



Zibaldone

ESTUDIOS ITALIANOS

Vol V, issue 2, julio 2017

nº 10

DOSSIER: No solo una cuestión de palabras. La compleja vida de la traducción

Publicación semestral

Edita

Asociación Cultural Zibaldone
C/ Santa Bárbara, 5
46111, Rocafort – Valencia

ISSN: 2255 - 3576

www.zibaldone.es



Los textos publicados en esta revista están - si no se indica lo contrario- bajo una licencia Atribución NoComercial Sin Obra Derivada 3.0 de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite a su autor y el nombre de esta publicación, ZIBALDONE. ESTUDIOS ITALIANOS. No los utilice con fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.es>.

DIRECTOR / EDITOR

Juan Pérez Andrés. Lic. Filología Anglogermánica e Italiana. Valencia, España

JEFE DE REDACCIÓN / EXECUTIVE EDITOR

Paolino Nappi. Doctor en Filología. Nápoles, Italia

CONSEJO DE REDACCIÓN / EDITORIAL BOARD

María Antonia Blat Mir. Lic. Filología Hispánica e Italiana. Valencia, España
Berta González Saavedra. Doctora en Filología Clásica y Linguística Indoeuropea
Giorgia Marangon Bacciolo. Dept. Ciencias del Lenguaje. Univ. Córdoba, España
Ivana Margarese. Doctora en Estudios Culturales. Palermo, Italia
Juan Francisco Reyes Montero. Licenciado en filología clásica. Univ. Cádiz, España
Adele Ricciotti. Doctora en Filosofía. Bolonia, Italia
Matteo Tomasoni. Lic. en Historia de Europa Contemporánea. Bologna, Italia
M^a Natalia Trujillo. Lic. Fil. Hispánica, Clásica y Francesa. Univ. La Laguna, España.
Massimiliano Vellini. Licenciado en Ciencias Políticas. Univ. Pavia, Italia

CONSEJO ASESOR / ADVISORY BOARD

Angela Albanese, Università di Modena, Italia
Michele Cometa, Università degli Studi di Palermo, Italia
Adriana Crolla, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina
Juan Carlos De Miguel, Dept. Filología Francesa e Italiana, Univ. Valencia, España
Paolo Fasoli, Dept. Lenguas Romances, Hunter College, Nueva York, EEUU
Paolo Puppa, Università degli Studi di Venezia, Italia
Gaetano Rametta, Università di Padova, Italia
Marina Sanfilippo, Dept. Filologías Extranjeras, UNED, Madrid, España
Giorgio Taffon, Università di Roma Tre, Italia
Salvo Vaccaro, Università di Palermo, Italia

ILUSTRADOR

Juan Díaz Almagro

ZIBALDONE. ESTUDIOS ITALIANOS (Nº10)
vol. V, issue 2, julio 2017

- 5 *Traducción: no solo cuestión de palabras*, Angela ALBANESE

DOSSIER

- 12 Helena AGUILÀ RUZOLA
Presencia valenciana en la traducción del Orlando Enamorado
- 23 Francisco Jose RODRÍGUEZ MESA
El hipébaton en la traducción al español de libretos de ópera en italiano
- 40 Nicoletta CHEROBIN
Tempo morto e outros tempos. La traduzione del diario personale di Gilberto Freyre dal portoghese brasiliano all'italiano
- 55 Valerio NARDONI
La traducción de poesía como primer encuentro con el mundo de la traducción: dos sonetos de Federico García Lorca
- 66 Ting ZHOU
Traduzioni e ricezione di Italo Calvino in Cina
- 79 Daniele PETRUCCIOLI
Traduttori vs revisori: ciò che non siamo, ciò che non vogliamo
- 94 Edoardo ZUCCATO
Come traducono e come si traducono i poeti dialettali in Italia
- 107 Valerio MAGRELLI
La traducción de un acróstico
- 117 Paolo PUPPA
Bagatelle sul teatro tradotto

TRADUCCIONES

- 124 Luigi PIRANDELLO, *Ilustradores, actores y traductores* (1908)
- 133 Emilio CECCHI, *Naturalización y absorción* (1929)
- 140 Natalia GINZBURG, *Cómo he traducido Proust* (1963)
- 145 Luciano BIANCIARDI, *Una faena física y psicológica de excavador* (1961)
- 150 Mario PRAZ, *Razón estética de las traducciones en verso* (1925; 1952)

158 Paolo PUPPA, *El rapto de Europa* (2017)

PICCOLO ZIBALDONE

165 Valeriano DURÁN MANSO

*El universo melodramático de Tennessee Williams y de Luchino Visconti.
Senso, un encuentro fílmico*

189 Marcella DI FRANCO

Leopardi oltre il nichilismo e il materialismo

199 Biagio COCO

Carmelo Giummo, "Dispaccio di pace". Verso una nuova poesia dell'attualità.

Traducción: no solo cuestión de palabras

Translation: not just a matter of words

Angela Albanese

Università di Modena e Reggio Emilia, Università di Verona, Italia
angela.albanese@unimore.it

Artículo recibido el 25/06/2017 y publicado el 15/07/2017



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

Es algo bastante común, en el ámbito de los estudios sobre traducción literaria, la idea de que se traduce no solo de una lengua a otra, sino de una cultura a otra, y que en cada acto de traducción quedan las huellas del traductor, el cual, al no operar dentro de un vacío cultural, interviene a la hora de remodelar, más o menos intencionalmente, el texto original. En esto insistió, entre otros, André Lefevere, cuya aportación teórica a los estudios de traducción sigue siendo una de las más incisivas e originales (Lefevere, 1998); entre los italianos lo dejó claro, con perspicaz e igual eficacia, Benvenuto Terracini, uno de los padres fundadores de la estilística y de la historia de la lengua italiana, quien, en su ensayo de 1957 *Conflitti di lingue e di cultura*, situaba como elemento basilar la relación entre lengua y cultura en cualquier discurso sobre la traducción. “Traducir –se lee en estas páginas– [...] no será reproducir formalmente el lenguaje de los demás, sino transportarlo de una forma cultural a otra, dado que cualquier lengua, considerada históricamente, se nos aparece como el producto elaborado de la tradición de una particular forma de cultura” (Terracini, 1996, p. 44).

La práctica de la traducción tiene, pues, naturaleza local e histórica, permanece vinculada a las condiciones lingüísticas, sociales y culturales del momento en el que el texto traducido se produce; tampoco se puede pensar en el traductor como un mediador neutral, puesto que altera el texto de partida con la propia “extra localidad temporal y cultural” (Bachtin, 1988, p. 363) y lo resignifica. Tal reinterpretación en el interior del nuevo contexto de llegada no puede más que generar una desviación entre el texto y su traducción, remarcando la distancia entre las dos obras, su alteridad en la identidad, su imposible equivalencia.

Se intuye, ya desde estas primeras consideraciones, que la relación entre los textos literarios y sus traducciones “es una madeja enmarañada” (Terracini, 1996, p. 38) que requiere, además de análisis críticos en torno a las variables lingüísticas, culturales, históricas y sociales que entran en juego, y que se tratan en este dossier, una reflexión preliminar sobre el estatus ontológico de los textos, los de la traducción pero antes incluso los originales, cuya individualidad ha sido puesta en juego y modificada en las distintas reescrituras. Dos ejemplos espectaculares, uno tomado de la arquitectura y otro de la filosofía, pueden tal vez ayudar a interrogarnos sobre cuál es la identidad de una obra, sobre si es lícito hablar de una individualidad única o si, más bien, se debería pensar en una identidad plural y dinámica que se reconstituye cada vez que una nueva traducción reescribe, reinterpretándolo, el texto originario.

El primo ejemplo tiene que ver con un santuario, el santuario japonés de Ise Jingu, que representa el más importante, el más visitado y el más antiguo de todos los santuarios sintoístas de Japón. Se trata de una imponente arquitectura formada por más de cien templos autónomos distribuidos en dos zonas distintas, una llamada *geku*, o santuario externo, y la otra *naiku*, o santuario interno, este último más extenso y mucho más importante ya que acoge el gran templo de Ise, donde habita la divinidad. Este templo, hecho completamente de madera, cada veinte años, durante la ceremonia ritual del *shikinen sengu*, es desmantelado y enteramente reconstruido tal a como era en un terreno adyacente al que estaba. El ‘rito’ de reconstrucción, puesto en práctica para recordar que todo muere y vuelve a la vida, nace también de una exigencia propiamente arquitectónica de salvaguarda del santuario de madera del desgaste del tiempo a través de completa sustitución de materiales que, de cualquier otro modo, se deteriorarían. Lo que aparece como un ejemplo perfecto de “arquitectura de la temporalidad” (“architecture of impermanence”; Lopes McIver, 2007, p. 81), es decir, un edificio periódicamente demolido y remodelado, representa de hecho también el intento de enlazar esta transitoriedad con la continuidad, en un *continuum* temporal garantizado justamente por un ciclo de perpetua e idéntica reconstrucción. La pregunta ontológica

tiene que ver, evidentemente, con el perdurar en el tiempo de la identidad propia del santuario: si bien es cíclicamente reduplicado en todo igual al original, de hecho, el templo se ha recreado con madera nueva, es decir, con un nuevo material que, sustituyendo en cada ocasión al templo derruido, parece que reemplaza también su identidad.

De igual modo la nave de Teseo, de la que nos habla Plutarco en sus *Vidas paralelas*, está hecha de madera, y también las vicisitudes de esta nave nos vuelven a proponer la intrincada cuestión ontológica de la persistencia en el curso del tiempo de una misma identidad, tanto que se han vuelto todo un rompecabezas ya clásico en el debate metafísico. La nave con la que el héroe vuelve a casa tras haber matado a Minotauro, cuenta Plutarco, es conservada por los atenienses a lo largo del tiempo, sufriendo, sin embargo, un regular proceso de sustitución de los viejos tablones, según se van desgastando, por otros nuevos, hasta que en un punto determinado ni uno solo de los fragmentos del original debe ser cuidado, ya que la nave ha sido totalmente reconstruida, de forma idéntica en todo caso, a la original. Si al principio, una vez amarrada, la identidad de la nave parecía bastante clara y determinada, no puede decirse lo mismo tras la larga serie de sustituciones de piezas podridas... de ahí el dilema filosófico: ¿se puede todavía identificar en el nuevo barco, recompuesto con tablones nuevo pero exactamente igual a la inicial, la nave de Teseo? ¿O la identidad del barco originario se multiplica según se van sustituyendo sus piezas?

El templo japonés, el barco griego: reliquias continuamente restauradas hasta que no queda ni una sola astilla del elemento originario. Sin embargo, estos trozos de madera que cada vez reemplazan una parte del original son necesarios para mantenerlo con vida: el templo tiene que ser cíclicamente reconstruido con nuevos maderos para que sea conservado; lo mismo le pasa al barco, que necesita constantemente tablones y maderos nuevos. Pero, ¿cuál es la identidad del templo y del barco? ¿Es una identidad firme, estable en el arquetipo o más bien contaminada y actualizada en sus continuas réplicas? Y, volviendo a la relación entre las obras y sus traducciones y reescrituras, ¿qué es identidad en los textos literarios? ¿Una identidad dada de una vez por todas o, como el templo de Ise y el barco de Teseo, la de los textos puede ser también una identidad móvil, siendo las traducciones los trozos de madera que renuevan y resignifican de continuo el texto de partida? Cada traducción, reescritura, reformulación del texto originario parece requerir el movimiento, la redefinición de una identidad que, desplegándose a lo largo de la historia de la tradición de ese mismo texto, se presenta, pues, fluida. “La inmovilidad del texto impreso es una ilusión óptica”, escribió en 1946 Valéry Larbaud (1999, p. 99). Y no es solo una cuestión de palabras, como recuerda el título de nuestro dossier: cada traducción es, de hecho, una forma compleja de transmutación de textos literarios que no resultan perfectamente iguales a sí mismos al transferirlos a otra lengua o a otro contexto cultural, ya que las dinámicas poéticas, ideológicas, sociales o históricas condicionan siempre la labor del traductor. Cada traducción, de nuevo usando las explícitas palabras de Lefevere, es una forma de manipulación, poética e ideológica, del texto de partida, y justamente esto parece ser el hilo conductor de los ensayos incluidos en el dossier que presentamos. El texto que abre el número, de Helena Aguilà Ruzola, trata justamente de un clamoroso caso de manipulación ideológica llevada a cabo por el valenciano Francisco Garrido de Villena, traductor del siglo XVI al español del *Orlando enamorado* de Matteo Maria Boiardo. Una traducción, la suya, cuyas imponentes y frecuentísimas interpolaciones patrióticas y encomiásticas –que suponen un añadido de 94 octavas a las originales de Boiardo– revelan una clara intención domesticadora cuyo único objetivo es celebrar un modelo ideal de sociedad, que es, evidentemente, la de Valencia. La relación entre texto de partida y texto traducido ha sufrido históricamente el prejuicio de la superioridad del

primero respecto al segundo, considerado este último erróneamente como una copia degradada y secundaria del original. Tal prejuicio parece tanto más radicado –una especie de segundo plano elevado a la máxima potencia– en el caso de las traducciones españolas de libretos de ópera italianos, siendo considerado tradicionalmente el libreto operístico ya de por sí como algo secundario y carente de valor estético respecto al componente musical. De esta interesante tipología traductológica, y en particular de los modos en que se traducen en español la figura retórica del hipérbaton, tan frecuente en los libretos italianos, trata el artículo de Francisco José Rodríguez Mesa, mientras que el ensayo de Ting Zhou nos lleva al fascinante viaje de las traducciones de Italo Calvino en China a partir de los años 50 del pasado siglo, también ellas espacio elocuente de una vigorosa estrategia de manipulación, sobre todo ideológica, operada por el gobierno chino, tanto en la elección de los textos para traducir y de los traductores, como de los modos estilísticos impuestos a estos durante mucho tiempo. De una interesante experiencia personal de traducción, y de todas las cuestiones teóricas ligadas a una traducción responsable, respetuosa con el texto de partida y, en términos técnicos, extranjerizante, da cuenta en su artículo Nicoletta Cherubin, autora de una versión comentada y de inmediata publicación, del portugués al italiano, del diario de Gilberto Freyre titulado *Tempo morto e outros tempos*.

“Todo editor que se precie o lee o, al menos, hace leer a un revisor de confianza las traducciones que le llegan. Por muy bueno que sea el traductor, siempre habrá algo que retocar. Nadie es infalible. Los revisores son, pues, elementos preciosos indispensables, deben ser colaboradores del traductor [...] Algunos revisores, por el contrario, van de dioses todopoderosos y trabajan con un lápiz azul como la maestra en los trabajos de sus alumnos. Os podría citar una infinidad de casos que denotan únicamente la presunción y la altivez de los revisores” (Pocar en Albanese & Nasi, 2015, p. 231). Así escribía en 1959, con el esperanzado deseo –destinado sin embargo a caer por lo general en saco roto en la actualidad– de un control, por parte de los traductores, sobre las correcciones quizás salvajes llevadas a cabo por los revisores. Justamente a este controvertido tema, siempre de actualidad, de la relación entre el traductor y el revisor editorial dedica su texto, basado en la propia experiencia, Daniele Petruccioli, ensayista y traductor del portugués, del francés y del inglés, experto en traducciones de juegos de palabras y, en general, de lo que Nasi (2015) llama “traducciones extremas”, es decir, traducciones de textos literarios con un alto grado de creatividad.

De las traducciones de textos relativos al género caballeresco, operístico, narrativo y memorial, nos vamos al campo espinoso de la traducción poética. Se enfrenta a ello la importante y útil investigación de Edoardo Zuccato dedicada a la traducción de poesía del dialecto y en dialecto, analizando de modo particular las estrategias puestas en marcha por los poetas dialectales cuando se auto traducen al italiano (con un merecido espacio reservado a las traducciones del poeta Giovanni Nadiani, desaparecido hace poco), así como a las que se llevan a cabo cuando ellos mismos traducen en dialecto textos ajenos.

¿Es posible una traducción métrica de los sonetos de García Lorca que garantice al mismo tiempo la pervivencia de la coherencia rítmica, estilística e incluso semántica del texto de partida? Esta es la cuestión que aborda Valerio Nardoni, quien en un texto de corte didáctico-experimental nos hace partícipes de una lección de traducción en la que, junto a sus alumnos, ha partido del análisis de diversas traducciones de sonetos de Lorca para lanzarse a un intento personal de traducción métrica empleando versos endecasílabos y rima.

Si la traducción de poesía es de por sí una cuestión complicada dado los vínculos formales métricos, retóricos, estilísticos y semánticos que ponen a prueba la habilidad del traductor, tanto más complicado debe ser basarse en la traducción de un texto de

poesía que en su interior esconde juegos lingüístico como anagramas, acrósticos, *puns* y otras insidiosas tipologías de mensajes cifrados. Es esto lo que ha hecho el poeta y traductor Valerio Magrelli, quien nos invita a entrar en su oficina acompañándonos, verso a verso, en su traducción de un soneto de la poetisa australiana Gwen Harwood que contiene, diseminado entre los versos, un vengativo acróstico lanzado contra de los editores. En el ensayo que aquí proponemos de forma anticipada y que formará parte del volumen *Poemi e problemi* (de inminente publicación en la editorial Il Mulino), Magrelli, además de hacernos partícipes de una preciosa experiencia de traducción, nos ofrece también una brillante y divertida variación sobre el tema de la complicada relación entre los autores y las editoriales.

Completa la parte crítico-teórica del dossier, añadiendo la pieza clave de la traducción teatral, el ensayo de Paolo Puppa, historiador teatral y dramaturgo a quien orgullosamente contamos entre nosotros. Junto a su aportación teórica presentamos en castellano su último monólogo, *El rapto de Europa*, estrenado en abril de 2017 en el Teatro de Citadella dentro del proyecto de investigación “Classici contro”.

La segunda parte del dossier acoge, además de la citada traducción del monólogo de Puppa, la traducción española de textos teóricos sobre las traducciones provenientes de escritores, críticos y traductores del siglo pasado italiano. Los autores presentes, Luigi Pirandello, Emilio Cecchi, Natalia Ginzburg, Luciano Bianciardi y Mario Praz, han sido elegidos entre los 42 incluidos en la antología *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia 1900-1975* (2015) que yo misma he editado junto a Franco Nasi, a quien, como cierre de esta breve presentación del dossier, me veo obligada a dedicar unas líneas, al menos como para dar cuenta del volumen completo. Los textos de los 42 autores italianos antologizados, cada uno de los cuales está encabezado por una pequeña ficha introductoria, pretenden cubrir un arco temporal que va desde el inicio de 1900 (con Remigio Sabbadini) hasta 1975 (con Fernanda Pivano), parándose intencionalmente a mitad de los años '70, es decir, en el decenio en el que se suele situar convencionalmente los *Translation Studies*. Una disciplina que, pese a tener entre sus características fundacionales justamente la contraposición dialéctica con otras ramas del saber y la apertura a otras culturas y paradigmas cognoscitivos, parece incluso haber ignorado del todo la variada aportación italiana a la reflexión teórica sobre la traducción, limitándose a mencionar los escritos de Dante, Leonardo Bruni, Benedetto Croce y Umberto Eco.

Sorprende, por tanto, tal y como argumenta Nasi en la introducción, que tantas aportaciones teóricas al problema de la traducción provenientes de filósofos, filólogos, lingüistas, escritores, poetas, críticos o de los mismos traductores producidas en Italia durante todo el siglo XX antes del nacimiento de los *Translation Studies*, no hayan sido tomadas en consideración ni siquiera por los representantes y por los historiadores de la disciplina más atentos e iluminados. En su misma finalidad, la antología, que es solo una parte de una investigación que requeriría individualizar las más significativas tendencias en la reflexión sobre la traducción literaria en Italia, ha intentado, en cualquier caso, cubrir al menos en parte esa laguna, volviendo a dar legítima voz a importantes aportaciones italianas que, de hecho, anticiparon temas y cuestiones que se refieren a los *Translation Studies* como, por ejemplo, “la sustitución de un acercamiento normativo con un descriptivo, la consideración cultural y no solo lingüística del acto de traducir, la traducción como diálogo y conflicto entre culturas, [...] la imposibilidad de pensar en la traducción en términos de duplicación, la distinción entre hermenéutica comprensiva y reproductiva, la centralidad del acto de traducción en cada momento comunicativo, sea intro o interlingüístico, [...] su valencia ética y existencial” (Nasi en Albanese & Nasi, 2015, p. 14).

El intento, de humilde servicio, de los editores ha sido, pues, el de recoger textos, tal vez no demasiado conocidos, de autores italianos que se han pronunciado sobre cuestiones clave de la traducción literaria conjugando de modo excelente la reflexión teórica con la práctica de la traducción, ofreciendo textos “a una lectura crítica que permita comprender una experiencia humana rica, compleja y polifacética, como lo es traducir” (Ibid.).

Traducción de Juan Pérez Andrés

Referencias bibliográficas:

- Albanese, A., & Nasi, F. (eds.). (2015). *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia 1900-1975*. Rávena: Longo.
- Bachtin, M. (1988). *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*. Turín: Einaudi.
- Larbaud, V. (1999). *Un vizio impunito, la lettura e altri scritti*. Florencia: Alinea.
- Lefevere, A. (1998). *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*. Turín: Utet.
- Lopes McIver, D. (2007). Shikinen Sengu and the Ontology of Architecture in Japan, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65(1), 77-84.
- Nasi, F. (2015). *Traduzioni estreme*. Macerata: Quodlibet.
- Terracini, B. (1996). *Conflitti di lingue e di cultura*. Turín: Einaudi (1ª ed. 1957).

Presencias valencianas en la traducción del ‘Orlando enamorado’ de F. Garrido de Villena (1555)

Valencian traces in the translation of ‘Orlando innamorato’, by F. Garrido de Villena (1555)

Helena Aguilà Ruzola

Universitat Autònoma de Barcelona, España
helenar2001@yahoo.it

Artículo recibido el 05/05/2017, aceptado el 18/06/2017 y publicado el 15/07/2017



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RESUMEN: En el presente artículo se analizan aquellas octavas que Garrido de Villena añadió al poema de Boiardo con el fin de insertar en la versión castellana de la obra una serie de personajes pertenecientes a las élites valencianas. Se trata de un ejercicio de manipulación, de adaptación, de contextualización anacrónica, de un trabajo creativo paralelo a la labor de traducción y a la vez integrado en esta, realizado con vistas a proponer un modelo de sociedad a los lectores españoles de su tiempo.

Palabras clave: traducción literaria; *Orlando enamorado*; Garrido de Villena; Valencia; siglo XVI

]

ABSTRACT: *The present article analyzes the octaves that Garrido de Villena added to Boiardo's poem with the aim to insert in the Spanish version of the work a series of characters belonging to Valencian elites. It is an exercise in manipulation, adaptation, and anachronic contextualization, as much as it is a creative design that runs parallel to a translation effort while being integrated in it and intended to pose a societal model to his contemporary Spanish readers.*

Keywords: *literary translation; Orlando innamorato; Garrido de Villena; Valencia; 16th Century*

1. INTRODUCCIÓN. La inquietud de los humanistas por estudiar y difundir tanto la literatura clásica como las obras contemporáneas de otros países supuso un incremento de las traducciones a lo largo del siglo XVI, fenómeno al que no fue ajeno España, en cuyo panorama literario cabe destacar la enorme influencia que tuvieron las letras italianas.

En la corte del emperador Carlos V era tan frecuente la presencia de relevantes literatos españoles (baste pensar en nombres de la envergadura de Juan Boscán o Garcilaso de la Vega) como de embajadores, diplomáticos y visitantes italianos, y allí tuvieron ocasión de entablar relación unos con otros. Ese contacto, sin lugar a dudas, fomentó el conocimiento y la imitación de las principales corrientes del Renacimiento italiano en España. A partir de mediados de siglo, ya bajo el reinado de Felipe II, al crecer la hegemonía española en tierras italianas, aumentó el número de españoles que visitaban Italia o se instalaban en dicho país por varios motivos, entre los que se hallaba la atracción ejercida por la cultura italiana.

En este clima de estrecho intercambio cultural, y debido al gran ascendiente que poseían las artes y letras italianas sobre los españoles de la era renacentista, también desempeñaron un papel destacado libreros e impresores, algunos de ellos italianos afincados en España, quienes fomentaron el comercio de obras italianas en ciudades emblemáticas de nuestra península, tales como Alcalá, Valencia, Zaragoza, Toledo, Salamanca y Medina del Campo, entre otras.

Uno de los géneros en que mejor se advierte el influjo de la literatura italiana en España es el caballeresco. A mediados de la centuria la épica culta se afianzó como género gracias a las traducciones en *ottava rima* –estrofa conocida en tierras hispanas como “octava real”– de los principales poemas transalpinos pertenecientes a la llamada materia de Ferrara, esto es, el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto (traducido por Jerónimo de Urrea; primera edición de 1549) y el *Orlando innamorato* de Matteo Maria Boiardo, traducido por F. Garrido de Villena y publicado por primera vez en Valencia, en casa de Joan Mey Flandro, en 1555. Se suman a las traducciones una serie de imitaciones de aquellos poemas nacidas con la vocación de ofrecer versiones hispanizadas de una serie de tramas y personajes que el público español conocía desde la Edad Media. De hecho, el propio traductor del *Enamorado* es autor de un poema caballeresco de imitación ariostesca, *El verdadero suceso de la batalla de Roncesvalles, con la muerte de los doce pares de Francia*, que publicó el mismo impresor también en 1555. Este ejercicio de adaptación al universo de la lengua de llegada también se produce en las traducciones, y la obra que nos ocupa, el *Orlando enamorado*, no constituye en modo alguno una excepción a esta tendencia.

El traductor, Francisco Garrido de Villena, (Valencia?, 1520 o 1521-?), siguiendo una práctica muy común en aquel entonces, omite algunos pasajes de la obra original y añade otros compuestos por él. Supresiones y *addenda* que se saldan con un total de 4523 octavas en el texto castellano frente a las 4429 del poema de Boiardo; 36.184 versos frente a los 35.432 de la obra original. Tras analizar las estrofas añadidas, es posible identificar entre ellas dos grupos estrechamente vinculados al proceso de domesticación de la obra en clave patriótica e hispana: el área temática dedicada al enaltecimiento de España, de la figura de Carlos V y de la esperanza que supone el reinado de su hijo Felipe II, bajo el cual “habrá personalidades tan valientes y destacadas como los celeberrimos paladines cristianos Reinaldos y Orlando” (Aguilà Ruzola, 2015, p. 134), y el área centrada en la

exaltación de Valencia, del dedicatario del poema y su familia y de otros valencianos ilustres, objeto de estudio del presente artículo.

2. PRESENCIAS VALENCIANAS EN EL ORLANDO ENAMORADO. Poco se sabe a ciencia cierta de nuestro traductor, sobre el cual actualmente estoy redactando un trabajo (Aguilà, 2017), salvo cuanto ponen de manifiesto los paratextos de su *Roncesvalles* y de su versión del *Innamorato*, esto es, básicamente, que se trataba de un caballero valenciano nacido en 1520 o en 1521, y que muy probablemente era militar. Todo parece indicar que formaba o deseaba formar parte de la élite cultural y militar valenciana, razón por la cual fue insertando en su traducción a distintas personalidades de la historia y la literatura valencianas. Así, en el último e inconcluso canto del poema original, al cual añade nada menos que diecisiete octavas introductorias, encontramos una galería de valencianos ilustres que se prolonga a lo largo de catorce estrofas. Detengámonos en estos personajes y en lo que representan.

2.1. Militares

Ya viene Juan Garrido de Villena
del fraternal amor todo inflamado,
mostrando aquel licor de fértil vena
que el alto Sacro Monte le ha inspirado.
La tramontana hesperia deja llena,
Partenope y el Alpe más nombrado
de su valor, siguiendo al sin segundo
César tan invictísimo en el mundo.
(O.E., III, IX I)

Según puede deducirse de esta octava, Juan Garrido de Villena, hermano de Francisco, debió de servir al “César”, sobrenombre de Carlos V, en el Tercio Viejo de Nápoles, destinado a territorios cercanos a los Alpes. La imagen del “licor”, es decir, de la sangre inspirada por el Sacro Monte, tal vez se deba interpretar como metáfora del carácter valiente y piadoso de Juan, aunque también podría tratarse de una alusión literal a una herida en combate sufrida por este.

El noble Lloriz viene ya extendiendo
los brazos con placer a recebirme,
don Simón Pérez es por quien entiendo,
que puedo desde agora apercebirme
a escrebir cómo viene engrandesciendo
su patria y su valor, para decirme
que cuanto yo por él habré cantado,
Marte con su ejercicio se lo ha dado.
(O.E., III, IX K)

Simón Pérez Lloriz es, sin duda, el Ximén Pérez Lloriz que mandó imprimir las *Obras* del poeta valenciano Juan Fernández de Heredia (ca. 1480-1549), tío político de Juan Boscán, para las cuales Villena compuso un poema de lamento fúnebre. Lo único que puede inferirse de la octava es que, al igual que nuestro traductor, Pérez Lloriz era militar, aspecto que también menciona Garrido de Villena en el *Roncesvalles*, donde lo califica de “buen guerrero” (canto XXXVI, oct. 10).

2.2. La familia Borja

Villena dedica su traducción “Al Ilustrísimo y Reverendísimo señor don Pedro Luis Galcerán de Borja, maestre de Montesa y de San Jorge, etc.” (Aguilà Ruzola, 2013, p. 161). He aquí la descripción que hace Llorente del linaje del dedicatario:

[...] don Pedro Luis Galcerán de Borja, último gran maestre de la orden militar de Montesa. Su bisabuelo paterno había sido el papa Alejandro VI, y su abuela materna doña María Enríquez, mujer de don Juan de Borja, segundo duque de Gandía, hermana de la reina de Aragón doña Juana, madre del rey católico de España Fernando V y tercera abuela del rey Felipe II, con quien aún tenía don Pedro Luis otros parentescos por su madre doña Francisca de Castro y Aragón, segunda mujer de don Juan de Borja, tercer duque de Gandía. Era don Pedro Luis hermano paterno de don Francisco de Borja y Aragón, cuarto duque de Gandía y después tercer general de la orden de clérigos reglares llamados de la compañía de Jesús, de don Enrique de Borja, cardenal romano, de don Alfonso, abad de Valldigna, y de doña Luisa, mujer del conde cuarto de Ribagorza, quinto duque de Villahermosa, pariente del rey. Era además hermano paterno y materno de don Rodrigo de Borja, también cardenal romano, de don Tomás de Borja, arzobispo de Zaragoza, de don Felipe de Borja, gobernante de Orán, de doña Margarita, mujer de don Federico de Portugal, señor de Orán, descendiente de la real casa de su apellido, de doña Leonor, mujer de don Miguel de Gurrea y Aragón, hijo del duque de Villahermosa, gobernador de Zaragoza, y de doña Magdalena de Borja, mujer del conde de Almenara. Estaba emparentado, en fin, con todos los grandes de España, Italia y Nápoles, y aun con las familias soberanas de Nápoles y Ferrara (Llorente, 1980, pp. 298-299).

Como puede verse, se trata de una personalidad ilustre, miembro de una familia muy poderosa, célebre e influyente, que mantenía fuertes lazos con Italia y en concreto con Ferrara, cuna de la materia orlandiana, un dato significativo y muy probablemente relacionado con el hecho de que Villena lo obsequiara con la traslación del poema, que bien pudo ser un encargo. Pedro Luis Galcerán de Borja y Castro-Pinós (1528-1592) será el último maestre de Montesa, pues acabará pactando con Felipe II la absorción de la orden por parte de la corona¹, aunque ello ocurrió años después de la publicación de la edición príncipe del *Enamorado*. Lo relevante en el momento que nos ocupa es que Galcerán era un gran amante de las letras y solía actuar como mecenas, además de cultivar personalmente el arte de la poesía, aficiones que no pueden sorprender si tenemos en cuenta que uno de sus preceptores fue el humanista Francisco Decio (Decio, 2004, pp. 24-25). De la faceta poética del maestre deja constancia el historiador Gaspar Escolano en las *Décadas de la historia de Valencia* (1610-1611) al incluirlo en su catálogo de escritores e intelectuales ilustres valencianos, concretamente entre los poetas valencianos en lengua castellana (Valsalobre, 2002, p. 326). Su vínculo con escritores en el papel de dedicatario y más que probable mecenas puede constatarse incluso antes de la publicación de nuestro *Orlando*, pues en 1554 salió también de las prensas valencianas de Joan Mey el *Libro de caballería celestial del pie de la Rosa fragante* de Jerónimo Sampedro, exponente del curioso género caballeresco a lo divino, cuya dedicatoria, casi idéntica a la de la traducción de Villena, también va dirigida al maestre de la orden de Montesa (Herrán Alonso, 2004, p. 1044). Todo parece, pues, confirmar que este último era parte integrante de un ambiente cultural valenciano endogámico, dentro

¹ Para conocer con mayor detalle la biografía de Pedro Luis Galcerán de Borja, véase A. Robres (2011, pp. 711-732).

del cual sólo se producían intercambios entre un número muy reducido de impresores, libreros, mecenas, poetas, intelectuales y traductores.

La presencia de la familia Borja en el *Orlando enamorado* no termina con la dedicatoria a Galcerán, sino que encontramos a destacados miembros del clan en algunas de las estrofas que Villena añadió a su traducción de las octavas boiardescas. Todo ello forma parte de una estrategia para proponer la ciudad de Valencia, y concretamente la Valencia de la órbita de los Borja, como nuevo modelo de inspiración épica, tal como queda explicitado en las estrofas que siguen:

Amor en nuestro tiempo es más potente,
natura poderosa se ha mostrado.
Calle el Catayo y calle la otra gente
del mundo, do beldades se han criado.
Valencia es la que puede en lo presente
llevar el triunfo a todo lo pasado;
aquí está la beldad, aquí la gloria,
de aquí puede salir eterna historia.

Domó tres toros el famoso Orlando
y aró con ellos la encantada tierra;
uno solo en Valencia está triunfando,
en sus cuernos la paz tiene y la guerra;
de encantos y de ardid se está burlando,
que con beldad a todos los atierra.
Grande fue en lo pasado la excelencia,
pero es muy mayor la de Valencia.

Si Angélica Valencia conociera
y Orlando viera lo que aquí se halla,
cuán venturosa mi ventura fuera,
poniéndome con él a la batalla.
En Valencia Agricán sé que muriera,
por Valencia vistieran tanta malla.
Pero ¿qué hago?, que ya no sé dónde
la historia se me olvida de este conde.

(O.E., II, XX B-D; Aguilà Ruzola 2013, p. 939)

En los vv. 3-8 de la primera octava Villena afirma que las aventuras de Catay, patria de Angélica, no pueden compararse a la gloria futura de Valencia. En la octava C alude a un episodio anterior (I, XXIV, 27-40), en el que Orlando vence a dos toros, sólo que aquí Garrido de Villena cambia el número dos por tres. El tercer toro, “que en Valencia está triunfando”, es el animal que aparece en el escudo de la familia Borja; la octava es, sin duda, un panegírico al dedicatario del poema traducido. En los seis primeros versos de la octava D, Villena prosigue con la maniobra de integración de los protagonistas del poema en el discurso laudatorio sobre su ciudad y su dedicatario; finalmente, en los vv. 7-8 pone fin a su digresión y se prepara para retomar la traducción propiamente dicha.

Veamos ahora al resto de miembros de la familia Borja que aparecen en los versos añadidos por el traductor al poema. Abre la lista Carlos de Borja y Castro (1530-1592), duque de Gandía (III, IX C). Lo sigue un tal “don Diego” enarbolando un escudo de armas (III, IX D), que sólo puede ser el hermano de Galcerán, Diego de Borja y Castro Pinós (1529-1562), el cual morirá ajusticiado a consecuencia de una serie de enfrentamientos que comenzaron en 1552, cuando los Borja se vieron

seriamente implicados en una guerra de familias que se desencadenó en Valencia. Ellos apoyaban a la familia Figuerola, enfrentada a los Pardo de la Casta, a su vez protegidos por los Centelles y por la casa de Aragón-Sicilia. Las luchas, muy crueles, se saldaron con varios muertos en ambas facciones (Andrés Robres, 2011). Volviendo a nuestro poema, sólo cabe decir que, como era de esperar, Francisco Garrido de Villena se muestra partidario acérrimo de la familia Borja. Al final de la misma octava se compara el valor de un Borja contemporáneo como Diego con el de uno de sus antepasados, “el duque Valentino”, es decir, el famoso duque de Valentinois, César Borja (1475-1507) o, según la grafía italianizada, “Borgia”, hijo de Rodrigo, subido al trono papal como Alejandro VI, y hermano de la famosa Lucrecia. César aparece también en la octava siguiente, definido como “aquel antiguo abuelo”. Es evidente que su figura es utilizada para dotar de mayor prestigio a la familia a través de tan célebre antepasado. Completan el elenco “don Filipe” (III, IX E), es decir, Felipe Manuel de Borja y Castro Pinós (1530-1587), hermano de Galcerán y Diego, y Álvaro de Borja y Castro (1534-1594), miembro de otra rama de la familia (III, IX F).

2.3. Poetas

Dentro del proceso de valencianización del *Enamorado*, el grupo más numeroso de personalidades destacadas está constituido por literatos. Según parece, el hecho de confeccionar listas de escritores y poetas responde a una especie de cliché literario bastante frecuente en la época y contexto de Villena: “a la segona meitat del segle XVI, hi ha una mena de catàlegs o enumeracions poètiques d’escriptors, una tradició que sembla específicament valenciana” (Valsalobre, 2003, p. 171). Detengámonos en cada uno de los nombres presentes en las estrofas de Villena.

Quizá el más sobresaliente sea Jaime Juan Falcó (1522-1594), caballero de la orden religiosa y militar valenciana de Montesa, de la cual fue nombrado lugarteniente al final de su vida, tras años de estrecha relación con Pedro Luis Galcerán de Borja (Villarroya, 1787, t. II, pp. 101-102), reconocido humanista, matemático y, sobre todo, poeta neolatino, a quien Baltasar Gracián bautizaría como “el Marcial de Valencia” y al que Cervantes elogiaría en *La Galatea*².

No nos debe sorprender, pues, que mucho antes Villena comparase la habilidad poética de Falcó con la del mismísimo Virgilio (“el gran mantuano”):

Veo a Falcón que tanto ha celebrado
al sacro Turia donde fue nascido,
por todas las Hesperias bien nombrado
y su zampoña bien lo ha merecido.
Cuán grande y cuán gentil vuelo que ha dado,

² Gracián lo describió así en su obra *Agudeza y arte de ingenio* (1648): “El Marcial de Valencia, aquél que tuvo sin duda algún rayo por ingenio, pues en todas las artes y ciencias (que fue universal), afectó siempre lo más dificultoso” (ed. incluida en *Obras de Lorenzo Gracián, diuididas en dos tomos...*, compuestas por Baltasar Gracián, Amberes: Geronimo y Iuanbaut, 1669, t. II, p. 119. Recuperado de <http://cvc.cervantes.es/>). Años antes, Cervantes se refirió al poeta en estos términos en los vv. 802-808 del “Canto de Calíope” incluido en *La Galatea* (1585): “Alzas, doctor Falcón, tan alto el vuelo, Que el águila caudal atrás te dejas, Pues te remontas con tu ingenio al cielo Y deste valle mísero te alejas. Por eso temo y con razón recelo Que, aunque te alabe, formarás mil quejas De mí, porque en tu loa noche y día No se ocupa la voz y lengua mía” (ed. Florencio Sevilla Arroyo. Recuperado de <http://cvc.cervantes.es/>).

que del gran mantuano ha merecido
el lauro por la frente y más le toca
él mismo su zampoña con su boca.

(O.E., III, IX P; Aguilà Ruzola, 2013, p. 1225)

Entre otras cosas, porque era una manera de corresponder al elogio que Falcó hizo de la traducción del *Enamorado* en este poema incluido en los preliminares:

Iacobus Ioannes Falco miles Valentinus
in laudem operis

Magna inuentoris laus est, interpretis autem
haud minor esse solet, cum bene constat opus.
Iste per alterius vestigia cogitur ire,
ille suo arbitrio quolibet ire potest.
Tantum igitur debet tellus Hispana Villenae
quantum Boyardo terra Latina suo³.

(Aguilà Ruzola, 2013, p. 163)

En este elogio compuesto en hexámetros y pentámetros, incluido en los preliminares del *Orlando enamorado*, el poeta neolatino otorga gran reconocimiento a la labor de Villena en calidad de traductor.

También dedica notables alabanzas a la traducción Luis de Santángel, probablemente descendiente de otro Luis de Santángel más famoso, funcionario de los Reyes Católicos y patrocinador de la expedición de Cristóbal Colón (Valsalobre, 2005, p. 228; Viciano, 1881, p. 69). Así, en su soneto liminar al *Enamorado*, Santángel afirma que la versión castellana constituye un “muy fiel trasunto” del poema de Boiardo, obra finalmente rescatada “de lo hondo del olvido” (Aguilà Ruzola, 2013, p. 164). El traductor corresponde al elogio con la siguiente octava, donde Santángel es presentado como un poeta laureado a la altura de Pietro Bembo:

Veo aquel noble mozo y valeroso,
honra de nuestra patria y la corona,
ceñido con el lauro tan honroso
por las dos partes que honra una persona.
Y muestra en todos dos que va cuidadoso,
que por la una el Bembo lo pregona;
don Luis de Santángel es llamado,
sirviendo a César contra el potentado.

(O.E., III, IX H; Aguilà Ruzola, 2013, p. 1223)

La tercera figura mencionada en estas octavas finales añadidas al último canto del poema boiardesco es Juan Aguiló Romeu de Codinats (III, IX G), señor de Petrés, un militar que participó en numerosas campañas del emperador Carlos V, que también era poeta y es autor de un soneto liminar a la traducción de Jerónimo de Urrea del *Furioso*. Sigue Lorenzo Fernández (III, IX L), poeta e hijo de uno de los poetas valencianos más célebres de la primera mitad del siglo XVI, el ya citado Juan Fernández de Heredia, cuyas obras vieron la luz póstumamente en la imprenta de

³ “Jaime Juan Falcó, militar valenciano, encomio a una obra: Gran mérito es del autor, y no menos / del traductor, que su obra permanezca. / Éste ha de seguir las huellas del otro, / Aquél puede seguir su voluntad. / Tanto debe, pues, España a Villena, / como a Boiardo la tierra latina” (trad. inédita en endecasílabos libres de Paula Caballero).

Joan Mey en el año 1562, en una edición al cuidado de su hijo, quien murió antes de verla editada, razón por la cual la dio a las prensas Ximén Pérez de Lloriz, mencionado más arriba. A continuación (III, IX M) Villena menciona a “Manuel Fernando”, que es Manuel Ferrando, poeta nombrado en las obras de otros dos poetas valencianos: en la *Segunda parte de Orlando* (1555) de Nicolás Espinosa, donde, a su vez, Ferrando es autor de un soneto en elogio de la obra (véanse Martí Grajales, 1927, p. 229, y Pastor Fuster, 1827, p. 163), y en el famoso “Canto del Turia” de Gaspar Gil Polo, inserto en su obra *Diana enamorada* (1564). En dicho canto, escrito también en octavas reales, Gil personifica el río Turia y hace que este elogie a escritores y personalidades relevantes nacidas en sus orillas. Todo ello no hace más que confirmar el gusto valenciano de la época por este tipo de listas al que he aludido más arriba. Por otra parte, Villena afirma que Ferrando, de no haber mediado ningún impedimento, “habría eternizado Scandiano”, el condado del que era titular Matteo Maria Boiardo, con lo cual tal vez aluda al hecho de que habría podido escribir algún poema preliminar a su traducción del *Orlando innamorato*. Proseguimos con Filipe Catalán (III, IX N), otro poeta alabado en el “Canto del Turia”, autor de un soneto en elogio del célebre poeta murciano Diego Ramírez Pagán (Pastor Fuster, 1827, p. 124). Luego es el turno de Gaspar de Romaní (III, IX O), autor de un soneto liminar a la *Segunda parte de Orlando* de Nicolás Espinosa, de quien Villena dice “que la fama del padre ha revivido”; el padre de Gaspar era Baltasar Escrivá de Romaní, hijo del virrey de Cerdeña y barón de Beniparrell, traductor al castellano de algunos poemas de Ausiàs March (Valsalobre, 2005, p. 226). Cierra la lista Juan Pérez (III, IX Q), el único personaje que no me ha sido posible identificar. Tal vez fuese pariente de Ximén Pérez Lloriz. Garrido de Villena también lo cita en el *Roncesvalles*: “Juan Pérez viene luego, que ha guiado Mis años siempre con su clara guía, De clara sangre, de Aragón criado Y en Valencia mostrado el primer día” (canto XXXVI, oct. 11). Así pues, podemos deducir que se trataba de un poeta a quien Garrido consideraba su mentor, de origen aragonés pero afincado en Valencia.

Aquí termina Villena su elenco de valencianos ilustres para retomar la traducción del poema italiano.

3. CONCLUSIONES. Esta contaminación del texto boiardesco forma parte de un programa de adaptación que constituía una praxis habitual en las traducciones de los poemas caballerescos de la época, en las que el patriotismo de los traductores solía primar sobre su admiración por las obras transalpinas, de manera que no dudaban en aprovechar la oportunidad de ofrecer a los lectores unas historias y unos protagonistas convenientemente remozados, trasplantados al nuevo entorno, a la nueva mentalidad y a la nueva época, o, tal como hemos visto aquí, en incluir personajes que nada tienen que ver con el contexto original. En nuestro caso, estos nuevos actores entran a formar parte de un microcosmos cuyo objeto es plantear un modelo de sociedad basado en unas élites valencianas constituidas por una galería de figuras casi arquetípicas que podríamos denominar el militar intrépido, el poeta-militar que divide su tiempo entre el combate y los versos, el poeta con talento y el mecenas protector. Garrido de Villena, con su mirada patriótica, moralista y didáctica, integró en su proyecto de traducción una serie de anacronismos y desviaciones hasta cierto punto “controlados”, puesto que, con un criterio muy riguroso, marcó con letras del alfabeto las estrofas añadidas para diferenciarlas de las

octavas que eran traducción de las de Boiardo⁴, si bien es cierto que dicho rigor brilla por su ausencia en otros pasajes de la traducción, donde es posible detectar claramente omisiones o *addenda* con respecto al original que el traductor no señala (como ocurre, por ejemplo, en la octava dedicada al toro de los Borja). Además, conviene señalar que el *Orlando enamorado* gozó de un éxito no desdeñable a lo largo del siglo XVI, puesto que existen dos reediciones de la obra (Alcalá: Hernán Ramírez, 1577; Toledo: Juan Rodríguez, 1581), y que ninguna de ellas reproduce las letras del abecedario que distinguen las estrofas añadidas por Villena en la *princeps*, de modo que los lectores de la segunda y la tercera edición del poema ya no tuvieron la suerte de disponer de esta información fundamental.

⁴ El propio Villena lo explica en su nota “Al lector”: “Y porque [Boiardo] iba tan llano en los cantos no hacía más de entrar prosiguiendo la materia de la historia, paresciome que a tan gentil invención y gala y artificio de obra que era bien en la traducción hacelle entradas de cantos, a lo menos en los que las había menester. Y así, dondequiera que en la margen de este libro vieren enfrente de las estancias letras de A B C, aquéllas son más y no otras”.

Referencias bibliográficas:

- Aguilà Ruzola, H. (2013). *El Orlando enamorado de M.M. Boiardo traducido por Francisco Garrido de Villena (1555): Edición crítica y anotada con estudio preliminar*. (Tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona. (A finales de 2017 la editorial Cilengua publicará un libro basado en esta tesis.)
- (2015). Sobre la hispanización del canon de Ferrara: El *Orlando enamorado de M.M. Boiardo traducido por F. Garrido de Villena (1555)*. *Studi Rinascimentali*, 13, 123-140.
- (2017, en imprenta). Francisco Garrido de Villena, traductor, poeta y militar. *Enthymema*.
- Andrés Robres, F. (2011). De la borrascosa vida de D. Pedro Luis Galcerán de Borja y su historiografía: nuevas noticias. En E. García Hernán y M.P. Ryan (eds.), *Francisco de Borja y su tiempo. Política, religión y cultura en la Edad Moderna* (pp. 711-732). Roma: Bibliotheca Institutum Historicum Societatis Iesus.
- Decio, F. (2004). *Discursos inaugurales de la Universidad de Valencia, siglo XVI*, ed. Á. Valentín Estévez y F. Pons Fuster. Valencia: Universitat de València.
- Herrán Alonso, E. (2004). Tras las huellas de una obra prohibida: el Libro de Cavallería Celestial de Jerónimo de Sampedro. En AA.VV., *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002)* (pp. 1029-1044). Madrid-Fráncfort del Meno: Iberoamericana-Vervuert. Recuperado de http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_2_007.pdf
- Llorente, J. A. (1980). *Historia crítica de la Inquisición en España* (vol. II) [1822]. Madrid: Hiperión.
- Martín Grajales, F. (1927). *Ensayo de un diccionario biográfico y bibliográfico de los poetas que florecieron en el Reino de Valencia hasta el año 1700*. Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Pastor Fuster, J. (1827). *Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días* (t. I). Valencia: Imprenta y librería de José Ximeno.
- Valsalobre, P. (2002). Lloc, formes i textos de la protohistòria literària catalana. Segles XV-XVII: del marquès de Santillana a Nicolás Antonio (1676). *Estudi general: Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*, 22, 309-352.
- (2003). Una cort “ferraresa” a València: Els Centelles, Ariosto i un programa de substitució de la tradició literària autòctona. *Caplletra*, 34, 171-194.
- (2005). Una cort italianitzant a València. Notes sobre la recepció d'Ariosto a Espanya. *Quaderns d'Italià* (10), 219-241.
- Viciano, M. de (1881). *Libro segundo de la Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y su reino* [1564]. Ed. facs.: *Segunda parte de la Crónica de Valencia*. Valencia: Sociedad Valenciana de Bibliófilos.
- Villarroya, J. (1787). *Real Maestrazgo de Montesa tratado de todos los derechos, bienes y pertenencias del patrimonio y maestrazgo de la ... Orden de Sta. Maria de Montesa y S. Jorge de Alfama* (t. II). Valencia: Benito Monfort. Recuperado de <http://bvpb.mcu.es/>

El hipérbaton en la traducción al español de los libretos de ópera en italiano

Hyperbaton in the translation into Spanish of opera libretti in Italian

Francisco José Rodríguez Mesa

Universidad de Córdoba, España
francisco.rodriguez.mesa@uco.es

Artículo recibido el 24/04/2017, aceptado el 30/06/2017 y publicado el 15/07/2017



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RESUMEN: Los libretos de ópera constituyen una de las principales tipologías textuales en los que el italiano se presenta como lengua origen. No obstante, en la traducción de este tipo de textos al español son múltiples los errores de sentido o interpretación. En el presente estudio, tras una introducción de las principales problemáticas traductológicas de este género, se exponen los principales problemas resultantes de la traducción incorrecta al español de hipérbatos presentes en libretos de ópera en italiano.

Palabras clave: Libreto; traducción para las artes escénicas; hipérbaton; retórica; ópera

]

ABSTRACT: *The opera libretto stands as one of the main textual typologies in which Italian is usually the source language. Nevertheless, translations into Spanish of these kinds of texts often show interpretative or sense distortions. In this study, after a brief introduction devoted to the traductological problems of this genre, the main consequences of mistranslations into Spanish of Italian utterances with hyperbatons in opera libretti are analysed.*

Keywords: *Libretto; translation for performing arts; hyperbaton; rhetoric; opera*

Si hay un género eminentemente italiano o, mejor dicho, en el que la lengua italiana haya dejado una huella indeleble hasta el punto de convertirse en la principal lengua vehicular del ámbito, ese es el libreto de ópera. Asimismo, se trata de un sector relativamente activo dentro de las restricciones y de lo limitado de la traducción para las artes escénicas¹. No hemos de olvidar que –dejando al margen el resto de países de habla hispana– solamente en España durante la pasada temporada 2015/2016 se llevaron a cabo un total de 488 representaciones operísticas y que nuestro país ocupa el duodécimo puesto mundial por lo que al número de puestas en escena se refiere². Del mismo modo, de las veinticinco óperas más representadas en todo el mundo en dicha temporada, diecisiete tienen libreto en lengua italiana³.

Las cifras expuestas apuntan a un hecho totalmente excepcional en el terreno de la traducción, puesto que el libreto de ópera constituye una tipología textual en la que la mayor parte de los textos de partida tendrán el italiano como lengua origen. Este fenómeno podría llevar a pensar que ya exista una vasta bibliografía o un nutrido grupo de académicos que haya abordado la problemática del género en aras de facilitar la labor de ofrecer una serie de textos meta de calidad; sin embargo, nada más lejos de la realidad.

A pesar de que –como se verá en las páginas que siguen– las traducciones al español de los libretos italianos en no pocos casos distan notablemente de alcanzar cotas de calidad simplemente aceptables, no han sido muchos los estudiosos de la traducción que se hayan ocupado de manera sistemática del complejo entramado de encrucijadas que este género presenta. Entre las iniciativas de los últimos años que se pueden mencionar con la pretensión de arrojar algo de luz en nuestro país acerca de esta cuestión, cabe destacar el monográfico de 2011 que la revista de traducción, literatura y artes *Doletiana* consagró a los vínculos entre ópera y traducción. Asimismo, al margen de alguna aportación aislada a la cuestión, como la de Vega Cernuda (2012), entre quienes de un modo más serio y riguroso se han ocupado de este problema sobresalen Miquel Edo Julià (2011, 2012a, 2012b), que ha abordado específicamente el problema que plantean las óperas italianas, y Marta Mateo Martínez-Bartolomé (2001, 2002, 2007), algunos de cuyos trabajos son esenciales para el estudio de la traducción para sobretítulos en español. De gran utilidad en el ámbito de la sobretitulación se muestran también las investigaciones de Rocío de Frutos Domínguez (2011, 2013).

Precisamente la llegada y el enorme triunfo en las últimas décadas del fenómeno de los sobretítulos podrían hacer surgir algunos interrogantes acerca de lo válido o simplemente de lo necesario que pueda seguir siendo en la actualidad la investigación traductológica en el ámbito de los libretos. Sin embargo, si bien es cierto que con el

¹ Cabe mencionar en este sentido que, mientras gran parte de la puesta en escena de obras dramáticas sigue textos previamente traducidos, a la hora de elaborar el material de apoyo para las representaciones operísticas (bien en la modalidad cada vez más frecuente de los sobretítulos, bien en forma de programa de mano), son extraordinariamente numerosas las compañías, producciones o teatros que apuestan por textos traducidos o elaborados *ad hoc*.

² Los datos proceden de las estadísticas de Operabase: <http://operabase.com/top.cgi?lang=en&>. Última consulta: 10/04/2017.

³ Las estadísticas proceden del mismo enlace y, según estas, en la temporada 2015/2016 la obra más representada fue *La traviata*, con un total de 4190 representaciones y de 869 producciones en todo el mundo. Se sitúan, asimismo, entre las diez más representadas *La bohème*, en cuarta posición; *Tosca*, en el quinto lugar y *Madame Butterfly* en el sexto seguida, por orden, de *El barbero de Sevilla*, *Las bodas de Fígaro*, *Don Giovanni* y *Rigoletto*. En este decálogo de frecuencia escénica solo se sitúan dos obras no italianas: *La flauta mágica* en el segundo puesto y *Carmen* en el tercero.

advenimiento de las nuevas tecnologías a los teatros españoles ha disminuido la tradicional costumbre de poner a disposición de los espectadores en el programa de mano la traducción del libreto de la ópera representada, no es menos cierto que en no pocas ocasiones la elaboración de los sobretítulos mismos no se lleva a cabo *ex nihilo*, partiendo del libreto en lengua original, sino que estos se redactan tomando como base traducciones de la obra a la lengua de los espectadores. Este fenómeno implica un hecho de capital importancia, y es que –quizás hoy y en estos casos más que nunca– habría que velar con especial celo por la calidad de la traducción del libreto para evitar que una mala versión del mismo no llegue ni a perpetuar errores ni a menoscabar un trabajo de mayores dimensiones, como la puesta en escena de una ópera. Asimismo, aún subsisten algunas colecciones editoriales que –vinculadas a los teatros o no– publican traducciones de libretos en ediciones bilingües.

Antes de abordar las dificultades que la traducción del libreto pueda conllevar, se hace necesaria una breve reflexión acerca de la naturaleza de esta peculiar tipología dentro de los textos literarios. Sin duda, la principal problemática atinente al libreto tiene que ver con el hecho de que se trata de un texto subordinado, quizás el único ejemplo de esta categoría que puede presentarse al traductor literario hoy en día. Precisamente esta subordinación ha dado lugar a diversas praxis traductivas en las que, por lo general, la naturaleza poética o literaria del texto origen no ha salido bien parada; así pues, el libreto suele tener una clara estructura poética y retórica (división en versos, presencia de rimas, recursos estilísticos...) que a menudo omiten buena parte de los textos meta en aras de propiciar una traducción en la que predomine el contenido, aduciendo la primacía de este entre todos los elementos que el receptor debe percibir para poder valorar correctamente el resultado final de la puesta en escena. Valga como ejemplo de esta postura la siguiente traducción de Stefano Russomanno para la popular aria de Canio “Vesti la giubba” (I, 4) de *Pagliacci*:

Vesti la giubba e la faccia infarina. La gente paga e rider vuole qua, e se Arlecchin t'invola Colombina, ridi, Pagliaccio... e ognuno applaudirà! Tramuta in lazzi lo spasmo ed il pianto; in una smorfia il singhiozzo e 'l dolor... Ridi, Pagliaccio, sul tuo amore infranto! Ridi del duol che t'avvelena il cor! (Gronda y Fabbri, 1997, p. 1474)	Viste el ropón y empólvate la cara. La gente paga y quiere aquí reírse. Y si Arlequín te quita a Colombina, ríe, Pagliaccio, y todos aplaudirán. Transforma en burlas la aflicción y el llanto; en muecas el sollozo y el dolor. ¡Ríe, Pagliaccio, de tu amor destrozado! ¡Ríe del dolor que te envenena el corazón! (Russomanno⁴, 1998a, p. 56)
---	--

Si bien por lo que concierne al plano del contenido esta traducción se puede calificar de aceptable (dejando al margen cuestiones que podrían mejorarse, como la traducción ‘duol’ > ‘dolor’), ni rastro quedan en el texto meta de los múltiples elementos retóricos que configuran el libreto original, el más fácilmente perceptible de los cuales es el esquema de rima ABABCD⁴. En su lugar, el texto meta solo presenta una rima interna idéntica (dolor: dolor) que, lejos de compensar las pérdidas, puede incluso crear en el receptor la sensación –errónea– de que tal repetición también se halla en el texto origen.

Este ejemplo, procedente de una traducción del libreto que aún no ha cumplido su vigésimo aniversario, se hace eco de una problemática que puede decirse casi tan antigua como el género mismo: la pugna o la coexistencia entre música y poesía en la ópera. Así,

⁴ En aras de una mayor coherencia con el tema de este estudio y para facilitar su localización, las traducciones de los libretos se citan con el apellido de su traductor y de este mismo modo se encuentran clasificadas en la bibliografía final.

si Marino en el íncipit del canto VII de su *Adone* concluía –sin atisbo alguno de polémica– que “Musica e Poesia son due sorelle / ristoratrici de l’afflitte genti” (vv. 1-2), Giulio Strozzi en el prefacio a su *Delia* y ya curtido en la coexistencia no precisamente pacífica de poetas y seguidores de Euterpe, observaba que “la musica è sorella di quella poesia che vuole assorellarsi seco; quando non s’intendono bene tra di loro, non sono né attenenti, né amiche” (en Fabbri, 1997, p. LVII). Salvando las distancias, esta polémica sigue en vigor en nuestros días, tal vez con la única variación de que se ha pasado del terreno teórico al práctico para el debate: así, si Strozzi aprovechaba uno de los paratextos de su libreto para plasmar sus consideraciones, hoy en día los traductores materializan implícitamente su concepción en este sentido con la forma que dan a sus textos meta.

Cabe decir que, en la actualidad, en la mayor parte de los casos, los libretos se suelen traducir haciendo caso omiso de los patrones estróficos o métricos presentes en el texto origen. En contra de esta práctica se ha mostrado Edo Julià aduciendo que habría que “millorar o [...] tornar a dignificar la fruició d’un receptor que no sols és espectador, sinó sovint també –i de vegades només– lector” (2012a, p. 101). Es cierto que ya en el siglo XVIII libretistas como Metastasio, Zeno o da Ponte estaban convencidos de que sus textos podían gozar de una independencia y de un disfrute dramático total con respecto a la música que los acompañaba⁵; sin embargo, a nuestro juicio, tal vez la afirmación de Edo haga de un grupo muy minoritario –y quizás atípico⁶– una categoría mayoritaria. Así pues, no dudamos de su existencia, pero estimamos que el número de “lectores exclusivos” de libretos es netamente inferior al de aquellos receptores que utilizan el texto, si no para acompañar la versión musical, sí para acercarse a ella. Téngase en cuenta a este respecto que algunas de las pocas colecciones especializadas en libretos incluyen en sus ediciones información y descripción de los elementos musicales que componen cada escena⁷ y, al margen de esto, la costumbre de acompañar con una versión escrita del libreto (traducida a distintas lenguas) las grabaciones operísticas sigue estando en vigor hoy en día incluso cuando el formato físico parece estar viviendo su ocaso a favor de las nuevas tecnologías.

A pesar del desacuerdo parcial al que se acaba de aludir, compartimos plenamente la preocupación de fondo que subyace a los estudios de Edo Julià (2011, 2012a) y en parte al de Vega Cernuda (2012): la alarmante falta de calidad que, por norma general, se percibe en la traducción al español de libretos de ópera. Así pues, da la sensación de que dentro de la definición que de esta tipología textual se podría ofrecer como “obra

⁵ Remitimos, en este sentido a la carta de Zeno a colación de *Merope*, en la que afirma “mi compiacio tanto del pensiero e della orditura, se bene ora in qualche parte mutilata, che ho in animo di riaggiustarlo a mio modo, e di ridurlo a tragedia recitativa in versi endecasillabi senza interrompimento di ariette” (Zeno, 1785, t. II, p. 213). Da Ponte, por su parte, aseguró para con el resultado final de sus libretos “questo veicolo è una proprietà sulla quale ho diritto esclusivo e per la quale posso dire, insieme ai compositori: ‘Abbiamo fatto quelle opere’” (da Ponte, 1989, p. 82).

⁶ La lectura exclusiva del libreto operístico puede presuponer una especie de “mutilación” o, al menos, una apreciación parcial del producto final para el que fue creado. Tal vez extrapolando un comportamiento tal a otras disciplinas artísticas podría compararse con la valoración de una pintura solo a partir de la precisión de sus trazos o de una escultura por la nobleza de sus materiales.

⁷ Este es el caso, por ejemplo, de la colección “Introducción a la ópera” de la editorial Ma non troppo, en la presentación de cuyos volúmenes se indica que “cada libro incluirá, además del texto original y la traducción de cada libreto, un estudio musicológico e histórico [...] así como otros detalles complementarios”. La cita proviene del volumen dedicado a *La Gioconda* (Ponchielli, 2003, p. 10).

literaria subordinada”, los traductores han centrado su atención en el adjetivo “subordinada” y han olvidado por completo que están trabajando con obras literarias. En efecto, buena parte de los libretos italianos traducidos al español no solo parecen ajenos a los elementos poéticos que son constituyentes esenciales del texto origen (y el caso citado de *Pagliacci* no supone sino un ejemplo entre una multitud), sino que con una frecuencia preocupante atentan contra las reglas más básicas y los principios más elementales de la traducción, aun no siendo estos particularmente novedosos. Aludimos, por ejemplo, al principio de la reversibilidad, que Eco teorizaba del siguiente modo: “il testo B nella lingua Beta è la traduzione del testo A nella lingua Alfa se, ritraducendo B nella lingua Alfa, il testo A2 che si ottiene ha in qualche modo lo stesso senso del testo A” (2010, p. 58). No en vano, al imposibilitarse o dificultarse la aplicación de este principio al texto meta es bastante poco probable que se respete otra regla fundamental: la de la equivalencia dinámica formulada por Nida (1964, p. 167), de la que se deriva que todo texto meta deberá producir entre su audiencia un efecto similar al que el texto origen produjo entre sus receptores.

Hacemos referencia a principios traductológicos tan generales debido a que, en nuestra opinión, estos deben ser respetados en cualquier tipo de traducción que se precie, más allá de las especificidades de la tipología textual de aplicación. Igualmente, en este sentido, cabe señalar que el libreto no es una categoría internamente homogénea, sino que posee subdivisiones internas que dependen de la función del lenguaje que se privilegia en cada una de sus partes. De acuerdo con este fenómeno podemos distinguir dos categorías textuales. Por un lado, aquellas en las que predomina la función referencial y que en la obra se usan para que la acción avance (*sachorientiert* en la terminología de Reiß, 1976, p. 12⁸). Se trataría fundamentalmente de los recitativos, como afirma Vega Cernuda (2012, p. 24), aunque también de otras escenas como dúos, tríos, cuartetos, etc. Por otro lado, aquellas partes cuya función predominante es la expresiva o la poética y que se utilizan para mostrar las reflexiones de los personajes de modo que el espectador pueda conocer los detalles de su caracterización (*senderorientiert* según Reiß, 1976, p. 13), es decir, casi exclusivamente las arias y en algunas ocasiones los coros.

Mencionamos esta dúplice división porque a veces estas categorías también se construyen sobre la base de distintos mecanismos lingüísticos en el texto origen, lo cual –unido a sus distintas funciones– podría configurar diferentes estrategias con respecto al texto meta. Por lo general, y sin perder de vista que se trata de textos poéticos que en no pocas ocasiones pertenecen al más alto de los registros y que reflejan una cultura extraordinariamente erudita, cuando la función referencial predomina, el lenguaje suele ser menos elaborado desde el punto de vista retórico, sobre todo a medida que se avanza cronológicamente y el género madura, se expande y se ramifica⁹; en contraste con ello, las arias suelen mostrar un mayor número de recursos retóricos. De acuerdo con estos rasgos y a priori, sería más admisible que un traductor usase un repertorio de estrategias retóricas más simplificado en su versión, por ejemplo, de un recitativo que de un aria, aunque sin olvidar que la función referencial de los pasajes *sachorientierten* se enmarca dentro de un género poético y de registro elevado.

Sin perder de vista las consideraciones teóricas que hasta aquí se han expuesto, en estas páginas nos proponemos llevar a cabo el análisis de la traducción de un fenómeno

⁸ Para profundizar en estas divisiones remitimos a Floros (2003, pp. 125-126).

⁹ Por norma general, el registro áulico que caracteriza a la ópera barroca no muestra grandes diferencias de registro entre las arias, los dúos o los recitativos, situación que va cambiando a medida que avanza el siglo XVIII.

concreto y puntual, aunque semánticamente relevante por lo que respecta al libreto de ópera en italiano y a su traducción al español: el hipérbaton.

Habida cuenta de los enormes paralelismos gramaticales en general y sintácticos en particular que muestran las lenguas italiana y española, llama la atención la frecuencia con la que este recurso –que es frecuentemente extrapolable y que se puede preservar en la traducción– se modifica en los textos meta. Con ello, muta igualmente la percepción que el receptor puede llegar a tener del texto origen y de la retórica que lo constituye.

Como bien es sabido, el hipérbaton puede definirse como una figura que “deviate[s] from ordinary word order by means of reversal, transposition, and interruption” (Mann, 2012, p. 647). En la medida en que este recurso implica un desvío del uso natural de la lengua, el hipérbaton ha sido interpretado desde dos ópticas distintas. La primera de ellas ha querido ver en la alteración del lenguaje la materialización de un ánimo turbado. En esta línea se halla el autor del *Sobre lo sublime*¹⁰ (tradicionalmente atribuido a Pseudo Longino) quien afirmó que

así como las personas realmente indignadas, temerosas, airadas o dominadas por los celos y otra emoción cualquiera [...] a cada paso cambian de conducta y tan pronto se proponen un fin como, introduciendo en sus actos absurdas alteraciones, pasan, de un salto, a otro fin, para volver de nuevo a su intención primera, y, presas de continua agitación, como impulsadas por un viento inestable, se sienten arrastradas en direcciones opuestas, ora en ésta, ora en aquélla, alterando de mil formas el orden y la concatenación natural de las palabras y las ideas; asimismo, en los mejores literatos, la imitación, por obra y gracia del *hipérbaton*, se aproxima a la naturaleza en sus manifestaciones.

(Anónimo, 1996, pp. 144-145)

Sin embargo, esta postura no solo gozó de seguidores en la Antigüedad, sino que exponentes del psicoanálisis han interpretado el hipérbaton como un instrumento que permite desvelar las intenciones inconscientes del sujeto (Lacan, 1966).

La segunda perspectiva de análisis se limita a tratar el hipérbaton en el plano retórico y reduce su radio de acción al valor estético del texto mismo. Tal vez el mayor exponente de esta corriente haya sido Quintiliano que, en sus *Instituciones oratorias*, criticó la excesiva rigidez del orden de la frase e indicó que este se podía infringir en aras de una mayor elegancia discursiva (VIII, VI, 62; IX, IV, 24)¹¹.

Esta dicotomía interpretativa es interesante si se observa con vistas a una aplicación al valor genérico que el hipérbaton puede adquirir en el libreto. Así, es obvio que esta figura, con frecuencia, no es más que uno de los incontables recursos con los que se contribuye a la retórica áulica del texto; recuérdense por ejemplo las siguientes palabras de Dafne en la ópera homónima de Rinuccini: “Del fugitivo cervo / quest’è pur orma impressa: / fusse almen qui vicin la fera stessa” (Gronda y Fabbri, 1997, p. 13) o la célebre aria del incipit de *Jerjes*: “Ombra mai fu / di vegetabile / cara ed amabile / soave più” (en Gronda y Fabbri, 1997, p. 217). No obstante, en no pocas ocasiones la figura se

¹⁰ El capítulo XXII de este tratado está dedicado, precisamente, al hipérbaton.

¹¹ “También el *hipérbaton* [...] lo contamos [...] entre las virtudes del estilo, porque [...] con muchísima frecuencia el discurso se torna áspero y duro, sin fuerza y mal unido, si las palabras se disponen como corresponde a la rigurosa necesidad de su propio orden” (VIII, VI, 62, en Quintiliano, 1996, t.III, p. 267). “Exagerada fue la consideración de algunos gramáticos acerca de que los sustantivos tengan su lugar delante de los verbos, los verbos delante de los adverbios, los nombres delante de los adjetivos y de los pronombres: pues con frecuencia se hace también lo contrario no sin hermosa eficacia” (IX, IV, 24, en Quintiliano, 1996, t.III, p. 399). Para profundizar en esta concepción del hipérbaton remitimos a Múgica, 2011.

muestra en relación con la expresión de los sentimientos de un alma presa de extremas emociones; ya sea el dolor, como el momento en que el Orfeo de Calzabigi, llorando la pérdida de Eurídice afirma “Ho core anch’io per ricercar sull’orme / dei più intrepidi eroi, nel vostro orrore, / la mia sposa, il mio ben...” (en Gronda y Fabbri, 1997, p. 687); ya sea la alegría, como reflejan las palabras del Conde de Almaviva al esperar el encuentro con Rosina en *Il barbiere di Siviglia*: “Oh istante d’amore! / felice momento! / oh dolce contento / che eguale non ha” (I, 1, en Gronda y Fabbri, 1997, p. 1010).

En ambos casos y sea cual sea el motivo o la función que su uso implica, lo verdaderamente relevante es que su aparición modifica la relación del texto con el receptor, ya sea por lo que atañe al registro o al grado de naturalidad del mismo o por lo que concierne a la expresividad y a los sentimientos de los personajes.

Revisando las traducciones al español de los libretos de ópera en italiano llama la atención, por lo que atañe al fenómeno que nos ocupa, la extraordinaria frecuencia con la que el hipérbaton se manipula de cara a su plasmación en el texto meta. Tal vez ante una motivación que, de modo abierto o tácito, consciente o inconsciente, se enlaza en la mente del traductor con aquel fenómeno al que Kundera se refirió como reflejo de sinonimización (1994, pp. 116-117), ante la extrema facilidad que la traslación literal del recurso implica en textos meta que –como en la mayoría de las traducciones de los libretos– hacen caso omiso a las características estróficas del texto origen, el traductor parece tratar de dotar a su versión de una mayor complejidad estructural no plasmando este recurso de manera idéntica a como se presenta en la fuente.

Habida cuenta de todo ello, en las siguientes páginas se tratará de trazar una visión de conjunto para la que nos serviremos de una serie de casos que ejemplifican las principales consecuencias que este tipo de traducciones acarrearán. Como se verá mediante los textos origen recogidos, todos los casos de hipérbaton que se han seleccionado responden a patrones cuyos constituyentes son extrapolables al español manteniendo –con escasas modificaciones o sin cambio alguno– la microproposición del texto origen. Asimismo, en la selección del corpus analizado se ha procurado salvaguardar la universalidad y representatividad de las obras, de modo que los libretos que se han utilizado abarcan en el plano cronológico los principales movimientos situados entre el Barroco y el ocaso del siglo XIX. De este modo se ha pretendido que los resultados que del análisis puedan extraerse sean aplicables al conjunto del género libretístico en lengua italiana y a su traducción al español, independientemente de las características retóricas o estilísticas imperantes en cada período para con la configuración del texto origen.

Tal y como se ha observado, de acuerdo con las implicaturas del texto meta, las manipulaciones del hipérbaton (y, por lo tanto, la reformulación de la microproposición que lo contiene) pueden modificar el mensaje del texto origen y la macroproposición en que este se encuentra formulado en tres grados distintos, según empujen a la creación de una versión que empobrezca, enriquezca o varíe el mensaje original.

En no pocas ocasiones, la modificación o eliminación del hipérbaton del texto origen resulta en un texto meta que empobrece el mensaje de la fuente. En otras palabras, nos encontramos con traducciones que dicen menos o que contienen menos elementos semánticamente relevantes que el texto del que parten. No es raro que en estos casos haya un contraste de registro en el texto meta o incluso que este se muestre conflictivo con respecto a la fidelidad de su registro poético para con el texto origen. Este fenómeno obedece al hecho de que, por un lado, a menudo se rompe completamente con el esquema sintáctico de la obra original puesto que, al eliminar los hipérbatos, la sintaxis se simplifica mediante un proceso de naturalización; sin embargo, este mecanismo de neutralización no afecta al plano léxico, que sigue configurándose sobre la base del vocabulario áulico original.

La neutralización retórica para con el texto origen es visible en el siguiente fragmento de *La coronación de Poppea* (III, 7):

Oggi sarà Poppea di Roma imperatrice [...] Chi lascia le grandezze piangendo a morte va, ma chi servendo sta, con più felice sorte, come fin degli stenti ama la morte. (Gronda y Fabbri, 1997, p. 102)	Hoy Poppea será emperatriz de Roma [...] quien deja grandezas va llorando a la muerte; mientras que quien vive sirviendo la acoge como a su mejor destino, como el fin de todos sus afanes. (Gómez y Delgado, 2005, pp. 101-102)
--	---

La naturalización sintáctica en la traducción de este pasaje menoscaba la elegancia del texto original, que a su vez responde a una serie de recursos retóricos inherentes a la cultura barroca de Monteverdi y Busenello. Asimismo, hay otro factor fundamental de la ópera de este período que en parte desaparece con la traducción de Gómez y Delgado: lo plano de la configuración lingüística de los personajes y, por ende, su falta de verosimilitud. Así pues, Arnalda, en boca de quien se ponen estas palabras, es la nodriza de Poppea y, por consiguiente, de extracción humilde, máxime si se compara con el resto de personajes que conforman el reparto de esta obra. No obstante, esta significativa diferencia de nivel sociocultural no se refleja en la configuración de su lengua que, incluso en una escena con una finalidad tan claramente cómica y esperpéntica como esta, se muestra en el original tan rica de retórica como la de Poppea, Octavia o Nerón en sus más graves intervenciones. En este sentido, al neutralizar los numerosos hipérbatos de este fragmento, el receptor del texto meta deja de percibir esta característica tan propia del género.

Este fenómeno se observa de modo paralelo en traducciones de libretos notablemente posteriores al Barroco, lo que indica que esta actitud entre los traductores no atañe exclusivamente a las obras que datan de un momento en el que el género era mayoritariamente aristocrático y cortesano y, por ende, gozaba de una compleja red de entramados retóricos. Tomemos como ejemplo la intervención de Amneris en *Aida* (II, 1) y la traducción que de ella hizo Garbi:

Fu la sorte dell'armi ai tuoi funesta, povera Aida! Il lutto che t'opprime sul cor teco divido. Io son l'amica tua; tutto da me tu avrai, vivrai felice! (Ghislanzoni, 2001, p. 19)	La suerte de las armas fue funesta para los tuyos, ¡pobre Aida! Comparto contigo el dolor que pesa sobre tu corazón. Yo soy tu amiga; todo de mí lo obtendrás ¡vivirás feliz! (Garbi, 1998, p. 49)
--	---

Las estrategias traductivas que subyacen al texto meta parecen ser las mismas que hemos visto en el caso de *La coronación*, si bien aquí la naturalización de la sintaxis parece imponerse sobre la traslación verso a verso, como demuestra la disparidad de contenido de los versos 3-5 de ambos textos. Por otra parte, en la traducción de Garbi la neutralización casi completa de los hipérbatos (con la única excepción de “tutto da me avrai”: “todo de mí lo obtendrás”) se combina con un registro elevado que refleja las particularidades léxicas del texto origen. En este sentido y tal y como señalamos más arriba, la fidelidad con respecto al libreto original funciona a dos niveles según el plano que se tome en consideración. Así pues, desde el punto de vista retórico y sintáctico la fidelidad se sacrifica a favor de la naturalización estructural, si bien por lo que al vocabulario concierne, el respeto por la fuente es mucho mayor. De este modo, y a

diferencia de lo que ocurría en el caso anterior, el receptor del texto meta experimenta de una manera mucho más directa los matices expresivos del original al ser mayor, en este plano, la cercanía entre ambos textos.

También en la traducción de García Buendía de las palabras de Vitellia en el recitativo del incipit de *La clemencia de Tito* (I, 1) puede observarse una simplificación sintáctica paralela:

Ma che? Sempre l'istesso, Sesto, a dirmi verrai? So, che sedotto fu Lentulo da te; che i suoi seguaci son pronti già, che il Campidoglio acceso darà moto a un tumulto. Io tutto questo già mille volte udii, la mia vendetta mai non veggo pero. S'aspetta forse che Tito a Berenice in faccia mia offre d'amor insano l'usurato mio soglio, e la sua mano? Parla, di, che s'attende? (Metastasio, 2005, p. 531)	Y, ¿qué? ¿Siempre lo mismo, Sexto, me vas a decir? Sé que has ganado a Lentulo para tu causa, que sus secuaces ya están preparados, que el Capitolio incendiado provocará un tumulto. Esto ya lo he oído mil veces... Mi venganza, sin embargo, no la veo. ¿Esperas a que Tito ofrezca su insano amor, en mi propia cara, y el trono que ha usurpado, y su mano, a Berenice? Habla, dime, ¿a qué esperas? (García Buendía, 1999, p. 1)
---	--

Al igual que en el caso de *Aida*, García Buendía ofrece una versión más centrada en el plano del contenido, de modo que las modificaciones afectan a un número mayor de elementos formales que en el pasaje de *La coronación*, como se infiere de la configuración tipográfica del texto meta. Esta postura general sería difícilmente conciliable con el mantenimiento de algunos de los hipérbatos presentes en el fragmento, cuya traducción literal denotaría un notable contraste de registros¹²; así pues, si en el caso anterior se dijo que el registro del libreto original se trataba de garantizar mediante la preservación de cultismos o arcaísmos en el texto meta, de modo que la fidelidad de este con respecto a aquel se movía en grados distintos según se analizase el plano léxico o el retórico, en el caso de la versión de García Buendía la simplificación actúa en ambos planos por igual de forma que la fidelidad para con la fuente parece tenerse en cuenta solo por lo que al contenido se refiere.

El mecanismo de simplificación formal y en ocasiones léxica que se viene exponiendo podría ser el reflejo de la concepción de la traducción del libreto de ópera como texto extremadamente subordinado al acompañamiento musical. Desde esta perspectiva, el traductor podría pensar que el valor estético recae prevalentemente –o incluso de forma exclusiva– en la música y que el único motivo por el que el texto puede ser semánticamente relevante se limita a la trama argumental que narra. Solo una explicación de este tipo se podría esgrimir en aras de justificar la fortuna de este tipo de enfoque en la traducción de libretos de todas las épocas y estilos (tanto desde el punto de vista literario como musical).

Un caso más puede observarse en la intervención de Barnaba en el siguiente recitativo de *La Gioconda* (I, 7):

¹² Piénsese, por ejemplo, en lo elaborado de las estructuras “a dirmi verrai”, “sedotto fu Lentulo da te” o “io tutto questo già mille volte udii” y en la incongruencia que supondría traducirlas como “a decirme vendrás”, “seducido fue Lentulo por ti” o “yo todo esto ya mil veces oí” cuando en el texto meta conviven con expresiones propias de un registro casi coloquial.

Scrivano, l'anima m'hai venduto e la cotenna fin che tu vivi (Boito, 2014, p. 42)	Escribano, te has vendido a mí en cuerpo y alma hasta el fin de tus días (Ribera Bergós, 2003, p. 110)
--	--

En este caso, como se ve por el modo en que determinados elementos se traducen (“l'anima [...] e la cotenna”: “en cuerpo y alma”), el texto meta está claramente centrado en la transmisión del mensaje y opta por eliminar todos aquellos elementos formales que puedan obstaculizar la comprensión del mismo, incluido el hipérbaton mediante el cual el verbo “m'hai venduto” interrumpe los dos elementos que conforman el complemento directo.

No obstante, entre los ejemplos de textos meta que empobrecen las implicaturas de sus fuentes, se encuentran en ocasiones pasajes en los que parecen convivir dos posturas distintas –incluso opuestas– por lo que atañe a la traslación de elementos retóricos. Uno de estos casos se encuentra en la misma traducción de *La Gioconda* a la que acabamos de aludir, concretamente en el recitativo de Alvise en (III, 6):

Grazie vi rendo per le vostre laudi, cortesi amici. A più leggiadri gaudi ora v'invito. (Boito, 2014, p. 76)	Gracias os doy por vuestras alabanzas, corteses amigos. Ahora os invito a gozos más encantadores. (Ribera Bergós, 2003, p. 151)
---	---

En el comienzo de las dos frases pronunciadas por el personaje hallamos dos hipérbatos. Sin embargo, el traductor los materializa de modo completamente distinto en su texto meta, puesto que mantiene el primero de ellos anticipando el complemento directo “gracias” al verbo “doy”, pero naturaliza la estructura del segundo, aun cuando esta se construye siguiendo el mismo esquema de anticipación del complemento directo “a più leggiadri gaudi”.

La primera intervención de Amor en el *Orfeo y Eurídice* de Calzabigi-Gluck (I, 2) según la traducción de Russomanno también parece responder a una duplicidad de estrategias:

Amore assisterà l'infelice consorte. A te concede Giove, in sua pietà, varcar le pigre onde di Lete. Va! Va Euridice a cercar nel tetro regno! (Russomanno, 1999, p. 51)	Amor ayudará al infeliz esposo. Júpiter, en su piedad, te concede cruzar las perezosas olas del Leteo. ¡Ve, ve a buscar a Eurídice en el tétrico reino! (Russomanno, 1999, p. 51)
---	--

La retórica del texto origen podría plasmarse sin dificultad alguna en el texto meta, máxime teniendo en cuenta que este no se atiene a las características estróficas y de versificación de la obra de Calzabigi. No obstante, cada una de las dos neutralizaciones de los grandes hipérbatos de este fragmento provoca un efecto distinto. En el caso del segundo de los versos aquí reproducidos, la intercalación “en su piedad” en la traducción de Russomanno produce una ruptura en cierto grado con el orden natural de la lengua meta preservando, en una suerte de sinonimización sintáctica, el efecto del original. En cambio, en la interpelación a Orfeo de los dos últimos versos la neutralización de la anteposición del complemento directo “Euridice” del libreto original hace que la lectura del texto meta pierda por completo su componente de enunciado retórico, poético o, al menos, al margen de la cotidianidad. Así, mientras un enunciado como el de Calzabigi

sería impensable en una situación comunicativa que se encontrase al margen de un contexto poético, la versión de Russomanno reproduce los esquemas sintácticos de la lengua ordinaria; de hecho –y como se dijo anteriormente–, solo sus componentes léxicos contribuyen al registro elevado propio del género.

Hay otro elemento significativo en este pasaje que atañe a la presencia de hipérbatos. En el libreto original, al margen de las modificaciones del orden sintáctico a mayor escala ya mencionadas, hay una serie de hipérbatos de menor alcance o que, al menos, componen microproposiciones de dimensiones más reducidas compuestas según el esquema “adjetivo + sustantivo” (“infelice consorte”, “pigre onde”, “tetro regno”). Como se puede observar, estas estructuras se traducen literalmente, de modo que el texto meta preserva el orden de su fuente. Este fenómeno, que goza de una cierta frecuencia en este tipo de textos, parece revelar que los traductores españoles tienden más a mantener el hipérbaton cuanto menores sean las unidades en las que este opera o se manifiesta¹³. Así, retomando los términos de las clásicas reglas de Savory acerca de los requisitos de una traducción, podríamos decir que, ante este tipo de estructuras, los traductores no siempre son coherentes, de modo que en ocasiones “the translation [...] reflect[s] the style of the original” mientras otras veces “the translation [...] possess[es] the style of the translation” (1968, p. 54).

Tal vez en la encrucijada entre cuál de estas dos reglas de Savory priorizar se encuentran aquellos traductores que, ante hipérbatos que dan lugar en el texto origen a otras figuras retóricas, optan por romper injustificadamente el esquema del original y, en una suerte de sinonimización retórica, replantear los tropos en el texto meta. Así, en la conclusión del recitativo de *Tosca* (II, 1), Giacosa e Illica decidieron utilizar un paralelismo que resumía en solo dos versos las crueles intenciones de Scarpia: “tal dei profondi amori / è la profonda miseria” (en Sardou, 1994, p. 150); la traducción de esta escena de Matthews (“tal es la profunda miseria / de los amores profundos”, 1998, p. 52) neutraliza el hipérbaton conclusivo de modo que crea una especie de quiasmo. Un fenómeno paralelo se observa en la traducción de Elías de la conclusión de la famosa aria de Fígaro “Se vuol ballare” (*Las bodas de Fígaro*, I, 2):

Meglio ogni arcano dissimulando, scoprir potrò. L'arte schermendo, l'arte adoprando, di qua pungendo, di là scherzando, tutte le macchine rovescerò. (Da Ponte, 1990, p. 41)	Disimulando mejor el secreto podré descubrir. Esgrimiendo el arte, usando el arte, pinchando por aquí, bromeando por allí, todas las maquinaciones echaré por tierra. (Elías, 1998, p. 44)
--	--

Si el original concluye con una serie de paralelismos que se basan en estructuras con hipérbaton consistentes mayoritariamente en la anteposición del complemento directo o del complemento circunstancial de lugar, el texto meta naturaliza casi todas estas construcciones¹⁴, manteniendo un paralelismo sintáctico que afecta a los versos 4-5 por un lado y a 6-7 por otro.

¹³ En algunos casos da la sensación de que la neutralización de estas estructuras menores, lejos de perseguirse, se evite a toda costa probablemente en aras de salvaguardar las mismas marcas de registro poético propias del género que en otros niveles se eliminan.

¹⁴ Nótese el mantenimiento del texto origen, tal vez debido al deseo de traslación verso por verso en “todas las maquinaciones / echaré por tierra”.

Téngase en cuenta que en la exposición de los ejemplos pertenecientes a esta categoría se han dejado al margen, de modo consciente, aquellos múltiples casos en los que el único motivo que pudiese justificar la presencia del hipérbaton en el texto origen fuese la búsqueda de la rima. La omisión de este tipo de ejemplos dentro del corpus se debe a que los textos meta analizados carecen de la estructura estrófica de sus originales, por lo que la eliminación de este tipo de elementos puede estar razonada e incluso puede ser que el traductor la persiga de manera consciente¹⁵. De cualquier modo y a pesar de la multiplicidad de las causas que –como se ha visto– pueden empujar a la pérdida de elementos significativos del original, todos los casos de esta categoría tienen en común que rompen con el precepto clásico formulado por Quintiliano (1999, p. 399) según el cual todo autor –y, como decía Holmes (1988, pp. 9-22), el traductor literario lo es– ha de cuidar que no decrezca el estilo de su discurso.

El segundo tipo de fenómeno al que la modificación del hipérbaton en el proceso de traducción puede conducir es, en abierto contraste con la categoría anterior, la creación de textos meta con más elementos semánticamente relevantes que sus fuentes. Se ha localizado este fenómeno en aquellos casos en los que el mecanismo de traslación de las microproposiciones que contienen el hipérbaton en el texto origen provoca la creación de una serie de figuras retóricas.

Este fenómeno puede observarse en la traducción de Russomanno de los primeros versos del coro introductorio de *Cavalleria rusticana*:

Gli aranci olezzano sui verdi margini, cantan le allodole tra i mirti in fior (Russomanno, 1998b, p. 49)	Aroman los naranjos en los [sic] verdes márgenes, cantan las alondras entre los mirtos en flor (Russomanno, 1998b, p. 49)
--	---

Como se puede observar, los dos primeros versos del original muestran una oración que carece de hipérbaton alguno y reproduce el esquema sintáctico natural de la lengua italiana: S+V+C, orden que invierte sus dos primeros componentes en los dos versos que siguen. La traducción de Russomanno, no obstante, extrapola y reproduce el hipérbaton de los versos 3 y 4 a 1 y 2, de manera que crea en este cuarteto un paralelismo del que el texto origen está desprovisto y, además, dota a estos cuatro versos de un total de tres figuras retóricas cuando la fuente posee solo una.

En el aria de Radamés del comienzo de *Aida* (I, 1), este muestra su devoción para con la etíope asegurándole “del mio pensiero tu sei regina / tu di mia vita sei lo splendor” (Ghislanzoni, 2001, p. 5). En estos dos versos los hipérbatos son evidentes, pero al margen de ellos y del hecho de que las palabras finales de cada verso reproducen el esquema de rima inicial del aria, no hay figura retórica alguna que sea destacable. En cambio, omitiendo el pronombre personal con función de sujeto del segundo verso, la traducción de Garbi (“de mi pensamiento tú eres reina / de mi vida eres el esplendor”, 1998, p. 46) crea un paralelismo en el texto meta ausente en el original. Un fenómeno similar se encuentra en esta misma traducción en el coro presente en II, 2:

¹⁵ Recuérdese que, en determinadas situaciones y dada la cercanía lingüística del italiano y el español, la traducción literal de las palabras en posición de rima puede provocar pasajes rimados en el texto meta.

S'intrecci il loto al lauro sul crin dei vincitori! Nembo gentil di fiori stenda sull'armi un vel. (Ghislanzoni, 2001, p. 48)	¡Que el loto se entrelace con el laurel en la cabeza de los vencedores! ¡Que una suave lluvia de flores extienda un velo sobre sus armas! (Garbi, 1998, p. 52)
---	--

En este caso, mediante la creación de enunciados abiertamente exclamativos, el paralelismo ausente del texto origen se hace incluso más evidente por la estructura ortotipográfica que tales construcciones requieren.

Tal vez ante la inevitable pérdida de elementos que conlleva la traducción de este tipo de textos, los traductores cuyas versiones reflejan esta anomalía hayan actuado –de manera consciente o no– tratando de compensar las carencias que su obra pudiese manifestar con respecto a la fuente. En este sentido, es cierto que, como Canepari afirma,

la compensazione crea quell'equilibrio che inevitabilmente si rischia di perdere a causa dei molteplici casi di *translation loss* che si incontrano in un testo e permette, sulla base del contesto d'arrivo, di creare, talvolta dal nulla [...] alcuni degli elementi che sono andati persi. (2016, p. 226)

Sin embargo y a nuestro juicio, un elemento que debe estar siempre presente en cualquier buena traducción –y, en general, en cualquier texto bien redactado– es la coherencia de estilos y estrategias, de modo que el problema surge cuando –como sucede en los casos expuestos– esta creación de figuras retóricas en aras de la compensación de pérdidas va de la mano de la eliminación de determinados tropos que, por sí mismos, también habrían contribuido a la estética del texto meta y que, además, lo habrían hecho de un modo mucho más natural al estar presentes también en el texto origen. En resumen, en este sentido no se debería perder de vista la ya clásica regla de Belloc según la cual “the translator should never embellish” (1931, p. 35).

Para terminar, la tercera categoría de ejemplos que analizaremos materializa los casos de errores de sentido o interpretación vinculados a la incorrecta traducción de hipérbatos presentes en el texto origen. Si en los casos anteriores se adujeron una serie de motivos por los que el traductor podría haberse decantado de una manera consciente por sus elecciones, aquí no pueden esgrimirse tales razones, puesto que estos casos suelen obedecer a una falta de comprensión del mensaje de la fuente. Solo a este hecho puede achacarse, por ejemplo, la siguiente traducción de Russomanno del pasaje de *Orfeo y Eurídice* (I, 1):

[...] ti chiama e si lagna, come quando la dolce compagna tortorella amorosa perdé. (Gronda y Fabbri, 1997, p. 685)	[...] te llama y se lamenta; como cuando la amorosa tórtola pierde a su dulce compañera. (Russomanno, 1999, p. 49)
--	---

El hipérbaton en el libreto original consiste en la anteposición del complemento directo (duplicado en la forma de dos sintagmas nominales, uno con significado literal y otro metafórico) respecto al verbo “perdé”. Sin embargo, el texto meta interpreta como literales ambos sintagmas convirtiendo el que en su origen era metafórico en el sujeto de la nueva oración, en la que el hipérbaton, además, desaparece. Esta falta de comprensión cambia por completo el significado de este fragmento, al igual que sucede con el siguiente pasaje de *La coronación de Popea* (I, 5):

No, mia cara nutrice, la donna assassinata dal marito per adultere brame resta oltreggiata sì, ma non infame! Per il contrario, resta lo sposo inonorato, se'l letto marital li vien macchiato. (Gronda y Fabbri, 1997, p. 65)	No, mi querida nodriza: ¡La mujer a quien su marido maltrata con adúlteros deseos queda ultrajada, sí, pero no infame! Al contrario, es el esposo quien queda deshonorado si es quien mancilla el lecho nupcial. (Gómez y Delgado, 2005, p. 50)
---	--

Como puede observarse, hay un cambio total en el sentido de los últimos tres versos de esta intervención de Octavia. El texto origen muestra una oración pasiva “vien macchiato” de la que el marido es víctima (“li”), mientras que el texto meta lo convierte en autor de los hechos. Este error en la transmisión del sentido tiene consecuencias graves en esta escena, pues tal y como se interpreta en la traducción de Gómez y Delgado la siguiente intervención de la nodriza tratando de rebatir estos argumentos de Octavia y de convencerla para que pague a Nerón con la misma moneda por su infidelidad carece de sentido.

Como se ha ilustrado a través de estas páginas, la frecuencia de traducciones no satisfactorias cuando no simplemente deficitarias por lo que respecta al fenómeno analizado es, cuanto menos, preocupante. Asimismo, cabe destacar que las carencias retóricas y lingüísticas en las traducciones de libretos se dan por igual en pasajes – recurriendo de nuevo a la terminología de Reiß– *senderorientierten* y *sachorientierten* y, por ende, con función expresiva o referencial. De ello se infiere que, a la hora de aplicar los criterios de neutralización de elementos del texto origen, el traductor no lleva a cabo un análisis de relevancia semántica de los componentes retóricos de la fuente, sino que actúa indiscriminadamente. Estos hechos deberían empujar a la reflexión acerca de un factor fundamental que tiene que ver con la traducción de libretos: la formación lingüística y traductológica que poseen las personas a las que se encomienda este tipo de labores.

En ocasiones, tratando de rastrear otras obras a las que alguno de los traductores de libretos haya contribuido, se descubre que un número significativo de estos ha desembarcado en la traducción procedente del mundo de la musicología, lo cual puede suponer una enorme ventaja al conocer los pormenores del ámbito para el que el libreto fue compuesto de un modo mucho más minucioso que la mayor parte de los traductores de formación. No obstante, si esta instrucción musical no se complementa con una base extremadamente sólida y rigurosa de formación lingüística y retórica y con la práctica traductiva necesaria hasta adquirir destreza, el resultado de la traducción atentará contra el que debería ser el efecto deseado: el correcto y adecuado conocimiento entre la audiencia meta del texto origen y la valoración que de este se deriva.

Referencias bibliográficas:

- Anónimo (1996). *Sobre lo sublime*. Ed. y trad. de J. Alsina Clota. Barcelona: Bosch.
- Belloc, H. (1931). *On Translation*. Oxford: Clarendon Press.
- Boito, A. (2014). *La Gioconda*. Verona: West Press Editrice.
- Canepari, M. (2016). *Linguistica, lingua e traduzione*. Padua: Libreria universitaria.
- Da Ponte, L. (1989). *Estratto dalla vita con la storia di diversi drammi da lui scritti e fra gli altri il Figaro, il Don Giovanni e La scola degli amanti. Musica di Mozart*. Ed. de M. Maymone Siniscalchi y F. C. Ricci. Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Da Ponte, L. (1990). *Tre libretti per Mozart (Le nozze di Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte)*. Ed. de P. Lecaldano. Milán: Rizzoli.
- Eco, U. (2010). *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milán: Bompiani.
- Edo Julià, M. (2011). Del registre al gest. Punts crítics en la traducció d'òpera italiana al català i al castellà. *Doletiana: revista de traducció, literatura i arts*, 3, 1-15.
- Edo Julià, M. (2012a). Reflexions d'ordre mètric sobre la traducció d'òpera italiana. *Quaderns: Revista de traducció*, 19, 87-102.
- Edo Julià, M. (2012b). “Viva il vino che è sincero”: hedonisme i fisicitat en la traducció de llibrets d'òpera italians. *Quaderns d'Italia*, 17, 51-66.
- Elías, P. (trad.) (1998). Las bodas de Fígaro. En W. A. Mozart, *Las bodas de Fígaro* (pp. 42-63). Barcelona: Edilibro.
- Fabbri, P. (1997). La musica è sorella di quella poesia che vuole assorellarse seco. En G. Gronda, & P. Fabbri (eds.), *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento* (pp. LV-LXXX). Milán: Mondadori.
- Floros, G. (2003). *Kulturelle Konstellationen in Texten. Zur Beschreibung und Übersetzung von Kultur in Texten*. Tübinga: Gunter Narr Verlag.
- Frutos Domínguez, R. (2011) Los sobretítulos como herramienta de comunicación en la ópera actual. *Comunicación* 21, 1. Recuperado de <http://www.comunicacion21.com/los-sobretitulos-como-herramienta-de-comunicacion-en-la-opera-actual-rocio-de-frutos/>
- Frutos Domínguez, R. (2013). *El debate en torno al canto traducido. Análisis de criterios interpretativos y su aplicación práctica: adaptación al castellano de la ópera Il barbiere di Siviglia de G. Paisiello*. (Tesis doctoral). Universidad de Sevilla.
- Garbi, M. (trad.) (1998). Aida. En G. Verdi, *Aida* (pp. 44-62). Barcelona: Edilibro.
- García Buendía (trad.) (1999). La clemencia de Tito. En P. Metastasio & C. Mazzolà, *La clemencia de Tito*. *Melómano*, 30, suplemento.
- Ghislanzoni, A. (2001). *Aida*. Verona: West Press Editrice.
- Gómez, R., & Delgado, J. M. (trad.) (2005). La coronación de Popea. En C. Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea* (pp. 33-105). Sevilla: Teatro de la Maestranza.
- Gronda, G., & Fabbri, P. (1997). *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*. Milán: Mondadori.

- Holmes, J. S. (1988). *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Ámsterdam: Rodopi.
- Kundera, M. (1994). *Los testamentos traicionados*. Barcelona: Tusquets.
- Lacan, J. (1966). The Insistence of the Letter in the Unconscious. *Yale French Studies*, 36/37, 112-147.
- Mann, J. C. (2012). Hyperbaton. En R. Greene et alii (eds.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (pp. 647-648). Princeton-Oxford: Princeton University Press.
- Mateo Martínez-Bartolomé, M. (2001). Performing Musical Texts in a Target Language. *Across Languages and Cultures*, 2, 31-50.
- Mateo Martínez-Bartolomé, M. (2002). Los sobretítulos de ópera: dimensión técnica, textual, social e ideológica. En J. D. Sanderson (ed.), *Traductores para todo. Actas de las III Jornadas de doblaje y subtitulación de la Universidad de Alicante* (pp. 51-73). Alicante: Universidad.
- Mateo Martínez-Bartolomé, M. (2007). Reception, Text and Context in the Study of Opera Surtitles. En Y. Gambier et alii (eds.), *Doubts and Directions in Translation Studies* (pp. 169-182). Ámsterdam: John Benjamins.
- Matthews, W. (trad.) (1998). *Tosca*. En G. Puccini, *Tosca* (pp. 45-64). Barcelona: Edilibro.
- Metastasio, P. (2005). *Melodrammi e canzonette*. Ed. de G. Lavezzi. Milán: Rizzoli.
- Múgica, N. (2011). El hipérbaton, un punto de relación entre la gramática y la retórica. *Rétor*, 1, 43-58.
- Nida, E. A. (1964). *Towards a Science of Translating*. Leiden: E. J. Brill.
- Ponchielli, A. (2003). *La Gioconda*. Trad. de J. Ribera Bergós. Barcelona: Ma non troppo.
- Quintiliano (1999). *Obra completa* (Vols. 1-5). Ed. y trad. de A. Ortega Carmona. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia.
- Reiß, K. (1976). *Texttyp und Übersetzungsmethode*. Kronberg: Scriptor Verlag.
- Ribera Bergós, J. (trad.) (2003). *La Gioconda*. En A. Ponchielli, *La Gioconda* (pp. 81-178). Barcelona: Ma non troppo.
- Russomanno, S. (trad.) (1998a). *Pagliacci*. En R. Leoncavallo, *Pagliacci* (pp. 42-63). Barcelona: Edilibro.
- Russomanno, S. (trad.) (1998b). *Cavalleria rusticana*. En P. Mascagni, *Cavalleria rusticana* (pp. 47-63). Barcelona: Edilibro.
- Russomanno, S. (trad.) (1999). *Orfeo y Eurídice*. En C. W. Gluck, *Orfeo y Eurídice* (pp. 48-63). Barcelona: Edilibro.
- Sardou, V. (1994). *La Tosca*. Pordenone: Edizioni Studio Tesi.
- Savory, T. H. (1968). *The Art of Translation*. Boston: The Writer.
- Vega Cernuda, M. Á. (2012). ¿A qué tipo de texto pertenece el libreto? Reflexiones sobre la traducción de literatura musical. En P. Martino Alba (ed.), *La traducción en las artes escénicas* (pp. 13-28). Madrid: Dykinson.
- Zeno, A. (1785). *Lettere*. Ed. de J. Morelli. Venecia: Sansoni.

‘Tempo morto e outros tempos’: la traduzione del diario personale di Gilberto Freyre dal portoghese brasiliano all’italiano

‘Tempo morto e outros tempos’: the Italian translation of Gilberto Freyre’s personal diary from the Brazilian Portuguese

Nicoletta Cherobin

Universidade Federal do Ceará, Brasil
nicoletta_chero@hotmail.it

Artículo recibido el 28/04/2017, aceptado el 23/06/2017 y publicado el 15/07/2017



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RIASSUNTO: Nel suo diario adolescenziale intitolato *Tempo morto e outros tempos: trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade* (1975) lo scrittore brasiliano Gilberto Freyre (1900-1980) commenta aspetti sociali, politici, culturali, religiosi e intellettuali del proprio paese. Questo articolo analizza le difficoltà e i punti critici affrontati nel processo di traduzione, inteso come atto critico e teorico che abbraccia problematiche non soltanto linguistiche. Inoltre propone una riflessione pratica basata principalmente sui due macro-aspetti che più hanno reso arduo il processo di traduzione dal portoghese brasiliano alla lingua italiana, ovvero sintassi/punteggiatura e lessico/note, dando spazio ad alcuni esempi delle strategie messe in atto considerati rappresentativi per il lettore. Il primo ambito afferisce più propriamente allo stile di Freyre, mentre il secondo illustra le difficoltà nella trasposizione dei temi e dei vocaboli distanti dal contesto italiano

Parole chiave: Teorie della Traduzione; Gilberto Freyre; Brasile; italiano; portoghese

]

ABSTRACT: In his personal diary *Tempo morto e outros tempos: trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade* (1975) the Brazilian writer Gilberto Freyre (1900-1980) comments social, political, cultural, religious and intellectual aspects of his country. This article will analyze the task complexity and the challenges faced during the process of translation like critical and theoretical act involving not simply the linguistics aspects. At the end, the emphasis will be put on the analysis of two macro aspects: syntax and punctuation, lexicon and note, where the translator appears with strategies and comment. The first one, as representative of Freyre's style and the second one as representative to overcome the difficulties associated with the transposition of themes and words so distant from the Italian context.

Keywords: Translation's theory; Gilberto Freyre; Brazil; Italian; Portuguese

Gilberto Freyre (1900-1987) è frutto di quell'amalgama di culture, paesi e personalità alle quali si avvicina sin dai primi anni della sua vita, con la produzione di idee creative, teorie scientifiche, oltre ad un bagaglio di conoscenze approfondite nei più svariati ambiti. Cognizioni acquisite durante gli anni trascorsi, oltre che in Brasile ed America Latina, negli Stati Uniti e in Europa, prima come studente ed in seguito come viaggiatore, quando finalmente può restituire tutti gli influssi ricevuti, ma solamente dopo averli assimilati/"tradotti" e proferiti da un punto di vista luso-tropicale. Infatti, possiamo considerare Gilberto Freyre un nordestino¹, un brasiliano, ma anche un americano, e questa amalgama di culture lo rende un personaggio di grande interesse, proprio per il suo ibridismo² linguistico e culturale che dà vita ad una personalità eclettica e "quasi paradossale" (Araújo, 1994, p. 21), come egli stesso sembra definirsi:

Se mi chiedono chi sono, dico che non mi so classificare. Non mi so definire. So di essere un io molto consapevole di se stesso. Ma questo io non è uno solo. Questo io è un insieme di me. Alcuni che si armonizzano, altri che si contraddicono. Per esempio sono, in alcune cose, molto conservatore e, in altre, molto rivoluzionario. Sono un sensuale ed un mistico. Sono un individuo molto rivolto al passato, molto interessato al presente e molto preoccupato col futuro. Non so quale di queste preoccupazioni sia più grande. Ma tutte loro convivono e mi hanno portato a concepire una idea di tempo forse nuova: quella del *tempo trípico*. Quella per cui il tempo non è mai solo passato, né solo presente o solo futuro, ma i tre simultaneamente. Io vivo in questi tre tempi simultaneamente. Sono un brasiliano di Pernambuco. Amo la mia provincia. Sono sedentario e, allo stesso tempo, nomade. Mi piace la routine e mi piace l'avventura. Mi piacciono le mie ciabatte e mi piace viaggiare. Il mio nome è Gilberto Freyre³ (intervista data alla TV Cultura São Paulo, 1972, traduzione dell'autrice).

¹ Alcune parole tipicamente brasiliane sono state volontariamente italianizzate con lo scopo di renderle familiari al pubblico di lingua italiana. Quella nordestina è una delle cinque regioni che compongono il Brasile ed è formata da nove stati: Alagoas, Bahia, Ceará, Maranhão, Paraíba, Piauí, Pernambuco, Rio Grande do Norte e Sergipe.

² Questo ibridismo si riversa anche nelle sue opere, soprattutto nel suo capolavoro, *Casa grande e senzala* (1933) e *Sobrados e Mucambos* (1936) e rappresenta la volontà di enfatizzare le differenze esistenti tra popoli diversi ed appropriarsi degli elementi più antagonisti tra di loro senza sacrificarli, in una società che "diminuisce così la distanza tra classi, così come tra etnie diverse ed aumenta la mobilità" (Freyre, 2010, p. 26).

³ "Se me perguntarem quem sou, direi que não sei classificar-me. Não sei definir-me. Sei que sou um eu muito consciente de si próprio. Mas esse eu não é um só. Esse eu é um conjunto de eus. Uns que se harmonizam, outros que se contradizem. Por exemplo, eu sou, numas coisas, muito conservador e, noutras, muito revolucionário. Eu sou um sensual e sou um místico. Eu sou um indivíduo muito voltado para o passado, muito interessado no presente e muito preocupado com o futuro. Não sei qual dessas preocupações é maior em mim. Mas todas elas como que coexistem e até me levaram a conceber uma idéia de tempo, porventura nova: a do tempo trípico. A de que o tempo nunca é só passado, nem só presente, nem só futuro, mas os três simultaneamente. Vivo nesses três tempos simultaneamente. Sou um brasileiro de Pernambuco. Gosto muito da minha província. Sou sedentário e ao mesmo tempo nômade. Gosto da rotina e gosto da aventura. Gosto dos meus chinelos e gosto de viajar. Meu nome é Gilberto Freyre". (Estratto di una intervista intitolata: 'Das palavras ao desenho das palavras' [Dalle parole al disegno delle parole] concessa da Gilberto Freyre alla TV Cultura di San Paolo, 1972). In: Biblioteca Virtual Gilberto Freyre. Coleções Especiais. Audiovisual: Video disponibile da <http://www.fgf.org.br>

Parlare di dati personali, intimi, biografici risulta fondamentale quando si parla dell'intellettuale nordestino poiché lui stesso ha fatto della scrittura di sé una delle sue caratteristiche più rappresentative. Secondo Ricardo Benzaquen de Araújo, uno dei maggiori critici nazionali dell'intellettuale, Gilberto Freyre rappresenta “[un] interprete tra i più commentati nel suo paese; uno degli intellettuali brasiliani più famosi all'estero (al punto da essere considerato un simbolo nazionale, oltre ad essere uno scrittore di se stesso)” (1994, p. 1). Da questa affermazione è possibile sostenere che Freyre sembra rappresentare uno degli intellettuali brasiliani più conosciuti e studiati all'estero senza contare che “al fianco di Jorge Amado, è lo scrittore brasiliano di maggior successo internazionale, almeno fino all'apparizione, nel mercato editoriale degli anni '90, dell'esoterico Paulo Coelho” (Ventura, 2000, p. 11).

Delle decine di opere da lui pubblicate in Brasile, Portogallo e Stati Uniti, solamente cinque vengono tradotte e pubblicate in lingua italiana⁴. Si tratta di: *Interpretazione del Brasile* (1954); *Padroni e schiavi: la formazione della famiglia brasiliana in regime di economia patriarcale* (1965 e 1974); *Nordeste: l'uomo e gli elementi* (1970); *Case e catapecchie: la decadenza del patriarcato rurale brasiliano e lo sviluppo della famiglia urbana* (1972); ed infine *Sociologia della medicina: breve introduzione allo studio dei suoi principi, metodi e con altre sociologie e altre scienze* (1975)⁵. Numerose sono le riflessioni nate a partire dalle ricerche effettuate durante l'elaborazione di questi dati; infatti è possibile affermare che, in Italia, l'interesse per lo scrittore appare circoscritto ad una particolare epoca storica, proprio se comparato a quello espresso, anche attualmente, da paesi come Francia, Stati Uniti ed Inghilterra che, dagli anni Cinquanta ad oggi, hanno investito non solo nella riedizione delle traduzioni già esistenti, ma anche nella produzione di testi critici ed articoli dedicati allo studio del pensiero freyriano e dei temi proposti dall'autore. La situazione storica e sociale generale in Italia, a partire dal dopoguerra sino agli anni Ottanta circa, è da considerare rilevante per l'analisi degli elementi che hanno permesso l'entrata in Italia delle opere di Gilberto Freyre che smettono di essere tradotte e diffuse affievolendosi così, lentamente, quel grande entusiasmo iniziale che le aveva caratterizzate, come sottolineato da Fernand Braudel nella prefazione a *Padroni e schiavi* (Freyre, 1965, p. ix). A partire dagli anni Ottanta, infatti, proprio i cambiamenti in atto nella penisola italiana sembrano averne pregiudicato la ricezione, laddove “dagli anni Trenta agli anni Ottanta Gilberto Freyre rimase fedele alle sue teorie socioantropologiche e alle sue posizioni politiche conservatrici, mentre un mondo in rapida e radicale trasformazione mutò il proprio giudizio su quelle teorie e su quelle posizioni” (Losano, 2008, p. 11).

Di fatto, diversi teorici della disciplina hanno enfatizzato che l'incontro degli Studi della Traduzione con gli Studi Culturali hanno dato vita a nuove riflessioni e nuovi campi di ricerca che vanno al di là di quello meramente linguistico (Bassnett & Lefevere, 1990; 1998). Con queste affermazioni voglio sottolineare il valore della traduzione come attività culturale che, come sostiene Maria Tymoczko, rappresenta un poderoso processo attraverso il quale è possibile recuperare preziose informazioni sia sulla cultura del testo base, sia su quale sia la percezione, reale o meno, che ne ha la cultura del testo di arrivo, o meglio:

⁴ È possibile avere una panoramica completa della produzione letteraria di Gilberto Freyre entrando nel sito della sua fondazione: http://bvfg.fgf.org.br/portugues/obra/livros_brasil.html.

⁵ I responsabili delle traduzioni sono Alberto Pescetto e Franco Lo Presti. Per approfondimenti sul tema cfr. Cherobin (2015).

[...] il processo traduttivo è potente e non è innocente. Assieme a generi narrativi come la storia, il romanzo, e la letteratura di viaggio, e certe produzioni accademiche come pubblicazioni, antologie e critica letteraria, le traduzioni formano immagini di intere culture e popoli, così come di individui, autori o testi, immagini che a loro volta vengono a funzionare come realtà. Quando tali rappresentazioni vengono fatte dal popolo stesso, queste costituiscono un mezzo di inventare una nazione ed inventare il sé. Anche se la differenza culturale può essere rimossa, eliminata od obliterata nella traduzione, varie strategie traduttive sono emerse per richiamare l'attenzione, sottolineare, ed insistere sulle differenze esistenti nei valori, nella letteratura, nella cultura e nella lingua. Per tutti questi motivi l'indagine delle traduzioni è un aspetto essenziale dell'indagine sulla cultura rivelando, attraverso la comparazione con il testo base, valide informazioni sia sulla cultura 'fonte', sia su quella ricevente, mentre uno studio longitudinale delle traduzioni diventa un mezzo per tracciare le relazioni mutevoli tra due culture⁶ (Tymosckzo, 1999, pp. 17-18, traduzione dell'autrice).

Infatti è possibile affermare che, in Italia, l'interesse per lo scrittore appare circoscritto ad una particolare epoca storica (1950-1970), soprattutto se comparato a quello espresso, anche attualmente, da paesi come Francia, Stati Uniti ed Inghilterra che, dagli anni Cinquanta ad oggi, hanno investito non solo nella riedizione delle traduzioni già esistenti, ma anche nella produzione di testi critici ed articoli dedicati allo studio del pensiero freyriano e dei temi proposti dall'autore. Inoltre, la produzione intellettuale di Gilberto Freyre è caratterizzata dal costante dialogo con diverse discipline, dalla sociologia alla storia e dalla geografia all'antropologia e diffusa in diversi paesi, tra i quali Stati Uniti, Francia, Portogallo e Italia rappresentando una rivoluzione per la storiografia internazionale dell'epoca (Fragoso, 2009). E proprio il carattere multidisciplinare della sua produzione dal punto di vista teorico, tematico e metodologico rappresenta già di per sé una sfida per qualsiasi traduttore.

Per questo motivo, prima di presentare le mie riflessioni sulla traduzione del diario intimo, pubblicato dallo stesso autore, quando ancora in vita ed intitolato: *Tempo morto e outros tempos: trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade* [Tempo morto e altri tempi: passaggi di un diario di adolescenza e giovinezza] (Freyre, 1975), risulta significativo dare spazio ad una breve contestualizzazione. Infatti, in quest'opera l'autore, attraverso le sue confessioni più intime commenta, pagina dopo pagina, non solo eventi personali, ma anche aspetti sociali, politici, culturali, religiosi e intellettuali del proprio paese, in una epoca di grandi cambiamenti in vari aspetti della società brasiliana e, soprattutto, nordestina, della prima metà del XX secolo. Inoltre descrive la sua permanenza negli Stati Uniti come studente universitario e un lungo viaggio nell'Europa postbellica. Quest'opera autobiografica ha reso possibile, durante i miei anni

⁶ “[...] the process of translation is powerful and not innocent. Along with such narrative genres as history, fiction, and travel literature, and such scholarly productions as editions, anthologies, and literary criticism, translation form images of whole cultures and peoples, as well as of individuals, authors or texts, images that in turn come to function as reality. When such representations are done for a people themselves, they constitute a means of inventing tradition, inventing a nation, and inventing the self. Although cultural difference can be effaced, erased, or obliterated in translation, various translation strategies have emerged to call attention to, underscore, and insist upon differences in values, in literature, in culture, and in language. For these several reasons the investigation of translations is an essential aspect of investigation of culture, revealing through comparison with the source texts valuable information about both the source culture and the receiving culture, while a longitudinal study of translations becomes a means of charting the shifting relations between two cultures”.

di ricerca nelle università brasiliane di Florianópolis (UFSC) e Fortaleza (UFC), l'elaborazione di una rete intellettuale e geografica di autori, di luoghi e di movimenti legati tra loro, a volte da fili invisibili, tanto quanto di meccanismi economici, politici e culturali legati al XX secolo, utili a contestualizzare e comprendere la particolare interpretazione storica della società brasiliana prodotta da Gilberto Freyre. Tutto ciò senza, tuttavia, la pretesa di forzare una corrispondenza tra la vita dell'autore e la sua produzione letteraria, anzi, superando la concezione tradizionale di biografia, visto che, come sostiene Philippe Willemart, "[...] la fonte principale della formazione di un'opera si trova nel linguaggio, nella storia, nella tradizione [e] la vita dello scrittore rappresenta solamente uno degli elementi di questa formazione" (1999, p. 193-4).

Effettivamente, quando si parla di Gilberto Freyre spesso appare difficile comprendere dove finisce la realtà biografica e dove inizia la finzione letteraria, responsabile di una sorta di "auto-immagine" che rivela attraverso le pagine del suo diario. A livello paratestuale, secondo Gérard Genette (1989) esistono vari tipi di epiteti, che sono gli elementi esterni all'opera in sé, ed esiste una distinzione netta tra quello pubblico (interviste, pubblicità promosse dagli editori etc.) e quello privato. All'interno dell'epitesto privato viene proposta un'ulteriore suddivisione tra epitesto confidenziale (come uno scambio di corrispondenza) ed intimo (l'autore ha per destinatario sé stesso, come in un diario) (p. 11). Dunque, *Tempo morto e outros tempos* (1975), che Gilberto Freyre pubblica come diario adolescenziale e quindi, autobiografico, può rientrare nel paratesto ed essere considerato un'opera come tutte le altre. Come affermato anche da Sérgio Cohn, in una raccolta pubblicata nel 2010 a Rio de Janeiro:

Un libro di testimonianze ed interviste di un autore che, come Gilberto Freyre, ha sempre insistito nel forte tenore autobiografico della sua produzione mostra qualche ambiguità. Caratteristica, in realtà, molto tipica di Freyre. [...] Se i libri di Freyre hanno intenzionalmente un tono confessionale e, dunque, soggettivo, molte delle sue testimonianze ed interviste hanno come qualcosa che dovrebbe essere più vicino all'obiettività⁷ (Cohn, 2010, p. 9, traduzione dell'autrice).

Secondo la riflessione sulla figura dell'autore proposta da Jacques Foucault alla fine degli anni Sessanta, pertanto, si abbandoneranno certe unità prese come semplici ed evidenti, come l'autore e l'opera, per risaltare che chi esercita il ruolo di autore (come uno dei luoghi o delle funzioni che un soggetto può occupare all'interno del discorso) non si deve confondere con l'individuo che parla o scrive (Foucault, 1992). Il diario freyrano, che sembra una sorta di soggettivazione del discorso, non può essere considerato semplicemente come una raccolta di riflessioni spirituali o racconti personali, non rappresenta esclusivamente una scrittura di se stessi, ma piuttosto un'attività finalizzata a riassumere quello che si è letto e scritto, con uno scopo che, secondo lo studioso francese non è altro che una costruzione di sé (Foucault, 1992).

A questo punto, infatti, occorre dubitare della buona fede dell'autore: è solo per se stesso che sta scrivendo? O, piuttosto, spinto dal mito biografico occidentale (Coccia, 2012) cerca di idealizzare la sua figura, trasformando la biografia proprio in quella specie di barriera analitica di cui parla Flora Süssekind (2007)? L'intellettuale brasiliana critica l'abitudine degli studiosi di trasformare in agiografie i propri oggetti di studio, col

⁷ "Um livro de depoimento e entrevistas de um autor que, como Gilberto Freyre, sempre insistiu no forte teor autobiográfico de sua obra, não deixa de apresentar alguma ambiguidade. Característica, na verdade, muito ao gosto de Freyre. [...] Se os livros de Freyre têm um tom intencionalmente confessional, portanto, subjetivo, muitos de seus depoimentos e entrevistas visam algo que deveria estar mais próximo da objetividade".

risultato, nel caso delle biografie, di lavori monumentali impregnati di coincidenze, corrispondenze ed intenzionalità: “sono destini nei quali si intravede, nei minimi dettagli, la marca dell’eccezionale” (Süssekind, 2007, p. 46) che può trasformarsi in immortalità, dell’opera o dell’autore.

Echi di questo pensiero riguardo al biografico sono presenti già nelle prime pagine del diario di Gilberto Freyre, dove questi, afferma: “L’individuo di una certa epoca può, attraverso l’arte o il genio creativo di valori, trasmettere parte del suo tempo ad altri tempi. Il che, giustamente, darebbe a certi uomini il potere di evitare la morte totale, nel mondo, sia di se stesso, che del tempo da lui vissuto” (Freyre, 1975, p. VII, traduzione dell’autrice). È possibile, dunque, che Gilberto Freyre cercasse l’immortalità o, almeno, la sopravvivenza come autore pubblicando, ancora in vita, il suo diario adolescenziale? Parafrasando Lejeune (2008) è possibile affermare che manteniamo un diario per fissare il tempo passato, che svanisce dietro di noi, ma anche per apprensione di fronte alla nostra futura sparizione. Anche se segreto, è un appello ad una lettura posteriore, trasmissione ad un futuro *alter ego*, o modesto contributo per la memoria collettiva. Ma è anche un investimento: “il valore dell’informazione aumenta col tempo” (p. 262).

Nello specifico, questo diario attraversa l’Oceano Atlantico e da Recife (1915/1918), dove tutto ha inizio, viaggia prima negli Stati Uniti (1918/1922) e poi nel Vecchio Mondo (1922/1923), che risveglia in Freyre l’entusiasmo tipico della giovane età: l’autore paragona il Brasile settentrionale al *deep South* nordamericano (il sud schiavista), e si dilunga in ricche descrizioni delle città europee che visita, come Parigi, Berlino e Londra. Ma le riflessioni annotate non si limitano alle esperienze personali e alle impressioni scatenate dagli eventi, si espandono ad una gamma di riferimenti importanti alla comprensione della personalità così ambigua e fuori dagli schemi dell’epoca (il Nordest del Brasile della prima metà del secolo XX) che gli creeranno non pochi problemi al suo rientro in patria (1923/1930). Chiunque viva o abbia vissuto una situazione di allontanamento dal proprio paese, soprattutto in giovane età, potrà rivedersi ed emozionarsi nelle parole di Gilberto Freyre, nel suo mescolare la lingua portoghese con quella inglese, nel suo coinvolgersi completamente e immedesimarsi nella cultura straniera che lo ospita, potendo trasformare la sua personalità in quell’equilibrio di antagonismi che da sempre lo caratterizza nelle sue scritture, come sostiene Mario Losano:

Gilberto Freyre affronta la realtà del mondo brasiliano attraverso un percorso conoscitivo non lineare, che si traduce anche in un particolare stile di scrittura. La realtà è fatta di infinite e progressive sfumature, racchiuse fra due estremi: estremi e sfumature ricorrenti in tutte le opere di Gilberto Freyre. Gli estremi danno il nome alle sue opere maggiori: Padroni e schiavi, Case e catapecchie, Ordine e progresso. È questa la trilogia su cui si fonda la sua fama [...]. Le sfumature caratterizzano invece la sua esposizione e forgianno il suo stile letterario, ingrediente tutt’altro che secondario nel successo delle sue opere. Di qui la struttura tipica della frase gilbertiana: l’affermazione A è seguita da una o più attenuazioni: poi anche l’affermazione non-A è seguita da una o più attenuazioni: e così, di attenuazione in attenuazione da un lato e dall’altro, i due estremi finiscono per avvicinarsi, anche se non per congiungersi. Insomma, Gilberto Freyre punta sul bianco e nero per i titoli, ma sceglie poi le tonalità di grigio per l’esposizione (Losano, 2008, p. 6).

Nel cimentarmi, dunque, in una nuova traduzione di un’opera freyriana ho accettato la sfida di dedicarmi a un testo che ha lo scopo di demistificare tutte quelle monumentali biografie prodotte quasi a voler idealizzarne il protagonista. Sin dalle prime pagine è stato facile percepire il coinvolgimento con le questioni politiche e culturali del suo tempo, oltre a leggere numerosi commenti, avvenimenti personali legati alla vita di un giovane ragazzo alla scoperta di se stesso, critiche a personaggi noti, episodi

imbarazzanti e, in alcuni casi, non politicamente corretti da essere raccontati ai nostri giorni, ma comunque significativi per il giovane recifense.

Questa traduzione inedita, dunque, vuole garantire la sopravvivenza del testo di partenza ed evidenziare la poetica dell'autore, lasciandola il più possibile evidente nel testo scritto per i lettori italiani. Volendo mantenere, dunque, le peculiarità del testo di partenza, a livello teorico, mi appoggio principalmente sulle riflessioni dei teorici degli Studi della Traduzione che partono da una concezione di testo che non separa la forma dal senso, ma che si appoggia al discorso. Infatti, Henri Meschonnic, nella sua *Poetica del Tradurre*, sosteneva che “una ‘buona’ traduzione, che corrisponde ad un’opera in tutto e per tutto, non deve oscurare la figura del traduttore, né tantomeno la sua attività” (2010, p. 28).

Per quanto riguarda le riflessioni più pratiche, è possibile soffermarsi basicamente su questi aspetti: sintassi e punteggiatura inizialmente e lessico e note in seguito. In linea generale, la metodologia adottata nella traduzione parte dalla lettura integrale e minuziosa del testo pubblicato nel 1975 con l’obiettivo principale di avvicinare il lettore italiano del XXI secolo ad una cultura straniera ed in uno spazio temporale e geografico distanti. Ciò è stato possibile principalmente mantenendo lo stile informale dell’autore e costruendo il significato del testo attraverso l’uso dei termini più adeguati a riproporre al lettore un effetto simile a quello del testo di partenza, visto che tradurre non significa semplicemente accogliere lo straniero facendo sparire il segno dell’alterità e l’estraniamento (Venuti, 1999), causando profonde alterazioni al testo base. Di fatto, lo scopo principale del mio lavoro è quello di sostenere un concetto di traduzione che rispetti l’identità culturale brasiliana innanzitutto, così come la visibilità del traduttore come autore, visto che “le idee cambiano in maniera significativa quando attraversano i confini, ispirando riformulazioni inventive ed applicazioni che si adattano alla situazione locale” (ivi, p. IV).

Entrando nel vivo dell’analisi più strettamente legata al processo di traduzione, dunque, il primo ambito riguarda la sintassi e la punteggiatura. Lo stile di Freyre, soprattutto nel suo diario di giovinezza, viene trasportato nella carta come un fiume in piena, che evidentemente rappresenta il flusso dei suoi pensieri e delle sue riflessioni più intime. Di fatto, in alcuni casi, le frasi raggiungono la lunghezza di un paragrafo, con una punteggiatura molto articolata, aumentandone impressionantemente la complessità. Essa è dovuta alla quantità di frasi subordinate che arricchiscono la narrazione, completandola, con numerosi dettagli, come in questo caso⁸:

Nova Yorque, 1920 [...] O Professor Shepherd obtém para mim, que tenho assegurada na Universidade de Columbia a condição de <i>scholar</i> por mérito intelectual – isto me dispensa de taxas ou de <i>fees</i> universitários, que em Columbia são um tanto altos – o direito de frequentar – repito – qualquer curso, além de seguir aqueles dos quais serei aluno regular (Freyre, 1975, p. 44).	New York, 1920 [...] Il Professor Shepard ha ottenuto per me, che mi sono assicurato la condizione di <i>scholar</i> alla Columbia per merito intellettuale – ciò mi dispensa da tasse o da <i>fees</i> universitari, abbastanza alti alla Columbia – il diritto di frequentare – ripeto – qualsiasi corso, oltre a seguire quelli come alunno regolare.
---	--

Smembrare questa costruzione, a mio parere, significherebbe una privazione per il lettore italiano, visto che anch’essa rappresenta l’abilità di scrittura dell’autore, oltre a trasmettere grande espressività, come nell’esempio che segue, dove una lunga frase, arricchita con parentesi, due punti, citazioni e punti interrogativi, viene completata da

⁸ Propongo, di seguito, il testo di partenza e, a fianco, la mia proposta di traduzione.

una serie di affermazioni molto brevi, quasi a rispondere a quella precedente, più articolata:

Waco, 1919 [...] O que me arrepiou foi, na volta, ao passar por uma cidade ou vila chamada Waxahaxie (creio que é assim que se escreve esse nome arrevesado: ameríndio, suponho, como aliás Waco) sentir um cheiro intenso de carne queimada e ser informado com relativa simplicidade: “E um negro que os boys acabam de queimar!” Seria exato? Seria mesmo odor de negro queimado? Não sei – mas isto sim me arrepiou e muito. Nunca pensei que tal horror fosse possível nos Estados Unidos de agora. Mas é. Aqui ainda se lincha, se mata, se queima negro. Não é fato isolado. Acontece várias vezes (p. 33).	Waco, 1919 [...] Ciò che mi ha sconvolto al ritorno è stato, passando per una città o un paese chiamato Waxahaxie (credo sia così che si scrive questo intricato nome: amerindio, suppongo, come Waco tra l'altro) sentire un intenso odore di carne bruciata e venir informato con relativa semplicità: “È un nero che i boys hanno appena bruciato!” Ma davvero? Era quello l'odore di un nero che bruciava? Non lo so – ma ciò mi sconvolse e molto. Non ho mai pensato che un tale orrore fosse possibile negli Stati Uniti attuali. Eppure è così. Qui ancora si linciano, si uccidono e bruciano neri. Non è un fatto isolato. Succede spesso.
--	--

In questi esempi, dunque, è la punteggiatura ad essere la protagonista, ed è interessante che sia lo stesso Freyre a commentare, nel proprio diario:

So di avere uno stile o una forma e un ritmo che si definisce in parte dalla punteggiatura (argomento studiato da George Saintsbury). Si conferma il diagnostico di Armstrong dentro ai limiti provinciali e della lingua portoghese: “Quello che tu sei, in modo raro, è uno scrittore: consegnati alla tua vocazione di essere un creatore di valori imprevisi”. Che scrittore può esserci senza forma? Senza plastica? Senza ritmo? Io sto arrivando ad una nuova forma in lingua portoghese, che è diversa dalle precedenti, senza smettere di avere quel ritmo tradizionale delle prose portoghesi; che esprime una personalità allo stesso tempo moderna e casta, persino nella punteggiatura; e che la esprime in maniera contagiosa. E dentro a questo stile, visto che non mi piace inventare, come nei romanzi o nei drammi, cosa scriverò? Forse la continuazione dei miei primi sforzi di riscatto di un passato brasiliano più intimo (“*l'histoire intime...romain vrai*” come dicono i Goncourt) finché tale passato diventi carne. Vita. Superazione del tempo⁹ (Freyre, 1975, p 177, traduzione mia).

Effettivamente, nonostante la tortuosità della sua forma, il testo fluisce generalmente lineare e colpisce certamente il lettore. Tuttavia, in certi casi, è risultato necessario disfare la composizione dell'autore, con l'obiettivo di non lasciare il lettore abbandonato

⁹ “Sei que tenho um estilo ou uma forma e um ritmo que se define em parte pela pontuação (assunto estudado por George Saintsbury). Confirma-se o diagnóstico de Armstrong dentro dos limites provincianos e da língua portuguesa: “O que V. é de modo raro é escritor: entregue-se à sua vocação que V. será um criador de valores imprevisos”. Que escritor pode haver sem forma? Sem plástica? Sem ritmo? Eu vou chegando a uma forma nova em língua portuguesa, que é diferente das antigas, sem deixar de ter o ritmo tradicional das prosas portuguesas; que exprime uma personalidade ao mesmo tempo moderna e castiça até na pontuação; e que a exprime de modo contagioso. Daí as imitações. Hei de criar um estilo. E dentro desse estilo, desde que me repugna inventar, como nas novelas e nos dramas, que escreverei? Talvez a continuação dos meus primeiros esforços de ressurreição de um passado brasileiro mais íntimo (“*l'histoire intime...romain vrai*”, como dizem os Goncourt) até esse passado tornar-se carne. Vida. Superação de tempo”.

nelle complicazioni di una costruzione tale da diventare poco chiara nel passaggio alla lingua italiana. Si veda l'esempio a seguire:

Nova Iorque, 1921 [...] Também freqüento o Clube ou Circulo Francês, no qual me iniciou meu colega René Carrié; e através do qual me conservo em dia com uma França cujos pensadores, intelectuais e artistas, pelo fato mesmo de serem, ao mesmo tempo, muito das suas várias regiões francesas (que o digam Mistral, Barrés e Maurras) e muito do universo senão total, latino, tanto têm que oferecer à gula de um neolatino como eu me sinto, por extensão da minha qualidade de hispano e em contraste com os anglo-saxões, os eslavos, os germânicos, os orientais, que tenho conhecido aqui – alguns dos quais meus bons camaradas; mas sem que eu tenha com eles as mesmas afinidades que com um italiano ou um francês, para não falar de um espanhol ou de um peruano, de um português ou de um galego (p. 48).	New York, 1921 [...] Frequento anche il Club o Circolo Francese, al quale mi ha introdotto il mio amico René Carrié; ed attraverso di lui mi mantengo aggiornato sulla Francia i cui pensatori, intellettuali ed artisti hanno tanto da offrire, per il fatto stesso di rappresentare, allo stesso tempo, molto delle sue varie regioni francesi (che lo dicano Mistral, Barrés e Maurras) e molto dell'universo se non totale, latino, alla gola di un neolatino come mi sento io, per estensione della mia qualità di ispanico ed in contrasto con gli anglosassoni, gli slavi, i germanici, gli orientali, che ho conosciuto qui – alcuni dei quali sono ottimi compagni; ma senza avere, con loro, la stessa affinità che ho con un italiano, o un francese, per non parlare di uno spagnolo o di un peruviano, di un portoghese o di un galiziano.
---	---

Passo ora al secondo livello di analisi, legato al lessico e alle note a piè di pagina che, in realtà, si sono rivelate un ottimo strumento di appoggio per accompagnare il lettore lungo il testo, in tutta la sua complessa articolazione. Infatti, se intendiamo la traduzione come processo decisionale

ogni suo atto si manifesta in riferimento a una “tradizione linguistica” (che altri non è che il sistema della lingua) e a un contesto più immediato qual è quello delineato dalla situazione in cui il testo si traduce. Situazione, quest'ultima, che si manifesta come insieme composito di variabili, ciascuna delle quali è suscettibile di influenzare le scelte di chi traduce, anche nell'attimo (ossia quando la parola/nota che abbiamo appena scritto ci spinge a trovare una particolare parola/nota successiva, diversa da quella che avremmo scelto se ciò che precedeva fosse stato differente) (Palumbo, 2007, p. 30).

Certamente quando il testo base, obiettivo della traduzione, è un diario si affrontano sfide particolarmente stimolanti perché siamo di fronte alle riflessioni più intime che l'essere umano può produrre, in un linguaggio particolarmente informale, legato all'oralità e ricco di riferimenti personali, oltre che culturali. Pertanto, mi è sembrato di una certa importanza mantenere, come difendo già nella mia tesi di dottorato intitolata (Cherobin, 2015), tutti quei termini in lingua portoghese carichi di significato e che non possiedono una diretta “corrispondenza” in lingua italiana, come *caboclo*, *sinhá-sinházinha*, *mucama*, *senzala*, *sertão* etc., attraverso i quali è possibile avvicinarsi maggiormente alla cultura di partenza, in questo caso quella brasiliana del periodo successivo all'abolizione della schiavitù.

Una delle maggiori difficoltà, di cui ero consapevole già in partenza, avendo già tradotto e analizzato una certa gamma di testi scritti da Freyre, è stata quella di selezionare i termini che volevo mantenere in lingua portoghese senza rendere il testo troppo pesante alla lettura, con troppe note esplicative che, indipendentemente dalla volontà che è quella invece di aiutare il lettore, implicano l'interruzione costante della lettura fluida del testo.

I miei sette anni di convivenza con il popolo brasiliano hanno reso questa sfida meno ardua, ma non meno complessa. Analizzando il mio lavoro, a posteriori, posso dire di aver privilegiato e messo in evidenza la condizione di traduzione rappresentata dal testo di Gilberto Freyre, visto che la tematica in sé non appartiene direttamente al contesto culturale italiano e si rivolge ad un pubblico ben specifico. Con questa premessa giustifico la presenza, all' interno del testo, di due tipi di note. Le prime, da me inserite, rappresentano uno strumento di lettura che mi ha permesso di risolvere la principale difficoltà affrontata come traduttrice, ovvero le questioni propriamente semantico-lessicali. Questi termini, che non presentano alcun tipo di ostacolo fonetico per il lettore italiano a cui è destinata questa traduzione, lo inviteranno invece ad avvicinarsi al (con)testo brasiliano e diventeranno, a fine lettura, persino familiari in alcuni casi, tanto da averli usati anche nella stesura di questo articolo. Come il termine *nordestino*: “Quella nordestina è una delle cinque regioni che compongono il Brasile ed è formata da nove stati: Alagoas, Bahia, Ceará, Maranhão, Paraíba, Piauí, Pernambuco, Rio Grande do Norte e Sergipe”, *recifense* (abitante di Recife, capitale nordestina del Pernambuco). Ed altri come *sinhá* e *sinházinha* (“nome con cui i lavoratori domestici chiamavano la signora/ o la signorina della fazenda”), *mucama* o *mucamba* (“termine usato per designare la schiava preferita che lavorava come domestica, dama di compagnia e anche come balia) e, ancora, *tapuio* (“popolazione indigena brasiliana. *Tapuia* indica in realtà un insieme eterogeneo di popolazioni; significa ‘non tupi’ ed era usato dagli indigeni Tupi della costa per indicare i loro nemici delle foreste dell’entroterra, con accezione negativa”). Altri termini hanno richiesto definizioni più complesse, proprio per la loro importanza culturale, come *caboclo*, definito: “Discendente di bianco ed indigeno. Il termine viene definito dal *Dicionário da Academia da Ciências de Lisboa* (2001) come: “Caboclo, a [kəbóklu, -v]. *adj.* (Dal tupi *kari* ‘boka’ discendente del bianco). Ma anche, individuo che lavora la terra, particolarmente con poca istruzione, dai modi rustici o grezzi = CAIPIRA”.

In un caso specifico, quello del termine *Engenho*, ho deciso di italianizzarlo in Ingegno, accompagnato, per la prima volta, dalla seguente nota: “Questi stabilimenti rappresentano le prime grandi *fazendas* del Brasile schiavista. Essi producevano non solo zucchero ma, praticamente, tutto quello che veniva consumato dai suoi abitanti. È proprio negli *engenhos* che si trova la casa grande, costruita solitamente in un punto alto e sicuro da dove era possibile controllare la senzala ed i canneti. La produzione di zucchero costituiva una attività manifatturiera suddivisa in tappe che andavano dalle attività più semplici a quelle più complesse, realizzate totalmente dagli schiavi durante lunghe e pesanti giornate di lavoro. Lo zucchero dominò l’economia schiavista brasiliana dal XVI al XVII secolo. Con l’espulsione degli olandesi dal Pernambuco, essi si trasferirono nei Caraibi con i propri schiavi e il capitale economico. Lo sviluppo della produzione in questa regione nel XVII e XVIII secolo determinarono la decadenza dell’agro-manifattura zuccheriera del Brasile che, tuttavia, continuò a produrre l’alimento senza interruzione (Maestri, 1994, pp. 72-74)”.

Il secondo tipo di note contiene eventuali spiegazioni a termini o locuzioni lessicali che si riferiscono maggiormente alla cultura brasiliana regionale o nazionale, come personaggi, luoghi o manifestazioni folcloriche. Alcune definizioni, tratte dalla mia traduzione: *Queima da Lapinha* viene descritta come “una manifestazione religiosa nata nel XIX secolo, introdotta in Brasile dai Gesuiti, ma attualmente rappresenta più una manifestazione folclorica regionale. La ‘lapinha’ simbolizza la mangiatoia dove è nato Gesù bambino. Oltre ad essere un rito di finalizzazione del Ciclo Natalino, bruciare la paglia della mangiatoia anticipa il nuovo periodo festivo, aprendo le porte al carnevale, per questo avviene il giorno della Befana”. E, ancora, la figura del *Babalorixá*, così definito: “Sacerdote del culto iorubano, relativo cioè ad un popolo indigeno dell’Africa

Occidentale, soprattutto dell'attuale zona della Nigeria", a semplice dimostrazione del sincretismo religioso nazionale.

A dar manforte alla mia decisione, quella di dotare il lettore di un apparato di note, più o meno elaborate a seconda dei casi, viene in aiuto lo stesso Freyre, con queste riflessioni, presenti nel diario:

È di Santayana [...] questa critica in *Soliloquies*: "There are books in which the foot-notes, or the comments scrawled by some reader's hand in the margin, are more interesting than the text". Non mi umilierebbe il fatto di essere autore di un libro che provocasse tali commenti: superiori al testo in sé. In realtà non mi attraggono i libri completi o perfetti, che non si prolungano in suggerimenti capaci di provocare reazioni da parte del lettore; e di farlo diventare quasi un collaboratore dell'autore. [...] quando questi commenti sono un arricchimento ai suggerimenti e alle provocazioni dall'autore o, persino, dal lettore, mi paiono realizzare pienamente il destino di un buon libro che è sempre questo: essere un sesso alla ricerca dell'altro. Quasi sempre, il sesso maschile dell'autore avventuroso, alla ricerca del femminile, ricettivo, del lettore sedentario, affinché vi sia incontro, inter-penetrazione, fecondazione¹⁰ (Freyre, 1975, pp. 164-5, traduzione dell'autrice).

Vale la pena riferire anche la significativa presenza di neologismi (principalmente avverbi, sostantivi e verbi, ma anche aggettivi) che ho tentato, quando possibile, di italianizzare come, per esempio, i termini: *spagnolamente*, *latinamente cattedralesco*, *aristocratizzare*, *anglosassonicamente*, *portoghesissimo* etc. che, per quanto creino un certo sconforto, possono essere intuitivamente compresi dal lettore. In altri casi, invece, si è avvertita la necessità di inserire una nota, come per il sostantivo "andradice", ovvero relativo a Mario de Andrade (1893-1945), famoso esponente del modernismo brasiliano; o ancora, "*acacianamente* vero", spiegato in nota al lettore italiano come: "Sinonimo di ridicolo, grottesco. L'autore qui si riferisce ad un personaggio, Acácio, del romanzo *O Primo Basílio*, dello scrittore portoghese Eça de Queiros".

Per concludere, dunque, la traduzione commentata – che come pratica ha guadagnato molto spazio attualmente all'interno degli Studi della Traduzione – del diario intimo dello scrittore brasiliano, presentata in queste pagine, vuole dare un contributo significativo nella connessione tra i due testi (e i due mondi) coinvolti, oltre a valorizzare la figura del traduttore. Infatti, attraverso note e commenti questi ha finalmente l'opportunità di spiegare le sue scelte, le sue preferenze, oltre ad accompagnare il lettore nella continuazione dell'opera rappresentata, a mio parere, dalla traduzione. Inoltre, il concetto di fedeltà e di originale è, attualmente, superato, a favore di termini come testo di partenza/testo base e testo di arrivo. Infatti, a pensarci bene, tutti i testi sono originali perché ogni traduzione è diversa. Ciò che la distingue è proprio il coinvolgimento personale del traduttore nel suo lavoro, visto che non è un robot. Il suo contributo è evidente tanto nel momento della codifica del messaggio nella lingua di partenza, quanto nella scelta del corrispondente nella lingua di arrivo. La traduzione,

¹⁰ "De Santayana [...] é este reparo no *Soliloquies*: 'There are books in which the foot-notes, or the comments scrawled by some reader's hand in the margin, are more interesting than the text'. Não me humilharia o fato de ser autor de um livro que provocasse tais comentários: superiores ao próprio texto. Na verdade, não me atraem os livros completos ou perfeitos, que não se prolongam em sugestões capazes de provocar reações da parte do leitor; e de torna-lo um quase colaborador do autor [...] quando esses comentários são um enriquecimento às sugestões ou às provocações vindas do autor até o leitor, me parecem realizar de modo pleno o destino de um bom livro que é sempre este: ser um sexo à procura do feminino, receptivo, do leitor sedentário, para que haja encontro, interpenetração, fecundação".

così, non diventa solo un atto creativo ma anche critico, di un testo prodotto in un particolare contesto spazio temporale.

Tuttavia, se il mio obiettivo principale nel tradurre il diario intimo dell'autore brasiliano si è basato sulla proposta che Laurence Venuti (1999) privilegia, quella della traduzione estraniante – che “fa viaggiare il lettore della lingua d'arrivo e indica l'autentico ‘fine’ del traduttore in termini sociali: offrire tramite la traduzione una comprensione del testo che non sia puramente etnocentrica bensì relativa a uno specifico gruppo sociale” (p. 143) –, vale la pena sottolineare comunque che, sempre secondo Venuti, tutte le traduzioni hanno una componente etnocentrica, anche quelle che contengono “particolarità discorsive idonee a imitare il testo straniero, o dove il traduttore aspira a conservare la differenza linguistica e culturale del testo base” (ivi, p. 144).

Consapevole della condizione “in progress” del lavoro di traduzione, nel quale è di estrema utilità tener presente, durante tutto il processo decisionale, a quale tipo di pubblico ci si sta rivolgendo, in questo caso specifico spero di poter includere/raggiungere il maggior numero di lettori possibile allo scopo di diffondere, nel contesto italiano del XXI secolo, il profilo (vita e opera) di uno dei maggiori interpreti del Brasile del XX secolo.

Tenendo conto di tutti questi aspetti e consapevole che c'è ancora molto da dire, l'analisi della traduzione ha sottolineato che, con il dovuto rispetto filologico, i tempi sono maturi per una pubblicazione del diario intimo di Gilberto Freyre in Italia che tenga conto della ‘transdisciplinarietà’ degli Studi della Traduzione, disciplina che non coinvolge solamente l'analisi testuale, ma anche i contesti politici, sociali e culturali del processo di creazione di un testo meta. Nel caso specifico di *Tempo morto e outros tempos* è risultato fondamentale, soprattutto, valorizzare il contributo di agenti culturali tra i più diversificati, di contesti geografici diversi, oltre all'apporto di un apparato di note a completamento del testo.

Riferimenti bibliografici:

- Araujo, R. Benzaquen de (1994). *Guerra e Paz: Casa-Grande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Bassnett, S., & Lefevere, A. (eds.) (1990). *Translation, History and Culture*. London: Pinter.
- (1998). *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon-Philadelphia: Multilingual Matters.
- Cherobin, N. (2015). *(La) Casa Grande e (la) Senzala Brasileira tradotta in italiano: analisi para testuale di Padroni e Schiavi*. (Tesi di dottorato). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Florianópolis. Disponibile da <http://www.bu.ufsc.br/teses/PGET0271-T.pdf>
- Coccia, E. (2012). O mito da biografia ou sobre a impossibilidade da teologia política. *Outra Travessia. Revista de Literatura*, 14, 7-22.
- Cohn, S. (org). (2010). *Gilberto Freyre/Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue.
- Foucault, M. (1992) *A escrita de si*. In *O que é um autor?* (pp. 129-160). Lisboa: Passagens [1969].
- Fragoso, R. (2009, 9 dicembre 2009). *A importância de Gilberto Freyre para a construção da Nação Brasileira*. Disponibile da <http://www.imil.org.br/artigos/a-importancia-de-gilberto-freyre-para-a-construcao-da-nacao-brasileira-parte-i/>
- Freyre, G. (1933). *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Maia & Schmidt.
- (1936) *Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- (1975). *Tempo morto e outros tempos: trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade, 1915-1930*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- (2010) *O mundo que o português criou: aspectos das relações sociais e de cultura do Brasil com Portugal e as colônias portuguesas*. São Paulo: É Realizações.
- Genette, G. (1989). *Soglie. I dintorni del testo*. Traduzione di Camilla Cederna. Torino: Einaudi.
- Lejeune, P. (2008). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Maria Noronha Gerheim e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Losano, M. G. (2008). *Ambigui tropici: la multiethnicità felice di Gilberto Freyre e l'ultimo colonialismo portoghese*. Roma: Teoria Politica, pp. 5-45. Disponibile da <http://dialnet.unirioja.es/ejemplar/195042>
- Maestri, M. (1994). *O escravismo no Brasil*. São Paulo: Atual.
- Meschonnic, H. (2010). *Poética do traduzir*. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva.
- Palumbo, G. (2007). *I diversi volti del tradurre. Atti del seminario comune ai corsi di traduzione del corso di laurea in Lingue e Culture europee, anno accademico 2005-2006*. Modena: Università di Modena e Reggio Emilia.

- Süssekind, F. (2007). *Hagiografias*. Paulo Leminski. In F. Garramuño, G. Aguilar, G., y L. Di Leone (eds.), *Experiencia, cuerpo y subjetividades* (pp. 45-75). Rosario: Beatriz Viterbo.
- Tymozcko, M. (1999). *Translation in a postcolonial context*. Manchester: St. Jerome.
- Ventura, R. (2000). *Casa Grande & Senzala*. São Paulo: Publifolha.
- Venuti, L. (1999). *L'invisibilità del traduttore*. Traduzione di Marina Guglielmi. Roma: Armando Editore.
- Willemart, P. (1999). *A última vontade do autor*. São Paulo: FAPESP.

La traducción de poesía como primer encuentro con el mundo de la traducción: dos sonetos de Federico García Lorca

The translation of poetry as a first meeting with the world of translation: two Federico García Lorca's sonnets

Valerio Nardoni

Università di Modena e Reggio Emilia, Italia
val.nardoni@gmail.com

Artículo recibido el 11/04/2017, aceptado el 15/06/2017 y publicado el 15/07/2017



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RESUMEN: Según una opinión bastante difundida, la traducción de poesía es lo más difícil que pueda ocurrirle a un traductor. En realidad, la traducción de textos poéticos, y sobre todo de poemas con una estructura métrica cerrada como el soneto, es una experiencia importante para asomarse al fascinante mundo de la traducción. Porque de manera muy rápida y sin dar mucha vuelta en conceptos complicados, resultan evidentes todos los ingredientes de cualquier traducción literaria, que cada traductor –consciente de sus instrumentos– cocinará de forma distinta.

Palabras clave: didáctica de la traducción; traducción métrica; sonetos; Federico García Lorca; poesía española

]

ABSTRACT: *According to a wide spread opinion, translating poetry is the most difficult task for a translator. Actually, the translation of poems, and above all poems with a fixed form such as sonnets, is an important experience to approach the fascinating world of translation. As a matter of fact, translating sonnets makes the ingredients of the recipe evident to the translator, who –aware of his instruments– will cook them in a personal way.*

Keywords: *didactics of translation; metrical translation; sonnets; Federico García Lorca, Spanish poetry*

Es opinión difundida que la traducción de poesía es lo más difícil que pueda ocurrirle a un traductor. Como si existiera una especie de graduación de la traducción de textos escritos, que va desde los más técnicos, pasando por los periódicos y la narrativa, hasta la Poesía: así, con letra mayúscula.

Trátase de una equivocación bastante común, debida en muchos casos a la educación secundaria, donde se estudia la poesía como una disciplina museológica, de cosas que, por algunas razones históricas y filosóficas incomprensibles, fueron escritas de manera muy rara. Como si –al final– la Poesía fuera la forma rara que suelen darles los poetas a conceptos que podrían decirse muy sencillamente.

Cualquier traducción es siempre difícil si no se conoce el léxico y las reglas del texto de partida y del contexto de llegada; entre muchos otros, la poesía también podría decirse un lenguaje con fines especiales (con fines estéticos), y –en realidad– ofrece oportunidades didácticas muy concretas justamente para los principiantes, como primer contacto con el mundo de la traducción. Por varias razones:

1) Un poema es breve y puede leerse muchas veces antes de empezar la traducción, que es lo que habría que hacer siempre, para escuchar el sonido e interpretar su mensaje.

2) Siendo compuesto de pocas palabras, el traductor puede buscar en el diccionario no sólo las que no conoce, sino las que cree conocer (como descubrirá), sea en el idioma extranjero, sea en el suyo propio.

3) Gracias a los detalles técnicos –como el número de sílabas, la repetición de sonidos, etc.– casi nunca puede traducirse literalmente un texto, necesidad que le da al traductor una gran oportunidad: ejercitarse para decir lo mismo de otra manera, que es lo que quiere decir la traducción.

4) Dadas las distintas posibilidades que ofrece la traducción del mismo texto poético, será inmediata la percepción de la solución que –por alguna razón– funcione mejor: o sea, será muy espontáneo empezar a utilizar la imprescindible balanza del traductor, donde se pesa lo que se pierde y lo que se gana según personales preferencias y elecciones, que tendrán que ser motivadas por el que las sostiene.

5) No sólo: traducir un poema le comunica al traductor de forma inmediata lo importante y curioso que es estudiar (no sólo leer) traducciones ajenas y despierta el interés hacia la teoría de la traducción de forma muy natural.

Vamos entonces a ver dos ejemplos sacados de los *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca: un soneto muy fácil de traducir, y otro, sin duda, imposible (quizá más divertido). Empezamos con el más sencillo:

Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma

Este pichón del Turia que te mando,
de dulces ojos y de blanca pluma,
sobre laurel de Grecia vierte y suma
llama lenta de amor do estoy parando.

Su cándida virtud, su cuello blando,
en lirio doble de caliente espuma,
con un temblor de escarcha, perla y bruma
la ausencia de tu boca está marcando.

Pasa la mano sobre su blancura
y verás qué nevada melodía
esparce en copos sobre tu hermosura.

Así mi corazón de noche y día,
preso en la cárcel del amor oscura,
llora sin verte su melancolía.

Los sonetos de Federico son peculiares, o sea, el ímpetu del poeta surrealista, que en *Poeta en Nueva York* rompía los límites formales del poema, se encuentra aquí como una fiera encerrada en una jaula de imposibilidad, así como lo era su inconfesable sentimiento amoroso. Estos sonetos se presentan como un caso sublime de identidad entre forma y contenido. La forma cerrada tiene su fuerte carga simbólica y sería un delito, aquí como en otros casos, olvidarla, borrarla como si las mismas cosas pudieran decirse sin rima. Por supuesto, muchas veces la traducción no permite que *todo* pase al idioma de llegada, pero, antes que declarar su derrota, el traductor debe sacar sus armas.

Ante todo, esbozamos una traducción lineal al italiano¹:

Sonetto gongorino in cui il poeta manda al suo amore una colomba

Questo piccione del Turia che ti mando,
dai dolci occhi e dalle bianche piume,
sopra alloro di Grecia versa e somma
lenta fiamma d'amore in cui sto finendo.

La sua candida virtù, il suo collo soffice,
in doppio giglio di calda spuma,
con un tremore di brina, perla e bruma
l'assenza della tua bocca sta marcando.

Passa la mano sul suo biancore
e vedrai che nivea melodia
sparge in fiocchi sulla tua bellezza.

Così il mio cuore notte e giorno,
prigioniero nel carcere d'amore oscuro,
piange nel non vederti la sua malinconia.

En algunos libros con texto en frente la traducción servil se considera como un punto de llegada (justificada como una especie de diccionario razonado, dejando al idioma original todo lo que concierne la fuerza y el sentido de la forma); pero, para nuestro futuro traductor literario, dicha traducción tiene que ser más bien un punto de partida: es ahora cuando empieza su trabajo.

Lo primero que tiene que tener en cuenta es que cada traducción es un mundo diferente, así que, antes de decidir cómo traducir un texto, tiene que buscar la manera de interrogarlo. En el caso de un soneto, pueden contarse las sílabas de la traducción lineal, para ver qué ha pasado durante el trayecto del español al italiano:

12 / 11 / 11 / 13
13 / 10 / 12 / 12
10 / 11 / 11
9 / 13 / 14

De los catorce endecasílabos sólo han quedado cuatro, pero los demás versos no están

¹ Esta opción es la que eligió la editorial Einaudi, con la traducción de Glauco Felici: cfr. Lorca (2006a).

tan lejos de esa medida y a lo mejor no será difícil recuperarla, de modo que –aunque se perdieran todas las rimas– obtendríamos sin duda un texto más compacto y coherente.

Leamos otra vez el primer verso: «Questo piccione del Turia che ti mando» (12 sílabas). En este caso, efectivamente, es muy fácil –sin salir del marco de una traducción literal– arreglar la medida del verso. Hay por lo menos tres soluciones: 1) sustituir el demostrativo «questo» con el artículo determinativo «il», ya que siempre se trataría del mismo «piccione», el que tengo en las manos para mandarlo a mi amor; 2) quitar el relativo «che», con resultado de un verso de tono más determinado: «Questo piccione del Turia ti mando»; 3) quitar la vocal final de la misma palabra «piccione», y traducir «Questo piccion del Turia»... ¡solución que de inmediato hará reír cualquier italiano! El pichón no es una paloma, y ya en sí, en el italiano actual, este animal no da la idea de un gran regalo amoroso; con la elisión termina por adquirir un tono de parodia.

Este caso peculiar hace reír y es muy evidente, pero lo mismo ocurre a menudo en las traducciones del español al italiano, donde las palabras que terminan en consonante son muy raras. Por este motivo, muchas veces, para mantener la medida de un verso, lo único es quitar una de esas vocales... con resultados no siempre felices que hay que meditar caso por caso.

Por ejemplo, en el cuarto verso («lenta fiamma d'amore in cui sto finendo», 13 sílabas), traducir «amor» en vez de «amore» no sería un problema, porque se trata de un apócope muy común, que no fastidia nuestro oído. El problema en este caso es que aquí, para volver al endecasílabo, hay que quitar no una sino dos sílabas. No sólo: en italiano, después del verbo «suma» el complemento objeto «lenta fiamma» necesitaría del artículo «la» llegando así a un total de 14 sílabas.

Este caso es interesante, porque, junto a su competencia lingüística, al traductor le hace falta ahora cierta competencia crítica (así como al traductor de cualquier disciplina le hace falta conocer el idioma que se usa para describirla) para saber si es posible hacer un cambio un poquito más invasivo.

Pero primero –como hemos dicho– tenemos que terminar nuestro primer diálogo con el soneto para saber cómo quiere ser traducido. O sea: si resultara que es posible –sin alterar el texto– darle medida de endecasílabo a todos los versos, menos a este, podríamos ponderar si merece la pena quitar una palabra, ya que no tendría sentido en un texto de 13 endecasílabos dejar uno de catorce sílabas, porque parecería una errata.

Quinto verso: «La sua candida virtù il suo collo soffice» (13 sílabas, esdrújulo). En italiano el uso del adjetivo posesivo no coincide con el español, donde se usa mucho más y muchas veces sustituye el artículo. Así que, ya que sabemos que estamos hablando del pichón, en italiano no resulta excesivamente raro –a pesar de nuestro interés en mantener las cantidades silábicas– quitar esos adjetivos: «La candida virtù, il collo soffice», llegando a once sílabas sin problemas.

El sexto verso nos presenta el primer caso de carencia de sílabas. Lo más sencillo es buscar un sinónimo más largo de alguna palabra. Por ejemplo, para «caliente», en vez de «calda», podríamos usar la palabra «fervente», que quiere decir ‘molto caldo, bruciante’, y casi suena como «caliente».

De todas formas, a veces no hace falta buscar sinónimos, y es suficiente cambiar la categoría gramatical de una palabra, como en el caso del verso siguiente: «l'assenza della tua bocca sta marcando» (12), donde podríamos traducir el sustantivo «assenza» con el adjetivo «assente», que nos permite quitar preposición articulada «della», así: «assente tua bocca sta marcando» (11).

Sigamos adelante con los tercetos, cuyos versos –salvo el último verso– se arreglan rápidamente con invisibles retoques:

Passa la mano sul suo biancore (Sul>sopra)

e vedrai che nivea melodia (che>quale)
 sparge in fiocchi sulla tua bellezza. (sparge> spargerà)
 Così il mio cuore notte e giorno, (notte e giorno > di notte e di giorno)
 prigioniero nel carcere d'amore oscuro, (prigioniero > chiuso)
 piange nel non vederti la sua malinconia. (14 sílabas...)

Al final de esta más atenta lectura, vemos que sólo en dos casos hay realmente que intervenir en la traducción lineal para obtener una traducción mucho mejor que la primera. La balanza del traductor, sin duda dice que hay que intentarlo para ver qué hay que perder para obtenerlo y si merece la pena.

Verso 4: la lenta fiamma d'amore in cui sto finendo.

Verso 14: piange nel non vederti la sua malinconia.

Estos dos versos nos ofrecen otra gran oportunidad de aprender algo sobre la traducción literaria: la necesidad de conocer profundamente el texto para interpretarlo correctamente y negociar la traducción más respetuosa de sus características formales y lexicales.

Por ejemplo, podríamos preguntarle a este soneto: ¿dado que la palabra «amor» aparece ya en tu título y se repite en el verso trece, si la quitáramos del verso 4, seguiría entendiéndose que la llama de que hablas es amorosa?

Esto hay que decidirlo: si en un contexto de versos endecasílabos el endecasílabo «la lenta fiamma in cui sto finendo» no será más fiel que el verso «la lenta fiamma d'amore in cui sto finendo». El título nos ayuda y, efectivamente, en este caso, renunciando a «d'amore» perderíamos bastante poco ganando mucho en calidad en el texto de llegada.

Nos quedaría por arreglar sólo el último verso, pero ya resulta claro que sería verdaderamente infiel añadirle al soneto una única disonancia... ¡en el final! Pues, junto a sus competencias lingüísticas y críticas, al traductor le hace falta ahora despertar un poco su fantasía (otra gran verdad de la traducción: sin fantasía, siempre traduciremos textos vivos y creativos como textos grises e inertes).

Muchas son las posibilidades, entre las cuales hay que elegir la que nos parezca menos mala según lo que ocurre en los versos precedentes:

- 1) Cambiar categoría gramatical: «piange se non ti vede malinconico», «senza vederti piange malinconico», «non vedendoti piange malinconico», etc.
- 2) Cambiar «melancolía» con un sinónimo más corto: «piange nostalgico nel non vederti», «nel non vederti nostalgico piange», «piange nostalgico se non ti vede», etc.
- 3) Interpretando la palabra final: «piange, nel non vederti, disperato». Pero, esta solución sería aceptable sólo si tuviera que buscar una rima en «-ato».
- 4) Interpretando il breve «sin verte» con un «sin ti»: «senza te piange di malinconia».
- 5) etc.

Llegamos finalmente a esta versión²:

Il piccione del Turia che ti mando, (A)
 dai dolci occhi e dalle bianche piume,

² Los mismos criterios adoptó el traductor Lorenzo Blini, cuyas traducciones lorquianas aparecen en Lorca (2006b).

sopra alloro di Grecia versa e somma
la lenta fiamma in cui sto finendo.

La candida virtù, il collo soffice,
in doppio giglio di fervente spuma, (B)
con tremore di brina, perla e bruma (B)
assente la tua bocca sta marcando. (A)

Passa la mano sopra suo biancore
e vedrai quale nivea melodia (D)
sparge in fiocchi sulla tua bellezza.

Così il mio cuore di notte e di giorno
chiuso nel carcere d'amore oscuro,
senza te piange di malinconia. (D)

Controlamos bastante los endecasílabos, pues podemos permitirnos el lujo de pensar en las rimas. La primera reflexión que hacemos es que, si hubiera salido una traducción sin rimas, habría sido a su manera mejor, porque así, con unas rimas sí y unas no, le estamos añadiendo al texto una confusión ausente en el original. Merecería la pena quitarlas todas, que es lo que haremos si no fuera posible... mantenerlas todas, tarea que puede ser muy complicada y que, cuando se traduce un corpus entero de textos, generalmente se abandona para no traducir algunos textos en rima y otros no³.

Rima A: nos damos cuenta que traducimos «blando» con «soffice», que es más delicado y hermoso, pero la misma palabra existe en italiano, así que —en este caso— podría ser más armónico traducir literalmente. Ya tendríamos tres de las cuatro rimas; nos bastaría con encontrar un verbo sinónimo de «finendo», que termine en «-ar». Aunque el poema diga algo *ligeramente* distinto, podríamos movernos en el campo semántico del fuego y traducir: «la lenta fiamma in cui sto bruciando». Siempre será posible encontrar soluciones mejores, pero ya desde ahora podemos afirmar con cierta tranquilidad que la traducción métrica de estos versos *no es* imposible.

Rima B: el singular español «pluma» tiene un valor de plural que el singular italiano no tiene, y, sin duda, si un lector italiano lee que un pichón tiene «una bianca piuma» entiende que, entre sus plumas, hay una blanca. Aquí interviene la fuerza del contexto poético: el verso «dagli occhi dolci e dalla bianca piuma» también en italiano tiene valor de sinécdoque, para indicar un «bianco piumaggio».

Llegados a esta tercera lectura, descubrimos entonces que la idea de quitar todas las rimas del soneto porque es imposible mantenerlas, podría no ser la solución más fiel. Porque, en realidad, de las ocho rimas de los cuartetos sólo nos faltaría una. Nuestra percepción del problema es ahora del todo diferente: qué vamos a hacer, ¿traicionamos un poquito el texto o nos quedamos con la sensación de haber matado siete rimas?

Como siempre, antes de contestar, hay que interrogar al texto entero: ¿qué pasa con los tercetos?

Passa la mano sopra suo biancore
e vedrai quale nivea melodia (D)
sparge in fiocchi sulla tua bellezza.

Così il mio cuore di notte e di giorno
chiuso nel carcere d'amore oscuro,
senza te piange di malinconia. (D)

3 En italiano existe también otra propuesta, que elabora un refinado sistema de estrofas asonantes: cfr. Lorca (1985).

La rima en «-ore» no es difícilísima. Dos pequeños trucos: un sinónimo, «splendore» en vez de «bellezza»; y una inversión de términos, para colocar «amore» en el final del verso 13:

Passa la mano sopra suo biancore (C)
e vedrai quale nivea melodia (D)
sparge in fiocchi sopra il tuo splendore. (C)
Così il mio cuore di notte e di giorno
chiuso nel carcere oscuro d'amore, (C)
senza te piange di malinconia. (D)

En los tercetos se presenta la misma situación: ¿puedo sacrificar cinco palabras para salvar una sola? Otra vez, el traductor tiene que despertar su fantasía.

Para recuperar esa rima hay varias posibilidades, entre las cuales: una que elegí en mi versión (Lorca, 2013) de estos sonetos («così il mio cuore notte o dì che sia»); y otra, más natural, que encontraron mis estudiantes, quienes sustituyeron la palabra alma a corazón para recuperar el sonido «-ia» del adjetivo en el género femenino: «Notte e giorno così l'anima mia». Habrá otras más.

Estamos a punto de terminar, nos falta sólo la rima del verso cuatro, pero ahora todo el mundo probablemente estará de acuerdo con que merece la pena perder un poco de tiempo para encontrar la palabra que necesitamos.

Esto lo que dice el *rimario*, en cuya voz aparecen por lo menos dos posibilidades:

alluma, assuma, bagnoschiума, bruma, consuma, costuma, cuccuma, frantuma, fuma, gluma, gommapiuma, gruma, imbruma, impiuma, microtrauma, neuma, piuma, pneuma, postuma, presuma, profuma, puma, raggruma, rappattuma, reuma, riassuma, schiuma, sfuma, spuma, superpiuma, sussuma, transuma, trauma.

La solución que yo elegí fue «consuma»: no sé después de cuántos días se me ocurrió la idea de traducir «sumar» con su posible contrario: «consumar», por supuesto, procedido de un adverbio de negación. Así: «sopra alloro di Grecia versa e non consuma», con un verso de trece sílabas que luego tuve que volver a cortar: «su alloro greco versa e non consuma».

Pero, en este caso también tengo una solución mejor de mis estudiantes, que llegaron a «sopra alloro di Grecia versa e alluma», donde el verbo *allumare* ('dar más luz') tiene más o menos el mismo significado de sumar en un fuego. Aunque sea un verbo arcaico, relevamos que en el texto original también hay una palabra arcaica, el cuarto verso: «do» en vez de «donde», que –si queremos– justifica este uso de *allumare*.

Como vimos, cualquier solución depende del conjunto de decisiones que el traductor tendrá que tomar. Así que, si –pongamos– los primeros cuatro *sonetos del amor oscuro* se dejaran traducir métricamente, el momento en que apareciera este quinto soneto supondría un verdadero problema para el traductor, porque su traducción métrica al italiano es prácticamente imposible. Situación peor que nunca, porque las rimas de los tercetos se componen de seis rimas muy fáciles de traducir, siendo todos participios.

El poeta habla por teléfono con el amor

A Tu voz regó la duna de mi pecho
 B en la dulce cabina de madera.
 B Por el sur de mis pies fue primavera
 A y al norte de mi frente flor de helecho.

A Pino de luz por el espacio estrecho
 B cantó sin alborada y sementera
 B y mi llanto prendió por vez primera
 A coronas de esperanza por el techo.

C Dulce y lejana voz por mí vertida.
 D Dulce y lejana voz por mí gustada.
 C Lejana y dulce voz amortecida.

C Lejana como oscura corza herida.
 D Dulce como un sollozo en la nevada.
 C ¡Lejana y dulce en tuétano metida!

¿Dónde está toda la dificultad? Demasiada cercanía entre italiano y español, y utilización, de parte del poeta, de palabras demasiado sencillas.

Rima B: «Primavera» en italiano se dice igual (y sólo así): primavera. Mientras que «madera» se dice «legno»... y sólo así. Lo mismo vale para «primera», que se dice «prima».

Rima A: Tres rimas prácticamente coincidentes entre los dos idiomas, como pecho/*petto*, estrecho/*stretto*; techo/*tetto*... pero una muy diferente y sin sinónimos: ¡helecho/*felce*!

Los versos de los cuartetos, además, contienen una descripción bastante surreal y exacta al mismo tiempo, sin conceptos, y es más difícil que nunca pasar por alto las rimas: en una cabina de «madera» se entiende que por el sur de los pies surja la «primavera», pero... ¡en una ‘cabina di legno’ jeso es imposible! A lo mejor podría surgir el «ingegno».

Es este, por su simplicidad, un caso extremo.

Me limito a presentar los varios pasajes. Traducción literal:

La tua voce irrigò la duna del mio petto (14)
 nella dolce cabina di legno. (10)
 Al sud dei miei piedi fu primavera (11)
 e al nord della mia fronte fiore di felce. (12)
 Pino di luce nello spazio stretto (11)
 cantò senza alba e semenzaio (11)
 e il mio pianto appese per la prima volta (13)
 corone di speranza sul soffitto. (11)

Traducción en endecasílabos blancos (basta con cambiar en el primer verso «duna» con «árido», los demás son cambios que no cambian nada):

La tua voce irrigò il mio cuore arido
 dentro la dolce cabina di legno.
 Al sud dei piedi miei fu primavera
 e al nord della mia fronte fior di felce.

Pino di luce nello spazio stretto
cantò senza alba e semenzaio
e il pianto appese per la prima volta
corone di speranza sul soffitto.

El tercer pasaje, el de la traducción métrica, es trágico. Ya que tuve que publicar la traducción de todos los sonetos, no tenía sentido no intentar una propuesta⁴, que aquí ofrezco a la crítica de los lectores, esperando sugerencias y nuevas ideas, como siempre ocurre en la vida de las traducciones. No existe una traducción definitiva, pero –como dijo una vez el excelente traductor José María Micó– existe una traducción mejor: la suma de todas las traducciones que un texto recibe.

La tua voce irrigò questo mio petto
spoglio e la dolce cabina di legno.
Di primavera al sud dei piedi un segno
e un fior di felce al nord, in fronte metto.

Pino di luce nello spazio stretto
cantò senz'alba e senza un solco pregno,
e per la prima volta in pianto assegno
corone di speranza a tutto il tetto.

4 Ya que sin sus lecturas y sugerencias habría sido imposible llevar a cabo el trabajo, quiero repetir aquí también los agradecimientos del libro: a Gaetano Chiappini (ispanista italiano) y Rosario Scrimieri (italianista española), profundos conocedores de poesía.

Riferimenti bibliografici:

- García Lorca, F. (1985). *Sonetti dell'amore oscuro e altre poesie inedite*. A cura di M. Socrate. Milán: Garzanti.
- (2006a). *Sonetti dell'amore oscuro. Poesie d'amore e di erotismo. Inediti della maturità* (G. Felici, trad.). Turín: Einaudi.
 - (2006b) *Tutte le poesie*. A cura di N. Von Prellwitz. Milán: Rizzoli.
 - (2013). *Sonetti dell'amore oscuro*. A cura di V. Nardoni. Florencia: Passigli.



Traduzioni e ricezione di Italo Calvino in Cina

Translation and reception of Italo Calvino in China

Ting Zhou
24904643@qq.com

Artículo recibido el 25/04/2017, aceptado el 15/06/2017 y publicado el 15/07/2017



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RIASSUNTO: Il presente lavoro, oltre a cercare di dare una visione generale della ricezione di Calvino in Cina ripercorrendone la fortuna dal 1955 al 2016, si focalizza sul percorso traduttologico delle prime brevi opere dell'autore italiano pubblicate in cinese fra il 1955 e il 1961. In tutti i casi, la versione cinese non è una traduzione diretta dell'originale, ma una traduzione indiretta, mediata da traduzioni francesi o russe. Inoltre, l'articolo si concentra sull'analisi socio-culturale con la finalità di comprendere come la traduzione rispecchi la storia contemporanea cinese a partire dalla fondazione della Repubblica Popolare fino ad oggi.

Parole chiave: Calvino; Cina; traduzione; ideologia; società

]

ABSTRACT: *Calvino's works arrived in China surprisingly early. The first translated texts date back to the Fifties, when the writer, in his early thirties, was at the beginning of his career. The Chinese version is not a direct translation of the original texts of Calvino, but an indirect translation. This surprisingly early interest is followed by a long period of silence that goes from the second half of the Sixties until the end of the Seventies. The article attempts to analyze the first translations of Calvino's works published in China and to outline the reception of Calvino's works in modern China in the last several decades. The contextual analysis is aimed to see the relationship between the translations and the historical and ideological context in which they were conceived.*

Keywords: *Calvino; China; translation; ideology; society*

Italo Calvino è oggi uno degli scrittori stranieri più noti in Cina. Soprattutto negli ultimi anni le sue opere sono state al centro di numerose iniziative editoriali, che hanno reso disponibile in traduzione quasi tutta la sua produzione, dai romanzi, alle fiabe, ai saggi, alle lettere. La fortuna di Calvino in Cina e la storia della sua ricezione costituiscono un capitolo interessante della storia della traduzione, anche perché, attraverso di esse, è possibile vedere in modo chiaro le “interferenze” e le “manipolazioni” politiche e ideologiche che intervengono nel processo traduttivo, dalla scelta dei testi da tradurre agli interventi linguistici e stilistici. La storia della ricezione ha inizio poco dopo la fondazione della Repubblica Popolare Cinese e continua ancora oggi. Si può paragonare all’affiorare e allo scomparire di un fiume carsico, guidato, se così si può dire, nel suo apparire e scomparire, dalle scelte ideologiche del partito o, soprattutto in tempi recenti, dalle dinamiche socio-economiche cinesi.

1. UN PRECOCE AFFIORAMENTO NEGLI ANNI CINQUANTA. La ricezione della sua opera ha avuto un inizio sorprendentemente precoce. Le prime traduzioni risalgono agli anni Cinquanta, quando lo scrittore, poco più che trentenne, aveva da poco iniziato la propria carriera. Come è ormai luogo comune nei moderni *Translation Studies*, ogni traduzione editoriale va letta e interpretata tenendo conto delle complessa rete di relazioni politiche, economiche, sociali in cui questa prende forma. Dalla selezione dei testi da tradurre alla scelta della strategia traduttiva, dalla revisione della traduzione alla sua pubblicazione, dalla lettura alla critica e ricezione, nessun prodotto nella filiera della traduzione editoriale può nascere unicamente nello studio privato del traduttore.

Quando il primo ottobre 1949 viene proclamata la Repubblica Popolare Cinese, l’Unione Sovietica e gli altri stati socialisti sono, a parte poche eccezioni, i soli paesi a riconoscere la nuova Cina. Per il mondo letterario cinese degli anni Cinquanta e Sessanta, la letteratura mondiale non aveva al centro la letteratura del mondo occidentale. La porzione più importante era, infatti, formata dalla letteratura della rivoluzione, la letteratura anticoloniale e antimperialista che si opponeva all’oppressione dell’Asia, dell’Africa e dell’America Latina. L’iniziale vicinanza politica e l’allineamento ideologico determinano un’attenzione quasi esclusiva verso i romanzieri russi classici e gli autori sovietici contemporanei. Per alcuni editori vigeva la consuetudine che la letteratura russo-sovietica dovesse occupare almeno il 60% di tutta la letteratura straniera (Wu Yan, 1979). Questa predominanza si ritrova anche in ambito traduttivo. Quando le traduzioni iniziano a cambiare per fornire modelli stranieri al moderno canone letterario cinese, prevalgono le traduzioni delle opere che i colleghi sovietici avevano scelto e presentato. W. Bauer afferma che, tra gli anni Cinquanta e la metà degli anni Sessanta, più dell’80% delle opere tradotte in Cina era affidata alla lingua russa (1964, p. 17). Lo studioso cinese Wang Yougui indica che, nel periodo compreso tra il 1949 e il 1966, la maggior parte delle traduzioni dal russo, e da poche altre lingue “maggiori” come il giapponese, l’inglese, il francese e il tedesco, viene effettuata in forma di traduzione diretta. Diverso il discorso per le lingue “minori”, per le quali si ricorre alle lingue intermedie (Wang, 2008, p. 27).

Durante il periodo dal 1949 (la fondazione della Repubblica cinese) al 1966 (l’inizio della Rivoluzione culturale), sono tradotti e pubblicati in Cina tre scritti di Calvino, tutti tramite una lingua intermedia (francese o russo). La prima traduzione è *Storia di un soldato che si portò un cannone a casa*, pubblicato su *l’Unità* (Torino) del 17 agosto 1950, tradotto poi in francese da Geneviève Gaudibert e pubblicato il 5 agosto del 1954, con il titolo *Histoire du soldat qui ramena un canon chez lui*, su *Les lettres françaises*, settimanale culturale del Partito comunista francese diretto da Louis Aragon, e nel 1955

tradotto in cinese da di Gu Yuan e pubblicato su *Letteratura del popolo* (Rénmín Wénxué 人民文学), con il titolo *Bǎ dàpào dài huíjiā qù de shìbīng* 把大炮带回家去的兵士. Vi è anche, curiosamente, una seconda traduzione di Yan Dachun nel 1956, apparsa in un libretto antologico di racconti italiani.

La seconda traduzione in cinese di Calvino riguarda i due articoli dell'autore sui fratelli Cervi, usciti in Italia nel 1953: il primo è pubblicato il 20 dicembre 1953 su *Patria indipendente*, un giornale antifascista del movimento partigiano italiano che ha iniziato le sue pubblicazioni nel 1952; il secondo su *l'Unità* il 27 dicembre 1953.

La vicenda editoriale del testo sui fratelli Cervi è particolarmente significativa, anche per il chiaro valore politico che ebbe. I due scritti italiani del 1953 sono ricompattati in un solo saggio in cinese uscito nel 1956. Per procedere a un'analisi linguistica e stilistica della traduzione che permettesse di studiare le eventuali manipolazioni ideologiche, era necessario individuare il testo intermedio. Diversi studiosi avevano ipotizzato che la traduzione cinese venisse da un testo intermedio in russo, ma senza alcuna prova, anche se l'ipotesi era ragionevole data la vicinanza politica e l'allineamento ideologico con l'Unione Sovietica in quegli anni. Dopo diverse ricerche, e un'accurata analisi comparata, siamo riusciti a stabilire che il testo intermedio non era russo, ma francese. I due saggi di Calvino, che hanno contribuito a consacrare il mito resistenziale dei Cervi, erano stati infatti compattati in un solo saggio, tradotti in francese e pubblicati sulla rivista militante *Les lettres françaises* nel 1955 da Armand Monjo con il titolo *Les sept frères Cervi*. L'anno seguente il testo è tradotto in cinese da Yan Dachun (il titolo riproduce letteralmente quello francese: *Sàiwéi jiā de qī xiōngdì* 塞维家的七兄弟) ed è pubblicata nello stesso libretto antologico del 1956 citato poco sopra. Oltre ai due scritti di Calvino, il libretto cinese conteneva anche testi, sempre tradotti dal francese, di altri scrittori italiani "neorealisti" impegnati politicamente in quell'epoca: *L'eccidio di Valluciole* di Carlo Levi; *Vanda* di Vasco Pratolini; *Testina*, estratto da *Il taglio del bosco* di Carlo Cassola; un racconto di Alberto Moravia.

La terza traduzione è il racconto *Luna e Gnac*, apparso sulla principale rivista cinese letteraria, *Letteratura mondiale* (Shìjiè wénxué 世界文学), nel 1961 con il titolo *Yuèliàng yǔ "lándì jiǔ"* 月亮与“兰地酒”, letteralmente *Luna e il "liquore landi"*. Questa traduzione è stata realizzata partendo dal russo, come viene dichiarato dal traduttore stesso, Shi Jin, mentre nel 1986 il medesimo racconto è tradotto direttamente dall'italiano da Wen Chengde.

Nelle scelte di politica culturale, al primo posto si trova la letteratura russo-sovietica, seguita dalle letterature degli altri paesi socialisti e infine da quelle dei paesi capitalisti. In quegli anni, molti importanti scrittori contemporanei occidentali sono intenzionalmente trascurati, e sono rari gli autori italiani presentati. La traduzione letteraria non svolge una funzione di stimolo o di innovazione né dal punto di vista stilistico né da quello tematico, ma è piuttosto uno strumento nelle mani della propaganda politica. Emblematico in questo senso è il paratesto del libretto antologico del 1956. Non vengono date informazioni sui traduttori né sul movimento letterario italiano o sul contesto in cui questi autori operano, ma solo una breve introduzione a ogni singolo autore dei racconti. Esaminare l'identità e l'impegno politico di un autore, e quindi la sua affinità all'ideologia comunista, è uno dei primi passi nella scelta dei testi da tradurre.

Nel caso di Calvino, nel 1945, dopo la guerra, aderisce al Partito Comunista Italiano e ne diviene attivista, esprimendo la sua partecipazione con interventi di carattere politico e sociale su quotidiani e periodici culturali, come per esempio, il quotidiano *l'Unità* e la rivista *Il Politecnico* di Elio Vittorini, oltre che nelle sedi istituzionali del partito. Nel novembre del 1951 Calvino visita l'Unione Sovietica e porta a termine il *Taccuino di*

viaggio nell'Unione Sovietica apparso nel 1952, testo grazie al quale lo scrittore italiano rientra tra autori da tradurre in Cina. Oltre agli aspetti biografici dell'autore era necessario che anche i contenuti corrispondessero alla ideologia del "patronage". Le opere dovevano essere realistiche e di una letteratura di impegno politico e sociale, e dovevano affrontare temi come la lotta di classe, l'antifascismo, la Resistenza, ecc. Gli scritti di Calvino dei primi anni cinquanta, come anche quelli di Moravia e Cassola, possedevano i requisiti ideologici considerati adatti per esser presentati al pubblico cinese.

2. CALVINO INVISIBILE DURANTE LA RIVOLUZIONE CULTURALE CINESE. Ad un iniziale interesse segue, dalla seconda metà degli anni Sessanta fino al termine del decennio successivo, un periodo di silenzio, dovuto anche all'isolamento culturale imposto dalle scelte politiche del paese e dai dogmi ideologici, che interrompe il dialogo con il mondo esterno. La selezione delle opere da tradurre è sempre più limitata. Solo una parte della letteratura coreana, vietnamita, albanese, cubana, cilena e di pochi altri paesi "amici" viene ritenuta accettabile e in linea con i criteri di selezione adottati dall'autorità politica. In particolare nei primi anni della Rivoluzione culturale la traduzione letteraria di opere provenienti dai paesi occidentali è completamente interrotta. Riprenderà lentamente solo verso l'inizio degli anni Settanta.

Durante la Rivoluzione culturale, la selezione delle opere da tradurre e la modalità con cui sono tradotte mostra come il processo traduttivo possa essere estremamente manipolatorio. Inoltre, il traduttore non è libero di scegliere i testi da tradurre, come succedeva invece negli anni Cinquanta. La traduzione è un compito politico assegnato e la maggior parte delle traduzioni viene effettuata da un gruppo di lavoro che opera in modo collettivo.

Dall'inizio degli anni Sessanta cambia radicalmente il rapporto della critica letteraria cinese con quella sovietica. La crisi dei rapporti politici tra Cina e Unione Sovietica porta anche al totale abbandono del modello di riferimento sovietico. In questo clima l'opera di Calvino viene trascurata e nessuna sua opera è tradotta o è oggetto di analisi critica.

3. TRADUZIONE DELLE OPERE DI CALVINO IN CINA A PARTIRE DAGLI ANNI OTTANTA. Alla fine degli anni Settanta, la politica di apertura e riforma segna l'inizio di una nuova epoca storica. La Cina imbocca la strada delle "quattro modernizzazioni", il discorso di coesione e di stimolo sociale più potente degli anni Ottanta e Novanta che porta con sé un altro imperativo: "imparare dall'Occidente". I paesi sviluppati occidentali iniziano ad occupare una posizione centrale nella visione del mondo cinese e gli anni Ottanta sono il periodo più importante per la traduzione in Cina dopo il "Movimento del Quattro Maggio" dell'inizio del Novecento. Osservare le attività di traduzione negli anni Ottanta è la chiave per capire i cambiamenti culturali del "nuovo periodo" (Wang Xiaoming 2002, p. 275). In un certo senso, "tradurre l'Occidente" è il processo stesso di costruzione del concetto di modernità che ha preso piede durante gli anni Ottanta. Conseguentemente, la traduzione delle opere di Calvino viene ripresa e molte delle sue opere principali sono disponibili, sebbene sia necessario attendere fino all'inizio degli anni Novanta perché la sua opera sia letta da un pubblico più vasto.

Caratteristica del "nuovo periodo" è la traduzione diversificata: le opere letterarie da tradurre provengono da diversi paesi, trattano temi vari, sono scritte con stili differenti e rappresentano le poetiche di diverse correnti letterarie. Le opere da tradurre non sono più scelte sulla base di una convenienza politica e quindi diminuisce drasticamente la traduzione di autori provenienti da Paesi amici come Corea, Vietnam, Cambogia, Algeria, Romania, mentre quasi tutte le più importanti opere letterarie occidentali sono

tradotte con criteri di selezione non più ideologici, ma soprattutto estetici. In questo periodo diminuisce, anche se non scompare, la pratica della traduzione indiretta. Nel caso dei grandi autori internazionali come Calvino, la traduzione indiretta dalle lingue meglio conosciute come l'inglese avviene sempre più di rado. Molti studenti inviati nell'Unione Sovietica o in altri paesi per imparare le lingue negli anni Cinquanta e Sessanta si sono formati e possono ora lavorare come traduttori dalle diverse lingue. D'altra parte, la letteratura degli anni Ottanta è diventata una forza importante per la critica sociale e una fonte di ispirazione. Chi si dedica professionalmente alla letteratura occupa una posizione di rilievo nella società. Scrittori e traduttori sono considerati "élite", e godono di prestigio e rispetto. Questo sollecita molti giovani a impegnarsi nella traduzione letteraria. All'inizio degli anni Ottanta i nuovi dipartimenti di italianistica, inaugurati nelle principali università cinesi, cominciano a formare un gruppo sempre più nutrito di traduttori che, per la prima volta, si confronta con la lingua originale, anziché ricorrere a versioni intermedie. A parte alcuni professionisti, a dedicarsi alla traduzione sono per lo più professori universitari o esperti che lavorano in enti pubblici come il Ministero degli Affari Esteri, la Xinhua News Agency o il Ministero del Commercio Estero. Molti di loro si dedicano alla traduzione nel tempo libero. Tra i traduttori non mancano quelli che lavorano come diplomatici e funzionari. Il compenso della traduzione negli anni Ottanta non è molto alto, ma è facile essere pubblicati ed avere un riconoscimento sociale: anche per questo motivo in tanti cercano di diventare traduttori professionisti.

Tra il 1981 e il 1989 appaiono diverse opere di Italo Calvino, tra cui la prima traduzione de *Il visconte dimezzato* (*Bù cúnzài de qíshì 不存在的骑士*), edito dalla casa editrice Yiwen di Shanghai e tradotto da Liu Bixing e Zhangmi nel 1981. Prima di arrivare all'edizione integrale delle *Fiabe italiane* (*Yìdàlì Tónghuà 意大利童话*) tradotta da Liu Xianzhi nel 1985, sono state pubblicate numerose traduzioni parziali, tra le quali le *Opere scelte delle Fiabe italiane* (*Yìdàlì Mínhuà Tónghuà Xuǎn 意大利民间童话故事*) tradotte da Chen Xiuying nel 1981 e le *Fiabe siciliane* (*Xīxīlǐ Mínhuà Gùshì 西西里民间故事*) nella versione cinese di da Zhengzhidai nel 1986.

L'11 luglio 1983 Calvino scrive in inglese da Roma una breve nota alla traduzione cinese delle *Fiabe italiane*, in cui manifesta la propria soddisfazione per l'operazione:

The news that the Italian Folktales are translated in Chinese was a great pleasure for me. Folktales are the most universal form of art and in the same time they express the soul of the country they come from. I adore the tales of the Chinese tradition and I am never tired to read them. The art of storytelling lives on exchanges between different cultures. Your translation throws a bridge between our tradition and yours (Calvino, 1983)¹.

Negli stessi anni, oltre alle fiabe, escono *La formica argentina* (*āgēntíng mǎyǐ 阿根廷蚂蚁*), tradotto da Yuan Huaqing nel 1983-84, la trilogia *I nostri antenati* (*Wǒmen de zǔxiān 我们的祖先*) nella versione di Wu Zhengyi e Caiguozhong edita nel 1989, alcuni

¹ Informazione disponibile dal sito http://www.ruanyifeng.com/calvino/2006/09/folktales_e-pigraph.html. Oltre ovviamente alle opere pubblicate su supporto cartaceo, un altro ambito interessante della ricezione di Calvino in Cina nell'età dell'informazione è quello digitale, nel quale spicca appunto "il sito cinese di Calvino" (Kaerweinuo Zhongwen Zhan), fondato nell'aprile del 2001 (cinque mesi prima della prima edizione importante della casa editrice Yilin) da Ruan Yifeng, ammiratore dello scrittore italiano. Il contenuto è piuttosto ricco: oltre alla biografia, alla cronologia e alla presentazione delle opere principali, il sito offre anche la possibilità di scaricarne alcune in traduzione inglese.

racconti delle *Cosmicomiche* e di *Ultimo viene il corvo* (per esempio, *I dinosauri*, tradotto da Yuanhuaqing nel 1986, *Furto in pasticceria*, tradotto da Zhang limin nel 1987, e *Luna e Gnac*, ritradotto dall'italiano nel 1986 da Wen Chende, dopo la versione dal russo del 1961).

Di alcune opere abbiamo più di una traduzione in cinese. È il caso de *Le città invisibili* (*Yīnxíng de chéngshì* 隐形的城市): tradotto da Chen Shi dall'italiano nel 1991, dopo appena due anni, compare la versione di Taipei, questa volta mediata da quella inglese realizzata dallo studioso di architettura Wang Zhihong nel 1994; l'opera è infine ritradotta dall'italianista Zhang Mi dall'italiano nel 2001, e ristampata nel 2006. Nel 1992 e nel 1993 escono *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (*Hándōng yèxíng rén* 寒冬夜行人) e *Palomar* (*Pà luò mǎ ěr* 帕洛玛尔), tradotti da Xiao Tianyou. Del 1997 sono invece le *Lezioni americane* (*Wèilái qiānnián wénxué bèiwànglù* 未来千年文学备忘录) tradotte da Yang Deyou.

Oltre alle case editrici, anche le nuove pubblicazioni periodiche specializzate nella traduzione di opere letterarie straniere – tra le quali *Arte e Letteratura straniera* (*Wàiguó wényì* 外国文艺), *Letteratura straniera* (*Wàiguó wénxué* 外国文学), *Letteratura mondiale* (*Shìjiè wénxué* 世界文学), *Letteratura straniera contemporanea* (*Dāngdài wàiguó wénxué* 当代外国文学), *Foresta di traduzioni* (*Yìlín* 译林) – tornano ad animare il mercato editoriale contribuendo significativamente alla diffusione delle opere di Calvino.

Nel settembre 2001 la casa editrice Yilin –la più attiva nella pubblicazione delle opere di Calvino nel nuovo millennio – pubblica, a cura di Lü Tongliu e della scrittrice cinese Zhang Jie, sei volumi nei quali vengono riproposte precedenti traduzioni (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, *Palomar* e *I nostri antenati*), alcune ritraduzioni (*Fiabe italiane*, realizzate da alcuni traduttori diversi) e traduzioni inedite di opere quali *La nuvola di Smog*, *Il sentiero dei nidi di ragno*, *Le cosmicomiche*, *Le città invisibili*. *Il castello dei destini incrociati*, *Lezioni americane*.

Le riforme economiche avviate in Cina alla fine degli anni Settanta hanno ormai rivoluzionato anche il mercato editoriale, consentendo alla piccola intraprendente casa editrice provinciale Yilin di conquistare un posto importante nella pubblicazione della letteratura straniera. Nell'ottobre 1992, la Cina ha aderito alla *Universal Copyright Convention* e alla *Convenzione di Berna* per la protezione delle opere letterarie e artistiche e quindi diventa necessario acquistare i diritti d'autore per poter tradurre e pubblicare opere di letteratura straniera contemporanea. Questo provoca un aumento dei costi, che a sua volta induce molti piccoli editori a tradurre e pubblicare opere libere da diritti, soprattutto testi classici del canone letterario. I responsabili della Yilin mostrano invece un vivo interesse per gli autori contemporanei e così, dal 1993, cominciano ad avviare le trattative per l'acquisto dei diritti di diversi scrittori e in seguito a tradurre e pubblicare numerosi volumi. Dal 1997 la casa editrice lancia il grande progetto editoriale *Letteratura mondiale - Serie delle opere moderne e contemporanee*. Per le opere italiane, si è rivolta a Lü Tongliu, uno dei più importanti italianisti cinesi e personaggio chiave per la diffusione non solo di Calvino, ma in generale della letteratura italiana.

A settembre 2006 la Yilin, in occasione del ventunesimo anniversario della scomparsa dell'autore, immette sul mercato editoriale una nuova serie in 15 volumi dedicata all'opera di Calvino in edizione economica (ogni opera è stampata in un volume singolo). Oltre a quelle già pubblicate nel 2001, nella nuova serie compaiono anche traduzioni nuove, come *Perché leggere i classici* (*Wèishénme dú jīngdiǎn* 为什么读经典), *Eremita a Parigi* (*Bālí yīnshì* 巴黎隐士) e *Raccolta di racconti* (*Duǎnpīān*

xiǎoshuō jí 短篇小说集). Si tratta di versioni dall'italiano, tranne nel caso di *Perché leggere i classici*, che è invece condotta sulla versione inglese di Martin McLaughlin.

Sono da segnalare anche alcuni cambiamenti nei titoli. La traduzione del titolo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, da *Hán dōng yè xíng rén* 寒冬夜行人 (proposto da Xiao Tianyou) diventa *Rúguǒ zài dōng yè, yí gè lǚ rén* 如果在冬夜, 一个旅人 (proposto da Wu Qiancheng). Nella prima edizione cinese del 1993, Xiao aveva tradotto direttamente dall'italiano, mentre Wu di Taiwan ha tradotto dalla versione inglese *If on a winter's night a traveler* di William Weaver del 1981. Se nella prima traduzione l'insolito titolo di Calvino, che sintatticamente è sospeso, viene reso con "*Hán dōng yè xíng rén*", che in cinese è molto poetico e facilmente memorizzabile, la seconda riproduce alla lettera l'anomalia del titolo italiano. Si potrebbe dire che la prima strategia traduttiva tende a neutralizzare l'innovazione calviniana e a addomesticare il testo, la seconda invece va nella direzione di una traduzione più marcatamente "stranierizzante".

Sei anni dopo, nel 2012, è uscita un'altra grande ristampa di Calvino, con note, prefazioni e postfazioni più complete, una confezione più elegante e raffinata e alcune traduzioni nuove, per esempio *l'Orlando Furioso raccontato in prosa* (Fēngkuáng de Àolánduō 疯狂的奥兰多). Nel frattempo la Yilin compra i diritti editoriali di altre opere di Calvino, e nel 2015 altre novità vengono immesse sul mercato: *Sotto il sole giaguaro*, *Prima che tu dica "Pronto"*, *La strada di San Giovanni*, *I disegni arrabbiati*, *Il drago e le farfalle e altre storie*. Inoltre la casa editrice ristampa, nella collana "guida alla lettura", *Perché leggere i classici* e *Lezioni americane*.

Infine, sono in preparazione i volumi *Sulla fiaba*, *Collezione di sabbia*, *Mondo scritto e mondo non scritto*, *Una pietra sopra*, *Lettere (1941-1985)*, che usciranno nel biennio 2017-2018. È da notare che, oltre a numerose ristampe di traduzioni della narrativa di Calvino rivolte al grande pubblico, la casa editrice Yilin ha cominciato a dare alle stampe anche gli scritti autobiografici e i saggi, visto l'interesse del mondo accademico per questa parte dell'opera dello scrittore italiano. Per questo doppio interesse, dei lettori e del mondo accademico, si può parlare di una sorta di "febbre calviniana" che continua ad aumentare dall'inizio del secolo.

Un altro fenomeno che compare negli ultimi cinque anni è l'aumento, nel settore della letteratura per l'infanzia, delle pubblicazioni di albi illustrati o *picture book* che riprendono opere di Calvino o di altri autori italiani. Nel 2015 sono pubblicati da una casa editrice di Zhengzhou due testi illustrati per bambini, *Le ochine* e *Il principe canalino*, dalle *Fiabe italiane*, mentre la solita Yilin pubblica, sempre in volumi illustrati e adattati per i giovani lettori, *I disegni arrabbiati*, *Il drago e le farfalle e altre storie*, *La foresta-radice-labirinto*. Nel 2014 sono pubblicate una raccolta di fiabe italiane (*Dìyù qièhuǒ jì* 地狱窃火记), che contiene 29 racconti tratti dalle *Fiabe italiane* di Calvino, 6 racconti di Gianni Rodari e 3 di Alberto Moravia, e l'antologia *Racconti allegri* (Kuàilè de gùshì 快乐的故事) che contiene racconti di 9 autori italiani fra cui Carlo Collodi, Matilde Serao, Grazia Deledda, Alfredo Panzini, Giuseppe Bonaviri, Italo Calvino, Gianni Rodari. Le due opere, tradotte entrambe da Wang Ganqing, fanno parte di una collezione di letteratura classica italiana per bambini.

Negli ultimi anni è aumentata di molto l'attenzione nei confronti del mercato editoriale rivolto ai giovani lettori. I dati demografici giustificano questo interesse. Dall'ultimo censimento nazionale (2011) risulta infatti che i bambini cinesi di età tra 0 e 14 anni sono oltre 220 milioni, il 16.6% della popolazione totale. Le famiglie fanno enormi investimenti per l'educazione dei figli. Già dall'epoca di Deng Xiaoping, con lo slogan "ci impegniamo cominciando dai bambini" (cóng wáwa zhuā qǐ 从娃娃抓起), da lui stesso proposto, la lettura per ragazzi è diventata una voce importante nella pianificazione culturale e un indubbio punto di forza del mercato editoriale che,

soprattutto negli ultimi vent'anni, ha guardato con grande interesse alle opere straniere, anche in termini numerici. Alcuni studiosi ritengono che la consapevolezza delle potenzialità economiche del settore sia cresciuta con la presa d'atto del successo commerciale della serie dei romanzi di Harry Potter. Le vendite dei libri di J. K. Rowling sono state considerate alla stregua di un "miracolo commerciale nella storia della letteratura per l'infanzia", e hanno messo in evidenza le enormi potenzialità di questo settore. Anche in Cina i nomi degli scrittori della letteratura per l'infanzia sono in cima alle classifiche e alle quotazioni dei diritti d'autore. Alcuni libri classici della letteratura italiana per l'infanzia si sono imposti da tempo all'attenzione dei lettori cinesi. *Cuore* di De Amicis e *Le avventure di Pinocchio* di Collodi sono presenti in Cina da molti anni e continuano a essere letti con grande passione.

4. UN CORSO PARALLELO: LA LETTERATURA CRITICA SU CALVINO IN CINA. A partire dagli anni Ottanta, i premi letterari occidentali e la critica, soprattutto quella americana, sono i "consiglieri" privilegiati per le scelte editoriali dei libri da tradurre e immettere sul mercato cinese. Dalla fine degli anni Settanta con la riforma e l'apertura, la relazione sino-americana entra in una fase stabile, sia nel settore commerciale sia in quello culturale: gli Stati Uniti diventano il modello di riferimento per i cinesi. La fortuna americana di Calvinò rappresenta dunque un veicolo fondamentale per il successo dell'autore italiano in Cina, come risulta evidente dalle numerose citazioni di articoli di critica americana presenti nei saggi accademici scritti da studiosi di letteratura cinesi che molto spesso non conoscono la lingua italiana.

La fortuna di Calvinò tuttavia diventa evidente solo in tempi recenti, dopo il fervente clima di sperimentazione del periodo successivo alla Rivoluzione culturale, che aveva visto come protagonisti autori quali Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Franz Kafka. La scrittrice cinese Zhang Jie, nella prefazione alla prima raccolta di opere di Calvinò pubblicata nel 2001, scrive:

È molto strano il fatto che Calvinò, entrato in Cina nello stesso periodo di García Márquez, non abbia avuto un gran numero di seguaci nel nostro paese. Se fosse andata diversamente, ci sarebbero stati molti scrittori postmoderni in Cina venti o trent'anni fa. La diversa fortuna non sarà dipesa dal fatto che Márquez ha vinto il premio Nobel? (Zhang Jie, 2001, p. 3-4; traduzione nostra).

In effetti, negli anni Ottanta Calvinò e Márquez sono tradotti e pubblicati in Cina, ma la loro fortuna editoriale è assai diversa. Márquez, noto soprattutto per *Cent'anni di solitudine* (1967), diventa popolarissimo dopo l'assegnazione del premio Nobel nel 1982. Per Zhang Jie questo fatto è determinante: in Cina chi è insignito del premio viene visto automaticamente come un grande maestro della letteratura. Calvinò non lo vinse, e occorreranno ancora diversi anni prima che diventi un riferimento per la cultura letteraria cinese.

La "fredda accoglienza" riservata allo scrittore sanremese negli anni Ottanta in Cina deriva anche dalla complessità della sua narrativa. La studiosa Luo Xiyang, nella sua tesi *Poesia e pensiero: l'arte narrativa di Calvinò*, tenta di motivare le possibili ragioni culturali:

[Calvinò] è arrivato in Cina prima di Borges, Márquez e altri. Ma la cosa strana è che non c'erano tanti seguaci e studiosi di Calvinò in Cina come quelli di Borges e Márquez. Quando i critici parlano del postmodernismo, parlano di Borges e John Barth, ma raramente di Calvinò, e nemmeno della sua opera più postmoderna *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Come mai? La forza innovativa e rivoluzionaria dell'arte narrativa contenuta nelle opere di Calvinò era eccessiva; probabilmente i

lettori cinesi in quel momento non avevano modo di assorbirla. Leggere Calvino era un'attività che richiedeva troppe energie intellettive; le sue opere, con le loro difficoltà tecniche e i modi altezzosi, spaventavano terribilmente molti lettori di romanzi popolari (Luo Xiyang, 2005, p. 2; traduzione nostra).

Una terza difficoltà è legata alla lingua. L'italiano è una "lingua minoritaria", come scrive lo stesso Calvino; sono in pochi a conoscerla, e questo non facilita certo la diffusione della sua letteratura. Tradurre la lingua italiana non è semplice; tradurre un autore come Calvino, tradurne lo stile basato sulla leggerezza e la rapidità, è una sfida enorme. Il nostro autore è ben consapevole di questo quando afferma:

Chi scrive in una lingua minoritaria come l'italiano arriva prima o poi all'amara constatazione che la sua possibilità di comunicare si regge su fili sottili come ragnatele: basta cambiare il suono e l'ordine e il ritmo delle parole, e la comunicazione fallisce (Calvino, 1985, p. 1827).

L'influenza da lui esercitata sugli ambienti culturali cinesi, nonché sul mondo accademico, arriva dunque solo all'inizio del nuovo millennio con le numerose ristampe dei suoi libri e i nuovi studi critici a lui dedicati.

Con la disponibilità sempre maggiore dell'opera calviniana in Cina, un numero crescente di scrittori cinesi comincia a considerare Calvino "lo scrittore degli scrittori" o "il maestro degli scrittori". Molti scrittori d'avanguardia e sperimentali come Yu Hua, Jie Chen, Chen Cun, A Cheng, Su Tong e Mo Yan, ecc., vedono in Calvino un modello imprescindibile. Fra questi, Wang Xiaobo è stato uno dei più appassionati lettori di Calvino e suo grande "promotore" in Cina. Wang aveva scoperto Calvino negli Stati Uniti, tra il 1984 e il 1988, quando frequentava il master in Letteratura dell'Università di Pittsburgh. Tornato in Cina, dopo aver insegnato, lascia l'impiego accademico per dedicarsi alla scrittura, e fa riferimento spesso a Calvino nei suoi saggi. Scrittore fra i più popolari e di successo, Wang Xiaobo è una delle principali figure all'interno del panorama letterario e culturale cinese già dalla metà degli anni Novanta, ma è solo dopo la sua improvvisa morte nel 1997 che la sua opera diventa un vero e proprio fenomeno di culto letterario, apprezzato per il talento con cui descrive le sofferenze e le assurdità della Cina degli ultimi cinquant'anni, ma anche per aver abbandonato la tradizione sentimentale della letteratura cinese per avvicinarsi ad una critica e a una riflessione più simile a quella di autori come Calvino e Kafka.

I lettori di Wang Xiaobo sono soprattutto i giovani nati negli anni Settanta che non hanno vissuto nessun grande evento politico di quegli anni. Durante la Rivoluzione culturale erano ancora piccoli, agli eventi di piazza Tian An Men non hanno partecipato, hanno ricevuto un'istruzione sistematica verso il socialismo che amalgamava ogni altra forma di pensiero ma negli anni, Novanta hanno visto stravolto il loro sistema di valori a causa dell'irruente avvio delle riforme economiche e della conseguente trasformazione sociale.

In questa fase la voce degli intellettuali si affievolisce, ma quelli più liberali si schierano apertamente contro il sistema istituzionale. Wang Xiaobo è uno di questi. La sua scelta, rifiutare la limitante carriera universitaria, fa di lui un uomo libero, un pensatore indipendente che dà spazio al pensiero critico, alla creazione, ai giochi del pensiero, che mette in discussione le regole, che si interroga sulla giustizia, non dissimile in questa sua opposizione al potere a molti intellettuali occidentali attivi negli anni Sessanta e Settanta del Novecento. È evidente in questo l'influenza che sulla formazione di Wang ha avuto la sua esperienza di studio in Occidente, e le sue opere riflettono la compresenza della piena razionalità occidentale e di un forte spirito ribelle e

anticonvenzionale. La sua morte ne fa una figura simbolica, un punto di riferimento per i giovani che vorrebbero rompere l'ordine costituito.

Nei suoi articoli e brevi saggi, pubblicati su diverse riviste negli anni Novanta, ma diventati molto noti soprattutto dopo la sua morte, si trovano riferimenti ad autori quali Cavino, Duras, Foucault, Bertrand Russell e Kafka. Calvino ritorna frequentemente e altrettanto spesso viene elogiato per la sua scrittura. I lettori cinesi cominciano a mostrare interesse sia nei confronti dell'influenza esercitata da Calvino sulla scrittura di Wang (e diversi saggi accademici sono pubblicati su questo argomento), sia per la poetica stessa dell'autore italiano. Per riprendere la metafora iniziale del fiume carsico, si può dire che l'acqua, dopo una lunga fase di occultamento ha ripreso a scorrere impetuosa in superficie, contribuendo a rendere fertile il terreno che bagna.

Ma oltre agli scrittori, ai critici e ai traduttori, chi sono i lettori di Calvino in Cina? Scrive il critico Shi Huapeng:

Calvino è ampiamente letto e discusso in Cina e tra i suoi seguaci si annoverano tanto i professionisti della letteratura quanto i lettori comuni. Qualunque lettore riesce a nutrirsi dalle sue opere – i giovani ne traggono ispirazione, i piccolo-borghesi appassionati alla lettura si divertono. La sensazione diffusa tra i lettori è che le opere di Calvino non deludano mai, e il passaparola è la migliore pubblicità per Calvino. Per questo i suoi libri vengono ristampati ogni tre o cinque anni (Shi Huapeng, 2009, p. 74; traduzione nostra).

Non mancano voci critiche, come quella di Kang Kai, secondo il quale la “febbre” calviniana è dettata da una moda che non si accompagna ad una reale conoscenza dell'autore: più che lettori gli acquirenti sarebbero dei consumatori. Il critico ritiene che il successo di Calvino in Cina sia dovuto soprattutto allo scrittore Wang Xiaobo:

Una cosa che è utilizzata e riutilizzata dai mass-media e dalla casa editrice è la “raccomandazione” di Wang Xiaobo per Calvino. Per esempio, la trilogia de *I nostri antenati* è apprezzata da Wang Xiaobo come “opera perfetta”. La commercializzazione di Calvino è parallela a quella di Wang Xiaobo nel mercato cinese. C'è un fenomeno culturale molto strano: il maestro stimato da Wang Xiaobo diventa un prodotto derivato dalla diffusione di Wang Xiaobo, Calvino diventa un sub-marchio del marchio Wang Xiaobo (Kang Kai, 2012, 77; traduzione nostra).

Vero è che, se negli anni Ottanta e Novanta le opere di Calvino si posizionavano come letteratura d'élite, nel XXI secolo sono state oggetto soprattutto delle attenzioni del mercato. Il mondo editoriale ha formato un nuovo enorme pubblico di consumatori che sembra prediligere la “letteratura pura” non ideologizzata. È il pieno assorbimento della cultura nella sfera del capitale e del mercato.

Dalla riforma e apertura alla fine degli anni Novanta, nell'arco di vent'anni, la Cina ha subito cambiamenti radicali, non solo nella ricchezza materiale, ma anche nel modo di vivere e nella nuova differenziazione fra le classi sociali. In questi anni è nata e si è sviluppata una classe media portatrice di valori che enfatizzano il consumismo ma anche la ricerca dell'appagamento estetico. La classe media non è assorbita totalmente dalla necessità di far fronte alle spese quotidiane, che sono facilmente coperte da redditi più alti; si preoccupa invece di assumere uno *status* sociale più elevato, di ottenere il riconoscimento dagli altri, consumando e acquistando beni che possono creare un'identità di classe. In questo contesto anche la scelta delle letture è, in generale, un modo per costruirsi un'identità sociale. In cinese questa borghesia viene definita “*xiao zi*”, una parola che indica i giovani che perseguono la vita e i pensieri occidentali.

Leggere Calvino diventa un'etichetta e un criterio che indicano il gusto letterario che una persona della nuova borghesia dovrebbe avere.

Ai giovani della nuova classe media non piacciono più le opere che rappresentano la vita quotidiana, le tematiche affrontate dalla letteratura realista, la descrizione della sofferenza. Non trovano che questi temi li riguardino direttamente, mentre si riconoscono nella lingua chiara e veloce di Calvino, nel suo mondo a volte frammentato e surreale, nel suo pensiero intellettuale, nella sua capacità di ragionamento e sensibilità estetica. Questo nella migliore delle ipotesi. Tuttavia, purtroppo, molti giovani cinesi autoidentificatisi come *xiao zi* comprano l'intera collezione delle opere di Calvino considerando la lettura delle stesse come un fatto secondario, quasi irrilevante. L'azione in sé di acquistare le opere dello scrittore italiano è già motivo di soddisfazione e di autoriconoscimento.

Nella Cina frenetica di oggi, l'intellettuale di successo diventa un'icona della cultura popolare. Calvino è anche un fenomeno di moda. La logica del nuovo mercato editoriale cinese ha trasformato lo scrittore dell'epica dei fratelli Cervi in un simbolo della condizione postmoderna (Lyotard, 1979), degli orientamenti postmaterialisti (Inglehart 1983), del consumo centrato sull'esteriorità. In molte versioni della guida per gli *xiao zi*, Calvino – allo stesso modo di Murakami, Borges, Duras, Kafka – appare come fonte di “nutrimento spirituale”.

Ma Calvino non è sempre stato questo per la cultura cinese. Lo studio della ricezione di Calvino in Cina ci ha permesso di ripercorrere non solo alcune tappe fondamentali della storia culturale cinese, ma anche di vedere come la poetica proteiforme di Calvino sia stata ripresa e valorizzata dai critici, dai traduttori, dagli scrittori e dai lettori cinesi in modi diversi, a seconda delle “stagioni” culturali e ideologiche della Cina moderna.

Riferimenti bibliografici:

- Bauer, W. (1964). *Western literature and translation work in communist China*. Berlino: A. Metzner.
- Calvino, I. (1950, 17 agosto). Storia di un soldato che si portò un cannone a casa. *l'Unità*.
- Calvino, I. (1953, 20 dicembre). Nei sette volti consapevoli la nostra faticosa rinascita. *Patria indipendente*.
- Calvino, I. (1953, 27 settembre). I sette fratelli Cervi. *l'Unità*.
- Calvino, I. (1954, 29 luglio). Les sept frères Cervi (A. Monjo, trad.). *Les Lettres Françaises*.
- Calvino, I. (1954, 5 agosto). Histoire du soldat qui ramena un canon chez lui. Un conte d'Italo Calvino illustré par ORAZI (G. Gaubert, trad.). *Les Lettres Françaises*.
- Calvino, I. (1957, 4-5 maggio). Luna e gnac. *Corriere d'Informazione*.
- Calvino, I. (1985). Tradurre è il vero modo di leggere un testo. In *Saggi* (pp. 1825-31). Milano: Mondadori.
- Inglehart, R. (1983). The Persistence of Materialist and Pos - Materialist Value Orientations: Comments on Van Deth's Analysis. *European Journal of Political Research*, 11(1), 81-91.
- Lefevere, A. (1998). *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*. Torino: UTET.
- Lyotard, J. F. (1979). *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris : Minuit.
- Venuti, L. (1999). *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*. Roma: Armando.
- Calvino, I. [依塔洛·卡尔维诺]. (1955). 把大砲带回家去的兵士. 顾沅译. *人民文学* (5), 39-42.
- Calvino, I. [依泰洛·卡尔维诺]. (1956). 把大砲带回家去的兵士. 严大椿译. 新文艺出版社, 上海.
- Calvino, I. [依泰洛·卡尔维诺]. (1961). 月亮与“兰地”酒. 施金译. *世界文学*, 5, 112-7.
- Kang, Kai [康熙]. (2012, 23 aprile). 卡尔维诺的中国标签. *中国新闻周刊*, 76-77.
- Luo, Xiyang [罗锡英]. (2006). *诗与思: 卡尔维诺的小说艺术* (硕士论文). 比较文学与世界文学. 暨南大学.
- Shi, Huapeng [石华鹏]. (2009). 卡尔维诺与我们. *文学教育*, 9, 74-7.
- Wang, Xiaoming. [王晓明]. (2002). 翻译的政治——从一个侧面看 80 年代的翻译运动. *印迹 1: 西方的幽灵与翻译的政治*. 南京: 江苏教育出版社.
- Wang, Yougui. [王友贵]. (2008). 中国翻译传统研究: 从间接翻译到从原文译 (1949-1999). *中国翻译*, 1, 27-32.
- Wu, Yan. [吴岩]. (1979). 放出眼光来拿. *读书*, 7, 6-11.
- Zhang, Jie. [张洁]. (2001). 卡尔维诺文集. 第一卷序言. 吕同六, 张洁主编. 南京: 译林出版社, 3-4.

Traduttori vs revisori: ciò che non siamo, ciò che non vogliamo

Translators vs. revisers: what we are not, what we do not want

Daniele Petruccioli

Università di Roma "Tor Vergata", Italia
daniele.petruccioli@gmail.com

Artículo recibido el 30/04/2017, aceptado el 16/06/2017 y publicado el 15/07/2017



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RIASSUNTO: I confini dell'attività creativa nelle pratiche di traduzione, da sempre piuttosto dibattuti, si muovono su un crinale alquanto controverso e delicato. Questo intervento vorrebbe da un lato provare a indagarne il perché, dall'altro vedere se sia possibile fare chiarezza su alcuni momenti per così dire *di crisi* nella pratica traduttiva, partendo da esempi ed esperienze concrete di traduzione da diverse lingue verso l'italiano (che è la lingua madre e di lavoro di chi scrive), nella convinzione che sulla traduzione letteraria non convenga tentare alcuna riflessione *a priori*.

Parole chiave: traduzione; creatività; letteratura

]

ABSTRACT: *The long debated limits of creativity in translation look as quite a delicate and controversial matter. The purpose of this paper is to start asking why, while trying to clarify, if possible, some points that appear as effective crisis cases in translating literature. Each statement always moving from – or leading to – concrete examples of literary translations from various idioms into Italian (which is the author's native and target language), in the opinion that a certain lack of meaning lays behind any a priori study on translation practices.*

Keywords: translation; creativity; literature

1. PUNTO CRITICO. La controversia – secolare, direi – sui limiti della creatività in traduzione¹ si ripresenta immancabilmente ogni volta che in uno studio, dibattito, critica, recensione o revisione redazionale ci si trova a parlare o a lavorare intorno a un testo creativo in traduzione². La materia, anzi, le materie del contendere hanno assunto diversi nomi, i più noti fra i quali, rispettivamente e al di là di ogni giudizio, sono forse: lettera, corpo, straniamento, adeguatezza da un lato; senso, spirito, addomesticamento, accettabilità dall'altro – con la parola *ritmo* a fare da jolly, assumendo significato ancipite a seconda dello scrivente e del contesto³, quando non viene liquidata come sinonimo di paronomasia e relegata quindi nel limbo dell'intraducibilità (Jakobson 1966; Eco 2006, pp. 225-253).

Quest'ultimo punto, in particolare, vorremmo poterlo considerare superato. Al di là di una pur sempre utilissima classificazione, infatti, ci sembra sbagliato considerare la paronomasia come un fatto solo poetico, e per una semplice questione quantitativa. Ogni testo creativo, infatti, la contiene in una certa misura. E i testi che la contengono in misura maggiore non sono casi speciali, particolari, o che semplicemente ricadono fuori dal campo della *traduzione* propriamente detta. Al contrario. Possono casomai servire come cartine di tornasole per meglio leggere alcune caratteristiche di *ogni* testo tradotto. Lo vedremo meglio più avanti. Ma al di là di quello che ne pensiamo noi, mi sembra interessante l'opinione di chi la scrittura la pratica. Nel mio lavoro di traduttore chiedo sempre, agli scrittori con cui lavoro, o che semplicemente incontro e con cui ho la possibilità di scambiare anche solo due chiacchiere, che cosa, nella loro opinione, non va mandato in residuo (vulgo: cosa non deve andar perduto) quando si traduce, e nove volte su dieci la risposta è: “il ritmo” (*ritmo*, *rythme*, *rhythm* o addirittura *sound*⁴). Questo significa, al di là della vaghezza del termine nelle sue possibili declinazioni, che l'interesse principale di buona parte degli scrittori di prosa contemporanea (non di genere) riposa non tanto sulla semantica quanto sulla sintassi, e che le immagini create da questi scrittori vengono evocate – anche – dai rapporti fonologici fra i termini di cui si compongono. Di conseguenza, relegare questo tipo di rapporti all'intraducibilità, nel migliore dei casi significherebbe negare la possibilità di tradurre alcunché (il che è legittimo ma non ammissibile, se non come paradosso, ove a pensarla così sia chi traduce – vuoi per mestiere, ricerca, o anche solo per passione); nel peggiore, sottintenderebbe soltanto una scelta di comodo da parte di chi non vuole affaticarsi oltre la semantica (fatica non piccola e di per sé encomiabile, ma la cui preponderanza nella pratica traduttiva nessuna scusa rende ormai accettabile – neanche come paradosso – per chi fa questo mestiere).

Eppure, a tutt'oggi, nella pratica traduttiva, è difficilissimo avanzare considerazioni sintattiche, analogiche e fonologiche (che sono forse i luoghi del testo dove meglio si

1 Il dibattito si può far risalire a Cicerone (1973) e San Gerolamo (Gerolamo s.d.), e arrivare fino a Berman, Venuti e Nida (Berman, 2003; Venuti, 1999; Nida, 2007), con una serie di passaggi intermedi che si rispecchiano praticamente a ogni secolo (a partire dall'umanesimo possiamo fare almeno i nomi di Bruni, Lutero, Dryden, Schleiermacher e Benjamin – cfr. Nergaard 2007 e Steiner 2004, pp. 287-324).

2 Per testo creativo intendiamo qui qualsiasi testo – sia esso letterario o saggistico – comporti, per essere compreso o tradotto, un grado anche minimo di interpretazione.

3 Cfr. rispettivamente l'uso che ne fa da un lato Meschonnic (1999) e dall'altra per esempio Bonnefoy (2005).

4 Quest'ultima risposta mi è stata data da Elisabeth Strout durante una sua residenza in Italia. Ho cominciato da poco a raccogliere alcune di queste interviste. Una parte è in via di pubblicazione.

vede – se non meglio si esprime – la creatività di chi traduce rispetto al testo da cui prende le mosse) accanto a quelle semantiche. Quando un traduttore (o almeno: questo traduttore) cerca di farle valere nella sua opera o negli scritti che provano a spiegare quello che ha fatto, la risposta più comune, spogliata e semplificata da ogni ragione, glossa o ascendenza anche nobile, può grosso modo essere riassunta così: “Ma questa parola (frase, concetto, passaggio) in traduzione non significa (non è la stessa di, è troppo lontana da) quello che c’è scritto nell’originale”.

Ora, non voglio assolutamente sminuire la ricerca e il lavoro sulla semantica (che peraltro ha la sua importanza anche creativa, oltre che referenziale), ma semplicemente non possiamo più far finta di poter ridurre un testo a un mero fatto significativo. E nemmeno semiotico (a meno di non voler considerare segni discriminanti per la pratica traduttiva anche i suoni, i ritmi – nel senso proprio di *andamenti* – e le intertestualità – nell’accezione più ampia possibile, di *correspondances* baudelairiane – presenti all’interno di un testo creativo). E invece, non dico nella critica, che per quanto riguarda le traduzioni deve probabilmente ancora nascere, ma nemmeno nella pratica redazionale e negli studi sulla traduzione, salvo rare eccezioni, almeno nel nostro paese⁵, si prendono in considerazione quegli aspetti che invece, per gli scrittori – credo sia bene ripeterlo, perché alla fin fine si tratta dei diretti interessati – costituiscono il punto centrale della loro creazione.

Perché? Per quale motivo ci è così difficile ammettere che nella traduzione di un testo creativo si debbano (o quanto meno si possano) utilizzare elementi che, attenendo appunto alla creatività, non solo non saranno mai binari (nemmeno la semantica lo è) ma, per poter tradurre i loro elementi gemelli nel testo fonte (ripetiamolo: rapporti fonologici, sintattici, analogici – nel senso di associazioni evocative, ed è qui che entrano in gioco anche semantica e intertestualità), devono essere ricreati completamente all’interno del sistema cosiddetto di arrivo, e appariranno dunque – ma in realtà non è così, come vedremo – slegati dal testo originale da cui prendono le mosse?

Una delle ragioni è abbastanza evidente, ne abbiamo accennato più volte: lo strapotere del significato. Se una parola non è (almeno) sinonimo di quella che il nostro dizionario di riferimento ci dice essere il traduttore letterale del termine fonte, gridiamo al tradimento. La labilità di una simile pietra di paragone è così lampante che si stenta a credere alla sua longevità. Nessuno si sognerebbe più di sostenere che tra due nomi di cosa, anche concreti, il traduttore sia uno. E questo tanto per limitarci all’analisi grammaticale, perché se ci avventurassimo a parlare di sinonimia la nostra povera semantica asfissierebbe nelle sabbie mobili dell’uso e dei registri. Eppure il punto di vista semantico pare il massimo a cui siamo in grado di aggrapparci, quando parliamo di traduzione⁶.

Resta il fatto che la forza dialettica di questa argomentazione continua a dimostrarsi inversamente proporzionale alla sua solidità teorica. Credo che la spiegazione risieda non tanto nella nostra ignoranza, quanto su un fatto storico-culturale, ovvero su una mitografia della figura autoriale risalente al concetto di genio romantico ed evolutasi poi

5 Una è rappresentata da Franco Buffoni, che ne scrive e ne fa scrivere ma limitandosi all’ambito – secondo me troppo ristretto – della poesia (Cfr. Buffoni, 2002 e 2007); l’altra da Franco Nasi, che da sempre, nei suoi scritti, sornionamente ripropone il problema fingendo di occuparsi di casi molto particolari che finiscono per essere specchi della generalità o, (come in Nasi, 2010, pp. 65-84) ne fa una questione etica non solo per chi traduce, ma anche per chi legge in traduzione.

6 Soprattutto per criticare, sia detto per inciso: che un certo termine in traduzione non significhi quello che significa il termine originale è quanto si legge sui giornali quando l’estensore dell’articolo vuole farsi bello criticando con (apparente) cognizione di causa.

nel corso del Novecento degenerando infine in una vulgata stortignaccola ma tenace. Semplicemente, a quanto pare, non ce la facciamo a considerare chi traduce il coautore del testo (tradotto), e dunque, per evitare di lasciarci prendere dalla vertigine di dover suddividere fra più individui la sacralità dell'autore (come lettori ma *anche* come scrittori), siamo disposti a rinunciare alla traduzione proprio delle parti più creative del testo originale. Eppure, finché non smetteremo di guardare (e scegliere, e giudicare) una soluzione traduttiva soltanto dal punto di vista del significato (o al massimo del registro, che resta *troppo poco*), lasceremo fuori dal campo della traduzione proprio quelle parti lì.

Non voglio però dilungarmi su un argomento che travalicherebbe i limiti di questo articolo, e di cui comunque si è già parlato altrove (Petruccioli 2011 e 2014). Preferisco limitarmi qui a prendere in considerazione alcuni punti considerati critici nella pratica traduttiva, che si possono forse guardare sotto una nuova luce se affrontati dal punto di vista dell'uso creativo della lingua da parte del traduttore; e provare a vedere cosa ne resta una volta che la traduzione è passata sotto le forche caudine della revisione redazionale (che a volte, e dispiace molto dirlo, va nella direzione contraria a quella della traduzione).

2. PUNTI DI CRISI.

2.1. APPARTENENZA. Quando si parla di traduzione, si è abituati a considerare critici soprattutto quegli elementi che indicano la provenienza culturale (culturemi, realia, modismi, detti e proverbi), adducendo varie possibilità di resa (cfr. Eco, 2006, pp. 161-195; Osimo, 2011, pp. 104-108; Cavagnoli, 2010). In realtà credo rappresentino falsi problemi, perché le soluzioni sono relativamente facili da trovare, una volta scelta con chiarezza la strategia traduttiva cui fare riferimento.

Il vero punto di crisi, in questo caso, non è tanto lo specifico riferimento culturale, quanto ogni elemento di *appartenenza* (soprattutto linguistica ma non solo), che viene fuori ovviamente soprattutto nell'imitazione del linguaggio parlato (cfr. Basso, 2010, pp. 63-75; Bellos, 2011, pp. 325-338). Come scrive David Bellos:

Individual diction and forms of speech do not vary because they need to for any physical, intellectual, or practical reasons [...]. Individual speech varies because one of the fundamental and perhaps original purposes of speaking is to serve as a differentiating tool – [...] to say “I am not you but me”.

[...]

If you're looking for the ineffable, stop here. It's blindingly obvious. It's not poetry but community that is lost in translation (Bellos, 2011, pp. 336, 338).

Qui il *che fare* traduttivo inizia sul serio a vibrare in maniera eloquente. Se è vero, infatti, che l'appartenenza è uno dei punti critici dove ci si deve arrendere all'intraducibilità, allora la si potrà solo, al limite, spostare, e per di più in maniera del tutto surrettizia. Niente, infatti, autorizza a preferire questa o quella marca di appartenenza (romanesca, veneziana, valenciana o normanna) per tradurre – che so – la parlata di un personaggio di Chinua Achebe, Alain Mabanckou o Andrea Camilleri. E infatti nessun traduttore (o quasi) lo fa (almeno in questo periodo storico – il fatto che nessuna marca di appartenenza sia sovrapponibile a un'altra non significa che il suo uso

risulti per forza illegittimo; dipende sempre da cosa ci si propone di fare, senza apriorismi ideologici⁷).

Comunque, assodato che il traduttore professionista contemporaneo italiano tenderà a evitare – ben sapendo che la pratica non rientra nelle nostre attuali consuetudini editoriali – di tradurre una varietà linguistica (una parlata, un dialetto) con un'altra, di solito gli rimangono due strade: o far finta di niente, e tradurre i dialoghi di questo tipo come se fossero scritti in italiano standard, o scegliere di lavorare su registro e italiani regionali.

In generale, le redazioni editoriali propendono per la prima soluzione. Con la scusa che registri bassi (anche popolari) e soprattutto regionalismi (pure così ricchi e produttivi nella nostra lingua) potrebbero essere presi per errori o sciatterie da alcuni lettori diciamo così meno fantasiosi o forse più ossessivi, le case editrici tendono in media a spingere moltissimo verso lo standard, al limite con qualche scarto gergale in realtà del tutto letterario. Lo dico per esperienza diretta e ripetuta. L'enorme quantità di lavoro creativo dei traduttori che si perde a causa del terrore delle redazioni per (quasi) ogni tipo di creazione linguistica (massime se di registro cosiddetto *basso*) è spaventosa. La lotta è talmente aspra (e impari, a livello di potere decisionale), che spesso il traduttore semplicemente si rassegna alla cosiddetta *normalizzazione* del suo lavoro.

Vorrei portare, a mo' di esempio, per questa situazione ibrida, una traduzione di qualche anno fa. Si tratta di *Heartland*, di Anthony Cartwright, romanzo uscito nel 2013 per la casa editrice 66thand2nd. Il libro – che per inciso è bellissimo – affronta tematiche di disagio, con un'attenzione non comune per la situazione degli immigrati islamici di seconda generazione (soprattutto pachistani), ambientandole nella Black Country britannica.

D'accordo con la redazione, era stata scelta una strategia basata sull'italiano colloquiale e popolare, che ha poi scatenato l'ahimè troppo consueto tiro alla fune in fase di revisione redazionale, finendo come da copione per non accontentare nessuno. Il traduttore spingeva per rendere più connotative le sue scelte, la redazione spingeva a sua volta per edulcorarle, o comunque per far rientrare l'imitazione del parlato all'interno di un sistema di riferimenti letterari anziché sociolinguistici.

Il risultato è, appunto, una specie di ibrido. A fronte di un uso popolare di lessico e sintassi, si trovano nel romanzo elementi (soprattutto lessicali, forse perché elemento più immediatamente percepibile, rispetto alla sintassi) del tutto falsi, come *paglia* per *sigaretta* (che esiste solo nei dizionari), oppure *bello* e *vecchio* come vocativi, magari con il tentativo disperato del traduttore di limitare simili usi ad alcuni personaggi, così da farli sembrare almeno tratti distintivi, per quanto *rétro*, anziché il risultato di una generale censura e autocensura.

Qualche esempio:

Yer keep telling me that, she said. A lot of good iss doin him now.
 What dyer mean?
 It ay gonna put his face back together, is it?
 No, but his reading, iss important for him.
 Iss too late. Wait till he's thirteen befower yow teach him to read?

7 Segnalo per esempio l'interessantissimo caso della recente traduzione in versi di Giancarlo Peris del *Convitato di pietra* di Thomas Corneille, dove per rendere il registro di alcuni personaggi vengono usate varietà e parlate dell'alto Lazio, con risultati a volte brillanti: “[...] Aga quien, sans feintise, / Je te vas tout fin drair conter par le menu, / Comme, en n'y pensant pas le hazard est venu” reso con “[...] Senza gnente ‘nguatta’ / Te racconto preciso quello che ch’adè successo, / Come, senza pensacce, er destino s’è espresso” (Corneille, 2015, pp. 54-55).

Rob was tempted to tell her she could have had a go herself, but bit his tongue and just said mildly, He's comin on though, honest.

Whatever.

(Cartwright, 2009, p. 3)

Me l'hai già detto mille volte, rispose lei. Ma sai quanto gli serve.

Perché?

Mica gli ricuce la faccia, no?

No, ma imparare a leggere è importante.

È tardi ormai. Vuoi aspettare che compie tredici anni per imparargli a leggere?

Stava per chiederle di provarci lei, ma si morse la lingua e disse con aria mite: Però ci sta riuscendo, giuro.

Vabbè.

(Cartwright, 2013, pp. 11-12)

Prima della revisione redazionale, la traduzione italiana di questo brano suonava così:

Me l'hai già detto un sacco di volte, rispose lei. Ma sai quanto gli serve.

Perché?

Non lo rimette in piedi, no?

No, ma imparare a leggere è importante.

È tardi ormai. Vuoi aspettare che compie tredici anni per imparargli a leggere?

Stava per chiederle di provarci lei, ma si morse la lingua e disse con aria mite: Però ci sta riuscendo, davvero.

Vabbè.

La revisione non ha eliminato, come si può notare, i tratti substandard più marchiani (come il mancato congiuntivo della terza presa di turno del primo parlante o il verbo *imparare* per *insegnare* – intervento quest'ultimo che comunque oggi mi sembra posticcio, troppo esagerato per risultare credibile fino in fondo). Interviene bensì su una serie di fatti lessicali, come volevasi dimostrare, in modo da riportare l'ago un po' più sullo standard (*mille volte* al posto di *un sacco*); e, soprattutto, per così dire *torna alla lettera* (*gli ricuce la faccia*, che in italiano non significa niente, per *lo rimette in piedi*).

Un secondo esempio:

What yer doing for yer dad's dinner today?

Gooin dahn the chip shop.

I thought yer had no money.

Me uncle gid me some.

Which uncle?

Me Uncle Ted. He came to visit.

Rob Frowned. She hadn't got al Uncle Ted. He sighed.

That'll be nice, any road. Yer dad'll enjoy some chips.

If he's up aht o bed. He day get up yesterday till after three.

Maybe he was tired.

Maybe he was pissed.

(Cartwright, 2009, p. 26)

Che prepari da mangiare a papà, oggi?

Prendo qualcosa al fish and chips.

E i soldi?

Me li ha dati zio.

Quale zio?

Mio zio Ted. È venuto a trovarmi.

Rob si scurì. Chelsey non aveva uno zio di nome Ted. Sospirò.
 Beh, bello però. A tuo padre farà piacere.
 Sempre se si sveglia. Ieri si è alzato alle tre.
 Magari era stanco.
 Magari era sbronzo.
 (Cartwright, 2013, p. 33)

In questo caso la redazione, intelligentemente, in fase di revisione è intervenuta solo per tagliare “negozio” prima di “fish and chips” e ripristinare una piccola lacuna. Questo forse perché, come si diceva prima, qui i segnali di registro substandard sono ritmico-sintattici più che lessicali (il mancato articolo o possessivo prima della prima occorrenza di “zio”, “bello però” per “that’ll be nice”...). Si può quindi ipotizzare che, almeno in casi come questo, in redazione si intervenga soprattutto a livello lessicale non tanto per scelta, quanto perché si tratta di una delle zone del testo dove gli interventi di scarto risultano più riconoscibili, almeno a una lettura superficiale; e non tanto per aiutare il traduttore a entrare meglio nella sua strategia, quanto per *correggerne il tiro*, per frenarne gli spunti linguisticamente creativi in favore di una serie di cliché letterari, da manuale di bella scrittura, appiattiti su una generica quanto ormai superata idea di *stile*.

2.2. DISTANZA. Ma l'appartenenza non riguarda solo l'oralità. Al contrario, essa può manifestarsi in modo molto potente anche su ciò che è forse il suo più ovvio contrario: la tradizione scritta. È quello che avviene ad esempio quando, a giocare con l'intertestualità, sono scrittori postcoloniali.

Tutti gli scrittori postcoloniali si devono confrontare con la tradizione del colono. Gli atteggiamenti in risposta a questo tipo di problematica sono diversi. Uno è distruggerne dall'interno la lingua e la cultura. Un altro è servirsene in maniera cannibalesca o pantagruelica. Un terzo può essere quello di parodiare. Nessuna di queste risposte esclude l'altra, e tutte prevedono un lavoro analogico, assonante, ritmico.

Mi sembra interessante provare a vedere come si può muovere un traduttore all'interno di quest'altro gioco di specchi, che stavolta riguarda non tanto l'appartenenza sonora, ma quella della memoria. Come ci si comporta di fronte a un'alterità (rispetto a quella del mondo tradotto) che si rapporta a se stessa in maniera critica, che usa il senso di appartenenza del lettore per metterlo in crisi?

Da questo punto di vista, qualsiasi atteggiamento aprioristico non soltanto non giova, ma rischia di dimostrarsi irrimediabilmente, ancora una volta, *troppo poco*. Inutile voler difendere una strategia per così dire straniante, far emergere nella traduzione qualcosa che non conosciamo e che può anche sedurci col suo sapore strano, quando per far questo verrà – giocoforza – irrimediabilmente perduto l'effetto centrale in romanzi di questo tipo: mettere in crisi qualcosa di profondamente già noto. Altrettanto inefficace ogni tentativo di ricreare un terreno conosciuto, dal punto di vista intertestuale, se poi non lo si usa per gli stessi scopi dell'originale. In parole povere, l'importante non è il *che cosa*, ma il *come*.

Anche qui bisogna dire che nella pratica editoriale del nostro paese un dibattito su questi temi è quasi del tutto assente. Gli atteggiamenti all'interno delle redazioni oscillano da una parte verso un *laissez faire* basato su una assoluta fiducia nei confronti del traduttore di volta in volta impegnato, dall'altra, di nuovo, verso una censura nei confronti di ogni tentativo di cambiare *le parole* dell'originale (disinteressandosi della loro *funzione* all'interno del testo), secondo la già descritta pratica del *correggere il tiro*, che si rivela più un *mordere il freno*. Ed è un peccato, perché invece ogni testo tradotto avrebbe solo da guadagnare da interventi redazionali che partano da premesse condivise volte al raggiungimento di una meta comune.

Per illustrare un cortocircuito di questo tipo, prendiamo l'esempio di uno scrittore angolano particolarmente dedito al gioco con (anzi contro) la lingua e la cultura coloniali: Luandino Vieira.

Tradurre Luandino è difficilissimo, perché a ogni passo il traduttore è costretto a confrontarsi con la messa in crisi di una lingua (quella portoghese) e una tradizione (quella lusitana) di cui nulla è destinato a rimanere in traduzione. Le strategie per rendere conto di questo stile possono essere varie (dal glossario anche storico, che permette di mantenere invariati molti termini dell'originale, al gioco parodistico con intertestualità tutte interne al sistema di arrivo – strategie che, è bene ripeterlo, possono anche venire usate *in concomitanza*).

Nel suo romanzo *O livro dos rios* (Vieira 2006), tradotto in italiano per la Albatros (Vieira 2010), a un certo punto si legge: “*Rio cego, rio lento depois, ambaquizado, cheio de cavalos-do-rio*” (Vieira 2006, p. 17). La frase comprende due termini che non si trovano nei dizionari. Il primo, *ambaquizado*, viene spiegato dall'autore stesso nel glossario che accompagna l'originale: si tratta di un regionalismo angolano derivato dalla lingua kimbundo, che vuol dire “*tornar gongórico, retórico*”. Il secondo, *cavalos-do-rio* (letteralmente “cavalli di fiume”) è un epiteto sempre angolano per indicare gli ippopotami. In questa frase abbiamo quindi: un neologismo preso da una lingua nazionale africana, repressa durante il periodo coloniale e usata qui con flessione portoghese (*ambaquizado*), incomprensibile per un madrelingua non angolano (anzi: per un non luandese) senza l'aiuto del glossario fornito dall'autore; un barocchismo in allitterazione (*cheio de cavalos-do-rio*), ottenuto con un'espressione regionale popolare di carattere metaforico.

Il traduttore ha scelto un'interpretazione che vede nel verbo *ambaquizar* un termine-chiave per tutto quanto il libro, e ha quindi optato non soltanto per rendere *ambaquizado* con un neologismo interno al sistema di arrivo, così da segnalarne l'importanza nella sua interpretazione (mentre per altri termini di derivazione kimbundo è stato adottato un glossario, come fa il testo originale), ma, sempre come segnale per così dire *armonico*, tutto interno alla traduzione, ha deciso di tradurre l'allitterazione attraverso un barocchismo: “Fiume cieco e poi lento, imbarocchito, potamo pieno d'ippi” (Vieira 2010, p. 34).

La redazione, in questo caso, non ha modificato la traduzione. Ci si sarebbe aspettati che potesse far rilevare – e con ragione – la mancata traduzione della ripetizione della parola *rio*, soprattutto visto che sta nel titolo. Ci si sarebbe soprattutto aspettati che il revisore contestasse il neologismo “imbarocchito” e ancor più il barocchismo (per l'uso di grecismi) “potamo pieno d'ippi”. Invece no. La revisione è stata estremamente leggera. Sicuramente con l'ottimo risultato di non produrre un ibrido, ma forse con il non proprio auspicabile effetto di lasciare il traduttore solo con la sua interpretazione, senza alcun meccanismo di controllo.

Prendendo in esame un brano un po' più articolato, possiamo forse apprezzare meglio l'importanza di un simile meccanismo:

Que as suas correntes entravam de rompente por meu rio acima, minha sombra de água doce se despedia comigo, arrastada nos grãos de areia para dentro do mar escurentado. O vento rondara de vez. Sopro cansado, um nor-noroeste do lado da terra estava chegar, morno e sujo dos cimos da cidade, mais calor que água – e que era a ilhota na minha frente e suas negras mulembeiras ou sombras dos muxitos trazidos na chuva, um zuido de marimbondo dos fuzileiros do outro lado, no largo muíje da Kisama. E doía minha boca, doía minha nuca, meu coração doía, o formigar da areia nos pés ia me atirar no canal, vou deixar eu ir de costas, em cristo,

no calvário da tempestade – que eu sou também é canoa-da-terra, o longo ulungo, tirei a camisa (Vieira 2006, pp. 115-116).

Il brano si compone di una lingua quasi meticcia, piena di regionalismi, realia tipici del paese tropicale a cui si riferisce, calchi dal kimbundo. Secondo l'interpretazione del traduttore, la dominante è rappresentata qui da un andamento epico per ritmica (sintassi, metri, ripetizioni, allitterazioni e assonanze) ma con inserti lessicali (e in qualche caso grammaticali) di registro colloquiale, regionale e popolare.

Il risultato, in italiano, suona così:

E le loro correnti entravano d'irrompente su per il mio fiume, la mia ombra d'acqua dolce mi diceva ciao, strappata via dai granelli di sabbia verso il mare iscurito. Il vento girò completamente. Stava arrivando una brezza stanca, da terra, nord-nordest, tiepida e sporca dei palazzi di città, più calda che umida a scoprire l'isolotto che mi stava davanti con le sue *mulembeira* nere, ombra di *muxito* portata dalla pioggia, e dall'altra parte, nell'ampio *muíje* di Kisama, il ronzio da *marimbondo* dei *fuzileiro*. La bocca mi faceva male, la nuca mi faceva male, il cuore mi faceva male, il formicolio della sabbia sui piedi mi stava trascinando verso il canale, mi lasciai andare a morto, un cristo nel calvario della tempesta, perché so essere anche canoa di terra, *ulungo* lungo, e mi tolsi la camicia (Vieira, 2010, pp. 113-114).

L'eccesso di fiducia da parte del revisore è qui più manifesto. È vero, infatti, che vengono mantenuti scarti grammaticali e di registro come “d'irrompente”, “diceva ciao” e “iscurito”, oltre che scelte ritmico-alliteranti come “cristo nel calvario...” (per “em cristo, no calvario...”, letteralmente: “a braccia spalancate, nel calvario...”). Passano però inosservati da un lato errori di distrazione come “nordest” per “noroeste” (“nordovest”), e dall'altro, soprattutto, eccessi di interpretazione come “palazzi di città” per “le zone alte della città” e soluzioni ritmicamente poco felici come “mi tolsi la camicia” per il più stretto “tirei a camisa” (brevità molto importante in quanto immediatamente successiva all'allitterazione “o longo ulungo” – peraltro mantenuta dal traduttore – andando così a comporre un raddoppiamento di fatti ritmici – uno di andamento, l'altro fonologico – che in traduzione risulta trascurato).

Certo, rispetto all'esempio precedente questa traduzione ha un aspetto tutto sommato più unitario, la dominante stilistico-interpretativa sembra tenere. Cionondimeno il revisore avrebbe forse potuto osare di più (e non necessariamente dal punto di vista quantitativo – il problema non è mai quanto, ma in che direzione si interviene). Soprattutto alla luce del fatto che la linea del traduttore appare nei fatti condivisa dalla redazione (come si evince dal mantenimento degli scarti linguistici, su cui non viene apportata correzione alcuna). Si direbbe una revisione un po' *pigra*. È come se, vista la quantità di scarti dalla norma accettati, la redazione *si rassegnasse* a sua volta anche ad altri scarti che però non vanno nella medesima direzione stilistica, configurandosi come semplici errori di maggiore o minor gravità. Alla *rassegnazione normativa* del traduttore continuamente raffrenato del primo caso preso in esame, fa da specchio una sorta di *rassegnazione denormativa* della redazione, forse sollecitata troppo oltre il semplice controllo grammaticale e *di bello scrivere*. Il risultato, bisogna ammetterlo, resta insoddisfacente.

2.3. EQUIDISTANZA. Diversi altri esempi si potrebbero portare a sostegno di questa situazione di sostanziale incomunicabilità fra traduzione e revisione redazionale, magari

prendendo come spunto altri punti di crisi spesso dibattuti, come ad esempio la resa del turpiloquio⁸.

Ma forse è più proficuo usare quanto resta dello spazio che abbiamo per provare a rendere conto di cosa succede quando invece traduzione e revisione editoriale si muovono nella stessa direzione. Diamo un'occhiata a un'altra traduzione, stavolta del brasiliano Cristóvão Tezza, uscita in Italia per Fazi (Tezza, 2016).

Il romanzo, stavolta da una prospettiva niente affatto postcoloniale (anzi forse addirittura intimista, tesa com'è all'imitazione di un flusso di pensiero personalistico e di stampo analogico, a volte quasi al limite dell'onirico), fa tuttavia largo uso del gioco fra la tradizione in questo caso più antica della letteratura portoghese e la modernità, anche politica, di un uomo della vecchia generazione alle prese con il bilancio degli ultimi quarant'anni di Storia brasiliana, in cui si inserisce e con cui si interseca la sua vita adulta e matura.

In questo caso la revisione è stata molto mirata, e tutta sul sistema cosiddetto di arrivo. Per prima cosa ci si è accordati su due punti. Il primo, come comportarsi con le svariate citazioni dei più antichi documenti volgari in portoghese (molto più recenti dei primi in italiano), e cioè rispettando metro e rime per le parti in versi e ritmica generale per quelle in prosa, ma soprattutto inventando un linguaggio inesistente nella realtà dell'italiano storico ma che, con mezzi invece presenti in quella stessa realtà (sintassi boccaccesca, ortografia a imitazione di quella del tardo latino medievale, lessico in oscillazione fra scuola siciliana e stilnovo), rendesse conto delle caratteristiche dei primi documenti in volgare portoghesi (incertezza ortografica, varietà lessicale e sintassi latinizzante).

Questa unità di intenti viene rispecchiata dal titolo italiano (*“La caduta delle consonanti intervocaliche”* contro il più sobrio *“O professor”* dell'originale), trovato dalla redazione ma che segue e anzi illumina l'interpretazione del traduttore e le sue strategie, tanto da incontrarne subito il favore.

Il secondo punto su cui ci si è messi preliminarmente d'accordo riguardava il linguaggio moderno, che giocando analogicamente con associazioni d'immagini, situazioni, e anche semplicemente di parole, mette continuamente in crisi, più che il lessico, la sintassi e la punteggiatura, quindi le parti per così dire più profonde del discorso.

Il compito in fase di revisione era quindi molto delicato: mantenere il terreno da una parte parodistico dall'altra sdruciolevole della lingua creata dal traduttore (eventualmente anche forzando i limiti del lavoro di quest'ultimo), senza permettergli però di farlo in maniera surrettizia. Ovvero: senza distruggere il senso per il gusto di farlo (o anche solo per semplice distrazione).

Proviamo a esemplificare attraverso un brano non particolarmente evocativo ma piuttosto esemplificativo quanto a procedimenti e scelte in originale e in traduzione:

A primeira coisa que ele percebeu, antes mesmo de levantar os olhos de suas anotações naquele fim de aula e vê-la a um metro de distância, sentindo a bicada do perfume, patchuli, *Pogostemon heyneanus*, como ele foi conferir a primeira vez, anos e anos atrás, quando a Mônica pronunciou

8 Anche in questo caso, non sarebbe difficile mostrare come i problemi (e di conseguenza le – mancate – soluzioni) dipendano troppo spesso da preconconcetti normativi (come si traduce una certa parolaccia, o un certo stile volutamente volgare e aggressivo, o sessista) che spingono revisione e traduzione a partire da punti di vista opposti o comunque a porsi domande diverse rispetto al testo.

o nome, *patchuli*, achegando-se a ele como uma ave travessa, nariz e lábios avançando no seu pescoço, em fungadas de cãozinho, *patchuli*, você gosta? (Tezza 2014, p. 73).

Saltano subito agli occhi gli anacoluti, i cambi di punto di vista, insomma la liquidità della pragmatica, aiutata da ambiguità sintattiche, salti temporali e mescolanza di referenti. I piani linguistici sono tutti rappresentati, e tutti vengono messi in crisi per creare un effetto per così dire *flou* nella narrazione. Ma non è una guerra fra culture e diacronie volta a nessun tipo di ricostruzione linguistica, mitologica, di senso (come nel caso del postcoloniale). Qui siamo in piena decostruzione (dei mezzi linguistici) alla ricerca di un senso altro (rispetto alla narrazione di stampo diciamo così classico). Siamo di fronte alla lingua usata consapevolmente come arma per distruggere la narratologia.

La traduzione consegnata in redazione recitava così:

La prima cosa che aveva avvertito, prima ancora di alzare gli occhi dagli appunti di quel finale di lezione per vedersela a un metro di distanza, mentre sentiva la stiletta del profumo, *patchouli*, *Pogostemon heyneanus*, come era andato a cercare la prima volta, anni e anni prima, che Mônica ne aveva pronunciato il nome, *patchouli*, avvicinandosi a lui come un volatile indocile, naso e labbra tese verso il collo, annusando come un cagnolino, *patchouli*, ti piace?

Dopo l'intervento redazionale, e la successiva discussione con il traduttore, invece, ecco cosa si legge:

Era stata la cosa che aveva avvertito fin da subito, prima ancora di alzare gli occhi dagli appunti di quel finale di lezione per vedersela a un metro di distanza, mentre sentiva la stiletta del profumo, *patchouli*, *Pogostemon heyneanus*, com'era andato a cercare la prima volta, anni e anni prima, quando Mônica ne aveva pronunciato il nome, *patchouli*, avvicinandosi a lui come un volatile indocile, e lui con naso e labbra tese verso il collo, annusando come un cagnolino, *patchouli*, ti piace? (Tezza, 2016, p. 73).

Interventi minimi. L'ampliamento in apertura, il ripristino dell'avverbio di tempo "quando" al posto del "che" e l'inserimento di "e lui". Interventi quasi infinitesimali, che a prima vista possono sembrare inutili. Che differenza c'è? C'è. C'è tutta la differenza che passa fra una mancanza di senso e, appunto, la costruzione di un senso altro, con elementi destrutturanti ma non distruttivi.

La prima modifica, infatti, ha un'importantissima funzione enfatica, che serve a dare importanza al referente centrale del brano, il profumo di *patchouli*, e ai relativi campi semantici di percezione sensoriale e parti del corpo. La seconda interviene non su un errore, ma sul rischio di far insorgere troppa confusione rispetto alla frammentazione sintattica. La terza, ancora più importante delle prime due, serve a chiarire il cambio di soggetto nell'azione, non tanto per spiegare quello che succede, quanto per non far sorgere ambiguità che non servono al fatto artistico. Ovvero, per meglio far apprezzare al lettore italiano la mescolanza di parti del corpo con la metafora animalesca in chiasmo. Non si glossa, non si corregge, non si normalizza. Si aiuta il traduttore nel suo scopo – che è quello anche di chi il libro lo pubblica – di lavorare perché il lettore della traduzione subisca lo stesso fascino di chi legge il libro in originale.

Sarà un caso, ma *La caduta delle consonanti intervocaliche* ha avuto un successo di critica e di pubblico che gli altri due romanzi (pure davvero bellissimi, vale la pena ripeterlo) non si sono nemmeno sognati.

Sono convinto che questo sia dovuto al fatto che non soltanto è stata data fiducia a una strategia traduttiva improntata alla creatività linguistica, anziché a una mera resa del senso e della catena di eventi narrati, ma che questa strategia è stata assunta anche a livello redazionale, modificando il ruolo del revisore da *cane da guardia del bello stile* (un bello stile peraltro, anche questo vale la pena ripeterlo, ormai esistente solo nei manuali) a elemento di spinta e di aiuto all'interpretazione del traduttore e di conseguenza alle sue strategie, rendendole non più oggetto di repressione ma soggetto anche degli interventi redazionali.

Forse, se traduttori e redazioni si parlassero di più, si ascoltassero di più e soprattutto uscissero dalla competizione sterile che troppo spesso caratterizza i loro rapporti, a guadagnarci sarebbero tutti: chi i libri li legge e chi i libri li fa.

Riferimenti bibliografici:

- Berman, A. (2003). *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*. Traduzione italiana di Gino Giometti. Roma: Quodlibet.
- Bonnefoy, Y. (2005). *La comunità dei traduttori*. Traduzione italiana a cura di Fabio Scotto. Palermo: Sellerio.
- Buffoni, F. (2002) (a cura di). *Ritmologia. Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*. Milano: Marcos y Marcos.
- (2007). *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'essere tradotti*. Novara: Interlinea.
- Cartwright, A. (2009). *Heartland*. Birmingham: Tindal Street Press.
- (2013). *Heartland*. Traduzione italiana di Daniele Petruccioli. Roma: 66thand2nd.
- Cavagnoli, F. (2010). *Il proprio e l'estraneo nella traduzione letteraria di lingua inglese*. Monza: Polimetrica.
- Cicerone, M.T. (1973). De optimo genere oratorum. Traduzione italiana a cura di Galeazzo Tissoni. In *Tutte le opere di Cicerone* (pp. 33-35). Milano: Mondadori.
- Corneille, T. (2015). *Il convitato di pietra*. A cura di Annamaria Laserra. Traduzione italiana di Giancarlo Peris. Leonforte: Euno.
- Eco, U. (2006). *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani [2003].
- Gerolamo (s.d.). Epistola 57 a Pammachio. Traduzione italiana a cura di Umberto Morrica. In *San Gerolamo* (pp. 243-245). Milano: Società Editrice Vita e Pensiero.
- Jakobson, R. (1966). Aspetti linguistici della traduzione. Traduzione italiana di Luigi Heilmann e Letizia Grassi. In *Saggi di linguistica generale* (pp. 56-64). Milano: Feltrinelli.
- Meschonnic, H. (1999). *Poétique du traduire*. Lagrasse: Verdier.
- Nasi, F. (2010). *Specchi comunicanti. Traduzioni, parodie, riscritture*. Milano: Medusa.
- Nergaard, S. (a cura di) (2007). *La teoria della traduzione nella storia*. Milano: Bompiani [1993].
- Nida, E.A. (2007). Principi di traduzione esemplificati alla traduzione della Bibbia. Traduzione italiana di Bruno Bassi. In Nergaard, N. (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione* (pp. 149-180). Milano: Bompiani [1995].
- Osimo, B. (2011). *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*. Milano: Hoepli.
- Petruccioli, D. (2011). Le voci di dentro. Alla ricerca del lessico perduto. *tradurre. pratiche. teorie. Strumenti*, 1. Disponibile da <http://rivistatradurre.it/2011/11/le-voci-di-dentro/>
- Petruccioli, D. (2014). *Falsi d'autore. Guida pratica per orientarsi nel mondo dei libri tradotti*. Macerata: Quodlibet.
- Steiner, G. (2004). *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*. Traduzione italiana di Ruggero Bianchi e Claude Béguin. Milano: Garzanti [1994].
- Tezza, C. (2014). *O professor*. São Paulo: Record.
- (2016). *La caduta delle consonanti intervocaliche*. Traduzione italiana di Daniele Petruccioli. Roma: Fazi.

- Venuti, L. (1999). *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*. Traduzione italiana di Marina Guglielmi. Roma: Armando.
- Vieira, L. (2006). *De rios velhos e guerrilheiros. I. O livro dos rios*. Luanda: Editorial Nzila.
- (2010). *Di fiumi anziani e guerriglieri. I. Il libro dei fiumi*. Traduzione italiana a cura di Daniele Petruccioli. Roma: Gruppo Albatros Il Filo.

Come traducono e come si traducono i poeti dialettali in Italia

*How Italian dialect poets translate themselves and
how they translate other poets*

Edoardo Zuccato

Università IULM di Milano, Italia
edoardo.zuccato@iulm.it

Artículo recibido el 21/03/2017, aceptado el 15/05/2017 y publicado el 15/07/2017



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RIASSUNTO: La prima parte del saggio discute il modo in cui in Italia i poeti dialettali contemporanei si autotraducono. La seconda parte esamina alcuni esempi di traduzione poetica in dialetto realizzata da alcuni degli stessi autori contemporanei. Confrontando lo stile delle autotraduzioni, che sono generalmente liriche, con il più vario stile delle traduzioni di opere di altri autori si nota che tutte queste scelte sono una strategia intenzionale e non, nel caso dell'autotraduzione, un'occasione mancata, come invece hanno sostenuto alcuni studiosi.

Parole chiave: poesia contemporanea; dialetto; autotraduzione; traduzione

J

ABSTRACT: *Part one of this essay discusses the way most contemporary Italian dialect poets translate themselves into Italian. Part two of the essay examines examples of poetry translation into dialect made by some of the same contemporary authors. A comparison between the style of the self-translations, which is mainly lyrical, and the variety of styles of the translations from other poets, shows that each choice is an intentional strategy rather than a missed opportunity for a more creative self-translation, as some scholars have argued.*

Keywords: *Contemporary poetry; dialect; self-translation; translation*

Parte 1: Come si autotraducono i poeti dialettali.

Questo articolo raccoglie alcune riflessioni stimulate da un interessantissimo saggio di Pier Vincenzo Mengaldo, “Come si traducono i poeti dialettali?”, in cui Mengaldo ha confrontato, anche statisticamente, un campione calibrato di autotraduzioni di poeti neodialettali, mostrando come, pur in modo incoerente, molti di loro si traducano in un italiano “letterario”, caratterizzato da un frequente innalzamento del registro rispetto all’originale, e in ogni caso dalla tendenza a divaricare i due testi quanto possibile. Due eccezioni che Mengaldo apprezza particolarmente sono il primo Loi, le cui autotraduzioni sono marcate da un espressionismo deformante, e soprattutto Raffaello Baldini, il cui italiano regionale sembra a Mengaldo più stimolante per la poesia e la lingua italiana del registro lirico tradizionale utilizzato in autotraduzione da quasi tutti gli altri neodialettali (Mengaldo, 2012).

È vero che fra i poeti neodialettali il modo di autotraduzione di Baldini è raro, ma la sua scelta ha due ragioni di fondo, una funzionale, l’altra storica, che ne spiegano il senso e la scarsa imitabilità. Dato il carattere comico della poesia di Baldini, tradurla in italiano regionale è un’ottima scelta, perché l’italiano regionale è la lingua della comicità per eccellenza nell’Italia di oggi, basti pensare a tanti comici e cabarettisti che proprio su questo fanno leva. In secondo luogo, Baldini usava dialetto e italiano regionale perché quella era la situazione linguistica in cui lui è nato e cresciuto (ricordo che il suo anno di nascita è il 1924). Fino agli anni Settanta del Novecento quelle sono state le due lingue utilizzate al suo paese, ma da lì in poi il rapporto italiano-dialetto si è modificato. Non va dimenticato che Baldini ha esordito come poeta dopo i cinquant’anni, cosicché il suo orizzonte culturale reca il marchio di un’altra epoca.

Passando a Loi, la sua prima produzione contiene una deformazione espressionista del linguaggio sia nel testo dialettale che nell’autotraduzione, la quale a volte è perfino più oscura del milanese. Questo modo di tradursi è legato sia allo stile praticato dal primo Loi, sia al clima letterario di quell’epoca, che considerava la deformazione espressionista quasi necessaria alla scrittura poetica (anche se gli anni ’70 furono la fase terminale di questa modalità stilistica in auge da qualche decennio). Nel corso degli anni l’espressionismo di Loi si è molto attenuato, sia nel milanese sia nell’italiano, come è facile riscontrare nelle raccolte da *Bach* (1986) in avanti¹.

Il letteralismo che in modi diversi caratterizza questi autori pare in parte dovuto all’epoca storica in cui sono maturati, visto che compare in altri loro coetanei, ad esempio Albino Pierro (che ha esordito parecchio prima di loro ma è nato nel 1916). Le autotraduzioni di Pierro sono improntate a una resa letterale, anche dal punto di vista sintattico, con esplicitazione dei termini più idiomatizzati fra parentesi quadre al posto di un equivalente italiano, una pratica abbandonata nel corso degli anni.

Queste considerazioni ci hanno portato a un punto ovvio ma essenziale, cioè che una traduzione viene realizzata in una precisa epoca storica ed esiste primariamente in funzione di un originale. E poiché i poeti dialettali odierni analizzati da Mengaldo sono per lo più poeti lirici, il taglio linguistico e stilistico praticato da Baldini non è funzionale per loro, visto che introduce un livello di parlato basso, tendenzialmente sgrammaticato, e quindi una comicità che i loro testi originali non contengono. Sarebbe una traduzione fuori registro. Lo stesso vale per l’espressionismo deformante del primo Loi, che non ha

¹ Sul complesso rapporto fra testo milanese e autotraduzioni italiane in Loi si veda il mio Zuccato (2010). In Loi originali e autotraduzioni sono molto più inscindibili di quanto parrebbe a prima vista, tanto che i suoi sono, a mio parere, esempi paradigmatici di quei bi-testi di cui si è parlato per la poesia contemporanea in dialetto.

senso assumere a modello quando il testo da tradurre non contiene questo stile. Per fare un caso concreto, ho provato a tradurre “alla Baldini” alcune mie poesie, e il risultato è stato un italiano regionale lombardo che mi ha fatto pensare al Gadda dell’*Adalgisa*, al Testori dei racconti, al primo Cucchi. Uno stile ormai storicizzato, e che non ha nulla a che vedere con quello della mia poesia né con quello di altri miei coetanei, che infatti non lo utilizzano.

Il confronto fra poesia dialettale e traduzione italiana mette in rilievo la distanza fra ciò che viene percepito come lirico nell’una e nell’altra tradizione. In dialetto anche la lingua comune, senza allontanamenti enfatici dal parlato, se opportunamente utilizzata può svolgere egregiamente una funzione lirica; in italiano, mediamente, bisogna alzare il tono o renderlo più composto, distanziandolo dal parlato. Altrimenti si deve cercare di fare poesia “con la prosa”, come in certa Linea Lombarda. Ma è significativo che farlo, in italiano, costituisca una poetica particolare, differenziata da quanto viene tradizionalmente percepito come “lirico”. In dialetto no. Non servono affettazioni prosastiche, stili “rasoterra” e simili. In dialetto non si sta abbassando nulla, perché non c’è un registro aulico, cioè scolastico o libresco, da abbassare. Lo stile alto del dialetto è la lingua nazionale: quando il dialettologo vuole alzare il registro, passa all’italiano. Pertanto, tradurre in italiano con uno stile colloquiale manderebbe il lettore fuori strada: gli suggerirebbe che il testo dialettale sta svolgendo dentro la sua tradizione un’operazione di abbassamento stilistico, cosa falsa dal punto di vista poetico e sostanzialmente impossibile da quello glottologico. I poeti dialettali lirici non praticano alcun rasoterra, né applicano opzioni “lombarde” ai dialetti. Fanno lirica con quello che il dialetto mette a disposizione, ovvero lirica né alta né bassa, perché in dialetto non esistono queste escursioni, se non in misura limitatissima.

Come controprova di tutto questo possiamo guardare come scriveva e si traduceva Giovanni Nadiani, poeta che forse più di ogni altro ha raccolto il testimone da Baldini. Nadiani ha aggiornato la teatralità tragicomica di Baldini, con però un’importante differenza, un elemento di sperimentalismo linguistico assente in Baldini. In Nadiani troviamo dialetto romagnolo ibridato con italiano e lingue straniere (soprattutto l’inglese). Ma Nadiani come traduce se stesso? Posso dire subito che anche in lui la divaricazione fra testo dialettale e traduzione appare accentuata. Le sue autotraduzioni sono in un italiano meno “regionale”, meno ricalcato sul romagnolo, di quanto lo erano quelle di Baldini. Sia nel Nadiani teatrale sia in quello lirico (o per meglio dire, non teatrale), la modalità di traduzione è la stessa che Mengaldo ha riscontrato nella maggior parte dei dialettali di oggi. C’è poco italiano regionale, e si nota qui e là, malgrado la resa aderente al dialetto, qualche innalzamento del registro. Ecco alcuni esempi tratti da *Feriae* e *Eternit*: senza respir > priva di respiro (Nadiani, 1999, p. 64); e’ ven la mēzalona > s’alza la mezzaluna (p. 65); acva / fōrta > acqua / violenta (p. 67); stēr insen > convivenza (p. 67); da gnit > effimero (p. 68); in negar > abusivamente (Nadiani 2004, p. 22); pirs > smarriti (p. 27); ngn’avanzarà di pèz > ne rimarranno dei frammenti (p. 29); tra e’ lom e e’ scur > nella semioscurità (p. 35).

Nella resa italiana Nadiani tendeva a smorzare anche la matericità corporale del dialetto, credo per evitare lo stereotipo del dialetto come “lingua della parolaccia”. Si vedano, ad esempio, teta > seni (Nadiani 1999, p. 40); una figa > un pezzo di ragazza (p. 83); una pataca > una frottola (p. 89); chi şburon cal faz / de’ cul > quegli spacconi quegli / idioti (p. 91); i mēl de’ mond > i dolori del mondo (p. 93); e’ fond d’la pânza > in fondo allo stomaco (p. 96).

Rispetto a questa pratica generale si trova qualche eccezione, ma occasionale. Ad esempio, “strach” è reso a volte come “stanco”, a volte come “stracco” (Nadiani 1999, pp. 69, 36); cich > cicche, ma subito dopo c’è bruşēdi > arse (dita arse di giallo, Nadiani

1999, 37); térmio > radiatori (p. 43), ma altrove “termosifoni” (Nadiani 2004, p. 26); tu so > prender su (p. 89). Questo il Nadiani traduttore dei propri testi non teatrali.

Nei monologhi e nei testi esplicitamente teatrali il programma del taglio traduttivo sembrerebbe diverso, visto che Nadiani segnala in *Förmica*, monologo di uno squallido baby pensionato: “La versione in italiano regionale del testo è a p. 45” (Nadiani 2002, p. 12; per altro, è già molto significativo che la traduzione italiana non sia a fronte, ma collocata dopo il testo dialettale, la posizione editorialmente più scomoda e subordinata). In effetti, la versione italiana non è molto diversa da quanto visto in precedenza. Troviamo subito all’inizio *cvând ch’la fa da magnê* > quando cucina, seguito da *c’è a j ò un pëz d’tëra a lè* > ci ho un pezzetto di terreno, e poi da *ch’a pégh* > per il quale pago (pp. 13, 45). E così per tutta la versione, alternando calchi non certo vertiginosi a un italiano più convenzionalmente corretto: ad esempio, un pensionato *bşugnarà pu ch’u s’la pësa un pô, nö?* > *un pensionato* bisognerà che se la passi un po’, no? (pp. 14, 46), subito seguito da *A n’ò gnânc det bao* > Non ho neanche aperto bocca (pp. 14, 46), i *t’sgasa* > ti sgassano (per “ti sgasano”, pp. 14, 46), a *s’sen mes d’acôrd* > abbiamo trovato un accordo (pp. 16, 48), un *lavôr cum ch’u s’dév par on ch’l’à stugê* > un lavoro all’altezza del titolo di studio (pp. 43, 73). I calchi sulle “sgrammaticature” del parlato sono occasionali e moderati, come si vede. Ed è significativo che a volte le sgrammaticature presenti nel dialetto vengano normalizzate o non riprodotte nell’italiano. Ad esempio, in *Ponteggio in allestimento* (p. 17) il panino con “*du etto d’murtadëla*” ordinato da un’extracomunitaria alla Conad diventa “due etti di mortadella”. Il monologo di *Förmica* alterna italiano e dialetto, che nella traduzione in “italiano regionale” si distinguono solo per un artificio grafico, ovvero le parti originali in italiano sono stampate in corsivo, quelle in dialetto (tradotte in italiano) in tondo. Ma, dal punto di vista stilistico, nella traduzione non c’è differenza fra le due lingue, rese allo stesso modo.

Questo è molto significativo, perché Nadiani non era certo uno sprovveduto. Oltre che poeta, in italiano e dialetto, è stato un grande traduttore e un saggista che ha scritto cose egregie sulla traduzione, sia di teoria che di analisi di testi. Qualche altro poeta dialettale può aver tradotto in un medio italiano lirico per inconsapevole automatismo scolastico, ma le scelte di scrittori avvertiti come Nadiani non possono essere etichettate come mancato sfruttamento di un potenziale espressivo.

Tornando al discorso generale, la presenza nelle versioni dei dialettali di un italiano “letterario” vuole indicare come va guardato il testo originale in dialetto: non come un controcanto abbassato della più “elevata” tradizione italiana (come è stato per secoli), ma come un testo lirico “serio”, privo di intenzioni parodistiche, comiche, “basse”. In qualche misura un testo con un tasso di letterarietà più marcata (anche se la letterarietà c’era, eccome, anche nel dialetto come controcanto dell’italiano dei secoli passati). Le autotraduzioni indicano il taglio stilistico dell’originale dialettale, che è spesso regolato su un impasto di lingua comune e termini meno consueti, prelevati dall’italiano o da fonti scritte invece che dal vissuto linguistico quotidiano.

Mengaldo sembra a tratti rincrescersi che i dialettali “*buttino un po’ via*” i loro testi traducendosi in un italiano *lyrically correct*, per così dire. Ma se ne rincresce solo a tratti, come dicevo, perché il suo giudizio sulle autotraduzioni dei poeti dialettali è nell’insieme elogiativo, visto che nella conclusione afferma, anche senza riferirsi ai quasi rifacimenti di Loi, Ghiandoni e altri: “Mi azzardo a dire senz’altro che, come avviene per le maggiori versioni da poeti stranieri (Montale, Solmi, Sereni, Caproni, Luzi, Orelli ecc.), non poche di queste [autoversioni dei dialettali] vanno acquisite fra gli esemplari notevoli della poesia in lingua dei decenni scorsi”, dato che tutte le versioni appaiono studiate e lavorate (Mengaldo, 2012, p. 342). Un’opinione condivisa da altri critici, alcuni dei quali anche poco attratti dai dialetti, che va tenuta in considerazione.

Eppure io penso che, in generale, i dialettali siano solo parzialmente interessati a lavorare sull'italiano; il centro del loro interesse resta il dialetto, mentre l'italiano è sentito come uno strumento per far accedere i lettori al dialetto, non come una cosa completamente autonoma in sé (al contrario, ad esempio, delle autotraduzioni di Beckett, caso paradigmatico di un autore che ha cercato di abolire la gerarchia fra originale e traduzione).

Per riassumere, a mio parere il registro a tratti “aulico” o “scritto” di molte autotraduzioni di poeti neodialettali non sembra una forma di disattenzione o un automatismo scolastico, ma un modo di rimarcare la distanza fra due tradizioni di poesia che distanti restano, a dispetto di tutti gli incroci, le influenze e le prossimità secolari. È vero che alcune volte le scelte traduttive hanno il sapore dell'ipercorrettismo, vista la tendenza, quando esistono due termini italiani per uno dialettale, a scegliere quello diverso dal dialetto, quasi a sottolinearne la distanza e l'autonomia. Eppure si ha spesso l'impressione che rispetto al parlato la lirica italiana abbia ancora mediamente bisogno di più posa di quella in dialetto, anche se ci sono poeti in italiano che stanno guadagnando terreno nella direzione del dialetto, cioè di una naturalità discorsiva non esibita come posa in contrapposizione, implicita o esplicita, a qualcos'altro (penso ad esempio a poeti come Annalisa Manstretta, Massimo Gezzi e Matteo Marchesini). A mo' di coda, posso infine aggiungere che questa modalità traduttiva, improntata a un italiano un po' conservativo e “scolastico”, caratterizza anche la lingua dei nostri traduttori di romanzi negli ultimi venti anni (Gallitelli, 2016)².

Parte 2: Come traducono i poeti dialettali.

Come controprova di quanto detto fin qui, vediamo brevemente come operano i poeti dialettali quando traducono testi altrui. Una comoda campionatura ce la offre un'antologia uscita di recente, *Con la stessa voce* (Marelli & Noris, 2015)³, aperta dall'irresistibile Catullo campano di Achille Serrao, a smentire l'inerzia della versione dialettali dei classici: trovatemi qualche traduzione recente italiana altrettanto accattivante, e notate che questi testi non sono direttamente affini alle poesie di Serrao, il quale non ha scritto liriche amorose. Seguono il sorprendente Giappone degli haiku di Remigio Bertolino: in questo caso, invece, sembrano sue liriche della natura, in cui spicca la forza di certe parole, data la brevità della forma, che le fa risaltare quasi individualmente (si veda, ad esempio, “sciargnass”, oppure la poesia invernale, su neve e solitudine). Altrettanto interessanti gli adorabili “Campos de Brianza” di Antonio Machado rivisitato da Piero Marelli e Giancarlo Consonni, il *marmurì* della Spoon River bergamasca di Maurizio Noris, e il Kavafis di Ivan Crico e Francesco Gabellini, così diverso l'uno dall'altro, e così tipico dello stile di ognuno di loro, più oscuramente lirico il primo, più asciutto il secondo. Crico ha provato a voltare in dialetto alcuni autori della tradizione lirica più alta, come Hölderlin e Goethe, in coerente accordo con la sua poesia; e il Kavafis di Gabellini è quello delle sue liriche meditative, frammentarie, di echi psichici, come la bella versione intitolata *Vóse*. Un capitolo a parte sono poi le traduzioni da Villon, nel volume quelle veronesi di Renzo Favaron e quelle friulane di Giacomo Vit (Villon è un autore che attira i dialettali per la sua concretezza materica, essendo uno dei poeti meno astratti che esistano). Ci sono poi i sonetti di Michelangelo,

² Questo studio è basato su un'indagine statistica compiuta su un campione di romanzi italiani e traduzioni di romanzi stranieri. La mia impressione è che anche le traduzioni contemporanee di poesia utilizzino lo stesso tipo di italiano, ma non posso suffragare questa ipotesi con dati quantitativi. Un'indagine simile a quella condotta da Gallitelli sarebbe auspicabile.

³ Una campionatura delle traduzioni di questo volume è riportata nell'Appendice di questo articolo.

Shakespeare e Belli nella versione di Francesco Granatiero, che nella sua poesia pratica la forma con grande confidenza, sonetti petrosi con rispetto rigoroso della forma e della rima, affini alle traduzioni di quei classici. Un pugliese, ma di sapore diversissimo, è quello di Vincenzo Mastropirro, che ricrea un García Lorca mediterraneo, con spagnolo e dialetto in contatto diretto senza la mediazione dell'italiano; affinità sonore e glottologiche, fra il reale e l'immaginario, appaiono anche nelle versioni calabresi di Alfredo Panetta dal rumeno Mihail Eminescu. Infine, io ho tradotto lo scozzese Robert Burns, da dialetto a dialetto, pratica oggi sconsigliatissima dagli studiosi. Ricordo infine, come ulteriore opzione non ancora citata, lo sbalorditivo effetto di arcaicità della versione anconetana del *Roman de la rose* de *La rosa* (1992) di Franco Scataglini. Tutto questo per dire cosa? Che le traduzioni in dialetto offrono una notevolissima varietà di stili, modi, registri, sicuramente lontana dalla relativa uniformità medio-lirica delle autotraduzioni di questi stessi autori, come pure dall'italiano delle traduzioni dalle lingue straniere.

In effetti, la peculiarità della traduzione verso i dialetti e le lingue minoritarie è proprio quella di minimizzare la funzione d'uso della traduzione e massimizzare la funzione estetica. Per funzione d'uso intendo la traduzione come mezzo per diffondere in una lingua testi scritti in un'altra, che altrimenti resterebbe inaccessibile. In regimi di bilinguismo o diglossia, nessuno parla solo la lingua minoritaria. Una traduzione in milanese, in sardo, in irlandese, non ha una funzione d'uso primaria: tutti i milanesi, i sardi e gli irlandesi parlano anche la loro lingua maggioritaria, ovvero italiano e inglese. Ma enfatizzare l'idea che la traduzione sia prima di tutto un'opera d'arte, un oggetto estetico, cozza con la professionalizzazione della traduzione e dei suoi operatori in atto da mezzo secolo a questa parte. La traduzione in dialetto ci ricorda con forza che il traduttore è uno scrittore; la traduzione nelle grandi lingue nazionali o internazionali suggerisce invece che il traduttore è un tecnico, un professionista. Nelle grandi lingue la traduzione con scopo estetico primario oggi è di solito etichettata come "traduzione d'autore" o "traduzione poetica": l'aggettivo indica come in questi contesti la traduzione vera e propria, senza aggettivi, sia considerata altro. La traduzione "d'autore" è tollerata più che auspicata, e tollerata solo se opera di autori canonizzati (ad esempio, Seamus Heaney).

È perciò curioso che tanti teorici, da Meschonnic a Berman, da Damrosch a Moretti, siano indifferenti o ostili alla traduzione dialettale, quando questa, per quello che è oggi, porta acqua al mulino delle loro argomentazioni, senza che se ne rendano conto (Zuccato 2016).

Considerate nell'insieme, le traduzioni e le autotraduzioni dei poeti dialettali italiani recenti ci dicono una cosa importante: che il centro del loro interesse è il dialetto e non l'italiano, al quale è riservata una funzione ancillare. Manca il lavoro equivalente su originale e traduzione, alla Beckett per capirsi, perché l'orizzonte storico e culturale in cui noi oggi ci muoviamo è radicalmente diverso da quello dei tempi di Beckett, a cui in qualche misura vanno ascritte, pur se in fase terminale, anche le scelte di Baldini e del primo Loi. Dietro Beckett c'era la teologia, dietro i neodialettali c'è la biologia. La preoccupazione di fondo che muove molti neodialettali non è quella filosofico-esistenziale proiettata sul linguaggio del pieno Novecento, ma una preoccupazione ecologica. Cercare di arginare quella prevista perdita del patrimonio linguistico, stimata dagli studiosi fra il 50% e il 90% delle lingue mondiali entro la fine di questo secolo. Questa triste tendenza non si invertirà grazie alla poesia, ma è meglio la poesia di un'indifferenza fatalista che puzza sempre più di ebete cinismo.

Riferimenti bibliografici:

- Gallitelli, E. (2016). *Il ruolo della traduzione in Italia dall'unità alla globalizzazione. Analisi diacronica e focus su tre autori di lingua inglese. Dickens, Faulkner e Rushdie*. Ariccia: Aracne.
- Marelli, P., & Noris, M. (2015). *Antologia di poeti italiani traduttori*. Faloppio: Lietocolle.
- Mengaldo, P. V. (2012). Come si traducono i poeti dialettali?. *Lingua e stile*, XLVII, 311-42.
- Nadiani, G. (1999). *Feriae*. Venezia: Marsilio.
- (2002). *Förmica. (Flusso d'in-coscienza)*. Faenza: Mobydick.
- (2004). *Eternit*. Roma: Cofine.
- Zuccato, E. (2010). Le lingue di Franco Loi. *Il parlar franco*, 10, 15-29.
- (2016). Si parva licet: lingue minori, traduzione e world literature. *Testo a fronte*, 54, 99-108.

Appendice: testi poetici e traduzioni

Catullo, *Carmina V*

Vivamus, mea Lesbia, atque amemus
rumoresque senum severiorum
omnes unius aestimemus assis!

*

Kobayashi Issa
Haru no hi ya
mizu sae areba
kure nokori.

Tada oreba
oru tote yuki no
furi ni keri.

*

Antonio Machado, *Eran ayer mis dolores*

Eran ayer mis dolores
como gusanos de seda
que iban labrando capullos;
hoy son mariposas negras.

De cuántas flores amargas
he sacado blanca cera!
Oh tiempo en que mis pesares
trabajaban como abejas!

Hoy son como avenas locas,
o cizaña en sementera,
como tizón en espiga,
como carcoma en madera.

En abril, las aguas mil
Son de abril las aguas mil.
Sopla el viento achubascado,
y entre nublado y nublado
hay trozos de cielo añil.

Agua y sol. El iris brilla.
En una nube lejana,
zigzaguea una centella amarilla.

La lluvia da en la ventana
y el cristal repiquetea.

*

Konstantinos Kavafis, *Κεριά*

Του μέλλοντος η μέρες στέκοντ' εμπροστά μας
σα μια σειρά κεράκια αναμένα –
χρυσά, ζεστά, και ζωηρά κεράκια.

Η περασμένες μέρες πίσω μένουν,
μια θλιβερή γραμμή κεριών σβυσμένων·
τα πιο κοντά βγάζουν καπνόν ακόμη,
κρύα κεριά, λωμένα, και κυρτά.

*

E. Lee Masters, *Franklin Jones*

Hence it is fitting the workman
Who tried to chisel a dove for me
Made it look more like a chicken.

*

F. García Lorca, *La guitarra*

Empieza el llanto
de la guitarra.
Se rompen las copas
de la madrugada.
Empieza el llanto
de la guitarra.
Es inútil
callarla.
Es imposible
callarla.
Llora monótona
como llora el agua,
como llora el viento
sobre la nevada.

*

Mihai Eminescu, *Eu nu cred nici în Iehova*

Eu nu cred nici în Iehova,
Nici în Buddha-Sakya-Muni,
Nici în viață, nici în moarte,
Nici în stingere ca unii. [...]

*

Achille Serrao

Campammo, Lesbia mia, facimm'ammore
vi' ca niente 'o ciù-ciù 'nfamo d''e vecchie
pe' nuje adda ij, manco nu sòrdo sgriscio.

Viviamo, Lesbia mia, facciamo l'amore / niente il mormorio perfido dei vecchi / deve contare per noi, neanche una vile moneta.

*

Remigio Bertolino

Di lusent da prim:

a sè specia la sèira

drinta ij sciargnass.

Giorni luminosi di primavera: / si specchia la sera / nelle pozzanghere.

Vent e fiòca,

sensa fin ij parpajon;

e mi, ëdmà mi.

Turbina la neve / all'infinito neve; / ed io soltanto.

*

Giancarlo Consonni

Eren iér i mé dulûr

'mè cavalé

che filaven i galètt;

incoe în farfai négher.

De quonti fiû amàr

ü cavà scîra biònca!

Oh tèmp de quòndt i mé penà

lavraven 'mè i af!

Incoe l'è venün,

loeui in di sumèns,

carbün di spîgh,

carioe del lègn.

Erano i miei dolori / bachi da seta / che filavano bozzoli; / ora sono nere farfalle. / Da quanti fiori amari / ho estratto cera bianca! / Oh tempo di quando le mie pene / lavoravano come api! / Oggi sono avena selvatica, / loglio tra le sementi, / carbonchio delle spighe, / tarlo del legno.

*

Piero Marelli, *April, aqua püsé de 'na funtanèla*

April, aqua püsé de 'na funtanèla.

Gh'è ventàsc e piöf 'me Diu la manda,

e tra 'na nivera e l'òltra

se dèrva 'n ciel culur vin trasü.

Aqua e sù. Lüsìs l'ariunvin.

Denter 'na nivera luntana

cûrr tüta strabelàda 'na lüs gialduna.

Ul batirùm 'l pica sù la fenestra

e i véder rimbùmben cume 'n tambur.

Aprile, acqua più di una fontanella. / C'è ventaccio e piove come Dio la manda, / e tra una nuvola e l'altra si apre un cielo colore vino vomitato. // Acqua e sole. Luccica l'arcobaleno. / Dentro una nuvola lontana corre tutta sciancata una luce giallastra. // L'acquazzone picchia sulla finestra / e i vetri rimbombano come un tamburo.

*

Maurizio Noris, *Franklin Jones*

Talsibé l'à fàcc chèl marmuri
che l'à sircàt de picàm fò òna colómba
e l'gh'à fàcc la sòmeànsa de òna póia.
Così, bene ha fatto quel marmista / che ha cercato di scolpirmi una colomba / e c'ha fatto la somiglianza di una gallina.

*

Ivan Crico, *Zéri*

Nanzi de nàltri i zorni che i xe drìo vignìr
compagni de 'na strica de zéri 'npīadi -
pìciui zéri 'ndoradi, sbroénti, vivarosi zéri.

I resta de drìo i zorni zaròmai 'ndadi,
'na strica che la giòl de zèri destudadi;
quéi più arente i fa un fil de fun,
zèri 'ndiazadi, fruàdi, zèri sturzudi.

Ceri. Stanno davanti a noi i giorni a venire / come una fila di ceri accesi - / piccoli ceri dorati, caldi, vividi ceri. // Restano dietro i giorni passati, / riga dolente di ceri spenti; / i più vicini ancora mandano un filo di fumo, / ceri freddi, consumati, ceri piegati.

*

Francesco Gabellini, *Candele*

I dè ch'i vèn i sta davanti a nòun
còm una fila d'candele 'cèse -
durède, chèlde candele d'splèndòr.

I dè ch'i è pas i arvènza drì d'nòun,
còm una fila d'candele smòrte ch'al fa pèna;
cal piò daprès ancora al fa e' fòm,
candele giàze, ormai pighide e sfàte.

Candele. I giorni futuri stanno avanti a noi / come una fila di candele accese - / dorate, calde e vivide candele. // I giorni passati restano dietro a noi, / penosa linea di candele spente; / le più vicine fanno ancora fumo, / fredde candele, ormai piegate e sfatte.

*

Vincenzo Mastropirro, *La chetàrrre*

Accumènze u chiande
de la chetàrrre.
Se rombene le vitre
de la prim'aure.
Accumènze u chiande
de la chetàrrre.
È inutele
falla stà citte.
È difficele
falla stà citte.
Chiange a tune
cume chiange l'acque,
cume chiange u vinde
saupe la naive.

La chitarra. Incomincia il pianto / della chitarra. / Si rompono i vetri / dell'alba. / Incomincia il pianto / della chitarra. / E' inutile / farla tacere. / E' difficile / zittirla. / Piange a tono / come piange l'acqua, / come piange il vento / sulla neve.

*

Alfredo Panetta, *Eu non criju a Gesù Cristu*

Non 'nci criju a Gesù Cristu
E mancu a Dominu Subiscu
Eu a' vita 'n cazzu criju e mancu a' morti,
E non mi cumpunditi a cani e porci.

Non credo in Gesù Cristo. Io non credo in Gesù Cristo / né in Dominus Ubisque / alla vita io non credo, né alla morte / e non mi confondete con cani e porci.

NOTA: Tutti i testi, riprodotti per gentile concessione dell'editore, sono tratti da *Con la stessa voce. Antologia di poeti italiani traduttori*, a cura di Piero Marelli e Maurizio Noris, Faloppio (CO), Lietocolle, 2015.

La traducción de un acróstico*

The translation of an acrostic

Valerio Magrelli

valerio.magrelli@gmail.com

* El presente texto es un extracto del volumen en preparación que será publicado por la editorial Il Mulino con título *Problemi e poemi*.

Artículo recibido el 22/04/2017, aceptado el 22/05/2017 y publicado el 15/07/2017



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RESUMEN: El presente texto se enfrenta a la consideración de una figura antiquísima como es el acróstico y a la dificultad que supone su traducción a una lengua distinta a la de partida. Para ello, el autor considera el conocido ejemplo de un soneto de Gwen Harwood y el que menciona Jonathan Franzen en su novela *Purity*.

Palabras clave: acróstico; traducción; significado; literatura

]

ABSTRACT: *The present text deals with the problem of the consideration of a very old stylistic figure as the acrostic and the difficulty of its translation in a foreign language. With this purpose, the author considers a famous sonnet by Gwen Harwood and the acrostic poem mentioned in Jonathan Franzen's novel Purity.*

Keywords: *acrostic; translation; meaning; literature*

I. ALGUNOS APUNTES HISTÓRICOS. El presente texto se enfrenta al problema que supone la traducción de una figura antiquísima como es el acróstico (del griego *ákros*, “extremo”, y *stíchos*, “verso”). Se trata de un tipo de composición poética en la que las iniciales de los versos, leídas verticalmente, forman una palabra o una frase dando lugar al nombre del autor o de una mujer amada, el título de una obra o cualquier otra cosa.

Analizando la constitución del verso, Jakobson mostró cómo la poesía se caracteriza por la sobreposición de un principio de equivalencia en la sucesión de las palabras, esto es, de la prevalencia de la forma métrica sobre la usual del discurso: de tal modo, la lectura se somete a una continua convergencia y divergencia entre dos líneas de fuerza. Pues bien, la estructura del acróstico presenta singulares afinidades con todo ello. De hecho, Fausto Pellegrin ha observado cómo esta exige “que se preste particular atención al límite estructural de la versificación y a la posible *epoché* sintáctica que constituye la condición, en el momento en que obliga a una doble lectura, simultáneamente horizontal y vertical, en analogía con la organización gráfica de la partitura musical destinada al director de orquesta” (2016, p. 47). La lógica del acróstico parece, por tanto, basarse en la misma duplicidad de la escritura poética, produciendo una análoga e irresoluble ambigüedad. En ello reside la razón por la que lo vemos prestarse a un singular tipo de aplicación, revelándose apta para vehicular mensajes cifrados o capaces de ser percibidos solamente tras un atento examen.

Detengámonos durante un instante en la historia de esta práctica textual tal y como la resume Giovanni Pozzi (1981, pp. 62-66). Presente ya en la literatura babilonia, el acróstico, según Diógenes Laercio, fue introducido entre los griegos por Epicarmo, mientras que entre los latinos, afirma Cicerón, fue inicialmente practicado por Ennio. La técnica aparece con cierta frecuencia en la epigrafía, pero su máxima expresión coincide con la llegada de la poesía cristiana, de Comodiano a Profrío Octaviano. Muy frecuente en la poesía mediolatina, el acróstico fue cultivado por los provenzales, pero aparece ininterrumpidamente entre los poetas franceses del último siglo XV y principios del XVI. En la poesía vulgar italiana, se atribuye a Dante el uso del acrósticofro ligando las letras iniciales de la estrofa.

En concreto, en *Purgatorio*, XII, encontramos los primeros doce tercetos dispuestos en tres grupos de cuatro iniciados, respectivamente, con el verbo “Vedeo” (vv. 25-36), el vocativo “O” (vv. 37-48) y al verbo “Mostrava” (vv. 49-60), formando el acróstico VOM que, según la grafía antigua y medieval, equivale a UOM, “uomo”. Inmediatamente después, cerrando este *tour de force*, los versos 61-63 se abren con las tres palabras “Vedeo-o-mostrava”. No muy distinto es el caso observado en *Paraíso*, XIX, 115-141, en el que los doce tercetos que arrancan en el verso 115, reagrupables en tres unidades de cuatro, comienzan respectivamente con las palabras “Lì si vedrà” (vv. 115-123), “Vedrassi” (vv. 124-132) y “E” (vv. 133-141), formando el acróstico LVE, “lue”, entendiéndose con él el sinónimo de “peste” (referido al mal ejemplo ofrecido por los príncipes corruptos). Pero la *Commedia* es una cantera siempre abierta a nuevos descubrimientos, como demuestra *Paraíso*, V, en cuyos versos 97-109 Antonio Soro ha individualizado recientemente un acróstico inverso. De hecho, leyendo las primeras letras de cada uno de los tercetos comenzando desde abajo para luego ascender, se compone la palabra PESCE, dando cuenta de la similitud central implícita en el texto: “Come i pesci si protendono verso la superficie dell’acqua per prendere la lor pastura, così le anime dei beati s’innalzano verso la luce, verso l’oggetto della loro carità” (Soro, 2009; Cuini, 2002). Si bien algún crítico ha negado la intencionalidad de algunos de estos artificios de Dante, voluntarios o no, Pozzi concluye que las figuras se imponen de acuerdo a la relación expresiva producida por el texto en que se encuentran.

Prosiguiendo en nuestro rápido repaso, nos metemos en primer lugar en un soneto de Dante da Marjano, en la segunda mitad del siglo XII, en el que el nombre del autor está compuesto con las iniciales de los cinco primeros versos impares), para llegar luego al soneto XIV del *Amorum Libri Tres* escrito por Boyardo entre 1469 y 1476 (y dedicado, tal y como se lee en el acróstico, a Antonia Caprara). Verdaderas obras maestras son los que afloran en Colonna, en Folengo y, sobre todo, en la *Amorosa visione* de Boccaccio, donde el mismo procedimiento permea los cincuenta cantos de la obra: “Nunca el acróstico se había extendido por todo un poema entero, nunca se habían hecho composiciones tan amplias, tan gráciles, tan encerradas, a su vez, en férreas leyes métricas y tóricas (se puede añadir que tal vez no sea casual que el inicio de los tres acrósticos forme *mio*?)” (Nasi, 2015, p. 76)¹.

Más en general, es posible detectar el incremento de tales artificios sobre todo en períodos que privilegian la búsqueda formal. Raro en lengua vulgar durante el barroco, el acróstico se vuelve más frecuente, pero no como en otros lugares de Europa, en la poesía neolatina de autores italianos. Finalmente, en época reciente, destacamos a Pascoli (quien inscribe los nombres de las queridas hermanas en el interior de algunas composiciones familiares), a Joyce (quien en el *Ulysses* propone uno con el nombre de Bloom) y a Montale (quien apunta un nombre femenino en el margen de *Da un lago svizzero*, en *Bufera*). Tal obstinada constancia, tal obsesiva insistencia, no puede más que confirmar lo que Pozzi ha definido como una presencia “alucinante” (1981, p. 180) que atraviesa la historia de lenguas y culturas, incluso remotas, hasta llegar a nosotros.

Respecto a las reglas que rigen la técnica compositiva, el estudioso considera que la posición de las unidades lingüísticas puede ser “la inicial de segmento lingüístico (verso, línea, etc.), obteniéndose, en ese caso, el acróstico propiamente dicho; la final, dando lugar entonces al “teléstico”; o una letra intermedia, dando lugar entonces al “mesóstico”” (p. 63). Siguiendo nuestro experimento, atenderemos a la primera solución.

II. UNA INVENCION CIFRADA. Intentemos, pues, volcar al italiano la traducción de un acróstico escrito en otra lengua. En este sentido, se ha impuesto una maliciosa broma planteada en su momento por Gwen Harwood. Esta poetisa australiana intentó durante mucho tiempo publicar versos con su verdadero nombre de mujer hasta que, rendida ante la evidencia, envió a una revista dos de sus sonetos con el pseudónimo masculino de Walter Lehmann. Muestra de lo fundadas que eran sus reivindicaciones feministas (era en el lejano 1961), ambos textos, de corte aparentemente clásico, fueron aceptados sin que nadie se percatase de la sutil venganza que llevaba implícita... Visto que los redactores no habían leído las composiciones con la debida atención, Gwen Harwood pudo fácilmente exponerlos a la denuncia pública: de hecho, los poemas escondían un acróstico; y la segunda, de la que nos ocuparemos con particular atención, llegaba incluso a exhibir un expresivo: “Fuck all editors” (Atherton, 2002)².

Siguió en esta línea, pero lo que a nosotros más nos importa es intentar reconstruir las modalidades de la trampa. Para producir un mayor efecto, la escritora recogió su veneno no *in cauda*, según las canónicas indicaciones latinas, sino *in capite*; no en las rimas, en definitiva, sino en las letras capitulares. Es así como suena su segunda composición lírica, *Abelard to Eloisa*, con su estupendo acróstico remarcado en rojo:

Far above memory's landscape let the fears
 unlatched from thundering valleys of your mind
 carry their lightning. Stare the sun up. Find

¹ Se deben a Nasi los ejemplos antes señalados.

² Debo el dato al amigo y poeta Kevin Brophy, docente en la University of Melbourne.

kinetic heat to scorch your mist of tears.
 All that vision limned by night appears
 loose in dismembering air: think yourself blind.
 Louder than death in headlines the unkind
 elements hawk my passion: stop your ears.
 Deny me now. Be Doubting Thomas. Thrust
 into my side the finger of your grief.
 Tell me I am an apparition frayed
 out of the tattered winding-sheet of lust.
 Recall no ghost of love. Let no belief
 summon me, fleshed and bleeding, from the shade
 (Harwood, 2009, p. 147).

En el primero de los dos sonetos, Eloisa se había dirigido a Abelardo, tal vez siguiendo los afortunados versos de Alexander Pope titulados *Eloisa to Abelard*. En este segundo, por el contrario, la palabra pasa al maestro, quien dirige a la amada apasionadas palabras de amor y muerte. Aunque la autora ha definido la poesía como *rubbish*, en el momento en que se orienta al único objetivo de demostrar la incapacidad de los editores o de los redactores, el efecto resulta bastante lejos de lo decadente. Debo a Gabriele Poole, además de la traducción verdadera y justa, algunas observaciones totalmente pertinentes, comenzando por la relativa al “to hawk” del verso 8, que podría haberse traducido como “cacciare come un falco”. Si la segunda acepción del verbo inglés (“gridare come un venditore ambulante”) ha sido la aceptada, ha sido solo gracias a su contextualización.

Yendo al dístico final, el término “belief” aparece entre el significado de “creencia” y el psicológico de “ilusión”, la ilusión de una mujer atraída por la idea de que todo puede volver a ser como antes de la feroz y doble amputación padecida por Abelardo (la castración y el posterior alejamiento de Eloisa). De ahí la elección del sustantivo “fede”. También complejo es el inciso del verso siguiente, “fleshed and bleeding”. Aunque se ha preferido “in carne e sangue”, la expresión original correspondería a “encarnado y ensangrentado”, imagen truculenta en cuanto, tal vez, referible a la mutilación de Abelardo y al agrio sufrimiento de la alumna, ansiosa por recuperar al amado. Dicho esto, la primera traducción del texto, sin intención de respetar el acróstico, sonaría más o menos así (los espacios entre las estrofas del soneto se han introducido para trabajar con mayor comodidad):

Molto al di sopra del paesaggio della memoria, lascia che le paure
 scatenate dalle tonanti valli della tua mente
 portino i loro fulmini. Guarda fisso il sole. Trova
 il calore cinetico per bruciare il tuo velo di lacrime.

Tutta questa visione dipinta dalla notte appare
 sciolta nello smembrarsi dell'aria: pensati cieca.
 Più rumorosi della morte nei titoli di giornale, gli elementi
 inclementi gridano come un venditore ambulante la mia passione: tàppati le
 orecchie.

Ora rinnegami. Sii Tommaso l'incredulo. Spingi
 nel mio costato il dito del tuo dolore.
 Dimmi che sono una logora apparizione

nello sbrindellato sudario della lussuria.
 Non richiamare alcun fantasma d'amore. Non lasciare che alcuna fede

mi evochi, in carne e sangue, dall'ombra.

Una vez hecho, pasamos ahora al verdadero y preciso desafío consistente en convertir el acróstico inglés en un acróstico italiano. Tratándose de un soneto, la autora ha partido obviamente de una expresión de catorce letras, como es, de hecho, *Fuck all editors*. El traductor deberá hacer lo mismo, disponiendo preliminarmente los dos cuartetos y los dos tercetos según una frase de la misma longitud. Lo primero que hay que observar es que el italiano tendrá que acortar la longitud del dicho. De este modo, excluyendo por su longitud el sustantivo “redattori”, se deberá pasar del plural al singular mediante la inclusión referida a los respectivos: habrá que elegir “all’editore” (10 letras) antes que “a los editores”, “agli editori” (11 letras) – momento en que habrá que recordar que el acróstico no admite fusiones vocálicas de ningún tipo: ni sinalefas, ni sinéresis. Una posible solución podría ser *In culo all’editore*, pero de este modo obtendríamos un soneto caudado, esto es, con dieciséis versos en lugar de catorce. *Si fotta l’editore* nos hace ganar una letra, pero no es suficiente. *Fòttiti editore*? Mejor, pero entonces, ¿por qué no *Fottuti editori*, que, por encima de todo, al carecer de artículos, nos permite retomar el plural? Vayamos con esta última formulación.

Una vez creado el hilo conductor sobre el que hilvanar los catorce versos, comenzamos el trabajo propiamente dicho. Nuestro objetivo será partir del texto italiano inicial para “trasvasarlo” (evitando “tergiversarlo”) al interior del nuevo esquema. La operación, está bien repetirlo, se desarrollará introduciendo el menor número posible de cambios. Por lo tanto, lo que sigue pretende tan solo dar una idea del procedimiento que habría que adoptar sin albergar pretensión alguna respecto al valor de la versión propuesta. Una primera fase de acercamiento prevé la disposición, junto a cada verso, de las letras que hay que añadir. De este modo se podrá comenzar a orientar la transformación de los materiales “en bruto” paulatinamente modificados en base a las exigencias del acróstico seleccionado.

Desde este punto en adelante, revelándose en busca de soluciones, se inicia el lento movimiento de aproximación. El *incipit*, por ejemplo, centrado en el imperativo “lascia che”, se puede permutar en un “fa sì che” colocable en primera posición. Respecto al adjetivo “scatenate”, nada nos impedirá anteponerlo al genérico adverbio temporal “ormai”, con la misma facilidad con que transformamos el verbo “portino” en “trasportino”. Más audaz es el cambio de final del cuarteto: de hecho, para colocar “trova” en la apertura del cuarto verso, se hace necesario romper el encabalgamiento. La jugada es bastante intrusiva (como se diría de una operación quirúrgica) y se atenúa introduciendo en el verso precedente un “e poi” con el que intentar al menos restablecer un efecto de *contre-rejet* (teniendo siempre presente la ruptura entre la unidad del verso y la unidad sintáctica sobre la que bascula particularmente el encabalgamiento). He aquí el resultado:

Fa sì che molto al di sopra del paesaggio della memoria, le paure,
ormai scatenate dalle tonanti valli della tua mente,
trasportino i loro fulmini. Guarda fisso il sole, e poi
trova il calore cinetico per bruciare il tuo velo di lacrime.

Pasando a la segunda estrofa, parece lícito transformar la expresión “Tutta questa visione” en la solemne “Una visione, questa”, mientras podemos cambiar “sciolta” en un genérico “tutta disciolta”. Menos simple es modificar los dos versos siguientes. Para hacerlo, podemos anticipar el adjetivo “incivili”, dejar intacto el inciso (“più rumorosi della morte nei titoli di giornale”), y, por tanto, siguiendo lo que los teóricos de la traducción llaman “compensación”, acentuar el encabalgamiento perdido más arriba.

Para este último objetivo, bastará colocar el artículo “gli” en la clausura del séptimo verso, de forma que se inicie el octavo con el sujeto mismo, es decir, con “elementi”.

Una visione, questa, dipinta dalla notte, che appare
tutta disciolta nello smembrarsi dell’aria: pènsati cieca.
Inclementi, più rumorosi della morte nei titoli di giornale, gli
Elementi gridano come un venditore ambulante la mia passione:
tàppati le orecchie.

Y ya hemos llegado al primer terceto, que hacemos que se inicie con una delimitación temporal: no “adesso”, sino “da adesso”. Fácil, pues, cambiar “nel mio costato” con “in fondo al mio costato”, reforzando, antes que nada (a través del recurso la epéntesis del que hablaremos a continuación), la plasticidad de la escena neotestamentaria. En cuanto al enésimo imperativo-exhortativo (“Dimmi”), recurrimos al elemental recurso de hacerlo preceder de la fórmula de cortesía “Ti prego”, de forma que obtenemos:

Da adesso rinnegami. Sii Tommaso l’incredulo. Spingi
in fondo al mio costato il dito del tuo dolore.
Ti prego, dimmi che sono un’apparizione

Última estrofa. Actuando a través de la sinonimia, podemos pasar de “consunta” a “opaca”, posponiendo el adjetivo respecto al sustantivo “apparizione” (colocado en el verso precedente) al que ya se ha hecho referencia³. Siguiendo siempre nuestro acróstico, el imperativo “Non richiamare” se convierte en “Rifiutati di chiamare”. Para finalizar, esta vez exagerando un tanto, vemos la frase “Non lasciare che alcuna fede mi evochi” convertirse, de forma algo forzada, en “Non lasciare che alcuna fede ti inciti ad evocarmi”:

opaca nello sbrindellato sudario della lussuria.
Rifiutati di chiamare qualsiasi fantasma d’amore. Non lasciare che
alcuna fede ti
inciti ad evocarmi, in carne e sangue, dall’ombra.

Y he aquí el soneto, integralmente “traducido” en un acróstico:

Fa sì che molto al di sopra del paesaggio della memoria, le paure,
ormai scatenate dalle tonanti valli della tua mente,
trasportino i loro fulmini. Guarda fisso il sole, e poi
trova il calore cinetico per bruciare il tuo velo di lacrime.
Una visione, questa, dipinta dalla notte, che appare
tutta disciolta nello smembrarsi dell’aria: pènsati cieca.
Inclementi, più rumorosi della morte nei titoli di giornale, gli
Elementi gridano come un venditore ambulante la mia passione:
tàppati le orecchie.
Da adesso rinnegami. Sii Tommaso l’incredulo. Spingi
in fondo al mio costato il dito del tuo dolore.
Ti prego, dimmi che sono un’apparizione
opaca nello sbrindellato sudario della lussuria.
Rifiutati di chiamare qualsiasi fantasma d’amore. Non lasciare che

³ Respecto a este punto, Gabriele Poole ha observado cómo, a través de la partícula “out”, la frase “[nello] sbrindellato sudario della lussuria” parece sugerir una aparición proyectada en el sudario mismo, casi como una referencia a la Síndone.

alcuna fede ti
inciti ad evocarmi, in carne e sangue, dall'ombra.

Repito: no importa aquí la calidad del resultado, sino el proceso a partir del cual se ha obtenido. Sería fácil hacerlo mejor –es decir, conseguir una versión capaz de modificar la traducción de partida en un menor número de movimientos (por usar el lenguaje ajedrecístico). Se deja a otros esta empresa. Aquí interesa sobre todo entender de qué modo traducir una específica función del texto, mirada con una lectura vertical, además de una horizontal, de una composición poética.

III. EL ACRÓSTICO EN POLÍTICA. Acabamos de examinar un caso de acróstico “agresivo” en el que la lectura de la frase vertical encierra un intento decididamente polémico –algo que podría hacer pensar en el llamado “bastón animado”, es decir, un bastón que, pese a su reconfortante apariencia, esconde en su interior la hoja de una espada. Pues bien, otro ejemplo de esta práctica se encuentra en la última novela de Jonathan Franzen, *Purity*. Nos encontramos en Berlín Este, donde un joven de buena familia, un heredero perteneciente a la nomenclatura de la Alemania Oriental, se mofa de una revista literaria publicando una poesía con doble lectura. Igual que la poetisa australiana, y en los mismos años de su “verdadera” empresa, Andrea esconde, de hecho, detrás de un dictado áulico y escurridizo, una exclamación de violencia crítica declinada en dos lenguas (no por nada, la composición se titula *Muttersprache/Mother Tongue*): por un lado, “Ich widme eure Sozialismus den herrlichsten Samenerguss”, por el otro “I dedicate the most glorious ejaculation to your socialism” (Franzen, 2015, pp. 124-125)⁴.

El escritor, sin embargo, efectúa una especie de doble salto mortal. De hecho, el texto se presenta en dos versiones, una inglesa y otra alemana. Ahora bien, para ocultar mejor la labor de encriptación, el acróstico de la primera está escrito en la lengua de la segunda, y viceversa. De este modo, los lectores acaban aún más despistados. En efecto, ¿quién buscaría una frase inglesa en las iniciales de una composición en alemán y quién individualizaría una inglesa en una poesía en alemán? Lástima que la edición italiana (Franzen, 2016, pp. 140-142), pese a ser impecable, haya sacrificado los versos ingleses, limitándose a traducir solo los alemanes.

Pero aún hay algo que añadir, a propósito del momento final. Después del clamor suscitado por su empresa, el autor de la broma se acerca a una librería para pedir el último número de la revista en cuestión. El empleado lo mira con sospecha y le responde que el fascículo todavía no ha llegado. ¿Y eso cómo?, insiste el joven. La respuesta es lacónica: “Ha habido un problema con el contenido” (“There was a problem with the content”) (Franzen, 2015, p. 126)⁵.

Ahora, esté en inglés o en italiano, la oposición entre los dos componentes textuales tradicionales se muestra de modo análogo, recurriendo a la endíadis compuesta por “forma y contenido”, “*form and content*”. Y aquí reside su belleza: la respuesta del librero parece replicar lo obtuso de los redactores mismos, en el momento en que se obstina en cargar lo escandaloso del asunto, no en la elección estilística del poema, sino en su sujeto, no en la forma del acróstico, sino en el contenido de los versos. Aunque si en rigor la composición *Muttersprache/Mother Tongue* resulta materialmente “contenida” en la revista, incluso si en efecto el problema podría situarse en el

⁴ Debo la anotación a Giuseppe D’Onofrio.

⁵ Un análisis atento del acróstico puede verse en Showalter (2015). La reseña recuerda que Franzen, Fulbright Fellowship en Alemania en 1980, se ha ocupado de la edición de ensayos de el mismo Karl Kraus que, en un impagable artículo en el *Financial Times*, era definido como un “obscure Austrian satirist”...

“contenido” de la frase blasfema, el escándalo provocado por la publicación tiene un origen muy distinto, surgiendo de una práctica “formal” por excelencia, secreta y a veces sutil, ambigua e invisible como es, en concreto, el acróstico.

Traducción de Juan Pérez Andrés

Referencias bibliográficas:

- Atherton, C. (2002). *'Fuck All Editors': The Ern Malley Affair and Gwen Harwood's Bulletin Scandal*. *Journal of Australian Studies*, 26(72), 151-157. Recuperado de <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/14443050209387747>
- Cuini, C. (2002). *Nella Divina Commedia due impensabili acrostici finora segreti*. Roma: Pagine.
- Franzen, J. (2015). *Purity. A Novel*. New York: Farrar and Strauss.
- (2016). *Purity* (S. Pareschi, trad.). Turín: Einaudi.
- Harwood, G. (2009). *Abelard to Eloisa*. En G. Kratzmann, & C. Wallace-Crabbe (eds.), *Mappings of the Plane. New Selected Poems* (p. 147). Manchester: Carcanet Press.
- Nasi, F. (2015). *Traduzioni estreme*. Macerata: Quodlibet.
- Pellecchia, F. (2016). Nel labirinto del verso. *Dialogoi. Rivista di studi comparatistici*, 3, 41-52.
- Pozzi, G. (1981). *La parola dipinta*. Milán: Adelphi.
- (1984). *Poesia per gioco: prontuario di figure artificiose*. Bolonia: Il Mulino.
- Showalter, E. (2015, 16 de julio). Jonathan Franzen: A Man with Talent to Burn. *Prospect Magazine*. Recuperado de <https://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/a-man-with-talent-to-burn-jonathan-franzen-purity-book-review>
- Soro, A. (2009). “PESCE” in *Par*. V. 97-109: un acrostico inverso. *Electronic Bulletin of the Dante Society of America*. Recuperado de <http://www.princeton.edu/~dante/ebdsa/soro021609.html>

Bagatelle sul teatro tradotto

Bagatelle about translated theatre

Paolo Puppa

Università degli Studi di Venezia, Italia

puppa@unive.it

Artículo recibido el 27/02/2017, aceptado el 15/03/2017 y publicado el 15/07/2017



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RIASSUNTO: In Italia non c'è accordo, sintonia, nel rapporto tra sala e scena, tra la lingua parlata fuori del teatro e quella pronunciata in palcoscenico, tanto che gli autori devono inventare una propria lingua. Infatti, il palcoscenico italiano s'è privato altresì di un codice preciso di tradizioni che costituivano quasi i fondamenti organici per la stessa recitazione. Queste questioni permettono diverse riflessioni in torno alla lingua teatrale, sia nel caso della compagnia veneta che mette in scena i *Consigli a un giovane scrittore* di Danilo Kiš, sia la revisione, tra altre, del sincretico esperanto linguistico di Eugenio Barba.

Parole chiave: teatro; lingua; scena; traduzione

]

ABSTRACT: In Italy, there is nothing in common, no harmony, between audience and stage, in particular, between language spoken out of the theatre and language pronounced on stage, in a way that playwrights often are compelled to invent their own language. In fact, Italian theatre lacks a precise code of traditions able to shape the organic ground of recitation itself. These questions allow the author to reflect about theatrical language as in, for example, the case of a Venetian company that performs Danilo Kiš' play, *Consigli a un giovane scrittore*, or the revision, among others, of the syncretic Esperanto used by Eugenio Barba.

Keywords: theatre; language; stage; translation

Per parlare di lingue a teatro e di traduzioni, partirei da D'Annunzio. In una sua lettera del 19 ottobre 1896 a Georges Hérèlle, suo traduttore francese, durante la stesura della *Ville morte*:

vous savez qu'en italien le dialogue est très difficile. Notre langue est ainsi faite qu'il n'est pas possible d'éviter dans le dialogue l'un de ces deux défauts: la vulgarité ou l'affectation. La différence est trop grande entre la langue parlée et la langue littéraire. En choisissant la première, la vulgarité est inévitable; en choisissant la seconde, on ne peut pas éviter l'affectation. Je cherche à me tirer d'affaire en faisant des prodiges d'agilité; mais je ne réussis pas toujours, parce que les mots italiens ont une espèce de pesanteur sonore qui s'impose (D'Annunzio, 1946, p. 296).

Dunque D'Annunzio, al momento di trasferire in un'altra lingua il proprio testo teatrale, teme di non avere altra scelta tra la *vulgarité* della lingua colloquiale e l'*affectation* della lingua letteraria, per la secolare distanza nella nostra cultura tra oralità e scrittura. E si sa, purtroppo, come spesso abbia finito per privilegiare la seconda. Il fatto è che nel rapporto tra sala e scena, tra la lingua parlata fuori del teatro e quella pronunciata in palcoscenico, non c'è accordo, sintonia, orizzonte comune. Questo, specie a partire dalla formazione dello Stato unitario, col boicottaggio sistematico sferrato dalle istituzioni contro comicità e dialetto, favorendo viceversa la drammaturgia in lingua. Di conseguenza, mentre si affermano, importate dai repertori francesi e anglosassoni, *pièces à thèses*, le *drawing room comedies*, le *discussion plays*, la platea si trova di fronte ad una conversazione espressa in un lessico e in una sintassi irreali, antimimetica, come se a questa lingua posticcia e convenzionale fosse stato tolto il corpo, nel senso della realtà bassa e dei ceti subalterni di cui il dramma pare disinteressarsi. Lo sporco del quotidiano, ossia l'entropia, le ridondanze, i refusi, lo spreco, il di più e il di meno rispetto al *sermo elatus* dell'eloquio teatrale, insomma i tratti soprasegmentali del discorso, vengono cancellati infatti dalle simmetrie ordinate e dai dizionari retorici del salotto manierato. Al punto che un critico e uno storico di tendenza, Vito Pandolfi, sosterrà negli anni '50 che il respiro della sala non condiziona più ciò che avviene in palcoscenico, coll'impossibilità di una compatibilità da noi tra i termini nazionale e popolare, a differenza di altre civiltà teatrali (Pandolfi, 1956; 1959; Mancini, 1990). Tant'è vero che ogni volta ci si dovrà inventare una propria lingua, magari puntando sui filosofemi tardo pirandelliani, come si orienteranno i vari Betti e Fabbri, pur nel clima di mobilitazione ideologica acceso dalla Resistenza, tra coscienzialismi e sensi di colpa etici vivisezionati in sillogismi rivolti unicamente alle anime belle, e del tutto lontani dalla complessità sociale del paese. E del resto, la terapia salvifica contro i rischi della letterarietà viene da un lato praticata nell'accentuazione della lingua alta, nella rinuncia alla falsa imitazione del quotidiano, come nei *pastiches* sublimi di Gadda, e nella linea poetica che da Pasolini porta a Testori, dall'altro nella ricostruzione precisa e maniacale di vocabolari circoscritti a milieux determinati, nel minimalismo gergale di un Flaiano contaminato dalla sincope cabarettistica o di una Ginzburg sfumata in atmosfere crepuscolari.

Del resto, l'antinomia tra parlato-parlato e parlato-scritto per essere recitato/declamato – secondo l'efficace terminologia di Nencioni (1983, pp. 127-179) – viene risolta in apparenza a tutto vantaggio del primo polo. Il Pirandello del 1920, al tempo cioè del suo discorso catanese per gli ottant'anni di Verga, esaltato ai danni di D'Annunzio in quanto felicemente legato al piano denotativo, non connotativo della lingua, avrebbe di certo collocato l'autore bellunese nella famiglia degli scrittori di cose

e non di parole. Risultato di tutto ciò, una lingua difficile quella dei nostri autori, ardua da maneggiare, impervia non appena passa dagli occhi di chi legge alla bocca degli attori e alle orecchie della platea. Insomma, un idioma che rischia di puzzare di piombo, ossia di stampa! A tale smantellamento ha partecipato pure la scolarizzazione dei nuovi attori, come avviene fin dal '35 nell'Accademia D'Amico, dove l'organizzazione dei corsi privilegiava la dizione e la corretta padronanza dell'eloquio, riducendo la performance al mero rispetto della parola scritta. Ora, senza la forza fermentante del dialetto, il nostro palcoscenico s'è privato altresì di un codice preciso di tradizioni che costituivano quasi i fondamenti organici per la stessa recitazione. In più, i nostri autori nella misura in cui costruiscono scene mimetiche della vita quotidiana, e si avventurano per i meandri rischiosissimi della conversazione, non fanno altro che accentuare la separatezza tra la lingua mormorata sotto la luce della ribalta e quella praticata dalla sala.

Seconda citazione. Ci spostiamo in un territorio molto lontano lessicalmente, ma vicino geograficamente, specie se pensiamo ai furori ideologici del Vate a Fiume, ovvero in ambito serbo croato collo scrittore Danilo Kiš. Gli anni sono più vicini a noi, esattamente 1984, allorché compare una sua raccolta di scritti, *Homo poeticus*, che contiene il passo *L'ossimoro epistemologico*, il quale costituisce il nucleo primario del procedimento formale nel discorso narrativo, forma genetica alla base di questi fulminanti *Consigli a un giovane scrittore*, utilizzati di recente sulla scena italiana da una giovane compagnia veneta, distintasi nel territorio della ricerca più avanzata, gli Anagor di Castelfranco (Puppa, 2016, pp. 7-47), nello spettacolo *Virgilio brucia* del 2014. Ebbene, questi *Consigli*, come l'antica Pizia, dicono tutto e il contrario di tutto, attraverso una serie apodittica di affermazioni subito dopo puntualmente seguite da smentite e palinodie. Quasi una vertigine di senso, una compiaciuta perdita della sicurezza ontologica e identitaria. Questo, a partire proprio dalla lingua: "Convinciti che la lingua in cui scrivi è la migliore di tutte, poiché non ne hai un'altra. / Convinciti che la lingua in cui scrivi è la peggiore di tutte, anche se non la cambieresti con nessuna". E subito oltre a proposito dell'omologazione tra gulag e campi di sterminio nazisti: "Manda a fare una passeggiata chi paragona i campi di concentramento con il carcere della Santé. / Manda al diavolo cento volte chi dice che Kolyma era diversa da Auschwitz" (Kiš, 2009, pp.37-40). E lo stesso Kiš non esita a compiangere un autore che pure stima come Brodskij, diasporico per sua scelta in terra anglofona e costretto ad esprimersi artisticamente in una lingua straniera, avvilendo i propri straordinari registri espressivi. Di fatto, chi ha la sventura di nascere in una *koinè* non egemonica nel mondo, alla periferia dell'impero, come l'anglo-americana che da più d'un secolo detta le condizioni e le strategie anche del mercato editoriale internazionale, ha davanti una drammatica (è la parola) scelta: inabissarsi nel proprio dizionario o rassegnarsi a farsi stravolgere da un altro sistema, a farsi tra-dire, ovvero tra-durre. E si pensi ad un drammaturgo che adopera le parole, non il corpo come il performer. Del resto per secoli abbiamo esportato fuori frontiera grandi scenografi, dunque immagini, grandi musicisti col melodramma, dunque suoni, o le acrobatiche e virtuosistiche maschere dialettali, dunque il corpo. Non la parola. Da qui, la carenza di autori italiani di respiro europeo, si dice, nei due ultimi secoli, se lo stesso Pirandello ha sudato le proverbiali sette camice per passare oltre la Manica e oltre Oceano.

Terza e ultima citazione. La Babele può essere anche felice, per dirla col George Steiner di *After Babel* del 1975, che da ebreo abituato a transumanze e ad assimilazioni sdrammatizza l'aura tragica di simili asserzioni, in quanto la parola entro la medesima lingua produce equivoci, in modo che ogni interlocutore traduce e svisa il messaggio dell'altro. Basti pensare ai *Sei personaggi* pirandelliani del 1921, dove le parole

trascorrono tra i dialoganti perdendo le connotazioni intime, e riducendosi al mero referente denotativo. Ecco allora un rappresentante glorioso del terzo teatro, pugliese trapiantato in Danimarca dopo soggiorni in Polonia e in India, Eugenio Barba. Costui ha praticato una sorta di esperanto linguistico tra i suoi interpreti-sacerdoti dell'Odin Teater di Holstebro dal 1966. Qui, infatti, la parola viene centrifugata ad azione vocale, sonorizzata, non separa più attori e spettatori, valica i confini, la si ascolta volentieri anche se l'idioma non si conosce. Simile "al mare che unisce e separa", avvicina attori di lingue diverse in un "grande paese professionale planetario". O anche "una torre di Babele a rovescio". E il semplice recitare in Danimarca per norvegesi rappresentava una impasse insormontabile senza l'*escamotage* appunto della sonorizzazione astratta del lessico e della sua dilatazione musicale. E la tragedia dell'adattamento all'estero dove la pronuncia scorretta ti emargina, si rovescia in questo grammelot, per dirla con Fo, o meglio appunto quasi un esperanto nel suo pendolare tra lingue quotidiane e lingue reinventate, o adattate a quelle del paese ospitante. Così, la balbuzie, la goffaggine espressiva si riscatta in scelta stilistica. Ma già a partire dagli esercizi di improvvisazione, gli attori vengono sollecitati a forgiarsi una *koinè* autistica, che poi diverrà il russo inventato in *Min far hus* del 1972, il copto-greco-yiddish nel *Vangelo di Oxyrhincus* del 1985. Scorrono così intarsi di vocabolari, abbozzi di lingue morte e fantasmatiche. L'ambiguità di favelle tanto eterogenee, il lato *unheimlich* dei loro suoni si regge anche, oltre che sull'appoggio di violini e organi elettronici, fisarmoniche e flauti, su un impasto salmodiante di gemiti e di litanie, quasi la cifra acustica riconoscibile dell'Odin, ritmata su accenti di continuo mutati, e di volta in volta imperniati su repertori quanto mai diversi. Emerge chiaramente un sincretismo dei generi musicali, tra motivi ebraici, arabi, tibetani, sardi, cinesi, balinesi. Babele anche orizzontale perché a volte, come in *Kaspariana* del 1967 e poi in *Kaosmos* del 1993 ogni attore parla la propria lingua. In altre occasioni, un semplice bilinguismo, forse motivato dalle tournées festivaliere. Si fa strada allora un codice omogeneo, come il tedesco scelto per il lavoro su Brecht, doppiato d'altra parte da un attore che traduce nella lingua sempre del paese ospitante, o come l'inglese adottato per *Come! And The Day Will Be Ours!* del '76, scatenato montaggio sul genocidio degli indiani, attuato dai bianchi che inseguono il miraggio dell'oro (Barba, 2012, pp. 246, 245 e 211, rispettivamente).

Vengo a me. Mi trovo di recente in una specie di bipolarismo. Teoricamente, per gusto di spettatore e di storico del contemporaneo, sono vicino alla scena postmoderna, plurimediativa, dove spariscono i personaggi, e al loro posto subentrano attanti entro spazi e tempi indeterminati, meri tralicci di audiovisivi senza storie e montaggi organici. Come drammaturgo, come autore di copioni monologanti o coreutici, continuo a praticare la battuta. Sono stato tradotto in molte lingue, anche lontane, come il ceco o il polacco o il giapponese. In questi casi, non posso controllare e mi affido con fiducia ai miei traghettatori in altri dizionari marini. Se viceversa si tratta di vocabolari occidentali, come francese, ispano-portoghese e inglese soprattutto, controllo e a volte posso intervenire a priori. A volte non faccio a tempo. Mi son trovato ad esempio, nel mio *Minotauro*, pure traslato da un'eccellente specialista scozzese e del tutto bilingue, edito in *Plays and players* (1999, pp. 42-47), un'allusione alla Shoah inesistente, in quanto nel testo cartaceo Jew stava per il mio "ebbro". Può capitare. Oppure, in un mio copione premiato e circolante all'estero anche, come *Le colline di Euridice*, ad un certo punto del plot, quando in una coppia rovinata dalla morte della unica figlia il marito esplode con disprezzo alludendo alla moglie con "Senti sta matta!", l'americano traduceva "Listen to this crazy woman", mentre l'inglese optava per "Are you mad". Nel primo caso si allungava la sequenza verbale, mentre nel secondo l'uomo si rivolgeva direttamente alla donna, quasi la guardasse negli occhi: nell'originale, in cui l'italiano era venato da una

patina appena accennata di venetismo, il contatto fatico-conativo era invece saltato, quasi si trattasse di una ruminazione autoreferente. Tutto qua.

Passo ora ad un mio monologo, appena sfornato, e da me stesso performato il 6 aprile di quest'anno nel teatro ottocentesco di Cittadella, nel padovano*. Compie duecento anni questo glorioso edificio, pertanto più vecchio persino di me. Qui, per la verità, ero già stato anni fa come drammaturgo per il *King Lear* di Giorgio Albertazzi. Il testo, *Il ratto d'Europa*, inserito in un progetto più ampio dedicato a *Classici contro*, circuito che coinvolge licei mettendoli a contatto con convegni universitari, si occupa del rapimento, ad opera di Zeus, della fanciulla libanese, Europa. E il Dio dell'Olimpo non esita nel mito originale a mimetizzarsi in toro. Mito esaltato da Omero, Esiodo, descritto al dettaglio da Ovidio nel secondo libro delle *Metamorfosi*, e immortalato nelle metope antiche, nei mosaici medievali, nella pittura abbagliante di Tiziano e Veronese, o in quella francese tra '600 e '700, via via sino a Picasso e a Bechman. Io lo riprendo alla mia maniera, prosaicizzandolo, ossia abbassandolo di grado, e faccio parlare lui, un vecchio egotista, in odore di Alzheimer, che ricorda a fatica la prodezza giovanile, di fatto uno stupro pedofilo. Non rispetto il mito sulla scia di D'Annunzio, da cui partivo in questo discorso, non metto i baffi alla Gioconda, secondo la pratica irriverente dadaista-futurista. No, seguo piuttosto il grande modello di Alberto Savinio, esibito in *Alceste di Samuele* del 1950 e in *Emma B vedova Giocasta* del 1952. Buona lettura, se credete.

* Il testo si pubblica in traduzione spagnola alle pp. 158-164.

Riferimenti bibliografici:

- Barba, E. (2012). *La conquista della differenza. Trentanove paesaggi teatrali*. Bulzoni: Roma.
- D'Annunzio, G. (1946). *D'Annunzio à Georges Hérèlle*. Correspondance présentée par G. Tosi. Paris: Denoël.
- Kiš, D. (2009). *Homo poeticus*. Milano: Adelphi.
- Mancini, A. (a cura di). (1990). *Vito Pandolfi. I percorsi del Teatro Popolare*. Bologna: Nuova Alfa editoriale.
- Nencioni, G. (1983). *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*. Bologna: Zanichelli.
- Pandolfi, V. (1956). *Il teatro italiano del dopoguerra*. Bologna: Guanda.
- (1959). *Teatro italiano contemporaneo*. Milano: Schwarz.
- Puppa, P. (December, 1999). The Minotaur. *Plays international*, 15(3), 42- 47.
- (2016). Intervista sulla bellezza e sul male. In S. De Min (a cura di), *Decapitare la gorgone. Ostensione dell'immagine e della parola nel teatro di Anagoor*. Corazzano (Pisa): Titivillus.



Ilustradores, actores y traductores

Illustrators, actors and translators

Luigi Pirandello
(Agrigento, 1867 - Roma, 1936)

Publicado el 15/07/2017



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

Nota introductoria a *Ilustradores, actores y traductores* de Luigi Pirandello *

La relación ente el texto dramático y sus posibles traducciones, sean estas intralingüísticas o inter semióticas, ha sido y continúa siendo objeto de discusión ya sea entre críticos y autores teatrales como entre teóricos de la traducción. Por un lado, están quienes atribuyen al texto teatral una consistencia literaria autónoma y asocian a cada una de sus traducciones, incluida la puesta en escena, la idea de pérdida; por otro lado, están quienes –en una óptica de pérdida al revés– sostienen que el texto dramático se realiza completamente solo a través de su puesta en escena, quedando de la otra manera incompleto.

Entre los primeros está Luigi Pirandello (Agrigento, 1867 – Roma, 1936), aunque su postura será objeto de una revisión radical en los últimos años de su vida. En las páginas de su *Illustratori, attori e traduttori* de 1908, del que proponemos aquí un extracto, se inspira explícitamente en la *Estetica* de Croce, añadiendo a la idea de pérdida, implícita en la argumentación crociana e inserta en cada experiencia de traducción, la de traición. A los actores les sucede, según Pirandello, aquello que les sucede ya sea a los ilustradores como a los traductores, es decir, desatender inevitablemente en sus interpretaciones, ilustraciones y traducciones la voluntad originaria de sus autores. Y la sensación de «disminución» y «daño», de pérdida y exactamente traición que advierte el escritor al mirar las ilustraciones de su texto o al leer sus traducciones – reproducciones siempre inadecuadas en cuenta a la forma estética perfecta e irreplicable del original– es la misma que siente el autor teatral al ver puesta en escena su propia obra dramática.

Es interesante advertir la convergencia de pensamiento entre estas páginas de Pirandello y las sucesivas y análogas reflexiones que Croce, interviniendo sobre la cuestión específica de la relación entre el texto dramático y su traducción escénica, añade a una reseña de un texto de crítica teatral de Piero Gobetti. En el breve escrito de 1923 la posición del filósofo permanece coherente con sus reflexiones sobre la traducción, es decir, con la idea de la imposibilidad de una perfecta equivalencia entre el original y su traducción. Al trabajo exacto del traductor, Croce asimila el del actor, que «es otra obra» respecto a la escritura del poeta ya perfectamente «acabada en sí misma». También a la puesta en escena, al igual que a la traducción, se le niega por ello cualquier posibilidad de equivalencia con el texto de partida: se trata más bien de una relación de aproximación, de *adecuación* a un original que ya está perfectamente completo en la página y no necesita de ninguna transposición escénica que lo complete (Croce, 1923, p. 250). Tanto para Croce como para Pirandello, entonces, una cosa es el texto, perfectamente completo en sí

* Albanese, A. & Nasi, F. (eds.). (2015). *L'artefice aggiunto: riflessioni sulla traduzione in Italia: 1900-1975*. Ravenna, Longo, pp. 49-46. El texto de Luigi Pirandello, 'Illustratori, autori, traduttori' es la versión publicada en 1908 en *Arte e scienza* (Roma: W. Modes, pp. 76-108) –y que aquí figura con varios *omissis*, hasta la p. 102–. El texto había aparecido ya anteriormente, el 16 de enero de 1908, en la revista *Nueva Antología* (43, 866, pp. 227-240).

misma y autosuficiente, y otra cosa son sus diversas representaciones en el teatro, inevitables alteraciones de su identidad y de las intenciones últimas de sus autor.

La lectura de estos fragmentos, interesantes también por el llamamiento polémico a las páginas que Pascoli dedica a la traducción de la poesía, evidencia una toma de posición enérgica y sin medias tintas por parte del dramaturgo siciliano, salvo para relajar después los tonos en un escrito de 1936 que el autor añade a la *Storia del teatro italiano* en diez lecciones bajo el cuidado de Silvio D'Amico, en donde, de hecho, reconoce la legitimidad, y por tanto la necesidad, de la transposición teatral, «porque la obra de arte, en teatro, ya no es el trabajo de un escritor, que se puede siempre salvaguardar del resto de otra manera, sino un acto de vida para crear, momento por momento, sobre el escenario, con el apoyo del público, el cual debe extasiarse» (Pirandello, 1936, p. 26).

Referencias bibliográficas:

Croce, B. (1923). Recensione a Piero Gobetti, La frustra teatrale, *La Critica*, XXI, 1923.

Pirandello, L. (1936). *Introduzione*. En *Storia del teatro italiano*, S. D'amico (ed.). Milán: Bompiani.

Ilustradores, actores y traductores

Desde hace un tiempo se ha vuelto a poner de moda, tanto en cuanto a prestigio como en honor, la ilustración de libros. Hemos visto ilustrados hasta libros de poesía lírica, que ya es decir. Y la nueva barbarie científica ha llegado a ilustrar en Francia, por medio de la fotografía, novelas y cuentos [...]

¿Quizás la ausencia de obras ilustradas en sí mismas hace hoy triunfar de tal manera a los ilustradores? Es un chiste, una riña facilísima; pero viene espontáneamente a la boca, teniendo en cuenta cómo los ilustradores triunfan hoy en día no solo en los libros, en las reseñas, en los periódicos, sino en todas partes; también –dicho sea de pasada– en la música.

El músico que toma un drama, o una pequeña obra, pero completa en todas sus partes (*Tosca*, pongamos por caso, o *Fedora*) y lo enmarca y lo decora con comentarios orquestales, añadiéndoles aquí y allí algunas viñetas melódicas, ¿no está metiéndose él mismo en el campo del ilustrador?

Se sabe que el libreto de un melodrama, rigurosamente hablando, debería ser casi ininteligible a la lectura, debería aparecer manco, incompleto, en cuanto obra de arte; es decir, debería dejar en suspenso e insatisfecho al lector, con un vivo deseo, intranquilo, de algo más no accesorio, sino sustancial: esto es, de la música, la cual, unida y fusionada con él, debería formar la obra de arte entera: el melodrama.

Quien pone música a *Tosca* o *Fedora* muestra que no entiende, o que no quiere entender qué es o debe ser un melodrama, por la sencillísima razón de que la música en tales dramas, aunque estén completos, representa no solo un contorno superfluo y ocioso, sino –en el sentido clásico del término– una contaminación indigna.

Lo mismo sucede inversamente, según mi modo de ver, no digo ya la viñeta fotográfica, sino incluso de artística en un libro de poesía.

Porque si aquella –la música– ofende al poner el sentimiento vago que es propio de sus formas y de sus modos, entre las ideas y las representaciones precisas de un drama realista, la viñeta lo hace porque determina demasiado y casi endurece con una expresión demasiado precisa las imágenes del poeta, y esto cuando no las falsea.

[...] Un ilustrador, por muy bien que interprete el sentimiento del poeta, no logrará nunca, por la misma naturaleza de su arte, devolver lo que hay de fluctuante en la expresión del poeta. ¡Y la interpretación fiel es tan difícil, por no decir imposible! Cuanto más valiente es el artista, más ve y se expresa en una manera propia y particular. Tres pintores insertos en las mismas condiciones de luz y ambiente a quienes se les ponga delante a alguien vivo y que respira, realizarán tres retratos diferentes: ¡imaginémonos qué harían con una figura ideal, una escena imaginada de un libro! Puede decirlo quien ha tenido la ventura de ver publicada su novela o uno de sus cuentos en cualquier revista ilustrada.

Desde otro punto de vista, de esta imposibilidad, o casi, de una fiel interpretación puede hablar quien ha escrito para el teatro. Porque en el arte dramático, ¿qué otra cosa es la escena sino una gran viñeta viva, en acción? ¿Qué son los cómicos sino ilustradores también ellos?

Aunque estos ilustradores son, desgraciadamente en este caso, necesarios.

Cuando leemos una novela o un cuento, nos las ingeniamos para imaginarnos los personajes y las escenas tal y como nos las describe y representa el autor. Ahora supongamos, por un momento, que esos personajes, de repente, por un prodigio, saltan del libro, vivos, hasta nosotros, a nuestra habitación, y se ponen a hablar con su voz y a moverse y actuar sin el sostén descriptivo o narrativo del libro.

¡Nada de asombro! Ese prodigio, precisamente, es lo que hace el arte dramático. [...] Pero para que de las páginas escritas los personajes salten vivos y se muevan por sí mismos, es necesario que el dramaturgo encuentre la palabra que sea la acción misma hablada, la palabra viva que mueva, la expresión inmediata, innata al acto, la expresión única, que no puede ser sino aquella, la propia a un dado personaje en aquella dada situación; palabras y expresiones que no se inventan, sino que nacen cuando el autor si ha identificado de verdad con su criatura hasta sentir como esta siente, a quererla como ella se quiere.

El fenómeno más elemental que se encuentra en el fondo de la ejecución de cada obra de arte es este: una imagen (es decir, esa especie de ser inmaterial, y sin embargo vivo, que el artista ha concebido y desarrollado con la actividad creadora del espíritu), una imagen que tiende a convertirse –como hemos dicho– en el movimiento que la efectúa, volviéndola real, en el exterior, fuera del artista. La ejecución necesita salir viva de la concepción y solo por virtud de esta, por un movimiento no provocado industriosamente, sino libre, es decir, promovido por la misma imagen que quiere liberarse, traducirse en hecho real y vivir. [...] ¿Puede suceder esto en el arte dramático?

Siempre, por desgracia, entre el autor dramático y su criatura, en la materialidad de la representación, se introduce necesariamente un tercer elemento imprescindible: el actor.

Como ha quedado dicho, esta es para el arte dramático una sujeción inviolable.

El actor debería hacer igual que el autor, quien para crear obra viva debe fusionarse con su criatura hasta sentirla como se siente ella a sí misma, quererla como ella se quiere a sí misma, de igual modo, si fuera posible.

Pero incluso cuando se encuentra con un gran actor que logra desnudarse de toda propia individualidad para entrar en la del personaje que tiene que representar, la encarnación plena y perfecta se ve obstaculizada, a menudo, por razones, de hecho, irremediables: por la propia figura del actor, por ejemplo. Este inconveniente se repara,

al menos en parte, con el maquillaje. Pero tenemos siempre una adaptación, una máscara, antes que una verdadera encarnación.

Y esa misma ingrata sorpresa que sentimos al leer un libro ilustrado, al ver representada por el ilustrador la viñeta de un modo diferente a como nos habíamos imaginado a algún personaje o escena, debe sentirla sin duda un autor dramático al ver escenificado por los actores en el teatro su drama. Por más que el actor se esfuerce en penetrar en las intenciones del escritor, difícilmente logrará ver como este ha visto, a sentir al personaje como el autor lo ha sentido, a representarlo en la escena como el autor lo ha querido. [...]

Pues bien, ¿cuántas veces un pobre autor dramático, asistiendo a las pruebas de una de sus obras, no grita de esta manera “¡No! ¡Así no!”; retorciéndose como en una tortura, debido al despecho, a la rabia, al dolor de no ver responder la traducción en realidad material, que debe ser por fuerza de otros, a la concepción y a la ejecución ideal que son suyas, todas suyas?

Pero entonces, ante las quejas del autor, sufre el actor a su vez, ese actor que ve y siente la obra de otra manera y considera a su vez como un atropello, como una pesadilla, la voluntad y la visión del autor. Para que el actor, si no quiere (ni puede quererlo) que las palabras escritas del drama le salgan de la boca como de un altavoz o un fonógrafo, necesita volver a concebir al personaje, concebirlo a su vez a su manera; necesita que la imagen ya expresada vuelva a reorganizarse en él y tienda a concretarse en el movimiento que la genera y la convierte en real sobre la escena. También para él, en fin, la ejecución necesita que salte de la concepción, y solo en virtud de esta, a través de movimientos ya promovidos por la misma imagen, viva y activa, no solo dentro de él, sino convertida con él y en él en alma y cuerpo.

Ahora bien, aunque no nacida en el actor espontáneamente, sino suscitada en su espíritu por la expresión del poeta, ¿esta imagen puede ser de alguna forma la misma? ¿Puede no alterarse, no modificarse, pasando de un espíritu a otro?

Ya no será la misma. Será, quizás, una imagen aproximada, más o menos semejante, pero la misma, no. U personaje concreto sobre el escenario dirá las mismas palabras del drama escrito, pero estas no serán nunca las del poeta, porque el actor las ha recreado en sí y suya es la expresión de todo cuanto no son las palabras: su voz, su cuerpo, sus gestos.

Y es precisamente lo mismo en el caso del traductor.

Ilustradores, actores y traductores se encuentran, de hecho, y considerándolo bien, en la misma condición frente a la consideración estética [...] Los tres tienen delante de sí una obra de arte ya expresada, es decir, ya concebida y seguida por otros, que uno tiene que traducir en otro arte; el segundo, en una acción material; el tercero, a otra lengua.

¿Cómo son posibles estas traducciones?

Justamente menciona Benedetto Croce en su *Estética*, que no es posible reducir lo que ha ya ha recibido su forma estética a otra forma, también estética, y que cada traducción disminuye o gasta: la expresión siempre es una, la del original, siendo la otra más o menos deficiente, es decir, no es expresión propiamente; que no es posible, en suma, una reproducción de la misma expresión original, sino como mucho la producción de una expresión semejante, más o menos próxima a aquella.

Esto que Croce dice para las traducciones propias y verdaderas, es decir, para quien traduce de una lengua a otra, es verdad también —como ya lo hemos visto— para los ilustradores y los actores; de igual modo son ciertos y se dan en los tres la pérdida y la tergiversación.

Cómo y por qué el ilustrador corrompe y disminuye la imagen del poeta, lo he demostrado al principio; ellos la reproducen en un arte más limitado, les da la expresión

precisa, los contornos materiales, visibles del diseño, fija, traduce la imagen sobre todo para la vista, en detrimento de la armonía de hecho espiritual de esta.

¿Y el actor?

Pues eso. La realidad material, cotidiana, de la vida limita las cosas, los hombres y sus acciones las tergiversa, las deforma. En realidad, las acciones que ponen de relieve un carácter se distinguen sobre un fondo de contingencias sin valor, de tópicos comunes. Mil obstáculos imprevistos, improvisados, desvían las acciones, corrompen los caracteres; a menudo insignificantes y vulgares miserias las empequeñecen. El arte libera las cosas, a los hombres y a sus acciones de estas contingencias sin valor, de estos tópicos comunes, de estos vulgares obstáculos o insignificantes miserias; en cierto sentido, los abstrae; es decir, rechaza sin ninguna atención todo lo que contraría las concepciones del artista y aferra en cambio todo lo que, de acuerdo con ella, le da más fuerza y más riqueza. Crea, de este modo, una obra que no es, como la naturaleza, sin orden (al menos aparente) y repleta de contradicciones, pero casi en un pequeño mundo en los que todos los elementos se sostienen unos o otros y cooperan unos con otros. En este sentido, el artista, exactamente, idealiza. No es que él represente tipos o dibuje ideas; simplifica y concentra. La idea que él tiene de sus personajes, el sentimiento que exhala de estos, evocan las imágenes expresivas, las agrupan y las combinan. Los tópicos inútiles desaparecen, todo lo que es impuesto por la lógica viviente del personaje es reunido, concentrado en la unidad de un ser menos real y sin embargo más verdadero.

Entonces, ¿qué hace el actor? Exactamente hace lo contrario que ha hecho el poeta. Es decir, vuelve más real, y sin embargo menos verdadero, el personaje creado por el poeta, es decir, le quita tanto de aquella verdad ideal, superior, como más le da de aquella realidad material, común; y lo hace menos verdadero también porque lo traduce a la materialidad ficticia y convencional de la escena. El actor, en suma, da una consistencia artificiosa, en un ambiente postizo e ilusorio a personas y a acciones que ya han tenido una expresión de vida superior a las contingencias materiales y que ya viven en la idealidad esencial y característica de la poesía, es decir, en una realidad superior.

Lo mismo sucede en las traducciones (específicamente de la poesía) de una lengua a otra. Recordemos lo que Dante decía en el *Convivio*: «Que sepa cada uno que, nada por la inspiración de las Musas armonizado, puede de su lengua a otra cambiar, sin romper toda su dulzura y armonía». Es como trasplantar un árbol engendrado en otro terreno, florecido bajo otro clima, a un terreno que ya no es el suyo: bajo un nuevo clima perderá su verdor y sus flores; por verdor y por hojas entiéndanse las palabras nativas, mientras que por flores, esa gracia particular de la lengua, esa armonía esencial de inimitable e esta. Las palabras de una lengua tienen para el pueblo que la habla un valor que va más allá del significado, por así decirlo, material de estas, y que es dado por tantas cosas que se escapan al examen más sutil, puesto que verdaderamente son como el alma, impalpables: cada lengua inspira un particular sentimiento de sí misma y un valor que va más allá de la forma gráfica de las palabras. Si traducimos la palabra alemana *Liebe* por la italiana *amore*, traducimos el concepto de la palabra, nada más: pero, ¿y el sonido? ¿Y ese sonido particular con ese eco que suscita en el espíritu y sobre el que, quizás el poeta, en cierto momento, ha puesto su confianza? ¿Y la gracia que deriva de la especial colocación de las palabras, de las construcciones, de las posiciones propias de cada idioma? Sí, de hecho, habremos trasplantado el árbol, pero obligándolo a vestir otras hojas, a florecer con otras flores; hojas y flores que brillarán y ondearán de otro modo movidas por otra aura ideal; y el árbol, en los mejor de los casos, ya no será aquel. En el peor de los casos, es decir, cuanto más nos esforcemos en hacerle retener aquel primer vigor, más miserable y apagado se mostrará.

En el volumen reciente, *Pensieri e discorsi*, Giovanni Pascoli habla del arte y de los modos de la traducción¹, sobre todo de los autores clásicos antiguos, y dice «¿Qué es traducir?». Así preguntaba hace poco el más sobresaliente de los filólogos alemanes; y respondía: “Lo de fuera debe convertirse en nuevo; lo de dentro quedarse como está. Que más o menos quiere decir que se queda el alma y cambia el cuerpo; la verdadera traducción es metempsicosis”. No se podía decir mejor, pero la tajante definición no acaba con mis o nuestras dudas. Mudar de ropa (*Travestie*), en italiano puede ser “travestismo”, pero “travestir” suena mal en italiano. Así que entendámonos: debemos dar al escritor antiguo un ropaje nuevo, no debemos travestirlo. En el pasado hemos travestido demasiado, ya fuera a sabiendas o sin quererlo. Quizás es causa de esto los especiales destinos de la lengua y de la literatura; el hecho es que para nosotros el problema de la traducción no es tan sencillo. Nosotros no tenemos siempre o no tenemos a menudo un ropaje que ofrecer al escritor antiguo de prosa o de poesía: al menos no lo tenemos ahí, preparado; al menos no sabemos que está ahí, listo para ser escogido. Y además, ¿en qué medida es justa en la metempsicosis (al menos con este propósito de traducir) la distinción de cuerpo y alma? No es justa. Cambiando el cuerpo se cambia también el alma. Se trata, pues, no de conservar el alma del antiguo en un cuerpo nuevo, sino de deformarlo lo menos posible; se trata de escoger para el antiguo el ropaje nuevo, aquel que menos lo haga parecer diferente, ridículo y torpe. Debemos, en suma, observar, al traducir, la misma proporción que hay en el texto, entre pensamiento y forma, entre alma y cuerpo, lo de dentro con lo de fuera».

Pascoli observa agudamente que no es apropiada la distinción entre cuerpo y alma: cambiando el cuerpo, se cambia también el alma. Pero, ¿qué entiende él por cuerpo y por alma? Por cuerpo entiende la forma, por alma, el pensamiento; y recae, ay Dios, como si De Sanctis, y como tantos otros hombres inteligentes que después de él han discutido sobre crítica clásica estética, hubiera predicado en el desierto. Recae en el viejo error de la crítica clásica y romántica de considerar la forma como un *lo de fuera*. Porque si verdaderamente pudiera separarse el contenido artístico de su forma, el cuerpo sería el pensamiento; el alma, la forma. El pensamiento de un escritor, antiguo o reciente, lo que él ha querido contar, el concepto de la cosa, en suma, nosotros podemos perfectamente traerlo, traducirlo a otra lengua, hacerlo, en definitiva, comprensible: pero el alma no podemos traerla, la forma, que —en arte— es todo. Cambiando el cuerpo, es decir, el pensamiento, se cambia también el alma, es decir, la forma: esto es obvio. Pero conservando el cuerpo, el pensamiento, ¿se le puede dar un alma, una expresión diversa? Eso intenta la traducción. E intenta lo imposible: ¿cómo revivir un cadáver insuflándole otra alma? Lo que Pascoli llama *lo de fuera* es propiamente la expresión: pero la expresión de hecho es el alma; y lo dice él mismo poco después, sin darse cuenta. De hecho, sigue insistiendo erróneamente en pensamiento e intención: «Hay traducción y hay interpretación: la obra de quien quiere traer el pensamiento y la intención del escritor, y de quien busca solo hacerlo comprender. Para este último, el *fidus interpres*, no importa devolver *verbum verbo*; adoptar cuantas palabras quiera, una por muchas, y muchas por una; basta que haga comprender lo que el extranjero dice» No cómo lo dice: es decir el cuerpo, no el alma; el pensamiento, no la forma «Y así va bien» continúa Pascoli, «y esta es arte útil, necesaria para quien no conoce la lengua que el extranjero habla y el intérprete sabe. Y es bueno si de estas interpretaciones se hacen por escrito y en voz alta (Pascoli habla a los escolares), especialmente en voz alta; y que se use por tanto la lengua más inteligible, de hace un cuarto de hora o de siglo, como mucho, y sea esta cuánto quiera ser, descuidada o impulsiva. Aunque la interpretación, en la escuela, debe tener detrás la traducción: es decir, el muerto escritor, cuyos compatriotas y lengua

¹ *Pensieri e discorsi* (Zanichelli, Bologna, 1907). Véase *La mia scuola di grammatica*.

han muerto, debe venir ante nosotros a hablarnos en nuestra lengua nueva, esto es, no yo o vosotros, sino su pensamiento, *que ya está expresado en su lengua antigua* (subrayo yo). Decir eso a su modo, tan bien o menos bien como estaba dicho: simple si era simple y pomposo si era pomposo, y si amaba las palabras antiguas, que se busquen ahora palabras antiguas en nuestra lengua, y si prefería las frases poéticas, que no se rebusquen los dichos en el hablar popular de la gente»².

«Estarán estos mucho más en las nuestras que en sus páginas: ¡oh, sí, muertos a veces o siempre, en lugar de vivos; sombras y no cuerpos; pero las sombras se asemejan perfectamente a los cuerpos; las sombras, como las de los héroes, conservan en los Elíseos de los poetas los mismos gustos que tenían en tierra. Si queremos evocarlos en nuestra lengua, esos, cuando obedezcan, quieren ser y parecer lo que fueron; y nosotros no solo no debemos mutilarlos y afearlos, pero tampoco (lo que a menudo soñamos hacer) corregirlos y embellecerlos; sería como quitarle a Homero los añadidos ociosos de cantor heredero de cantores³, y a Heródoto su lentitud de claro narrador, y a Cicerón sus redundancias de orador armonioso, y a Tácito sus coloridos poéticos de escritor esquivo para el pueblo. Que cada uno deje adivinar, si no sentir, las predilecciones que tuvo cuando estuvo vivo, en cuanto a lengua y a estilo, en cuanto a rima y a ritmo se refiere».

¡Más alma que esto! Aunque en verdad, Pascoli, entre los pequeños indicios de su hermosísima prosa, nunca logra adentrarse bien en la cuestión. Y esto se argumenta fácilmente incluso en lo que dice con respecto a la rima y al ritmo. Pregunta: «Por ejemplo, el verso libre de Caro y de Monti es demasiado libre; es decir, al no poder con cada endecasílabo abarcar un hexámetro, no se preocupa de abarcar dos con tres, siempre, metódicamente, en un mismo tono, ¿cómo ha de parecerme que debería? Pues bien, probaremos nosotros; haremos nosotros los tercetos, con rima consonante, asonante o libres. O probaremos a traducir con el hexámetro itálico. Pero, ¿nos parecerá

² Pascoli repite aquí, más o menos, una observación de Leopardi (*Pensieri di varia filosofia e di bella lett.*, vol. I, pp. 89-90): «Una observación importantísima sobre las traducciones, y que no sé si otros ya han hecho, y no tengo en mente a nadie que lo haya aprovechado, es esta. Muchas veces encontramos en el autor que traducimos, por ejemplo, un griego, una composición, una palabra que nos parece audaz, y al tener que traducirla buscamos encontrarle una que equivalga, y hecho esto nos contentamos. Pero muy a menudo tal composición o palabra, aunque lo sea, no solo es audaz, sino que el autor la formó entonces adrede, y en los lectores griegos tenía esa impresión y resaltaba en el escrito como hacen las palabras nuevas, y como en nosotros, italianos, hacen aquellas tantas palabras de Alfieri, por ejemplo *spiemontizzare*, etc. Supongamos que hayas encontrado, al traducir, una palabra muy correspondiente, apropiada, equivalente, sin embargo no has hecho nada si esta palabra no es nueva y no provoca en nosotros aquella impresión que provocaba en los griegos» Es curiosa advertir, no obstante, que Pascoli hace difícil para nosotros el ejercicio de traducir, y dice «Para esto es necesario estudiar y empeñarse: modernizar, con frecuencia, lo que en nuestra lengua parecía muerto; encontrar, no raramente, algo que en nuestra literatura no está todavía. Digo, y repito, en la nuestra: quizás los otros pueblos no necesitan tanto trabajo. Y sí: algunas veces nos falta lo que en otros abunda» Precisamente lo contrario dice Leopardi (*Pens.ecc.*, vol. 11, p. 302): «...en la italiana es quizás mayor que en cualquier otra la facultad de adaptarse a las formas extranjeras» Demuestra por qué; además añade: «Estas consideraciones, respecto a la dicha facultad de nuestra lengua, aumentan cuando se trata de la lengua latina o griega» Y dice las razones de ello. Agudísimo, como siempre, se revela Leopardi al hablar de las traducciones en varios momentos de la recopilación. Citaré, por ejemplo, lo que dice en el Volumen I (pp.388-9), después de haber hablado de la indiscutible afectación de cada traductor: «La traducción no es traducción, sino una imitación sofística, una compilación, una cabeza sin vida, o si no una obra nueva».

³ Hace alusión, evidentemente, a los justos reproches contra Zanella en la traducción de la *Odisea* del Pindemonte.

el hexámetro de Carducci demasiado libre de acento? Nosotros intentaremos hacerlo igual de regular que sonoro, al menos como los de Voss y Geibel».

¡Como si a elección se pudiera traducir un poeta antiguo o extranjero en versos libres, en tercetos consonánticos, asonánticos o libres, o en su metro original! Recuerdo lo que decía Goethe a propósito de sus *Elegie romane*: «Traducidas al ritmo del *Don Giovanni* de Byron (esto es en octavas), mis *Elegie romane* serían una obra del todo sin sentido (*ganz verrückt*)». Es verdad que Maffei las traduce a verso libre, dejando incluso el verso a mitad al final de algunas elegías; y Domenico Gnoli, que aún no era el Giulio Orsini de los verso libres, las traduce en tercetos consonantes, es decir, en el metro clásico y tradicional de la elegía en la literatura italiana. Pascoli, es verdad, ha ofrecido muestras muy admiradas de traducción de Homero en hexámetros, no en tercetos o verso libre; pero también es verdad, al menos a mi modo de ver, que esas pruebas muy admiradas no están del todo exentas de aquella afectación que a Leopardi le parecía indiscutible en cada traductor.

El conde de Caylus quería que el mayor o menor valor de una poesía se juzgara según esta pudiera o no ser plasmada por un pintor en un lienzo. De forma muy parecida, se puede juzgar el mayor o menor valor de un drama a través de sus representaciones; de esta forma se dice que no es posible dar un juicio de un drama *escrito*, es decir, ya expresado por el poeta. Ya hemos demostrado que la del teatro no es la representación verdadera y propia de la expresión genuina, original, sino una traducción, o sea, una expresión semejante, más o menos próxima al original; nunca la misma; y hemos dicho las razones por las que también es una expresión más o menos gastada y disminuida.

Lo mismo, aunque en una medida menor, puede decirse de aquella traducción que cada uno hace necesariamente de la obra de otro, si no exactamente en el acto de leerla, durante la cual el espíritu está dispuesto a acoger y a reflexionar sobre las ideas que el escritor expone o las impresiones que la obra quiere despertar, si no en este momento, sí cuando referimos a otros, o incluso a nosotros mismos, aquellas ideas e impresiones recibidas de la lectura, es decir, cuando *repensamos* en la obra leída. Teniendo lugar el paso de un espíritu a otro, las modificaciones son inevitables [...]

Traducción de Natalia Trujillo Rodríguez



Naturalización y absorción

Naturalization and absorption

Emilio Cecchi

(Florenzia, 1884- Roma, 1966)

Publicado el 15/07/2017



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

Nota introductoria a *Naturalización y absorción de Emilio Cecchi* *

Las principales líneas programáticas que Alfredo Polledro traza en 1926 para la editorial Slavia, resumibles en la promoción de versiones integrales y completas de las obras extranjeras y de una modalidad de traducción no domesticable, la única capaz de vehicular la lengua y la cultura del autor traducido y devolver auténticamente el estilo, hallan un decidido vuelco en la posición que en torno a la cuestión de la traducción adopta Emilio Cecchi (Florencia, 1884 – Roma, 1966), escritor y ensayista, periodista y crítico entre los más acreditados de la literatura italiana y anglosajona.

Durante el período fascista, en evidente contradicción respecto a las políticas autárquicas promovidas por el régimen con el objetivo de asegurar la primacía de la cultura nacional contra posibles infiltraciones extranjeras, el mercado editorial italiano registra, de hecho, un aumento sensacional del número de traducciones, no solo de autores americanos sino también rusos y alemanes. A esta proliferación de textos traducidos corresponde, de forma directamente proporcional, la multiplicación de intervenciones en revistas por parte de críticos, literatos, periodistas culturales, mayoritariamente alineados con el régimen, que compiten por denunciar el uso desmesurado de las traducciones y por defender el genio itálico, que se considera seriamente amenazado por la invasión de los textos extranjeros¹.

El breve texto de Cecchi que se presenta aquí, publicado en el periódico *Pegaso* en 1929 con el título *Del Tradurre*, se sitúa en el interior de este encendido debate y, como se verá, golpea el corazón del manifiesto programático de la editorial Slavia, por una parte, al decretar la sustancial inutilidad de traducciones completas de las obras extranjeras, y por otra, insistiendo en la premisa de la “solubilidad” del texto de partida e impulsando la línea de la domesticación lingüística y cultural que cada traductor responsable debe perseguir, visto que “una traducción no tiene valor literario si no significa la naturalización y, dentro de ciertos límites, la absorción de una obra de arte en una tradición diferente a la que la hubo generado”.

En el mismo ensayo Cecchi no omite hacer referencia a la revista milanesa *Il Torchio. Settimanale Fascista di Battaglia e di Critica*, que por primera vez, en 1928, había creado una investigación sobre la inundación de traducciones mediocres y sobre las consecuencias dramáticas que el fenómeno habría tenido sobre la calidad de la lengua y de la cultura italianas, además de naturalmente sobre el mercado editorial. Basta con leer incluso solo algunos títulos de las intervenciones

* Albanese, A. & Nasi, F. (eds.). (2015). *L'artefice aggiunto: riflessioni sulla traduzione in Italia: 1900-1975*. Ravenna, Longo, pp. 88-92. El texto de Emilio Cecchi, fragmento de *Del tradurre*, fue publicado el 1 de enero de 1929 en *Pegaso*, I, pp. 93-95.

¹ Para una atenta y detallada reconstrucción histórica de la campaña contra las traducciones y para el alcance ideológico y político de la traducción durante la época fascista cfr. V. Ferme (2002) y C. Rundle (2004; 2010).

publicadas en *Torchio*, a veces firmadas por los mismos editores bajo pseudónimos, como *L'invasione degli stranieri* (1928), o *Il manganello agli editori* (1928), para comprender el alcance e incluso la vehemencia del ataque a las traducciones. En un artículo del 29 de julio de 1928, con firma del pseudónimo Sigla, se lee por ejemplo:

De aquel triste embrutecimiento de la lengua italiana del que todos vemos y sufrimos los efectos, una culpa no pequeña corresponde a los traductores y, en consecuencia, a aquellos editores que por razones de perras en vez de abstenerse de publicar traducciones mal hechas y de confiar solo a traductores de conciencia las traducciones, las confía al primero que llega que da garantías... de no tener pretensiones, trayéndole sin cuidado el público y la lengua que, siendo patrimonio y gloria de todos, también los editores tendrían que cooperar en conservar y evitar. [...] Bajo los regímenes pasados, todo esto se permitía hacer. La abstención era sabia norma del gobierno [...]. Ahora las cosas han cambiado. La verdadera sabiduría gubernamental es la intervención. Los gobernantes, y el primero de todos Benito Mussolini, no tienen miedo a intervenir, es más, la intervención la consideran un preciso deber de ellos. Hoy los tiempos permiten vigilar cualquier campo de la actividad nacional. Pidamos, por lo tanto, la censura preventiva de las traducciones. (Sigla, 1928, p. 3)

Y una toma de posición muy cercana a la de *Torchio* se percibe con claridad en un artículo no firmado de la revista semanal *L'Italia letteraria* de título *La febbre delle traduzioni* publicado el 10 de noviembre de 1929, que atribuye a la malvada política editorial las mayores responsabilidades del “más estúpido e ingenuo sometimiento a la literatura extranjera”, siendo el editor ya nada más que “un industrial cualquiera que podría fabricar indiferentemente jabones o libros del mismo modo, es decir, mal” (1928, p. 1).

La incansable voluntad de afirmación de la primacía de la cultura nacional a través de la condena de las malas traducciones, en particular de autores americanos, degenera en una censura a secas de la mediocridad no solo de la literatura, sino también de la cultura, de la política y de la moral de América en la *Introduzione* que Cecchi, con el estímulo del editor Valentino Bompiani y del ministro de Cultura Popular Alessandro Pavolini, antepuso a la edición de 1942 de la antología *Americana* de Elio Vittorini. Vuelve a estas páginas el concepto de solubilidad de los textos traducidos y de la traducción como asimilación del original del contexto lingüístico y cultural de llegada: “A través de una traducción artística – escribe Cecchi– un texto extranjero se aclimata y naturaliza en la lengua y literatura en las que ha estado nuevamente fundido. Pierde la accidentalidad y los venenos exóticos. Se vuelve, por así decirlo, soluble en los valores de una tradición nueva” (Cecchi, 1991, pp. 1045-1046). Aquí no es posible reconstruir las complejas hazañas editoriales ligadas a la publicación de *Americana*², pero al menos que sea suficiente destacar

² Cfr. V. Ferme (2002, pp. 207-2019), Rundle, C. (2010, pp. 197-205), G. D’Ina y G. Zaccaria (1988) y G. Manacorda (1978, pp. 63-68).

la evidente incongruencia entre el proyecto editorial de Vittorini – sostenido por una entusiasta celebración de América y por una incansable oposición al régimen, evidentes no solo en la elección de los textos que forman parte de la antología, sino también en las notas a los textos y en las propias estrategias de traducción adoptadas– y el planteamiento crítico declaradamente antiamericano de la *Introduzione* de Cecchi, de la cual es útil citar aquí un breve fragmento:

De un lugar a otro de la antología, el espectáculo que de la vida se nos ofrece es trágico, horrendo. Innumerables veces he intentado rastrear la características y tendencias generales de la vida americana, para poder evitar repetirme en torno a las razones que muestran esta literatura demente y golpeada por el baile de San Vito. De una civilización que, no de ayer, tiene como postulado supremo el bienestar y la felicidad material, era obvio que pudiera nacer solo un arte de desilusiones, y desilusiones sin consuelo. [...] No es sorprendente que, apenas en diez o quince años, se haya ido acumulando, en América, tambaleante pirámide de horrores. Parece una competición por quién inventa o dice mayores trolas, como entre Hamlet y Laertes en la tumba de Ofelia. Se desarrolla una especie de “conceptismo” sádico, un seiscientismo y barroquismo de lo horripilante. [...] Y concluyendo: desde la consideración literaria a la cual, como era nuestro deber, nos hemos limitado, es breve el trazo hacia la consideración histórica, política y moral. Cada uno lo puede cumplir por su cuenta. No para comprometerse, con jactancia fácil y torpe, a vilipendiar un país que, descarriado por un falso ideal de bienestar, tantea buscando la propia unidad étnica y ética. Sino para reconocer y sentir, a través de la confirmación del arte, de cuánta sangre está salpicada esta labor, de cuánta locura están pagados aquellos errores, y de cuánta desesperación está secretamente envenenado la orgullosa euforia americana. Por todo ello, la antología se publica a propósito, exactamente en este momento. El discurso que en ella se lee es el mismo que, cada hora que pasa, con las noticias de guerra, continúa desarrollándose en las páginas de los periódicos. Elementos y motivos de nuestra polémica política han sido ofrecidos, por los americanos, otro tanto ampliamente de temas e invenciones artísticas. El honesto e inteligente lector sabrá sacar provecho de ello. (Cecchi, 1991, pp. 1047-1052)

Entre los *honestos e inteligentes lectores* de la antología no habría faltado el otro traductor ilustre de literatura italiana, Cesare Pavese, que en una carta a su amigo Vittorini comentaba con estas palabras estentóreas el asunto declaradamente nacionalista de Cecchi: “Pienso que te alegrará oír que nos sentimos todos solidarios con te contra Cecchi. Su introducción es canallesca tanto política como críticamente –y todo el valor y el sentido de *Americana* depende de tus notas”. (Carta de Cesare Pavese a Vittorini del 27 de mayo de 1942, en V. Ferme, 2002, p. 215).

Referencias bibliográficas:

- Cecchi, E. (5 de agosto de 1928). L’invasione degli stranieri. *Il Torchio*, 3(32).
 – (26 de agosto de 1928). Il manganello agli editori. *Il Torchio*, 3(34-35).

- (10 de noviembre de 1928). La febbre delle traduzioni. *L'Italia letteraria*.
- (1991). *Introduzione*. En E. Vittorini (ed.), C. Gorlier, y G. Zaccaria (not. crit.) *Americana. Raccolta di narratori*. Milán: Bompiani.
- D'Ina, G., y Zaccaria, G. (eds.). (1988). *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*. Milán: Bompiani.
- Ferme, V. (2002). *Tradurre è tradire. La traduzione come sovversione cultural sotto il Fascismo*. Rávena: Longo.
- Manacorda, G. (1978). *Come fu pubblicata Americana*. En P. M. Sipala, E. Scuderni (eds.), 'Elio Vittorini: Atti del Convegno nazionale di studi'.
- Rundle, C. (2004). *Il ruolo/la (in)visibilità del traduttore e dell'interprete nella storia*. En 'Atti del convegno Ponti invisibili: incontro sulla traduzione, Il Traduttore Nuovo', LIV, LX, pp. 63-76
- (2010). *Publishing Translations in Fascist Italy*. Berna: Peter Lang.
- Sigla. (19 julio 1928). *Il torchio*, 3(31).

Naturalización y absorción

Los griegos llamaron “bárbaros” a todos los extranjeros. Pero sin embargo, aprendieron de los egipcios, sobre escultura, sobre arquitectura y sobre filosofía. Brindaron el ejemplo (que toma relevancia también por nuestro escaso conocimiento de las fuentes) de un riguroso nacionalismo estético; que, sin embargo, no excluía la importación y selección de determinados cánones y modelos. No excluía, es decir, en una condición preliminar, lo que, en el campo literario, se llamaría “traducir”. Poco importa que las traducciones no fueran escritas, y permanecieran en la mente a los artistas que, sobre ellas, elaboraban nuevas formas.

Pasando a otras civilizaciones y literaturas: la latina e italiana, la francesa, la española, la inglesa, etc., de las cuales podemos indagar la formación y el desarrollo a través de abundantes testimonios: el curso natural y fatal de aprender y de traducir se documenta de modo irrefutable. Es verdad que todas las investigaciones sobre las fuentes, y todas las estanterías de los “comparatistas”, no bastarían nunca para explicar por qué una obra de arte es lo que es; original y diversa de las obras de las que, en alguna medida, procedieron. Pero es por otra parte verdad que su génesis ocurrió bajo estos determinados influjos. Y si cada cosa es espíritu y creación, ello vale también por el hecho de acoger ciertas sugerencias, y de preseleccionar y meditar ciertos ejemplares, e interpretarlos en un nuevo lenguaje, traducirlos.

En un primer momento de reflexión, la inevitabilidad de traducir resulta pues ratificada. Y multiplicándose y vulgarizándose, en el mundo contemporáneo, curiosidad, ocasiones e intercambios, y, proporcionalmente, la cantidad de las traducciones, con varios intentos, producidas, las condiciones y los reflejos de tal producción interesan, por diferentes motivos, a mucha gente. Entre los más recientes signos de este interés, citamos la extensa carta de André Gide y André Thérive (*Nouv. Revue Franc.*, septiembre de 1928); y la investigación de *Torchio* (30 de septiembre de 1928 y números siguientes), retomada por *Tribuna* y otros periódicos. Gide, que representa tendencias literarias, por así decirlo, europeizantes, sobre todo busca cómo puede mejorarse la calidad de las traducciones. El periódico milanés, sin descuidar la dignidad de las traducciones, se preocupa por que una propagación demasiado indiscriminada pueda influir en el gusto de nuestro público y también en las condiciones del no floreciente

mercado literario. Mientras literatos y periodistas se consultan, impertérritos los editores anuncian colecciones nuevas, y siempre de traducciones; y “obras completas” de este o aquel contemporáneo de más allá del océano y de los Alpes. Es un argumento que se prestaría a innumerables consideraciones. Contentémonos con tocarlo. Sin emplear más palabras en torno a la elemental razón y conveniencia de traducir, es evidente que una traducción no tiene valor literario si no significa la naturalización y, dentro de ciertos límites, la absorción de una obra de arte en una tradición diferente de aquella que la hubo originada. Puede ocurrir también que obras de civilizaciones ajenas y remotas permanezcan del todo indisolubles, y sea verdaderamente inútil traducirlas. Pero la traducción de Sterne, por parte de Foscolo, acompaña la maduración de motivos de gusto a los cuales se deben creaciones italianísimas como *Didimo Chierico* y *Gazzettino*. En cierto sentido, cada generación literaria, cada escuela, traduce por su propia cuenta, de las más recientes a las antiguas y venerables, las obras vitales; si bien no siempre ponga en papel tales versiones y las imprima. Las obras vitales, sobre las cuales puede ejercitarse proficuamente la labor de esta íntima transfusión en un lenguaje nuevo, no serán numerosas, pero tampoco son, claro está, escasas. Por otra parte, la capacidad para llevar a cabo semejante transfusión es muy rara; hacen falta ingenio y esfuerzo para algunos aspectos poco inferiores a los necesarios en la creación original. En este punto Gile se ha percatado de cosas correctísimas; y añade a su importancia el ejemplo concreto que él dio como traductor. Pero si, aquí, en vez de traducir, por ejemplo, quince libros de Conrad, algunos de los cuales incluso loable o decentemente, hubiera sido traducido uno, el más bello, haciendo de él una verdadera obra de arte italiana, se hubiera conseguido literariamente más; tanto por esta obra en sí, como por una serie de consideraciones lingüísticas, técnicas, etc.

El ejemplo conradiano, si, como dicen, algo puede enseñar, habría comenzado a verificarse. Normalmente, sin embargo, se traduce en tono puramente informativo; y de la novela y del drama, desnudos de ritmo, de atmósfera, y en suma de poesía, no queda más que un hecho de crónica; un pretexto de distracción y pasatiempo; poco que tenga que ver con el arte.

Hablamos, como se ve, sobre todo de traducciones de obras contemporáneas; traducciones de menor responsabilidad que no la de los clásicos; y mayormente voluminosas en el mercado librero. Los editores justifican con necesidades económicas su táctica de disponerlas en gran números; mediocres, y peor. Creemos que si las obras objeto de traducción estuvieran bien seleccionadas, y bien guiadas las traducciones, estos editores, con algunos volúmenes de interés duradero y dignos de reimpresión continua, ganarían al menos lo que ganan preparando la confusa y lúgubre congerie que, cada temporada, bajo las prensas, tras un breve tránsito, precipita a las tinajas de maceración.

Equívoco aún mayor es el de las denominadas “obras completas”. El público no lee ni busca obras completas de Dante, ni de Shakespeare, ni de Cervantes, ni de Tolstói. A estas recurren críticos, historiadores, estetas, que si tienen una pizca de competencia y seriedad deben estudiarlas en el texto. En el repertorio de escritores también supremos, es siempre una parte deteriorable; y es inútil esforzarse en vulgarizarla. Mejor dedicar escrúpulos y dinero en ofrecer bien traducido lo que cuenta. ¿Qué justificación pueden encontrar las obras completas del humorista A, del novelista B, del dramaturgo C, los cuales no solo no valen un meñique de Dante, sino que frecuentemente están desprestigiados y en gran decadencia en sus respectivos países originarios? Pero, también aquí, no he dejado de informarme antes de escribir; y acepto por verdad que tal editor de cualquier volumen de Ramon distribuya seis mil copias en un año; y ocho mil de un volumen de London; es decir, el doble de la tirada de un buen libro nuestro.

Quiere decir que, en este aspecto, la cuestión afecta esencialmente a la educación del público; y la formación de un público de gustos menos superficiales. En esta materia, la crítica puede hacer algo, si bien no conviene hacerse ilusiones. En cada tiempo, parte del público desertó de la tragedia y fue a ver bailar a los osos. Y del baile de los osos no quedó nada; pero la tragedia vive aún, y atrae, a cambio de aquellos desertores, la mejor gente de todos los siglos.

Incluso con tales dudas, esperamos todos el continuo mejoramiento de nuestra producción original; y apropiarse, esperadísimo, de esta, en formas, nobles y populares en un tiempo, de novela y de drama, podrá servir, amplia y automáticamente, para reducir las proporciones de la rebosante materia extranjera propinada por ciertos editores. Pero no olvidemos que del libro más bello de Verga no se vendieron tantas copias, en muchos años, cuantas se venden anualmente de una novela mala americana. Y si Verga hubiera sido americano, sería igual. Ni olvidemos, en fin, aunque se podía empezar mejor por esto, que el arte, y también la buena traducción, en gran medida, son ejercicio de abnegación; no pueden buscar, como otras actividades, un perfecto e inmediato nexo económico; aunque es deber de todos eliminar cuanto sea posible los desequilibrios. El artista, y también el traductor artista, es inevitablemente un personaje póstumo, y frecuentemente muy póstumo; con las ventajas e inconvenientes unidos a tal cualidad; y la historia de las obras más dignas, desde una traducción genial hasta la alta lírica, muestra que estas fueron siempre llevadas a cabo aceptando serenamente estas condiciones, claro está, no divertidas.

Traducción de Juan Francisco Reyes Montero



Cómo he traducido Proust

How I have translated Proust

Natalia Ginzburg
(Palermo, 1916 - Roma, 1991)

Publicado el 15/07/2017



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

Nota introductoria a *Cómo he traducido a Proust* de Natalia Ginzburg*

“Aprendí entonces, con *Du côté de chez Swann*, qué significaba traducir: ese trabajo de hormiga y de caballo que es la traducción. Ese trabajo que tiene que combinar conjuntamente la minuciosidad de la hormiga y el ímpetu del caballo. [...] Existen personas que tienen el arte de traducir: yo no tengo este arte. Leone lo tenía. Yo puedo traducir solo si me enamoro de lo que estoy traduciendo” (Ginzburg, 1990, p. 560). Así escribe Natalia Ginzburg (Palermo, 1916 – Roma, 1991) en el epílogo de la edición de 1990 de *Por el camino de Swann*, en la que recompone y vuelve a proponer en la colección Scrittori tradotti da scrittori de Einaudi su primera traducción de 1946, que en los años sesenta, a espaldas de la indignada traductora, había sido completamente revisada y corregida a partir de la nueva edición crítica francesa de la *Recherche*.

Por el camino de Swann representa la primera experiencia como traductora de la joven Natalia Levi, la cual era también la primera traductora italiana: le habían encargado en 1937, junto a la *Recherche* completa, de parte de Giulio Einaudi y Leone Ginzburg, el Leone mencionado en la cita, docente universitario de Literatura Rusa y severo censor de sus traducciones, con el que Natalia se casa en 1938, que ve ser torturado y asesinado por los fascistas en 1944 y con cuyo apellido firmará en adelante todas sus propias obras. Las palabras-testamento del epílogo de 1990, escritas por Ginzburg apenas un año antes de su muerte, testimonian bien su sensibilidad de traductora, y ese sentimiento de amor que siempre, más que cualquier criterio teórico y metodológico, ha guiado no solo su práctica de traducir, sino también su obra de narradora, de autora teatral, de ensayista y de militante política. Las páginas de este texto abren, por otra parte, dan pie al problema siempre actual de la espinosa relación traductor-editor y traductor-revisor: “En mi traducción –escribe Ginzburg en un pasaje con tono afligido– que había errores, y han sido corregidos. Lo agradezco. Pero pienso que los revisores tendrían que haberme presentado sus correcciones. No lo han hecho. Esta traducción mía, si tengo que juzgarla hoy, la considero una traducción defectuosa pero apasionada. Pienso que los revisores, cuando una traducción es defectuosa pero apasionada, se tendrían que dar cuenta de ello, corregir los errores pero presentar al traductor las correcciones. Si no lo hacen, alteran algo que no tendrían que alterar sin consenso” (Ginzburg, 1990, p. 652). Junto a la humildad y la conciencia de sus propios límites transluce, pues, con otro tanto de mordacidad, el orgullo de la traductora, obligada aquí a defender sus elecciones de traductora y la dignidad de su propio trabajo. Un trabajo en el cual Ginzburg ha perseguido el imperativo de la máxima adherencia al texto de partida que

* Albanese, A. & Nasi, F. (eds.). (2015). *L'artefice aggiunto: riflessioni sulla traduzione in Italia: 1900-1975*. Ravenna, Longo, pp. 262-265. El texto ‘Come ho tradotto Proust’ se publicó en *La Stampa* el 11 de diciembre de 1963. Agradecemos a los herederos de Natalia Ginzburg el permiso para traducir y publicar el fragmento.

puede obtenerse exactamente a través del feliz equilibrio entre la laboriosa minuciosidad y el arrebató de entusiasmo. “Traducir –se lee en su *Nota* a la traducción de Madame Bovary de 1983– es servir [...]. Traducir significa pegarse y abrazarse a cada palabra y escrutar el significado. Seguir paso a paso y fielmente la estructura y las articulaciones de las frases” (Ginzburg, 1983, p. 433). Aquí se presenta un artículo de 1963 publicado en *La Stampa* con el título *Come ho tradotto Proust* en el cual, en la forma no de un riguroso ensayo crítico sino de un testimonio literario lleno de humanidad y con el “ímpetu del caballo”, Ginzburg recorre las vicisitudes, los criterios y los resultados de su proyecto proustiano.

Referencias bibliográficas:

- Ginzburg, N. (1983). *Nota del traduttore*. En G. Flaubert, *La Signora Bovary* (Natalia Ginzburg, trad.). Turín: Einaudi.
- (1990). *Postfazione*. En M. Proust, *La strada di Swann* (Natalia Ginzburg, trad.). Turín: Einaudi.

Cómo he traducido Proust

Cuando decidí traducir a Proust tenía veinte años. Me proponía traducir toda la *Recherche*. Nunca había traducido, en mi vida, nada; y cada vez que decidía hacer algo, sentía siempre un gran pavor de ser capaz de empezar pero no conseguir terminarlo; tenía, de hecho, a mis espaldas, una gran cantidad de novelas o relatos empezados y sin terminar, y lenguas extranjeras que había puesto a estudiar sin pasar más allá de las primeras páginas de la gramática.

No había ningún día de mi vida, en aquel tiempo, en el que no me prometiera a mí misma iniciar alguna gesta laboriosa, desde el estudio de la historia universal al estudio de la lengua griega; y estas ambiciones que me proponía se disolvían en el espacio de una tarde.

Sin embargo, había comenzado y terminado, entonces, algunos pequeños relatos: era poco, pero era ya algo; y estando ociosa la mayor parte de mis días, y rompiéndome la cabeza con nobles gestas y hazañas, me sentía desanimada por mi modo de trabajar y estudiar, y me aferraba al recuerdo de aquellas breves horas de mi vida en el que había empezado y terminado aquellos pequeños relatos.

En cuanto a la decisión de traducir a Proust, yo no había leído, de la *Recherche*, ni una sola línea. Todo lo que sabía de Proust, era lo poco que había oído de él en mi casa, todavía en la época de mi infancia: habían sido pronunciados en mi presencia los nombres de Odette y de Swann; y como yo había preguntado, creo, quién diablos era este Proust, me habían respondido que era un niño, el cual quería darse un paseo por una calle, con el objetivo de ver una niña que le gustaba, pero sus padres lo llevaban, en cambio, por otra: un niño que amaba los espinos blancos (yo tenía también, de pequeña, en mi jardín, matorrales de espinos blancos, pero no me importaba nada).

Así pues, un día leí la primera frase de la *Recherche*, “*Longtemps, je me suis couché de bonne heure*”, y me puse inmediatamente a traducir. En mi infinita ligereza, no pensaba ni siquiera en que tenía que leer, antes de comenzar a traducir, las primeras páginas. Estaba muy impaciente por saber si sabía o no hacer una traducción. Traduje las primeras páginas, avanzando así a ciegas, internándome en el laberinto de aquellas frases

tan largas, más curiosa por mí que por el significado de aquellas frases, comprobando en mí las capacidades que tenía para llevar las palabras de un lenguaje a otro; y cuando hube terminado de traducir las cuatro primeras páginas, se las enseñé a mi marido, Leone Ginzburg, el cual me dijo que estaban traducidas fatal.

Entonces, lentamente, empecé de nuevo. Mi marido me había explicado que tenía que buscar cada palabra en el diccionario, cada palabra, también de las que ya conocía perfectamente el significado, porque podía, el diccionario, sugerir una palabra más precisa y mejor. Mi diccionario era el Ghiotti, no tenía más: me habían dicho que el mejor diccionario era uno que se llamaba Fouché o Couché, oí el nombre así (se trataba en realidad del Littré), pero eran muchos volúmenes y no podía comprarlo porque costaba muchísimo. Se podía consultar en la biblioteca. Yo, las bibliotecas, las odiaba.

Así me puse a traducir muy lentamente. Me detenía durante mucho tiempo, interminablemente, en cada palabra. Pero había dejado de pensar en mí misma: y en la gran lentitud con la que me movía, era arrastrada por un ímpetu de profunda alegría, porque había empezado a amar los laberintos de aquellas largas frases: no debía romperlas, sabía ahora que no debía romperlas nunca; y lo que más me impresionaba era, en mí, el ritmo profundo y alegre que sentía vibrar en me incluso en el aburrimiento de hojear el diccionario; conservaba, hojeando el diccionario (nunca he sido rápida buscando en el diccionario y no tengo nunca bien claro el orden de las letras del abecedario), una alegría nerviosa y convulsa que asemejaba a aquella con la que escribía mis relatos.

Nunca traduje *La Recherche*. En cierto momento, entendí que no era posible. Tardé, en traducir los dos volúmenes de *Du côté de chez Swann*, ocho años. En estos ocho años me sucedieron tantas cosas que me alejaron, durante largos períodos, de Proust. Pero cada vez que volvía a él, cada vez que me ponía de nuevo a traducir, encontraba enseguida aquel ímpetu y aquella alegría nerviosa que vencían el tedio.

Leí entera *La Recherche* después de haber traducido las primeras ocho o diez páginas. Me sumergí en aquella lectura y no leí, durante años, prácticamente nada más.

Podrá parecer extraño, pero mientras traducía Proust tenía en la cabeza el escritor que yo más amaba, es decir, Tolstói: y esto puede parecer un error grosero de interpretación, porque no hay dos escritores tan lejanos entre ellos como Tolstói y Proust. Sin embargo, volviendo a pensar en ello hoy, me digo que quizás no era un verdadero y profundo error: yo buscaba en Proust lo que amaba en Tolstói, es decir la esencia misma de la vida, y era lo correcto buscarlo; traduciendo tenía en la cabeza las versiones italianas de *Guerra y paz*, y me decía que era verdad que me equivocaba, porque tendría que haber tenido en la cabeza otras obras, que no conocía al ser ignorante: pero hoy creo que no me equivocaba tanto y estaba bien así.

Esta traducción mía de *Du côté de chez Swann*, yo ya no la he vuelto a tener en la mano desde hace años, pero debe estar llena de errores. Si, no obstante, tiene alguna cualidad, se trata ciertamente de cualidades que tienen origen en aquel ímpetu y en aquella alegría nerviosa que sentía traduciendo. Pienso que aquella alegría tiene que haber dado también sus frutos. Porque aquella especie de alegría algún fruto lo da siempre.

A estas alturas me he perdonado a mí misma la ligereza de mis veinte años, cuando, un día, levantándome por la mañana, dije: “Traduciré *La recherche du temps perdu*”.

Una ligereza similar me ha dado, durante años, una punzante vergüenza. Pero a estas alturas aquella vergüenza ha desaparecido. Después de mucho tiempo, me he dado cuenta que he buscado y encontrando en Proust algo que me servía a mí, para mis escritos. Autores similares, con los cuales se entabla una relación de estrecho e íntimo diálogo, se encuentran pocos, en la vida dos o tres al máximo, pero uno, cuando es

joven, no lo sabe, y cree que puede entablar una relación similar con un gran número de autores. Sin embargo, cada uno tiene los suyos, y son muy pocos.

Cuando traducía a Proust, los primeros años, lo quería tanto que me imaginaba que él estaba vivo y que íbamos, él y yo, juntos a almorzar. La pena de que, en cambio, ya estuviera muerto me hacía casi llorar.

En cuanto a que yo me topara precisamente con Proust, por pura casualidad, y arrastrada solo por mi juvenil ligereza y ambición, de estos ya no me sorprende a estas alturas. Porque ya sé que las cosas más bellas, más importantes, más grandes de la vida, ocurren por pura casualidad y en los momentos en los que nosotros estamos más ciegos y más sordos, más desprovistos y distraídos. La casualidad nos toca el hombro y nos lleva al único lugar donde era indispensable ir.

Traducción de Juan Francisco Reyes Montero

Una faena física y psicológica de excavador

A digger's physical and psychological work

Luciano Bianciardi
(Grosseto, 1922 – Milán, 1971)

Publicado el 15/07/2017



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

Nota introductoria a *Una faena física y psicológica de excavador* de Luciano Bianciardi*

Escritor, periodista y traductor, Luciano Bianciardi (Grosseto, 1922 – Milano, 1971) fue uno de los narradores más agudos y lúcidos de la Italia del Milagro económico. Licenciado en filosofía, intelectual incómodo y reacio a cualquier forma de integración, durante unos años trabajó como profesor de secundaria en Grosseto. Después de abandonar la enseñanza, fue director de la Biblioteca Chelliana de la misma ciudad. Su colaboración con diversos periódicos y revistas fue muy intensa: entre ellos, *Avanti!*, *l'Unità*, *Nuovi argomenti*, *Il Contemporaneo*, *Cinema nuovo*, *Il Giorno*, y también –en el último período milanés, antes de su muerte– en revistas no intelectuales como *Kent*, *Guerin Sportivo*, *Playmen* o *ABC*, para la cual escribe una columna de crítica televisiva.

De fundamental importancia fue, dentro de la experiencia humana y literaria de Bianciardi, la encuesta, realizada con su amigo escritor Carlo Cassola, sobre las condiciones laborales y vitales en las minas de la provincia de Grosseto y sobre la tragedia que supuso la explosión acontecida en una mina de Ribolla en 1954. Como testimonio de aquella apasionada y dolorosa encuesta quedan una serie de artículos publicados por separado entre 1952 y 1954, además del volumen *I minatori della Maremma* (*Los mineros de la Maremma*), escrito con Cassola y editado por Laterza en 1956. La tragedia de Ribolla, la absolución de la empresa Montecatini pese a ser reconocida como la responsable principal de la muerte de los mineros, el cierre de la mina y sus consecuencias sociales, políticas y humanas en toda el área de la Maremma, representan para Bianciardi no solamente una derrota histórica de la clase obrera, sino también una derrota personal, un motivo de malestar y desasosiego. Por ello decide dejar a su familia y su tierra para mudarse a Milán, donde, durante unos pocos años, trabaja como redactor de la recién nacida editorial Feltrinelli, de la que luego sería despedido en 1957. No obstante, mantiene su colaboración con la editorial en calidad de traductor, trabajo que, a partir de esta época, se convierte en su ocupación oficial y en su principal fuente de sustentamiento en Milán, en una difícil situación económica y afectiva.

Traduce más de ochenta libros de distintos géneros: historia, ciencia, actualidad, literatura, etc. Se enfrenta también a la traducción de autores complejos y, en algunos casos, todavía por descubrir por parte de los lectores italianos: Lu Hsun, Jack Kerouac, Saul Bellow, Tennessee Williams, John Barth, Richard Brautigan, Gore Vida, Aldous Huxley, John Berger, Henry Miller, además de escritores ya consagrados de la literatura en lengua inglés, como Joseph Conrad, John Steinbeck, Jack London, William Faulkner, Stephen Crane. Paralelamente al trabajo de traductor, “los domingos, solo los domingos”, Bianciardi escribe sus propias obras: en 1957 publica con Feltrinelli *Il lavoro culturale* (*El*

* Albanese, A. & Nasi, F. (eds.). (2015). *L'artefice aggiunto: riflessioni sulla traduzione in Italia: 1900-1975*. Ravenna, Longo, pp. 246-249. El texto ‘Una fatica fisica e psicologica da sterratore’ se publicó en *Notizie* el 5 de febrero de 1961. También se puede leer en Bianciardi (2008, pp. 873-876).

trabajo cultural), en 1960 con Bompiani *L'integrazione* (*La integración*), y el mismo año con Feltrinelli *Da Quarto a Torino. Breve storia della spedizione dei Mille* (*De Quarto a Turín. Breve historia de la expedición de los Mil*), donde vuelve su pasión por la historia del Risorgimento italiano, que se remonta a la adolescencia.

1962 es para él un año decisivo: Rizzoli publica su novela *La vita agria* (*La vida agria*), que consigue un consenso sorprendente por parte de lectores y crítica. En 1964, el director Carlo Lizzani dirige la homónima película con gran éxito. En la novela convergen, transfiguradas, algunas experiencias biográficas de Bianciardi: en primer lugar, su enfrentamiento visceral con Milán, ciudad cerrada e impenetrable, encarnación del llamado ‘Milagro económico’, el trabajo de traductor del protagonista, la denuncia de la frustrante subordinación de los traductores a los editores, su libertad denegada en nombre de la supuesta fidelidad al texto original, los plazos muy ajustados impuestos por los comitentes, los errores y los deslices causados por el ritmo de trabajo frenético, el desconocimiento de la dignidad intelectual del trabajo, reducido a mero acto mecánico en el seno del aparato productivo general (Ferretti, 2000, p. 58).

Aquí se propone un breve retrato del trabajo del traductor, publicado el 5 de febrero por la revista *Noticias* tan solo un año antes de la *Vita agria*. Sobre su figura de traductor “artesano”, Bianciardi confiesa, con ironía despreocupada y riqueza de imágenes, las “pequeñas satisfacciones”, las “pequeñas maldades” y “mezquindades”, las “muy infrecuentes alegrías”.

Referencias bibliográficas:

- Bianciardi, L. (2008). *L'antimeridiano. Opere complete* (Vols. 1-2). Milán: Isbn-ExCogita.
- *La vita agria* (M. Ros González, trad.). Madrid: Errata Naturae.
- (2017). *El trabajo cultural* (M. Ros González, trad.). Madrid: Errata Naturae.
- Ferretti, G. C. (2000). *La morte irridente. Ritratto critico di Luciano Bianciardi uomo giornalista traduttore scrittore*. Lecce: Piero Manni.

Una faena física y psicológica de excavador

La otra tarde vino a verme un joven amigo de hace diez años: en aquella época él debía de tener menos de veinte y yo le enseñaba, sin mayores esperanzas ni por mi parte ni por la suya, la estética trascendental. Ahora está aquí contándome cómo se construyó la presa de Kariba: una contrata de cincuenta mil millones, mil doscientos italianos trabajando, un río obstruido en el medio de la selva para crear un lago dos veces más grande que el Garda. Mi joven amigo trabaja justamente en esa gran empresa de construcciones en hormigón, y tiene mucha ilusión de participar en la colada de una presa grande, un dam, en Persia o en Sicilia, donde sea. De momento construye algún trozo de la Autopista del Sol, y habla con asombro y orgullo de ciertas máquinas suyas como el *motor scraper*, que en un día le abre el costado a una colina tragando de un golpe doce toneladas de tierra. ¿Y yo qué cosa extraordinaria podría contarle? ¿Decirle que traduje *La guerra de Suez*, cientocincuenta páginas, en dos días y dos noches?

¿Explicarle cómo, de la misma manera, se «vertió» al italiano el último libro de Sagan? (Y sería incluso una de las pocas cosas que solo saben cuatro o cinco personas, yo incluido, en el mundo, y que ahora seguro que no voy a contar). ¿Decirle que, durante el año 1960, bisiesto, llené de palabras más de cinco mil páginas mecanografiadas que formaban veintiseis libros?

No, ya no son estos los discursos que asombran a la gente. Mi trabajo es y será un trabajo de artesano, un trabajo minucioso, oscuro y acientífico, siempre aproximado. A parte la máquina que –según dicen– traduce desde el ruso al americano y que parece que es maravillosa, lo demás es producto de la faena de un hombre solo delante de un libro extranjero y del teclado de una máquina de escribir, con una pila de hojas blancas que con fatiga, una después de la otra, se van llenando. No es un oficio aventurero; sus alegrías y sus dolores se ven muy poco desde fuera. Lo mejor que te pueden decir, cuando has acabado, es: «No parece ni traducido». Esto es: eres buen traductor si consigues desaparecer, si no se nota que has metido mano en el asunto.

Las pequeñas satisfacciones: un día, traduciendo del inglés la historia de un joven y de una chica que se conocen, se gustan, haces que se traten de usted hasta lo último, o casi. O también: sobreponer al paisaje extranjero, literario, un paisaje nuestro, auténtico, que has visto de pequeño (una ciénaga bajo la tormenta, por ejemplo) y divertirse intentando que las dos imágenes coincidan.

Las pequeñas maldades: mirar tu autor a contraluz, descubrir sus truquitos y sus artificios narrativos baratos, apostar a que, llegado a la página cincuenta, ya te sabes todo su léxico, contarle las palabras, dos, tres mil palabras, no más. O las pequeñas mezquindades: cuando el discurso se enreda como una serpiente y parece que se va a girar para morderte la mano, trocearlo en pedazos; cuando la frase llega seca y dura como un puñetazo bien dado y tú no tienes en tu cuerpo la misma energía, te abrazas a ella, la retienes por los brazos como un boxeador que tiene miedo al golpe de remate y, mientras, esperas que el árbitro no lo vea.

Las muy infrecuentes alegrías: cuando te encuentras a un autor que escribe exactamente como a ti te hubiera encantado escribir, y por ello te parece que estás inventando y no traduciendo. Como se ve, para hablar de mi trabajo he buscado las imágenes más movidas que podía, pero la verdad no cambia: siempre se trata de una obra aproximada y nunca estás conforme del todo con ella, desde el principio hasta el final. Las dudas y los arrepentimientos se quedan contigo y vuelven en manada después de que el libro se ha imprimado y tú lo vuelves a hojear después de un año, por ejemplo.

Hoy se traduce mucho, obras de cualquier género: narrativa, ensayo, memorialística, poesía. Los «tiempos de trabajo» se vuelven cada vez más apretados, sobre todo si se quiere estar al día de las novedades de éxito. (Nada más acabar de escribir estas pocas notas, tengo que empezar un libro nuevo y garantizar que lo voy a tener listo dentro de dos semanas). Por otra parte, si quieres vivir traduciendo, debes aprender a traducir rápido. Por ello casi nunca puedes volver con sosiego al texto traducido, a distancia de unos meses.

Y si traduces por trabajo no puedes evitar pasar de un estilo a otro, de un género a otro, de un argumento a otro, informarte sobre mil detalles distintos: la geología petrolera, la jerga del hampa americana, la técnica obstrétrica, la biología espacial, el sistema tributario inglés, los dialectos italianos (todos estos son ejemplos verdaderos). Es un trabajo artesano también en el sentido de que te obliga a fijarte en seis o siete niveles a la vez: fidelidad al original, pero también uso de un italiano fluido; las notorias comillas según las normas tipográficas de la editorial que te ha encargado el trabajo; preservación del timbre del original, más allá y detrás de las palabras (y si no lo aciertas enseguida, sigues hasta la última página metiendo un fagot donde debería estar un

violonchelo); las teclas de la máquina de escribir que se enganchan y tienen vida propia, especialmente después de cinco horas seguidas de mecanografiado.

Pues sí, hasta ahora hemos hablado de trabajo artesano, pero cabe recordar que traducir es, más que nada, una faena física y psicológica de excavador. Y sin siquiera la ayuda de los *motor scrapers* de mi joven amigo ingeniero. El traductor hace sus «movimientos de tierras» con laya y *barella*, igual que los obreros de la Maremma cuando excavan un canal. La *barella* es un armazón de cuatro asideros; una vez que se ha llenado de barro, un quintal, un quintal y medio, un hombre la levanta por delante y otro por detrás, y así se van a descargarla a lo alto del terraplén. De allí la expresión «compañero de *barella*», que indica al que va por delante tuyo. Hay que saber elegirlo, porque si no se anda al mismo paso y con la misma fuerza en los brazos, el barro se mueve y la *barella* te golpea las canillas. En mi tierra un buen «compañero de *barella*» vale más que un buen compadre.

Yo tengo una compañera de *barella* que funciona bien en mi trabajo cotidiano de excavación traductoria; solo en un par de ocasiones me he machacado las canillas. Por eso no me quejo demasiado; sigo excavando como un obrero de la Maremma, página tras página, libro tras libro; a veces, los domingos, con una botella de vino delante, me divierto cantando una vieja historia, inventando un «desaire». Pero solo los domingos: solo los domingos, para descansar, uno escribe un libro suyo.

Traducción de Paolino Nappi

Razón estética de las traducciones en verso

Aesthetic reasons of poetry translation

Mario Praz

(Roma, 1896 – ibídem, 1982)

Publicado el 15/07/2017



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

Nota introductoria a *Razón estética de las traducciones en verso* de Mario Praz*

En 1931, Benedetto Croce, en una reseña en las páginas de *La Critica* de *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* de Mario Praz (Roma, 1896-1982) publicada el año anterior, invocaba para el autor de aquella “colección de curiosidades y rarezas” el mismo drástico juicio que un amigo suyo militar pronunció un día hojeando algunas páginas en las que D’Annunzio, con su prosa “magníficamente solemne” expresaba el mismo “tipo de conmoción”: “¡Ah!, ¡si lo tuviera a mis órdenes! Le pondría en las manos una escoba y le haría barrer todo el barrio. ¡Eso lo curaría!” (Croce, 1931, p. 134). Ese libro al que Croce lanzaba sus dardos, acusando al autor de falta de un riguroso método crítico, estaba en realidad destinado a convertirse en un clásico de la crítica literaria, junto a muchos otros escritos de Praz, ensayista, traductor, periodista, refinado coleccionista, crítico de arte y de literatura entre los más lúcidos del siglo pasado, en cuya escuela de lengua y literatura inglesa –la primera italiana– se formaron alumnos de excepción como Agostino Lombardo, Vittorio Gabrieli, Gabriele Baldini y Masolino D’Amico.

En 1921, con veinticinco años, Praz manda sus primeras pruebas de traducción de Keats, Swinburne y Thompson a Emilio Cecchi, inaugurando con el crítico un intercambio epistolar que se prolongará durante más de cuarenta años y en el cual se repiten con frecuencia reflexiones sobre cuestiones específicas de traducción. En una carta de mayo de 1922, Cecchi parece regañar sin maldad al joven amigo por su entusiasta e incluso merecedor empeñamiento en las traducciones, con el riesgo de dejar de lado el trabajo de crítico literario en el que realmente expresa sus mejores dotes: “Yo creo que a usted le consume demasiado la traducción: la traducción solo puede nacer de un momento de felicidad en el *encuentro* entre un autor dado, en ese momento dado; extendiéndola un poco profesionalmente, si pueden hacer cosas inmejorables, pero a condición de no poder hacer nada mejor. Y usted puede hacerlo mejor; si, en mi modesta opinión, usted profundizara cada vez un poco más en sus juicios críticos” (Cecchi-Praz, 1985, p.16). Lo que a Cecchi quizás se le escapa aún es que para Praz cada buena traducción contiene ya en sí misma el acto crítico, y tal convicción, confirmada en las muchas páginas dedicadas al trabajo del traductor, queda bien clara ya en la *Introducción*, aquí presentada en extracto, que Praz hace preceder a su juvenil y ponderada antología de traducciones de *Poeti inglesi dell’Ottocento* de 1925. En el ensayo se encuentran, expresados con extremada lucidez, los puntos nodales de su reflexión sobre la traducción: además de la

* Albanese, A. & Nasi, F. (eds.). (2015). *L’artefice aggiunto: riflessioni sulla traduzione in Italia: 1900-1975*. Ravenna, Longo, pp. 76-82. *Poeti inglesi dell’Ottocento*, cuya introducción adjutnamos, fue publicado en Florencia por Bemporad en 1925 (pp. 7-18), mientras que *Grandezza dei traduttori* apareció incluido en *La casa della fama. Saggi di letteratura e d’arte*, publicado en Milán-Nápoles por Ricciardi (1952, pp. 50-53). Agradecemos a Giunti editori el permiso para traducir ambos textos.

identificación del buen traductor con el crítico y el intérprete, también aparece la idea de la centralidad absoluta del ritmo y el respeto por la forma del verso en la traducción de la poesía, que no son elementos accesorios añadidos al contenido, sino que son *el* contenido. Si la *forma* es el único modo en el que ese “motivo musical” que es la poesía puede expresarse, esto significa que la auténtica traducción podrá ser sólo la que se hace en verso, siendo la transcripción en prosa un intento siempre fallido de dar una “conexión lógica” a lo que por naturaleza se nutre de conexiones fantásticas. Igualmente fundamental y de extraordinaria modernidad es el llamamiento de Praz a la praxis y su reflexión sobre la necesidad de que cualquier discurso crítico sobre la traducción tenga una naturaleza descriptiva y no prescriptiva, y se construya, no tanto alrededor de sumarias “apologías y rechazos” de abstractos principios teóricos establecidos a priori, sino sobre la *concreta e individual* experiencia del traducir.

El segundo apartado propuesto, entre las muchas páginas y otros escritos orgánicos sobre la traducción¹, es un ensayo de 1952 del título *Grandezza dei traduttori*, en el que Praz, volviendo sobre uno de sus temas predilectos, presenta un largo y variado catálogo de esas *alucinaciones* (1980, p. 425) que sufren habitualmente los traductores.

Referencias bibliográficas:

- Croce, B. (1931). Recensión a M. Praz, ‘La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica’, *La Critica*, 29.
 Crucitti Ullrich, F. B. (ed.). *Carteggio Cecchi-Praz*. Milán: Adelphi.
 Praz, M. (1980). ‘Il caso Alcibiade’. En *Voce dietro la scena, Un’antologia personale*. Milán: Adelphi.

Razón estética de las traducciones en verso

Introduzione a Poeti inglesi dell’Ottocento

La primera ley de toda traducción es la indicada por Rosetti en su versión de la *Vita Nuova*, “que una buena poesía no deba ser transformada en una mala”. Este me parece el único principio irrefutable en todas las discusiones que se han tenido, se tienen o se tendrán a propósito del si, del porqué y del cómo conviene traducir. Así pues, que no se espere el lector que yo me recree en una detallada apología o rechazo de criterios abstractos; lo que podría decir en teoría, ya ha sido expresado, y no podría imaginar cómo hacerlo mejor, por Giovanni Gentile en un artículo publicado por primera vez en la *Rivista di Cultura* (vol. I, fasc. I: *Il torto e il diritto delle traduzioni*). Traducción en el sentido de reproducción fiel, casi calco, del original, no existe y, por otro lado, nosotros no podemos acercarnos a una obra de arte sin “traducirla” en el lenguaje de nuestro

¹ Entre otros, Praz, M. (1952). Tradurre in versi. En *La casa della fama. Saggi di letteratura e d’arte*. Milán-Nápoles: Ricciardi, pp. 55-66; ID. (diciembre 1956). Problemi del tradurre, *Scuola e cultura nel mondo*, pp. 14-20; o dos textos de 1964, Tradurre per la scena. Risposta a Silvio D’Amico y Sul tradurre Shakespeare, recogidos en Praz, M. (1969). *Caleidoscopio shakespeareano*. Bari: Adriatica, pp. 177-182 y 183-184, respectivamente.

espíritu. Esto significa que el traductor es, en primer lugar, un crítico y un intérprete: pero un crítico que en lugar de decir, explicándolo, cómo construye la situación espiritual de su autor, lo dice rehaciéndose a imagen y semejanza del autor mismo, reviviendo esa situación de manera fantástica y no dialéctica. Una buena traducción, poniendo como ejemplo a Cecchi (*La Tribuna*, 11 de agosto de 1922: “Libri nuovi e usati”), “tiene el valor de una reconstrucción crítica expresada en los términos de una nueva obra de arte”. Se comprende así la razón de la traducción en verso, razón estética, íntima, y no razón práctica, dictada por criterios extrínsecos de mimetismo. Lo esencial de una poesía es el ritmo. Diciendo que la *poesía es canto* no se peca de tautología. Si yo dijera: *la pintura es color*, se reirían de mí como del marqués Colombi. Y sin embargo, una parte, no mínima, de las discusiones a las que aludía anteriormente, tiene como origen el afirmar, como hacen algunos, cómo no es posible otra traducción que la traducción en prosa. Quienes sostienen esta teoría, no por un principio de comodidad (que las traducciones interlineales tiene también su razón de ser), sino por un principio de pretendida fidelidad, cometen por lo menos dos errores: uno lógico –ya que fidelidad en el sentido de calco es inadmisibile, en ámbito filosófico– y otro estético –ya que implícitamente niegan la verdadera naturaleza de la poesía²–. De hecho, los conceptos, las imágenes de una poesía, no tienen un valor en sí mismos, independiente del halo de melodía por el que se encuentran iluminados. Pero más que teorizar sobre esta, que a mí me parece una obviedad, prefiero exponer testimonios indirectos y por ello, mucho más persuasivos. Recuerdo lo que Coleridge decía sobre su *Balada del viejo marinero*, que había comprendido que el problema artístico a resolver estaba en encontrar una forma de expresión dotada de una musicalidad tan exquisitamente sutil que adormeciera el tosco racioncinio del lector y que intensificara por un instante su poder de evocación fantástica: “Una balada de Dante se leía antiguamente: «Deh, nuvoletta, che in ombra d’Amore», y este verso, que no daba ningún sentido claro o imagen distintiva, gustaba y se cantaba a menudo, tanto que Carducci lo incluyó en una de sus odas”. Los casos similares a este recordados por Croce (en la *Poesia di Dante*, p.39) son más frecuentes de lo que se pueda pensar en la poesía inglesa. Haré referencia por ejemplo a lo que un agudo crítico, Thomas, decía sobre la poesía de Swinburne: “No importa en absoluto en este poeta lo que las palabras significan; es suficiente que no impidan la música; y la coloreen con un matiz noble, o delicado, o patético... El juego de las palabras, a menudo rozando el absurdo, obra como un encanto, en parte debido a la mera eficacia del ritmo y al beso de las rimas, y en parte a la fuerza acumulada de palabras entonadas, que en realidad, son usadas a la ligera”. En términos análogos nos podríamos expresar sobre la poesía de Shelley, aunque el caso de este poeta no sea tan extremo como el de Swinburne.

Cuando luego se reflexione sobre la notable propiedad de la lengua inglesa, la capacidad de evocar más que de definir, de sugerir en lugar de declarar, nos daremos cuenta de que los traductores de prosa de versos ingleses son muy malos intérpretes: no solo se obligan a transformar en otra lengua, ya de por sí de naturaleza más precisa, imágenes de una fascinación fugaz e imponderable, sino también a establecer una conexión lógica (que exige la prosa) entre ideas cuya conexión, de naturaleza fantástica, puede subsistir sólo en el seno del ritmo que las arrastra. En realidad –según el aúreo

² “Traducir en prosa”, dice de Lollis (en la *Cultura*, vol. I, fasc. 3, 15 de enero de 1922, p. 143), “es casi un contentarse de la *idea*. Y es quizás esta la razón por la que la traducción en prosa prevalece en Francia, donde la obra de arte, para responder a exigencias puramente sociales, puede incluso desnudarse de sus concreciones”.

dicho del seudo-Longino— no tanto a la persuasión, sino al éxtasis de los lectores y de los oyentes se dirige el lenguaje elevado de la locuencia y de la poesía³.

Concluiré con una comparación superficial pero que ilustra perfectamente, en mi opinión, el caso que nos ocupa. Todo el mundo está de acuerdo en que las fotografías de cuadros reproducen una imagen imperfecta de los originales, ya que el color solo puede decir cuál es el valor de las líneas y de los planos, resolver ciertas discordancias que se advierten en las reproducciones sin color. Pero, de cualquier modo, la fotografía de un cuadro de la escuela florentina del Quattrocento siempre dará al menos una idea del original, mientras que la fotografía, no diré ya de un Cezanne, pero, por ejemplo, de un Tintoretto, parecerá, en la mayoría de los casos, un garabato indescifrable. Es sabido, de hecho, que en la pintura florentina prevalece el elemento *dibujo*, mientras que en la pintura veneciana, en la de Tintoretto en especial, prevalece el elemento *color*. Un caso similar lo advertimos en el campo de la traducción: hasta un cierto punto, es posible la traducción en prosa de una poesía en la que prevalece el elemento ideológico (por ejemplo de mucha de la poesía francesa); pero ese género de traducción se convierte en un absurdo en el caso de una poesía, como la inglesa, en la que los conceptos y las ideas podrían realmente llamarse, parafraseando a Nietzsche, una propagación, un reflejo del motivo musical dominante.

Vistas estas consideraciones generales, queda probado, como advertimos desde el principio, que la calidad de una traducción no se puede establecer *a priori*: desde el punto de vista teórico, se puede razonar cuanto se quiera sobre el argumento *traducir*; pero en realidad, lo que importa no es el traducir, sino la traducción, *esta* traducción. En la práctica, el único principio *sine qua non* es el que ya he adelantado, que una buena poesía no debe ser transformada en una mala. Si he sido fiel a este principio y cuánto lo haya sido, lo juzgarán los lectores, a los que, naturalmente, pido esa relativa indulgencia que (ya que único, más que poco frecuente, es que el traductor valga más que el autor traducido) no se niega a “todos aquellos, que los libros de verso quisieron bolver en otra lengua, que por mucho cuydado que pongan, y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento” (*Don Quijote*, P. I. Cap. VI). Aquí me limitaré a indicar los criterios que he seguido en estas versiones, dejando claro que, aun sirviéndome de la palabra *criterios*, no tengo intención de hablar de esquemas apriorísticos impuestos por mí a mí mismo como consecuencia de meditaciones más o menos abstractas, sino de ciertos caracteres comunes que estas versiones, formadas con el tiempo, poseen.

Quien comparase con el texto inglés mis versiones, se daría cuenta de que la métrica es, caso por caso, la misma que la del original (la misma, con una aproximación que obviamente se sobrentiende, porque por ejemplo el *blank verse* inglés tiene un sonido que no es precisamente el de nuestro endecasílabo suelto, etc.). Esta adhesión a la métrica podría, considerada en abstracto, suscitar una sospecha: que el traductor se hubiera esforzado por seguir esa métrica en lugar de recrear la poesía en cualquier género de verso que se le hubiera presentado espontáneamente. Esta objeción no tiene ninguna correspondencia con lo que sucede en la práctica. En realidad, en la creación de la nueva poesía, esa métrica no entra como esquema vacío, que hay que rellenar con gran esfuerzo, sino que es la razón de ser, tanto de la poesía misma como de su

³ Οὐ γάρ εἰς πειθω τοὺς ἀκροωμένους ἀλλ εἰς ἐκστασιν ἀγει τα ὑπερφνά. Περί Ὑψους, I, 4. Las aberraciones a las que nos pueda conducir la consideración de una obra de poesía desde un punto de vista estrechamente lógico, las ha mostrado Galileo en algunas de sus críticas a la *Jerusalén Liberada*, como cuando sostiene que en el palacio de Armida, las grandes puertas de plata no deberían girar sobre bisagras de oro porque las bisagras, que no se ven, se hacen de metal, resistente, pero vil.

renacimiento. En realidad el traductor –que, como hemos dicho, es un intérprete– siente la obra de arte, en el caso específico de una poesía, como un canto que posee un cierto, determinado, significativo, ritmo. En la objeción anteriormente citada, está implícito el juicio de la poesía como un motivo ideológico, mientras que en realidad es, sobre todo, un motivo musical. En otras palabras, quienes promueven esa objeción dividen la concreción de la poesía en una parte esencial, las ideas y las imágenes, y otra accesorio, el verso. Ilustremos el concepto con una comparación: sucede en la práctica que un director de orquesta interpreta un tempo de una sinfonía de forma diferente a como la interpretaría otro (por hablar de diferencias claramente advertibles, por ejemplo, si queremos ser puntillosos, incluso dos interpretaciones de un mismo director nunca son iguales), pero no sucede nunca que un director de orquesta ejecute un andante como un allegretto.

¿Por qué por ejemplo mi *Laus Veneris* tiene estrofas constituidas como las del texto inglés? No es que yo quiera engañar a los lectores haciéndoles creer que he presentado una reproducción fotográfica de ese texto. La mayor sonoridad de las vocales y el sobrio juego de las consonantes en italiano es suficiente para darle a la poesía un timbre diferente. Pero la razón por la que la poesía renació con ese ritmo es simplemente esta: en las estrofas AAaA – BBaB, etc., el último verso de cada estrofa alarga y propaga con la rima la vibración melodiosa de toda la estrofa, mientras que la rima cada dos estrofas, a intervalos determinados, con su eco nos recuerda una posición anterior y retrasa el movimiento; sin esta armoniosa y envolvente monotonía y esta languidez melancólica, probablemente, la poesía no me habría impresionado y por lo tanto, no la habría traducido.

Por lo demás, es cierto que yo no he seguido la métrica como esquema, que donde el poeta inglés había trabado libremente las rimas o no había seguido figuras fijas (como es el caso de Patmore), ni siquiera se me pasó por la cabeza medir al centímetro verso por verso y fijar, casi como posiciones estratégicas sobre un mapa, los lugares de las rimas. En esos casos la poesía renació en mí con una disposición igualmente libre y con rimas también libremente trabadas; si luego no he interpretado arbitrariamente el ritmo original, la traducción conservará seguramente alguna huella. Y no es que yo venere la utopía del mismo número de versos, porque las poesías sin constitución estrófica tienen en mi traducción un número de versos diferente del original. Si, por lo tanto, en las poesías constituidas por estrofas, los versos son los mismos en italiano y en inglés, ello depende de una razón no mecánica, sino musical, porque un terceto solo podría renacer como un terceto, y un soneto como un soneto; un verso de más habría sido inconcebible, como una mala entonación. [...]

La grandeza de los traductores

Hace muchos años, el difunto Carlo Linati escribió que le gustaba “disfrutar a su manera de las obras literarias extranjeras en buenas traducciones, aun teniendo la posibilidad de leérselas en el texto”. Y la razón no era la mayor facilidad para comprenderlas, sino el placer de ver integrar en nuestro modo de pensar y de expresarnos, formas de arte y de pensamiento de otros pueblos y comportamientos de espíritu novísimos y ajenos. Le gustaba ver nuestro espíritu “crecer para acoger sentidos, fantasmas y sonidos y figuras que le son insólitos y quizás también opuestos”. A mí también me gusta disfrutar de obras literarias extranjeras a mi manera, en traducciones, pero no en buenas traducciones sino en las malas, y cuanto peores, mejor. Ésta podrá parecer una perversión del gusto, una detestable corrupción del sentido estético, una

culpa de las que ni siquiera el confesor con más manga ancha tendría autoridad para condonar. Pero no puedo resistirme; me siento atraído a ello como otros se sienten atraídos por el *cadavre exquis*. Con este nombre lánguido, muy adecuado, los franceses indican un simpático juego de sociedad en el que cada participante dibuja en un mismo folio una parte de una figura, enlazándola con los trozos que su predecesor ha dibujado y que queda escondida bajo un pliegue del papel. Cuando todos han hecho su contribución, se desdobra el folio, y normalmente la figura que aparece es mucho más que fantástica, terrorífica. Los surrealistas utilizan este medio bastante mecánico para inducir la precipitada irrupción de un fantasma en un paisaje del todo inapropiado, según el famoso axioma estético de Latréaumont: “como el encuentro fortuito de una máquina de coser y de un paraguas en una mesa para autopsias”.

Pero ninguna combinación de *cadavre exquis* de *heads and tails* (“cabezas y colas”, como los ingleses llaman a este juego) conseguirá generar nunca los monstruos sublimes que nacen con elegante facilidad de la pluma de los malos traductores. Ellos sí son capaces de producir cosas que no tienen ni pies ni cabeza, ellos sí apelan a nuestro espíritu para acoger sentidos y fantasmas y figuras que les son desconocidos y quizás también, opuestos.

Cualquier página arrancada de la que podría ser la más divertida de las antologías, la antología de los *Mil y un errores*. Shakespeare pone en boca de una de las brujas al principio del cuarto acto de Macbeth: “Tre volte il gatto tigre ha miagolato, tre volte e una il riccio ha mugolato” (“Tres veces el gato listado maulló. Tres y una el erizo a lamentos implora”). Hechos comunes, de escasa relevancia, que un gato maúlle tres veces, y que un puercoespín se lamente o chille. El número de veces, tres, podría adquirir un significado siniestro para una bruja, pero el hombre de la calle no tendría ninguna razón para impresionarse. Pero si la bruja dice, como le hace decir Diego Angeli en su versión de la tragedia: “Il gatto tigre tre volte ha falciato! Tre ed una il riccio tra i pruni è passato” (“¡El gato atigrado tres veces segó! Tres y una el erizo entre las zarzas pasó”) – el más escéptico de los hombres comenzará a frotarse los ojos. Un gato que siega (falciare) se lo podrá encontrar Alicia en el País de las Maravillas, pero por supuesto, no todo el mundo ni todos los días. La simple sustitución de una *o* por una *e* (*mowed* en lugar de *mewed*) le hizo realizar a Angelli aquel audaz vuelo de fantasía (dejando a un lado las idas y venidas del puercoespín, fruto de un error todavía más complicado). Es verdad que, tratándose de brujas y de encantamientos, el traductor podía esperarse cualquier cosa. Pero también es verdad que los traductores están preparados para acoger las más increíbles circunstancias aun encontrándonos en el mundo más normal: parecen haber adoptado los criterios de Tertuliano: *prorsus credibile est, quia ineptum est; certum est, quia impossibile est*.

En la versión italiana, titulada *Nuova York*, de *Manhattan Transfer* de John Dos Passos, Alessandra Scalero presentaba “largos trozos de sandía” (“lunghi pezzi di cocomero”) en una copa de vino del Rin, mientras que en realidad, las “rodajas de pepino” del original (en inglés, pepino se dice *cucumber*) no sugerían nada tan difícil y heteróclito. El traductor alemán del *Padrone delle ferriere* de Ohnet transformaba el ruido de una calle, causado por un órgano de Barbaria (orgue de Barbarie), en el de una “orgía bárbarica” (*eine barbarische Orgie*), y el autor de una reciente monografía sobre Cristóbal Colón hacía que la famosa rama que le dio al navegante la prueba de que llegaban a tierra estuviera “llena de escarabajos”, sustituyendo el nombre del escaramujo, que había encontrado en el texto de Las Casas, por el del asqueroso insecto, en tal caso, dignificado por un espíritu de aventura digno del mismo Colón. El traductor de *Bubu di Montparnasse* de Charles Louis-Philippe descubría a un rival de Santo Tomás de Aquino en San Germán el averroísta –el inocente Saint-Germain l’Auxerrois del original–; y un novelista que hoy tiene gran fama, cuando estaba empezando con los

escritores americanos, de los que tenía mucho que aprender, inventó una torre del equilibrio más milagroso que la de Pisa y la de Boloña: la Torre de Ecrou –fruto de su despropositada lectura del título de la versión francesa (*La Tour d'écrou*) del *Turn of the screw* (“Otra vuelta de tuerca”) de Henry James.

Oh, el mal traductor es un ciego invidente; tropieza en obstáculos que no existen, y ve increíbles espectáculos en las más banales apariencias; tiene mucha más fantasía que su autor, y con razón puede decirse, parafraseando a Marvell, que “ha hecho suyo” el libro que ha traducido. Le entreabre impensables perspectivas a la mente, exactamente igual que los dibujantes de *cadavre exquis*; es un poeta que tiene por emblema no ya el cisne, sino el pato. Y ¡qué potente vuelo! y ¡qué sonora voz tiene esta sagrada ave! El mal traductor deja tras de sí al payaso y al loco: es verdadero, auténtico, surrealista.

¡Cuánto se equivocaba Salvatore Rosati cuando en las columnas de un periódico romano llamó al arte de traducir “La Cenicienta de las artes”!, ¡Qué bajo pensaba que había caído! ¡Qué Cenicienta ni Cenicienta! Es más, es la Semíramis de las artes, ya que ninguna otra como ella “libito fe’ licito in sua legge” (“que a la licencia licitó en sus leyes”), ninguna como ella, si Dios quiere, ha abandonado ese limitado “vigilante sentido de la responsabilidad” que el poco imaginativo Rosati querría imponerle. Y loados sean nuestros editores, que en estos últimos años han permitido a esta “scapigliata” musa de la traducción ser indulgente con sus más descabellados vuelos, llenar los escaparates de las librerías con sus innumerables *cadavres exquis*. Alabados sean por el cuidado meticuloso que han puesto al elegir los traductores entre los oscuros e ignorantes, sabiendo que el hábito no hace al monje y que la verdadera grandeza del traductor es a menudo, inversamente proporcional a su preparación y a su sentido de la lengua materna; o al elegir los traductores entre los ilustres y no menos ignorantes, ya que cuanto más original e ilustre es un escritor, más sabrá mantenerse a esa respetuosa distancia del texto traducido que garantiza el enriquecimiento de nuestra habla, con nuevas e inusitadas expresiones. Por lo demás, ¿qué escritor original ha podido ser tan audaz como para inventar gatos que siegan y sandías que nadan en copas de vino de Rin? Carrieri, hace tiempo, se esforzó por demostrar, en *Fantasia degli italiani*, que nosotros también podíamos suscitar respeto por los surrealistas. Pero buscó mal. En lugar de hacerlo entre los pintores, debería haber buscado ejemplos de maravillosa fantasía entre los traductores.

Traducción de María Antonia Blat Mir

El rapto de Europa

The abduction of Europa

Paolo Puppa

Università degli studi di Venezia, Italia

puppa@unive.it

Artículo recibido el 27/02/2017, aceptado el 15/03/2017 y publicado el 15/07/2017



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

1

Entretanto, en primer lugar, yo, yo podía hacer lo que quería. Exactamente, lo que quería. ¿Era o no era el amo de todo? ¿Para qué sirve el poder, si no? Esto solo para hablar claro. ¿He hecho más que Bertoldo, decid? Ok. Ok. De acuerdo. Cierto. Pero repito, ¿para qué sirve el poder si luego no podemos, sí, si no podemos aprovecharlo cuando nos venga en gana? Y a mí de tanto en tanto me venía en gana y el asunto me crecía enorme como un árbol entre las piernas. De eso estoy seguro. No me equivoco. Entonces perdía la cabeza tanto que incluso me transformaba. Por lo demás, también os pasa a vosotros, que en cuanto se os pone en la mano una pistola, o una bomba, sí, justamente así, en cuanto entráis en suelo enemigo. Que luego enseguida después queréis entrar también donde yo me sé, en todos los agujeros posibles e imaginables, incluso en el lavabo, quizás. Y sobre todo los agujeros los agujeritos de esos de los que se habla en otra lengua. ¿Verdad que es así? ¿Cómo? Yo no soy bueno, obviamente. Y luego, para completar el concepto, esa no es una de las peores acciones que yo he cometido. He hecho incluso peores, si queremos. De todos modos, para entrar no en los agujeros o en los agujeros sino en el discurso, me acuerdo me acuerdo ciertamente que me acuerdo de esa remilgada, síiiii, me parece que aún la veo delante de mí, una jovencita con trenzas, pequeña como Heidi, pero con todo en su sitio. Mi preguntáis sobre ella y no me cuesta recordarla. Sí, sí, la vuelvo a ver incluso ahora, al menos así me lo parece, haciendo carantoñas, se echaba encima a las bestias, el pañuelo blanco en la cabeza, las mallas ajustadas y los calcetines cortos. Estaba agachada bajo la panza de las vacas y de repente me he puesto duro. Faenaba con sus ubres. Tenía incluso un par de amigas, más viejas, creo. Bromeaban y hablaban en voz baja. Una de ellas me ha visto, y sonrisitas aquí y risitas allá. Igual que hacen siempre. Incluso esto me ha, me ha puesto. Me las habría zumbado a las tres, allí, en el prado, incluso las habría atado al platanero verde que se veía más allá las briznas de hierba. Así las obligaba a ver cómo se hacía. Ellas aprendían cómo el dolor se convierte poco a poco en placer. Un placer tremendo. Basta un poco y puedes gozar tanto, niñita mía.

2

¿Cómo, perdona? Puede hablar más fuerte. Sabe, desde este lado no escucho nada. Me dio una vez, en el mar, un golpe de viento. Sí, un golpe de viento. Incluso se me quedó un poco la boca torcida. Un *frigus*, se llama, o algo así. ¿Cómo? Se no he entendido mal, ella me estaba provocando. Sí, querido, si me compara con esto llamémoslo más bien colega. Uno que habría querido sustituirme. Un tipo un poco extraño, ¿no? Pero sí, uno que se habría multiplicado en tres personas, todo por dejarme fuera, es decir, meterme en el ático. Lejos de los juegos. ¿Cómo? Pero, síii, cierto, también yo me transformaba con frecuencia en otras personas, e tal vez incluso en bestias, cuando me venía en gana. Porque yo no estaba nunca quieto. Y si tira, tira. La naturaleza reinaba incluso en uno como yo, que paragonaban siempre con un Dios. Me llamaban incluso Zeus. El otro, por el contrario, se ha hecho pasar por hijo de Dios, pero síiii, poco hombre a decir verdad, y no es que el primero, que se fingía padre del segundo mientras eran la misma persona, se lo pasase mucho mejor. Sin mujeres para nada, el llamémoslo padre, que para ser sincero es una toda una movida esta historia. No aparecen mujeres, en su mundo. ¿O me equivoco? Incluso si el así llamado hijo frecuentaba a putas y a gente similar, pero solo como buen predicador. Una en particular le lavaba incluso los pies sucios y le perfumaba los cabellos. Pero de lo otro nada. ¿O era él el que le lavaba a ella los pies? Aquí creo que me lío. ¡Ah, esta memoria! De todos modos, el lavado servía solo para empezar su cháchara y para abrirse a visiones del cielo. Yo no, señores, yo siempre me he contentado con este mundo. Y luego no olvidéis

a mi mujer. Ella era tremenda. Oh, sí, tremenda. Una celosa histérica. Menudas escenas me ha hecho hacer, mi señora. Lógico pues que incluso por estas razones me viera obligado a travestirme. Y menos mal que estaba mi secretario, Mercurio si no me equivoco. Yo con los nombres me equivoco siempre. Secretario y, si hay que decirlo todo, incluso rufián. Pero, ¿no os parece, disculpadme, más normal seguir a una chica o incluso a un chico, tal vez?, ¿por qué no? ¿Cómo? ¿Ese marica? ¿Bromeáis? ¡Pero si hoy les hacen incluso casarse! En definitiva, normal digo, antes que ponerse a llamar al padre desde lo alto de una cruz sanguinolenta. Que luego sería él mismo. Todas las historias infelices y morbosas. De sexo no habla y no lo practica nunca mi colega, ni en la versión juvenil ni en la de más viejo. Aire, aire, queridos míos. Y prados verdes esmeralda y montes nublados y rayos y centellas y cascadas, como en un hermoso cuadro romántico. Que me ha regalado un pintor libanés. Uno de su zona. De esta joven, quiero decir. Era libanés, si no me equivoco.

3

La chica no estaba en el ajo al principio. No quería ni saber nada. Y es verdad que a un cierto punto se me ha subido incluso a la grupa. ¡Pero vamos! ¡Pero vamos! Le decía. ¡Perdona! Piensa, hermosa mía. Te subes a mi grupa. Me había quitado la camisa, y resoplaba como un toro, y aceptas venir conmigo al agua porque te gustaba tanto el mar y ahora no quieres que consumemos. ¿Era la primera vez? ¿Y qué? Siempre habrá una primera vez. Mejor hacerlo conmigo, que soy como un Dios. Lo dicen todos. Pero perdona, pequeña. Te subes encima de un desconocido y me cuentas que tienes muchos hermanos y que debo estar atento, que son todos tremendos. Yo me echo a reír. ¡Madre mía, qué miedito! Vamos... Y mientras tanto la llevo al lago. Tienes que agarrarte a mi cuello, pequeña, lo tengo claro. Pero déjame libres los brazos para guiar la lancha. Si queremos llegar hasta mi yate. Al oír la palabra yate he visto que algo se ha desencadenado en ella, algo positivo, seguro. Si no, peligras con caerte y las olas son altas y no estoy seguro de poder cogerte luego. Agárrate, agárrate, no me haces daño, y cierra bien los muslos en torno a mí. Me he puesto duro, de repente, obvio, tanto como hacía tiempo. Ella estaba vuelta, miraba hacia la orilla, hacia las amigas que se habían quedado de piedra, de envidia, claro, con apariencia preocupada. Levantaban los brazos, me incitaban a volver de vuelta. ¡Demasiado tarde, amigas mías! Buscaba un lugar, una islita, qué sé yo. No lo tengo claro ahora, sin embargo, han pasado ya tantos años, si nadé, yo, que era un gran nadador y tenía una resistencia, menuda resistencia, o si estaba simplemente desde el principio en mi lancha, un fueraborda con un hermoso color nuez, lustrado por mis siervos. A dentro no se podía bajar, desde luego, y fuera no. No, que luego pasaban otras barcas y nos veían. Sé que me alejé tanto de la orilla que no se veía nada. En definitiva, una vez en el yate, y llevada al camarote más lujoso, con colchones blancos y azules que aparecían por cada lado de la estancia, es entonces cuando comenzó a gritar como una posesa. Nada que hacer. No quería bajar. Muchacha, ¿qué te crees? ¡Oh! ¿Querías la bicicleta? No había nada que hacer, que a mí no me apetecía para nada forzarla. No tenía gracia. Me gusta la lentitud, y que ellas también lleguen. Abrirles los ojos a la vida. Y sentir ese mágico “más, más” que a mí me hace, más bien que me hacía, volverme loco. Quieres que te cuente sucia idiota de los muchas y muchos que luego me han dado las gracias. No sabes lo que te pierdes, hijita mía. Se está haciendo tarde, le dije. Vale. Volvamos, pero usemos mejor mi helicóptero personal que tengo en la proa. Hagámoslo primero, así. Y ella subió, sollozando, a bordo, y miraba desde la ventanita, y se alejaba de mí para despreciarme. ¡La cintura, la cintura, pequeña! ¡Cógete a la cintura, si no, es peligroso! Pobre idiota. Tenía que explicárselo todo, todo. El hecho de que un hombre adulto, que resoplaba como un toro y con las orejas de punta, de sátiro, se redujese de ese modo. Tienes la luna en la cabeza, me decía

Juno cuando me quería fastidiar. Pero esas orejas le gustaban a la vieja. ¡Oh, sí! ¡Lo que más!

4

Por amor se olvida la dignidad, se dice, ¿no? Yo, cuando se me empinaba renunciaba gustoso a esa dignidad. No lo podía evitar. Me ponía a cuatro patas, tal vez. Cambiaba la voz. Y por lo demás, cuando se está de arriba a abajo, ¿hay algo de humano en nosotros? ¿No nos convertimos tal vez en bestias? ¿Y entonces? Es esta nuestra animalidad. Nuestra gozosa mortalidad. De todos modos, por volver a la joven, una chica más que otra cosa, tal vez fue así. Yo le propongo una hermosa vuelta en el yate. Y ella al final tiene el enorme abultamiento entre las piernas con el impermeable de la barca, oportuno en ese momento. Me costaba una barbaridad no tirarme encima. Tenía un ricito en la frente. Y mostraba mis tatuajes taurinos en el pecho descubierto. La pequeña fingía que no miraba, pero apenas podía esconder miradas de fuego, y yo entendía que tenía ganas de probarlo, de sentirme dentro. Le faltaba el aire, creo. Ya. ¿Cómo? Ciertamente, sé bien que luego la buscaron sus hermanos por mar y por tierra, incluso ese que luego abrió una escuela de inglés, Cadmo, me parece que se llamaba Cadmo. Una Berlitz a medio camino, entre su tierra de origen y Creta, adonde la llevé. A mitad de camino desde donde habíamos salido hasta donde estábamos nosotros, los primeros tiempos que viví con la joven embarazada. Se paró el pequeño hermano, que tenía que haberla cogido y llevado al padre, pero ya tocada y con la panza. Tal vez porque había puesto ante la villa a vigilantes armados y dispuestos a disparar. Grandes y gordos, como estatuas de bronce, con bombas de mano y sofisticadas armas. Y además perros labradores que mordían a quienes pasasen por las inmediaciones. Es cierto que el hermanito, este tal Cadmo, hizo camino, que construyó luego una gran hacienda en Tebas y que se daba muchos aires de grandeza. También porque se había casado con una chavalilla, me parece que se llamaba Harmonía, y a su matrimonio había invitado a medio mundo. Todos los jefazos de más acá y de más allá del mar, fuera pequeño, nuestro, o grande. Pero se comió la fortuna derrochándola. Acabó mal, en tierra. Se arrastraba como una serpiente buscando las monedas. Lo gracioso es que luego, años después, a nuestro hijo, o mejor, a uno de nuestro tres hijos, sí, Minos, su compañera, que se llamaba Pasi no-sé-qué, Pasi Pasi, los nombres, los malditos nombres que siempre se me escapan. En definitiva, esta Pasi nos puso un par de cuernos, y con una bestia que trabajaba en el puerto, y parecía ella sí un verdadero toro, un toro auténtico, una masa de músculos y tatuajes también en él, pero con unas amistades... Olvidémonos de esta guarra de mi nuera.

5

Se llamaba Europa, la pequeña. ¡Eu-ro-pa! Me han preguntado que de dónde viene el nombre. Para algunos significa bien irrigada, ¿y cómo debo decirlo?, yo la irrigué por necesidad, que por la mañana me levantaba a duras penas del lecho, de tantas veces como lo habíamos hecho. Para los demás, por el contrario, significaría amplia mirada, y también esto se podría aceptar, porque, lo repito, me daba unas miradas que me comía con los ojos, la señorita. Ella y sus amigas, que también habrían disfrutado del servicio. Ey, vosotros, ¿qué os creéis?, ¿que la tengo de hierro, quizás? Y sin embargo, las mujeres no lo admitirían ni bajo tortura, pero cuando ellas tienen ganas, hay poco que hacer. Y yo la tenía demasiado gorda como para no satisfacerlas. ¿Cómo? ¡Es obvio que yo estaba bien casado! Mi mujer, de todos modos, era un poco más mayor que yo. Y se había vuelto basta como para ponérmela dura. Es más, incluso tenía unos pocos pelillos debajo de la nariz, cerca de una gorda peca. Les pasa a las mujeres antes de la menopausia. ¿Y qué pretendía? ¿Qué le fuese fiel después de tantos años? Pues sí, yo siempre he pensado que alguien fiel a la mujer es solo un marica disfrazado, un

mariposón inconsciente. Y sin embargo, aquella vez dirigí el yate hacia el oeste, hacia donde el sol iba cayendo por entre las aguas, porque de algún modo buscaba la oscuridad. Ella, en un momento determinado, se giró y ya no tenía la orilla a la vista y entonces le entró miedo y comenzó a temblar, tanto que a mí me la ponía aún más dura el verla asustada. Así soy yo. Pero entretanto le pedí al chef que nos preparara para la cena un risotto con azafrán. Le salía muy bien. Había estudiado en Módena con un tal Bottura. Marco. No, Massimo creo.

6

De cualquier modo, en el fondo, fue una especie de escapada, la nuestra, tal y como dicen en el sur. Igual que se hacía antes. Vi a un conocido mío, un tal Paris, con una con la que de hecho estaba casada, es decir, la mujer de un *boss* importante. Hubo unas tremendas matanzas después a causa de este incidente. Se le hace el servicio, ¿no? y luego los parientes de ella tienen que aceptar arreglar las cuentas, ya. El padre, Agénor, era uno con ínfulas de grandeza. Nunca he entendido por qué. En cualquier caso, era uno que había sido proveedor en el puerto. Un pequeño negocio el suyo, y el chantaje que se hacía pagar suponían unos buenos pellizcos a fin de mes. Y a pesar de ello, hacía como que estaba molesto. Algo de locos. Y obligaba a la hija a trabajar en el campo, a llevar a pastar a las vacas. Por lo demás, la madre, me parece, hacía de socorrista antes de casarse con aquel muerto de hambre, una tal Tetis. No, tal vez llevaba el extraño nombre de mi suegra, Telefasa. Digo suegra, aunque no sea correcto, porque mi verdadera esposa es Juno. Cuando la llevé, a la pequeña, a mi pequeña villa de Chipre con piscina y los muebles todos en blanco y azul, desde los parasoles hasta las toallas y las tumbonas, se levantó un fuerte viento. Veíamos las olas enfurecidas que se abatían contra la orilla de la casa. Pero nosotros estábamos en la cama, ya, y bien acomodados. Y yo se lo daba todo. Le ofrecí mi pecho para que lo besara, sobre todo la parte tatuada con forma de un toro blanco, y al final la chiquilla se soltó y empezó a lamer la figura con gusto, digamos que con mucho gusto. Y tenía las tetitas de punta, como pasa siempre que se dejan llevar. Un cura de por aquí con el que fue a confesarse una mañana que estaba deprimida, algo que después del parto es una cosa que se sabe que pasa, le insinuó que nuestra relación representaba el encuentro del alma con ese personaje de allí, ese tal Cristo. ¿Ya os he hablado de él, verdad? ¿Entendéis lo que pretendían estos gilipollas?

7

No era hermosa, no se puede decir que fuese hermosa. Pero la tenía larga como nadie. Desde los vestuarios, en la escuela, cuando nos la medíamos, para mí era todo un orgullo. Ver las caras de mis compañeros. “Eres como un Dios”, me gritó alguno de los más exaltados una vez en clase de gimnasia mientras saltaba con la pértiga y los diminutos calzoncillos les dejaban verla entera. O bien “¡Tú no eres humano!”. Podría haber hecho unas estupendas pelis porno como actor famoso, me aseguraba un sustituto de química enamorado de mí, creo. Era de esperar que por lo general nadie, ni hombre ni mujer, me rechazara. Y la muchachita, me parece, incluso se desmayó cuando ya no podía seguirme. Entonces la cargué a mis espaldas, y notaba su cabecita dándome golpes aquí y allá, con la respiración entrecortada. Entreveía incluso un brazo suyo pálido que me colgaba frente a los ojos. Tenía que parecerle tal vez una especie de demonio. El colmo. ¿Yo, un demonio? Verás, verás cómo cambias de idea, le susurraba mientras corría hacia la dársena en busca de la lancha. Pero tal vez me confundo con otra historia. ¿Tal vez una llamada Ío, una que a fuerza de cebarse con dulces se había puesto lozana como un ternero? O el chavalillo que servía la mesa, con la servilleta en el brazo, Gani no-sé-qué, pero sí, ese que me paragonaba con un águila. El hecho es que mi familia

siempre ha sido excéntrica, antes y después de mí. Por lo demás, los hijos que nacieron de los abrazos que nos dábamos esta chiquilla y yo, me refiero a Europa, espera, espera, Minos, Radamantis y Sarpedón, ¡oé!, he logrado recordarlos a todos, no sé cuántos casi fueron masacrados por enfrentarse a aquel gilipollas, ¿cómo narices se llamaba?, ah, sí, Mileto, hijo de Apolo, otro cabezotas como yo, y Aria, que al final eligió a Sarpedón, si no me equivoco. Y Minos luego, por su parte, en Creta trajo al mundo una sarta de discapacitados y atemorizadas hijas. Una en particular que sería de hecho mi nieta, de nombre Fedra, la montó de narices. Todo por imitar a aquella guarra de su madre, Pasi, Pasi, Pasi no-sé-qué, pero esto debo haberlo contado ya. Porque ya se me empieza a ir la cabeza. Por ejemplo, no me queda claro el recorrido que hice con la joven, si iba hacia el oeste o hacia el norte. Porque el agua era tanta, y tan profunda, ciertas olas, de eso al menos sí que estoy seguro. ¡Y qué espuma! Cuánta espuma, causada también por el motor de la embarcación. Pasífae, eso, ¡se llamaba Pasífae, la muy puta!

8

Una cosa sí que recuerdo bien. Me vino la obsesión de hacer una hermosa bandera, casi un homenaje, o un recuerdo para mí, en el sentido de que hacía poner una estrella por cada conquista, sí, tipo tatuaje, por cada victoria amorosa. Cuando mi asunto entre las filas, entre las líneas, bajo la ropa interior, tranquilo y satisfecho. Y las estrellas, no lo digo por decir, pero ¡eran tantas! Y tenía que figurar en el caso en cuestión incluso un toro, y los cuernos, esas figuras de mi pecho desnudo que tanto debían haberla turbado, a la pequeña. Y no sobre la piel, sino en el cielo azul. Y tenía que ondear bien alto, esta bandera. Tantas estrellas sobre un fondo, ¿un fondo? No recuerdo bien el color. Me gustaba, sin embargo, que se juntaran para recrear las constelaciones del toro, animal que me es muy simpático. ¿Quién sabe por qué? Pero tras nuestra primera noche en Creta, hice que vinieran tres gobernantes de mi casa para que me ayudaran a todo. Ya, ella no sabía hacer nada. Era más bien perezosa, digámoslo todo. Le gustaba sentarse y dejarme a mí debajo, en la cama. Chiquilla mía, ¿no te daba miedo al principio de todo? ¿No decías que nunca y luego nunca?, le preguntaba riendo ante de saltarle otra vez encima suyo. Cierto, me divertí con la chiquilla. Debe haber sido una buena época esa. Y la vieja estaba lejos y no se metía. Así, no sabiendo, no le hacía daño, y no se ha vengado como hacía siempre con las otras y con los otros.

9

Perezosa sola al principio, la tal Europa, a decir verdad. Porque después de haber dado al mundo a tres chavalillos echó una mirada en torno suyo y decidió dedicarse a obras de caridad. Porque la chiquilla, mientras tanto, había crecido. Había cambiado. Quería ayudar a los que aparecían por la isla y venían de las tierras de Oriente o de África. “Tú has llegado a nuestras tierras para disfrutar de tus vacaciones de rico, has bajado al Líbano a cazar”. La mía fue una invasión y ahora ella a cambio intentaba resarcir a la gente. Cosas de loca. Ya no reconocía a la chiquilla que me lamía los tatuajes. ¿Dónde había acabado la mocosa que me tocaba jugando el pecho? ¿La que me adornaba los cabellos? No, nosotros tenemos que hacer algo por los exiliados, me repetía. ¡Acogida! ¡Acogida! Eran entonces sus órdenes. ¡Los cojones! Ya no la reconocía. El hecho es que incluso ella envejecía y las mujeres cuando envejecen se vuelven locas. Se interesaba incluso por las religiones de estos desarrapados, por sus cultos. No solo comida y pan ácimo. “Tú te pensabas que me habías vuelto adulta, mujer, llevándome a la cama”. Me explicaba con ironía que ella, por el contrario, se había vuelto adulta cuando descubrió la injusticia del mundo y la violencia del mar. Porque no dormía de noche pensando en todos los cadáveres que estaban en el fondo del Mediterráneo, un verdadero cementerio. Menos mal que había hecho que se casara con

Asterión, un colaborador mío que habían elegido alcalde de la isla, y luego gobernante, gracias a mí. Que se las apañase él. De tanto en tanto, es verdad, iba a tomar un café con ellos. Veía a los chicos crecer y a ella, convertida ya en una sufragista volcada en asociaciones benéficas. Me citaba cifras, estadísticas, contactos con Cáritas, Cruz Roja y diferentes centros de acogida. Era famosa su acogida. Hablaba un perfecto inglés, igual por lo demás a su hermano Cadmo, y a veces incluso sentía una pizca de nostalgia por mi jovencita. Soñaba en voz alta. Hablaba de un país desarrollado, de un país que debería unirse todo él, dejando a un lado la piel, la fe. Quería sobre todo paz. Ya. Yo la escuchaba aburrido, sabiendo que eran histerias de chiquilla, que era lo que en el fondo seguía siendo. Ya. Incluso porque en este mundo todo pasa e incluso yo notaba que envejecía. Ya. Y una tarde que había un gran viento y se veían las olas del mar alzarse amenazantes, me echó en cara el cinismo y el hecho de que yo solo pensara en el dinero y en el poder. Entonces le grité, mirando con rabia sus cabellos blancos y la papada que ella, sin embargo, habitaba en mi casa, y que todo lo que había dentro era mío, incluso el dinero con que daba de comer y de vestir a los desheredados, a sus africanos. Sí señora. Sí señora, y acuérdate de que tú llevabas las vacas a pastar. Baja un poco la voz. ¡Y la cresta! No me toques las narices. Me da entonces un vaso de agua, porque por los nervios casi me había ahogado por un golpe de tos. Ya. ¡Pobre Europa mía! Envejecía y se estaba volviendo mala. Ya.

Traducción de Juan Pérez Andrés

El universo melodramático de Tennessee Williams y de Luchino Visconti: *Senso*, un encuentro fílmico

The melodramatic universe of Tennessee Williams and Luchino Visconti: Senso, a film meeting

Valeriano Durán Manso

Universidad de Cádiz, España
valerioduran@gmail.com

Artículo recibido el 31/01/2017, aceptado el 28/05/2017 y publicado el 15/07/2017



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RESUMEN: El melodrama es uno de los géneros más cultivados por el dramaturgo norteamericano Tennessee Williams y el cineasta italiano Luchino Visconti. El escritor acababa de tener un rotundo éxito en Broadway con *Un tranvía llamado deseo* (1947) cuando se trasladó a Italia, donde el director había llevado a escena su primera gran obra, *El zoo de cristal*. La tendencia a crear unos personajes de profunda naturaleza dramática, incidir en el conflicto emocional y social, y exhibir un notable sentido estético, indica el paralelismo existente entre ambos. Así se pone de relieve en *Senso* (1954), una película marcada por la dicotomía entre el deber y el placer, el poder de la pasión y la crisis de la aristocracia. Con estas premisas, se pretende realizar una aproximación al universo melodramático de la única película en la que trabajaron juntos Williams y Visconti.

Palabras clave: Tennessee Williams; Luchino Visconti; *Senso*; melodrama; Hollywood

]

ABSTRACT: The melodrama is one of the most cultivated genre by the American playwright Tennessee Williams and the Italian filmmaker Luchino Visconti. The writer had just have a resounding success in Broadway with *A Streetcar Named Desire* (1947) when is moved to Italy, where the director had taken to scene his first great work, *The Glass Menagerie*. The tendency to create characters of deep dramatic nature, have an impact on the emotional and social conflict, and exhibit a remarkable aesthetic sense, indicates the existing parallelism between both. Thus it stand out in *Senso* (1954), a film marked by the dichotomy between duty and pleasure, the power of passion and the crisis of the aristocracy. With these premises, its intends to produce an approach to the melodramatic universe of the only film in which Williams and Visconti worked together.

Keywords: Tennessee Williams; Luchino Visconti; *Senso*; melodrama; Hollywood

1. INTRODUCCIÓN. El dramaturgo norteamericano Tennessee Williams (Columbus, Mississippi, 1911-Nueva York, 1983), cuyo verdadero nombre era Thomas Lanier Williams, nació en el seno de una familia de antiguas raíces sureñas y recibió una educación marcada por la estricta moral, el puritanismo social y el valor del pasado. Por su parte, el cineasta italiano Luchino Visconti (Milán, 1906-Roma, 1976) nació en uno de los palacios de su aristocrática familia –una de las más antiguas de Milán–, y esta cuna le proporcionó una excelsa educación basada en la disciplina y en artes tales como la literatura, la pintura y la música. En este sentido, el origen de sus linajes les marcó desde su nacimiento a nivel personal, y, en extensión, les influyó posteriormente en la configuración de sus carreras profesionales. Por ello, constituye un elemento esencial para comprender y analizar la obra literaria y cinematográfica de estos creadores, y se puede erigir como el principal punto de partida de la estrecha conexión existente entre ambos.

Debido a la influencia que el *Old South* había ejercido en la madre de Williams, Edwina Dakin Williams –quien había sido educada en los valores previos a la Guerra de Secesión–, el escritor se sintió muy atraído por el mundo sureño. A esta labor contribuyó notablemente la conexión tan estrecha que tenía con sus abuelos maternos, con los que pasó muchos años en Clarksdale, la pequeña ciudad situada en el Delta del Mississippi donde vivían (Williams, 2008). Así, “su infancia transcurrió en la rectoría que regentaba su abuelo, el reverendo Dakin, en un ambiente sureño donde la tradición, la religión, las pautas sociales y la vida cultural todavía tenían un gran protagonismo” (Durán Manso, 2016b: 90). Otro de los principales referentes del autor fue su hermana Rose, que sufría una enfermedad mental que fue diagnosticada como esquizofrenia durante su juventud. De esta manera, Edwina, Dakin y Rose se convirtieron en los tres pilares emocionales de Williams durante su infancia y adolescencia, e incluso, en su etapa adulta. Esto se pone de manifiesto en buena parte de su producción literaria, pues sus personajes suelen presentar diversos rasgos de sus personalidades, además de otros vinculados al carácter del escritor. Entre ellos destacan, curiosamente, las madres elegantes y autoritarias, las hijas sometidas, y, en menor medida, los abuelos serviciales, como se puede observar en las versiones fílmicas de sus textos, realizadas entre 1950 y 1968. Con estos indicios, es necesario destacar que el entorno de Williams determinó notablemente su obra.

El marcado origen sureño del dramaturgo, su visión de la estirpe y su tendencia por profundizar en la dicotomía entre pasado y presente, fueron algunos de los aspectos que llamaron la atención de Visconti al aproximarse a sus dramas. Aunque los inicios fílmicos del cineasta estaban estrechamente relacionados con el Neorrealismo, tenía una especial predilección por el melodrama, y así se percibe en su ópera prima, *Obsesión* (*Ossessione*, 1942), en la que confluyen ambos. Como le sucedió a Williams, algunos de sus familiares le influyeron notablemente en su desarrollo personal, como su padre, el duque Giuseppe Visconti di Modrone, cuyo apellido proviene de la Edad Media; su madre, Carla Erba, “una joven perteneciente a la burguesía milanese, emparentada con los laboratorios Erba y con la editora musical Ricordi” (Miret, 2009: 51); o su hermana Uberta, la pequeña de los siete hermanos. Aunque de su progenitor heredó el título de conde de Lonate Pozzolo y una vasta formación cultural, pues era aficionado al arte y al teatro, su referencia central fue su progenitora, una apasionada de la música que tocaba el piano. Así, “el palacio de los Visconti era frecuentado por artistas y músicos, como Toscanini y Puccini, y en él se representaban obras de teatro, que su padre escribía y dirigía, mientras él organiza representaciones infantiles” (Miret, 2005: 86). Esto explica su tendencia a mostrar en la pantalla ambientes opulentos y matriarcas potentes; dos ideas vinculadas con su noble alcurnia y con su madre, respectivamente.

El estilo de vida en el que se educaron tanto Williams como Visconti –selecto en el primer caso y elitista en el segundo–, así como el tipo de familia al que pertenecían, les permitió desarrollar una cierta sensibilidad hacia el melodrama. Ambos construyeron sus obras en torno a personajes de gran complejidad dramática que, en la mayoría de los casos, se enfrentaban a fuertes dilemas personales, sufrían una difícil dicotomía entre lo que debían hacer y lo que sentían, eran víctimas de conflictos de tipo social, soportaban la condición de ser fugitivos de sí mismos y estaban abocados a un destino trágico. En estas directrices se movían los protagonistas de *El zoo de cristal* y de *Un tranvía llamado deseo*, las dos obras de Williams que Visconti dirigió sobre las tablas italianas a finales de la década de los cuarenta, y las que hicieron posible que se conocieran y decidieran trabajar juntos. Unidos por un fuerte sentido melodramático, y también trágico, ambos intentaron desarrollar diversos proyectos –en su mayoría adaptaciones literarias–, pero no fue hasta los años cincuenta cuando se estrenó la primera y única película en la que colaboraron de forma conjunta, *Senso* (1954). Basada en el relato homónimo del autor italiano Camillo Boito (1836-1914), escrito 1883, este filme de alto presupuesto y realizado al estilo de las súper producciones de Hollywood, fue el primero de Visconti centrado en la decadencia de la aristocracia durante el *Risorgimento*, una de sus líneas temáticas. Se trata de “un melodrama en la acepción total y específicamente italiana del término: sentimientos exasperados, predominio del lirismo pasional, ‘escenas madre’ y grandes momentos de implicación emotiva” (Viganò, 2009: 64).

Sin embargo, la película estuvo rodeada de polémica, pues, entre otros aspectos, no parecía mantenerse fiel a las directrices del Neorrealismo –en una época en la que este movimiento cinematográfico, iniciado con el estreno de *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, 1945), seguía vigente (Bazin, 2008; Caldevilla Domínguez, 2009)–, y, en cambio, parecía presentar una apuesta por la superación del mismo a nivel técnico y estilístico. Esta disyuntiva marcó la filmografía del realizador milanés, quien “representa la vertiente más esteticista” del movimiento, a pesar de que “la película naturalista que prefigura el neorrealismo es *Ossessione*” (Sánchez Noriega, 2005: 249), debido a su influencia por el realismo francés de aquellos años (Gubern, 2016). En este sentido, esta corriente filmica se extendió hasta los primeros años de la década de los sesenta con cineastas como Pier Paolo Pasolini (Sánchez Noriega, 2005: 462), aunque el cine de Visconti tornaría gradualmente hacia cuestiones estéticas e históricas. Así, el filme aunaba dos formas cinematográficas aparentemente opuestas, una revisión de la historia reciente de Italia, una crítica al escaso compromiso político de la nobleza y la pasión como único motor capaz de regir el destino de los personajes. En definitiva, la historia poseía una incuestionable fuerza melodramática:

Senso es, sin duda, un melodrama; y con ello Visconti tampoco traiciona a un Neorrealismo que, tras la apariencia de su objetividad, no hace más que construir situaciones melodramáticas, como corresponde a un movimiento que encuentra su aglomerante mucho más en un punto de vista moral que no estético. El melodrama está presente no solo como estructura narrativa estrechamente vinculada al carácter sentimental de las vivencias de los personajes, sino que trasciende a una puesta en escena deudora de la tradición escénica y operística. [...] Pero no se trata tan solo de que la música otorgue unas significaciones muy concretas a las imágenes propuestas [...], sino de que lo melodramático implica una concepción del mundo y por tanto desemboca en una estética, donde el carácter espectacular entendido como síntesis de las diversas formas de expresión artística se hace predominante (Monterde, 2009: 69).

Desde estas consideraciones, este estudio tiene como principales objetivos poner en valor la obra fílmica de Tennessee Williams y de Luchino Visconti, reflexionar sobre la proximidad estilística y narrativa de ambos autores, y constatar que *Senso* constituye el

documento cinematográfico que reúne sus universos melodramáticos. Así se refleja mediante los temas que aborda, los seres de ficción que la protagonizan y los espacios que presenta; tres elementos que denotan su configuración como melodrama clásico.

2. EL UNIVERSO DE TENNESSEE WILLIAMS: DE BROADWAY A HOLLYWOOD. La sensibilidad estilística del dramaturgo sureño resultó muy innovadora en el panorama escénico de principios de la década de los cuarenta. Esta originalidad –que lo vinculaba de forma directa con el considerado padre del teatro norteamericano, Eugene O’Neill–, despertó rápidamente el interés de Broadway, de manera que en poco tiempo sus obras se empezaron a representar con un rotundo éxito. Así sucedió con *El zoo de cristal* y con *Un tranvía llamado deseo*, las dos primeras de su producción dramática que llegaron a este ámbito teatral, pues permanecieron en cartel durante varios meses y obtuvieron el aclamado New York Drama Critic’s Circle Award en 1944 y en 1947, respectivamente. Asimismo, con la segunda alcanzó también el célebre Donaldson y, especialmente, el primer Pulitzer de su carrera –el segundo y último lo conseguiría en 1955 con *La gata sobre el tejado de zinc*–; unos reconocimientos que lo situaron en la élite escénica de Estados Unidos y le otorgaron prestigio internacional. Sus arriesgadas propuestas dramáticas –con familias desestructuradas, cuestiones sexuales de diversa índole y reflexiones sobre la sordidez del ser humano–, las cuidadas puestas en escena, y la acertada labor de Elia Kazan –que dirigió ambas–, atrajeron a Hollywood (Durán Manso, 2016c). Diversos productores y cineastas consideraban necesario adaptar sus textos al cine para ofrecer a los espectadores temas más arriesgados y próximos a la realidad, y así poder acabar con las férreas normas del Código Hays, el organismo censor que, desde 1933, decidía qué debía aparecer en la gran pantalla según criterios moralistas (Black, 1998). La rigidez de sus planteamientos se constata con cláusulas tales como las siguientes: “las películas deben fomentar, no desafiar ni cuestionar, los valores básicos de la sociedad. Se debe defender la santidad del hogar y el matrimonio. No se debe menospreciar o ridiculizar el concepto básico de ley” (Black, 1999: 30).

Este deseo por realizar las versiones cinematográficas de los dramas de Williams ocultaba la compleja situación que atravesaba Hollywood a finales de los años cuarenta. Mientras Broadway gozaba de una gran libertad temática y estilística, y en cierto modo actuaba como la vanguardia teatral del momento, la industria fílmica norteamericana se hallaba constreñida por el citado código de censura y por organizaciones que velaban por la moral de los espectadores. Este era el caso de la Legión Católica de la Decencia, que colaboraba de forma estrecha con el anterior y ejercía una importante influencia en los espectadores desde medios de comunicación afines que contaban con el apoyo de la Iglesia Católica. A esta realidad, que generaba recelos entre los cineastas y propició una serie de cambios que alteraron las fórmulas narrativas de los filmes –como la inclusión sistemática de los *happy end*, la condena de los personajes villanos, o la prohibición del adulterio o las relaciones interraciales, entre otros muchos aspectos–, se incorporó una situación de carácter coyuntural que perjudicó a Hollywood a nivel industrial. Así, en 1946 la televisión inició una rápida expansión que mermó la taquilla, en 1948 el sistema de estudios fue declarado un monopolio ilegal y en 1950 comenzaron las persecuciones de la Caza de Brujas promovida por el senador Joseph McCarthy (Barton Palmer, 1997; Sánchez Noriega, 2005; Gubern, 2016; Durán Manso, 2016c); tres hechos que afectaron a los tres pilares de la industria: la producción, la distribución y la exhibición.

Este difícil panorama determinó la evolución de Hollywood. Así, para evitar la pérdida de espectadores, los realizadores tuvieron que recurrir a fórmulas inéditas en los

ámbitos técnicos y narrativos, como la apuesta por los formatos panorámicos y el color, o por una tendencia intimista en los guiones de los filmes. La primera opción permitió, en los albores de los años cincuenta, el desarrollo de títulos bíblicos o ambientados en el Imperio Romano –los denominados *peplums*–, pero la segunda, que profundizaba en las circunstancias del propio individuo, fue la que delimitó el nuevo camino de la década. En esta línea, destacaron las historias sin artificio que hablaban directamente al público y que sobresalían por la naturalidad y cercanía de los personajes, como sucedía en los textos de Williams y en los de otros dramaturgos contemporáneos como Arthur Miller o William Inge, cuyos dramas también fueron adaptados al cine con éxito en esta década tras triunfar en Broadway. Además, y a diferencia del primer grupo, que acogía a filmes de alto presupuesto, su realización solía ser bastante sencilla por su origen teatral.

Algunos de los cineastas que apostaron por esta dirección fueron Kazan, Richard Brooks y Joseph L. Mankiewicz –quizá debido a la sólida experiencia del primero sobre las tablas y de los dos últimos como guionistas–, pues comprendía una amplia variedad temática que les permitía abordar aspectos prohibidos por la censura. Así se refleja en algunas de las adaptaciones de Williams que dirigieron: *Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar Named Desire*, Kazan, 1951), *La gata sobre el tejado de zinc* (*Cat on a Hot Tin Roof*, Brooks, 1958) y *De repente... el último verano* (*Suddenly, Last Summer*, Mankiewicz, 1959), que, entre otros temas, trataban la ninfomanía, la homosexualidad y el canibalismo inherente en la condición humana, en este orden. Sin embargo, el Código Hays impidió en la mayoría de los casos que sus dramas fueran plasmados en la gran pantalla con la crudeza con la que habían sido concebidos. Esto suavizó buena parte de las tensiones de tipo emocional y sexual que el autor planteaba, aunque estos cineastas consiguieron mantenerse fieles al espíritu de los originales mediante diversas metáforas estéticas y narrativas, que permitieron la paulatina flexibilización del código.

Desde un punto de vista temático, la producción dramática de Williams se puede articular en torno a tres ejes: el miedo, el sexo y el *Old South* (Durán Manso, 2011). De este modo, aspectos constantes de su obra como la soledad, el fracaso, la no aceptación de la realidad, la violencia, el deseo, la represión del mismo, la ninfomanía, la violación, la homosexualidad, la imposibilidad de admitir la propia sexualidad, la liberación del alma a través del sexo, la decadencia de la sociedad sureña, la pérdida del estatus social, el desprestigio, la incomprensión, la marginación, o la deriva emocional, se adscriben en alguna de estas categorías. Estos temas están muy presentes en los distintos personajes del autor, caracterizados por poseer una compleja dimensión psicológica y un innegable potencial dramático. Debido a su naturaleza emocional suelen aparecer enfrentados, y esto permite clasificarlos en cinco grupos que son complementarios entre sí: damas al límite, jóvenes atormentados, integrados en la vida, progenitores dominantes y fugitivos y almas a la deriva (Durán Manso, 2011). Para interpretarlos, los actores procedentes del Actor's Studio son los que estuvieron más vinculados a la obra del escritor, ya que la sensibilidad y la introspección propias de su formación coincidía con la personalidad de la mayoría de ellos, especialmente de los más jóvenes y frágiles. Por este motivo, el inicio de las carreras de intérpretes tan relevantes como Marlon Brando, Karl Malden, Eli Wallach, Carroll Baker, Paul Newman, Montgomery Clift, Geraldine Page o Joanne Woodward, está estrechamente vinculado con los personajes williamsianos. Además, la mayoría los encarnó en la citada escuela, en el teatro y en el cine (Frome, 2001).

En este sentido, tanto los temas como los personajes del dramaturgo presentan una notable dimensión melodramática. En sus historias, las familias suelen aparecer de forma desestructurada; el deseo, de carácter amoroso o sexual, está muy presente en los protagonistas; y la pasión, tanto liberada como reprimida, desempeña un notable papel.

Asimismo, la dimensión exaltada, e incluso trágica, que adquieren durante el desarrollo de la acción, acentúa su proximidad con el género más vinculado con la representación de los dramas y conflictos humanos. No obstante, “el melodrama no viene únicamente determinado por la existencia de un grupo de temas [...], sino que se erige en un sistema narrativo y textual que pone en escena experiencias emocionales a las que intenta dotar de un determinado sentido” (Pérez Rubio, 2004: 32). Por otra parte, sus melodramas hallan en el sur heredero del *Old South* el espacio para que sus personajes den rienda a sus temores y pasiones, pues en la mayoría de los casos están atrapados (Durán Manso, 2016). Su idealizada visión del espacio va ligada a la decadencia en la que se encuentra ese histórico sur, y esta idea prevalecerá en *Senso* con el Véneto y el *Risorgimento*. En cuanto a su vinculación con el guión de esta película, es necesario señalar que Williams no solía escribir para el cine, a no ser que se tratara de la adaptación de alguna de sus obras. Sin embargo, a principios de los años cuarenta Metro Goldwyn Mayer lo contrató para que creara guiones para estrellas como Lana Turner o Margaret O’Brien —una tarea que pronto abandonó—, y después del filme de Visconti elaboró también el de *Baby Doll* (*Baby Doll*, Kazan, 1956), basado en dos de sus obras en un único acto.

3. EL UNIVERSO DE VISCONTI: DEL NEORREALISMO AL HISTORICISMO. En la primavera de 1960, Luchino Visconti declaró en *La Table Ronde*: “Verdi y el melodrama italiano fueron mi primer amor. De mi obra casi siempre emana cierto tufillo de melodrama, sea en los films o en las puestas teatrales. Se me ha reprochado esto, pero para mí más bien es un elogio” (Tirri, 2006: 75). Con estas palabras, el autor milanés admitía que este género de claro origen popular constituía el elemento común de todas las películas de su trayectoria. El neorrealismo y el historicismo —centrado en la decadencia de la aristocracia ochocentista—, se pueden erigir como las dos tendencias predominantes de su filmografía, aunque no existe una línea divisoria de tipo temporal definida entre ellas, ya que recurre a una y a otra de forma alternada, especialmente en la década de los cincuenta. La ambivalencia que representan ambas refleja con fidelidad el universo dual de Visconti, un cineasta marcado por dicotomías personales y artísticas. Así, sus películas fueron recibidas por la crítica “sobre una serie de términos ‘opuestos’”. A la pareja de palabras (comunista y aristócrata) con las que se designaba al hombre, se asociaron aquellas que conciernen al estilo (neorrealista y decadente) o las de los temas (realidades actuales y frescos históricos)” (Liandrat-Guigues, 1997: 8). Esta miscelánea se da también en *Senso*, su primer filme sobre el *Risorgimento*, su apuesta inaugural por el elevado sentido estético —entre barroco y decadente—, y su primer gran melodrama al estilo de Hollywood, aunque ya había destacado en este género con *Obsesión*. En esta línea, se constata que “*Senso* es la culminación de la actividad anterior de Visconti, pero también, indiscutiblemente, el ‘punto de partida’ desde el que se abre y desarrolla su producción cinematográfica y teatral posterior” (Miret Jorba, 1989: 82).

Aunque en sus inicios colaboró como ayudante de dirección en las películas de Jean Renoir *Una partida de campo* (*Une partie de campagne*, 1936) y *Tosca* (*La Tosca*, 1941), su labor como realizador estuvo vinculada al neorrealismo. De esta manera, en la primera película que dirigió, *Obsesión*, inspirada en la novela de James M. Cain *El cartero siempre llama dos veces*, exhibió una evidente predilección por este incipiente movimiento filmico, sobre todo a nivel estético. Asimismo, mostró un destacado interés por el melodrama, debido en buena medida a la trama original, donde se daban cita la pasión, el adulterio y el asesinato; unos temas que prohibía la censura fascista pero que pudo abordar en el filme. Además, en este título se percibe también su habilidad para enfrentarse a las versiones cinematográficas de obras literarias. Estos tres elementos, el

neorrealismo, el melodrama y la adaptación, definen su filmografía y aparecen ya en su primera incursión como director. A continuación, dirigió su película más neorrealista, *La tierra tiembla* (*La terra trema*, 1948), rodada en Sicilia con actores no profesionales que hablaban en su dialecto y centrada en la lucha para liberar a los pescadores locales de la explotación de los mayoristas. Justo después filmó *Bellísima* (*Bellissima*, 1951), un melodrama ambientado en el mundo del cine que trataba la ilusión de una madre por convertir a su hija en actriz, y, a la vez, su necesidad de huir de la realidad:

Movimientos cinematográficos cultos se han servido de moldes melodramáticos para hacer sus discursos asequibles al público popular, buscando provocar una cierta complicidad emocional. Así ocurrió, por ejemplo, con el neorrealismo italiano, que se nutrió desde un primer momento de bastantes recursos retóricos del melodrama hasta que este terminó imponiéndose en detrimento de los elementos estéticos que le eran propios desde su origen, como se puede comprobar en películas de los años cincuenta (Pérez Rubio, 2004: 42).

Visconti giró hacia el historicismo en *Senso*, pero tornó al neorrealismo con uno de sus títulos clave, *Rocco y sus hermanos* (*Rocco i suoi fratelli*, 1960), centrado en el drama del éxodo rural de las familias del sur de Italia hacia Milán. No obstante, “a partir de *Rocco* el director emprende una etapa marcada por la introspección y la revisión del pasado” (Miret, 2005: 121). En este periodo, rodó algunos de sus filmes más personales. En la mayoría presentó dramas históricos que reflejaban la decadencia de la aristocracia y el ascenso de la burguesía en los años del *Risorgimento*. Así lo manifestó claramente en una de sus obras maestras, *El Gatopardo* (*Il Gattopardo*, 1963), aunque en *Senso* ya había planteado este tema. La adaptación de la novela homónima de Giuseppe Tomasi di Lampedusa parecía reflejar su propia vida, pues, al igual que el protagonista, poseía un título nobiliario en una sociedad en la que la nobleza perdía sus privilegios, y, por otra parte, sus ideales no estaban junto al poder, sino en la izquierda. Por ello, “en sus ambientaciones, en los vestuarios de sus films, en la gestualidad que acierta a dibujar en los intérpretes de sus decadentes personajes, asoma el refinado testigo de un mundo extinguido” (Tirri, 2006: 78). Este planteamiento destaca en otras de sus películas de las décadas de los sesenta y setenta que se centran en difíciles situaciones familiares donde la cuidada ambientación y el delicado trasfondo social e histórico tienen una relevancia vital, como *La caída de los dioses* (*La caduta degli dei*, 1969), *Confidencias* (*Gruppo di famiglia*, 1974) y *El inocente* (*L'innocente*, 1976), la última de su trayectoria.

De esta manera, el melodrama presente en buena parte de su filmografía tiene un tiempo muy concreto, la segunda mitad del siglo XIX, una época de la que trasladó a sus personajes la emoción y la pasión del decisivo momento histórico que vivió Italia. Asimismo, el espacio también adquiere un gran protagonismo: “Visconti elige siempre residencias antiguas, barrocas; incluso cuando la acción de sus películas se desarrolla en interiores pobres, en el decorado está presente siempre una mancha, una grieta que impiden que aparezca en su estricta desnudez” (Liandrat-Guigues, 1997: 116). Debido a esta combinación entre historia y melodrama, el cineasta planteó en sus películas una visión bastante personal del género, influido sobre todo por su origen aristocrático. Si bien presenta a la familia como eje central del relato y acentúa la pasión existente entre los protagonistas, apuesta por otorgarles un sentido decadente a la par que exagerado, como si se tratara de una ópera. Esta idea se constata en sus cuidadas puestas en escena y en el tono realista que imprime a las historias. Sobre este aspecto, la guionista Suso Cecchi d'Amico, con la que trabajó en muchos de sus filmes, afirmó que “Visconti tenía una mentalidad muy anclada en lo teatral; cuando le pedían un argumento apuntaban a

algo muy ambicioso, a un gran film. Se convertía en un film ‘de Visconti’” (Tirri, 2006: 102). Estos indicios pueden explicar su interés por la obra de Tennessee Williams:

Aunque en el cine y el teatro de Visconti abundan los amores trágicos y las situaciones límite, tampoco se olvida del análisis social y de los problemas del hombre de la calle, en sintonía con Tennessee Williams y muy especialmente de Arthur Miller, cuyas obras dirigirá en más de una ocasión en los escenarios, conjuntamente con los grandes nombres del repertorio clásico. Por otra parte, la transgresión de las normas y la visualización de lo prohibido (incesto, prostitución, homosexualismo...) fueron una de las características de sus inicios teatrales cuando era conocido como el director de las ‘camas deshechas’ (Miret, 2005: 89).

El cineasta consideraba al dramaturgo sureño como “a writer of avant-garde, if not revolutionary” (Devlin y Tischler, 2004: 159), y, sin duda, esta valoración lo llevó a plantear diversas colaboraciones con él. En este sentido, el universo melodramático de cada autor, a pesar de sus particularidades, contiene una serie de rasgos comunes que favorecieron la gestación de la adaptación cinematográfica de *Senso*, especialmente en lo relacionado con sus percepciones de las relaciones familiares, el deseo como motor de la pasión y el protagonismo de los personajes femeninos, entre otros. Por esta razón, el melodrama es el punto de partida de esta película historicista de Visconti.

4. RELACIÓN ENTRE WILLIAMS E ITALIA: VISCONTI. Italia ha sido la principal fuente de inspiración europea de Tennessee Williams (Durán Manso, 2016a; Londré, 2014). Aunque el escritor había visitado este país en sus años de juventud, realizó uno de sus viajes más decisivos después del enorme éxito que *Un tranvía llamado deseo* había obtenido en su estreno en Broadway, el 3 de diciembre de 1947. Intentando huir de la vorágine mediática que provocó la obra, hizo una travesía en barco a Europa a finales de ese mismo mes, a pesar de que las representaciones se sucedían de forma apoteósica. En primer lugar, recaló en Francia, pero como en París enfermó debido, sobre todo, al duro tiempo invernal, tras pasar unos lluviosos días en la Costa Azul se trasladó a Italia, donde experimentó una rápida recuperación gracias al buen clima y a la conexión tan especial que tuvo con la gente de allí (Devlin y Tischler, 2004). Por este motivo, se puede afirmar que “thenceforth, as attested in the *Notebooks* and *Letters*, visits to Italy were almost always restorative to Williams” (Londré, 2014: 28). El dramaturgo se asentó en Roma, en concreto en la Via Veneto, y allí se sumergió en la cultura italiana y en la ciudad; de hecho, reconoció que la capital “is the first city I’ve been over here that I really and truly like very much” (Devlin y Tischler, 2004: 157)¹. Asimismo, disfrutó de una agitada vida social que le permitió conocer a diversas personalidades del mundo del cine, entre otras artes, ya que en aquella época Cinecittà empezó a acoger los rodajes de numerosas películas de Hollywood.

De esta manera, entró en contacto con Luchino Visconti, al que finalmente pudo conocer en persona a principios de febrero de 1948 durante el rodaje de su película *La tierra tiembla* en la pequeña localidad de Aci Trezza, próxima a Catania, en Sicilia. El dramaturgo se trasladó expresamente hasta allí tras la invitación que le hizo el cineasta milanés. Así recuerda Williams en sus *Memorias* esta primera visita a Sicilia, donde

¹ Carta enviada por Williams a la productora Margo Jones el 3 de febrero de 1948 desde Roma.

experimentó una inmersión cultural en la que, además de contactar con el neorrealismo, reflexionó sobre la relación entre la posición política y la visión artística del realizador:

Aquel invierno Visconti dirigía en Sicilia una película titulada *La terra trema*, que sigo considerando su mejor obra cinematográfica, aunque quizá la menos conocida. [...] Allí le conocí a él y también a (Franco) Zeffirelli [...] Aunque aristócrata que había heredado una gran fortuna, por entonces Visconti era un comunista declarado. Creo que, salvo en el caso de (Bertolt) Brecht, cuando un hombre es un artista su pensamiento político no es de especial importancia para su obra: lo importante es su grado de talento y humanidad. Considero asimismo que las preferencias o desviaciones sexuales de un artista no condicionan el valor de su obra, aunque desde luego le prestan interés (Williams, 2008: 220).

En ese momento, Visconti ya había dirigido *Zoo di vetro*, el montaje italiano de su obra *El zoo de cristal*, que se estrenó el 13 de diciembre de 1946 en el Teatro Eliseo de Roma –el más importante de la época–, con Rina Morelli, Tatiana Pavlova, Giorgio De Lullo y Paolo Stoppa en los personajes de Laura, Amanda y Tom Wingfield, y Jim O'Connor, respectivamente, y al año siguiente lo representó en Florencia y en Milán (Clericuzio, 2014). Además, después del estreno de *La tierra tiembla*, llevó a escena *Un tram che si chiama desiderio*, la versión teatral italiana de la aplaudida *Un tranvía llamado deseo*, cuyas representaciones comenzaron el 21 de enero de 1949 en el citado teatro, con Vittorio Gassman como Stanley Kowalski, Marcelo Mastroianni como Mitch y Vivi Gioi como Stella DuBois (Clericuzio, 2014). Curiosamente, dos años más tarde, en 1951, lo volvió a escenificar en Milán con Mastroianni en el papel de Kowalski. Esta obra, que constituyó uno de los principales éxitos escénicos de su trayectoria, contó de nuevo con Rina Morelli, quien en ambos casos interpretó a la protagonista, la afligida Blanche DuBois. Sin duda, “Morelli soon became one of Visconti’s favorite actresses, someone, he repeatedly said, who really believed in theatre. She starred in over thirty plays directed by Visconti and in three of his films” (Clericuzio, 2014: 179).

Williams regresó a Nueva York en septiembre de 1948 tras permanecer en Italia durante un prolongado periodo de nueve meses. No obstante, tardó muy poco tiempo en volver a Europa, esta vez acompañado por su pareja, el siciliano Frank Merlo, y por uno de sus íntimos amigos, el escritor Paul Bowles. Aunque llegó a Marruecos en diciembre de 1948, no se trasladó a Italia hasta principios del nuevo año, en un viaje en barco en el que solo le acompañó Merlo. Como apuntó años después, “corría ya el mes de enero de 1949, y en ese invierno emprendimos la primera de nuestras muchas y largas estancias en Roma” (Williams, 2008: 248). Ambos se instalaron en la capital, y visitaron la costa amalfitana y Sicilia. Además de volver a disfrutar del clima, del carácter amable de la gente, de sus tradiciones históricas o de la sensibilidad por lo artístico, encontró una gran similitud entre los habitantes del sur de Italia y los del sur de Estados Unidos. En este sentido, percibió que “ambos tenían una forma de vida apegada a sus valores, a la par que intensa a nivel emocional y social, y estaban en decadencia con respecto a sus vecinos del norte” (Durán Manso, 2016a: 738), especialmente tras el *Risorgimento* y la Guerra de Secesión, respectivamente. Del mismo modo, en junio se desplazaron hasta Florencia para ver el montaje de Visconti de la comedia *Troilo y Crésida*, de William Shakespeare, que el milanés dirigió tras *Un tram che si chiama desiderio*.

La relación entre el dramaturgo y el cineasta se fue consolidando, y Williams llegó a confesar en estos años: “Obviously the person I want to make happy is Visconti” (Devlin y Tischler, 2004: 227). Tras las exitosas experiencias de *El zoo de cristal* y de *Un tranvía*

llamado deseo, Visconti le planteó en 1951 que reescribiera el guión de *La dama de las camelias* para la película que quería rodar. Este proyecto iba a contar con Anna Magnani como protagonista, quien estaba muy interesada en el papel, pero al final no se ejecutó (Devlin y Tischler, 2004). Además, pretendía dirigir también el montaje teatral de *La rosa tatuada* en el otoño de ese año con un reparto de actores sicilianos, a excepción de la protagonista, Serafina Delle Rose, que sería interpretada por Magnani. Sobre este deseo, Williams afirmó: “I think it’s a thrilling idea. Hope I can stay to see it” (Devlin y Tischler, 2004: 386)². Sin embargo, a pesar de que Visconti había firmado un contrato en 1954 para llevar a escena esta obra, el proyecto no siguió adelante al ser vetado por la censura italiana. Asimismo, el realizador era el candidato para dirigir en Hollywood la adaptación fílmica de la misma, como era el deseo de Williams y de la actriz italiana, pero finalmente contrataron a Daniel Mann al año siguiente. Estas experiencias fallidas lo llevaron a intentar dirigir el montaje italiano de *Camino Real*, otra de las obras de Williams, como este recordó: “Censors have forbidden the showing of *Tattoo* on the Italian stage and also the release of the film of *Streetcar*, but the best Italian stage director, Luchino Visconti, is keen to present *Camino* next season” (Devlin y Tischler, 2004: 486)³. Sin embargo, esta iniciativa también se truncó.

A pesar de ello, el planteamiento de todos estos proyectos puso de manifiesto la estrecha sintonía artística y profesional de estos creadores, y su gran interés por trabajar juntos en diversas adaptaciones, tanto del dramaturgo como de clásicos como Alejandro Dumas. Por ello, Williams reconoció años más tarde que Visconti “sigue siendo uno de los más grandes directores escénicos y cinematográficos del mundo, y su íntimo amigo y antiguo ayudante Franco Zeffirelli ha alcanzado una talla casi igual” (Williams, 2008: 220). Durante los frecuentes retiros italianos de estos años, el escritor creó dos de sus trabajos más brillantes, la novela *La primavera romana de la señora Stone* (1949) y su primera obra con final feliz, *La rosa tatuada* (1951), ambas con una marcada esencia italiana en sus protagonistas, pues en la primera, Karen Stone es una actriz americana que se retira en Roma, y en la segunda, Serafina Delle Rose es una inmigrante siciliana que vive en el sur de Louisiana. Debido a su afinidad por el país transalpino, admitió: “Es donde querría estar todo el tiempo” (Williams, 2008: 221), así que en la creación de esta idea idílica de Italia participaron Luchino Visconti, Frank Merlo y Anna Magnani. Sin duda, “those Mediterranean influences were important” (Londré, 2014: 28).

5. SENSO: UN MELODRAMA DE DOS AUTORES.

5.1. ARGUMENTO. Venecia, primavera de 1866, último año de la ocupación austriaca. En el Teatro La Fenice, la condesa Livia Serpieri media para que el teniente austriaco Franz Mahler no acceda al reto que le propone su idealista primo, el marqués Roberto Ussoni, quien espera, al igual que ella, la llegada de las tropas reales para liberar la ciudad. Ussoni es deportado durante un año, y Franz –que tiene fama de conquistador–, empieza a cortejar a Livia, a pesar de que está casada con el conde Serpieri, un simpatizante y colaborador de los invasores. Aunque ella se resiste, no tarda en enamorarse, e inician una relación a escondidas, pero Franz decide dejar de asistir a las citas y la condesa empieza a sentir una gran dependencia emocional. Ante la inminente entrada del ejército de liberación, el conde decide –ajeno a la situación– que se trasladen a la casa de campo de Aldeno, lo que significa que los amantes ya no podrán verse. Sin

² Carta enviada por Williams a su agente teatral, Audrey Wood en junio de 1951 desde Roma.

³ Carta enviada por Williams al crítico Brooks Atkinson en 25 de junio de 1953 desde Roma.

embargo, una noche él aparece en su habitación, y ella, a pesar de su dolor, se rinde a sus pies, así que tras pasar la noche juntos lo esconde en el pajar. Como Franz tiene que volver al frente, le sugiere que le de dinero para que los médicos puedan certificarle que está enfermo y, en definitiva, evitar los peligros de la batalla. Aturdida, sucumbe a la idea y le entrega el dinero de su primo que guardaba para la causa. Franz se va de Aldeno, y Livia, incapaz de estar sin verlo, y a pesar del peligro, viaja a Verona, donde está refugiado. Allí lo encuentra borracho y con una prostituta, pero lejos de disculparse, la humilla y la desprecia. Entonces, Livia entiende que la ha utilizado y decide vengarse denunciándolo por desertor en un cuartel austriaco. Mientras ella, hundida, vaga por las calles de Verona, un pelotón lo fusila.

5.2. CONTEXTO FÍLMICO. Después de rodar varias películas ambientadas en la dura realidad de la sociedad italiana de posguerra, Luchino Visconti se centró en un proyecto muy distinto a los que había realizado, que combinaba la adaptación fílmica de un relato, el melodrama como género principal, la historia de Italia y la ópera como reflejo de la tragedia. Se trataba de una idea totalmente innovadora en el marco cinematográfico de la Italia de la época, pues por primera vez se presentaban de forma rigurosa en la gran pantalla cuestiones históricas de profundo calado político. A este respecto, se pretendió hacer un retrato fiel de la sociedad veneciana de 1866, tanto a nivel ideológico como estético, de manera que “el argumento del film no era una excusa para un panorama histórico del momento, sino que la Historia se convirtió en Protagonista” (Servadio, 2014: 175).

El motivo de contar con un actor norteamericano para el papel protagonista, el teniente Franz Mahler, atendió a una cuestión meramente comercial, pues la productora tenía un gran interés por distribuir y exhibir el filme en el extranjero. Aunque Visconti quería a Marlon Brando, y, de hecho, el intérprete se desplazó hasta Italia para realizar una prueba, la productora se negó a contratarlo y se decantó por Farley Granger, quien había trabajado recientemente en películas de Alfred Hitchcock como *La soga* (*Rope*, 1948) y *Extraños en un tren* (*Strangers on a train*, 1951). Una situación similar se dio con la actriz que encarnaría a la protagonista, la condesa Livia Serpieri, ya que la idea de que la interpretara Ingrid Bergman –quien en aquellos años vivía en Italia y había trabajado en varios filmes de Roberto Rossellini–, no se materializó, y finalmente Alida Valli resultó la elegida (Miret Jorba, 1989). La entrada de un intérprete no italiano en el proyecto favoreció la incorporación de Tennessee Williams para adaptar los diálogos al inglés, por expreso deseo de Visconti tras intentar ejecutar inútilmente varios proyectos conjuntos. En base a esto, Williams confesó después: “Siempre me ha costado realizar trabajos por encargo, cosa que resultó particularmente cierta en el caso de *Senso*, pues no consideraba a Farley Granger un actor interesante [...] Lo poco que hice en el guión fue, en realidad, por la admiración que Visconti me inspiraba” (Williams, 2008: 299).

El dramaturgo sureño se enfrentó a su trabajo en esta película, que inicialmente tituló *The Wanton Countess*, en Italia durante el verano de 1953. Allí se encontraba con Frank Merlo cuando decidió escribir a Paul Bowles sobre el proyecto y la oportunidad de que se uniera al mismo. Debido a que no se encontraba muy motivado para realizar este encargo, y conocía bien las habilidades literarias del autor americano, le consultó al cineasta milanés la posibilidad de que este se pudiera incorporar al equipo de trabajo. Tras conseguir la aprobación de Visconti, le comunicó a Bowles la situación:

Today Luchino Visconti came to see us. He wanted me to do English dialogue for a film he is making with several American stars late this summer. I am simply not in condition, nervously, to undertake a job of this sort but I told him that you would be a perfect choice for it if you would be interested. He wanted me to write you at once and see if you'd like to. I dare say there would be a sizable increment. This he did not go into but there is American backing with stars such as Farley Granger involved. It might be worth your while if you are looking for "loot". He does not know your work as he cannot speak nor read English but I spoke of your books. He wants me to act in a "supervisory" capacity, which means that I would lend advice and assistance if needed. He wants to pay both of us but since I would not be doing any of the actual work I would –confidentially– turn over whatever I received to you (Devlin y Tischler, 2004: 483)⁴.

De esta manera, Bowles entró en el proyecto de la mano de Williams, y empezó a escribir, especialmente, los diálogos en los que intervenía Franz Mahler –puesto que Farley Granger solo hablaba inglés–, y las escenas de mayor carga melodramática. A pesar de que se encerró en Roma para ejecutar esta tarea, su labor no fue en un principio del agrado del dramaturgo, quien tuvo que abandonar la idea de actuar como supervisor y empezar a redactar. Por este motivo, convenció a Visconti de la necesidad de contratar también a su íntima amiga Maria Britneva para que lo ayudara, pues, además, estaba en Italia. La joven, de origen ruso, hablaba varios idiomas, y esto le permitió trabajar con el cineasta durante la parte del rodaje que se desarrolló en Verona, una vez terminada su labor en el guión. Como la película se estaba filmando en italiano y en inglés, ella actuó como intérprete de Visconti en francés (Williams, 1990: 78), pues este desconocía el inglés pero había trabajado en Francia. Así se lo explicó el autor a su agente:

We are now in Positano, working on the Visconti film script. I know that I should have gotten in touch with you about this sooner but everything came up very rapidly. I got Bowles the job but his work on it, for a number of reasons, was disappointing, and so I felt obligated to do what I could to pull it together, since Visconti had taken him on my recommendation. Paul is not at all well [...] He was not in a condition to undertake this work but he desperately needed the money. I am doing all I can with the script [...] Paul is still drawing salary and finishing his version of the script in Rome. Maria is helping me here and Visconti has employed her. [...] Visconti is already shooting the battle scenes in Verona and Maria will join him soon as her work with me is finished. She will be employed about four months and she is terribly happy as it's the first decently paid job she's ever had. She's a great help to me in this week's work on the script. Fortunately I only have to re-write the three love scenes. [...] Maria thinks my work on it is good (Devlin y Tischler, 2004: 493)⁵.

Finalmente, en los títulos de crédito rezó que el argumento lo firmaban Visconti y Suso Cecchi D'Amico; que el guión lo escribieron ambos con la colaboración de Carlo Alianello, Giorgio Bassani y Giorgio Prosperi; y que Williams y Bowles eran los responsables de los diálogos. Sin duda, la presencia del dramaturgo respondió también a una estrategia de marketing por parte de la productora italiana Lux Film, que pensó que su nombre ayudaría a que la película funcionara en la taquilla estadounidense (Phillips, 1980: 87). No obstante, "after viewing Visconti's film, he (Williams) stated that only one scene had truly retained what he had written" (Smith-Howard & Heintzelman, 2005:

⁴ Carta enviada por Williams a Paul Bowles el 22 de junio de 1953 desde Roma.

⁵ Carta enviada por Williams a Audrey Wood el 2 de agosto de 1953 desde Positano (Italia).

246). Se trataba del diálogo de la escena en la que la pareja protagonista se despierta en el dormitorio de la casa de Aldeno tras pasar la noche juntos, una de las más intensas.

Aunque la película mantiene la esencia del original, Visconti realizó una serie de cambios que favorecieron a la protagonista y potenciaron el conflicto histórico. De esta manera, se decantó por humanizar a una Livia que en la obra de Boito era “una mujer disoluta, voluptuosa y cruel, que halla igual placer en el amor que en la venganza, y que después de denunciar a Franz y de asistir a su ejecución, se apresura a llamar a su lado a un antiguo amante” (Miret Jorba, 1989: 84), y le otorgó unas ideas políticas opuestas a las de su marido. Por ello, en el filme se opone a la invasión austriaca, defiende la causa italiana y tiene una relación tan estrecha con su primo, el patriota Ussoni, un personaje que Visconti incorporó para fomentar el contexto histórico, político y social de la trama. Con Ussoni, “introducía el tema, luego tan repetido por el cineasta, de la ambigüedad del noble desclasado que a la vez puede sentir nostalgia por su clase en decadencia y fervor por los nuevos tiempos que llegan” (Monterde, 2009: 68), un planteamiento que articuló posteriormente *El Gatopardo*. Por otra parte, en el relato de Boito Livia narraba la historia diecisiete años después de que sucediera, y esto no se plasmó claramente en la adaptación a pesar de que se incluyó la voz en off de la protagonista.

Sin embargo, fueron numerosos los problemas que tuvo para poder rodarse y estrenarse debido a la conciencia política y crítica que el cineasta tenía del momento histórico en el que se enmarcaban los hechos narrados –es más, pretendía al principio que el título fuera *Custoza* en honor a la batalla en la que los austriacos vencieron a los piemonteses en 1866–, y, también, a la dificultad de desarrollar una película de este tipo con la grandilocuencia hollywoodiense. Solo la idea del título le generó problemas con Lux Film, el Ministerio de Defensa y la censura, y, por estas razones, recurrió al final al de la obra original de Boito: *Senso*. No obstante, como esta palabra tenía un significado que se prestaba a la ambigüedad, también contempló durante el rodaje otros como *Los vencidos* (*I vinti*) y *Huracán de verano* (*Uragano d'estate*), a pesar de que el primero resultaba demasiado político y el segundo bastante poético.

Teniendo en cuenta que no hay género más melodramático que la ópera, debido al propio origen del término, se puede establecer que “*Senso* representa el melodrama por excelencia, el acoplamiento perfecto de la música y el drama. O más exactamente, la descripción del drama con cadencia musical” (Miret Jorba, 1989: 82). Así se pone de relieve desde los títulos de crédito, que tienen lugar en el escenario del Teatro La Fenice de Venecia, donde los personajes asisten al final del acto III de la ópera *El trovador*, de Giuseppe Verdi, un compositor perteneciente al momento histórico que narra el filme y muy vinculado al mismo. Este inicio indica la desmesura melodramática de la acción, dándose un paralelismo entre la escena que se representa y la vida de los protagonistas. “*Senso*, será, al mismo tiempo, una ópera –un ‘melodrama’– en cuanto que posee una abertura en la que se ve la acción desarrollarse tanto en la sala como en el escenario” (Hovald, 1962: 121-122). Así, el grito de libertad procedente de la escena encuentra su resonancia entre el público; un arranque bastante original que en 1952 se le ocurrió al director durante una representación de la citada ópera, protagonizada por Maria Callas, a la que asistió en el Teatro alla Scala de Milán. Esta insigne escena inicial, que no existe en el relato homónimo de Boito, pone de manifiesto que la ópera está muy presente en la obra de Visconti, donde aparecen diversas referencias en sus películas, tanto de forma diegética como extradiegética, a este estilo musical. Además, es en *Senso* y en *Noches blancas* (*Le Notti Bianche*, 1957) donde “se oye un pasaje de una pieza del repertorio lírico cantado durante una representación de ópera. Aquí es la ópera misma la que hace

su entrada en escena” (Liandrat-Guigues, 1997: 125). Esta experiencia musical del filme se completa con la Sinfonía número 7 en mi mayor de Anton Bruckner.

A pesar del despliegue de medios y de talentos, el acierto musical, el exuberante vestuario o la intensidad de la historia, *Senso* no obtuvo el éxito esperado, sobre todo a causa de las presiones políticas. Así se comprobó cuando se presentó en el Festival de Venecia y no consiguió ningún galardón. Curiosamente, después se estrenó con diversos cortes y modificaciones, “convirtiéndose en piedra de toque de los debates culturales y políticos de la época, y en el mayor éxito de cuantos Visconti había realizado hasta entonces” (Miret Jorba, 1997: 93). Asimismo, la película fue motivo de discusión entre los críticos porque suponía el abandono del neorrealismo por parte del cineasta, aunque algunos consideraban que esta corriente se hallaba en retroceso y que *Senso* suponía una evolución hacia el realismo. No obstante, el aspecto melodramático predomina sobre el político, y así lo demuestra que el argumento esté más centrado en la trágica y excesiva historia de amor entre Livia y Franz que en la lucha de Ussoni por la causa italiana. En cuanto a la labor de Williams, este declaró: “I’ve never had any success writing for the screen unless it is a film script of one of my own plays” (Devlin, 1986: 203).

5.3. TEMAS VISCONTIANOS. La primera película en color de Luchino Visconti supone un puente entre el cine neorrealista y el cine de destacado esteticismo que desarrollaría justo después. El tema principal de su filmografía es la decadencia, aunque suele recurrir también a otros como la aristocracia, la sexualidad o la familia (Felipe López, 2006), de forma transversal en sus distintas películas. En *Senso*, el realizador gira hacia un neorrealismo histórico, es decir, hacia una representación y una reflexión de las clases sociales involucradas en la Venecia de 1866, y, en extensión, del *Risorgimento*. De esta manera, su apuesta por el neorrealismo no se limita a plasmar las consecuencias sociales de la II Guerra Mundial en Italia, sino que profundiza en cómo la sociedad italiana vivió otros conflictos bélicos que determinaron de forma directa su identidad nacional. Además, destaca el realismo con el que retrata las relaciones entre los personajes –de una forma mucho más madura y abierta que en los filmes de Hollywood de esos años–, la desnudez de las escenas, o el dramatismo de las situaciones; todo potenciado por unos elementos tan determinantes como el color y la iluminación. El filme combina “la historia y el melodrama, los dos elementos esenciales de su obra futura” (Miret, 2009: 53). Esta unión reafirma el estilo de Visconti entre el realismo, el historicismo, la aristocracia, lo popular y la decadencia de clases, como se plasmó años después en la ya citada *El Gatopardo* o en *Muerte en Venecia* (*Morte a Venezia*, 1971), dos de sus películas más representativas.

La unión entre la decadencia y la miseria de la sociedad en un marco histórico de intenso sentimiento político fue la principal innovación temática de *Senso*. Los filmes pertenecientes al melodrama que se ambientaban en la opulencia aristocrática del siglo XIX, sobre todo los de Hollywood, no solían abordar cuestiones sociales o ideológicas de una forma comprometida, sino que se centraban en la historia de amor pertinente y dejaban los conflictos históricos relegados al contexto de las tramas. Sin embargo, la fuerza emocional de ciertos movimientos políticos por su inegable carácter social, como la Guerra de Secesión o la Unificación de Italia, por citar uno vinculado a la producción de Williams y otro a la de Visconti, respectivamente, poseían una carga melodramática que no tardó en aparecer en los argumentos de la gran pantalla. Aunque el primero tuvo una gran presencia en el cine debido a la hegemonía de la industria americana, incluso en la etapa muda, el segundo destacó en la filmografía italiana posterior a la II Guerra Mundial y se convirtió en uno de los aspectos clave de la italianidad. En este marco, “el

film presenta una página de la historia italiana que muestra el punto de ruptura y de decadencia de una clase social, la desaparición de un mundo” (Liandrat-Guigues, 1997: 126). Esta idea adquirió una dimensión de carácter internacional al contar el filme con una producción similar a la de los melodramas y títulos históricos que Hollywood solía realizar de forma ampulosa a principios de la década de los cincuenta.

En lo que respecta a la aristocracia como clase social en plena decadencia ante el avance de las tropas de Garibaldi y los intereses del rey Victor Manuel II, en *Senso* se abordan tres tipos de corrupción en los que se halla. Así, la de carácter político aparece reflejada en el conde Serpieri, quien no duda en mostrarse afín a los invasores austriacos porque la causa italiana va ligada en cierto modo al fin de sus privilegios; la moral se muestra en Livia, especialmente cuando se entrega al enemigo hasta llegar a vender su dignidad; y, la última, la familiar, se produce en la protagonista al traicionar al primo que tanto defendía. En este sentido, dos ingredientes propios del melodrama tradicional, como el papel predominante que desempeña la familia y la pasión de carácter amoroso entre los personajes principales, se mantienen en el filme, incluso estableciéndose una metáfora entre los protagonistas y los hechos históricos que se narran. Así se produce de forma clara entre la trágica relación de Franz y de Livia y el fracaso de los piemonteses en Custoza, ya que “Visconti pone en escena una doble derrota: por una parte, privada y sentimental; por otra, ideológica e histórica” (Viganò, 2009: 65). Esto pone de relieve que, en cierto modo, los seres de ficción actúan como un reflejo de los acontecimientos de carácter político, ideológico y social que transcurren en *Senso*.

A pesar de enmarcarse en la tendencia historicista del realizador, en ella se dan cita de forma progresiva elementos melodramáticos como “la presencia constante del dolor físico y emocional, la amenaza permanente de la muerte, la imposibilidad de satisfacer los deseos y de dar soltura a las pasiones individuales más ocultas [...] y la lucha por huir de los designios del destino” (Pérez Rubio, 2004: 43). De esta manera, la teatralidad de su dramatismo casi operístico consiguen entroncar con lo popular:

La película no es, únicamente, la obra que introduce a Visconti dentro de la sofisticada *Kultur* europea arraigada en el culto decadentista hacia el pasado, sino que, también, es una obra que, mediante una curiosa dialéctica entre la ópera, la historia y el melodrama, lleva a cabo una inmersión en la cultura popular –sobre todo en el impacto melodramático que ha tenido la ópera en la creación de un imaginario representativo italiano– y en el problema de la creación de una estética que parte de la historia mientras reformula los límites de la realidad que se introdujeron desde el neorrealismo (Quintana, 2005: 31).

Asimismo, debido a este carácter melodramático del filme, se pueden establecer diversas similitudes entre algunos aspectos temáticos de los títulos de Williams, como el sexo y el miedo –dos de sus principales ejes–, y los de Visconti. No obstante, donde aparece una mayor analogía entre los universos melodramáticos de ambos autores es en los personajes, de manera que, incluso, los del realizador milanés pueden agruparse en cierta medida en la clasificación de seres de ficción del dramaturgo sureño. Por ello, los protagonistas de *Senso* presentan una serie de rasgos williamsianos que están vinculados con su dimensión iconográfica y su complejidad psicológica, así como con la forma en que evolucionan en el relato, casi siempre marcada por la fatalidad.

5.4. PERSONAJES WILLIAMSIANOS. La película cuenta con cuatro personajes principales: la condesa Livia Serpieri, el teniente Franz Mahler, el conde Serpieri y el marqués Roberto Ussoni. Aunque los dos primeros son los protagonistas, los últimos resultan bastante significativos a nivel social y político. Así, mientras que el maduro conde representa el conservadurismo de la aristocracia más arraigada frente al Risorgimento, el joven marqués encarna el ansia por la construcción de un nuevo país en el que la nobleza debe mostrar su compromiso; sin duda, dos posturas totalmente enfrentadas. A este respecto, resulta oportuno aclarar que Ussoni parece el *alter ego* de Visconti. Sin embargo, los seres de ficción que presentan más matices y aparecen más desarrollados son Livia y Franz, quienes demuestran “la atracción de Visconti por los personajes atormentados y perdedores” (Miret, 2005: 120). Los cuatro aparecen sensiblemente trazados en los primeros minutos de *Senso*, mientras están viendo *El trovador*, de Verdi, en el Teatro La Fenice de Venecia:

La estrecha conexión entre la realidad de la sala y la ficción del escenario se hace patente al reflejarse el movimiento de los cantantes en los espejos de los palcos. Por medio de este recurso, Visconti reúne en un mismo plano a la condesa Serpieri, su futuro amante y la *prima donna* del *Trovatore*. Para cerrar el juego de referencias, mientras Leonora se lamenta por la muerte de Manrico, preso en el castillo, Livia intenta influir en Mahler para salvar a Ussoni (Miret Jorba, 1989: 87).

La condesa narra los hechos en primera persona, como transcurría en el relato de Boito. Esta voz en off, que aparece doce veces en la película, va marcando la evolución de los acontecimientos y llega a lograr la empatía del espectador. De esta manera, “la función principal de la voz en *Senso* es engendrar un espacio sensible profundamente melodramático que permita, además, acoger la voz de la narradora fuera del tiempo al que pertenece” (Liandrat-Guigues, 1997:135). Livia cuenta la historia con una mirada marcada por la melancolía y el dolor, y esto delimita su distancia temporal, pues parece que la articula mediante una sucesión de flashbacks. No obstante, “la película no rompe con la continuidad cronológica de las imágenes, aunque el relato adopte un punto de vista retrospectivo” (Liandrat-Guigues, 1997: 144). Este tipo de narración por parte de la protagonista permite guiar la trama, acercar los sucesos y profundizar en los seres de ficción, aunque, en cierto modo, queda condicionada por su punto de vista.

En cuanto a su dimensión iconográfica, Livia es una mujer joven que posee una gran belleza y encarna con fidelidad la imagen elegante de las aristócratas venecianas. Así lo reflejan su aspecto eternamente impecable, sus modales femeninos, su exuberante y sofisticado vestuario –incluso cuando aparece en bata en su dormitorio–, o su educada forma de hablar, manteniendo siempre la compostura. Esta apariencia la define y denota aspectos tan relevantes como su educación, su nivel económico o el lugar que ocupa en la sociedad de Venecia. Desde estas consideraciones, podría parecer que Livia es una mujer frívola que solo se dedica a estar en su palacio o en su palco de La Fenice, pero, sin embargo, destaca por tener una fuerte personalidad. A nivel psicológico, es decidida e independiente, aunque también idealista y firme en sus principios, como demuestran sus inquietudes políticas próximas al nacionalismo y contrarias a las de su esposo. Por ello, mantiene una relación tan estrecha con su primo, y exhibe la dicotomía en la que se halla la aristocracia italiana de la época, que “por una parte lucha por la emancipación de la Italia del norte y, por otro lado, se empeña en conservar los privilegios de un rango aristocrático que no quiere perder vínculos con el poder” (Tirri, 2006: 84).

La protagonista contiene rasgos de Visconti y de Williams. Así, “el dilema en el que se debate Livia entre su primo y su amante, entre el patriotismo y los sentimientos, entre el deber y la pasión, remite a la base del conflicto viscontiano” (Miret Jorba, 1989: 90). Esta ambivalencia se intensifica en el ámbito sentimental, al expresar una actitud desesperada ante el deseo, la pasión y el amor, que la aproxima a algunos personajes del dramaturgo sureño, como Blanche DuBois, quien incapaz de superar el suicidio de su marido homosexual, se hunde en la soledad, cae en la ninfomanía y enloquece. Aunque a diferencia de ella, no vive en el pasado y tampoco sufre una gradación tan destructiva, sí se refugia en la ilusión, manifiesta una acusada inestabilidad emocional y se resiste a proteger una dignidad que al final pierde. Por ello, mantiene también un cierto parecido con Karen Stone, quien a pesar de aferrarse a su elevado estatus social y moral, cae en las redes de un joven gigoló que solo busca su dinero. Desde el principio, Livia desea estar con Franz y consigue mantener las distancias porque conoce su fama de seductor, pero, poco después, se enamora sin control hasta el punto de ponerse en evidencia:

La turbia pasión de Livia por el joven y apuesto oficial austriaco remite inequívocamente al teatro de Williams. Al igual que la sórdida y violenta escena del desenlace, en la que Franz, enfundado en una bata raída, borracho y colérico, le espeta a Livia todo el desprecio que siente por ella, equiparándola a la prostituta que presencia la discusión (Miret Jorba, 1989: 92).

Como solía ocurrir en los melodramas del Hollywood clásico, la protagonista es quien articula la acción. En esta línea, “la pasividad con que recibe, asume y soporta su sufrimiento, ha sido asociada tradicionalmente a la mujer [...], y ello habría provocado necesariamente su identificación con unos seres a los que el relato conduce por territorios de aceptación y resignación” (Pérez Rubio, 2004: 39). Aunque Livia contiene elementos de este prototipo de personaje melodramático femenino, contradice las reglas tradicionales del género en lo que respecta al carácter estrictamente sufridor de la mujer, debido a su talante audaz y, especialmente, a la venganza que ejecuta al final. Si bien es cierto que acepta las reglas de Franz, soporta la incertidumbre de no saber cuando van a verse y accede a su chantaje, decide denunciarlo ante las autoridades austriacas cuando ya no puede soportar más sus desprecios y él le confiesa que ha delatado a Ussoni. Sin duda, “her revenge is swift, decisive, and severe” (Smith-Howard & Heintzelman, 2005: 246). Esta inesperada acción la dignifica como persona ante los espectadores, a pesar del dolor que conlleva en el relato melodramático la traición entre los amantes.

Por su parte, Franz Mahler es un joven apuesto, e incluso atractivo, aunque no destaca especialmente por su apariencia física, como le ocurre a Livia. Tras su elegante uniforme de teniente austriaco esconde una profunda complejidad psicológica, que es, sin duda, el aspecto más determinante del personaje. Él es seguro, hedonista, práctico, conquistador, manipulador, vividor, oportunista y, sobre todo, egoísta, y va mostrando estos rasgos de su personalidad de forma progresiva, pero sutil, ante la protagonista. En un principio, parece que sus sentimientos van creciendo al mismo ritmo que los de ella, y esta idea adquiere valor cuando arriesga su vida para verla en la casa de Aldeno, sobre todo tras un tiempo sin verse en el que la joven lo buscó de forma desesperada por toda Venecia. Este hecho constata a simple vista su interés en seguir con ella, y se afianza cuando, tras pasar la noche juntos, le implora que lo ayude a abandonar el frente, pues teme morir. Esta desesperación aparenta un irrefrenable deseo de estar con Livia, pero queda al descubierto cuando le pide dinero para conseguir que un médico certifique su

incapacidad para permanecer en el ejército. Se trata de un plan que organiza fríamente y que no tarda en conseguir debido a la dependencia emocional que sufre la chica.

Asimismo, este personaje, que adquiere en Visconti un mayor desarrollo que en Boito (Monterde, 2009), contiene ciertos aspectos que están presentes en los personajes de Williams. En este sentido, si la condesa se encuentra en la línea de Blanche DuBois y de Karen Stone, Franz se halla perfectamente en la de sus verdugos: Stanley Kowalski y Paolo di Leo, respectivamente, quienes ejecutan sendas confabulaciones para someterlas y, posteriormente, aniquilarlas. De Stanley, el teniente comparte su compleja naturaleza interna, ya que tiene un fondo psicológico débil, y, además, un desarrollado interés por los bienes materiales, debido a que no goza de un buen nivel económico. Sin embargo, no exhibe ni su actitud violenta ni su carácter primario, a pesar de que en la escena en la que se enfrenta a Livia la humilla con crueldad. Por su parte, con Paolo coincide en la forma tan hábil en que entra en su mundo, pues la conoce de forma casual, se interesa en cortejarla, la seduce, y cuando consigue que se enamore de él, la utiliza para obtener su dinero. Aunque parece que se enamora de ella, Franz la manipula y a continuación la desprecia, sin tener en cuenta que se sacrifica por él y que pone en peligro su honor, su estirpe y su matrimonio. A diferencia de estos personajes williamsianos, él es castigado al final cuando la protagonista logra tomar conciencia de su situación.

Este personaje termina consiguiendo la total antipatía por parte del espectador, pues “el espectáculo melodramático implica en ocasiones una experiencia masoquista, fundamentada en la simpatía que siente el receptor hacia héroes sufrientes en los que puede verse reconocido” (Pérez Rubio, 2004: 43). No obstante, es necesario aclarar que los roles de la pareja protagonista no responden estrictamente a una cuestión maniquea. Debido a que ambos están marcados por una potente personalidad, presentan diversas dicotomías, están dominados por el deseo y les acecha un destino trágico, se encuentran muy próximos al melodrama de Williams. Además, según la clasificación de personajes del escritor, pertenecen al grupo de fugitivos y almas a la deriva (Durán Manso, 2011), caracterizado, entre otros aspectos, por estar buscando su destino, hallarse sin rumbo fijo, temer a la soledad y al fracaso, refugiarse en el alcohol, la droga o el sexo, huir de su infeliz estabilidad sentimental, y poseer una activa vida social; como Karen Stone.

5.5. ESPACIOS VISCONTIANOS. A nivel espacial, se puede afirmar que Venecia es la protagonista de la historia. La capital del Véneto se erige como un escenario en el que sus canales, plazas, palacios y teatros presentan los acontecimientos. Este espacio principal se complementa con dos localizaciones cercanas, Aldeno y Verona, donde la luz y el color reflejan con acierto la situación personal que atraviesan Livia y Franz en distintos momentos de la acción. En este sentido, *Senso* tiene tres grandes espacios delimitados geográficamente en el norte de Italia, dos en el Véneto –Venecia y Verona–, y uno en Trentino –donde se ubica Aldeno–, que representan la gradación dramática de la narración clásica. Así, el principio y buena parte del desarrollo tienen lugar en una colorida Venecia que ansía la libertad, el clímax argumental se produce en un luminoso Aldeno, y el desenlace sucede en una sombría Verona. De esta manera, la evolución psicológica de los personajes y de los hechos históricos tiene su reflejo en la propia transformación del espacio. Sobre este aspecto, Suso Cecchi d’Amico explicó la importancia del color en Visconti:

Lo visual era algo que Visconti manejaba desde *Senso*, que fue su primer film en colores. Se habló muchísimo del color en esa película; había sido muy cuidado, ya desde la primera

secuencia, en el teatro La Fenice de Venecia: los oficiales con uniformes blancos, con algo de celeste, y después todo en negro. Esto ya estaba pensado en el guión. Y para la segunda parte, las batallas garibaldinas, hubo una documentación en las pinturas de los *macchiaioli*, con los libros de imágenes a la vista, en la mesa donde trabajábamos (Tirri, 2006: 103).

Estas palabras constatan que en la narración de Visconti el melodrama aparece reforzado por la pintura –y no solo por la música–, debido a su desarrollado sentimiento estético. Así, en la segunda mitad de la película, “los exteriores con marco campestre, los avances de tropas y las batallas [...] apoyan su alucinante textura plástica en obras pictóricas de los *macchiaioli*, especialmente Giovanni Fattori y Vincenzo Cabianca, considerados como ‘los pintores de la vida cotidiana durante el *Risorgimento*’” (Tirri, 2006: 84). Las cuidadas puestas en escena de carácter artístico están muy presentes en los distintos espacios de la película, que, además, indican el origen de los protagonistas. En el caso de Venecia, exhibe el poder y la influencia de la aristocracia –a pesar de su inminente decadencia–, tanto en los lujosos palcos de La Fenice como en la suntuosidad del palacio de los Serpieri, mientras que la clase humilde de Franz queda reflejada en la sencilla habitación que comparte con otros militares en el cuartel. Asimismo, el poder socioeconómico de la nobleza queda también patente en la inmensa casa de verano de Aldeno, donde la decoración de las estancias es totalmente distinta en los salones y en el dormitorio de Livia, con respecto a las zonas del servicio o el pajar. Esta oposición en las habitaciones es un fiel reflejo de la acusada diferencia de clases existente.

Los elementos visuales, arquitectónicos y ornamentales revelan que “en *Senso* se configura ya lo que en el futuro se conocerá como viscontiano: refinamiento esteticista, sobrecarga decorativa, complejidad del movimiento de cámara, juegos constantes de referencias a otros sistemas artísticos, etc.” (Monterde, 2009: 69). En este deseo por unir lo regio con lo decadente, Visconti realiza un paralelismo espacial con la propia realidad de la aristocracia en un marco de inminente cambio como el *Risorgimento*. Esta idea se pone de relieve especialmente mediante el relato de la protagonista:

La voz de la narradora surge siempre en un decorado asociado con una vasta perspectiva (pasillo, escalera, muelle o plaza de Venecia, pórtico de columnas de Aldeno, hilera de puertas, calle o perspectiva de un cuadro). Se percibe como una voz que viniera del bastidor con lo que crea un segundo plano, profundidades variables, en relación con la escena que se muestra inmediatamente antes o después (Liandrat-Guigues, 1997: 130).

Asimismo, el espacio se erige como un elemento narrativo esencial al observar y acoger la historia de Livia y Franz, y, además, participar de ella; y este es el motivo por el que evoluciona al ritmo de los dos. Además, presenta distintos matices conforme la relación entre ellos se va volviendo más estrecha, compleja y asfixiante. Esto se pone especialmente de relieve en las escenas que tienen lugar en Verona, justo al final. En esta ciudad, último reducto de los austriacos, el ambiente que se respira, y que se ve, es totalmente opuesto al de Venecia, de manera que la noche es la elegida para mostrar el desenlace fatal que se cierne sobre la pareja. Las oscuras calles y los militares borrachos dan una imagen tétrica de Verona, que se asemeja al peligroso bucle en el que Livia se encuentra. En este sentido, la verdadera personalidad de Franz no sale a la luz hasta que la protagonista lo descubre en esta ciudad, así que se establece un paralelismo entre el carácter siniestro de Verona y la naturaleza perversa del personaje. Sin duda, el espacio

viscontiano aparece potenciado mediante la luz y el color, que “se usaba como un medio de expresión” (Servadio, 2014: 178), y se aproxima al espacio psicológico de Williams.

6. CONCLUSIONES. Tennessee Williams y Luchino Visconti presentan diversas similitudes a nivel familiar, educativo, e incluso social, que los ha determinado tanto en el ámbito personal como en el profesional. Ambos suelen reflejar en sus temas y, sobre todo, en sus seres de ficción elementos de su propia personalidad, así como de sus familiares o personas de su entorno más directo. Por ello, se puede afirmar que sus propias vidas constituyen uno de los principales ingredientes de sus creaciones melodramáticas. Este paralelismo se intensificó en el interés del cineasta por la obra del dramaturgo, con quien compartía su tendencia por el melodrama como género, el tratamiento temático de la pasión y la construcción de unos personajes de marcado carácter emocional, sobre todo femeninos. La aproximación entre los dos se materializó en los montajes que Visconti dirigió en Italia de los dramas de Williams *El zoo de cristal* y *Un tranvía llamado deseo*.

En este sentido, resulta llamativa la cantidad de proyectos, tanto teatrales como filmicos, que ambos intentaron desarrollar de forma conjunta entre finales de la década de los cuarenta y principios de la de los cincuenta, es decir, entre que se conocieron y el rodaje de *Senso*. Unos correspondían a producciones teatrales de las últimas obras del escritor en Italia, como *La rosa tatuada* y *Camino Real*; otros a adaptaciones fílmicas de sus dramas, como *La rosa tatuada*; y los últimos estaban dedicados a la revisión de novelas tan melodramáticas como *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas. Sin duda, tanto el director como el dramaturgo pretendían combinar sus talentos en la gran pantalla, pues, además, coincidían en su gusto por explorar lo más profundo del alma humana, incidir en los conflictos personales y abordar aquellos temas de tipo universal que hablaban claramente a los espectadores. La oportunidad llegó con la italiana *Senso*, en la que se pueden percibir aspectos propios del universo de cada uno.

Se trata de una película en la que se dan cita temas comunes de Williams y de Visconti como el amor, la pasión, la tragedia, el dolor, el vacío o la muerte; sin duda, de notable relevancia en el melodrama clásico. Además, ya habían aparecido en dramas del primero, como los citados anteriormente, y en filmes de Visconti, como *Obsesión*. Sin embargo, donde la fuerza melodramática de los dos se plasma de forma determinante es en sus protagonistas: Livia Serpieri y Franz Mahler. Así, la primera presenta cualidades sociales y culturales de la madre del cineasta y, también, de la progenitora del escritor, a la vez que encarna buena parte de la profunda naturaleza emocional de ellos mismos. En este sentido, la condesa concentra diversos elementos familiares, vitales y creativos del imaginario de Williams y de Visconti, y, en extensión, reúne aspectos psicológicos que ya aparecían en otras heroínas del primero. Por su parte, Franz también evoca a otros seres williamsianos y, además, muestra la visión viscontiana de la dominación austriaca en Italia; en concreto, de los tenientes de este país centroeuropeo que estaban asentados en la Venecia de 1866. De esta manera, mientras el universo más emocional de Williams está muy presente en la pareja protagonista, la visión histórica, política y social de Visconti sobre el *Risorgimento* también prevalece. Asimismo, su rol de fugitivos y el ambiente decadente en el que se hallan los llevan a un desenlace fatal, otro rasgo común de los dos creadores que entronca con el melodrama.

Debido a las similitudes melodramáticas ente Williams y Visconti, este estudio se puede extender al análisis de otras películas del cineasta posteriores a *Senso*, que se enmarcan en su etapa historicista, como *El Gatopardo* o *Muerte en Venecia*, donde la

mezcla entre el descenso social, el deseo, la pasión, la decadencia o la deriva existencial presente en sus protagonistas entronca con el imaginario del dramaturgo sureño.

Referencias bibliográficas:

- Barton Palmer, R. (1997). Hollywood in crisis: Tennessee Williams and the evolution of the adult film. En M. C. Roudané (ed.), *The Cambridge Companion to Tennessee Williams* (pp. 204-231). Cambridge: Cambridge University Press.
- Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Black, G. D. (1999). *La cruzada contra el cine (1940-1975)*. Madrid: Cambridge University Press.
- Black, G. D. (1998). *Hollywood censurado*. Madrid: Cambridge University Press.
- Caldevilla Domínguez, D. (2009). Neorrealismo italiano. *FRAME. Revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 4. Recuperado de <http://fama2.us.es/fco/frame/frame4/index.html>
- Clericuzio, A. (2016). *Tennessee Williams & Italy. A Transcultural Perspective*. Cham: Palgrave Macmillan
- Clericuzio, A. (2014). Tennessee Williams' Ladies Speak Italian: Cinematic Voices on Stage and in Dubbing. En J. S. Back (ed.), *Tennessee Williams and Europe. Intercultural Encounters, Transatlantic Exchanges* (pp. 169-185). Amsterdam-New York: Editions Rodopi.
- Devlin, A. J. (1986). *Conversations with Tennessee Williams*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Devlin, A. J., & Tischler, N. M. (2004). *The Selected Letters of Tennessee Williams. Volume II. 1945-1957*. New York: New Directions Publishing Corporation.
- Durán Manso, V. (2016a). El Sur de Italia en la producción cinematográfica de Tennessee Williams. En C. F. Blanco Valdés, L. Garosi, G. Marangon, & F. J. Rodríguez Mesa (eds.), *Il Mezzogiorno italiano. Riflessi e immagini culturali del Sud d'Italia/ El Mediodía italiano. Reflejos e imágenes culturales del sur de Italia* (vol. 2, pp. 733-742). Florencia: Franco Cesati y Sociedad Española de Italianistas.
- Durán Manso, V. (2016b). La evocación del *Old South* en las adaptaciones cinematográficas de Tennessee Williams: el espacio como elemento narrativo. *Revista de Comunicación de la SEECI*, 20(41), 82-103. Recuperado de http://www.seeci.net/revista/index.php/seeci/article/view/439/pdf_161
- Durán Manso, V. (2016c). La representación del deseo en el cine de Tennessee Williams: homosexualidad masculina frente al Código Hays. *FEMERIS. Revista Multidisciplinar de Estudios de Género*, 1(1-2), 58-73. Recuperado de <http://e-revistas.uc3m.es/index.php/FEMERIS/article/view/3227/1912>
- Durán Manso, V. (2011): La complejidad psicológica de los personajes de Tennessee Williams. *Frame*, 7, 38-76. Recuperado de <http://fama2.us.es/fco/frame/-frame7/estudios/1.3.pdf>
- Forges Davanzati, D. (productor), & Visconti, L. (director) (1954). *Senso* [cinta cinematográfica]. Italia: Lux Film.

- Felipe López, A. R. (2006). Reflexión sobre el cine de Visconti desde el estudio de su narrativa audiovisual. *Revista de Comunicación de la SEECI*, 10(13), 1-19. Recuperado de <http://www.seeci.net/revista/index.php/seeci/article/view/191>
- Frome, S. (2001). *The Actors Studio. A History*. Jefferson-London: Mcfarland & Company.
- Gubern, R. (2016). *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama.
- Hovald, P. G. (1962). *El Neorrealismo y sus creadores*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Liandrat-Guigues, S. (1997). *Luchino Visconti*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Londré, F. H. (2014). En avant! *Tennessee Williams between Hyperborea and the Mediterranean*. En J. S. Back (ed.), *Tennessee Williams and Europe. Intercultural Encounters, Transatlantic Exchanges* (pp. 27-41). Amsterdam-New York: Editions Rodopi.
- Miret, R. (2005). *M, el vampiro de Düsseldorf. Rocco y sus hermanos*. Barcelona: Libros Dirigido
- Miret, R. (2009). Luchino Visconti. Hijo del siglo. *Dirigido por... Revista de Cine*, 392, 50-55.
- Miret Jorba, R. (1989). *Luchino Visconti. La razón y la pasión*. Barcelona: Dirigido por.
- Monterde, J. E. (2009). Un film polémico. *Senso. Dirigido por... Revista de Cine*, 392, 68-69.
- Pérez Rubio, P. (2004). *El melodrama*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Phillips, G. D. (1980). *The Films of Tennessee Williams*. Philadelphia: Art Alliance.
- Quintana, A. (2005). El legado del padre o la vigencia del neorrealismo en la modernidad. En J. E. Monterde (ed.), *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta: realismo y poesía* (pp. 13-44). Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Festival Internacional de Cine de Gijón, Centro Galego de Artes da Imaxe y Filmoteca Española.
- Sánchez Noriega, J. L. (2005). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza.
- Smith-Howard, A., & Heintzelman, G. (2005). *Critical Companion to Tennessee Williams. A literary Reference to His Life and Work*. New York: Checkmark Books.
- Servadio, G. (2014). *Luchino Visconti. Biografía*. Madrid: Torres de Papel.
- Tirri, N. (2006). *Habíamos amado tanto a Cinecittà*. Buenos Aires: Paidós.
- Viganò, A. (2009). “El Risorgimento según Visconti”. *Dirigido por... Revista de Cine*, 392, 64-67.
- Williams, T. (1990). *Five O'clock Angel. Letters of Tennessee Williams to Maria St. Just. 1948-1982*. New York: Alfred A. Knopf.
- Williams, T. (2008). *Memorias*. Barcelona: Ediciones B.

Leopardi oltre il nichilismo e il materialismo

Leopardi beyond nihilism and materialism

Marcella Di Franco
Italia

Artículo recibido el 05/06/2017, aceptado el 16/06/2017 y publicado el 15/07/2017



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RESUMEN: Una rilettura attenta ed obiettiva della produzione poetica di Giacomo Leopardi, ispirata ai più recenti orientamenti della critica, rivela una visione inedita del più grande poeta dell'Ottocento italiano. Autore dalla sensibilità profonda e straordinaria, non solo non ebbe una visione “materialistica” dell'esistenza, ma non fu neppure un “nichilista”, nel senso di totale azzeramento della vita umana al *nihil*. Al contrario, come si evince da una meticolosa disamina, applicata ai pensieri dello *Zibaldone*, trascinò la sua esistenza attraverso una religiosità tormentata e complessa.

Parole chiave: poesia; nichilismo; materialismo; assoluto

]

ABSTRACT: *A careful and objective reinterpretation of Giacomo Leopardi's poetic production, inspired by the most recent critical orientations, reveals an unprecedented vision of the most important Italian poet of the nineteenth century. As an author with a profound and extraordinary sensitivity, he not only did not have a “materialistic” view of existence but was not even a “nihilist” in the sense of total resetting of human life to the nihil. On the contrary, as evidenced by a meticulous analysis applied to the thoughts of Zibaldone, he carried on his life through a complex and tormented religiousness.*

Keywords: poetry; nihilism; materialism; absolute

Una rilettura attenta ed una disamina obiettiva della produzione poetica di Giacomo Leopardi, ispirata ai più recenti orientamenti della critica, rivela una visione nuova e inedita del poeta romantico per antonomasia dell'Ottocento letterario italiano. Il poeta recanatese, per la sua sensibilità profonda e straordinaria, non solo non ebbe una visione "materialistica" o "atea" dell'esistenza, come spesso la critica tradizionale ci ha abituato a ritenere, ma non fu neppure un "nichilista", nel senso di totale azzeramento della vita umana al *nihil*. Al contrario, come si evince da una meticolosa indagine critica, applicata ai pensieri dello *Zibaldone*, alle prove poetiche giovanili fino ai *Canti* della maturità, Leopardi trascinò la sua esistenza attraverso una religiosità complessa e tormentata.

Il poeta subì l'influsso del Sensismo e del Materialismo, ma l'orientamento materialistico non intralciò la sua forte dimensione spirituale (VVAA, 1989).

Leopardi non negò mai l'esistenza di Dio, ma ci offre una sua visione complessa e poliedrica, presenza ricorrente nei suoi pensieri diffusamente profusi nei fitti appunti dello *Zibaldone*, a partire dal 1820. Ma attraverso la successiva evoluzione del pensiero leopardiano, dal pessimismo storico al pessimismo cosmico, si passa dalla visione di un dio del bene, identificato nella Natura "benigna", dispensatore di gioie, ad un dio del male o Natura "matrigna", causa e origine dei dolori per l'uomo e per tutti gli esseri animati che popolano la terra.

Tuttavia, ogni individuo, attivando le potenti facoltà della propria immaginazione, può "costruire" un'immagine divina, quale entità trascendente la realtà fenomenica, relativa e mutevole, che è sostanzialmente un'Idea di Infinito nel tempo e nello spazio. Leopardi sul problema escatologico e divino fu un "relativista" e un "possibilista", ma non un "agnostico" (Caracciolo, 1994).

1. LA POESIA DEGLI ESORDI. Nell'età giovanile, almeno fino al 1819, Leopardi subì una forte influenza da parte della madre, Adelaide Antici, che gli trasmise una visione cupa, modellata sulla Bibbia, soprattutto sull'Antico Testamento, di cui Leopardi fu un attento e assiduo lettore. Vi si delinea l'immagine di un Dio *iustus et terribilis*, che somiglia tanto al dio Zeus greco, e di una religione basata sul mistero, sulla consapevolezza della vanità delle cose umane, di cui in Qohelet, sulla condanna della ragione che, spazzando via le illusioni, diventa motivo di infelicità per l'uomo.

In una significativa pagina dello *Zibaldone* lo stesso Leopardi parla della religiosità della madre che considerava la morte prematura una fortuna da accogliere con gioia:

[...] Io ho conosciuto intimamente una madre di famiglia che non era punto superstiziosa, ma saldissima ed esatissima nella credenza cristiana, e negli esercizi della religione. Questa non solamente non compiangeva quei genitori che perdevano i loro figli bambini, ma gl'invidiava intimamente e sinceramente, perché questi erano volati al paradiso senza pericoli, e avevan liberato i genitori dall'incomodo di mantenerli (Leopardi, 1991, p.353; 25 novembre 1820).

Quella del Leopardi giovane era una visione della religione cristiana filtrata dal mondo degli adulti che lo circondavano, esteriore e ritualistica, influenzata anche dalle letture dei molti libri di devozione presenti nella rifornita biblioteca paterna. Furono quelle letture ad accendere la sua fantasia di bambino, non ancora capace di elaborare un'ideologia critica e personale.

[...] La natura, e l'essenza istessa di un essere perfettissimo ci somministra un argomento dei più convincenti a dimostrarne l'esistenza. Egli è chiaro, che un essere perfettissimo deve possedere tutte le perfezioni possibili (Leopardi, 1969, p.136).

I genitori di Leopardi divennero talmente oppressivi verso il figlio da sollecitare in lui la scelta della vita ecclesiastica che ben si addiceva al nipote di un alto prelato, poiché lo zio materno, Carlo Antici, era cardinale.

La disinvolta conoscenza del greco, del latino e dell'ebraico consentirono al poeta di approfondire gli studi patristici e la conoscenza degli scrittori cristiani dai quali scaturì anche un'altra opera fondamentale di questi anni, il *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, nella quale rievoca il tempo in cui gli dei vivevano in comunione ed armonia con gli uomini. La religiosità giovanile di Leopardi identificava dunque la verità con la religione, spingendo il poeta a proclamare la propria fede con trasporto emotivo e pathos lirico.

Progressivamente Leopardi maturò una dimensione di fede più personale, lontana dal sentire religioso dei genitori, di cui i versi dell'*Appressamento della morte* sono la voce più autenticamente religiosa, di un Dio misericordioso e pronto a perdonare colpe ed errori, frutto dell'umana debolezza.

Dal 1817 si assiste ad una radicale evoluzione nell'animo del poeta in seguito all'affermarsi di due sentimenti che logoreranno l'intero percorso della sua esistenza: la noia e la malinconia, come testimoniato dalle lettere all'amico Pietro Giordani. In una, del 30 aprile 1817, dopo aver parlato del "natio borgo selvaggio" di Recanati e dell'amarezza per l'impossibilità di ogni possibile dialogo con i propri concittadini, Leopardi afferma rammaricato: "A tutto questo aggiunga l'ostinata nera orrenda barbara malinconia che mi lima e mi divora, e collo studio s'alimenta e senza studio s'accresce". E in un'altra lettera del 26 luglio 1819, dopo avere lamentato il peggioramento del suo stato di salute, aggiunge:

[...] la mia vita, non valendo più nulla, posso gittarla, come farò in breve, perché non potendo vivere se non in questa condizione e con questa salute, non voglio vivere [...] ora che le antiche illusioni sul mio valore, e sulle speranze della vita futura, mi sono sparite dagli occhi (Leopardi, 1991, pp.168-169; 19 marzo 1821).

Questi sentimenti ambivalenti e negativi non spensero del tutto la sete e la tensione religiosa, come dimostra il progetto degli *Inni cristiani* del 1819, rimasti incompiuti. La religiosità non vi appare come qualcosa di poetico, fantastico o immaginifico, ma come espressione pura e sincera di chi invoca Dio sull'umanità gravata dalla colpa e dall'errore. La religione diventa vuota e sterile invocazione a Dio ad avere pietà della miseria umana, restando priva dello slancio commosso che aveva animato la visione passata ovvero la fede sembra confondersi con la disperazione e diventa espressione di una religiosità senza speranza. Tuttavia, nella religione per Leopardi è possibile trovare ancora un punto di incontro fra la natura, in questi anni giovanili ritenuta fonte di felicità, e la ragione, considerata causa di infelicità. Ciò equivale a dire implicitamente che, se la ragione è strumento di infelicità, tanto vale per l'uomo rifugiarsi nelle "illusioni" offerte dalla religione.

In conclusione, negli *Inni cristiani* Leopardi vagheggiava uno stato dell'umanità, naturale, mitico e meraviglioso, proprio dell'antichità, quando l'uomo viveva a diretto contatto con la natura, che trova conferma e testimonianza nelle *Sacre Scritture*, nelle opere della classicità, nelle tradizioni popolari, nelle credenze e verità del Cristianesimo.

2. IL DECLINO DELL'ANTROPOCENTRISMO. Dopo gli *Inni cristiani* nell'autore si osserva un graduale allontanamento dalla religione. L'approccio al testo sacro non viene affatto abbandonato, ma si approfondisce non più in prospettiva etica o teologica, ma piuttosto

di rigoroso studio filologico. Anche la rievocazione dell'edenica felicità goduta dall'umanità al suo primo apparire sulla terra, di cui si parla nella *Genesi*, è lontana da intenti religiosi e serve da semplice sostegno alla tesi della progressiva decadenza dell'umanità a causa del sempre maggior prevalere della ragione, del progresso e della civiltà. Quando infatti la ragione ebbe il sopravvento nella vita degli uomini, "uccise" le illusioni e divenne fonte di sofferenza e di dolore. La religione può però mantenere vive le "illusioni" attraverso la sua forza persuasiva, ma solo mantenendo accesa una forte adesione al suo credo che richiede fede incondizionata e mortificazione della pretesa della ragione di essere unico e assoluto strumento di conoscenza e di avere il potere di scoprire, essa sola, la vera essenza del mondo e dell'universo.

Tuttavia Leopardi osserva che il Cristianesimo non è più razionalmente condivisibile quando afferma che la felicità non è di questa nostra realtà contingente, ma rinvia ad un'altra vita il suo raggiungimento e possesso. Questo significa scavare una frattura insanabile tra l'innato bisogno nell'uomo di felicità e l'impossibilità di ottenerla *hic et nunc*, nella natura che circonda l'uomo e in cui egli è stato posto a vivere. Del resto procrastinare il godimento della felicità equivale a negare valore a tutto quello che nell'immediato arreca piacere e gioia all'uomo, come la giovinezza, i sogni, i desideri e i piaceri che diventano per di più, per il Cristianesimo, fonte di infelicità, al punto che l'uomo finisce col disprezzare anche di essere nato. Questa concezione, osserva infine il poeta, scava una distanza incolmabile tra uomo e Dio, tanto da fare persino preferire la morte alla vita, vista come unico e solo mezzo di ricongiungimento con il Creatore, inteso come sorgente di felicità. Al Cristianesimo erano allora da ritenersi superiori le religioni antiche, in quanto valorizzavano la dimensione umana e materiale dell'esistenza stabilendo un'armonica convivenza tra gli dei e i mortali.

Ma la svolta più netta e profonda nel pensiero del poeta recanatese fu determinata dal suo avvicinarsi, non solo ai principi filosofici del Sensismo e dell'Empirismo, ma soprattutto al pensiero dello scienziato polacco Niccolò Copernico (1473-1543), il quale non nega la verità di Dio, ma afferma che la concezione divina non è assoluta, non necessariamente valida per tutti gli uomini, ma è relativa, frutto di un'indagine personale e unica per cui ciascun individuo, in ogni epoca e ad ogni latitudine del mondo, può elaborare un'immagine di Dio che è pur sempre soggettiva e mutevole. Leopardi comprese perfettamente che Copernico, attraverso il suo sistema eliocentrico, non poneva più l'uomo al centro dell'universo, facendolo scendere dal piedistallo di una presunta superiorità sulle altre creature e dalla posizione di incontrastata centralità in cui lo aveva collocato il sistema tolemaico e, con esso, la religione cristiana che a quel sistema faceva riferimento.

Tutto ciò portava a considerare l'uomo solo un minuscolo essere del creato, un nulla di fronte all'immensità dell'universo, come emerge nel *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo* e nel *Dialogo della Terra e della Luna* delle *Operette Morali*. Il pensiero copernicano sgomentò il poeta che si interrogava seriamente sul significato della presenza dell'uomo sulla terra, come dimostra in un passo dello *Zibaldone*, in cui si afferma che il sistema copernicano:

[...] rivela una pluralità di mondi, mostra l'uomo un essere non unico [...] ed apre un immenso campo di riflessioni, sopra l'infinità delle creature che secondo tutte le leggi d'analogia debbono abitare gli altri globi in tutto analoghi al nostro, e quelli anche che saranno benché non ci appariscano intorno agli altri soli, cioè le stelle, abbassa l'idea dell'uomo, e la sublima, scuopre nuovi misteri della creazione, del destino della natura, della essenza delle cose, dell'esser nostro, dell'onnipotenza del creatore, dei fini del creato (Leopardi, 1991, p. 84; 17 luglio 1821).

Il sistema copernicano sconvolgeva l'esistenza dell'uomo, distruggeva le certezze pregresse, specialmente l'idea della centralità dell'uomo e della Terra e, da ultimo, finiva col privare il Leopardi di ogni saldo punto di riferimento: "Nella vastità dell'universo, se nulla era la terra, che cosa poteva essere l'uomo? Tutto era relativo" (Leopardi, 1991, p. 452; 22 dicembre 1820). E il relativismo, non il nichilismo, diventò inevitabilmente il nuovo "credo" religioso del Leopardi.

La verità, che una cosa sia buona, che un'altra sia cattiva, vale a dire il bene e il male, si credono naturalmente assoluti, e non sono altro che relativi. Quest'è una fonte immensa di errori e volgari e filosofici [...]. Non v'è quasi altra verità assoluta se non che Tutto è relativo. Questa dev'esser la base di tutta la metafisica (*ibidem*).

Ma neppure il relativismo annullò la fede nel Cristianesimo da parte di Leopardi, né lo portò a negare l'esistenza di Dio, ma lo ricollocò su un piano relativo e non più assoluto. L'assoluta possibilità di Dio, secondo Leopardi, non impedisce neppure di ritenere presente in Lui la "materia".

Materiale e immateriale, in questa visione non sono più due concetti antitetici, ma complementari. La materia diventò solo uno degli attributi possibili della natura divina.

La Religion Cristiana [...] resta tutta quanta in piedi (restano quindi i suoi effetti, le sue promesse ecc.), non come assolutamente vera, e necessaria indipendentemente dalle cose quali sono, e dal modo in cui sono ecc. ma relativamente [...] (Leopardi, 1991, p.412; 5-7 settembre 1821).

Da preferire diventò allora per Leopardi il pensiero filosofico di Cartesio, Galileo, Newton, e Locke, che rivoluzionarono la ricerca filosofia mettendo al centro della loro speculazione la natura, senza elaborare astratti sistemi speculativi. Strumento conoscitivo della natura non è, conclude Leopardi, la metafisica, ma un metodo di indagine empirico che rifiuti di trascenderla e di avere la pretesa di trovare verità universali.

In un'altra celebre pagina dello *Zibaldone* la "sensazione" viene addirittura ritenuta l'unica fonte possibile di conoscenza: "[...] tutto ci è insegnato dalle sole sensazioni, le quali sono relative al puro modo di essere ecc. e perché nessuna cognizione o idea ci deriva da un principio anteriore all'esperienza" (Leopardi, 1991, p.1340; 17 luglio 1821)

Da qui il rifiuto leopardiano delle Idee di Platone, dell'ottimismo di Leibniz e la negazione delle possibilità conoscitive della metafisica porta così alla limitazione della conoscenza alla sola materia. L'uomo e il mondo cessano quindi di essere ritenuti frutto dell'azione creatrice di Dio e diventano semplici esseri di natura, sui quali si può indagare non con i mezzi della ragione, il cui frutto è la metafisica, ma con quelli della sensazione e dell'immaginazione, nemiche della ragione.

In questa visione per Leopardi anche il concetto di infinito non è che "un parto della nostra immaginazione" (Leopardi, 1991, p.3242; 22 agosto 1823), frutto della "finzione", per cui credere di poterlo indagare con i mezzi della ragione è proprio dell'uomo ingenuo. Anche il credere a un Dio provvidenziale, che regola e governa l'universo, volgendolo al bene, accettando come beni anche quelli che sembrano mali, è frutto dell'immaginazione umana, che non può dimostrarne l'esistenza, e si addice a uomini infelici, che dalla fede in un essere supremo vogliono trarre sollievo e conforto alla fatica del vivere. Da negare è infine anche l'immortalità dell'anima, tanto difesa negli entusiasmi religiosi della gioventù.

Questo nuovo sistema speculativo non portò ancora ad un rinnegamento totale della religione cristiana. Le verità di fede non furono cioè del tutto respinte da Leopardi,

neppure negli anni della maturità filosofica, in cui prevalsero il più cupo pessimismo e l'assoluto materialismo scettico. Quella che il Leopardi, insomma, condanna negli anni della maturità è la religione cristiana vuota e fredda, che mortifica il corpo e che, in nome della presunta superiorità dello spirito, soffoca la vita, sfociando in atteggiamenti stereotipati come quelli della madre, la cui spiritualità consisteva solo nella cieca adesione a vani riti esteriori e convenzionali. Per Leopardi la fede autentica non è nulla di tutto ciò, ma è intimo colloquio e incontro dell'anima con Dio per trovare una risposta ai dubbi esistenziali propri ed universali.

Leopardi si nutrì delle letture del *Siracide*, dei *Salmi* e soprattutto del *Libro di Giobbe* che si ripresenta nel *Dialogo della Natura e di un Islandese*. Si potrebbe dire che l'interlocutore di Giobbe è Dio, di Leopardi è la Natura. Come Giobbe, anche il poeta ritiene la condanna della vita l'unica via per trovare consolazione dall'infelicità. Gli spiritualisti cattolici di Napoli non compresero la profondità della religiosità leopardiana e lo accusarono, fra l'altro, di essere lontano dal Cristianesimo per il suo pessimismo.

Nella maturità Dio diventa sete di infinito da cui deriverà, per il poeta, un profondo travaglio spirituale che traspare dalla lettura dei versi del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, dai quali Dio è eclissato, ma nei quali resta la domanda e quell'ansia di assoluto, destinata a non trovare appagamento. Leopardi afferma che anche il perire e il mutare delle cose non ha come fine ultimo il nulla, ma solo il perpetuare l'esistenza delle cose stesse.

3. DUALISMO E ZOROASTRISMO. Nella maturità la riflessione in Leopardi su Dio si sviluppò parallela a quella sul problema del male. Il poeta identificò, come è noto, il male con la natura che diventa matrigna e spietata, simboleggiata nel Vesuvio sterminatore della *Ginestra*. Giunge alla conclusione che l'uomo è come gli altri animali, che non nascono per godere della vita, ma solo per conservare e perpetuare la specie dei viventi attraverso la procreazione, per comunicarla agli altri che gli succederanno, in ultima analisi per preservarla dall'estinzione:

[...] L'esistenza non è per l'esistente, non ha per suo fine l'esistente, né il bene dell'esistente [...]. Tutto ciò è manifesto dal vedere che il vero e solo fine della natura è la conservazione delle specie, e non la conservazione né la felicità degl'individui; la qual felicità non esiste neppur punto al mondo, né per gli individui né per le specie (Leopardi, 1991, p.4169; 11 marzo 1826).

Leopardi giunge alla conclusione amara, cupa e pessimistica che “[...] Tutto è male, tutto quello che esiste, è male [...]. Non gli uomini solamente, ma il genere umano fu e sarà sempre infelice di necessità. Non il genere umano solamente ma tutti gli animali” (Leopardi, 1991, p.4173; 19 aprile 1826).

Se tutto è male, anche l'autore del sistema della natura, così ostile alla felicità dell'uomo, viene ritenuto l'origine stessa del male. Se la natura è male e causa essa stessa dell'infelicità di tutti gli esseri viventi, non può non essere male anche il suo artefice, il Dio-Natura. Da qui l'approdo a un Dio che è male, compreso il Dio dei cristiani, che vuole l'infelicità dei suoi figli.

Quest'ultima cangiante e caleidoscopica immagine divina, trova la sua sintesi estrema nell'inno *Ad Arimane*, abbozzato nel 1833:

Re delle cose, autor del mondo, arcana
malvagità, sommo potere e somma
intelligenza, eterno
dator de' mali e reggitor del moto,

io non so se questo ti faccia felice,
ma mira e godi [...]. (Leopardi, 1969, p.350)

Arimane, Ahriman nella religione persiana del VII - VI secolo a.C., era una divinità del male di cui si parla nello Zoroastrismo. Il suo profeta Zoroastro - Zarathustra presso i greci - sosteneva che il solo dio onnipotente fosse Ahura Mazda, "il signore saggio", considerato il creatore di tutti gli spiriti, sia buoni che cattivi. Ahriman si batteva contro Mazda, in una lotta universale che coinvolgeva anche gli uomini, ovvero lo scontro cosmico ed eterno tra il Bene e il Male. Nel testo specifico di Leopardi, Arimane è la personificazione del Male, in lotta contro il Bene, ed è chiaramente identificato con Dio, essere supremo.

Nelle note conclusive Leopardi si proclama "apostolo" di Arimane. Ma sarebbe un grave errore ritenere che l'arrivo a un Dio del Male sfoci in Leopardi nell'ateismo perché "ad essere messa in discussione è [...] l'attributo della bontà [...]. Un unico Dio, sì, ma senza pietà. Un unico Dio, sì, ma inflessibile come il Fato, o come la Natura, indifferente all'uomo e con le sue leggi necessarie" (Levi, 1953, p.147-150).

L'unico mezzo per contrastare il predominio assoluto del male, sulla base della conclusione dell'abbozzo, sembra essere l'amore. L'amore è ritenuto l'unica consolazione al male di vivere, ma anche un mezzo di cui Arimane si serve in maniera ingannevole e crudele per acuire le sofferenze degli uomini: "Perché, dio del male, hai tu posto nella vita qualche apparenza di piacere? l'amore? [...] per travagliarci col desiderio, col confronto degli altri, e del tempo nostro passato?" (Ibid, 151-152).

Se persino Dio è male, non stupisce se il poeta giunge alla conclusione tragica che l'unica via di fuga per sottrarsi al male della vita è la morte, implorata già nel *Dialogo di Tristano e di un amico* e in *Amore e Morte*:

Se mai grazia fu chiesta ad Arimane concedimi ch'io non passi il settimo lustro. Io sono stato, vivendo, il tuo maggior predicatore, l'apostolo della tua religione. Ricompensami. Non ti chiedo nessuno di quelli che il mondo chiama beni: ti chiedo quello che è creduto il massimo de' mali, la morte. (non ti chiedo ricchezze, non amore, sola causa degna di vivere). Non posso, non posso più della vita. (Leopardi, 1991, p.814; 19 marzo 1821).

Leopardi invoca la morte, nel senso di "annullamento del sé", in quanto sofferta esistenza, avvenuta nel 1837, a soli trentanove anni. Il tramonto definitivo del Dio nel cuore del Leopardi porta all'amara constatazione che, con la morte del corpo, finisce la vita dell'uomo. Essa sembra non avere altra meta che la tomba e la sepoltura, assegnati dagli dei come estrema e pietosa dimora per l'uomo.

Dell'uomo, dopo la morte, forse resterà solo la *pulvis eterna* come l'autore stesso scriveva in *Per il Giorno delle Ceneri* (1810-1812).

Mi rammentò che presto
questa mia spoglia frale,
passibile, e mortale
in cenere sarà (Leopardi, 1969, p.401).

4. DALLO STREBEN KANTIANO ALL'INFINITO LEOPARDIANO. Ma la morte non fu l'ultimo e definitivo approdo di Leopardi: la forza e la bellezza dei suoi versi struggenti e sublimi lo hanno consegnato alla sopravvivenza nel tempo ed oltre il tempo. È possibile cogliere un singolare parallelismo tra la *Critica del Giudizio* di Kant e l'ideologia leopardiana. L'uomo è la ragione stessa per cui la Natura ha senso, in modo che tutte le cose naturali

costituiscano un sistema di fini a lui subordinato. Senza l'uomo il mondo sarebbe un "vuoto deserto": è solo la "volontà buona" che gli dà un senso. Kant, infatti, diceva:

Due cose riempiono l'animo di ammirazione e di reverenza [...] il cielo stellato sopra di me e la legge morale in me [...]. Io invisibile mi riconosco in una connessione non semplicemente accidentale [...] bensì necessaria e universale [...]. Lo spettacolo delle grandi cose annienta la mia importanza di creatura animale che dovrà restituire la materia di cui è fatta al pianeta [...] la seconda innalza infinitamente il mio valore [...] in cui la legge morale in me rivela una vita indipendente dall'animalità [...] la destinazione della mia esistenza va perciò all'infinito (Kant, 1982).

L'uomo non è pertanto solo un essere fenomenico, limitato ed effimero, ma si rivela votato all'infinito, a trascendere la sua materialità, a ribadire e testimoniare quel senso di "struggimento" romantico che indica non tanto la nostalgia del ritorno ad una felicità perduta, quanto un desiderio imperativo, un perenne *Streben*, immane e titanico tentativo di oltrepassare la finitezza del contingente in cui l'uomo si consuma attraverso una perpetua ed inappagata ricerca, tensione ed ansia di Assoluto che riecheggia il celebre verso conclusivo posto a suggellare l'*Infinito* leopardiano:

[...] E il naufragar m'è dolce in questo mare (v. 15)

Riferimenti bibliografici:

- Adabag, N. (1971). Il problema dell'esistenza e della religione in Leopardi. *Italian Filologisi - Filologia Italiana*, 3, 133-153.
- Caracciolo, A. (1994). *Leopardi e il nichilismo*. Milano: Bompiani.
- Damiani, R. (1998). *All'apparir del vero. Vita di G. Leopardi*. Milano: Mondadori.
- Frattoni A., Galeazzi G., & Sconocchia S. (2001). *Ripensando Leopardi. L'eredità del poeta e del filosofo alle soglie del terzo millennio*. Roma: Studium.
- Kant, I. (1982). *Critica della ragion pratica* (A. Gargiuolo, trad.). Roma-Bari: Laterza.
- Landoni, E. (2000). *Questo deserto, quell'infinita felicità. La lingua poetica leopardiana oltre materialismo e nichilismo*. Roma: Studium.
- Leopardi, G. (1969). *Tutte le opere* (Voll. 1-4). A cura di W. Binni & E. Ghidetti. Milano: Mondadori.
- (1979). *Operette morali*. Edizione critica a cura di O. Besonni. Milano: Fondazione A. Mondadori.
- (1991). *Zibaldone* (Voll. 1-3). A cura di G. Pacella. Milano: Garzanti.
- Levi, G. A. (1953). *Fra Arimane e Cristo*. Napoli: Istituto Editoriale del Mezzogiorno.
- Marcon, L. (2007). *Qohélet e Leopardi. L'infinita vanità del tutto*. Napoli: Guida.
- Prete, A. (1998). *Finitudine e infinito. Su Leopardi*. Milano: Feltrinelli.
- VV. AA. (1989). *Leopardi e il pensiero moderno*, Atti del Convegno tenuto a Roma nel 1988. Milano: Feltrinelli.

Carmelo Giummo, “Dispaccio di pace”. Verso una nuova poesia dell’attualità

Carmelo Giummo, “Dispatch of Peace”. Towards a new poetry of topicality

Biagio Coco
biagiococo@hotmail.it

Artículo recibido el 01/06/2017, aceptado el 30/06/2017 y publicado el 15/07/2017



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RIASSUNTO: Carmelo Giummo, nato a Catania nel 1953, vive ad Augusta, dove insegna Letteratura inglese presso il Liceo Classico della città. La prima raccolta di poesie, *Graffi*, è del 1990. Fanno seguito *Dieci donne* (1996) e *Nove haiku senza primavera* (2007). *Doppia traccia* (2009) e *Alle mie scarpe* (2012) definiscono il *leitmotiv* del viaggio sempre più come esperienza centrale della sua scrittura poetica. Giummo ha pubblicato liriche su antologie e riviste e ha partecipato ad eventi letterari e artistici nazionali ed internazionali. Del 2013 è il suo ultimo libro di poesie dal titolo *Mentre l'Europa dorme*. Parallelamente alla scrittura, Giummo intrattiene da sempre una fitta collaborazione con artisti e musicisti. Nel 1989 il compositore inglese Robert Keeley ha messo in musica il suo ciclo di liriche inedite (*Römische Lieder*). Con *Arteinessere*, associazione artistica di Castel S. Pietro (BO), Giummo è stato coinvolto in svariate mostre e realizzazioni di libri d'artista. Nel 2017 ha partecipato al Convegno internazionale sulla *Scrittura fantastica di Bonaviri* tenutosi a Debrecen con un intervento sui nuclei scritturali e tematici ricorrenti dell'attività poetica di Bonaviri, ancora poco studiata.

Parole chiave: poesia; tempo; Europa; silenzio; storia

]

ABSTRACT: Carmelo Giummo, born in Catania in 1953, lives in Augusta where he teaches English Literature at the local Classical High School. His first collection of poems, *Graffi* (Scratches), dates back to 1990. *Dieci donne* (Ten Women, 1996) and *Nove haiku senza primavera* (Nine Haikus without Spring, 2007) follow. *Doppia traccia* (Double track, 2009) and *Alle mie scarpe* (To My shoes, 2012) more and more manifestly define the *leitmotiv* of travel as the pivotal experience of his poetic writing. Giummo has published lyrics on anthologies and magazines and has participated in national and international literary and artistic events. His latest poetry book titled *Mentre l'Europa dorme* (While Europe Sleeps) was published in 2013. Parallel to writing, Giummo has always had a close collaboration with artists and musicians. In 1989, the British composer Robert Keeley set to music his unpublished poem cycle named *Römische Lieder*. With *Arteinessere*, an artistic association of Castel S. Pietro (Bologna), Giummo has been involved as a writer in various exhibitions and the realization of art books. In March 2017, he attended the International Convention dedicated to the Imaginative Writing in Bonaviri, held in Debrecen, Hungary, with a speech on the recurring themes and stylistic features which characterize Bonaviri's poetic production, which is still little studied.

Keywords: poetry; time; Europe; silence; history

*Siamo noi il luogo della cronaca
e il luogo del fiore senza età*

Milo De Angelis, *Poesie* (Mondadori: Milano, 2008)

Lo scenario della poesia italiana degli ultimi quarant'anni appare ancora come una nebulosa nel quale con difficoltà sono rintracciabili delle precise tendenze. Al netto delle rivoluzioni digitali e delle poliedriche declinazioni della letteratura postmoderna, rimane attuale la metafora della 'deriva' della poesia e dei suoi linguaggi, utilizzata nel 1975 da Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli in una importante antologia di giovani poeti italiani intitolata *Il pubblico della poesia* (Berardinelli & Cordelli, 2004).

Tutto sembra essersi definito e consumato nell'arco di un ventennio e tra due date. Nel 1952 viene pubblicata da Luciano Anceschi l'antologia *Linea lombarda* divenuta il manifesto di una poesia dal linguaggio antilirico, dai toni dimessi e spesso autoironici che esprime la disillusione nei riguardi delle possibilità stesse della poesia di modificare la realtà. Nel 1971, dopo lo sperimentalismo della Neoavanguardia e dei *Novissimi*, con tre opere fondamentali si delineano sotto la comune cifra della 'rinuncia' le quinte di uno scenario oltre il quale risulta sempre più difficile orientarsi. Montale con *Satura* registra la rassegnazione davanti ad un presente nel quale non sembra esistere posto per la grande poesia. Pasolini con *Trasumanar e organizzare* rinuncia all'ispirazione e al carattere letterario della poesia, modellando i suoi testi su comunicati stampa, realizzando una sorta di scritti prosastici su commissione. In *Viaggio d'inverno* Bertolucci si dedica ad una poesia narrativa, legata all'esperienza familiare e alla materia autobiografica e anch'essa in deriva, almeno sul piano sintattico, verso la prosa. Sorvegliato dalla figura appartata e di immenso valore di Andrea Zanzotto, il secolo pertanto si è chiuso con il protrarsi di questa tendenza alla frantumazione che vede una pluralità di posizioni che sarebbe agevole interpretare in chiave negativa come tendenza alla dispersione. Nel contesto di fine secolo, pertanto, definito ormai diffusamente come età della tecnologia e totalmente focalizzato sul presente, caratterizzato da accelerazioni, permanenze brevi, e comunicazioni istantanee, la nobiltà e l'autonomia del genere poetico sembrano irrimediabilmente compromessi. E di fronte allo strapotere di *mass* e *social media* e di più pervasivi generi artistici come i film e le canzoni, più che mai attuali rimangono le domande intorno alle possibilità stesse della poesia sulle quali si interrogava Montale nel suo discorso per il Nobel del dicembre '75.

Sul finire degli anni Ottanta, la 'stretta editoriale' e la sempre crescente diminuzione del 'valore di scambio' della poesia, uniti ad un assottigliamento dello spessore intellettuale dei nuovi autori, sembrano condurci di fronte ad un inaridimento qualitativo del genere poetico. E, come osservato da Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi in *Poeti italiani del secondo Novecento* (Cucchi & Giovanardi, 1996) se di tendenze della poesia di fine secolo si può parlare, esse possono organizzarsi attorno a delle direzioni incerte: "un robusto polo monostilistico che rigetta [...] l'antieriore idea di sperimentazione" al quale se ne può opporre un altro "più spiccatamente plurilinguistico", basato sulla commistione dei linguaggi e degli stili. Un'altra contrapposizione proposta è quella tra testi di autori nei quali la centralità dell'io lirico permane, diventando misura di ogni contesto oppure altri nei quali si assiste ad una opacizzazione dell'io lirico con la tendenza alla sua disintegrazione in una pluralità di voci. Ma sull'esautività o organicità di tali direzioni sollevano perplessità gli stessi curatori di questa antologia. Ancora sull'ultimo ventennio del secolo, nel 2005 Enrico Testa afferma nell'introduzione alla sua antologia dal titolo *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000* (Testa, 2005, p. XXVI)

come “l’assenza di poetiche forti, l’altissimo numero di autori e la loro mobilità o evoluzione stilistica [...] rendono difficile trattare un quadro d’insieme che pienamente descriva gli ultimi vent’anni”, e non registra di fatto alcuna significativa evoluzione in tale panorama.

Le concezioni della poesia ad inizio del nuovo secolo si muovono pertanto stilisticamente tra l’alto e il basso. Il magistero poetico di Mario Luzi con la sua poesia che risulta ancorata al passato, alla struttura ideologica e mentale del secolo breve che l’ha vista nascere, nel tentativo di sottrarsi al contingente e di ricercare il trascendente, è un esempio ancora vivo di una poesia “difficile e spesso oscura, animata da una forte tensione intellettuale” (Ferroni, 1999) e per molti aspetti programmaticamente tesa a difendere il suo status oracolare ed elitario. Ad essa si possono contrapporre autori caratterizzati da quello che è stato definito “uno stile semplice”, nei quali la poesia sceglie la strada dell’immediatezza e della spontaneità, attraverso l’adozione di un linguaggio prossimo al parlato, come nel caso di Patrizia Cavalli e Vivian Lamarque, nella convinzione che le poesie “non cambieranno il mondo” (Cavalli, 1974). Le vette più alte di tale stile erano già state tuttavia raggiunte in precedenza da Giorgio Caproni e molta della poesia contemporanea sembra continuare ad esistere come sfogo privato, come un giardino solipsistico del proprio io, privo del respiro e della tendenza all’universalità che la poesia deve possedere per essere tale.

Eppure, oltre lo stile semplice, oltre la poesia che si attarda nel negare il valore dell’esperienza e delle trasformazioni rivendicando, pur con alti livelli, il suo status ormai perduto, esiste una terza via della poesia italiana contemporanea che rifuggendo da nostalgie ed euforie non ha mai rinunciato al confronto con la realtà. Terza via, forse solo accennata, eppure ben radicata nel tempo della contemporaneità con il suo vorticante modificarsi. A partire da Vittorio Sereni, è possibile evidenziare quella che potremmo definire una “poesia attuale”, la tendenza cioè ad una poesia che, pur nell’impossibilità di dare misura ideologica, unitaria e coerente alla realtà, vive legata alla dimensione temporale attuale, fatta di passati senza memoria e di scenari futuri difficilmente delineabili. Una poesia che cerca di esprimere simultaneamente i legami esistenti tra vita privata e cronaca, di riconoscere il valore universalizzante dell’istante e dell’immagine, trattando il presente come lo spazio per eccellenza della scrittura e della visione poetica.

Accettando come costitutive e senza alcun atteggiamento giudicante, ma non per questo in maniera acritica, le dinamiche di un tempo disgregato, per questi poeti ricercare il legame tra esperienze personali e le vicende della cronaca, minuscole o globali, è la prassi. Il venir meno di uno schema ideologico, di un mito soggiacente da riproporre diventa un nuovo connettivo culturale: la perdita di senso del quotidiano o del globale si compensano nella ricerca di una presunta logica dell’uno con l’altro oppure nell’accettazione dell’insensatezza, alla quale possono essere opposti, come solamente significanti, il ritmo e le immagini, entrambi riscoperti o incastonati in un dettato spesso solo apparentemente colloquiale. Oltre a Vittorio Sereni, rientra in questo orizzonte poetico Amelia Rosselli, figura originalissima di poetessa che nella sua scrittura riflette con ‘pronuncia abnorme’ dell’io questo passaggio e dissidio tra la poesia ‘ideologica’ di stampo novecentesco e quella dell’essere e ritrovarsi nel tempo. Un orizzonte culturale condiviso con altre figure di rilievo, come quella di Antonio Porta e di Milo De Angelis, forse il maggior poeta italiano contemporaneo.

Carmelo Giummo rientra nella linea di questa poesia dell’attualità, sia sul piano tematico che della scrittura. Volendo prescindere dalle prove giovanili in parte sperimentali sul piano lessicale e caratterizzate dalla contaminazione di linguaggi e dall’uso copioso di memorie intertestuali, la sua attività poetica, pur presentando in superficie come temi frequenti l’amore, il viaggio, il silenzio, sul tema del tempo è

intimamente incardinata. In un suo testo giovanile tratto dalla raccolta *Dieci donne* è possibile leggere un verso per molti aspetti programmatico: “voglio scriverti linee / che non abbiano accenti / di futuro” e circa vent’anni dopo in una sua poesia ancora inedita, scrive: “Viviamo in un mondo che è gonfio di sé / che di sé fa teatro e museo / e si autoconserva stipato di sé come avesse memoria”. Senza voler cercare la *Stimmung* della scrittura in una precisa stagione compositiva è innegabile che il tema del tempo attraversa molta della sua produzione, declinandosi ora come esplicito tema ora come simultaneità dell’io lirico a luoghi reali, anche ‘invisibili’, ora come attualità di ricordi di tempi passati eppure perennemente vivi nell’animo e nella coscienza e come tali rappresentati.

Compresenza e simultaneità sono due parole chiave per definire la sua poetica. È un’attualità del sentire che coinvolge eventi, scenari ed esperienze passate raccordandole ad emozioni della quotidianità e della cronaca. Di certo la sua attività poetica ormai ventennale potrebbe essere divisa in fasi, come anche le sue opere (quelle editate e quelle non ancora pubblicate e che ho il piacere di conoscere). La prima poesia di Giummo era, al di là delle soluzioni stilistiche adottate, una scrittura sperimentale, frammentata, contaminata, gravitante con attitudine *postmodern* attorno a due piani: quello dello spazio privato, della biografia delle emozioni e quello della scrittura stratificata di memorie letterarie. Due piani o emisferi distinti solo in teoria, perché ciascuno trovava senso e significato nell’altro: il primo bisognoso di definirsi e la seconda come misura del proprio esistere in cerca di parametri possibili. Ed è già a partire da questa fase iniziale che l’attenzione al presente diviene parte dei suoi testi attraverso l’attenzione all’aspetto metatestuale, ossia all’atto della scrittura compresente all’esistere.

Ma è nella raccolta *Mentre l’Europa dorme* che la modalità della sua scrittura – pur nascendo dai frammenti e dai detriti di una civiltà – trova una maturità capace di essere discorso organico sul mondo, di contenerlo e rappresentarlo. Tale ricomposizione avviene attraverso la scoperta della simultaneità del proprio sentire qui-ed-ora, rispetto a quello di altri individui che vivono il proprio qui-ed-ora in coordinate del tutto diverse dalle nostre. Un sentire che si accompagna alla costante certezza dell’esserci della natura con cui l’io lirico trova consonanze autentiche e inaspettate.

Sotto la cifra del *mentre*, congiunzione temporale ma anche avversativa, l’ambientazione di queste poesie diventa il presente, i modi possibili del nostro esistere nella complessità. La storia irrompe parallela alle vicende private e personali, sposta la terra dai suoi assi, accartocchia i planisferi. La linea del tempo si concentra sul passato recente e sulla contemporaneità; gli spazi non sono più soltanto le rive assolate della Sicilia nativa ma si dilatano in nuove geografie, in luoghi scoperti involontariamente, seguendo i passi di un amore che scompare tra la folla di città appena conosciute. I temi prediletti di sempre: il viaggio, l’amore, la scrittura escono rinnovati dalla consapevolezza autentica che la nostra esistenza partecipa ed è partecipata dagli eventi tutti del mondo. L’Europa che dorme allude così ad un continente che da troppo tempo si crede un emisfero mentre è solo la porzione di un mondo che vive una crisi cieca e inaspettata. Mentre noi ci affaccendiamo a diventare sempre più cittadini evoluti delle nostre nuove periferie senza memoria, “queste mezzeterre che non luccicano stelle da orientarsi”, la storia si muove. Non lo scacchiere dei commerci, ma la storia di uomini e di popoli, di idee e di lingue poco note. Di essa ignoriamo tutto: ci arrivano solo le pagine di una *app*, le foto in riviste o giornali, a scelta i video a rotazione di un canale televisivo. Eppure i morti nel canale di Sicilia sono veri e hanno bare d’acqua; le sabbie del Medio Oriente sono realmente sporche di petrolio e nere di sangue; Iraq e Siria non sono solo i territori di un planisfero abbozzato.

Questo suo libro possiede insieme un taglio narrativo e uno antologico. Nella sua interezza è leggibile quasi come un romanzo in versi, un giornale di bordo di un viaggio

verso una meta non ancora individuata, che quasi certamente non esiste, se non nella presa di coscienza che “l’essenza dell’essere è, ed è soltanto, una co-essenza” (Nancy, 2001, p. 45). Può bastare partire, attraversare in treno terre nuove e campagne, volare sopra i cieli dell’Europa e oltre, in città e continenti dove avremmo voluto vivere altre vite tutte insieme, per vedere con occhi nuovi. O forse occorre soltanto uscire un istante da se stessi, perché si faccia strada la realtà, la storia viva del mondo, che grida da ogni pietra, da ogni sguardo. Le città perdono il loro nome: diventa necessario dar loro voce nuova, rinominarle, accogliendole in sé. La poesia si fa prossima alla narrazione alternando frammenti personali e racconti di vita; altre volte l’io lirico si eclissa facendo parlare direttamente le città e gli elementi, il Mediterraneo e il suo sale, le pietre di Venezia e i fiumi di Baghdad, perché i muri troppo spesso innalzati nei cuori delle città e delle persone a Gaza come a Rio come a Londra, sono tutti e ovunque di materia simile.

La scrittura diviene spazio di un risarcimento, contemplando velleità e delusioni perennemente unite; consente la ricostruzione di un mondo in cui si può avere ancora quella congiunzione perfetta di terra e di cielo che ci toglie il desiderio di qualsiasi altrove. Se dal “cuore freddo dell’Europa” possiamo scrivere banali cartoline, diapositive, tutte in fila e tutte simili, di terre prive di cielo, la perfezione della forma e del verso rimane il solo strumento capace di testimoniare quel che abbiamo vissuto. La raggiunta maturità di tenere in mirabile equilibrio rancore e delusione, aspettative e scetticismo, in un linguaggio apparentemente facile, fa della scrittura il luogo per eccellenza dell’azione viva, ancora in essere, dell’io poetico. Una concezione che trova il suo sviluppo nella successione dei testi che Giummo è solito concepire come variazioni pittoriche o musicali attorno ad un’emozione o ai piani sfaccettati di un’idea. Anche il livello lessicale riflette tale volontà di collegamento e di connessione dell’io con il mondo attraverso l’utilizzo frequente di una vasta gamma di termini tecnici, geografici e geometrici, che intendono rivelare la misura spesso eccentrica di questo spazio interiore della simultaneità.

La seconda importante stagione della poesia di Giummo (ancora del tutto inedita) ha avuto come tema il silenzio, o meglio la silenziosa perfetta inquietudine delle nostre esistenze quotidiane. Per molti aspetti un passaggio disforico rispetto alle poesie di *Mentre l’Europa dorme*. Vissuto spesso come prigioniero al limitare di altri luoghi in cui non si è mai stati, il presente diventa uno spazio dimezzato. Nessuna vista completa di cielo da orizzonte a orizzonte risulta possibile: il desiderio ingenuo di non ritrovare gli stessi muri che si vedono sotto casa dalla propria finestra, cede il passo alla delusione. È lo sprofondamento nella vita vista nella prospettiva materica di un ossessivo individualismo. Nel silenzio del mondo nutrito di solitudine, la realtà si rivela incapace di esprimere valori e si presenta priva dei legami emotivi che dovrebbero sostanziarla. La capacità di giudizio e la memoria del mondo rischiano di perdersi nell’incompiutezza di giorni tutti uguali, senza tempo e grandezza. E ciò accade perché il silenzio tutto non è altro che il silenzio del tempo attuale che non ha più prospettive ideali, più elevate finalità. Il silenzio diviene così condizione assoluta, esistenziale di questa modernità superstita a se stessa, che si sostanzia di effimero e solitudine. Nel silenzio, si consuma anche il legame e la connessione tra gli elementi costitutivi della parola, lo scollamento tra segni e significati. In parallelo, si allenta sempre più l’imperituro nesso tra le immagini e il sentimento essenziale che esse erano capaci di veicolare. Nascono interrogativi capitali ed estremi: “quali figure preziose trovare”, attraverso quali immagini e quale ‘retorica’ può ancora esprimersi la poesia? Al poeta non rimane che interrogarsi sul rumore del mondo, sul silenzio della parola e sul silenzio stesso dell’ispirazione: “Sordo e assordante, muto e intontito / eccoci qui il mondo ed io / e questo nulla che c’invade entrambi”.

Eppure il silenzio contiene in sé molteplici altre sfumature, su cui occorre interrogarsi: “come distingueremo i silenzi sazi / da quelli della povertà / gli spazi della desolazione da quelli del cammino”. Nell’esperienza del silenzio fisico e oggettivo del mondo che d’improvviso “rivelato tace nero”, tutto diventa netto, chiarissimo e immobile. In questo silenzio perfetto, compiuto, si incontrano nonsenso e apocalisse. Coesistono nello stesso istante il vuoto di senso e il significato ‘finale’ delle cose, in cui si contempla ogni interpretazione. Esiste dunque un silenzio che è spazio interiore, ad un tempo difesa e confine. Così è per coloro che ritengono utile, necessario (e a volte doveroso) tacere, per i tanti altri uomini accartocciati in una “solitudine da schiavi”, che si muovono tra silenzio, frammenti di vite rinunciarie e rumore. Il silenzio è la veste di una consapevolezza intellettuale, che può anche manifestarsi nella tacita laboriosità che appartiene a coloro che hanno trovato un motivo vero al loro esistere e scelgono di non “annegarsi nel superfluo”. Costoro rimangono nel loro personalissimo sogno, e “in quel silenzio / della possibilità, la vita appare vera. / Quasi completa”.

Scrivendo dal silenzio, sul piano del dettato Giummo si trova a scegliere per sé una prospettiva che si muove funambolica sul margine stesso della parola. L’attività della scrittura si offre comunque imperterrita al gioco doloroso dei confronti: mette l’uno di fronte all’altro il presente e il passato recente, l’esistenza dell’uomo e quella vita misteriosa della natura che sembra ancora la sola a rimanere uguale a se stessa: “la cicala gialla là di fuori / che cigolando ci dice del silenzio vero / denso di luce da indovinare tutt’intorno”.

Incapace di sfuggire alla condizione di immersione nella temporalità, nell’io lirico e nella scrittura nascono tensioni tanto più profonde quanto non immediatamente individuabili. Dietro l’apparente uniformità stilistica di versi mirabilmente compatti e coesi, queste tensioni rappresentano il tentativo esperito insieme dall’io lirico e dal poeta di trovare ancora significati e spazi veri, oltre la regalità di visioni astrattamente intellettuali e il vuoto. Quali sono infatti le domande ancora possibili per l’uomo, quali quelle che possono essere dette in parole ancora vere, se tutto resta un’ombra faticosa e spettrale?

Con le poesie del silenzio, il *mentre* si associa al *come* e l’uso stesso di tali connettivi obbedisce alla volontà di stabilire connessioni con la realtà, attraverso l’antitesi, l’immagine e il ritmo. Se tutto appare finto, recitato, “da decifrare”, il procedimento dell’antitesi diventa lo strumento per eccellenza per tentare nuovi legami col mondo. Tuttavia il gioco dei contrasti e degli ossimori non è mai netto, classicamente atteggiato o concluso. Infatti le opposizioni, nella maggior parte dei casi, rimangono oblique e aperte di fronte al carattere indecifrabile della realtà. Così nella poesia *Dispaccio di pace*, che illustra sin dal titolo questa tendenza all’ossimoro, come figura retorica emblematica per rappresentare l’attualità. Ma lo spirito del tempo è mutato, l’immagine non può essere più il correlativo oggettivo dell’emozione. Sempre più fragili le metafore e inaffidabili i simboli. Se il significante continua a proliferare e i significati si riducono, Giummo riscopre nella similitudine – come è storicamente – il *tropos* originario e seminale della scrittura poetica. L’utilizzo frequente del *come* è il mezzo per ritrovare il legame perduto con le cose e attuarne la ricomposizione nella più ampia misura del verso. Non è un caso che il *come* sia presente in maniera programmatica già nel titolo di diverse poesie e che la struttura del testo poetico si sviluppi attraverso l’enunciazione di un’indagine associativa, colta nel suo crearsi, prima che diventi metafora compiuta.

Questa “poetica della similitudine”, della ricerca di legami e connessioni, più che nell’ambito strettamente lessicale, si trasferisce su quello sintattico, con associazioni semantiche, accostamenti pleonastici, e l’accumulazione di nomi e complementi di specificazione. Di frequente accade che il poeta faccia giocare il binomio concreto/astratto: una parola affettiva (o sentimentale) e una corporea, unite spesso dalla

preposizione *di*. Se inoltre la poesia del silenzio vive della crisi dell'immagine, dell'esplorazione di similitudini e di tentate associazioni, essa richiede una sintassi più ampia: la misura del verso si modifica e tende sempre più a svolgersi in linee lunghe o lunghissime. Questa scelta è conseguenza di un intento mimetico, cioè della necessità di esprimere la liquidità del significante che caratterizza il presente ma esprime al contempo la volontà di fare dell'intero verso (e non più dell'immagine isolata) l'unità compiuta del dispiegarsi di un'emozione del tempo dentro il tempo.

L'esito non può che essere una poesia intensa che, pur nata e vissuta nel silenzio, non si è mai del tutto frantumata e non ha mai dismesso la profonda coesione del suo dettato; una poesia che testimonia il valore della ricerca poetica e del suo rapportarsi al mondo e come essa possa essere, anche a dispetto delle macerie attraversate, la base di un perenne orientarsi. "Questi versi come cristallo fragili come i boccioli in aprile" sono "costellazione certa che sta lassù costante / sul cammino confuso dei miei giorni". Quella di Carmelo Giummo è una lezione perfetta di poesia, che dal vagabondaggio nel rumoroso silenzio della nostra modernità, riesce a riscoprire il valore della parola e la responsabilità che ad essa è connaturata. Ritrovata la propria il poeta e noi con lui possiamo tornare ad aprirci al mondo e alla storia. Nel silenzio ci scopriamo "uomini, veterani, vivi. / Di una guerra distratta / di cui non ci avevano informati".

Ho sempre invidiato l'ordine studiato dei critici letterari e la confusione perfetta dei poeti. Alieno da entrambi, ho evitato un commento puntuale ai testi di Giummo, che qui verranno presentati, sulla base della selezione approntata direttamente dall'autore. Nell'impossibilità di poterne dare più ampio resoconto, nella misura di questo breve intervento, mi sono limitato a trasmettere lo spirito, e solo molto parzialmente, l'originalità della sua scrittura, in costante divenire e ancora troppo poco nota e studiata, e la profonda consonanza che la lega al nostro tempo. Crollata la torre d'avorio dei poeti, nel relativo di ideologie e credenze, nelle fratture del pensiero debole possono ancora essere scritti versi nuovi, si può ancora rappresentare il mondo, se si riesce a vedere l'intimo legame che unisce le nostre esistenze alle dinamiche dell'attualità e della storia. Basta forse solo accontentarsi "dei momenti dispersi di verità che sono. / Pochi puliti freschi e senza odore".

I versi di questi poeti riescono ancora svelare, con laico e doloroso sguardo, i modi possibili del nostro esistere contemporaneo. Come novelli poeti di guerre e catastrofi, consumati in terre lontane o nelle strade sotto casa, i poeti ritornano ed essere gli affabulatori di un epos frantumato che per esistere deve prendere spunto da ed essere radicato nell'attualità, non più soltanto nello sfogo dell'io lirico ma nella compresenza, nell'"essere-con". A dispetto di Apollo e dei suoi allori, la poesia esiste ancora, non smette di riflettere il suo tempo, diviene un continuo dispaccio di pace e non si arrende alla solitudine.

Milano, giugno '17

Riferimenti bibliografici:

- Berardinelli, A & Cordelli, F. (2004). *Il pubblico della poesia. Trent'anni dopo*. Roma: Castelvechi.
- Cavalli, P. (1974). *Le mie poesie non cambieranno il mondo*. Torino: Einaudi.
- Cucchi, M., & Giovanardi, S. (1996). *Poeti italiani del secondo Novecento*. Milano: Mondadori.
- Ferroni, G. (1999). *Storia della letteratura italiana*, vol. 4, Il Novecento. Torino: Einaudi.
- Nancy, J. L. (2001). *Essere singolare plurale*. Torino: Einaudi.
- Testa, E. (2005). *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*. Torino: Einaudi.

APPENDICE

...el viento, la piedra...

En el tintineante parpadeo
 de aletas y cuarzos blancos
 aún danza nuevo el día
 dentro de esta lluvia que no cesa
 en su tango liso y cortante.
 Agudo y claro el viento traza
 ocre y sal en el rostro de la mañana,
 vuelve en sí con amargor de vinagre
 los árboles aturdidos
 enrosca la hierba
 traza una uña de escalofrío
 en el promontorio del mar.

Tú me alcanzas a tiempo
 calientas en un abrazo
 la cansada corteza del corazón
 y con dedos ágiles, precisos,
 encastras decidido la piedra
 a punto de soltarse del engarce.

Testo originale: Nello squillante sfarfallio / di alette e quarzi bianchi / il giorno danza nuovo ancora / dentro la pioggia che non smette / il tango suo liscio e tagliente. / Acuto e chiaro il vento traccia / bistro e sale sul volto del mattino, /rinviene con aspro d'aceto / gli alberi tramortiti /avvita l'erba traccia un'unghia di brivido /sul promontorio sul mare. // Tu mi raggiungi in tempo / riscaldi in un abbraccio / la stanca corteccia del cuore / e con le dita agili e precise / incastri deciso la pietra / che quasi si sganciava dal castone.

Cuando Europa duerme

Sí sí lo sé hacía frío en Praga
lloviznaba en el Cairo aquella tarde
y el viento que sabía a algaseca
lo recuerdo en Galway sobre la ondulación de la cerveza.

Decías extrañas mediascosas ese día
en aquellos extraños lugares semioscuros
donde realmente no estuvimos nunca.
Pero respiramos atentos el tiempo,
el vacío de colores, y el alma y el silencio
grave de polvo molesto en suspensión
como si hubiese pasado una desgracia:
como si puertas abiertas a la fuerza
se hubieran cerrado con estruendo
cayendo en astillas y tablones sobre sí mismas.

Y nosotros allí sentados
pacientes en el silencio de los vasos llenos
que el viento encerbaba con una luz opaca,
indecisos si consumir o ir
(una mano mía abierta
sobre la desgastada madera húmeda de la mesa
y la otra entumecida en la tuya)
y tú con los dedos libres traías
un tenue sonido agudo oscilante
desde el borde del cristal.

Testo originale: Sì sì lo so faceva freddo a Praga / piovigginava al Cairo quella sera
/e il vento che sapeva d'algamorta / me lo ricordo a Galway sul cresco della birra. //

Dicevi strane mezzecose quella sera / in quegli strani luoghi semioscuro / dove
davvero non siamo stati mai. / Però ne respirammo attenti il tempo, / il vuoto colorato, e
l'anima e il silenzio /grave di polvere molesta sollevata / come vi fosse accaduto un
cataclisma: /come se porte spalancate a forza / si fossero richiuse fragorose /a ricadere in
schegge e lame su se stesse. // E noi stavamo lì seduti / pazienti nel silenzio dei bicchieri
colmi /che il vento incerbava di una luce opaca, / incerti se consumare o andare / (una mia
mano aperta / sul frusto legno madido del tavolo/ e l'altra intorpidita nella tua) / e tu con
le dita libere traevi / un tenue suono stridulo oscillante /dall'orlo del cristallo.

Despacho de paz

El gallo canta al alba y su vigilia es una traición:
 anula el sueño que extendía
 un abanico de mariposas abierto sobre Kabul,
 sobre Bagdad, Sabra y Chatila, Soweto, por todas partes.
 Bajo el cielo impasible frío lapislázuli estrellado,
 en esta oscuridad que aún dura,
 no cedo, estoy todavía aquí y vivo
 y siento en el viento de levante del sur
 olor de oveja y sangre, de lágrima y de lepra,
 el chillido agudo el espasmo del animal que anticipa su fin.
 Se combaten guerras, en este mismo instante, a docenas,
 pero aquí el silencio es todavía denso:
 no pasarán carros armados por los campos de paz en que vivo
 pero nos quedamos sin vuelos de delfines que atraviesen
 las piscinas de la tranquila desesperación nuestra:
 solamente una oleada de sabuesos negros
 asaetea las calles y los sueños
 de nuestra inepta desolación.

Testo originale: Il gallo canta l'alba e la sua sveglia è un tradimento:/annulla il sogno che stendeva / un ventaglio di farfalle aperto su Kabul /su Baghdad, Sabra e Shatila, Soweto, su ogni dove. / Sotto il cielo impassibile gelido lapislazzulo stellato, /in questa oscurità che ancora dura, / non cedo io sono ancora qui e vivo / e sento nel vento da levante dal sud / odore di pecora e sangue, di lacrima e di lebbra, / lo strillo acuto lo scarto dell'animale che anticipa il suo macello./ Si combattono guerre, in questo esatto istante, a dozzine, / ma qui il silenzio è ancora fondo: / non passeranno carri armati per i campi di pace in cui vivo / ma noi restiamo senza un volo di delfini che traversi / le piscine della tranquilla disperazione nostra: / soltanto un fiotto di segugi neri / fionda le strade e i sogni /della nostra inetta desolazione.

Oración por el fin del tiempo

Complejidad desorden catástrofes
ningún claro de mar en esta cegadora oscuridad:
y qué armonioso equilibrio
dentro del laboratorio de la modernidad.
Sesenta y tantos años y aún me regalas
piel-de-escama orquídeas ojos-de-sapo
formol agua fría y una flor roja.
Sin sabor los días escapan en el sol
acabados vagantes descompuestos estruendosos
entre la ventana y los humos intensos de las refinerías.
Corren lenguas y traducciones
en el arco del mar-entre-las-tierras, y en el océano vasto
de incursiones, de auroras, de dudas, de ballenas
más acá de la luz y más allá.
Pero, ¿cuántos caballeros harán falta
para que se revele
con sus cabezas de hidra con sus cuernos
la evidencia flagrante del apocalipsis?
La luna es muy clara
(nada de lluvia)
las estrellas densas y los animales calmos
(justo sereno mañana).
Y sin embargo llueve y duele el brazo y la sal está blanda
mientras esperamos que el tiempo deje de crearse.

Testo originale: Complessità disordine catastrofi /nessun chiaro di mare in questa
abbacinante oscurità: / e che armonioso equilibrio / dentro il laboratorio della modernità.
/ Sessant'anni e di più e ancora mi regali / pelle-di-squama orchidee occhi-di-rospo /
formalina acqua fredda e un fiore rosso. / Senza sapore i giorni sfuggono nel sole / finiti
spersi scomposti fragorosi / fra la finestra e i fumi intensi delle raffinerie./ Corrono
lingue e traduzioni / nell'arco del mare-fra-le-terre, e sull'oceano vasto / di scorriere, di
aurora, di dubbi, di balene / al di qua della luce e al di là. / Ma quanti cavalieri
occorreranno / perché sia rivelata / con le sue teste d'idra coi suoi corni / l'evidenza
flagrante dell'apocalisse? / La luna è molto chiara / (niente pioggia) / le stelle dense e gli
animali calmi / (proprio sereno domani). / E invece piove e duole il braccio e il sale è
molle /mentre aspettiamo che il tempo cessi di crearsi.

Las escaleras y el viento

Que las escaleras que aguantan más firmes
son las que apoyamos bien al viento.
Que quieres enamorar al sol y a la luna,
incluso a las estaciones, perennes
adolescentes traviesas y de repente viejas.
Que nos veremos en algún sitio sin nombre
que tal vez es un aquí que conocemos.
Todo esto lo dices. Demasiadas chispas.
Las esparces en las estaciones del viento
y el fuego lo sueñas.

Más bien duermes
de sueños que llamas realidad, abres sonrisas
a escenarios de serenidad. Que no son.
De las estaciones del viento recojes y esparces semillas
que no germinarán nunca. Entretanto
nuevas nidadas de cachorros y amapolas.
Crecen. Se marchitan. Todo igual.
Dúrmelos de prisa, pensativo conténtate
con los momentos dispersos de verdad que hay.
Pocos limpios frescos e inodoros.

Testo originale: Che le scale che reggono più solide / sono quelle ben appoggiate al vento. / Che vuoi innamorare sole e luna, / persino le stagioni, perenni / adolescenti dispettose e vecchie subito. / Che ci vedremo in un dove senza nome / che forse è un qua che conosciamo. / Tutto questo pronunci. Troppe scintille. / Le spargi nelle stagioni del vento / e il fuoco te lo sogni. // Anzi dormi / di sogni che chiami realtà, apri sorrisi / verso scenari di serenità. Che non sono. / Dalle stagioni del vento raccogli e spargi semi / che non germoglieranno mai. Nel frattempo / nuove nidiate di cuccioli e papaveri. / Crescono. Appassiscono. Tutto uguale. / Dormili subito, pensieroso accontentati / dei momenti dispersi di verità che sono. / Pochi puliti freschi e senza odore.

Lunae

Pequeña diosa menor. Divinidad ligera
sin un dios que venerar,
reluce como sabes. Sin calor.
En este asfalto, en el cristal, en la piedra,
en las corrientes que susurran en el mar.
Extiende blanco sobre blanco al son ligero de la nieve.
Pequeño dios acrobático.
Tú que eres piedra flotante aunque brillas
encala los muros, los pensamientos, horada el cartón
bajo el que duerme el sintecho, los oros y terciopelos
de casas en las que te negarían la entrada.
Reluce en la tierra media del día
en los columpios desiertos, en la arena y el silencio.

Muchacha o muchacho. Refresca. Sana.
Y enséñale al sol.
Efeba transparente, echa luz en las esquinas en penumbra
donde están las cosas que hemos perdido, las olvidadas.
Calma con tu paz de leche el llanto de los neonatos,
el vacío de quien está solo.
Atraviesa el catalejo ciego
de esta necropolitana demasiado abarrotada,
viértelo por nosotros: que se pueda caminarla
en cualquier dirección.
Blanquea al menos el muro que se curva y pliega.
Que se pueda al menos ver. Entenderla.

Testo originale: Piccola dea minore. Divinità leggera / che non ha un dio da venerare,
/ splendi come sai. Senza calore. / Su questo asfalto, sul vetro, sulla pietra. / sulle
correnti che frusciano dentro il mare / Stendi bianco su bianco al suono leggero della
neve. / Piccolo dio acrobatico. / Tu che sei pietra galleggiante eppure brilli / imbianca i
muri, i pensieri, trafora il cartone / sotto cui dorme il senzacasa, gli ori i velluti / di case
dove ti negherebbero l'accesso. / Splendi sulla terra di mezzo della sera / sulle altalene
deserte, sulla sabbia e il silenzio. // Fanciulla o fanciullo. Rinfresca. Risana. / E
insegna al sole. / Efeba trasparente, dai luce agli angoli smarriti / dove stanno le cose
che abbiamo perso, quelle dimenticate. / Con la tua pace di latte acquieta il pianto ai
neonati, / il vuoto di quelli che son soli. / Attraversa il cannocchiale cieco / di questa
necropolitana troppo affollata, / reversalo per noi: si possa camminarla /in ogni
direzione. / Biancheggia almeno sul muro che s'incurva e si piega. / Si possa almeno
vederla. Capirla.

Traducción de Juan Pérez Andrés