

Enthymema XXII 2018



*Fuente Ovejuna* da Lope de Vega ad Antonio Gades: tra (ri)creazione e traduzione (inter-semiotica)

Monica Savoca

Direttrice della collana di Letterature straniere "L'Abatros" - Algra Editore

**Abstract** – *Fuente Ovejuna*, una delle opere più celebri di Lope de Vega, fu composta tra il 1612 e il 1614 ed ha rappresentato, dopo un oblio di quasi due secoli, un cardine del teatro "rivoluzionario" e non di fine 1800. La cornice storica è data dalla rivolta che nel 1476 il piccolo villaggio di Fuente Ovejuna fece contro il Comendador Fernán Gómez, feudatario che esercitava senza tregua un potere sopraffattorio, sottoponendo la popolazione a continue vessazioni economiche. Il matrimonio ostacolato tra Laurencia e Frondoso rappresenta la linea interna della storia, con il finale liberatorio noto ai più. Nel 1994 il coreografo e ballerino Antonio Gades porta nei teatri europei la sua versione dell'opera, presentando una reinterpretazione che mescola musica, canto, ballo, recitazione. Si configura un percorso di traduzione intersemiotica i cui esiti si analizzeranno in questo contributo a partire dall'analisi della trasmutazione dei diversi linguaggi dall'opera originale alla rappresentazione teatral-musicale.

**Parole chiave** – Traduzione, intersemiotica, Fuente Ovejuna, Antonio Gades, ricreazione.

**Abstract** – *Fuente Ovejuna*, one of the most famous Lope de Vega's dramas, was composed between 1612 and 1614 and represented, after a two centuries oblivion, a fulcrum of the revolutionary theatre of 1800. The historical frame is the insurrection in 1476 of the little village of Fuente Ovejuna against the Comendador Fernán Gómez, a repressive feudatory that oppressed the population with excessive duties. The thwarted wedding of Frondoso and Laurencia is the internal narration with the end known by the most. In 1994 the choreographer and dancer Antonio Gades stages in Europe his own version of the drama, mix of music, singing, dance and acting. In this article will analyze intersemiotic translation and transmutation of the different languages from the lopescian drama to the new theatrical-musical representation.

**Keywords** – Translation, intersemiotic, Fuente Ovejuna, Antonio Gades, recreation

Savoca, Monica. "*Fuente Ovejuna* da Lope de Vega ad Antonio Gades: tra (ri)creazione e traduzione (intersemiotica)". *Enthymema*, n. XXII, 2018, pp. 41-49.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/10735>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License  
ISSN 2037-2426

# *Fuente Ovejuna* da Lope de Vega ad Antonio Gades: tra (ri)creazione e traduzione (intersemiotica)

Monica Savoca

Direttrice della collana di Letteratura straniera "L'Albatros"- Algra Editore

Tra i drammi della maturità di Lope de Vega, *Fuente Ovejuna* (1612-14) fu quello che coeva-mente riscosse uno scarsissimo successo, e che solo in seguito, soprattutto a partire dall'ultima decade del diciannovesimo secolo, vide una straordinaria diffusione anche fuori dai confini spagnoli.

La rivolta del villaggio di Fuente Ovejuna nel 1476 contro le violenze e le prepotenze del fellone Fernán Gómez è il fatto sul quale il drammaturgo ordisce i tre atti di una tragedia dagli esiti non sempre prevedibili; ed è lo sfondo delle ragioni storiche ad intrecciarsi con la storia d'amore tra Laurencia e Frondoso, co-protagonisti del dramma insieme al commendatore Gómez.

Brevemente la storia di Lope: il Comendador de la Orden de Calatrava Fernán Gómez arriva a Fuente Ovejuna per convincere il Maestre di Calatrava a partecipare alla conquista di Ciudad Real, sposando la causa di doña Juana (figlia del defunto Enrico IV) contro doña Isabel (sorella di questi e regina di Spagna). Fernán si mostra sin da subito prepotente e violento, e ritiene di poter usufruire del cosiddetto *derecho de pernada*<sup>1</sup>, consuetudine più che norma, che concedeva il diritto al feudatario di unirsi sessualmente con le donzelle del paese. Gómez va sempre accompagnato da due fidi servitori, Flores e Ortuño, che non godono delle simpatie della popolazione, giacché a loro tocca convincere le donne a cedere alla lussuria del loro padrone e a rapire gli uomini dissidenti, come nel caso di Frondoso. Sono ripetuti i tentativi di avere la meglio su Pascuala, Jacinta e Laurencia da parte del Comendador; Frondoso dal canto suo, per non cadere nelle mani del fellone è costretto a condurre una vita clandestina; le sue sono sortite per dichiararsi all'amata e per difenderne l'onore. Nel frattempo i Re Cattolici conquistano Ciudad Real, il Comendador, ne esce sconfitto. Frondoso e Laurencia riescono a sposarsi, ma proprio durante le nozze egli irrompe, fa arrestare l'uomo, rapisce la donna e picchia chi gli si oppone. Gli uomini del villaggio si riuniscono per decidere il da farsi. Laurencia si libera, accende la rivolta popolare, accusa duramente gli uomini, compreso il padre, di essere codardi, organizza un battaglione di sole donne. Anche gli uo-

<sup>1</sup> Le evidenze giuridiche (contratti, codici, decreti, verbali) dell'esistenza del *derecho de pernada/ius primae noctis*, sono sparute; è tuttavia plausibile ritenere che, seppur non codificata, tale pratica fosse in uso e tacitamente tollerata. La collocazione *derecho de pernada* appare nei dizionari monolingua spagnoli intorno al secolo XIX: nel 1855 Gaspar y Roig la registrano come voce storica: «Derecho que poseían algunos señores de introducir la pierna en el lecho de una vasalla suya, recién casada. Venía a ser la representación simbólica del derecho de prelibación, que era más antiguo. Después se substituyó por una contribución» (Gaspar y Roig 808). Lo stesso sintagma appare per la prima volta in un dizionario della Real Academia Española nel 1899: «Derecho que se atribuían ciertos señores feudales de entrar en el lecho de la desposada antes que el marido, y que se rescataba por una suma de dinero» (RAE 768-69). Il *Diccionario Básico jurídico* raccoglie la seguente definizione di *derecho de pernada*: «De origen feudal discutiéndose su contenido, si consistía en yacer la primera noche con la mujer del sometido o en colocar una pierna en el lecho de los casados» (178).

*Fuente Ovejuna* da Lope de Vega ad Antonio Gades  
Monica Savoca

mini si animano alla vendetta; il popolo uccide il Comendador. Vengono informati i Re che ordinano che venga istituito un tribunale per iniziare il processo. Uomini, donne e bambini vengono torturati affinché confessino, ma alle ripetute domande del giudice: «¿Quién mató al comendador?» ognuno di loro risponde «Fuente Ovejuna, señor». Non potendo accertare i colpevoli, il Re è costretto a perdonare tutto il villaggio.

Le due linee narrative, storica e sentimentale, appaiono talmente intrecciate tra loro da risultare oltre che complementari addirittura vincolanti l'una all'altra; ma è tuttavia possibile scindere i due percorsi argomentativi, quello politico da un lato e quello della relazione d'amore dall'altro: apparirà subito chiaro, in quest'ottica, il perché la riscoperta fine ottocentesca del dramma si dovette ai radicali di Russia che, cavalcandone il carattere pericolosamente democratico, rappresentarono l'opera a Mosca l'8 marzo del 1876 sotto lo zar Alessandro II. La vicenda del popolo protagonista collettivo<sup>2</sup> che si rivolta contro il potere incarnava gli ideali populistici ed anticapitalisti promossi dalla *intelligencija* antizarista e sembrava averne anticipato (se non addirittura ispirato) le mosse. La forte carica ideologica dell'opera insieme al sempre affascinante tema domestico della perdita di *honor e honra*, fanno di *Fuente Ovejuna* un dramma globale e senza tempo. La modernità di Lope è, tra le altre cose, documentata dal ruolo di protagonista di Laurencia, che si erge a figura di riferimento per tutto il villaggio e che riesce, con una sorprendente resistenza psicologica, a far fronte dialetticamente a Gómez,<sup>3</sup> ma che è costretta a cedere fisicamente alle sue voglie.<sup>4</sup> È attorno alla figura forte di questa condottiera, matura erede delle eroine greche più determinate, che si snodano le azioni più eloquenti del dramma.

Nel 1994 Antonio Gades (1936-2004) coreografo di origini alicantine porta in scena *Fuente Ovejuna*: il 20 dicembre di quell'anno il Teatro Carlo Felice di Genova ospitava la prima di questo balletto flamenco, dando il via allo straordinario successo mondiale dell'opera; in Spagna il debutto avviene il 18 aprile del 1995 presso il Teatro della Maestranza di Siviglia; a distanza di decenni l'opera ultima dell'alicantino continua a replicarsi nei teatri di tutta Europa.

Mosso dal desiderio di comunicare l'attualità del dramma lopesco - «de Fuenteovejuna [sic] me interesó sobre todo el acto solidario de los perdedores. La solidaridad frente al poder. En estos momentos de feroz individualismo, creo que Fuenteovejuna [sic] está o debería estar de actualidad» (Gades, "Fuente Ovejuna 1994") - il coreografo mette in scena un'operazione parecchio ambiziosa sotto ogni punto di vista: se, infatti, fino a quel momento

<sup>2</sup> Sul protagonista collettivo si vedano la monografia sempre attuale di Teresa Kirschner e l'illuminante saggio di Joachim Tenschert.

<sup>3</sup> Indimenticabile e significativo a tal proposito è lo scambio di battute al fiume tra la donna e il suo malvagio pretendente: Comendador: «No es malo venir siguiendo/ un corcillo temeroso, / y topar tan bella gama.» Laurencia: «Aquí descansaba un poco/ de haber lavado unos paños;/ y así, al arroyo me torno,/ si manda su señoría.» Comendador: «Aquesos desdenes toscos/ afrentan, bella Laurencia,/ las gracias que el poderoso/ Cielo te dio, de tal suerte/ que vienes a ser un monstruo./ Mas si otras veces pudiste/ huir mi ruego amoroso,/ agora no quiere el campo,/ amigo secreto y solo;/ que tú sola no has de ser/ tan soberbia que tu rostro/ huyas al señor que tienes, teniéndome a mí en tan poco./ No se rindió Sebastiana,/ mujer de Pedro Redondo,/ con ser casadas entrambas, y la de Martín del Pozo,/ habiendo apenas pasado/ dos días del desposorio?» Laurencia: «Esas, señor, ya tenían/ de haber andado con otros/ el camino de agrados,/ porque también muchos mozos/ merecieron sus favores./ Id con Dios tras vuestro corzo;/ que a no veros con la cruz/ os tuviera por demonio,/ pues tanto me perseguís», vv. 779-812 (De Vega 572).

<sup>4</sup> «Llévome de vuestros ojos/ a su casa Fernán Gómez;/ la oveja al lobo dejáis,/ como cobardes pastores. ¡Qué dagas no vi en mi pecho!/ ¡Qué desatinos enormes,/ qué palabras, qué amenazas,/ y qué delitos atroces,/ por rendir mi castidad/ a sus apetitos torpes!/ Mis cabellos, ¿no lo dicen? ¿No se ven aquí los golpes,/ de la sangre, y las señales?», vv. 1740-52 (De Vega 638).

*Fuente Ovejuna* da Lope de Vega ad Antonio Gades  
Monica Savoca

il flamenco era stato il protagonista delle sue opere, con *Fuente Ovejuna* viene introdotto l'elemento folcloristico che egli stesso così giustifica:

Mi idea era hacer algo más con ese folclore, no trincarlo del pueblo y prostituirlo, sino coger la esencia y hacer otra cosa, contar una historia con el movimiento. España es un crisol de culturas. Cada 20 kilómetros cambian las costumbres, los trajes, la música, la manera de enterrar a los muertos. Mi intención ha sido hacer un collage con todo esto. He investigado el folclor no como un profesional, sino como un poeta investiga la historia, para enriquecerse. (Gades, "Fuente Ovejuna 1994")

Vi è dunque la chiara intenzione di fare di questo balletto un'opera totale, inclusiva, aperta ai più disparati destinatari.

Ed ecco la storia di Gades: in un villaggio rurale, il popolo assiste impotente agli abusi del Comendador, che, aiutato da due sbirri suoi confidenti e complici, violenta le donne del villaggio e si prende gioco dei loro uomini e padri, imponendo loro ogni tipo di tributo. Una delle vittime è Laurencia, promessa di Frondoso. Il giorno prima del matrimonio, il Comendador si incontra con i due giovani e tenta di abusare della donna. Frondoso la difende, rischiando la vita: entrambi riescono a fuggire e ad organizzare le nozze.

Durante il matrimonio, Gómez irrompe con uomini armati alla festa e fa arrestare gli sposini. Picchia gli oppositori uccidendone qualcuno e mandandone altri in prigione. Quindi porta Laurencia a casa sua e abusa di lei davanti a Frondoso che assiste con le mani legate. Laurencia riesce a fuggire e raccontare tutto al padre. Quando gli abitanti comprendono ciò che è successo, cominciano ad armarsi con vanghe e zappe, irrompono a casa del Comendador, lasciando malconci gli sbirri. L'epilogo del dramma si centra solo superficialmente sul processo e non si fa cenno alle torture subite dalla popolazione. La voce fuori campo del giudice intima al popolo di svelare il colpevole: «En nombre de la justicia mayor y del poder que me ha sido otorgado, emplazo a todo los vecinos para que confiesen. ¿Quién es el culpable de la muerte del Comendador? ¿Quién mató al Comendador? Repito: ¿quién mató al Comendador?»; tre volte «¡Yo!» è la risposta corale dei contadini. La versione di Gades "salta" più di metà del primo atto, nel quale risiede il fulcro del tessuto narrativo che entra nel merito delle questioni politiche (l'incontro tra il Comendador e il Maestre nel quale si parla della necessità di conquistare Ciudad Real a seguito della guerra fratricida dopo la morte di Enrico IV) ed inizia con l'arrivo vittorioso a Fuente Ovejuna del Comendador dopo la conquista di Ciudad Real, che il popolo ignaro celebra con canti e offerte.

I 75 minuti dell'opera di Gades (e la sua dichiarazione d'intenti) si prestano ad una lettura linguistico-(inter)semiotica così da costituire, per dirla con Jakobson, una «trasmutazione/traduzione intersemiotica [ovvero una] interpretazione di segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici» (Jakobson 57). Questo tipo di analisi mette in scena alcune questioni che vanno dalla *ricreazione* di un metatesto (che nel caso specifico non è più metatesto, ma che per opportunità si continua a definire tale) a partire dal prototesto, alla perdita di originalità una volta arrivati all'esito finale, passando per la traduzione extratestuale ed i fattori intertemporali.

Se, accogliendo le suggestioni che da Gideon Toury arrivano a Itamar Even-Zohar, portate avanti dai membri della scuola di Tel Aviv, è possibile parlare di traduzione come di polisistema, risulterà evidente come la traduzione stessa si possa trasformare da (complesso) spostamento linguistico "oltre", a (complesso) processo di trasferimento di espressioni culturali, artistiche, sociali.

Espresso in termini semiotici, è evidente come a essere abitualmente impiegata come una forma di *innesco* (*initiator*) per avviare lo stesso processo di traduzione sia la *cultura di arrivo*, o *ricevente*, o quantomeno una sua definita porzione. L'atto del tradurre, in quanto attività teleologica

*Fuente Ovejuna* da Lope de Vega ad Antonio Gades  
Monica Savoca

per eccellenza, è largamente condizionato dai suoi stessi fini, e questi vengono sempre determinati dalla prospettiva del sistema, o dei sistemi, *riceventi*. (Toury 23-39 cit. in Nergaard, 186).

Nel caso in questione il sistema ricevente dista quasi quattro secoli da quello di partenza, pertanto vi è la concreta possibilità che il risultato finale costituisca «una sorta di sistema a sé stante» (Toury 23-39, cit. in Nergaard 187). Tuttavia, un metatesto non può mai rompere i rapporti con la propria fonte, e qualsiasi traduzione risulta formata da un *mosaico* di citazioni che da essa partono e da questa non possono prescindere.<sup>5</sup>

A riprendere l'idea del polisistema (che è una nozione che ben si attaglia alla traduzione intersemiotica di Gades) è la cosiddetta scuola della manipolazione: Susan Bassnet, André Lefevere, Hendrik van Gorp, Gideon Toury ed altri studiosi – radunati i loro pionieristici saggi nel volume *The Manipulation of Literature* – arricchiscono gli studi di traduttologia con nuove considerazioni: da un lato la traduzione è foriera di elementi innovativi, dall'altro diviene strumento di “conservazione” della cultura d'arrivo (Hermans). Le parole di Gades (b) – «Mi idea era hacer algo más con ese folclore, no trincarlo del pueblo y prostituirlo, sino coger la esencia y hacer otra cosa, contar una historia con el movimiento» –, rientrano in quest'ottica: il *traduttore* si erge a custode della cultura d'appartenenza, diacronicamente ed in relazione dinamica (storica, culturale, sociale) con il suo testo originale. D'altronde, l'elemento culturale-popolare ha sempre assunto un ruolo di primo piano nell'opera dell'artista alicantino, che era solito ascoltare e trarre ispirazione dalle voci della terra e del popolo:

Ese pueblo me enseñó que la tierra está para acariciarla; unos, acariciándola sacan trigo, mientras nosotros acariciándola extraemos su música. Pisoteándola y humillándola no produce ni música ni espigas. (Gades, “Ética de la danza”)

Siamo dunque costretti a rivedere il concetto di equivalenza in traduzione; gli studi di Lefevere forniscono nuovi spunti di riflessione nel momento in cui considerano che

translations create the “image” of the original for those readers who have no access to the “reality” of that original. Needless to say, that image may be rather different from the reality in question, not necessarily, or even primarily because translators maliciously set out to distort the reality, but because they produce their translations under certain constraints peculiar to the culture they are members of. (Lefevere 139)

Dunque il merito del traduttore è stato quello di allargare la platea di utenti finali dell'opera lopesca e consentire agli spettatori di accedere a parte della “realtà” del testo originale, che non è, appare chiaro, la realtà raccontata da Lope; e ciò perché il *traspositore*-interprete ha effettuato una riscrittura partendo da quelli che per Lefevere sono i “constraints”, i vincoli tipici della cultura di appartenenza. Questa equazione culturale<sup>6</sup> colloca Gades nel terreno molto più ampio dei mediatori di culture, ruolo che si carica di importanza se letto in una prospettiva diacronica. L'inserimento di categorie folcloristiche inesistenti nel prototesto (cultura flamenca ed elementi del mondo taurino, tra gli altri) rientrano quindi nella rilettura che Hervey e Higgins fanno del *filtro culturale*, che, ampliando gli studi di House, diviene la facoltà del traduttore/traspositore di ricorrere a varie alternative nel confezionare il prodotto finale, che vanno dal mantenimento delle caratteristiche della cultura di partenza, alla scelta di elementi

<sup>5</sup> «Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte» (Kristeva 145).

<sup>6</sup> Il concetto di «cultural equation» è stato sviluppato da Hewson e Martin (51).

*Fuente Ovejuna* da Lope de Vega ad Antonio Gades  
Monica Savoca

della cultura di arrivo (House 28). Secondo questi studiosi, i gradi di trasposizione culturale vanno dagli esotismi alla traslazione culturale, passando attraverso prestiti, calchi e traduzioni comunicativa. L'operazione di Gades si muove tra ricerca di esotismo e traslazione culturale, giacché la resa finale appare più vicina alla cultura di arrivo che all'originale. Ci troviamo di fronte ad una interazione autore-potenziale fruitore, che nel caso di specie concorre a formare il processo di comunicazione tra testo e spettatore. E, se è vero che la lettura è una «attività guidata dal testo [e che] questo deve essere 'attivato' dal lettore» (Iser 241), va da sé che lo spettatore si trova ora nella duplice posizione di destinatario e di costruttore, a sua volta, di un modello comunicativo tangente a quello dello scrittore (Gades e non più Lope); anche perché il significato stesso «nasce da un processo di attualizzazione» (Iser 53). È dunque in questo rapporto dinamico che si completa il testo, in virtù anche di una (supposta) coincidenza (diacronica) di gusti tra mittente e destinatario che

può incarnare non solo i concetti e le convenzioni del pubblico contemporaneo, ma anche il desiderio dell'autore di collegarsi a questi concetti e di operare su di essi - talvolta ritraendoli soltanto, talaltra agendo su di essi. (Iser 71-72)

In quanto alla perdita di originalità (ed unicità, intese come inevitabile scollamento dal prototesto), va da sé che stiamo parlando di una ovvietà: nel momento in cui il testo originale si stacca dalla penna del creatore e si consegna al fruitore, esso assume la forma sin da subito di un impianto unico, inimitabile (intraducibile?), che costituisce una struttura perfetta che dura nel tempo e che ha il privilegio di non essere scalfito dalla deriva della lingua alla quale sono sottoposti tutti i testi meta che lo seguono. Dunque, se ogni traduzione è una “ricreazione” o una “imitazione”, vi è da un lato la concreta minaccia che questa versione di *Fuente Ovejuna* possa essere travolta dal processo di invecchiamento, ma, dall'altro, trattandosi di un caso di «traduzione deverbalizzante» (Torop 159-82), la speranza che da questo possa esimersi. Dunque il codice extralinguistico, avendo creato un nuovo sistema *retorico*, ha collocato il testo meta in posizione privilegiata: quella di aver generato un contesto autonomo rispetto alla propria fonte, in virtù di cambio di codificazione e diacronia, contesto al quale tuttavia non è permesso di dichiararsi indipendente.

Il traduttore Gades ha messo in atto un'operazione che potrebbe apparire controcorrente agli occhi dei più: non si è soltanto *servito* del testo lopesco come punto di partenza per, egoisticamente, saziare appetiti e riempire vuoti (prassi estremamente diffusa tra i traduttori letterari); piuttosto, ha anche reso il suo testo un prodotto parallelo: placate certe urgenze individuali, Gades ha dato alla nuova creazione un carattere proprio. In questa mutazione del testo, si sgretola, in vari punti, la cornice lopesca originaria, a favore della costruzione di uno sfondo familiare sia per il nuovo autore, sia per il pubblico che lo sceglie. L'infedeltà di Antonio Gades rispetto all'originale segue un indomabile estro che apre la strada ad una serie lunghissima di alterazioni, contraffazioni, invenzioni, ed in minor misura di sacrifici, perdite e rinunce. Il prodotto finale è la prova che allontanarsi dal canone, ribellarsi alle prescrizioni, non rispondere se non ad esigenze estetiche, essere in qualche modo difforme costituisce una via altra per rendere omaggio al testo di partenza. D'altronde «siempre me ha gustado apoyarme en una obra literaria, ¿Para qué me voy a poner a inventar una, si existen muchas historias maravillosas en la literatura?» (Gades, “Vuelta al ruedo”). *Fuente Ovejuna* è l'ultima opera di Antonio Gades, quella a cui consegna la sua eredità di coreografo e danzatore, il balletto con il quale si congeda da una carriera straordinaria.

Nelle *Ricerche filosofiche* Wittgenstein auspicava un sistema di comunicazione totale che potesse liberarsi da qualsiasi malinteso e che si servisse anche dei gesti del corpo, al fine di pervenire ad una conoscenza oggettiva. L'esergo delle ricerche è costituito da un pensiero dalle *Confessioni* di Sant'Agostino:

*Fuente Ovejuna* da Lope de Vega ad Antonio Gades  
Monica Savoca

cum ipsi [majores homines] appellabant rem aliquam, et cum secundum eam vocem corpus ad aliquid movebant, videbam, et tenebam hoc ab eis vocari rem illam, quod sonabant, cum eam vellent ostendere. Hoc autem eos velle ex motu corporis aperiebatur: tamquam verbis naturalibus omnium gentium, quae fiunt vultu et nutu oculorum, ceterorumque membrorum actu, et sonitu vocis indicante affectionem animi in petendis, habendis, rejiciendis, fugiendisve rebus. Ita verba in variis sententiis locis sui posita, et crebro audita, quarum rerum signa essent, paulatim colligebam, measque jam voluntates, edomito in eis signis ore, per haec enuntiabam. (I, 8, cit. in Wittgenstein 3)<sup>7</sup>

nel quale il vescovo con una straordinaria lungimiranza sottolineava come il segno non potesse prescindere dal nome e dal *movimento*.

## Bibliografia

- Clüver, Claus. "On intersemiotic transposition." *Poetics Today*, vol. X, no. 1, 1989, pp. 55-90.
- De Vega Carpio, Lope, De Molina, Tirso e Miguel De Cervantes. *Il Teatro dei secoli d'oro*, vol. 1, a cura di Maria Grazia Profeti, Bompiani, 2006.
- Diccionario enciclopédico de la lengua española, con todas las voces, frases, refranes y locuciones usadas en España y las Américas Españolas*, tomo II, Madrid, Imprenta y Librería de Gaspar y Roig Editores, 1855.
- Diccionario básico jurídico*, quinta edición, Comares, 1997.
- Gades, Antonio. "Ética de la danza", <https://antoniogades.com/antoniogades/artista/etica-de-la-danza>.
- . "Fuente Ovejuna 1994", <https://antoniogades.com/antoniogades/obra/fuenteovejuna-1994>.
- . "Vuelta al ruedo", <https://antoniogades.com/antoniogades/hombre/vuelta-al-ruedo-1994-1999>.
- Hermans, Theo, editor. *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Croom Helm, 1985, Routledge, 2014.
- Hervey, Sandor and Ian Higgins. *Thinking Translation. A Course in Translation Method: Spanish to English*. Routledge, 1992.
- Hewson, Lance and Jacky Martin. *Redefining translation. The variational approach*. Routledge, 1991.
- House, Juliane. *A model for translation quality assessment*. Gunter Narr Verlag, 1977.

<sup>7</sup> «Quando essi [gli adulti] nominavano qualche oggetto, e per accompagnare quella voce, facevano un movimento verso qualcosa, li osservavo, e credevo che quella cosa avesse il nome che usavano per indicarla. Che intendessero proprio quello era reso manifesto dal gesto del corpo, che è linguaggio naturale di tutti e dall'espressione del volto, dal movimento degli occhi, dall'atteggiamento del corpo e dall'accento della voce, cose che sottolineano le emozioni che proviamo quando cerchiamo, possediamo, rifiutiamo o eludiamo le cose. In questo modo, sentendo parlare spesso delle medesime cose, anche se in frasi differenti, mi rendevo conto, poco a poco, di quali segni rappresentassero, e, avendo insegnato alla lingua a pronunciarle, esprimevo attraverso queste i miei desideri» (Traduzione mia).



*Fuente Ovejuna* da Lope de Vega ad Antonio Gades  
Monica Savoca

- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Johns Hopkins UP, 1978. Trad. it. *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, a cura di Rodolfo Granafei, Chiara Dini, Il Mulino, 1987.
- Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale*. Minuit, 1963. Trad. it. *Saggi di linguistica generale*, a cura di Luigi Heilman, Feltrinelli, 1974.
- Kirschner, Teresa. *El protagonista colectivo en «Fuente Ovejuna» de Lope de Vega*. U de Salamanca, 1979.
- Kristeva, Julia. *Semeiotiké. Recerches pour une sémanalyse*. Seuil, 1969.
- Lefevere, André. "Translation and Canon Formation: Nine Decades of Drama in United States." *Translation, Power, Subversion*, edited by Román Álvarez and M. Carmen África Vidal, Multilingual Matters, 1996.
- RAE. *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española*. Decimatercia edición. Madrid, Imprenta de los Señores Hernando y compañía, 1899.
- Tenschert, Joachim. "El personaje colectivo." *El personaje dramático: ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español (Almagro, 20 al 23 de septiembre, 1983)*, a cura di Luciano García Lorenzo, Taurus, 1985, pp. 19-26.
- Torop, Peeter. *La traduzione totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura*, trad. Bruno Osimo, Hoepli, 2009.
- Toury, Gideon. "A rationale for descriptive translation studies." *Dispositio*, no. 19-20, 1982, pp. 23-39. Riedito con il titolo "Principi per un'analisi descrittiva della traduzione". *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Siri Nergaard, trad. Andrea Bernardelli, Bompiani, 1995, pp. 181-223.
- Wittgenstein, Ludwig. *Philosophische Untersuchungen*. Suhrkamp, 1953. Trad. it. *Ricerche filosofiche*, a cura di Mario Trinchero, trad. Renzo Piovesan e Mario Trinchero, Einaudi, 1967.