



Università
Ca' Foscari
Venezia

Dipartimento degli studi sull'Asia e sull'Africa mediterranea

Scuola in Economia, Lingue e Imprenditorialità per gli Scambi Internazionali

Corso di Laurea magistrale

in

Interpretariato e Traduzione Editoriale, Settoriale

Tesi di Laurea

*Il fantastico di R. Sender in "Cuentos y Leyendas": una proposta
di traduzione*

Relatore

Ch. Prof. Alessandro Scarsella

Correlatore

Ch. Prof. Patrizio Rigobon

Laureanda

Alessia Turi

Matricola 880236

Anno Accademico

2020/2021

*A chi, silenziosamente,
mi è stato accanto in questo percorso.
Ogni pagina di questa tesi è anche vostra.*

Sommario

Abstract	8
Introduzione	10
Capitolo Primo: Il testo fonte	12
1.1 L'autore.....	12
1.2 Il racconto fantastico	15
1.3 Il fantastico di Sender, analisi testuale.....	17
1.3.1 La componente autobiografica e i riferimenti intertestuali	18
1.3.2 La natura	20
1.3.3 La denuncia sociale	21
1.3.4 La lingua e lo stile	23
Capitolo Secondo: Proposta di traduzione	25
2.1 Racconti in lingua originale.....	25
1. Noche de ánimas	25
2. Del natural... No sería España	27
3. Ocurre a veces.....	29
4. Los amables Pirineos, I	31
La nieve.....	31
El glaciár	32
5. Los amables Pirineos, II	33
El atardecer.....	33
El cimbalico	34
El amanecer	34
8. La viejecita del portal	35
2.2 La traduzione.....	42
1. La notte delle anime	42
2. Naturalmente... non sarebbe la Spagna.....	44
3. A volte accade... ..	46
4. Gli amabili Pirenei, I	48
La neve.....	48
Il ghiacciaio	49
5. Gli amabili Pirenei, II.....	50
Il tramonto.....	50
Il cimbalico.....	51
L'alba	51

8. La vecchietta del portone	52
Capitolo Terzo: Commento traduttologico	60
3.1 La traduzione letteraria.....	60
3.2 Approccio alla traduzione	62
3.3 Problemi di traduzione	64
3.3.1 Problemi a livello semantico	64
3.3.2 Problemi a livello sintattico.....	74
3.3.3 Problemi a livello stilistico.....	79
Conclusioni	81
Glossario	82
Bibliografia e sitografia	88

Abstract

Obiettivo del presente lavoro di tesi è quello di fornire una proposta di traduzione letteraria dallo spagnolo all'italiano. Nello specifico, i testi oggetto di traduzione sono stati estrapolati dall'antologia intitolata *Cuentos y Leyendas*, curata dal professor José Domingo Dueñas Lorente, il quale ha raccolto in essa otto brevi racconti fantastici scritti dall'autore spagnolo Ramón José Sender agli inizi del secolo scorso. I testi sono stati tradotti ricorrendo a una metodologia mirata a preservare le unicità del testo fonte e la cultura spagnola in essi presente, puntando all'avvicinamento del pubblico fruitore.

L'elaborato si compone di tre capitoli: nel primo si analizzano i testi fonte nelle loro caratteristiche principali, tanto linguistiche quanto testuali, ponendo particolare enfasi sul genere letterario di appartenenza, nel suo contesto storico-letterario. Nel secondo capitolo viene presentata la proposta di traduzione dei racconti 1-5 e 8, preceduta dal testo in lingua originale. Nel terzo capitolo, infine, si commenta il lavoro svolto, con riferimento al processo traduttivo, alla tipologia di problemi incontrati e alle soluzioni traduttologiche applicate per risolverli. Chiude il tutto un breve glossario spagnolo-italiano con la terminologia più ostica e la bibliografia delle opere citate.

The aim of the present work is to provide an example of literary translation from Spanish into Italian. More specifically, the texts translated are excerpts from the anthology titled *Cuentos y Leyendas*, written by the Spanish author Ramón José Sender during the early 20th century and collected by Professor José Domingo Dueñas Lorente. These texts have been translated using a target-oriented approach, however trying to protect and perpetrate the main features and cultural aspects that characterise them.

The study is divided into three sections: in the first chapter I analysed the source text, focusing on both its linguistic and textual features. In the second chapter there is the proposed translation of the short stories 1-5 and 8, preceded by the source texts. Finally, the third chapter is about the comment on the translation work,

considering the translation process, the type of translation issues and the strategies applied. Then, there is a short glossary Spanish-Italian and the bibliography.

Introduzione

Il presente lavoro di tesi mira a offrire una proposta di traduzione dallo spagnolo all'italiano di una serie di racconti novecenteschi estratti dalla raccolta *Cuentos y Leyendas*, dell'autore spagnolo Ramón José Sender, curata dal professor José Domingo Dueñas Lorente. I racconti, scritti tra un periodo che va dal 1916 al 1938, appartengono al genere del racconto fantastico, sviluppatosi agli inizi del secolo scorso come la naturale risposta agli sconvolgimenti sociali, politici e culturali che coinvolsero non solo il mondo iberico, ma l'intero continente europeo.

Artisti e scrittori, nel tentativo di rifuggire da una realtà incapace di soddisfarli e alla quale non riescono ad adeguarsi, trovano riparo in un mondo immaginario che, per alcuni, finisce col prendere il posto di quello reale. Vi è rifiuto per la modernità che si concretizza nel disperato bisogno di contatto con le origini, le tradizioni e soprattutto con la natura, la quale emerge prepotentemente negli scritti senderiani, esercitando un ruolo cruciale.

L'obiettivo del lavoro è dunque quello di elaborare un metatesto che sia in grado di proporsi al pubblico appartenente alla cultura d'arrivo adeguato alle sue norme redazionali, pur preservando i tratti distintivi di autore e genere. Si opterà, pertanto, per un approccio traduttologico di tipo addomesticante che, tenendo conto delle caratteristiche proprie del genere letterario e della finalità che esso avrà nella cultura d'arrivo, punterà a proporre un testo funzionale, ma soprattutto scorrevole e naturale.

La tesi è strutturata su tre diversi capitoli. Nel primo si analizzerà il prototesto, facendo particolare riferimento al suo autore (1.1), al genere letterario al quale appartiene (1.2) e a come le innovazioni culturali del nuovo movimento letterario modernista si manifestino nella scrittura di Sender (1.3) mescolati a pseudobiografismo e denuncia sociale.

Nel capitolo secondo, invece, verrà proposto il testo fonte (2.1) seguito dalla traduzione (2.2). Infine, nel terzo, attraverso il commento traduttologico, si analizzeranno le caratteristiche della traduzione letteraria (3.1) facendo riferimento al tipo di approccio adottato per i testi di Sender (3.2). Inoltre, verranno proposti alcuni esempi tratti dal testo affiancati dalle rispettive traduzioni per offrire un

quadro chiaro delle diverse tipologie di problemi di traduzione incontrati durante il processo traduttivo (3.3) e di quali metodologie siano state applicate per risolverli.

A conclusione del lavoro vi è un glossario spagnolo-italiano della terminologia più ostica presente nel prototesto, accompagnata da definizioni reperite mediante una serie di ricerche comparative online.

Capitolo Primo

Il testo fonte

Come già anticipato, obiettivo della presente tesi è quello di offrire una proposta di traduzione letteraria dallo spagnolo verso l'italiano. Il testo fonte selezionato per tale lavoro è l'antologia intitolata *Cuentos y Leyendas* e curata da José Domingo Dueñas Lorente, professore di Lingua e Letteratura presso l'Università di Saragozza.

All'interno della raccolta sono presenti otto brevi racconti fantastici scritti dall'autore spagnolo Ramón José Sender tra il 1916 e il 1938 e da lui stesso pubblicati su diverse riviste e periodici dell'epoca. Dopo una prima pubblicazione, alcuni di essi non furono mai più riproposti al pubblico se non all'interno di questa antologia, nel 2011.

1.1 L'autore

Sender è indubbiamente una delle personalità intellettuali più interessanti del '900 spagnolo, sia per quanto riguarda il panorama letterario, grazie alla sua produzione della più svariata natura tematica e testuale, sia per il suo impegno politico di carattere fortemente rivoluzionario e anarchista.

Nasce nel 1901 nella piccola cittadina aragonese di Chalamera. La sua venerazione per il mondo letterario si manifesta sin dalla giovane età quando, a soli quindici anni, comincia a pubblicare i propri scritti. È lui stesso, infatti, a sottolineare tale devozione sostenendo che *“la letra impresa fuera de los libros de texto me parecía entonces ungida de divinidad”* (Sender 2001: 460).

Dopo una serie di spostamenti dovuti alla necessità di concludere gli studi superiori, nel 1918 si trasferisce a Madrid dove è costretto a vivere di stenti, solo e senza denaro, a causa dei cattivi rapporti con il padre. Sono questi gli anni in cui prende avvio la sua collaborazione con i periodici (*El Imparcial*, *El País*, *España Nueva* e *La Tribuna*) per i quali scrive articoli e racconti sotto falso nome. Nel frattempo, si iscrive alla facoltà di Lettere e Filosofia – sebbene non porti mai a

termine gli studi – e diviene assiduo frequentatore della biblioteca di Ateneo, conciliando il suo amore per la letteratura e la vocazione politica di stampo rivoluzionario.

Come sostiene Dueñas Lorente “*querer ser escritor en aquellos años significaba en muchos casos adoptar una posición de rebeldía ante el nuevo estado de cosas que se iba imponiendo desde finales del XIX*” (Sender, 2011: 8)¹. La Spagna è infatti al centro di un profondo turbine di cambiamenti che coinvolge gli ambiti più disparati: dapprima quello politico, con i disordini generati inizialmente dal primo conflitto mondiale e dalla dittatura di Primo Rivera, e in seguito dalla Guerra civile e dal Franchismo. Dal punto di vista economico-sociale, invece, si assiste al lento evolversi dell’industrializzazione che, seppure interessa il mondo spagnolo in maniera meno pronunciata rispetto agli altri Paesi europei, produce ugualmente delle modificazioni radicali che interessano il tessuto sociale, con l’introduzione di nuove figure lavorative, e che finiscono con il determinare l’esodo delle masse dalle campagne alle città. Infine, a livello culturale, la naturale risposta a tutti questi cambiamenti politici, sociali ed economici si manifesta nella rivoluzione estetica del modernismo con cui artisti e scrittori cercano un modo “*de preservar una identidad ventajosa en medio de los cambios*” (*ibidem*), ricorrendo a una serie di innovazioni stilistiche e formali volte al sovvertimento dei canoni tradizionali della scrittura.

Lapalissiano che una realtà così soggiogata dall’evoluzione non possa esimersi dall’esercitare una forte influenza sullo stesso Sender, ulteriormente provato da gravose esperienze personali, prima tra tutte quella del fronte nel 1922, durante la Guerra del Rif². L’atteggiamento dell’autore nei confronti tali sconvolgimenti è però singolare e dissimile da quello dei suoi contemporanei:

il suo rifiuto, in ambito letterario, era ad ampio raggio: si opponeva sia alla tradizione letteraria di stampo ottocentesco che ai dettami condivisi dagli scrittori della sua generazione, ancora in buona parte ligi alle norme dell’arte estetizzante ed elitaria. Questo rifiuto si concretizza inizialmente nel ricorso a un genere ibrido con caratteristiche peculiari: da una parte accoglie fin da subito il desiderio di

¹ D’ora in avanti S.

² Guerra del Rif combattuta tra gli eserciti spagnolo e francese per il controllo del territorio marocchino.

protagonismo delle masse e dei temi sociali riflesso dalla storia, conferendo loro la priorità e un ruolo protagonista per quanto riguarda i contenuti. Dall'altra, non rifiuta le innovazioni formali proposte dalle avanguardie, ma le confina a un livello di secondo piano, riducendole in modo tale da non ostacolare la diffusione del messaggio e la comprensione da parte del grande pubblico. (Fiore 2015: 392).

Se, dunque, gli autori modernisti cercano di elevarsi alla banalità della vita moderna occupando una posizione elitaria rispetto a quella della gente comune e ricorrono a sperimentazioni stilistiche pur di evidenziare tale superiorità, Sender ci propone una scrittura in cui lo sperimentalismo linguistico è assoggettato alla trasmissione del messaggio sociale e in cui la sua maggiore sensibilità è asservita al bene comune. Assistiamo a un'ibridizzazione di cronaca e narrazione, in cui finzione e denuncia si incontrano per la necessità di mostrare al mondo le aberrazioni di questa nuova realtà. Tale impegno politico inoltre è da ricercare non solamente nella produzione giornalistica, che prosegue anche negli anni successivi all'esperienza del fronte, ma ugualmente nella produzione narrativa che raggiunge l'apice, consacrando la sua carriera letteraria, con la pubblicazione di due romanzi: *Imán* (1930) e *Mister Witt en el cantón* (1935), entrambi ispirati a vicende reali e dal forte carattere violento e critico.

Lo scoppio della Guerra civile determina l'inizio delle sue peregrinazioni: prima a Parigi, poi in Messico in esilio volontario in segno di protesta per l'instaurazione della dittatura franchista, e infine negli Stati Uniti, dove morirà nel 1982.

Come sostiene Dueñas Lorente (S: 19), il ruolo giocato dai sovietici nella guerra spagnola del 1936, il patto tra Stalin e Hitler e la resistenza della dittatura di Franco nonostante la sconfitta dei fascismi durante la Seconda Guerra Mondiale dirigono l'attenzione di Sender lontano dall'impegno politico, e segnano il graduale avvicinamento a tematiche di tipo antropologico, filosofico e scientifico. Seppure più velatamente, però, egli non smetterà mai di professare la sua fede rivoluzionaria mescolandola a quella finzione narrativa fatta di realtà, denuncia sociale e componente storica che fanno della sua prosa la vera rivoluzione.

1.2 Il racconto fantastico

Si è parlato di finzione narrativa come la naturale risposta a un panorama novecentesco intriso di cambiamenti. Questa nuova sensibilità nei confronti della vita si propone come alternativa alla visione scientifica e naturalistica che aveva caratterizzato il secolo precedente e che appare ora insufficiente a spiegare il susseguirsi di trasformazioni alle quali è sempre più difficile adattarsi.

Come afferma Ivan A. Shulman (1987: 34) il positivismo e la modernizzazione socioeconomica danno vita ad un ambiente materialista che i modernisti, frustrati e alienati, non riescono ad accettare. È per questo che vi oppongono un mondo ideale, che per alcuni di loro diventa l'unica vera realtà. In tale contesto, quindi, si sviluppa in Spagna un nuovo genere letterario, frutto della graduale evoluzione dell'elemento sovrannaturale appartenente al romanzo gotico inglese della metà del '700.

Nato anch'esso come strumento da asservire alla rappresentazione di una rinnovata sensibilità, il romanzo gotico ha avuto non poche difficoltà a imporsi nel panorama letterario spagnolo, principalmente a causa della situazione precaria in cui versava il mercato editoriale e della rigida opera di censura di quegli anni. Bisogna infatti tener presente che una delle componenti essenziali del genere è l'ambientazione delle vicende in una cornice cattolica – si prediligono pertanto Paesi come Italia e Spagna – a causa dell'associazione ormai ampiamente diffusa del cattolicesimo con superstizione e misticismo.

Ad ogni modo, dopo alcuni iniziali esperimenti che potremmo definire non propriamente “gotici” e apparsi verso la fine del XVIII secolo, la stampa periodica di inizio '800 diviene il mezzo privilegiato per la diffusione di una serie di racconti dal carattere fantastico. Il racconto era infatti il genere prediletto dalle classi meno abbienti e scolarizzate che, grazie ai giornali, potevano permettersi di leggere testi alla loro portata, sia dal punto di vista economico che intellettuale. Un ruolo nodale, però, lo ricopre la rivista romantica *El Artista*, in quanto, come afferma David Roas (2012: 12), la presenza del fantastico tra le sue pagine dimostra il crescente interesse che tale genere aveva iniziato a suscitare tra gli scrittori romantici.

Da questo momento in poi, l'attrattiva esercitata dal fantastico si intensifica soprattutto per merito della diffusione sul territorio spagnolo delle opere in traduzione di autori fantastici come Alexandre Dumas, Walter Scott, Theodor Amadeus Hoffmann, Washington Irving e altri, tra i più famosi nel continente europeo. Il loro influsso è talmente potente da stimolare anche l'interesse di quelle riviste ben lontane dalla poetica e dagli ideali romantici.

È essenziale ricordare, però, che il processo di evoluzione del racconto fantastico in Spagna non avviene in maniera lineare, seguendo un'unica direzione. Data, infatti, la diversa tipologia di stimoli provenienti dal panorama letterario europeo di inizio '800, esso si dirama in tre diversi filoni, come ricorda Roas (*ibidem*: 13-14): il racconto "gotico", il fantastico leggendario e quello "hoffmanniano". Il primo, seppur riprendendo le principali caratteristiche del romanzo gotico, tende a offrirne una visione più realistica e razionalizzata, attribuendo all'elemento soprannaturale una sorta di spiegazione. Nel secondo caso, invece, tutto ciò che è sovrumano e trascendente è asservito a una visione religiosa e moraleggiante; mentre nel terzo, la componente gotica viene estremizzata fino a sfociare nell'inquietante, calata all'interno di un contesto quotidiano, ancora ben lontano da quello decisamente più realistico che caratterizza la prosa senderiana.

Pur costituendo un'innovazione, queste tipologie di racconti mostrano ancora un solido legame con la sua interpretazione romantica che era stata tanto determinante nel consentire al genere di affermarsi all'inizio del secolo. È l'influenza d'oltreoceano di Edgar Allan Poe, però a introdurre cambiamenti radicali, ponendo un'enfasi nell'analisi del soggettivo e muovendo i primi passi verso un fantastico più introspettivo e psicologico. Inoltre, fondamentale è l'impiego della scienza come risorsa volta al conferimento di una maggiore verosimiglianza al testo. Essa consente un ulteriore coinvolgimento emotivo, poiché i lettori sono ormai avvezzi a questo tipo di storie e quindi sempre più difficili da impressionare (*ibidem*: 16).

Secondo Ana Casas, tra le ragioni che hanno portato all'affermarsi della cultura del fantastico è da menzionare anche l'apogeo del soggettivismo e dell'individualismo, che comporta una diversa interpretazione della realtà oggettiva, alla quale vi si contrappone la letteratura configurata come spazio di libertà in cui poter proclamare la superiorità dell'immaginazione sul reale (2021:

19). In un mondo stravolto da progresso e meccanicità, le personalità più sensibili di artisti e scrittori rifuggono l'uniformità anelando all'unicità, all'eccezionalità. Il realismo si arricchisce dunque di una componente magica, surreale che mette in crisi il naturale approccio positivista.

Inoltre, i progressi in campo psicologico nell'arco della seconda metà del XIX secolo consentono una focalizzazione sulla sfera soggettiva che era già emersa nelle opere di Hoffmann e Poe e che amplifica l'aurea di inquietudine e cupezza del testo mediante l'enfasi sulle alterazioni della psiche. La disamina dell'oscurità della mente umana porta l'autore a incamminarsi per gli irti sentieri dell'inconscio fatto di ansie, paure e frustrazioni in cui si assiste a una vera e propria "commistione di fantastico e nevrosi" (*ibidem*: 20).

Il positivismo però non è l'unico approccio alla realtà che vive un momento di profonda crisi. A essere rifiutata è anche la visione religiosa del mondo, soppiantata da spiritismo e occultismo che pretendono di trovare una spiegazione alle grandi questioni laddove invece la Chiesa offre solo dogmi e verità assolute.

Il fantastico modernista, dunque, risulta dalla mistione di tutti questi elementi che si ripropongono l'obiettivo di andare oltre la mera razionalizzazione, a cogliere l'essenza di una realtà alternativa.

1.3 Il fantastico di Sender, analisi testuale

Si è visto come il ricorso a elementi fantastici e sovranaturali sia per gli autori del primo '900 un modo per rifuggire il senso di inquietudine prodotto dal continuo confronto con una realtà meccanicistica e banale. L'irrealtà che caratterizza i loro scritti funge da chiave di lettura attraverso la quale oltrepassare i limiti imposti dal razionalismo e cogliere la vera essenza del mondo circostante.

Ovviamente, le opere di Sender non si dispensano da tale rappresentazione. I brevi racconti raccolti da Dueñas Lorente nell'antologia presa in analisi evidenziano alcune interessanti costanti all'interno della produzione senderiana, dagli scritti prebellici a quelli degli anni successivi. Come afferma lo stesso curatore della raccolta (S: 17): "*Sender acudió a la escritura como forma de erguir un yo*

propicio, de construir una identidad donde reconocerse en medio de las dificultades. [...] Escribir es para él un intento de 'salvación'". La sua, dunque, è una prosa costituita da due componenti fondamentali: la scrittura intesa a scopo terapeutico, il cui ricorso mira alla liberazione da quell'oppressione e dal senso di sconforto generati dalle difficili esperienze personali, e l'impegno sociale e politico, volto alla denuncia delle disuguaglianze, dei crimini di guerra e delle difficoltà legate al vivere in una società martoriata dai soprusi.

1.3.1 La componente autobiografica e i riferimenti intertestuali

Come precedentemente affermato, una delle principali caratteristiche della prosa senderiana è l'assoggettamento dello stile alla divulgazione del messaggio. Difatti, egli sacrifica l'artificiosità stilistica che arricchisce e adorna le opere dei suoi contemporanei modernisti pur di garantire una maggiore leggibilità al testo e soprattutto consentire al lettore fruitore di riconoscersi al suo interno, per poter cogliere al meglio quanto l'autore ha da dire.

Affinché questo accada, i suoi racconti sono inoltre permeati da un'aura di velato autobiografismo, che non ci sorprende in quanto ha la funzione di "*reforzar el contrato comunicativo con el lector*" (Dueñas Lorente in S: 18). Sender non fa altro che ricorrere a un espediente letterario, molto in voga durante quel periodo e diventato poi emblematico della letteratura postmodernista, definito da Philippe Lejeune come "patto autobiografico". Seppure conscio della verosimiglianza di quanto narrato, il lettore decide di colludere con il testo e di accettare che la realtà esterna cui esso allude sia quella realmente esistente. In questo modo, è lo stesso lettore a determinare la chiave di lettura con cui interpretare e approcciare il testo.

È possibile identificare questa costante autobiografica anche all'interno dei racconti 1-5 e 8 oggetto di traduzione. Elemento ricorrente è il narratore omodiegetico, protagonista o spettatore delle vicende narrate, che presenta al lettore un mondo esterno filtrato attraverso i propri occhi, in una chiave introspettiva che lo vede non solo agente, ma anche soggetto che subisce gli effetti che la realtà circostante esercita su di lui. È questo il caso di *Noche de ánimas*, in cui il narratore bambino riporta, attraverso la tipica struttura del racconto nel racconto, una storia narratagli da sua nonna mentre descrive le sensazioni che il macabro scenario della

notte fine-ottobrino produce sul suo inconscio. Altro esempio è *Del natural... no sería España*, in cui il narratore, approfittando dell'incontro con un orfanello con la passione per la corrida, si lancia in un'aspra critica nei confronti del brutale costume spagnolo; o ancora, in *La viejecita del portal*, l'io narrante descrive l'esperienza della guerra offrendola al lettore sotto una nuova luce.

Leggermente diversi, invece, sono i racconti incentrati sull'esaltazione del paesaggio aragonese, *Los amables Pirineos, I e II*. In questi, il narratore non è parte attiva delle vicende narrate, ma solo spettatore dell'operato della natura che, personificata, agisce noncurante della vita umana. All'uomo, così come anche agli oggetti, inermi, non resta altro che patire ciò che il flusso incessante della natura genera, tanto dentro quanto fuori.

Ulteriore elemento fonte di realismo è il riferimento a personaggi realmente esistiti della cultura spagnola e non, contemporanei e del passato. In *Del natural... no sería España*, Sender paragona il giovane incontrato all'esterno dell'orfanotrofio a un ragazzo dei testi di Edmondo De Amicis (1846 – 1908), scrittore italiano del Novecento autore del libro *Cuore* (1886), tra i più popolari della letteratura mondiale per ragazzi e tradotto in spagnolo con il titolo *Corazón: Diario de un Niño*³ (1900). Nello specifico, l'autore fa riferimento all'episodio intitolato *Dagli Appennini alle Ande* e si pensa che, con molta probabilità, egli si sia avvicinato al testo di De Amicis durante la prima fase della sua produzione letteraria, quando curatore della rivista intitolata *Cinquito* si dedicava alla stesura di racconti ambientati in un contesto studentesco (*ibidem*: 7). Interessanti sono anche i riferimenti a due importanti personalità della cultura spagnola, entrambi citati in *Los amables Pirineos, I*: da una parte Ruben Darío, poeta e giornalista sudamericano, che diede un apporto determinante al movimento modernista del quale viene riconosciuto caposcuola; dall'altro El Greco, oppure il Greco, pseudonimo di Domínikos Theotokópoulos, che fu pittore, scultore e architetto greco (Candia, 1541 – Toledo, 7 aprile 1614) vissuto tra l'Italia e la Spagna, tra le figure più conosciute del tardo Rinascimento spagnolo, spesso considerato il primo maestro nell'arte del *Siglo de Oro*. Infine, degno di nota è anche il riferimento al

³ Traduzione in spagnolo dalla 44ª edizione italiana a opera di Hermenegildo Giner De Los Rios. La versione fu poi revisionata dallo stesso autore e autorizzata esclusivamente per la Spagna e l'America (1 gennaio 1900).

filosofo del pragmatismo William James, menzionato nel racconto *Los amables Pirineos, I*, per la sua relazione con l'estetica del sublime trattata all'interno del testo.

Tutte le strategie appena menzionate, dunque, sono adottate da Sender per ridurre la distanza tra autore e lettore e consentire a quest'ultimo di calarsi completamente all'interno della realtà per lui descritta, per poterne cogliere meglio non solo l'essenza, ma anche per potersi avvicinare con maggiore precisione al messaggio veicolato.

1.3.2 La natura

Nella prosa senderiana, il paesaggio aragonese acquisisce con i suoi tratti antropomorfi lo status di personaggio, in molti casi anche protagonista.

Si è detto che tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo si assiste a un progressivo sfollamento dalle campagne dovuto principalmente alle trasformazioni socioeconomiche in atto, il che determina la predilezione dell'ambiente cittadino rispetto a quello rurale. Viene meno quel contatto con la natura tanto esaltato dagli intellettuali romantici, i quali vedevano in esso la possibilità di attingere a sentimenti veri e autentici. Ne consegue una rivalutazione dell'intelligenza emotiva e della sensibilità dell'uomo poiché si ritiene che chi viva a stretto contatto con la natura abbia la capacità di provare sentimenti più intensi e che la vita rustica e agreste sia in grado di riportare in auge quei valori tradizionali che tanto stanno scomparendo.

Tutti questi tratti emergono con forza dagli scritti di Sender nei quali, come sostiene Dueñas Lorente: "*la montaña aragonesa y sus habitantes representa[n] un ámbito de inocencia preservado de contaminaciones*" (S: 22).

Le montagne dei Pirenei sono per l'autore il luogo in cui dar sfogo a sensazioni ed emozioni pure, naturali, senza lasciare che gli automatismi della vita cittadina ne compromettano l'integrità. I sentimenti, tanto quelli positivi quanto quelli negativi, vengono esasperati dal contatto con una natura che "*nos embriaga como saben embriagar todos los sentimientos de todas las felicidades y el placer de todos los placeres bellos*" (*ibidem*: 72).

Particolarmente interessante è il rapporto della tradizione con l'ambiente rurale. Esplicativo è il racconto *Los amables Pirineos, II* in cui il suono insistente del *cimbalico* che invita alla preghiera, o la danza spontanea dei due giovani innamorati al ritmo della *jota* non vengono percepiti come elementi antropizzati e quindi in contrasto con la natura circostante. Al contrario, è come se essi fossero parte di un rituale che è proprio di quelle montagne, di quelle valli: sono in perfetta armonia con ciò che li circonda.

Il paesaggio aragonese, dunque, si carica di significati. Esso diviene non solo la fonte di esperienze pure, genuine, ma anche il luogo in cui è possibile attingere dalla tradizione, portare alla luce le proprie radici e riscoprire il contatto con il *pueblo campesino* al quale si appartiene. In molti passaggi all'interno dei testi emerge con prepotenza questo stretto legame tra l'autore e il paesaggio, come se le montagne, i torrenti, il ghiacciaio o la fredda neve fossero il riflesso delle proprie emozioni. E, infatti, come sostiene Dueñas Lorente:

el escritor manifiesta incluso la tentación de diluirse como individuo para formar parte del alma de la montaña. El deseo confiado de pertenencia a un todo acompañaría a Sender, cuando menos en los periodos más esperanzados, ya a lo largo de su vida. [...] [Él] trató de entender su identidad como parte de la especie humana y de conciliar sus aspiraciones como individuo con las pautas marcadas por la naturaleza (S: 30-31).

Il disperato bisogno di un contatto con le proprie radici, quindi, non è altro che il frutto di una crisi esistenziale causata dalla necessità di rifuggire da un mondo al quale non sente di appartenere. I cambiamenti, la guerra, le difficili esperienze personali, i drammi familiari spingono l'autore a cercare un rapporto più profondo con l'universo che può essere generato solo dal ritorno alle origini e alla fonte della propria esistenza.

1.3.3 La denuncia sociale

Altro elemento distintivo dello stile e della prosa senderiani è l'intento critico-moraleggiante dei suoi scritti, a favore del quale Sender è addirittura disposto a sacrificare lo sperimentalismo delle avanguardie moderniste. Con la sua produzione letteraria, l'autore mira alla trasmissione di un messaggio di denuncia sociale che,

come si è detto, emerge con maggiore veemenza negli scritti prebellici rispetto a quelli successivi all'esperienza del fronte.

Seppure nell'antologia siano stati raccolti alcuni tra i suoi primissimi racconti, risalenti a quando egli aveva appena quindici anni, il giovane Sender non si esime dalla critica, sfiorando con maestria e ironia alcune delle polemiche più comuni nella sua epoca. Notevole è inoltre la differenza tra l'atteggiamento polemico dei racconti 1-5 rispetto all'ultimo, *La viejecita del portal*, datato 1938, in cui il suo tono di disapprovazione si attenua, diviene quasi impercettibile.

In *Del natural... no sería España*, Sender si serve del racconto delle disavventure di un orfano e di suo fratello, morto durante una corrida, per muovere delle aspre critiche nei confronti del costume spagnolo. Nonostante sia molto giovane, Sender è perfettamente consapevole di quanto questa tradizione contribuisca a spaccare di netto in due il popolo iberico: da un lato la gente colta che lo ritiene “*un espectáculo puro y netamente salvaje*” (S: 52) frutto di una società arretrata; dall'altro la classe operaia che si lascia trasportare dalla frenesia del momento e dal brivido di una tradizione crudele che genera morte. Forte la critica soprattutto verso la stampa, alla quale viene attribuita la colpa principale di esaltare questa pratica brutale poiché, per soddisfare il volere del pubblico, si concede di dedicarvi fin troppa attenzione. Interessante, inoltre, il riferimento agli appellativi con cui la Spagna è conosciuta all'estero: seppure non vengano apertamente riportati, è molto probabile che Sender alluda al mito della “Cattolicissima Spagna” che contribuì a diffondere l'idea di Paese ampiamente arretrato prima che nel 1957 l'autore statunitense Richard Wright lo sdoganasse con la pubblicazione di *Pagan Spain*.

Il racconto *Ocurre a veces...* si caratterizza di una continua alternanza tra narrazione, riflessioni e aneddoti in cui la denuncia sociale attenua la propria asprezza rispetto al racconto precedente. A essere contestata è soprattutto la pigrizia di una società che egli definisce *linfática* (*ibidem*: 58), vale a dire lenta, pigra, svogliata a tal punto da non scrivere né tantomeno leggere la corrispondenza e attribuire le proprie mancanze a un cattivo funzionamento del servizio postale.

Per finire, in *La viejecita del portal* l'autore affronta il tema della guerra proponendolo al lettore attraverso un nuovo punto di vista, decisamente in contrasto rispetto ad altri scritti sullo stesso argomento. Qui la guerra civile non è più quella

combattuta tra i soldati, fatta di scontri diretti, di azione. Si potrebbe dire che essa viene osservata dall'esterno, con gli occhi di un civile – probabile alterego dell'autore – e di un'anziana signora, che conversano mentre tentano di sfuggire al bombardamento notturno che sta colpendo la città di Barcellona.

Le luci dei bengala, i bombardamenti che fanno tremare il suolo, gli spari degli antiaerei sono solo lo sfondo del lungo monologo della donna, grazie al quale Sender ha la possibilità di calarsi in una profonda riflessione circa il valore della vita umana e l'indispensabilità di questa. Il protagonista del racconto è un uomo passivo, indifferente, che vive le sue giornate con il pessimismo di chi sa che da un momento all'altro tutto potrebbe finire. D'altra parte, invece, l'anziana signora è una donna forte, attiva che si rifiuta di arrendersi alla morte poiché convinta che la sua vita sia indispensabile alla vita altrui. Interessante è dunque il modo in cui nel corso del breve racconto l'autore-protagonista, seppure inizialmente scettico, riesca a ribaltare le proprie convinzioni, arrivando alla conclusione che sì, "*la vida propia [es] necesaria para los demás*" (S: 118).

Nonostante il conflitto armato occupi solamente una posizione marginale all'interno del testo, non mancano gli attacchi alla guerra e alla sofferenza che provoca. Sono diversi i passaggi in cui la *viejecita*, spaventata dal fragore delle esplosioni, si abbandona ad alcune imprecazioni, tra cui: "*Dios mío, qué infamia de guerra*" (*ibidem*: 116), o ancora "*Los causantes de esta guerra no pagarían con mil vidas*" (110).

Sembra questo l'esempio perfetto di come, in taluni casi, la scrittura ricopra per Sender un ruolo liberatorio, salvifico. L'autore procede a una graduale cancellazione delle esperienze negative che hanno caratterizzato la propria esistenza e la marginalità occupata dalla guerra all'interno di questo testo pare esserne una diretta conseguenza.

1.3.4 La lingua e lo stile

Trattandosi di un lavoro di tesi incentrato sulla traduzione, non possono mancare le riflessioni sull'utilizzo della lingua.

Avendo scelto una raccolta di testi appartenenti a fasi differenti della produzione letteraria dell'autore, è interessante notare come nel corso degli anni lessico e stile

si siano evoluti con l'autore stesso, seppur mantenendo alcune costanti presenti in tutti i testi analizzati.

Elemento fondamentale è il dialetto aragonese: così come il paesaggio, esso costituisce non solo il vincolo con il luogo di appartenenza di Sender, ma anche la sua necessità di riconnettersi con le sue origini, le tradizioni, la patria e tutti i valori puri e autentici che tale legame può riportare alla vita. È dunque frequente, all'interno del testo, la presenza di termini aragonesi, sia appartenenti alla tradizione – come il *cimbalico* o la *jota* – sia vere e proprie forme dialettali di verbi o altre parti del discorso – *estao*, *usté*, *lao* o *ricibimos*. Vale la pena sottolineare però l'assenza di tali dialettismi all'interno dell'ultimo racconto, forse giustificabile dall'ambientazione, poiché le vicende si svolgono a Barcellona, sia da un possibile cambiamento nell'animo dello stesso autore. Un maggiore pessimismo sviluppato nel periodo postbellico potrebbe essere la causa di questa sfiducia dei confronti della vita, da cui neanche il legame con le proprie origini può salvarlo.

Altro aspetto interessante è il continuo ricorso alle analogie. La lingua di Sender è una lingua che oserei definire “visiva” fatta di continue immagini e riferimenti che contribuiscono a offrire al lettore un quadro chiaro di ciò che l'autore vede e prova. Il lettore pare vedere l'uomo avvolto “*en penumbrosos tules de niebla*” (*ibidem*: 51) camminare verso di lui, o gli “*enormes bloques de algodón*” che vengono giù dalla montagna come “*un torrente de luz blanca*” (63). Chi legge ha l'impressione di calarsi completamente nell'universo senderiano, tanto interiore quanto esteriore, poiché anche il subconscio dell'autore e i suoi stati d'animo sono descritti con dovizia di particolari, attraverso una serie di similitudini e paragoni.

Ulteriore caratteristica è rappresentata dal discorso diretto. Trattandosi in molti casi di dialoghi, si assiste all'utilizzo di un linguaggio tipico della lingua parlata, fatto di espressioni come *pues*, *bueno* o *claro* che potrebbero costituire un piccolo ostacolo durante il processo traduttivo.

Per concludere, il registro è informale, soprattutto nelle parti in cui prevale il discorso indiretto; mentre la sintassi è semplice, in alcuni casi essenziale, fatta di molte frasi minime e di un sapiente uso della subordinazione che rende il testo estremamente piacevole e facilmente leggibile.

Capitolo Secondo:

Proposta di traduzione

Il seguente capitolo presenta il testo fonte scelto per il lavoro di traduzione, riportando in successione i racconti numero 1, 2, 3, 4, 5 e 8 seguiti dalla relativa proposta di traduzione.

2.1 Racconti in lingua originale

1. Noche de ánimas

Recuerdos infantiles

Las últimas hojas del calendario caían. No sé si todavía quedarían adheridas dos o tres; solo recuerdo una noche oscura, sin estrellas, fría, muy fría. Un sudario de nieve envolvía los tejados y la plazuela que divisaba cada vez que dirigía mi vista a través de las vidrieras de una cocina patriarcal. De tanto en tanto, el mugido de un viento helador, danzando una zarabanda endemoniada por entre las chimeneas nevadas de los tejados, se confundía con los lastimeros ayes de algún gato trasnochón que venía a turbar el misterioso silencio de la noche.

En el fondo oscuro de la cocina y entre los arcaicos bancos ardían dos o tres tizones rodeados de un lívido resplandor rojizo. En uno de los bancos un viejo dormitaba. En el otro, una mujer sarmentosa, vieja, escuálida. Su rostro de alabastro, surcado de arrugas, se escondía bajo un pañolón negro que cubría su plateada cabeza. Todo bondad y cariño, bisbiseaba algunos padrenuestros, cuando la siniestra voz de las campanas se extendía por la aldea penetrando con su trágico lenguaje hasta las últimas lobregueces del averno. Yo, sentado a su lado, le contestaba con la vista fija en el triste y melancólico conjunto del paisaje. Mis ojos se entornaban bajo la pesantez de los párpados dominados por el sueño, y, como no contestara a una avermaría iniciada por mi abuela, dijo:

—Que te duermes, hijo mío.

—Sí, abuela.

—Ya te voy a contar un cuento y así te despabilarás.

—Bueno.

—No te duermas.

—No.

—Pues allá voy.

—¿Cómo se llama?

—*Perico y el muerto*.

—Ya, ya la escucho— y mi pobre abuela inició el cuento con un “Pues, señor” que precedía todos los que componían su vasto repertorio.

—Pues, señor, el tío Joaquín estaba con fiebre desde mucho tiempo atrás y fue empeorando hasta que murió. Como en todo este tiempo no había podido ir a la barbería, le creció tanto el pelo por la cara que parecía un húngaro, y en semejante estado no se le podía retratar, como quería su mujer. Aún tenía la boca abierta, por lo que le ataron una liza por bajo la barba que no se le veía por tapanla el mucho y espeso pelo que tenía. Así, mantenía la boca cerrada y no se veía la trampa, ¿entiendes?

—Sí.

El sencillo vocabulario de mi abuela hacía esfuerzos sobrehumanos.

—Pues, como decía, lo querían retratar y, como la mujer no estaba para nada, decidieron las vecinas que lo rasuraran antes de sacar el retrato, ¿comprendes?

—Sí, abuela.

—Pues dicho y hecho, llamaron a Perico el barbero y...

—Abuela —interrumpí yo con cierta expresión de terror.

—¿Qué, hijo mío? ¿Qué, hijo mío?

—Oiga.

—Un imperativo *chissst...* bajaba por el hueco de la chimenea.

—No hagas caso, es el búho.

—Siga— y me acerqué más a ella.

—Entró el barbero y con un miedo que le hacía temblar empezó a rasurarlo, pero cortó la liza sin darse cuenta y el tío Joaquín abrió una boca de a palmo, y, tirando Perico los trastos a rodar, echó a correr sin haberle detenido nadie hasta la fecha.

En medio del terrorífico recogimiento que me dominaba, fingí una sonrisa. Pero al momento, y como si con ella hubiera profanado el misterio de la noche de ánimas, entonaron las campanas un miserere trágico, mientras los copos de nieve se arremolinaban en una danza fatídica alrededor de las ramas sin hojas de un arbusto tísico que llevaba sus brazos de fantasma entre las tinieblas oscuras.

Mi alma de artista, embragada de una trágica emoción, sentía cosas sublimes, inexplicables, y ante mis alucinados ojos cruzaban hileras de esqueletos conduciendo en sus angulosos hombros la disforme silueta de un ataúd y un reloj de arena.

La Crónica de Aragón (Zaragoza), 31 de agosto de 1916.

2. Del natural... No sería España

Atardece con el tardecer de un día de febrero. Hora vespéral algo misteriosa. Por la calle en que tránsito y en dirección contraria a la mía viene envuelto en penumbrosos tules de niebla un hombre de pesados borceguíes, cubiertos de fango, y de recio impermeable con capuchón. Va una tras otra encendiendo las farolas que vigilan la calle solitaria. Solo nosotros dos transitamos por ella, haciendo resonar imperiosos nuestros pasos por la acera empantanada con un lodo viscoso que se aferra a nuestro calzado. La calle termina en los jardines de un hospicio, en los que penetro cruzando junto a la pared del edificio. Dentro se oye confuso rumor de voces de todos timbres, condenadas por la voluptuosidad del sino a vivir en destierro, insociables como si purgasen el mayor de los crímenes. Al pasar ante el portal, miro instintivamente al patio alumbrado por un fanal grande suspendido del techo, y casi al mismo tiempo una voz ininteligible demanda humildemente:

—Señorito, una limosna.

Me detengo. La voz suave, infantil, angelical, es de un bello rapaz, de esos rapaces crueles apedreando locos ambulantes o perros golfos, que cuando juegan con sus entretenimientos peligrosos olvidan el hambre que les aguarda, jadeantes, harapientos, cansados ya de sus bellas locuras. En sus ojos rasgados, brilla el claro entendimiento de la infancia, y la resignada humildad del pobre. En seguida recordé

un niño de Edmundo de Amicis, hermoso, cruel, pero vencido al fin por el frío y la miseria.

—¿Cómo te llamas?

—Rafael, para servir a *usted*.

—¿Tienes casa?

—No, señor; no tengo padres.

—¿Qué haces aquí, pues?

Como hace tanto frío y estoy solo, pretendo entrar a ver si quieren tenerme en el hospicio.

—Sí, hombre, sí.

—Es que..., verá *usted*: ya he *estao* aquí dentro. Cuando se murió mi madre, nos trajeron a los cinco hermanos aquí y aún están mis tres hermanas. Bueno, pues al poco tiempo que estábamos, yo y mi hermano nos *escapemos* para ser toreros.

—Muy mal hecho.

—No, ya verá *usted*. Nosotros pensábamos en venir a sacar mis hermanas cuando ganáramos pesetas a miles: pero aquí al *lao* —señalaba la plaza de toros contigua— bajó mi hermano una vez a una corrida y lo enganchó el toro. Yo, cuando lo vi cogido, también bajé, sin saber lo que hacía. A mi hermano se lo llevaron muy grave al hospital, y a mí a las oficinas. Mi hermano se murió, y yo no me atrevo a entrar aquí porque como me escapé...

—No importa, las monjas no se acuerdan y te querrán igual si es que te arrepientes.

—Sí, señor.

—Vamos, pues.

Le hice entrar y poco después figuraba entre los asilados.

¡Cuántos como este pueden contar odiseas terribles!... Y todos, víctimas de esa fiebre homicida que impera en la juventud, especialmente obrera. Sí. «Mucha vida», «mucho alegría», «una nota clásicamente española», «un espectáculo puramente español». Todo lo que quieras, lector taurófilo, pero también espectáculo pura y netamente salvaje, impropio de toda nación culta. Todos los calificativos que en el extranjero añaden al nombre sagrado de España debieran ser calumnias, y entonces podríamos hasta llamar hermoso al irónico calificativo. La prensa, como tiene que

satisfacer el deseo del público y este es general y acérrimamente taurófilo, destina sus primeras columnas tal vez al espectáculo indigno del pueblo español.

Pero... ¡claro! España no puede cambiar. España, sin su característica (salvaje, por desgracia) en este siglo, no sería España, y aquí de lo que menos se trata es de hacerla desaparecer.

¡Caramba! Está lloviendo. Me levanté el cuello del abrigo y abrí el paraguas. Al poco rato pasaba junto al edificio circular. Pensé: «Si fueras sensible, ¡cómo te remordería la conciencia!».

Ciudad, 2-11-16

La Crónica de Aragón (Zaragoza), 7 de noviembre de 1916, p. 1.

3. Ocurre a veces...

Tantas cosas ocurren... Sí, en efecto, muchas cosas ocurren, pero algunas tan ocurrentes... Demasiado. En estas, o sea, en las demasiado ocurrentes, siempre sale algún perjudicado. Tal vez sea en muy pequeño grado, pero al fin y al cabo se perjudica. Muchas veces desacreditando; otras, los perjuicios son materiales. Yo me referiré ahora a las primeras, y, como se dice que «Para muestra sobra un botón», ahí va el botón de muestra.

Yo conozco a un señor que..., cosa rara, todas o la mayoría de las cartas que escribe, se pierden. Es linfático, bajo de estatura, de vientre muy abultado. Antes de moverse observa siempre una especie de prólogo bastante prolongado, y no lo hace hasta estar plenamente convencido de la urgencia del móvil. Cuando se sienta, no anhela otra felicidad que la de no volverse a levantar.

Se olvida de todo, para él solo existe el cómodo respaldo de la silla condenada a sostenerle. Tanta es su dicha que ya no le importa nada de nadie... Hasta desprecia la candidatura de concejal, que fue siempre su sueño dorado. Tiene horror a todo lo que moverse significa. Recuerdo una mañana de frescura estival, de sonrosado ambiente, cielo de rojo mate. Aromas a rosas de perfume embriagador, de un exceso

de vida. En resumen, una mañana ideal de agosto, con las delicias de paraíso terreno. Estaba ante la mesa escritorio, luchando internamente con la duda de mover el brazo derecho, o sea, de coger o no la pluma. Al día siguiente, un edil, amigo suyo, celebraba el cumpleaños y era caso de felicitarle. Ya se decidía, después desistía y daba vueltas a su imaginación estudiando una excusa... No la encontraba. Después de destrozarse los labios a mordiscos, la halló:

—Diré que la carta se ha perdido.

No está mal. Es una solución que convence a cualquiera, dirá el lector. Para él, sí, una solución. Pero sepa el lector que esta excusa que tanto se ha popularizado por la sociedad linfática, y a veces la no linfática, es absurda. El servicio de Correos ha demostrado que solo se pierden las cartas que no se escriben, aunque parezca que las que no se escriben son las que menos pueden perderse. ¡Cuántos casos se dan de que de la pereza del obligado a escribir se culpa al modesto empleado de Correos!

Otras veces se da el caso de que uno de los tediosos pueblerinos escribe a un conocido (de cuando la suerte en la taquilla del teatro les dio dos butacas contiguas) de la capital. La carta está redactada como ellos saben hacerlo. Las cuatro páginas son insuficientes para la acumulación de ideas en compleja y antiestética confusión. Le hacía los encargos por docenas. Claro está, el destinatario, abrumado ante la acumulación de encargos, no termina de leerla y pasa olvidada al cesto.

—La disculpa es fácil. Con decir que no la he *ricibido* (sic).

Esta excusa tan requerida no tiene ya efecto. El que la oye la considera como verdadera excusa. Todas las cartas que pasan por el buzón van a su destino, si la dirección es verdadera. Lo sé por experiencia. Además todo el mundo lo sabe ya.

No te ocurra, pues, lector, usar de la excusa que a puro de abusar ha llegado a hacerse cursi, y ten siempre en cuenta que solo se pierden las que no se escriben. ¿Oís, muchachitas, perezosas? También vosotras recurrís a ella cuando vuestra diminuta mano de marfil se rebela.

Ciudad, 29-1 1-17 [sic]

La Crónica de Aragón (Zaragoza), 2 de diciembre de 1916, p. 4

4. Los amables Pirineos, I

Panorama español

La nieve

Pone una cabellera blanca y una barba patriarcal a los colosales triángulos que desde aquí divisamos, como iconos de granito que perpetúen el recuerdo de cien patriarcas antediluvianos.

A pesar de haber tanta nieve, difícilmente suele nevar. Esto, que superficialmente parece paradoja, tiene una explicación, una sola —hay paradojas que por tener varias explicaciones son inexplicables—. Los picachos escarpados y altísimos quieren unir a su belleza brusca el encanto de la coquetería, y roban a las nubes bajas y tardas su carga antes de que cristalice.

Ya en el cantil, como enormes bloques de algodón, la nieve oscila sobre vertientes, y a la menor ráfaga de viento se desploma en una lluvia vertiginosa, como un torrente de luz blanca, callada.

La nieve de nuestros Pirineos no es fría; con más propiedad: es fría al tacto, pero no nos hiela el alma, como acontece en las invernadas norteñas.

Su espectáculo bajo el sol de septiembre regocija; sobre el sopor mortal, bajo el cielo opaco de diciembre, entristece.

Nuestros poetas han traducido la uniformidad de la nieve, su monocromía silenciosa, en acuarela de elegía; todos se embargan de pesimismo melancólico, inexplicable a juzgar por el espectáculo gayo de nuestra nieve de septiembre, que tiene el don especial de una polifonía amable a los sentidos.

Hay diminutos prismas de hielo, que descomponen la luz y envían a nuestras retinas el saludo de un rayo de sol irisado, lleno de colorines vacilantes, que se filtran por los sentidos y llegan al alma traducidos en optimismo sano, pleno de una subjetividad infantil.

Hay parajes en donde la nieve comienza a licuarse y presenta unas intermitencias negras, de tomillo fresco y oloroso; en otros —los menos frecuentados por el sol— aparece cubriendo las escarpaduras de la montaña un colosal espejo, en donde solo las águilas y los buitres pueden mirarse. Y la montaña blanca y el picacho enhiesto y jaque como una interrogación recogen en sus vestimentas de hielo los rayos

solares y los desmenuzan, para ofrecérselos analizados en una gama espectral, que alegre y tonifica.

El glaciar

Un torrente de rocas blancas que desciende por la umbría, callado, casi místico, y paulatinamente se va desperezando, tendiendo un brazo por acá, otro por allá, para llegar al valle y amenazar al castillo ruinoso, que en un pequeño promontorio añora sus mocedades.

Y ¡ah del castillete si el glaciar llega a sus muros! Primero lo derrumbará, y luego transportará sus restos a lo más hondo del barranco. No reparará en tonelada más o menos; toda la mole colosal del exreducto, con sus muros ciclópeos y su torreón vacío y enigmático, cabalgará en el hielo y tendrá que obedecer al glaciar.

Es todo blanco como las azucenas, pero maligno como el mismo Belcebú. Sigue la norma de todas las gentes de todos los siglos; es decir, de todas las que ostentan pureza de espíritu, sin embargo de ser balumba de maldades, que son las más.

Como el castillete, rancio y noble de alma (William James certifica el alma de todo objeto corporal, y, por ende, limitado), así en la vida vemos lamentables atavismos amenazados por la ley racional de cien conceptos radicales y tanto más potentes cuanto que sus fundamentos son de una bondad universalmente reconocida.

Es el terror de los arbustos endebles y de los pinos jóvenes. En este mundo tan fantástico, en cuya confección parece que Dios haya agotado todos sus recursos artísticos, el glaciar es lo único que, con su aspecto imponente y su objeto de devastación y estoicismo, nos hace volver a la vida y recordar su intriga, su insignificancia, su vileza y aun su inutilidad.

Al renegar de la vida en estas alturas, reniego del cuerpo, y en mi violenta negación ensalzo el alma inmensa de nuestro alto y blanco Pirineo, entre cuya geología amable se sienten deseos de abandonarse al martirio de las mil uñas de piedra de un abismo, para que nuestro cuerpo sea pasto de águilas y el alma vuelo in aeternum por estos lugares de paz, de paz bella.

En el pico Salto de Roldán

La Jornada (Madrid), 20 de septiembre de 1919, p. 5.

5. Los amables Pirineos, II

Por la España pintoresca

El atardecer

Sobre nosotros hay un dosel de montañas que parecen de corcho. Debajo, un estrado de pinares y una maraña de barrancos y desfiladeros. A cada paso un abismo.

En la lejanía, la nota blanca de una ermita rompe la angustia indefinible de los lajares y calvarios. Detrás de la ermita, un cabezo; tras el cabezo asoma apenas una especie de menhir, que quiere ser prehistórico, y se destaca en el fondo negro de una colina que finge dilatarle en el espacio hasta tapar el sol. Hay sombras que bajan en torrente a ocupar las vales, muchas se instalan bajo los pinos, y allí fluctúan ensayando escapatorias que los reflejos pajizos que tiñen la ermita, el menhir y la colina intentan evitar. Hay en el aire acentos de jota lejana, y recuerdos de algo grato que creemos haber disfrutado. La morfina del aire y del paisaje anestesia nuestros nervios, y en el cerebro nos bulle una tempestad de anhelos.

Nos acordamos de Rubén, el loco que jamás lo fue; los que así lo llaman gravemente, dando a sus palabras un énfasis de irrevocabilidad, no pueden negar el sentimiento que les produce la impotencia de la cordura propia ante la fecundidad de la locura ajena.

Decía que nos acordamos de Rubén, porque la brisa nos habla en su lenguaje, y sus versos nos golpean el cerebro, como si nos los recitase él mismo, al oído, con un portavoz.

Sobre la colina en vano intenta la naturaleza copiar la magia de los tonos del Greco, y es un discípulo más del maestro insigne.

Y van dibujándose las constelaciones en una paz augusta, que nos embriaga como saben embriagar todos los sentimientos de todas las felicidades y el placer de todos los placeres bellos.

El cimbalico

El cimbal voltea entre los palitroques de un bastidor. Su silueta es gentil. Se alza sobre el alero de la ermita.

Hay momentos en que su voz metálica se apaga y sus revoluciones disminuyen. Tan distinto llega a hacerse el quejido de los goznes como el sonido de la campana.

Llama a recogimiento, a oración. No muy lejos hay apriscos, ovejas y pastores. Conviene recordar a estos el compromiso bautismal.

El cimbalico calla; el cimbalico escucha, y observa el efecto de su vocerío. Ve cómo allá lejos, junto a una casita, dos parejas bailan la jota, sin música, pero con ritmo. Un viejo y un joven miran y callan. Todos son indiferentes al vocinglero reclamo.

El cimbalico se enfurece y, rabioso, desesperado, loco, repite su pregón con más bríos que nunca. Parece que en su vertiginosa rotación va a soltarse del bastidor de palitroques para escarmentar con un buen porrazo a los herejotes. ¡Pastores habían de ser!

El viejo deja en el suelo su chapeo pavelo y aventura una oración. El joven le hace coro. Las dos parejas se alejan y deben pensar: «Cuando ya no sepamos amarnos, rezaremos como reza el viejo».

En el cielo se ha abierto el lirio morado de la noche.

El amanecer

Un amanecer en los Pirineos y una escocesa de catorce años son las dos cosas más bellas de este mundo.

No te parezca extraña la aserción, lector; yo que la formulo tendré mis razones.

Así como en un alma negra, llena de errores, destilando el acíbar del desengaño y el recuerdo de mil relajaciones, suele entrar la melancolía, así penetra la luz en el valle.

El amanecer es rápido, lo suficiente para malhumorar al observador sensiblero. Primero una inundación de sangre por las crestas más altas de los montes más lejanos. El resto del paisaje permanece en la oscuridad, y solo una palidez opaca limita la noche en el cielo.

El silencio es rasgado por la primera tórtola, que canta una vez, se asombra de su soledad y calla. Luego una raposa desvelada grita dos veces y comienza su tarea de olfatear madrigueras vacías.

Se acerca el brochazo de sangre hasta orlar la colina en cuya falda nos hallamos y, sin sentirlo, nos vemos envueltos en la luz roja como en un manto de Damasco.

Cuando más saboreamos la alborada llena de éter, ozonizada, sangrienta, fría, aparece flotando allá arriba —casi sobre nuestras cabezas— el sol vestido de espejos, con la gentileza y apostura de un soberano universal.

Hoy no ha cantado el cimbalico de la ermita... ¡Bah! El ermitaño es muy viejo, no se habrá acordado de levantarse. Si es así, se ha hecho un gran favor; si no, le recomiendo que cualquier día se olvide de despertar en la tierra para que lo haga en una de esas estrellas a quienes todas las noches pregunta la hora y en cuyas terribles ausencias el buen hombre llora como un niño y reza a santa Bárbara como un ermitaño.

La Jornada (Madrid), 7 de octubre de 1919, p.5.

8. La viejecita del portal

Pasaba por una transversal de la vía Layetana de Barcelona, al caer de la tarde. Acababa de dejar detrás de mí dos casas derrumbadas por las bombas de la aviación. ¡Quién sabe si entre los escombros habría todavía algún cuerpo humano! Las calles estaban silenciosas. Una parte del barrio había sido evacuada por el peligro creciente de los bombardeos. Los aviones que llegaban por el mar no siempre lograban penetrar hasta el centro de la ciudad, pero ese barrio era el más próximo al puerto y a menudo largaban sobre él toda su carga y se retiraban huyendo de las defensas.

Al nivel del suelo era ya de noche. Arriba, en los remates de la calle —terrazas y tejados—, todavía resistían las últimas claridades de la tarde. La vida tenía esa simplicidad de los intervalos de la guerra. En ellos la paz se remansa y duerme. Yo

volvía a mi hotel despacio. Sonaban mis zapatos en la acera como en el interior de una casa.

Minutos después la noche había invadido también las azoteas y los tejados. Algunos faroles pintados de azul iban encendiéndose a largos trechos. No iluminaban la calle, pero señalaban por lo menos a lo lejos las perspectivas y permitían conservar la orientación. La calle seguía desierta. En el mismo instante en que yo pensaba que era una hora muy propicia para los bombardeos (el enemigo tenía a esa hora dos ventajas: despegar del campo de aviación con luz y bombardear la ciudad de noche) se extinguieron los faroles. Al mismo tiempo se oyeron algunas explosiones que hicieron vibrar el pavimento. Los primeros reflectores cruzaron el cielo, buscando, vacilantes y entrelazándose. Las explosiones de las bombas se repitieron más cerca. Los cañones de la DCA [Defensa contra Aeronaves] comenzaron a disparar con su estampido característico en U. Al mismo tiempo, pero más espaciados, los cañones del 15,5. Las últimas explosiones habían sido cerca. La soledad de la calle era total, tuve miedo y me metí en el primer portal abierto que encontré. Naturalmente el portal estaba en sombras. Busqué a tientas y me senté en el primer peldaño de la escalera. Saqué un cigarrillo, lo encendí y esperé a que aflojara la tormenta.

La puerta de la calle era pequeña. La casa no era una casa de burgueses acomodados, pero tampoco proletaria. El patio era estrecho, se veía que había sido mucho más grande y lo redujeron con un tabique para alquilar quizá los bajos como tienda. La calle se iluminaba débilmente con las explosiones y las bengalas rojas. Eran tímidos relámpagos que me permitían leer a veces las letras de la tienda de enfrente. Seguían las series de los antiaéreos, cuyo sonido no sé por qué me hacía recordar cuando de pequeños soplábamos por los largos tubos de los que se cuelgan las cortinas. La artillería gruesa tiraba con más frecuencia, la artillería ligera sin intervalo y por debajo de todo ese estruendo las explosiones de las bombas conmovían el pavimento alejándose o acercándose. En esos casos se siente una lucidez sorprendente y una serenidad mucho mayor que la serenidad natural, una serenidad fatalista hecha de la compensación de millares de inquietudes alrededor de la inevitable posibilidad de la muerte.

Encendí otro cigarrillo. Mi imaginación jugaba a las cosas terribles. Pensaba con un humor risueño: «¿El cigarrillo del reo de muerte? ¿El último cigarrillo?». Algo dentro de mí trataba de contestar: «Te ríes, pero ese cigarrillo lo están fumando algunos hombres en este mismo instante». Para darme razón, los aviones arrojaron su carga más cerca. Tan cerca que la explosión fue ya seca y metálica. Es lo mismo que sucede con los rayos. Cuando caen lejos producen un ruido profundo y sordo. Cuando caen cerca son como el restallido seco de un látigo prodigioso.

Y la tormenta arreciaba.

Al fondo del patio, junto a la escalera, se abrió tímidamente una puertecita. Alguien salió. Aunque no se veía nada, por la manera de pisar y por un largo suspiro de fatiga o de angustia sentí que era una mujer. Una mujer vieja. Para que no se asustara al encontrarme, dije con un acento familiar:

—Hay fiesta esta noche, señora.

Aquella sombra se acercó y con el mismo acento de confianza me dijo:

—Todas las noches así, después de dos años. Los causantes de esta guerra no pagarían con mil vidas.

Como la mujer se me había acercado y seguía a mi lado, de pie, yo me levanté. Acababa de tirar el segundo cigarrillo. De otro modo le hubiera visto la cara al resplandor del pitillo. Me dijo que pensaba irse abajo, al sótano, pero que había mucha gente y desde luego demasiadas caras desconocidas. La angustia de las caras extrañas le resultaba muy deprimente. Yo afirmé con la cabeza. Dándome cuenta de que ella no me había visto, volví a decir que sí en voz alta. La calle seguía iluminándose débilmente en pequeños relámpagos ininterrumpidos, como los latidos irregulares de una luna moribunda. Entre las series de los cañones de la DCA llegaban pequeñas explosiones blandas y suaves que recordaban las de las bengalas en los fuegos de artificio. La señora volvió a hablar:

—Yo tengo parientes en Filipinas —me dijo, de pronto.

Le gustaba hablar de un país tan lejano donde habría noches de una paz tibia y enervante.

—Yo misma he vivido allá veintiocho años, señor. Y ahora tengo que vivir aquí con una nuera, viuda. Porque mi hijo murió en el frente.

Volvió a suspirar y siguió hablando:

—Quizá a usted no le interesa esto, pero mi hijo se llamaba Gonzalo de Inestral Gracia. —Y se apresuró a explicar con un orgullo vacilante—: Gracia me llamo yo y no me importa, porque mi padre era huérfano y se había criado en la inclusa, pero emigró a Filipinas y allí hizo honradamente una fortuna. Por eso mi hijo se llamaba Gracia. Para mí no es una deshonra llamarme así. Al contrario.

Yo la escuchaba en silencio, pero a veces la estimulaba a tener confianza con frases cortas, como «¿Es posible?», o bien «Quién iba a creer!». La mujer no hacía ningún caso de mis estímulos. Se veía que no los necesitaba.

—¡Vivir con una nuera! ¿Usted sabe lo que es vivir con una nuera? Verdad es que yo tengo algún dinero y la familia de mi nuera lo sabe, pero ahora, con esto de la guerra, el dinero ha bajado mucho y ya no me tienen tanta consideración.

Dos fuertes explosiones la hicieron estremecerse y cogerse a mi brazo:

—Para ellos —dijo bajando la voz como si temiera ser oída— no soy nada. Menos que un cero a la izquierda. El otro día protestaba yo de que no se puede salir a la calle porque hay demasiados coches y se me reían. Una es vieja..., pero, vieja y todo, ¿qué harían sin mí?

Con una voz más firme siguió:

—En Filipinas, mi marido tenía vara alta con el gobernador español y después con el americano. Había señores importantes que me besaban la mano cuando iba a las recepciones de Capitanía. Dirá usted que son tonterías. También mi nuera lo dice, pero a mí me gustaban las costumbres de mi juventud como a usted le gustarán las costumbres de ahora cuando sea viejo.

Fuera, los latidos de la noche se hacían más espaciados. Las baterías callaban a veces. Yo le dije a la viejecita:

—Parece que esto se termina —y fui saliendo a la calle.

Ella vino conmigo y quedamos los dos en la acera. Allí se veía la silueta de la mujer, su traje negro, la sombra de su cabeza moviéndose de arriba abajo para subrayar sus palabras. La calle, silenciosa, llena de ecos humildes, tenía un aire de interior familiar.

Los reflectores volvían a entrelazarse en lo alto. Las baterías tiraban otra vez con rabia. Aquella noche se obstinaban, por lo visto, los aviones en hacer buenas presas. Las bombas volvían a sacudir el pavimento. La mujer no hizo el menor ademán de

guarecerse dentro. Yo me encontraba más a gusto fuera, con el aire de la noche. Desde allí, las explosiones no eran sino un accidente. Desde dentro eran además una abrumadora fatalidad. La viejecita seguía, bajando mucho la voz, para que no la oyeran desde dentro:

—¿Qué sería de la familia de mi nuera sin mí? Lo que hay en la casa lo traje yo, las ropas, todo. Yo hago la limpieza, menos lavar, claro. A veces renuncio a ir al cinema y me quedo toda la tarde sentada en mi silla haciendo jerséis para mi nieto, porque no quiero gastar dos pesetas que pueden hacerles a ellos falta. No se lo echo en cara, pero estoy segura de que ellos no se dan cuenta.

Se erguía la mujer sobre su pobre traje negro, su cabecita se movía con gestos enérgicos, pero bajaba más la voz y miraba con recelo la puerta de su piso:

—¿Desdeñarme a mí? ¿A mí? ¿Por qué? ¿Sabe usted por qué me desprecia mi nuera?

Yo iba a contestarle, pero no me dio tiempo.

—No quiere ver la realidad de las cosas. Porque si la viera tendría que caer de rodillas a mis pies. Y no quiere. Nadie quiere agradecer a nadie.

Siguió hablándome de sí misma. Al nieto lo había educado ella. Se golpeaba la tabla seca de sus senos y repetía:

—Lo he criado yo a mis pechos.

Quería decir con su esfuerzo, cuidándolo día y noche. Pero hablando de sus pechos hería un poco los de su nuera.

—Ahora está en el frente como un hombre. No tiene la edad, pero ha ido voluntario. Tiene los mismos sentimientos de su padre y de su abuelo. Si muriera él, ¿cree usted que yo les dejaría mi dinero a ellas?

El bombardeo volvía sobre nuestro barrio. Arriba se desflecaban las bengalas y las explosiones se hacían más frecuentes. De nuevo palpitaban las sombras en espasmos irregulares. Y la viejecita volvía la cabeza otra vez hacia la puerta de su casa, temerosa, y bajaba más todavía la voz.

—Parientes tengo en Filipinas con más derecho, y testamento, no lo he hecho ni lo haré. Si mi nieto sale con sida, a él irá todo. Si muere, irá a quien la ley manda. Pero ellas no se dan cuenta de que necesitan de mí. Mientras hago las faenas, bien está, pero lo demás no lo ven. ¡Qué ceguera, Dios mío!

Otro intervalo. Sobre las muestras de zinc de una tienda cayeron unos cascos metálicos. La viejecita se estremeció y, acercándose más, dijo de tal modo que apenas me llegaba su aliento a mi oreja:

—A usted se lo voy a decir. No quiero mentir. He hecho testamento en favor de mi nieto, pero el usufructo va a la madre, es decir, a mi nuera. Nadie lo sabe. Guárdeme el secreto, se lo ruego.

Y añadió, con desgana:

—¿Cree usted que si lo supieran verían la grandeza de eso? No, señor. El mundo es así. Pero yo no necesito que me agradezca nadie nada. Tendrían que besar por donde yo piso. Y comprendo que es demasiado pedir..., ¿no es verdad? Pero si yo desaparezco... —vacilaba y repetía como una lamentación y como una amenaza infantil—: Si yo desaparezco...

De pronto la viejecita hizo un gran esfuerzo y llegó a una conclusión:

—Sea usted sincero —iba a seguir hablando, pero una explosión próxima retuvo las palabras en el fondo de su garganta.

Se acercó más a mí y suspiró:

—¡Dios mío, qué infamia de guerra!

Luego, sin dejar de atenazar mi brazo, sintiendo yo su aliento limpio en mi barba, terminó la frase:

—Con sinceridad. ¿Usted cree que hay muchas personas en el mundo así, verdaderamente indispensables? Algunos mueren cada día, bajo las bombas de los aviones. Todos son importantes para su madre y para su hijo. Pero más o menos se pueden pasar sin ellos, ¿no es verdad?

Yo le decía que sí o que no. Era lo único que podía hacer porque, aunque hubiera querido, ella no me dejaba intervenir.

—Mi caso es bien distinto. El otro día una bomba de trescientos kilos echó abajo dos casas ahí, en la Layetana. Yo tenía una amiga, pero la pobre era más bien una carga para los suyos. No tenía un nieto criado por ella como yo, ni hacía las faenas, ni tenía esta salud mía que me permite hacer un jersey cada semana para los amigos de mi nieto. Porque hay pobres soldados que no tienen una abuelita como mi niño. Esa amiga mía murió. El resto de la familia, por bondad de Dios, estaba fuera de

casa y se salvó. Lamentable es siempre—accedía— la muerte de una persona, pero, vamos a ver, ¿qué perdía la familia con su muerte?, ¿qué perdía el mundo?

Esperaba mi respuesta. Yo le decía: «Claro», o «Naturalmente». Los antiaéreos espaciaban sus disparos. La tormenta parecía alejarse. La viejecita insistía:

—No es que yo me considere más importante que otras personas, pero cada cual debe darse cuenta de su papel en la vida, ¿no es verdad?

Y remachaba todavía:

—¿No es verdad que vieja y todo yo soy necesaria, y hasta indispensable para esta desgraciada familia y para los compañeros de mi pobre nieto?

Le dije que sí con una gran seguridad. Ella hizo un gesto desesperado, suspiró profundamente y concluyó, señalando con el dedo la puertecita de la escalera:

—Pues nada, ahí no lo creen. Si es usted capitán o comandante, o sencillamente alguien conocido en un partido político, yo me atrevería a rogarle que entrara conmigo y así, como el que no quiere la cosa, podría darles usted esa impresión.

Yo no sabía qué decirle. Me sacaron de mi confusión las sirenas anunciando la desaparición del peligro. Las luces azules volvieron a encenderse en las farolas. De una gran ventana del entresuelo de enfrente cayó sobre nosotros un chorro de luz. La viejecita tenía una cara blanda, triste, insignificante, una mirada infantil, de una debilidad y una dulzura increíbles. En cuanto la calle se iluminó, soltó mi brazo, suspiró profundamente, contemplando las luces, se separó y me miró coaccionada. Cuatro personas que se habían refugiado en el sótano salían de nuevo a la calle con la mirada y el gesto sombríos.

Dentro de la casa, al otro lado de la puertecita por donde ella había aparecido, se oían risas jóvenes. Una voz gritó, llamándola:

—¡Abuela!

La viejecita retrocedió dos pasos. Por fin me dio la mano muy correctamente, y antes de marcharse se excusó.

—Le invitaría a entrar, pero así, un extraño... ¿Qué diría la familia de mi nuera?

La viejecita entró en su casa. Apenas le había hablado yo. Más valía así. De hablarle, ¿qué le hubiera dicho? Una frase venía a mis labios: «Señora, si muere usted, todo seguirá lo mismo: la vida no la necesita a usted. Ni a mí».

Pero ¿quién le decía eso?

Antes de reanudar la marcha oí dentro la voz de la viejecita y también su risa, contenta del peligro vencido una vez más. Una risa casi juvenil en la que cantaba todavía la vida. La vida propia necesaria para los demás.

Voz de Madrid (París), 11 (24 de septiembre de 1938), p. 4.

2.2 La traduzione

1. La notte delle anime

Ricordi d'infanzia

Cadevano le ultime pagine del calendario. Non so dire se ne restassero incollate ancora due o tre, ricordo solamente una notte scura, senza stelle. Fredda, molto fredda. Un sudario di neve avvolgeva i tetti e la piazzetta che intravedevo ogni volta che dirigevo lo sguardo attraverso le finestre della grande cucina. Di tanto in tanto, il muggito di un vento gelido, che danzava in una sarabanda indemoniata tra i comignoli innevati dei tetti, si confondeva con i lamenti sofferenti di qualche gatto nottambulo e finiva con il turbare il silenzio misterioso della notte.

Nel fondo scuro della cucina, tra due panche antiche, bruciavano due o tre tizzoni circondati da un livido bagliore rossiccio. Su una delle due, sonnecchiava un uomo anziano. Sull'altra, una donna nodosa, vecchia, macilenta. Il suo volto di alabastro solcato dalle rughe si nascondeva sotto uno scialle nero che le copriva il capo argentato. Con tutta la sua bontà e dolcezza, bisbigliava alcuni Padrenostro, mentre la voce sinistra delle campane si estendeva per il villaggio, penetrando col suo grave linguaggio fino alle più profonde oscurità dell'averno. Io, seduto accanto a lei, le rispondevo con lo sguardo fisso sul triste e malinconico scenario. I miei occhi si socchiudevano sotto la pesantezza delle palpebre dominate dal sonno e, poiché non avevo risposto a un'Avemaria iniziata da mia nonna, lei mi disse:

– Dormi, bambino mio?

– Sì, nonna.

– Ora ti racconto una storia, così ti sveglierai.

– Va bene.

– Non addormentarti.

– No.

– Bene, allora comincio.

– Come si chiama?

– Perico e il morto.

– Sì, certo, la ascolto – e la mia povera nonna cominciò il racconto con il solito “tanto tempo fa” che precedeva tutti quelli che componevano il suo vasto repertorio.

– Tanto tempo fa, lo zio Joaquín era affebbrato ormai da molto e peggiorò fino a quando non morì. Siccome durante tutto quel periodo non era potuto andare dal barbiere, gli era così tanto cresciuta la barba che aveva l’aspetto di uno zingaro e in un simile stato non poteva essere ritratto come voleva sua moglie. Aveva ancora la bocca aperta quindi, per chiuderla, gli legarono uno spesso filo di canapa sotto la barba, in modo che non si vedesse quanto fosse folta e tanta.

Così, manteneva la bocca chiusa e l’inganno era nascosto, capisci?

– Sì.

Il lessico umile di mia nonna faceva sforzi sovrumani.

– Bene, come dicevo, volevano ritrarlo e, poiché la moglie non era affatto d’accordo, le vicine decisero che prima l’avrebbero rasato, mi segui?

– Sì, nonna.

– Bene, detto fatto, chiamarono il barbiere Perico e...

– Nonna! – la interruppi con un’espressione di terrore sul volto.

– Cosa c’è, bambino mio? Che succede?

– Ascolta.

Un imperativo *shhhh* scendeva dal buco del camino.

– Non farci caso, è un gufo.

– Continua – le dissi e mi avvicinai di più a lei.

– Entrò il barbiere che iniziò a rasarlo tremolante di paura ma, senza accorgersene, tagliò il filo che legava la bocca dello zio Joaquín e questi la spalancò improvvisamente. Allora Perico iniziò a correre buttando per aria tutti i suoi attrezzi e si dice che stia ancora correndo e che nessuno l’abbia mai fermato.

Nel bel mezzo del terrificante raccoglimento che mi dominava, finì un sorriso. Però in quel momento, come se lei avesse profanato il mistero della notte delle anime, le campane intonarono un grave miserere mentre i fiocchi di neve si muovevano nel mulinello di una danza profetica vicino ai rami senza foglie di un arbusto tifico che elevava le sue braccia da fantasma tra le tenebre oscure.

La mia anima da artista, pervasa da infauste emozioni, provava cose sublimi, inspiegabili, e davanti ai miei occhi allucinati si susseguivano file di scheletri portando sulle spalle spigolose il profilo informe di un feretro e una clessidra.

2. Naturalmente... non sarebbe la Spagna

Imbrunisce col tramonto di un giorno di febbraio. Ora serale che ha un che di misterioso. Lungo la strada in cui cammino e in direzione opposta alla mia, un uomo dagli stivaletti pesanti, coperto di fango e da uno spesso impermeabile col cappuccio si avvicina nella nebbia come avvolto da un tulle del colore della notte. Uno dopo l'altro, sta accendendo via via i lampioni che vegliano sulla strada solitaria. Siamo i soli a camminarci, facendo risuonare i nostri passi imperiosi sul marciapiede impantanato di un fango viscoso che ci si attacca alle scarpe. La strada termina nei giardini di un orfanotrofio, nei quali mi introduco attraversando al lato della parete dell'edificio. All'interno si sente un vociare confuso fatto di timbri diversi, condannati dal capriccio del destino a vivere in esilio, schivi, come se pagassero per il peggiore dei crimini. Passando davanti al portale, guardo istintivamente il patio illuminato da una grande lanterna sospesa al soffitto e, quasi allo stesso tempo, una voce impercettibile mi chiede umilmente:

– Signorino, una moneta.

Mi fermo. La voce soave, infantile, angelica è di un bel ragazzo, di quei ragazzi scellerati che lapidano i pazzi vagabondi o i cani randagi e che mentre giocano con i loro pericolosi passatempi dimenticano la fame che li attende, ansanti, vestiti di stracci, già stanchi delle loro belle pazzie. Nei suoi occhi luminosi, risplende l'evidente assennatezza dell'infanzia e la rassegnata umiltà del povero. Subito mi

ricordò un ragazzo di Edmondo De Amicis, bello, crudele, ma infine vinto dal freddo e dalla miseria.

– Come ti chiami?

– Rafael, *per servirla*⁴.

– Hai famiglia?

– No, signore, sono orfano.

– E allora cosa ci fai qui?

– Dato che fa tanto freddo e sono solo, voglio entrare e vedere se possono tenermi nell’orfanotrofio.

– Sì ragazzo, certo.

– *Vede*... è che qui ci sono già *stato*. Quando mia madre morì, noi cinque figli fummo portati qui, dove ancora si trovano le mie tre sorelle. Beh, dopo poco tempo, io e mio fratello *scappammo* per diventare toreri.

– Molto male.

– No, *ascolti*. Pensavamo di venire a prendere le mie sorelle quando avremmo vinto migliaia di pesetas: però una volta, qui *di fianco* – e indicava la piazza dei tori attigua – mio fratello partecipò a una corrida e il toro lo incornò. Io, quando vidi che lo aveva preso, scesi in arena senza sapere ciò che stavo facendo. Mio fratello fu portato all’ospedale in gravi condizioni, io invece negli uffici. Lui morì, e io non mi azzardo a entrare qui dentro siccome sono scappato...

– Non importa, le suore non se ne ricordano e ti vorranno lo stesso, ammesso che ti penta.

– Sì, signore.

– Allora andiamo.

Lo feci entrare e poco dopo era tra coloro che avevano richiesto asilo.

Quanti come lui possono raccontare orribili calvari!... E tutti vittime di questa febbre omicida che dilaga tra la gioventù, specialmente tra quella operaia. Sì. È “Pieno di vita”, “pieno di allegria”, “una nota classicamente spagnola”, “uno spettacolo puramente spagnolo”. Tutto quello che vuoi, lettore estimatore della corrida, ma è anche uno spettacolo meramente e chiaramente selvaggio, indegno di

⁴ Da qui in poi, il corsivo e grassetto indicano termini che nel testo originale sono in dialetto aragonese.

tutta la nazione colta. Gli appellativi che all'estero attribuiscono al sacro nome della Spagna dovrebbero essere calunnie, e allora si potrebbe addirittura definire bello l'ironico appellativo.

La stampa, poiché deve soddisfare il desiderio del pubblico, il quale è generalmente e fanaticamente appassionato alla corrida, riserva le sue prime colonne a questo spettacolo, indegno del popolo spagnolo.

Però, ovvio! La Spagna non può cambiare. Senza la sua caratteristica (selvaggia, disgraziatamente), in questo secolo la Spagna non sarebbe la Spagna, e qui ciò che meno vogliamo è farla scomparire.

Caspita, sta piovendo! Mi alzai il collo del cappotto e aprii l'ombrello. In pochi secondi stavo passando vicino all'edificio circolare. Pensai: "se tu fossi sensibile, quanto ti rimorderebbe la coscienza!".

Città, 02/11/1916

3. A volte accade...

Accadono tante cose... Sì, in effetti, accadono tante cose, però alcune accadono così inaspettatamente... Troppo. Queste, vale a dire quelle troppo inaspettate, finiscono sempre col danneggiare qualcuno. A volte in modo lieve, ma lo danneggiano comunque. Molte volte screditando; in altri casi, invece, i danni sono materiali. Mi riferisco ora alle prime e poiché si dice che un solo esempio è una prova sufficiente, ecco qui l'esempio.

Conosco un signore di cui... cosa strana, tutte o la maggior parte delle lettere che scrive vanno perse. È flemmatico, di bassa statura, con un ventre molto voluminoso. Prima di muoversi, osserva sempre una specie di preludio abbastanza prolungato, e non si muove fin quando non è pienamente convinto dell'urgenza del movimento. Quando si siede, non anela ad altra felicità se non quella di non doversi più rialzare.

Si dimentica di tutto, per lui esiste solamente il comodo schienale della sedia condannata a sostenerlo. Tale è la sua felicità che non gli importa più di niente e di nessuno... Disprezza persino la candidatura di consigliere, che è sempre stato il suo

sogno nel cassetto. Prova orrore per tutto ciò che muoversi comporta. Ricordo una mattina di frescura estiva, dall'atmosfera rosea e dal cielo rosso opaco. Aroma di rose dal profumo inebriante, segno di un eccesso di vita. In sintesi, una tipica mattina di agosto, con le delizie del paradiso terrestre. Stava davanti allo scrittoio, mentre lottava internamente con l'indecisione di muovere il braccio destro, ovvero, se prendere o meno la penna. Il giorno seguente, un consigliere comunale, amico suo, festeggiava il compleanno ed era il caso di fargli gli auguri. Allora si decideva, poi desisteva e sforzava la sua immaginazione studiando una scusa... Non la trovava. Dopo essersi distrutto le labbra a morsi, la trovò:

– Dirò che la lettera è andata perduta.

Non male. È una soluzione che convince chiunque, dirà il lettore. Per lui, sì, era una soluzione. Ma il lettore deve sapere che questa scusa, che è diventata tanto popolare tra i pigri di questa società, e a volte anche tra quelli che non lo sono, è assurda. Il servizio di posta ha dimostrato che si perdono solo le lettere che non vengono scritte, seppure sembri che queste ultime siano quelle che meno possono andare perdute. Quante volte accade che il povero impiegato delle poste venga incolpato della pigrizia di colui che è obbligato a scrivere!

Altre volte accade che un cittadino noioso scriva a un conoscente della capitale (incontrato quando il destino nella biglietteria del teatro ha dato loro due posti attigui). La lettera è scritta così come egli è in grado di fare. Le quattro pagine sono insufficienti per l'ammasso di idee, poste in una complessa e antiestetica confusione. Faceva richieste a dozzine. È chiaro che il destinatario, annoiato dall'accumulo di richieste, non concluda la lettura che finisce, dimenticata, nel cestino.

– La giustificazione è facile. Dico di non averla ricevuta...

Questa scusa tanto necessaria non ha più alcun effetto. Chi la ascolta, la considera come una vera e propria scusa. Tutte le lettere che passano per la buca arrivano a destinazione, se l'indirizzo è corretto. Lo so per esperienza. Inoltre, tutto il mondo lo sa.

Che non ti accada, dunque, lettore, di usare la scusa che a furia di essere adottata è diventata di cattivo gusto, e tieni sempre in considerazione che si perdono solo le

lettere che si scrivono. Mi avete sentito ragazzine svogliate? Anche voi vi ricorrete quando la vostra piccola mano di avorio si ribella.

Città, 29/11/1917

4. Gli amabili Pirenei, I

Panorama spagnolo

La neve

Posa una chioma bianca e una barba da patriarca sugli enormi triangoli che intravediamo da qui, come icone granitiche che perpetuano il ricordo di un centinaio di patriarchi antediluviani.

Nonostante ci sia tanta neve, raramente è solito nevicare. Ciò, che all'apparenza sembra un paradosso, ha una spiegazione; una sola. Ci sono paradossi che seppure abbiano varie spiegazioni sono, in realtà, inspiegabili. I picchi altissimi e scoscesi vogliono unire la loro aspra bellezza all'incanto della leziosità, e rubano il carico alle basse e lente nubi prima che si cristallizzi.

Già sull'orlo del precipizio, la neve oscilla sui pendii come enormi blocchi di cotone e, alla minima raffica di vento, viene giù in una pioggia vertiginosa, come un torrente di luce bianca, muta.

La neve dei nostri Pirenei non è solo fredda; ha più proprietà: è fredda al tatto ma non ci congela l'anima, come accade negli inverni del nord.

Il suo spettacolo sotto il sole di settembre rallegra; al di sopra dello stato di decadenza e sotto il cielo opaco di dicembre, intristisce.

I nostri poeti hanno tradotto in acquerelli di elegia l'uniformità della neve, la sua monocromia silenziosa. Tutti si caricano di un pessimismo malinconico, inspiegabile a giudicare dall'allegro spettacolo della nostra neve di settembre, che ha il dono speciale di una raffinata polifonia per i sensi.

Ci sono piccoli prismi di gelo che scompongono la luce e inviano alle nostre retine il saluto di un raggio di sole iridescente, pieno di colori vivaci e tremanti, che filtrati dai sensi raggiungono l'anima tradotti in sano ottimismo, pieno di una soggettività infantile.

Ci sono luoghi in cui la neve inizia a liquefarsi e rivela delle intermittenze scure, di timo fresco e profumato; in altri -quelli meno frequentati dal sole- appare un enorme specchio a ricoprire le scarpate del monte, in cui solo le aquile e gli avvoltoi possono specchiarsi. E la montagna bianca e il picco eretto e arrogante, come un punto interrogativo, raccolgono i raggi del sole nei loro vestiti di gelo e li sminuzzano, per offrirceli analizzati in una gamma spettrale, che rallegra e tonifica.

Il ghiacciaio

Un torrente di rocce bianche discende nell'ombra, muto, quasi mistico, e lentamente si stiracchia, tendendo un braccio per di qua e l'altro per di là, per giungere a valle e minacciare il castello in rovina, che su di un piccolo promontorio rimpiange la sua giovinezza.

E che ne sarà del povero castello se il ghiacciaio raggiunge le sue mura!

Prima lo distruggerà, e poi trasporterà i suoi resti nel più profondo dei burroni. Sarà indifferente alla mole più o meno immensa dell'ex fortezza, che con le sue mura imponenti e il suo torrione vuoto e enigmatico, cavalcherà il gelo e dovrà obbedire al ghiacciaio.

È tutto bianco come i gigli, però malvagio come lo stesso Belzebù. Segue il costume proprio di tutte le genti di tutti i secoli: ovvero, di tutti coloro che ostentano purezza di spirito seppure siano un miscuglio di malvagità, i quali costituiscono la maggior parte degli uomini.

Come il povero castello, antico e nobile d'animo (William James attesta l'anima di un oggetto materiale, e pertanto, limitato), così nella vita assistiamo a disgraziati atavismi minacciati dalla legge antica di un centinaio di concetti radicali che sono tanto più potenti quanto la bontà dei loro fondamenti è universalmente riconosciuta.

È il terrore degli arbusti deboli e dei pini giovani. In questo mondo così fantastico, per la cui preparazione pare che Dio abbia sfruttato tutte le sue risorse artistiche, il ghiacciaio è l'unico che, con il suo aspetto imponente e il fine di devastazione e stoicismo, ci riporta alla vita e ci ricorda il suo complotto, la sua insignificanza, la sua viltà e anche la sua inutilità.

Rinnegando la vita a queste altezze, rinnego il corpo, e nella mia violenta negazione elevo l'immensa anima dei nostri alti e bianchi Pirenei, tra la cui amabile

geologia si provano desideri di abbandonarsi al martirio delle mille unghie di pietra di un burrone, affinché il nostro corpo sia cibo per le aquile e l'anima volo *in aeternum* per questi luoghi di pace. Una bella pace.

Picco di Salto de Roldan

5. Gli amabili Pirenei, II

Attraverso la Spagna pittoresca

Il tramonto

Su di noi c'è un baldacchino di montagne che sembrano di sughero. Sotto, una predella di pinete e un viluppo di dirupi e gole. A ogni passo un abisso.

In lontananza, la nota bianca di un eremo rompe l'indefinibile angoscia dei sassetti e dei calvari. Dietro l'eremo, un picco: oltre il picco si affaccia appena una specie di menhir, dalle sembianze preistoriche, e risalta sullo sfondo nero della collina che finge di dilatarlo nello spazio fino a oscurare il sole. Ci sono ombre che discendono il torrente a occupare le valli, molte si installano sotto i pini e lì fluttuano saggiando vie di fuga che i riflessi paglierini che tingono l'eremo, il menhir e la collina cercano di evitare. Nell'aria ci sono accenni di *jota*⁵ in lontananza, e ricordi di qualcosa di grato di cui crediamo aver goduto. La morfina dell'aria e del paesaggio anestetizza i nostri nervi, e nel cervello ribolle una tempesta di aneliti.

Ci ricordiamo di Ruben, il pazzo che mai fu tale; quelli che lo chiamavano così duramente, dando alle sue parole un'enfasi di irrevocabilità, non possono negare il sentimento che l'impotenza della propria prudenza produce in loro dinanzi alla fecondità della pazzia altrui.

Dicevo, ci ricordiamo di Ruben, perché la brezza ci parla nella sua lingua, e i suoi versi ci colpiscono il cervello, come se ce li recitasse lui stesso, all'orecchio, con un megafono.

⁵ Jota: è una danza folcloristica originaria dell'Aragona e diffusa, in numerose varianti regionali, in tutta la penisola iberica; è in ritmo ternario, gradatamente accelerato, con le coppie di ballerini disposte frontalmente.

Sulla collina, invano, la natura prova a copiare la magia dei toni del Greco, ed è un'ulteriore discepola dell'illustre maestro.

E man mano si disegnano costellazioni in una pace angosciante, che ci inebria come sanno inebriare tutti i sentimenti di tutte le felicità e il piacere di tutti i bei piaceri.

***Il cimbalico*⁶**

La campana volteggia tra i bastoni di un telaio. Il suo profilo è gentile. Si solleva sulla grondaia dell'eremo.

Ci sono momenti in cui la sua voce metallica si placa e le sue rivoluzioni diminuiscono. Il lamento delle cerniere si fa tanto distinto quanto il suono della campana.

Chiama al raccoglimento, alla preghiera. Non molto lontano ci sono ovili, pecore e pastori. È meglio ricordare loro l'impegno battesimale.

Il *cimbalico* tace; il *cimbalico* ascolta, e osserva l'effetto del suo schiamazzo. Vede come lì lontano, vicino a una casetta, due innamorati ballano la *jota*, senza musica, ma con ritmo. Un vecchio e un giovane osservano e tacciono. Sono tutti indifferenti al chiassoso richiamo.

Il *cimbalico* si infuria e, rabbioso, disperato, pazzo, ripete il suo bando con più forza che mai. Sembra che nella sua vertiginosa rotazione si stia per sganciare dai bastoni del telaio per punire con un bel colpo i miscredenti. Dovevano esserci dei pastori!

Il vecchio lascia in terra il suo *sombrero pavelo* e si arrischia in una preghiera. Il giovane gli fa il coro. I due innamorati si allontanano e paiono pensare "Quando non sapremo più amarci, pregheremo come prega il vecchio".

Nel cielo si è aperto l'iris violaceo della notte.

L'alba

Un'alba sui Pirenei e una scozzese di quattordici anni sono le due cose più belle di questo mondo.

⁶ Termine in dialetto aragonese utilizzato per fare riferimento a una campana di piccole dimensioni.

Che non ti appaia strana l'affermazione, lettore; io che lo asserisco avrò le mie ragioni.

Così come in un'anima nera, piena di errori, distillando il succo amaro della delusione e il ricordo di mille dissolutezze, è solita entrare la malinconia, così la luce penetra nella valle.

L'alba è rapida, quanto basta per mettere di cattivo umore l'osservatore sentimentalista. Prima un'inondazione di sangue dalle vette più alte dei monti più lontani. Il resto del paesaggio rimane nell'oscurità e solo un pallore opaco definisce la notte nel cielo.

Il silenzio è graffiato dalla prima tortora, che canta una volta, si meraviglia della sua solitudine e tace. Poi, una volpe insonne grida due volte e inizia il suo compito di annusare tane vuote.

La pennellata di sangue si avvicina fino a orlare la collina e la falda nella quale ci troviamo e, senza sentirlo, ci vediamo avvolti nella luce rossa come in un manto di Damasco.

Quanto più assaporiamo l'alba piena di etere, di ozono, sanguinante, fredda, appare fluttuando lì in alto -quasi sopra alle nostre teste- il sole vestito di specchi, con la gentilezza e il portamento di un sovrano dell'universo.

Oggi il *cimbatico* dell'eremo non ha cantato... Bah! L'eremita è molto vecchio, non si sarà ricordato di svegliarsi. Se è così, si è fatto un grande favore; altrimenti, gli raccomando che si dimentichi di svegliarsi in terra ogni giorno affinché lo faccia su una di quelle stelle a cui tutte le notti chiede l'ora e nelle cui terribili assenze il buon uomo piange come un bambino e prega Santa Barbara come un eremita.

8. La vecchietta del portone

Mi trovavo in una traversa di via Layetana a Barcellona, al calare della sera. Avevo appena superato due case demolite dalle bombe dell'aviazione. Chissà se tra le macerie c'era ancora qualche corpo! Le strade erano silenziose. Una parte del quartiere era stata evacuata a causa del crescente pericolo di bombardamenti. Gli aerei che provenivano via mare non sempre riuscivano a penetrare fino al centro

cittadino, però questo quartiere era il più vicino al porto e spesso scaricavano su di esso tutto il loro carico e si ritiravano sfuggendo alle difese.

Al livello del suolo era già notte. In alto, al limitare della strada, l'ultimo bagliore della sera resisteva ancora tra tetti e terrazze. La vita aveva quella semplicità degli intervalli durante la guerra. In essi, la pace si acquieta e dorme. Io ritornavo lentamente al mio albergo. Le mie scarpe risuonavano sul marciapiede come all'interno di una casa.

Alcuni minuti dopo, la notte aveva invaso anche i tetti e le terrazze. Pian piano, dei lampioni dipinti di blu si accendevano ad ampi tratti. Non illuminavano la strada, ma almeno segnalavano la prospettiva in lontananza e permettevano di mantenere l'orientamento. La strada era ancora deserta. Nello stesso istante in cui pensai che quella fosse un'ora molto propizia per i bombardamenti (a quell'ora il nemico aveva due vantaggi: decollare dal campo di aviazione con la luce del sole e bombardare la città di notte), i lampioni si spensero. Contemporaneamente si sentirono alcune esplosioni che fecero tremare il suolo. I primi riflettori attraversarono il cielo, scrutandolo intrecciandosi e tremanti. Le esplosioni delle bombe si ripeterono più vicine. I cannoni della DCA (Difesa Contraerea) iniziarono a sparare con il loro caratteristico scoppio a U. Nello stesso momento, però con maggiore distanziamento, spararono i cannoni 155/45. Le ultime esplosioni erano state vicine. La solitudine della strada era assoluta, ebbi paura e mi infilai nel primo portone aperto che trovai. Ovviamente il portone era al buio. Cercai a tentoni e mi sedetti sul primo gradino della scala. Tirai fuori una sigaretta, la accesi e attesi che la tempesta si placasse.

La porta sulla strada era piccola. La casa non era una casa di borghesi abbienti, ma nemmeno di proletari. L'atrio era stretto, si vedeva che era stato molto più grande e che l'avevano ridotto con un tramezzo per affittare, forse, la cantina come negozio. La strada si illuminava debolmente a causa delle esplosioni e dei bengala rossi. Erano dei raggi timidi che a volte mi consentivano di leggere le lettere dell'insegna del negozio di fronte. Le serie di antiaerei continuavano e il loro suono, non so perché, mi faceva ricordare di quando da bambini soffiavamo in quei lunghi tubi a cui si appendono le tende. L'artiglieria pesante sparava più frequentemente, mentre quella leggera senza intervalli, e al di sotto di tutto quel frastuono le

esplosioni delle bombe scuotevano il suolo, allontanandosi e avvicinandosi. In quei casi si prova una lucidità sorprendente e una serenità molto più grande della naturale serenità; una serenità fatalista fatta della compensazione di migliaia di inquietudini che circondano l'inevitabile possibilità della morte.

Accesi un'altra sigaretta. La mia immaginazione giocava a immaginare cose terribili. Pensavo con umore apparentemente allegro: "È la sigaretta del reo confesso? L'ultima sigaretta?". Qualcosa dentro di me cercava di rispondere: "Tu ridi, ma degli uomini staranno fumando quella sigaretta in questo stesso istante". Per darmi ragione, gli aerei sganciarono il loro carico più vicino. Così vicino che l'esplosione fu secca e metallica. È lo stesso che accade con i fulmini. Quando cadono lontano producono un rumore sordo e profondo. Quando cadono vicini sono come lo schiocco secco e perfetto di una frusta.

E la tempesta infuriava.

Nel fondo dell'atrio, vicino alle scale, si aprì timidamente una porticina. Qualcuno salì. Nonostante non si vedesse nulla, dallo scalpiccio e dal lungo sospiro di fatica o di angoscia sentii che era una donna. Una donna anziana. Affinché non si spaventasse vedendomi, dissi con un tono familiare:

– C'è una festa stasera, signora.

Quell'ombra si avvicinò e con lo stesso tono confidenziale mi disse:

– Tutte le notti così, ormai da due anni. I responsabili di questa guerra non pagherebbero le loro colpe nemmeno in mille vite.

Dato che la donna si era avvicinata ed era al mio fianco, in piedi, mi alzai. Avevo appena finito di fumare la seconda sigaretta. Se così non fosse stato, l'avrei vista in volto alla luce del sigaro. Mi disse che pensava di scendere giù, in cantina, ma c'era molta gente e ovviamente troppe facce sconosciute. L'angoscia dei volti estranei era molto deprimente per lei. Io feci un cenno di assenso con la testa. Resomi conto del fatto che non mi avesse visto, dissi nuovamente di sì a voce alta. La strada continuava a illuminarsi debolmente in piccoli lampi ininterrotti, come i battiti irregolari di una luna moribonda. Tra le serie dei cannoni della DCA giungevano piccole esplosioni, blande e soavi, che ricordavano quelle dei bengala nei fuochi d'artificio. La signora parlò di nuovo:

– Io ho dei parenti alle Filippine – mi disse improvvisamente.

Le piaceva parlare di un Paese così lontano, fatto di notti di pace mite e estenuante.

– Io stessa ho vissuto lì per ventotto anni, signore. E ora sono costretta a vivere qui con una nuora, vedova, perché mio figlio è morto al fronte.

Sospirò di nuovo e continuò:

– Forse a lei questo non interessa, però mio figlio si chiamava Gonzalo de Inestral Gracia – e si affrettò a spiegare con un orgoglio esitante – Io mi chiamo Gracia e non mi importa, perché mio padre era orfano ed era cresciuto in un brefotrofo, ma emigrò nelle Filippine e lì fece fortuna onestamente. Per questo mio figlio si chiamava Gracia. Per me non è un disonore chiamarmi così. Al contrario.

Io la ascoltavo in silenzio, ma a volte la incitavo a essere più sicura con brevi frasi come “È possibile?”, oppure “Chi l’avrebbe mai detto!”. La donna non prestava nessuna attenzione ai miei incitamenti. Si notava che non ne aveva bisogno.

– Vivere con una nuora! Lei sa com’è vivere con una nuora? La verità è che io ho un po’ di denaro e la famiglia di mia nuora lo sa, però adesso, con questa storia della guerra, il denaro è ribassato di molto e già non mi considerano più di tanto.

Due forti esplosioni la fecero tremare e aggrapparsi al mio braccio:

– Per loro – disse abbassando la voce come se temesse di essere sentita – io non sono nulla. Non valgo uno zero. L’altro giorno mi lamentavo del fatto che non si può uscire in strada perché ci sono troppe automobili e loro ridevano di me. Sì, sono vecchia..., però, anche se vecchia, cosa farebbero senza di me?

Con voce più ferma, continuò:

– Nelle Filippine, mio marito aveva un forte ascendente sul governatore spagnolo e successivamente su quello americano. C’erano signori importanti che mi baciavano la mano quando andavo ai ricevimenti del Capitanato. Lei penserà che siano stupidaggini. Anche mia nuora lo dice, ma a me piacevano le usanze della mia giovinezza, come a lei piaceranno quelle di adesso quando sarà vecchio.

Fuori, i battiti della notte si facevano sempre più distanziati. A volte, le batterie tacevano. Dissi alla vecchietta:

– Sembra che stia per finire – e lentamente uscii in strada.

Lei mi seguì e restammo noi due soli sul marciapiede. Lì, si vedeva il profilo della donna, il suo vestito nero, l'ombra della sua testa che si muoveva su e giù per marcare le sue parole. La strada, silenziosa, piena di umili echi, aveva quell'intimità familiare di una casa. I riflettori ripresero a intrecciarsi nel cielo. Le batterie sparavano nuovamente con rabbia. A quanto pare, gli aerei quella notte si ostinavano a voler fare un ricco bottino. Le bombe ripresero a scuotere il suolo. La donna non fece il minimo cenno di ripararsi all'interno. Io mi sentivo più a mio agio fuori, con l'aria della notte. Da lì, le esplosioni non erano altro che un colpo. Da dentro erano per di più un'opprimente fatalità. La vecchietta continuava, abbassando di molto la voce, affinché non la sentissero da dentro:

– Che ne sarebbe della mia famiglia senza di me? Quello che c'è in casa l'ho portato io, i vestiti, tutto. Io faccio le pulizie, tranne lavare, ovviamente. A volte rinuncio ad andare al cinema e resto tutta la sera seduta sulla mia sedia facendo maglioni per mio nipote, per non spendere due pesetas che possono servire a loro. Non glielo rinfaccio, ma sono sicura che loro non se ne rendano conto.

Si ergeva, la donna, sul suo povero vestito nero; la sua testolina si muoveva con gesti energici, ma abbassava sempre più la voce e guardava con diffidenza la porta del suo appartamento:

– Disprezzare me? Me? Perché? Lei sa perché mia nuora mi disprezza?

Io stavo per risponderle, ma non me ne diede il tempo.

– Non vuole vedere la realtà delle cose. Perché se la vedesse, dovrebbe cadere in ginocchio ai miei piedi. E non vuole. Nessuno vuole essere grato a nessuno.

Continuò a parlarmi di sé. Il nipote l'aveva cresciuto lei. Si colpiva la lastra secca dei suoi seni e ripeteva:

– L'ho cresciuto io al mio seno.

Intendeva dire con i suoi sforzi, accudendolo notte e giorno. Ma parlando del suo seno feriva un po' di più sua nuora.

– Ora è al fronte, come un uomo. Non ha l'età, ma si è arruolato volontario. Ha gli stessi sentimenti di suo padre e suo nonno. Se morisse, lei crede che lascerei il mio denaro a loro?

Il bombardamento tornò sul nostro quartiere. I bengala si diramavano in alto nel cielo e le esplosioni si facevano più frequenti. Di nuovo, le ombre palpitavano in

spasmi irregolari. La vecchietta ruotava ancora la testa verso la porta di casa sua e, timorosa, abbassava sempre di più la voce.

– Ho dei parenti alle Filippine con più diritto di loro, e il testamento non l’ho fatto, e non lo farò. Se mio nipote ne esce vivo, a lui andrà tutto. Se muore, andrà a chi vuole la legge. Però loro non si rendono conto che hanno bisogno di me. Fin quando faccio le faccende gli sta bene, ma il resto non lo vedono. Oh, Santa Lucia!

Altra pausa. Dei caschi metallici caddero sopra i campioni di zinco di un negozio. La vecchietta tremò e, avvicinandosi di più a me, disse facendo in modo che a stento mi arrivasse il suo fiato all’orecchio:

– A lei lo dirò. Non voglio mentire. Ho fatto testamento in favore di mio nipote, ma l’usufrutto va a sua madre, cioè a mia nuora. Nessuno lo sa. Mantenga il segreto, la prego.

E aggiunse contro voglia:

– Lei crede che se lo sapessero vedrebbero la grandezza di tutto ciò? No, signore. Il mondo è così. Ma io non ho bisogno che nessuno mi ringrazi di niente. Dovrebbero baciare la terra su cui cammino. E io capisco che sia troppo chiedere... Non è vero? Però se io sparisco... – titubava ripetendo come un lamento e una minaccia infantile – Se io sparisco...

Improvvisamente la vecchietta fece un grande sforzo e giunse a una conclusione:

– Sia sincero – stava per continuare a parlare, ma un’esplosione vicina le bloccò le parole nel fondo della gola. Si fece ancora più vicina a me e sospirò:

– Mio Dio che guerra terribile!

Sentivo il suo fiato pulito sulla mia barba e, senza smettere di attanagliare il mio braccio, terminò la frase:

– Sinceramente, lei crede che ci siano molte persone così nel mondo, che sono davvero indispensabili? Alcune muoiono ogni giorno, sotto le bombe degli aerei. Tutti sono importanti per la propria madre o per il proprio figlio. Ma possono comunque vivere senza di loro, non è così?

Io le rispondevo di sì o di no. Era l’unica cosa che potevo fare perché, se anche avessi voluto, lei non mi avrebbe lasciato intervenire.

– Il mio caso è ben diverso. L’altro giorno una bomba di trecento chili ha buttato giù due case lì, sulla Layetana. Io avevo un’amica, però la poverina era più un peso

per i suoi. Non aveva un nipote cresciuto da lei come me, non faceva le faccende, né aveva questa mia salute che mi permette di fare maglioni ogni settimana per gli amici di mio nipote. Perché ci sono poveri soldati che non hanno una nonnina come il mio bambino. Questa mia amica è morta. Il resto della famiglia, grazie a Dio, era fuori casa e si è salvata. È sempre triste – assentiva – la morte di una persona, ma, vediamo, cosa perdeva la sua famiglia con la sua morte? Cosa perdeva il mondo?

Aspettava la mia risposta. Io le dicevo “Certo”, o “Naturalmente”. Gli antiaerei distanziavano i loro colpi. La tormenta sembrava allontanarsi. La vecchietta insisteva:

– Non è che mi consideri più importante di altre persone, però ognuno di noi deve rendersi conto del suo ruolo nella vita, non è vero?

E ribadiva ancora:

– Non è vero che anche se vecchia io sono necessaria, se non indispensabile per questa famiglia disgraziata e per gli amici del mio povero nipote?

Le dissi di sì con grande sicurezza. Lei fece un gesto disperato, sospirò profondamente e concluse, indicando con il dito la porticina delle scale:

– Beh, niente, lì non lo pensano. Se lei è un capitano o comandante, o semplicemente qualcuno noto in un partito politico, io mi azzarderei a pregarla di entrare con me e così, come se non le importasse, potrebbe dar loro quest’impressione.

Io non sapevo cosa dirle. Mi tirarono fuori dalla mia confusione le sirene che annunciavano il cessato pericolo. Le luci blu ripresero ad accendersi nei lampioni. Da una grande finestra del mezzanino di fronte cadde su di noi un getto di luce. La vecchietta aveva un volto dolce, triste, insignificante, uno sguardo infantile di una debolezza e dolcezza incredibili. Quando la strada si illuminò, mi lasciò il braccio, sospirò profondamente e, contemplando le luci, si allontanò e mi guardò forzatamente. Quattro persone che avevano trovato rifugio nella cantina uscirono di nuovo in strada con sguardi e gesti cupi.

Dentro la casa, dall’altro lato della porticina dalla quale era apparsa, si udivano risate giovani. Una voce urlò, chiamandola:

– Nonna!

La vecchietta retrocesse di due passi. Infine, mi diede la mano molto educatamente e, prima di andarsene, si scusò.

– La inviterei a entrare, ma così, un estraneo... Che direbbe la famiglia di mia nuora?

La vecchietta entrò in casa sua. A malapena avevo aperto bocca. Era meglio così. Se le avessi parlato, cosa le avrei detto? Una sola frase mi veniva in mente: “Signora, se lei muore, tutto continuerà a essere lo stesso: la vita non ha bisogno di lei. Né di me”.

Ma chi glielo avrebbe detto?

Prima di riprendere il cammino, sentii all’interno la voce della vecchietta e la sua risata, contenta del pericolo scampato ancora una volta. Una risata quasi giovanile che ancora cantava la vita. La sua vita necessaria per gli altri.

Capitolo Terzo

Commento traduttologico

Nel presente capitolo viene proposta un'analisi del testo tradotto, partendo dalla tipologia testuale e dal tipo di approccio traduttologico utilizzati. Seguono una serie di estratti di esempi pratici, il cui commento mira a mostrare come i problemi di traduzione siano stati aggirati e che tipologia di strategie siano state applicate per risolverli.

3.1 La traduzione letteraria

Parlando di traduzione è impossibile non menzionare il concetto di fedeltà, a cui essa è intimamente interconnessa. Spesso si tende a valutare una traduzione in base al suo grado di fedeltà nei confronti del testo fonte, senza tenere propriamente in considerazione cosa significhi essere fedele al testo e quali scelte comporti tale operazione. Come ricorda Umberto Eco:

questo termine [può] apparire desueto di fronte a proposte critiche per cui [...] conta solo il risultato che si realizza nel testo e nella lingua di arrivo [...]. Ma il concetto di fedeltà ha a che fare con la persuasione che la traduzione sia una delle forme di interpretazione e che debba sempre mirare [...] a ritrovare non dico l'intenzione dell'autore, ma *l'intenzione del testo*, quello che il testo dice o suggerisce in rapporto alla lingua in cui è espresso e al contesto culturale in cui è nato (2010: 14).

Essere fedeli, dunque, significa offrire al pubblico una versione del testo che sia in grado di riprodurre nel lettore ricevente degli effetti analoghi a quelli suscitati nel lettore del testo di partenza, attraverso una certa lealtà verso i diversi piani che costituiscono il testo stesso, vale a dire sintattico, lessicale, metrico e così via. Tuttavia, ogni traduzione conserverà sempre un margine di infedeltà, la cui ampiezza “dipende dai fini che si pone il traduttore” (*ibidem*).

Se però restare fedeli a un testo tecnico-scientifico, legale, o di qualsivoglia settore specializzato, risulti relativamente semplice, un testo letterario porta con sé una serie di difficoltà intrinseche che rendono il processo di traduzione molto

complesso e che aumentano, conseguentemente, i margini di infedeltà entro i quali concepire la traduzione. Come sostiene Federica Scarpa, l'obiettivo di un traduttore non letterario non è di certo quello di essere fedele al testo originale nella sua forma, ma di rispettare e adeguarsi alle norme convenzionali di lingua e cultura d'arrivo (2010: 70). Ciò significa che se in una traduzione specializzata il traduttore può stravolgere il testo fonte purché il risultato finale sia una traduzione accurata e "trasparente" in cui si aderisce alle convenzioni intertestuali della tipologia di appartenenza, al contrario il traduttore letterario deve mantenere un certo distacco dal testo originale, "estraniandosi" pur di mantenere invariate (per quanto possibile) le caratteristiche stilistiche e formali che definiscono l'unicità e l'individualità di autore e testo.

Ciò accade perché i testi letterari, al contrario di quelli specializzati, sono ciò che comunemente si considera testi "aperti" (*ibidem*: 69) le cui interpretazioni sono molteplici, così come molteplici sono anche le cosiddette perdite, a seconda degli aspetti sui quali il traduttore intende soffermarsi e di quelli che, invece, intende sacrificare. Come afferma anche Valerio Magrelli:

per me la traduzione [...] è, forse, riconducibile a questa «regola del meno uno»: c'è una traduzione quando almeno uno degli elementi del testo di partenza va tradito. C'è traduzione quando c'è tradimento. E c'è tradimento perché c'è la necessità di stabilire delle priorità (Nasi, 2001: 49).

Solo un'attenta analisi del testo fonte può permettere al traduttore di scegliere quali siano gli aspetti che meritano e/o necessitano di essere trasposti nella lingua di arrivo e di quali si possa più facilmente fare a meno, pur consapevole di privare il lettore ricevente di una delle svariate caratteristiche del testo fonte che contribuiscono alla sua unicità. In questi casi, dunque, il lavoro di traduzione comporta delle scelte oculate tanto a livello stilistico-formale quanto a livello interpretativo, tenendo presente che, come sostiene Scarpa, non esistono gerarchie tra testo fonte e traduzione, ma che entrambi abbiano pari importanza in quanto l'una è la riformulazione dell'altro (2010: 77).

Va, inoltre, considerata l'importanza che l'interpretazione ricopre nel processo di traduzione. Spesso i due termini vengono confusi o utilizzati al pari di sinonimi, ma è innegabile che non possa esistere una traduzione se prima non sia avvenuto

un processo di interpretazione del testo da tradurre in modo tale da poter risolvere eventuali difficoltà. Secondo Hans-George Gadamer:

la traduzione, come ogni interpretazione è una chiarificazione enfaticante. Chi traduce deve assumersi la responsabilità di tale enfaticazione. Non può lasciare in sospeso nulla che non gli riesca chiaro. Deve decidere il senso di ogni sfumatura. Ci sono certi casi limite nei quali anche nell'originale [...] c'è qualcosa di oscuro. Ma proprio in quei casi limite viene in luce piena la necessità di decidere a cui l'interprete non può sfuggire. [...] Ogni traduzione che prenda sul serio il proprio compito risulta più chiara e più superficiale dell'originale (1983: 444).

È solo dopo aver interpretato il testo che il traduttore può decidere l'atteggiamento da adottare nei confronti delle ambiguità – se mantenerle, chiarirle o se eliminarle del tutto.

A complicare ulteriormente il tale processo vi è la mancanza di testi paralleli ai quali rifarsi. Se un testo specializzato conta un vasto repertorio di simili con i quali confrontarsi e alle cui norme e convenzioni redazionali deve adeguarsi per offrire un prodotto accettabile nella cultura di arrivo, i testi letterari sono, invece, unici. Come sostiene anche Lorenza Rega:

“La difficoltà [...] per la traduzione letteraria consiste nel fatto che, mentre tutte le altre lingue e discipline hanno in ogni lingua testi paralleli più o meno corrispondenti, per cui il traduttore ha sempre dei punti di riferimento cui richiamarsi, la lingua letteraria e la letteratura sviluppano sempre delle opere uniche accomunabili già con una certa difficoltà all'interno della propria cultura” (2001: 51).

Al traduttore, quindi, non resta altro che analizzare il testo nella sua interezza, cogliendone ogni sfumatura di significato, ogni riferimento, ogni sua caratteristica formale e stilistica per poi fare delle scelte consapevoli e coerenti con l'obiettivo che si è preposto, conscio dell'inevitabilità delle perdite.

3.2 Approccio alla traduzione

Come segnala Scarpa, bisogna partire dal presupposto che la traduzione debba adempiere a una determinata funzione per un destinatario specifico, per cui le scelte

e l'orientamento del traduttore dovranno essere ponderate in base alla rilevanza della situazione del testo fonte, il suo status e la funzione del testo d'arrivo (2010: 78). L'inserimento dell'originale all'interno di un contesto e di un determinato genere testuale diventa pertanto di fondamentale importanza nella fase preliminare del processo traduttivo in modo tale da poter mettere in atto una cernita delle eventuali strategie da applicare.

Di grande interesse è il modello proposto da Mary Snell-Hornby (1988: 92) attraverso il quale è possibile approcciare la traduzione da un punto di vista "integrato" sviluppato su sei livelli differenti:

- principali aree traduttive;
- prototipologia dei testi fondamentali;
- settori extralinguistici legati alla traduzione;
- criteri che regolano il processo traduttivo;
- aree linguistiche in relazione alla traduzione;
- aspetti fonologici (rilevanti soprattutto per la traduzione poetica).

Tenendo conto dei criteri sopraelencati e cercando di offrire una panoramica generale del testo tradotto per il presente lavoro di tesi, è possibile affermare che ci troviamo davanti a una traduzione letteraria di un testo narrativo la cui funzione è prevalentemente espositivo-comunicativa e in cui il basso livello di specializzazione consente un più ampio margine di interpretazione testuale e una scarsa aderenza concettuale. Inoltre, considerando la non-specializzazione del testo e mirando a una corretta fruibilità di questo da parte del pubblico della cultura d'arrivo, è ben possibile orientare la traduzione alle esigenze dei destinatari pur tutelando al contempo alcune caratteristiche intrinseche del testo di partenza. Ne risulta, dunque, un prodotto finale che sia il più naturale possibile, che mantenga per quanto consentito i tratti distintivi del contesto linguistico-culturale che lo ha generato e che soprattutto sia gradevole al lettore ricevente poiché, come sostiene Franco Nasi "una traduzione di un testo letterario che vanifichi questo fine, che non comunichi quel piacere, intellettuale o estetico, che spesso è del testo nella lingua di partenza, sembra fallire uno dei propri obiettivi" (2001: 147).

Non dobbiamo dimenticare però che ogni testo è anche lo specchio della cultura che lo ha generato e che vive in stretta correlazione con essa. Al contrario di quanto

afferma la teoria di Sapir-Whorf, non è la lingua a plasmare la realtà che percepiamo, ma essa diventa il veicolo attraverso il quale trasmettere la nostra realtà, quella a cui apparteniamo. Ed è questo il caso dei racconti di Sender, in cui il rapporto con la cultura d'origine, la sua aragonesità, le tradizioni, diventano tratti essenziali del testo, veicolati attraverso l'utilizzo della lingua spagnola. Nel processo traduttologico si è cercato, pertanto, di tutelare tali aspetti, più per il desiderio di restare fedele all'essenza dell'autore che alla cultura stessa.

3.3 Problemi di traduzione

Passiamo ora all'analisi di alcuni problemi di traduzione emersi dal processo traduttivo e suddivisi in base al livello testuale interessato, ovvero semantico, sintattico o stilistico.

3.3.1 Problemi a livello semantico

Le problematiche a livello semantico sono senza dubbio le più frequenti nell'ambito della traduzione letteraria, dovute principalmente all'uso connotativo che si fa dei vari termini. Il famoso linguista Roman Jakobson (1921) parlava di "letterarietà" per riferirsi all'oggetto della scienza della letteratura, intendendola come l'insieme di quelle caratteristiche linguistiche e formali proprie della lingua letteraria che consentono di distinguere un testo letterario da qualsiasi altro scritto. Al contrario di ciò che accade con la lingua ordinaria, la lingua letteraria fa un uso degli elementi linguistici condizionato da obiettivi espressivi. Ne consegue che la forma del contenuto si carichi di significati che vanno al di là di quelli meramente denotativi, arricchendosi così di nuove sfumature.

Considerando la celebre teoria sulle funzioni del linguaggio di Jakobson (1963), a complicare il processo di traduzione letteraria è proprio la "funzione poetica" del linguaggio, vale a dire quella funzione secondo la quale il segno linguistico non viene utilizzato solamente in quanto referente di una determinata espressione del contenuto, ma soprattutto in quanto capace di veicolare ulteriori significati, legati all'interpretazione soggettiva di quel significato primario. Se l'interpretazione di un

testo letterario risulta intricata già a livello intralinguistico, ancor più intricata sarà la sua eventuale traduzione poiché, come afferma Eco (2010), il significato di un termine è legato a tutte le possibili inferenze che coinvolgono quel determinato termine, ma non è detto che in sistemi linguistici diversi termini apparentemente sinonimi permettano di elaborare le stesse inferenze (63). È per questo che dietro il processo di traduzione c'è sempre una negoziazione, un patteggiamento con il testo sebbene spesso manchi un'equa distribuzione di "perdite" e "guadagni".

Ora vediamo attraverso alcuni esempi, accompagnati dalla rispettiva traduzione, come si è intervenuto per cercare di risolvere questo tipo di problematiche legate sia alla connotazione che alla denotazione dei termini. Il primo esempio è:

- (1) Como en todo este tiempo no había podido ir a la barbería, le creció tanto el pelo por la cara que parecía un **húngaro**⁷ [...] (S: 46).
Siccome durante tutto quel periodo non era potuto andare dal barbiere, gli era così tanto cresciuta la barba che aveva l'aspetto di uno **zingaro** [...].

In questo caso, il termine *húngaro* non è sicuramente utilizzato con l'intenzione di fare un mero riferimento a un abitante dell'Ungheria, ma cela dietro il suo impiego delle ragioni più profonde che vanno oltre il significato letterale. Nonostante le numerose ricerche, non è stato possibile verificarne l'utilizzo in corpora o tramite altre fonti, ragion per cui si è ritenuto necessario fare delle inferenze per cercare di comprendere il reale significato dell'espressione. La frase è tratta dal primo racconto *Noches de ánimas* in cui la nonna racconta al giovane narratore la storia dello zio Joaquín, morto dopo un lungo periodo di malattia a causa della quale non ha mai potuto far visita a un barbiere per potersi tagliare barba e capelli. Alla morte, quindi, l'uomo ha un aspetto trasandato con una barba tanto lunga da farlo somigliare a un *húngaro*. Pare evidente che il termine sia associato a uno stereotipo radicato nell'immaginario collettivo spagnolo, secondo il quale ungaro/ungherese è sinonimo di trascuratezza, di scarsa igiene e cura della persona. Sembra ovvio, allora, che in una situazione simile una traduzione letterale del termine non possa assolutamente funzionare poiché l'assenza nella cultura italiana di tale associazione comporterebbe la perdita del riferimento voluto dall'autore. È

⁷ Tutte le evidenziazioni negli esempi sono mie.

risultato necessario optare per una soluzione traduttiva che violasse il riferimento del testo originale, cercando di preservarne l'intenzione, motivo per cui si è scelto il termine "zingaro" che, secondo Treccani⁸, è spesso impiegato in modo figurato, con tono dispregiativo o polemico, come termine di confronto per indicare una persona in condizioni di scarsa igiene o cura, trascurata e sporca.

Un altro esempio di simile tipologia è:

- (2) Es **linfático**, bajo de estatura, de vientre muy abultado (S: 57).
È **flemmatico**, di bassa statura, con un ventre molto voluminoso.

Per quanto riguarda il significato di *linfático*, il glossario stilato da Dueñas Lorente alla fine dell'antologia suggerisce "*lento, pesado en sus movimientos*" (S: 123), definizione assente nel dizionario RAE. Anche in questo caso, è possibile fare delle inferenze relative all'impiego del termine, tenendo anche conto del modo del tutto singolare in cui l'autore fa uso della lingua, con l'intenzione di creare costantemente delle immagini nella mente del lettore. E in effetti, il termine qui potrebbe essere stato utilizzato con l'intento di voler suggerire una lentezza paragonabile a quella con cui la linfa scorre all'interno dei rispettivi vasi linfatici.

Va detto, però, che la lingua italiana manca di un equivalente in grado di suscitare la stessa immagine, motivo per cui in traduzione si è optato per il termine "flemmatico", in modo tale da preservare l'accezione relativa all'estrema lentezza, pur perdendo il riferimento alla linfa.

Un altro esempio interessante è:

- (3) En uno de los bancos un viejo dormitaba. En el otro, una mujer **sarmentosa**, vieja, escuálida (S: 45).
Su una delle due [panche], sonnecchiava un uomo anziano. Sull'altra, una donna **nodosa**, vecchia, macilenta.

In questo caso il problema è dato dalla traduzione del termine *sarmentosa*. Consultando il dizionario RAE⁹ alla voce *sarmentoso* si legge: "*que tiene semejanza con los sarmientos*" ovvero che somiglia a un "*vástago de la vid, largo,*

⁸ Treccani.it, s.v., "zingaro", consultato l'8 febbraio 2022, <https://www.treccani.it/vocabolario/zingaro>.

⁹ RAE.es, s.v., "sarmentoso", consultato l'8 febbraio 2022, <https://dle.rae.es/sarmentoso?m=form>.

*delgado, flexible y nudoso, de donde brotan las hojas, las tijeretas y los racimos*¹⁰; ne deriva, dunque, che l'aspetto della donna sia comparato a quello di un tralcio di vite, flessibile, sottile e nodoso. Sebbene l'equivalente italiano "sarmentosa" esista, si è ritenuto fosse di uso troppo poco comune per poter assolvere in maniera adeguata alla sua funzione. Si è optato, pertanto, per il termine "nodosa" attraverso il quale è possibile alterare in minima parte il riferimento, suggerendo al lettore l'immagine di una donna ugualmente magra e ossuta, abbassando di poco il registro linguistico.

Si è detto, inoltre, che Sender fa un uso "visivo" della lingua, spesso impiegata per creare immagini nella mente del lettore soprattutto attraverso l'impiego di figure retoriche come l'analogia. Tra le più complesse da tradurre vi è la seguente:

- (4) Por la calle en que tránsito y en dirección contraria a la mía **viene envuelto en penumbrosos tules de niebla** un hombre de pesados borceguíes [...] (S: 51).
Lungo la strada in cui cammino e in direzione opposta alla mia, un uomo dagli stivaletti pesanti, [...] si avvicina **nella nebbia come avvolto da un tulle del colore della notte**.

La difficoltà maggiore per la traduzione dell'esempio (4) è legata principalmente alla trasposizione in italiano del termine *penumbrosos*, poiché non possiede un equivalente nella nostra lingua. Per di più, è necessario fare in modo che una buona resa del termine preservi l'immagine dell'uomo avvolto nella foschia visto come se osservato attraverso un tulle di colore scuro. Purtroppo, non potendo utilizzare un aggettivo, si è dovuto ricorrere a un'esplicitazione "colore della notte", cercando però di mantenere uno stile quanto più possibile vicino a quello dell'autore.

I problemi lessicali, però, non sono dovuti solamente all'uso connotativo che si fa del termine. Si verificano anche casi in cui la lingua di arrivo manca di una forma dell'espressione per definire una determinata forma del contenuto della lingua di partenza poiché, come suggerisce Eco, "talora accade che il termine in una lingua rinvii a un'unità di contenuto che altre lingue ignorano, e questo pone seri problemi ai traduttori" (2010: 30). Tuttavia, ciò non significa che quei termini siano intraducibili. Vediamo alcuni esempi:

¹⁰ RAE.es, s.v., "sarmiento", consultato l'8 febbraio 2022, <https://dle.rae.es/sarmiento>.

- (5) [...] entonaron las campanas un miserere trágico, mientras los copos de nieve se **arremolinaban** en una danza fatídica [...] (S:47).
 [...] le campane intonarono un grave miserere mentre i fiocchi di neve **si muovevano nel mulinello** di una danza profetica [...].
- (6) El amanecer es rápido, lo suficiente para **malhumorar** al observador sensible (S: 75).
 L'alba è rapida, quanto basta per **mettere di cattivo umore** l'osservatore sentimentalista.

In ambi i casi, i termini presenti nel testo di partenza non hanno un corrispondente nella lingua di arrivo. Il verbo *arremolinar* nell'esempio (5) la cui definizione secondo il dizionario RAE è “formar remolinos en algo”¹¹ non può essere tradotto utilizzando un altro verbo in italiano, poiché la nostra lingua non ne possiede uno per riferirsi a questo particolare tipo di movimento. Lo stesso accade con l'esempio (6), in cui il verbo *malhumorar* – “poner a alguien de mal humor”¹² – non può essere trasposto mediante un altro verbo.

Una delle possibili soluzioni per ovviare a un simile problema può essere quella di ricorrere alla strategia dell'espansione per aumentare il numero dei costituenti sintattici della frase in analisi. E dunque *arremolinaban* diventa “si muovevano in un mulinello”, mentre *malhumorar* si converte in “mettere di cattivo umore”, frammentando il valore semantico del verbo in più costituenti sintattici con lo stesso significato.

È noto che un'altra delle cause che può comportare difficoltà non indifferenti durante il processo di traduzione è l'omonimia di più termini. Come sostiene Eco (2010: 21-22), una lingua fatta di molti omonimi è una lingua estremamente povera, ma soprattutto determina grandi difficoltà in quanto, prima di poter attribuire al termine il giusto significato è necessario disambiguarlo in base al contesto in cui viene utilizzato. Vediamo alcuni esempi estratti dal testo:

- (7) Un sudario de nieve envolvía los tejados y la plazuela que divisaba cada vez que dirigía mi vista a través de las vidrieras de una cocina **patriarcal** (S: 45).
 Un sudario di neve avvolgeva i tetti e la piazzetta che intravedevo ogni volta che dirigevo lo sguardo attraverso le finestre della **grande** cucina.

¹¹ RAE.es, s.v., “arremolinar” consultato l'8 febbraio 2022, <https://dle.rae.es/arremolinar?m=form>.

¹² RAE.es, s.v., “malhumorar”, consultato l'8 febbraio 2022, <https://dle.rae.es/malhumorar?m=form>.

- (8) Pone una cabellera blanca y una barba **patriarcal** a los colosales triángulos que desde aquí divisamos, como iconos de granito que perpetúen el recuerdo de cien patriarcas antediluvianos (S: 63).

Posa una chioma bianca e una barba **da patriarca** sugli enormi triangoli che intravediamo da qui, come icone granitiche che perpetuano il ricordo di un centinaio di patriarchi antediluviani.

L'aggettivo qualificativo *patriarcal* presente in entrambi gli esempi assume significati diversi, ragion per cui non può essere tradotto mediante l'impiego dello stesso termine all'interno del testo di arrivo. Esaminiamo l'esempio (7): in esso, l'aggettivo è utilizzato per qualificare un particolare tipo di cucina¹³, comune soprattutto nelle zone montane e pirenaiche, molto ampia e caratterizzata da un focolare posto al centro della stanza. Tenendo in considerazione la culturospecificità del termine in questo contesto, pare evidente che una traduzione letterale non sia sufficiente. È per questo motivo che è stata scelta come traduzione l'espressione “grande cucina” in modo da negoziare il significato e perpetuare nel testo d'arrivo solo quella caratteristica considerata rilevante per poter rendere il testo comprensibile al lettore ricevente.

Nell'esempio (8), invece, l'aggettivo *patriarcal* è utilizzato dall'autore per descrivere ancora una volta il panorama pirenaico attraverso una serie di immagini suggestive. Qui, le montagne dei Pirenei vengono paragonate a degli enormi triangoli ai quali la neve aggiunge chioma e barba, una barba così lunga, potremmo dedurre, da risultare *patriarcal*. L'immagine che prende forma nella mente del lettore è proprio quella di un patriarca con una lunga e folta barba, ecco perché, mediante la strategia della trasposizione, si è preferito convertire l'aggettivo “patriarcale” in una locuzione da + sostantivo – “da patriarca” – per rendere più esplicita l'associazione.

Analizziamo ora il caso in cui la traduzione del termine non sia particolarmente adeguata al tipo di contesto in cui viene utilizzata.

- (9) ¡ah del **castillete** si el glaciár llega a sus muros! (S: 65).

E che ne sarà del **povero castello** se il ghiacciaio raggiunge le sue mura!

¹³ *Los cremalls pirenaicos*, consultato il 9 febbraio 2022. https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/7876/43304_4.pdf;sequence=1.

Secondo il dizionario Hoepli spagnolo-italiano di Laura Tam¹⁴, una possibile traduzione di *castillete* potrebbe essere “castelletto”. Bisogna tener presente che il termine spagnolo è un diminutivo, formato da *castillo* + il suffisso *-ete* il quale viene impiegato per conferire diverse sfumature di significato “*con valor despectivo o ridiculizador [...] diminutivo, sin algún desprecio [...] o valor afectivo, porque se emplea con cariño*”¹⁵.

Tenendo conto di ciò che accade all’interno del racconto, ovvero la possibile distruzione del castello per mano del ghiacciaio, il diminutivo è sì impiegato con tono affettuoso, ma allo stesso tempo manifesta una certa compassione per l’edificio che manca invece nel termine italiano “castelletto”, così come in altre possibili varianti come “castelluccio” o “castellino”. È per questo motivo che, nel processo di traduzione, si è preferito ricorrere all’impiego dell’aggettivo “povero”, trasformando così la traduzione in “povero castello”, in modo da poter tutelare e preservare tale significato che altrimenti sarebbe andato perso.

Passiamo ora all’analisi di un altro aspetto che può complicare il processo traduttologico sul piano lessicale e semantico, ovvero la traduzione dei realia. Bruno Osimo (2011: 305) definisce i realia come “parole che denotano cose materiali culturospecifiche. Tradurre i realia significa tradurre un elemento culturale, non linguistico”. Si tratta, dunque, di termini legati al contesto culturale che li ha generati, per i quali non esistono dei corrispondenti nelle lingue target, in quanto questi rinviano a delle unità di contenuto inesistenti nella cultura di arrivo. Per la loro traduzione, Osimo propone diverse soluzioni (*ibidem*): o si decide di sostituire il dato realia ricorrendo a un dato della realtà della cultura ricevente, oppure si sceglie di conservarlo inalterato all’interno del metatesto. Vediamo, allora, in che modo si è scelto di procedere attraverso alcuni esempi:

(10) El **cimbalico** calla; el **cimbalico** escucha, y observa el efecto de su vocerío (S: 73).

Il *cimbalico* tace; il *cimbalico* ascolta, e osserva l’effetto del suo schiamazzo.

¹⁴ Hoepli.it, s.v., “castillete”, consultato il 9 febbraio 2022, https://www.grandidizionari.it/Dizionario_Spagnolo-Italiano/parola/C/castillete.aspx?query=castillete.

¹⁵ Centro Virtual Cervantes.es, “la terminación -ete”, consultato il 9 febbraio 2022, https://cvc.cervantes.es/foros/leer_asunto1.asp?vCodigo=37591.

(11) Hay en el aire acentos de **jota** lejana, y recuerdos de algo grato que creemos haber disfrutado (S: 73).

Nell'aria ci sono accenni di **jota** in lontananza, e ricordi di qualcosa di grato di cui crediamo aver goduto.

Entrambi gli estratti ci offrono esempi di elementi culturospecifici, le cui traduzioni risultano alquanto complesse. Nel primo (10), siamo di fronte a un termine in dialetto aragonese che indica una piccola campana, come spiega Dueñas Lorente all'interno del glossario (S: 121). Sebbene in questo caso l'unità di contenuto esista anche nella cultura italiana, la sua traduzione comporterebbe una grande perdita di significato, dovuta al fatto che il *cimbalico* possiede nel prototesto un valore in quanto elemento tradizionale della cultura aragonese dell'autore che, come abbiamo visto, è tanto importante sia per lui che per il testo stesso. Di conseguenza, si è preferito lasciarlo in lingua originale, aggiungendo una piccola nota esplicativa.

La stessa decisione è stata presa anche per l'esempio (11). La *jota* – come spiegato in nota 4 – è una danza folcloristica aragonese che segna all'interno del testo il forte legame che vi è tra l'autore e le tradizioni della sua terra natia. Violare il riferimento sostituendolo con un elemento tipico della cultura italiana comporterebbe una denaturalizzazione del testo, che risulterebbe agli occhi del lettore poco veritiero.

Una soluzione diversa è stata invece adottata nell'esempio seguente:

(12) El viejo deja en el suelo su **chapeo pavelo** y aventura una oración. (S:73).

Il vecchio lascia in terra il suo **sombrero pavelo** e si arrischia in una preghiera.

Qui, l'elemento culturospecifico è un tipo di sombrero, con una falda larga e diritta e una cupola conica, tipicamente utilizzato in Andalusia. In questo caso, si è optato per un adattamento parziale del termine, sostituendo *chapeo* con *sombrero*, che è ormai di uso comune nella lingua italiana, affiancato da *pavelo*, in modo tale da suggerire al lettore italiano l'idea che si tratti di una particolare tipologia di cappello, non eliminando del tutto il riferimento culturale.

Un approccio ancora diverso emerge dai seguenti esempi:

- (13) De tanto en tanto, el mugido de un viento helador, danzando una **zarabanda** endemoniada por entre las chimeneas nevadas de los tejados, se confundía con los lastimeros ayes de algún gato trasnochón [...] (S: 45)
 Di tanto in tanto, il muggito di un vento gelido, che danzava in una **sarabanda** indemoniata tra i comignoli innevati dei tetti, si confondeva con i lamenti sofferenti di qualche gatto nottambulo [...].
- (14) Nosotros pensábamos en venir a sacar mis hermanas cuando ganáramos pesetas a miles: pero aquí al *lao* —señalaba la **plaza de toros** contigua— bajó mi hermano una vez a una corrida y lo engancho el toro (S: 52).
 Pensavamo di venire a prendere le mie sorelle quando avremmo vinto migliaia di pesetas: però una volta, qui di fianco – e indicava la **piazza dei tori** attigua– mio fratello partecipò a una corrida e il toro lo incornò.

In entrambi, la scelta della traduzione dei termini *zarabanda* e *plaza de toros* è motivata dal fatto che nella lingua italiana esistono degli equivalenti in grado di preservare il riferimento culturale a due aspetti tipici della cultura spagnola.

Inoltre, parlando di elementi culturospecifici, non si può non menzionare l'utilizzo che Sender fa del dialetto aragonese. Anche in questo caso, la sua presenza provoca non pochi problemi al traduttore, il quale è posto davanti al dilemma di dover mantenere la variazione diatopica, ma allo stesso tempo fornire al lettore un testo naturalmente accettabile in lingua d'arrivo.

Se da una parte Ian Catford (1965) sosteneva che un dialetto geografico potesse essere reso in modo equivalente attraverso un dialetto geografico della lingua meta (87-88), dall'altra Peter Newmark (1988) considera qualsiasi tentativo di traduzione di un dialetto regionale eccessivamente artificiale. Piuttosto egli propone di analizzare la funzione svolta dal dialetto nel testo originale in modo tale da poter stabilire se l'autore ne abbia fatto ricorso per enfatizzare i contrasti sociali, per indicare caratteristiche culturali o semplicemente per fare un uso gergale e familiare della lingua.

Essendo maggiormente in accordo con la teoria newmarkinana e considerando l'importanza che Sender attribuisce al dialetto in quanto specchio di una forte territorialità, si è preferito non tradurre i dialettismi presenti nel testo per evitare un effetto grottesco, ma evidenziarne la presenza attraverso l'uso del corsivo.

Se per quanto riguarda i dialetti, dunque, si è scelto di utilizzare una forma di italiano standard enfatizzata a livello grafico, per le espressioni idiomatiche, invece, è stato adottato un approccio differente. Quando parliamo di espressioni

idiomatiche o modi di dire facciamo riferimento a un fenomeno linguistico ancora ampiamente oscuro al mondo accademico, riguardo al quale traduttori e linguisti hanno pareri discordanti. Per Federica Casadei esse sono espressioni plurilessicali con un significante fisso che non può essere stabilito in funzione dei significati dei componenti (1995: 28). Sicuramente il contesto in cui queste vengono utilizzate può permettere di elaborare delle inferenze relative al loro significato; tuttavia, esso rimarrà di difficile comprensione per un parlante non nativo. Ciò le rende degli elementi molto complessi da analizzare sia a livello semantico che sintattico e altrettanto difficili da tradurre.

Come sostiene Georgia Milioni (2016), le difficoltà maggiori che si possono incontrare nell'ambito della traduzione di locuzioni idiomatiche sono soprattutto legate alla loro corretta interpretazione nella cultura di partenza e alla capacità del traduttore di rendere adeguatamente in lingua d'arrivo tutti gli aspetti di significato che esse esprimono. Vengono proposte quattro metodologie traduttive, attraverso cui è possibile provare a trasporre tali locuzioni: aderenza, traduzione metaforica, omissione e resa idiomatica (28-29). Pertanto, nei casi in cui la lingua ricevente lo permette, il traduttore può scegliere di utilizzare un'altra locuzione idiomatica, altrimenti può scegliere di parafrasarla o tradurla letteralmente, a patto che l'effetto non risulti eccessivamente straniante, o può infine ometterla, se nessuna delle soluzioni precedenti è adeguata.

Vediamo alcuni esempi estratti dal testo:

- (15) Yo me referiré ahora a las primeras, y, como se dice que «**Para muestra sobra un botón**», ahí va el botón de muestra (S: 57).
Mi riferisco ora alle prime e poiché si dice che **un solo esempio è una prova sufficiente**, ecco qui l'esempio.
- (16)—En Filipinas, mi marido **tenía vara alta** con el gobernador español y después con el americano (S: 112).
– Nelle Filippine, mio marito **aveva un forte ascendente** sul governatore spagnolo e successivamente su quello americano.
- (17)—Para ellos —dijo bajando la voz como si temiera ser oída— no soy nada. **Menos que un cero a la izquierda** (S: 111).
– Per loro – disse abbassando la voce come se temesse di essere sentita – io non sono nulla. **Non valgo uno zero**.

Gli esempi appena elencati dimostrano come la traduzione delle locuzioni idiomatiche sia assoggettata al tipo di situazione in cui queste vengono utilizzate e che sia impossibile, pertanto, elaborare una teoria di traduzione valida e applicabile in modo universale. Per l'esempio (15) non è stato possibile tradurre l'espressione con un'altra equivalente in lingua d'arrivo, poiché non rinvenuta. Si è scelto, dunque, di ricorrere alla strategia dell'esplicitazione dato che la sua traduzione letterale, per quanto ugualmente comprensibile, risultava eccessivamente straniante.

Nell'esempio (16) invece, il problema è stato risolto ricorrendo all'utilizzo di una traduzione standardizzata dell'espressione che ha consentito di trasmettere a pieno il significato della locuzione originale.

Infine, nell'esempio (17) la presenza di un'espressione idiomatica con lo stesso valore semantico ha consentito una traduzione senza perdite.

3.3.2 Problemi a livello sintattico

Tra gli aspetti sintattici tipici della lingua spagnola che più contribuiscono a complicare il processo traduttivo figurano indubbiamente le perifrasi verbali. Con questo termine si intende un insieme di due o più verbi che agiscono come se fossero un'unica unità verbale e che consente di esprimere sfumature di significato difficilmente enunciabili attraverso l'utilizzo di un unico verbo (Trovato, 2018: 24).

Poiché tali perifrasi possono avere valori tanto modali quanto aspettuali, la difficoltà maggiore sta proprio nel riuscire a rendere tali valori attraverso una costruzione accettabile nella lingua d'arrivo. Vediamo alcuni esempi di diverse tipologie di perifrasi estratti dal testo:

- (18) **Va** una tras otra **encendiendo** las farolas que vigilan la calle solitaria (S: 51).
Uno dopo l'altro, **sta accendendo via via** i lampioni che vegliano sulla strada solitaria.
- (19) Algunos faroles pintados de azul **iban encendiéndose** a largos trechos (S: 107).
Pian piano, dei lampioni dipinti di blu **si accendevano** ad ampi tratti.
- (20) —Parece que esto se termina —y **fui saliendo** a la calle (S: 102).
– Sembra che stia per finire – e **lentamente uscii** in strada.

Tutti quelli sopraelencati sono esempi di utilizzo della perifrasi verbale “*ir + gerundio*”. Come suggerisce Giuseppe Trovato (2018: 30), questa perifrasi esprime

la realizzazione progressiva e graduale di una data azione. Non esiste una corrispondenza esatta in italiano, ragion per cui è necessario ricorrere all'impiego di strategie conformi con la lingua d'arrivo. È per questo che per riprodurre il valore durativo della perifrasi si è ricorso all'impiego di locuzioni come “man mano”, “pian piano” o all'avverbio “lentamente”, mentre, per quanto riguarda i tempi verbali, nell'esempio (18) si è deciso di utilizzare un presente progressivo per preservare il valore semantico dell'enunciato spagnolo e negli altri due si è mantenuto il tempo verbale del primo predicato.

Altra perifrasi molto ricorrente all'interno del testo è “*ir a + infinitivo*”, generalmente usata per esprimere l'idea di futuro certo e imminente, o per riferirsi a piani e intenzioni future (Aragonés, Palencia, 2005: 148). Vediamo alcuni esempi:

(21) Parece que en su vertiginosa rotación **va a soltarse** del bastidor de palitroques para escarmentar con un buen porrazo a los herejotes (S: 73).

Sembra che nella sua vertiginosa rotazione **si stia per sganciare** dai bastoni del telaio per punire con un bel colpo i miscredenti.

(22) Yo **iba a contestarle**, pero no me dio tiempo (S: 114).

Io **stavo per risponderle**, ma non me ne diede il tempo.

Senza dubbio, questa è una delle espressioni perifrastiche più facili da trasporre per un traduttore spagnolo-italiano, questo perché per riflettere l'idea di immediatezza dell'azione è possibile impiegare la locuzione “stare per + infinito”, che assolve una funzione molto simile a quella spagnola. E difatti, è proprio l'operazione effettuata negli esempi sopracitati.

Vediamo cosa accade con le perifrasi “*seguir + gerundio*” e “*volver + gerundio*”:

(23) La calle **seguía iluminándose** débilmente en pequeños relámpagos ininterrumpidos [...] (S: 110).

La strada **continuava a illuminarsi** debolmente in piccoli lampi ininterrotti [...].

(24) **Volvió a suspirar y siguió hablando** (S: 111).

Sospirò di nuovo e continuò.

(25) Las luces azules **volvieron a encenderse** en las farolas (S: 117-118).

Le luci blu **ripresero ad accendersi** nei lampioni.

Come affermano Salvatore Musto e Valentina Ripa (2005: 14-15), la perifrasi “*seguir + gerundio*” è una struttura perifrastica che esprime sia aspetto durativo che fase continuativa. In questo caso, la proposta italiana prevede l’impiego della costruzione “continuare a + infinito” grazie alla quale è possibile enfatizzare la valenza fasale dell’azione, seppure a discapito di quella aspettuale.

Negli esempi (24) e (25), invece, la costruzione perifrastica “*volver a + infinitivo*” ha un valore iterativo, il che significa che viene impiegata per evidenziare il carattere di un’azione o di un processo messo in atto in maniera ripetuta. Per la trasposizione in italiano si è scelto di ricorrere all’impiego della locuzione avverbiale “di nuovo” e del verbo “ripresero” che sottolineano la ripetitività delle azioni descritte nel testo fonte.

I problemi a livello sintattico, però, non interessano solamente l’impiego di strutture perifrastiche. È infatti possibile imbattersi in alcune particolari costruzioni della frase che rendono piuttosto difficile l’operazione di traduzione. A tal proposito, Rega afferma (2001: 121):

il come tradurre una parola è meno importante di come tradurre la frase e il suo ritmo. È chiaro che si tratta di un problema che si presenta già a livello di scrittura originale, ma che viene amplificato nel momento in cui si deve riformulare nella lingua di arrivo un pensiero non proprio cercando di comunicarlo nel modo più adeguato possibile, soprattutto se si tiene presente che ogni lingua di scrittore – la sua anima – ostenta un gusto, una consistenza, direi quasi polposità, inconfondibile. Di questo tutto organico, le fibre sintattico-prosodiche sono il tessuto connettivo.

Tradurre la sintassi diventa, quindi, un procedimento complesso in quanto il traduttore non deve limitarsi a offrire al pubblico un testo che conservi lo stile proprio dell’autore originale, ma al contempo deve anche fare in modo che le costruzioni sintattiche fluiscano in maniera naturale, senza suonare ostiche al lettore della cultura ricevente. Vediamo qualche esempio:

(26) Se acerca el brochazo de sangre hasta orlar la colina en cuya falda nos hallamos y, sin sentirlo, nos vemos envueltos en la luz roja como en un manto de Damasco (S: 75).

La pennellata di sangue si avvicina fino a orlare la collina e la falda nella quale ci troviamo e, senza sentirlo, ci vediamo avvolti nella luce rossa come in un manto di Damasco.

(27) Aquella noche se obstinaban, por lo visto, los aviones en hacer buenas presas (S: 113).

A quanto pare, gli aerei quella notte si ostinavano a voler fare un ricco bottino.

(28) Hay en el aire acentos de jota lejana, y recuerdos de algo grato que creemos haber disfrutado (S: 73).

Nell'aria ci sono accenni di *jota* in lontananza, e ricordi di qualcosa di grato di cui crediamo aver goduto.

Come si può notare, affinché la lettura risultasse più piacevole è stato necessario operare alcune trasformazioni a livello sintattico. In particolare, uno dei cambiamenti più frequenti è stata l'inversione soggetto-verbo come si evince dall'esempio (26) in modo tale che la frase non suonasse troppo spagnoleggiante. Inoltre, l'inversione è giustificata dalla necessità di adattare il testo originale alla struttura informativa tipica delle frasi italiane che, quando non marcata, prevede un ordine di elementi tema – rema, ovvero la parte nota/data della frase precede la parte nuova (Giusti, 2005: 108). Poiché, dunque, la pennellata di sangue costituisce l'informazione data, mentre il verbo è l'informazione nuova si è preferito optare per la loro inversione rispetto alla struttura spagnola.

Lo stesso avviene nell'esempio (27) in cui il soggetto, posto dopo l'incidentale all'interno della frase originale, viene anteposto al verbo nella frase italiana poiché corrispondente a un'informazione già nota al lettore.

Nell'esempio (28), invece, il problema è dovuto alla diversa transitività dei verbi tra spagnolo e italiano. Il verbo *disfrutar* è un verbo transitivo, al contrario della sua traduzione italiana “godere” che richiede, pertanto l'impiego della preposizione “di” a introdurre l'oggetto indiretto.

Da un'analisi contrastiva delle due lingue coinvolte nel processo di traduzione sono emerse alcune osservazioni interessanti anche per quanto riguarda i diversi usi del regime preposizionale. Afferma Trovato (2018:42-44) che le relazioni sintattiche e semantiche che si instaurano tra i lessemi all'interno delle frasi non sempre riflettono una logica grammaticale *tout court*, piuttosto esse sono frutto di relazioni logico-semantiche o semantico-concettuali. Lo stesso accade con l'uso delle preposizioni, le quali pur possedendo un valore semantico proprio, spesso vengono utilizzate con funzioni differenti, come quella correlativa o di disambiguazione.

In particolare, una delle preposizioni che ha mostrato una più ampia variabilità di traduzioni è *por*. Vediamo alcuni esempi:

(29) Pero sepa el lector que esta excusa que tanto se ha popularizado **por** la sociedad linfática, y a veces la no linfática, es absurda (S: 58).

Ma il lettore deve sapere che questa scusa, che è diventata tanto popolare **tra** i pigri di questa società, e a volte anche tra quelli che non lo sono, è assurda.

(30) Hay parajes en donde la nieve comienza a licuarse [...] en otros —los menos frecuentados **por** el sol— aparece cubriendo las escarpaduras de la montaña [...] (S: 64).

Ci sono luoghi in cui la neve inizia a liquefarsi [...] in altri – quelli meno frequentati **dal** sole – appare un enorme specchio [...].

(31) Un torrente de rocas blancas que descende **por** la umbría, callado, casi místico [...] (S: 65).

Un torrente di rocce bianche discende **nell'**ombra, muto, quasi mistico

(32) Una parte del barrio había sido evacuada **por** el peligro creciente de los bombardeos (S: 107).

Una parte del quartiere era stata evacuata **a causa del** crescente pericolo di bombardamenti.

(33) Los aviones que llegaban **por** el mar no siempre lograban penetrar hasta el centro de la ciudad [...] (*ibidem*).

Gli aerei che provenivano **via** mare non sempre riuscivano a penetrare fino al centro cittadino [...].

Nello specifico, la preposizione *por* può essere utilizzata per svariati usi (Aragonés, Palencia, 2005: 236) tra i quali: indicare la causa o il motivo di un'azione, il mezzo con cui questa si svolge, per indicare un luogo approssimato o il prezzo di qualcosa. Gli esempi sopracitati mostrano come per le diverse funzioni della preposizione siano necessarie diverse traduzioni. Nell'esempio (29), *por* ha la funzione logica di complemento partitivo, ragion per cui si è scelto di tradurlo mediante il “per” e nel (30), invece, introduce un complemento di agente/causa efficiente, reso in italiano mediante la preposizione “da”. Nel (31) e nel (33) il *por* anticipa un complemento di moto per luogo ma, mentre nel primo caso la traduzione proposta è “nell’ombra”, nel secondo caso si è preferita come soluzione “via mare”, in modo da riuscire a preservare l’idea di movimento.

3.3.3 Problemi a livello stilistico

Per quanto riguarda lo stile, i racconti non presentano delle caratteristiche formali particolarmente ricercate, sebbene l'autore riponga abbondante cura nella scelta del lessico. Ciononostante, è interessante notare come il ricorso a uno stile apparentemente semplice e lineare comporti alcune difficoltà nella traduzione, soprattutto dovute all'impiego del discorso diretto che viene utilizzato per dar voce al narratore o agli altri personaggi, i quali si esprimono spesso attraverso formule tipiche della lingua dell'oralità. Si tratta difatti di termini come *pues*, *bueno* o *claro* che spesso assolvono il compito di intercalari e per le quali non è possibile trovare un equivalente che si attenga semplicemente a veicolare il loro valore semantico, ma che rispetti la loro funzione anche in lingua d'arrivo. Vediamo degli esempi:

(34) No te ocurra, **pues**, lector, usar de la excusa que a puro de abusar ha llegado a hacerse cursi [...] (S: 58)

Che non ti accada, **dunque**, lettore, di usare la scusa che a furia di essere adottata è diventata di cattivo gusto [...].

(35) **Bueno, pues** al poco tiempo que estábamos, yo y mi hermano nos *escapemos* para ser toreros (S: 52).

Beh, dopo poco tempo, io e mio fratello scappammo per diventare toreri.

(36) [...] mi pobre abuela inició el cuento con un "**Pues**, señor" que precedía todos los que componían su vasto repertorio (S: 46).

la mia povera nonna cominciò il racconto con il solito "tanto tempo fa" che precedeva tutti quelli che componevano il suo vasto repertorio.

Va segnalato che *pues*, oltre a essere utilizzato come intercalare, svolge anche una funzione di segnale discorsivo conclusivo (San Vicente: 212), come è possibile notare nell'esempio (34). Di conseguenza, si è pensato di tradurlo come "dunque", che in italiano è classificato come congiunzione conclusiva, in modo da rimarcare il suo ruolo originario.

Nell'esempio (35), è possibile dedurre dal contesto in cui viene utilizzato che il parlante manifesti una certa titubanza e indecisione, enfatizzati dalla presenza del segnale discorsivo *bueno*, anch'esso usato con il medesimo scopo (*ibidem*: 211). In questo caso, dunque, si è scelto di ricorrere all'interiezione "beh" che manifesta una certa incertezza nella lingua parlata (*ibidem*).

Infine, per la traduzione dell'esempio (36) si è scelta una soluzione completamente diversa dalle precedenti, in quanto nessuna di queste fosse adeguata

a soddisfare la funzione svolta da *pues* in questa determinata espressione. Il motivo principale è legato al fatto che, in questo caso, il marcatore discorsivo è parte di una formula introduttiva tipica dei racconti, ruolo che è parso più importante da tutelare all'interno del testo di arrivo. Pertanto, una delle possibili traduzioni sarebbe potuta essere “c'era una volta”, scartata però a causa del suo stretto legame con le fiabe, ben lontane dal genere senderiano e sostituita da “tanto tempo fa” che rievoca il richiamo a una storia, ma meno marcata dal punto di vista del genere testuale.

Conclusioni

Si è visto come la traduzione di un testo, anche se di breve lunghezza, porti con sé numerose difficoltà sui diversi livelli testuali, indipendentemente dalla sua tipologia. Trattandosi in questo caso di un'opera letteraria, le problematiche maggiori sono scaturite dall'eccessiva libertà di interpretazione del testo fonte, il quale necessitava di un inserimento all'interno di una cornice culturale e letteraria che ne consentisse una lettura più chiara. È per questo motivo che l'analisi preliminare svolta sul prototesto ha permesso di comprendere le scelte lessicali e linguistiche attuate dall'autore, soprattutto in relazione con il contesto sociale, politico e culturale dal quale sono state generate per poter elaborare un metatesto che preservasse le sue caratteristiche intrinseche, pur adeguandosi alle norme redazionali della cultura ricevente.

Il carattere non specializzato del testo di partenza, sebbene rappresentasse un ostacolo alla traduzione, ha in realtà consentito una libertà di azione sul metatesto tale da permettere di risolvere i problemi più ostici. Nello specifico, è stato condotto un duro lavoro di analisi dei due prodotti, in modo da valutare quali scelte fossero più consone alla funzione del metatesto e quali aspetti del prototesto potessero, pertanto, essere sacrificati.

Si è cercato di offrire al lettore della cultura ricevente una traduzione che fosse in grado di preservare quanto più possibile l'anima dell'autore e la sua relazione con il mondo spagnolo, addomesticandolo e avvicinandolo alla cultura d'arrivo e al contempo favorendo una lettura scorrevole e gradevole, libera dalle influenze della lingua fonte.

Il traduttore ha dunque agito da mediatore, fungendo da ponte di comunicazione tra due mondi che, sebbene molto simili, differiscono in molteplici aspetti tanto linguistici quanto culturali.

L'analisi contrastiva delle lingue coinvolte nel processo traduttivo mediante gli esempi estrapolati dal testo ha permesso di mettere in luce una metodologia di approccio ai problemi di traduzione, affrontati sul piano semantico, sintattico e stilistico, proponendo delle valide soluzioni giustificate sul piano teorico.

Glossario

SPAGNOLO	ITALIANO
(A)tardecer	1. (v.) imbrunire; 2. (s.) tramonto
A tientas	(locuz.) a tentoni, a tastonì, alla cieca
A trechos	(locuz.) a tratti
Abismo	(s.) 1. abisso; 2. inferno, averno
Abultado	(agg.) grande, voluminoso
Acomodado	(agg.) agiato, abbiente
Acontecer	(v.) accadere, succedere
Aferrarse a/en	(v.) aggrapparsi
Aflojar	(v.) diminuire, placare, attenuare
Aguardar	(v.) aspettare, attendere, essere in attesa
Alero	(s.) grondaia
Aliento	(s.) respiro, fiato, alito
Anhelos	(s.) anelito
Antiaéreo	(s.) antiaereo
Añorar	(v.) ricordare tristemente, rimpiangere
Apedrear	(v.) lapidare
Aprisco	(s.) ovile
Arreciar	(v.) infuriare, imperversare
Arremolinar	(v.) fare mulinello
Arrojar	(v.) lanciare, scagliare
Artillería gruesa/ligera	(s.) artiglieria pesante/leggera
Asilado	(s.) richiedente asilo
Asomar	(v.) 1. spuntare; 2. affacciare, mostrare
Ataúd	(s.) bara, feretro
Atavismo	(s.) atavismo
Atenazar	(v.) attanagliare
Averno	(s.) inferno, averno

Ay	(interiez.) ayes (pl.) forma onomatopeica per 'lamento'.
Azotea	(s.) 1. lastrico solare; 2. tetto, terrazza
Azucena	(s.) giglio
Balumba	(s.) 1. bazar; 2. confusione, disordine; 3. insieme disordinato e confuso
Barranco	(s.) 1. precipizio, burrone, dirupo; 2. solco, avvallamento (se si parla di corsi d'acqua)
Bastidor	(s.) telaio
Batería	(s.) batteria
Bengala	(s.) bengala
Bisbisear	(v.) bisbigliare
Borceguí	(s.) borzacchino, stivaletto
Brisa	(s.) brezza
Buitre	(s.) avvoltoio
Bullir	(v.) bollire, agitarsi come l'acqua che bolle
Cabezo	(s.) 1. picco di una montagna; 2. piccolo monte isolato
Cantil	(s.) limite/bordo/orlo del precipizio
Capitanía	(s.) Capitanato
Causante	(s.) autore, responsabile
Ceguera	(s.) cecità
Chapeo pavelo	(s.) sombrero dalla falda larga e diritta
Cimbalico	(s.) piccola campana
Coaccionado	(agg.) costretto, forzato
Compromiso	(s.) impegno, obbligo
Conmover	(v.) scuotere
Coquetería	(s.) 1. civetteria; 2. leziosità nei modi e negli ornamenti
Corcho	(s.) sughero
Cursi	(agg.) pretenziosa, di cattivo gusto
Dar vueltas a	(locuz.) pensarci su, rimuginare
Derrumbado	(agg.) 1. demolito; 2. crollato, franato
Desacreditado	(agg.) screditato

Desdeñar	(v.) disprezzare, disdegnare
Desfiladero	(s.) gola
Desflecar	(v.) diramare, sfilacciare, sfrangere
Desgana	(s.) di malavoglia, controvolgia
Despabilar(se)	(v.) svegliarsi
Despegar	(v.) 1. decollare; 2. distaccarsi; 3. staccare
Despeñadero	(s.) precipizio
Desperazar	(v.) stiracchiarsi
Destierro	(s.) esilio
Divisar	(v.) percepire confusamente, intravedere
Dormitar	(v.) dormicchiare, sonnacchiare
Dosel	(s.) baldacchino;
Edil	(s.) consigliere comunale
Embragado	(agg.) invasivo, pervasivo
Embriagador	(agg.) inebriante
Endeble	(agg.) debole
Enervante	(agg.) snervante, estenuante
Ensalzar	(v.) 1. lodare; 2. nobilitare, elevare
Ensayar	(v.) 1. sperimentare, provare; 2. saggiare; 3. collaudare
Entendimiento	(n.) 1. intendimento, raziocinio; 2. giudizio, buonsenso
Entornar	(v.) socchiudere
Entresuelo	(s.) ammezzato, mezzanino
Escarpado	(agg.) scosceso, ripido
Escombros	(s.) maceria
Espaciado	(agg.) distanziato
Espaciar	(v.) 1. distanziare; 2. spaziare; 3. dilungarsi
Estampido	(s.) scoppio
Estoicismo	(s.) stoicismo
Estrado	(s.) 1. predella; 2. podio
Estremecerse	(v.) scuotere, tremare
Estruendo	(s.) putiferio, barabanda, frastuono, fracasso

Faena	(s.) lavoro, lavoretto
Gozne	(s.) 1. bandella, 2. cerniera
Guarecerse	(v.) ripararsi
Hallar	(v.) 1. trovare; 2. scoprire; 3. rendersi conto
Harapiento	(agg./s.) straccione
Herejote	(s.) 1. eretico; 2. sfacciato
Hospicio	(s.) orfanotrofio
Inclusa	(s.) brefotrofio
Irisado	(agg.) iridescente
Jadeante	(agg.) ansimante, ansante
Jota	(n.) ballo popolare aragonese, ma famoso anche in altre regioni della Spagna
Lajar	(s.) sassaia, sasseto
Largar	(v.) 1. liberare; 2. mollare; 3. sganciare
Lastimero	(agg.) 1. compassionevole; 2. che ferisce o dà pena
Latido	(s.) battito, pulsazione
Látigo	(s.) frusta
Linfático	(agg.) lento nei movimenti
Lirio	(s.) 1. iride; 2. iris
Liza	(s.) spesso filo di canapa
Lobreguez	(s.) oscurità intensa
Maraña	(s.) viluppo, groviglio
Marfil	(s.) avorio
Mocedad	(s.) giovinezza, gioventù
Mugido	(s.) muggito
Ocurrente	(agg.) inaspettato, casuale
Pajizo	(agg.) paglierino
Palitroque	(s.) bastone
Pañolón	(s.) scialle
Paraje	(s.) posto, luogo
Patriarcal	(agg.) patriarcale

Paulatinamente	(avv.) lentamente
Peldaño	(s.) gradino
Penumbroso	(agg.) che è in penombra
Perjudicado	(agg.) danneggiato
Picacho	(s.) punta acuta, picco
Pinar	(s.) pineta
Pisar	(v.) 1. pestare; 2. calpestare
Pitillo	(s.) sigaretta
Plazuela	(s.) piazzetta
Portal	(s.) 1. vestibolo, androne, atrio; 2. portone, portale; 3. portico, porticato
Portavoz	(s.) 1. portavoce; 2. megafono
Pregón	(s.) bando, proclama
Quejido	(s.) lamento, gemito
Ráfaga	(s.) raffica
Rancio	(agg.) antico, illustre
Rapaz	(s.) coll. ragazzo.
Rasurar	(v.) rasare
Recelo	(s.) sfiducia, sospetto, diffidenza
Recio	(agg.) 1. massiccio, grosso, imponente; 2. robusto, forte, vigoroso
Reducto	(s.) opera militare
Regocijar	(v.) rallegrare
Remachar	(v.) ribadire
Remansarse	(v.) acquietarsi
Remate	(s.) fine, termine, conclusione
Restallido	(s.) schiocco
Retratar	(v.) ritrarre
Sarmentoso	(agg.) sarmentoso, di tralcio lungo e nodoso ma debole
Sino	(s.) destino
Sombrío	(agg.) 1. oscuro, cupo; 2. malinconico, triste

Soplar	(v.) soffiare
Sótano	(s.) cantina
Sudario	(s.) sudario
Tabique	(s.) tramezzo, divisorio
Taurófilo	(agg.) estimatore della corrida
Tempestad	(s.) tempesta
Tibio	(agg.) mite, temperato, tiepido
Tiniebla	(s.) tenebra, oscurità
Tísico	(agg.) di chi soffre di tisi, che mostra i segni della malattia
Tomillo	(s.) timo
Trampa	(s.) 1. inganno, imbroglio; 2. trappola
Transversal	(s.) traversa, via laterale
Trasnochón	(agg.) 1. chi passa la notte a vegliare, senza dormire; insonne; 2. chi passa la notte in un posto diverso rispetto al proprio domicilio.
Tul	(s.) tulle
Umbría	(s.) ombra
Usufructo	(s.) usufrutto
Vara	(s.) bastone del comando
Vocerío	(s.) schiamazzo
Vocinglero	(agg.) chiassoso
Voluptuosidad	(s.) 1. voluttà, appagamento dei sensi; 2. capriccio
Zarabanda	(s.) sarabanda

Bibliografia e sitografia

Aragonés L., Palencia R. (2005). *Gramática de uso del español. Teoría y práctica*. Milano: Hoepli Editore.

Casadei F. (1995). Flessibilità delle espressioni idiomatiche in Casadei, F., Fiorentino, G., Samek-Lodovici, V., *L'italiano che parliamo*. Santarcangelo di Romagna: FARA.

Casas A. (2021). Il modernismo spagnolo e la cultura del fantastico. *IF*. 26. 19-25.

Catford J.C. (1965). *A Linguistic Theory of Translation*. London: Oxford University Press.

Dueñas Lorente J.D. (2011). Introducción. *Cuentos y Leyendas*. Saragozza: Universidad de Zaragoza.

Eco U. (2010). *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani.

Fiore A. (2015). *Ramón J. Sender tra verità e finzione, con epilogo cinematografico*. Firenze: Università degli Studi di Firenze. 389-430.

Gadamer H. G. (1983). *Verità e metodo*. Milano: Bompiani.

Giusti G. (2005). La struttura informativa della frase e il focus nell'italiano delle traduzioni in Cardinaletti A., Garzone G., *L'italiano delle traduzioni*, Milano: Franco Angeli, pp. 107-122.

Jakobson R. (1963) *Essais de linguistique générale*, Paris: Minuit. trad. it. (1966). *Saggi di linguistica generale*. Milano: Feltrinelli.

Milioni G. (2016). I tratti culturali nella traduzione delle espressioni idiomatiche in italiano e in greco in Scotti Jurić R., Poropat Jeletić N., Matticchio I., *Traduzione e plurilinguismo*. Pola: Università Juraj Dobrila di Pola. pp. 25-33.

Musto S., Ripa V. (2005). *Le perifrasi gerundivali in spagnolo e in italiano: uno studio contrastivo*. Roma: AISPI. pp. 408-427.

Nasi F. (2001). *Sulla traduzione letteraria*. Ravenna: Longo Editore Ravenna.

Newmark P. (1988). *Approaches to Translation*. London: Prentice Hall.

Osimo B. (2011). *Manuale del traduttore*. Milano: Hoepli Editore.

Rega L. (2001). *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*. Torino: Utet Libreria.

- Roas D. (2021). La narrativa fantastica spagnola nel XIX secolo. *IF*. 26. 11-17.
- San Vicente F. (2007). *Partículas/Particelle. Estudios de lingüística contrastiva español e italiano*. Bologna: Università di Bologna.
- Scarpa F. (2010). *La traduzione specializzata*. Milano: Hoepli Editore.
- Sender R. J. (2001). *Crónica del Alba*, volume I. Barcellona: Destino.
- Sender R. J. (2011). *Cuentos y Leyendas*. Saragozza: Universidad de Zaragoza.
- Snell-Hornby M. (1988). *Translation studies: An integrated approach*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co.
- Trovato G. (2018). *Lingüística española y traducción desde la contrastividad*. Roma: Aracne Editore.
- Shulman I. A. (1987). Modernismo/modernidad: metamorfosis de un concepto in *Nuevos asedios al modernismo*. Madrid: Taurus. pp. 11-38.

Dizionari

- Treccani.it, consultato l'8 febbraio 2022, <https://www.treccani.it/>.
- RAE.es, consultato l'8 febbraio 2022, <https://www.rae.es/>.
- Grandi dizionari Hoepli spagnolo-italiano, Hoepli.it, consultato l'8 febbraio 2022, https://www.grandidizionari.it/dizionario_spagnolo-italiano.aspx.