme di narrativa sperimentale, laconica e densissima in egual misura: da una parte, per i sincopati scambi dialogici, che si assestano quasi sempre su un registro familiare o colloquiale, vivacissimo nella sua ricchezza fraseologica, resa in italiano con grande precisione; dall'altra, nelle 'didascalie' poetico-narrative, che ricordano il precedente di Valle-Inclán e che, più che sintetiche direttive drammaturgiche, vengono a offrire un completamento o un contrappunto ai dialoghi: "Mercedes quiere abrazar a María con sus palabras pero el aire está lleno de ponzoña y los abrazos están prohibidos porque todo el mundo sabe lo que pasó y el silencio es como la savia de las ortigas" (p. 100).

Grazie alla perizia acquisita in anni di pratica traduttiva, Di Pastena offre al lettore (e, potenzialmente, alla compagnia teatrale) una versione partecipe e vibrante de *La tierra*. È immediatamente percepibile, in prima battuta, la sua sensibilità per i ritmi (che talvolta si manifestano con scansioni endecasillabiche, p. 41) e per le ellissi del testo originale, che contrariamente a una tendenza piuttosto frequente nelle traduzioni italiane non vengono integrate e appianate, ma concorrono a creare anche nella nostra lingua

<sup>2</sup> Cano, Harkaitz (2013): *Twist*, traducción del euskera por Gerardo Markuleta, Barcelona: Seix Barral. Sugli interessi performativi e multidisciplinari del torrenziale romanzo di Cano, ispirato al caso degli *etarras* assassinati Lasa e Zabala, si veda Alfaro Vergarachea, Iñaki (2015): "Literatura, arte y catarsis. Diálogo con Harkaitz Cano", *Confluente*, VII-2, pp. 134-140. I contatti ideali con le riflessioni di Fernández sembrano essere numerosi.

una prosa scabra, ma repentinamente illuminata da bagliori lirici, di grande fascino. Le eccezioni, poco numerose, al rispetto dell'economia espressiva dell'originale, paiono motivate da legittime preoccupazioni sulla comprensibilità del testo d'arrivo, potenzialmente compromessa dalla laconicità e dall'interpunzione minimale del testo spagnolo; si veda, ad esempio, come in questo caso il traduttore scelga di precisare con un'amplificazione il pronome "este", anche quando il suo referente è deducibile dal contesto:

Fernando bebe y pasa el brazo por el hombro de Miguel. Con *este* se pueden tomar clases particulares. (p. 116)

Fernando beve e passa il braccio sulla spalla di Miguel. Con *questo toro qua* si possono prendere lezioni private. (p. 117, corsivi miei)

Allo stesso modo, qui si elimina il vago riferimento dell'originale in funzione di una subordinata nella quale azione e agente risultino più chiari:

Miguel recordaba una cosa que conté, de cuando andábamos novios, te acuerdas, *cuando aquello de la sillería del convento*. (p. 130)

Miguel si ricordava una cosa che ho raccontato, di quando eravamo fidanzati, ti ricordi, *ai tempi in cui ho rifatto gli scanni del convento*. (p. 131, corsivi miei)

Tra i problemi traduttivi che ha dovuto affrontare il curatore, il più significativo, in termini di ricorrenze, deriva però dal lessico specialistico della corrida, interesse ossessivo di Miguel e del suo gruppo e, in un secondo momento, pretesto per il pestaggio mortale ai danni di Pozo. Qui Di Pastena opta ragionevolmente per una soluzione di compromesso, che contempla esotismi, comunque in buona parte già acclimatati o deducibili dal contesto (*muleta, picador, pase, torero*)<sup>3</sup>, al fianco di approssimazioni esplicative, necessarie soprattutto quando i forestierismi, posti in sequenza, avrebbero senza dubbio provocato una insostenibile accumulazione nella lingua d'arrivo:

Miguel ensaya trincerazos, ayudados, naturales. (p. 72)

Miguel prova dei passaggi bassi, "sostenuti", "naturali". (p. 73)

Altrettanto efficaci sono le parafrasi esplicative per i seguenti casi (marcati in corsivo):

La clava en la carne del animal, que muge y *derrota* con rabia y miedo. (p. 114)

La conficca nella carne dell'animale, che muggisce e *mena le corna* pieno di rabbia e di paura. (p. 115)

Cuando esté en la dehesa se puede *hacer la luna* con él sin ningún peligro. (p. 116)

---

<sup>3</sup> Ma anche, passando all'ambito musicale, le "alegrías di Camarón" di p. 87.

Quando sarà al pascolo lo si può *toreare di notte* senza nessun pericolo. (p. 117)

A lo mejor entro yo también, por si hay que *dar un quite*. Cuando pruebas esto te va a saber poco *darle pases* a Pozo. Fernando le pasa la mano por el hombro. Te lo podías traer, de *sobrero*. (p. 122)

Magari entro pure io, casomai ci fosse bisogno di qualcuno che *lo distraiga*. Quando l'avrai provato non ti sembrerà gran cosa *toreare* Pozo. Fernando gli passa la mano sulla spalla. Te lo potresti portare, come *toro di riserva*. (p. 123)

Pero cómo *no le hizo nadie un quite*. (p. 134)

Ma come mai *nessuno l'ha distratto*. (p. 135)

Cito tuttavia, per concludere, due casi in cui non mi trovo d'accordo con le scelte traduttive, pur legittime, del curatore. Innanzitutto, avrei conservato il sintagma straniante “cerca de su mano *llena de huesos y de aristas*” (p. 72), invece di normalizzarlo in “accanto alla sua mano *ossuta e piena di asperità*” (p. 73), dove il testo spagnolo sembra voler scolpire verbalmente un arto anchilosato, quasi mineralizzato, e pressoché alieno al resto del corpo.

Allo stesso modo, non mi convince la normalizzazione di questo passo, in cui Miguel si rivolge ai resti di Pozo, ancora sepolti sotto terra:

Hace tiempo que no hablamos. Desde la noche que *te dimos tierra*. (p. 126)

È da molto che non parliamo. Dalla notte in cui *ti abbiamo seppellito*. (p. 127, corsivi miei)

È senz'altro vero che tradurre letteralmente “ti abbiamo dato terra” sarebbe una soluzione straniante, ma credo che qui il testo spagnolo giochi con l'anafora angosciante del sostantivo, che segna il dramma già dal titolo, e più nello specifico con alcuni suoi passi significativi: l'annuncio dell'“ora della terra” (p. 77), che rivela l'aggressività repressa di Miguel, il “Ti ho portato la terra” di María rivolta a una Pilar ormai senile (p. 81), e i sacchi di terra che Pozo trasporta inutilmente in uno dei frammenti analettici (p. 93). Una sorta di circolarità rituale dei gesti e dei dialoghi in cui si cifrano le frustrazioni, le parole taciute e i crimini precariamente rimossi di questo livido *drama rural* contemporaneo.