

La traducción de la variación lingüística en los textos literarios entre Italia y España

editado por
Claudia Demattè
y Mirella Marotta Peramos

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 34

La traducción de la variación lingüística en los textos literarios
entre Italia y España

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Serie diretta da
Enric Bou

34



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Direzione scientifica Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Denmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Alfredo Martínez-Expósito (University of Melbourne, Australia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Presotto (Università di Trento, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

Comitato di redazione Ignacio Arroyo Hernández (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marcella Ciceri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elena Dal Maso (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) René Lenarduzzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Mistrorigo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Laura Nadal (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adrián J. Sáez (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Mônica Simas (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Manuel G. Simões (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Roma, Italia) Giuseppe Trovato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati
Università Ca' Foscari Venezia
Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199,
30123 Venezia, Italia
rassegna.iberistica@unive.it

e-ISSN 2610-9360
ISSN 2610-8844



URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/biblioteca-di-rassegna-iberistica/>

La traducción de la variación lingüística en los textos literarios entre Italia y España

editado por
Claudia Demattè
y Mirella Marotta Peramos

Venezia
Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press
2023

La traducción de la variación lingüística en los textos literarios entre Italia y España
editado por Claudia Demattè, Mirella Marotta Peramos

© 2023 Claudia Demattè, Mirella Marotta Peramos per il testo | for the text

© 2023 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione | for the present edition



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: il saggio pubblicato ha ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione doppia anonima, sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari, ricorrendo all'utilizzo di apposita piattaforma.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: the essay published has received a favourable evaluation by subject-matter experts, through a double blind peer review process under the responsibility of the Advisory board of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari, using a dedicated platform.

Edizioni Ca' Foscari | Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia
<https://edizionicafoscari.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione dicembre 2023 | 1st edition December 2023

ISBN 978-88-6969-767-8 [ebook]

ISBN 978-88-6969-768-5 [print]

Progetto grafico di copertina | Cover design: Lorenzo Toso

Stampato per conto di Edizioni Ca' Foscari, Venezia

nel mese di dicembre 2023 da Skillpress, Fossalta di Portogruaro, Venezia

Printed in Italy



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Lettere e Filosofia

La presente pubblicazione è stata realizzata con il supporto del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento.

La traducción de la variación lingüística en los textos literarios entre Italia y España /
editado por Claudia Demattè, Mirella Marotta Peramos — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2023. — xii + 150 pp.; 23 cm. — (Biblioteca di *Rassegna iberistica*; 34). — ISBN 978-88-6969-768-5

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-768-5>

DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-767-8>

La traducción de la variación lingüística en los textos literarios entre Italia y España

editado por Claudia Demattè y Mirella Marotta Peramos

Abstract

The volumes present the essays of a group of Spanish Language and Literature academics at Italian universities and another group of Italian Language and Literature professors at Spanish universities. All of them dedicate their investigations to literary translation, from the theoretical and practical point of view, focusing on the problem of linguistic variation. Throughout texts belonging to different ages, from the Middle Ages and the Renaissance to the twenty-first century, the essays address different aspects of translation from Spanish into Italian and vice versa, and from Italian into Catalan, underlying how the dialogue between Spain and Italy is still very topical.

Keywords Linguistic variation. Spanish translation into Italian. Italian translation into Spanish. Italian translation into Catalan.

**La traducción de la variación lingüística en los textos literarios
entre Italia y España**

editado por Claudia Demattè y Mirella Marotta Peramos

Índice

Introducción

Claudia Demattè, Mirella Marotta Peramos ix

LA TRADUCCIÓN DE LA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA
EN LOS TEXTOS LITERARIOS ENTRE ITALIA Y ESPAÑA

Variación dialectal y traducción literaria

Una revisión bibliográfica

Isabel Tello Fons 3

CALAS EN LA TRADUCCIÓN LITERARIA
ENTRE MEDIOEVO Y CONTEMPORANEIDAD (DE ESPAÑA A ITALIA)

Animali, moralizzazioni e scarti nel *Libro de los Gatos*

Elisabetta Paltrinieri 23

Multilinguismo e traduzione: il caso di Torres Naharro

Andrea Baldissera 43

Tradurre, adattare e riscrivere in versi il Chisciotte in Italia ad inizio Ottocento (parte II)

Nicola Limosino e Vincenzo Moreno

Claudia Demattè 59

Retos de la traducción para la primera adolescencia

Una aproximación a la traducción al italiano de *Alas de fuego*
(2004) de Laura Gallego García

Giulia Tomasi 73

CALAS EN LA TRADUCCIÓN LITERARIA DEL SIGLO XIX
A LA CONTEMPORANEIDAD (DE ITALIA A ESPAÑA)

«Le ricordanze» de Leopardi en la versión catalana de Ricard Permanyer

Assumpta Camps Olivé 91

La insoportable levedad de la cercanía entre dos lenguas Mirella Marotta Peramos	115
La traducción al español de la marca dialectal siciliana presente en la literatura contemporánea Entre la estandarización, la sustitución y otras estrategias (des)acertadas Eva Muñoz Raya	133

**La traducción de la variación lingüística en los textos literarios
entre Italia y España**

editado por Claudia Demattè y Mirella Marotta Peramos

Introducción

Claudia Demattè

Università di Trento, Italia

Mirella Marotta Peramos

Universidad Complutense de Madrid, España

Índice 1 Calas en la traducción literaria entre Medioevo y contemporaneidad (de España a Italia). – 2 Calas en la traducción literaria del siglo XIX a la contemporaneidad (de Italia a España).

El volumen nace de la colaboración entre un grupo de filólogos hispanistas de universidades italianas y otro de italianistas de universidades españolas comprometidos todos en la investigación de la traducción literaria, tanto desde el punto de vista teórico como práctico. La idea de profundizar en el estudio de los movimientos de ida y vuelta de los textos literarios entre Italia y España en distintas épocas nos pareció excelente para centrar nuestra atención en el tema de la variación lingüística. A partir de Halliday, Isabel Tello Fons, en su ensayo «Variación dialectal y traducción literaria: una revisión bibliográfica», nos demuestra cómo a lo largo del último siglo la lingüística sistémico-funcional se ha convertido en uno de los modelos del lenguaje que ha influido enormemente en la disciplina. El recorrido desde los años sesenta hasta la contemporaneidad brinda a la estudiosa la oportunidad de subrayar que «la noción central sería la situación comunicativa o registro (con las categorías de campo, tenor y modo), ya que esta condicionaría, en mayor o menor medida, las distintas

La introducción nace de la colaboración entre las editoras del volumen. Aclaramos que el primer apartado corresponde a Claudia Demattè y el segundo a Mirella Marotta Peramos.

formas en las que los usuarios se expresan». Tello Fons se centra, a continuación, en un tipo concreto de variación lingüística, el dialecto, su inserción en las obras literarias y las problemáticas de su traducción. Tomando esta afirmación como punto de partida, los trabajos recogidos en el presente volumen analizan el problema de la variación lingüística en la traducción de distintos textos, autores y épocas.

1 Calas en la traducción literaria entre Medioevo y contemporaneidad (de España a Italia)

Cuatro hispanistas de las universidades italianas se centran en distintas épocas, el Medioevo, el Renacimiento, el siglo XVII y el siglo XXI, respectivamente, para poner de relieve cómo el diálogo entre España e Italia sigue siendo un tema de gran actualidad, puesto que las editoriales otorgan atención a la lectura en traducción tanto de clásicos como de nuevos autores. En concreto, Elisabetta Paltrinieri (Università di Torino) en «Trasporre una traduzione medievale: animali, moralizzazioni e scarti nel *Libro de los Gatos*», presenta las problemáticas evidentes a la hora de traducir, por primera vez, a una lengua moderna un texto que solo en época muy reciente ha sido reconocida como una versión medieval de las *Fabulae* o *Narrationes* del clérigo normando Odo de Chérítón. La estudiosa se dedica al análisis de la doble transposición de los códigos culturales ya que tiene en cuenta los manuscritos latinos de Odo, y en concreto el Corpus Christi 441, que se considera el más cercano a la versión española del *Libro de los gatos*. Para su estudio se centra en la traducción de los animales, las moralizaciones y la divergencia entre los manuscritos y el texto español que plantean evidentes problemas a la hora de ocuparse de la traducción de una traducción, hecho al que se añade la distancia temporal entre un texto medieval y una transposición para el lector contemporáneo.

En el ensayo «Multilinguismo e traduzione: il caso di Torres Naharro» Andrea Baldissera (Università del Piemonte Orientale) se centra en la traducción de la *Propalladia* (1517), un texto misceláneo que acoge varios géneros, como poesía y teatro, y se presenta como fundamentalmente multilingüe. Se centra, pues, en las traducciones de *Soldadesca* y *Tinellaria* por parte de Teresa Cirillo Sirri para subrayar las problemáticas que atañen a la oralidad y a las lenguas y los dialectos utilizados por Torres Naharro, destacando, entre estos, la presencia de los italianismos, casi un ‘sayagués italiano’ que remite a diferentes zonas geográficas y estratos sociales de la Italia medieval.

Siguiendo el hilo temporal, Claudia Demattè (Università di Trento) vuelve sobre uno de sus temas de investigación, la recepción del *Quijote* en Italia a lo largo de distintas épocas, para centrarse en el siglo XIX. Su ensayo titulado «Tradurre, adattare e riscrivere in

versi il *Chisciotte* in Italia ad inizio Ottocento (parte II): Nicola Limosino e Vincenzo Moreno» constituye la segunda parte de un estudio que marca la importancia del contexto histórico-literario italiano de finales del XVIII y principios del XIX para el éxito de la obra cervantina que, desde el siglo XVII, había podido contar tan solo con la traducción de Lorenzo Franciosini. En concreto, los dos traductores estudiados difieren por su formación y por su origen, siendo Nicola Limosino un empleado del comercio en Turín mientras que Vincenzo Moreno era un abogado de Nápoles. Los rasgos diastráticos y diatópicos del texto traducido, junto a las problemáticas de la trasposición de la prosa al verso, se convierten en el centro de la atención de la estudiosa quien lleva a cabo un análisis puntual de las traducciones italianas analizadas.

Finalmente Giulia Tomasi (Università di Trento), en «Retos de la traducción para la primera adolescencia: una aproximación a la traducción al italiano de *Alas de fuego* (2004) de Laura Gallego García», después de un repaso de la definición de literatura juvenil, se dedica al estudio de las problemáticas de la trasposición del género *fantasy* a otro idioma analizando un fenómeno literario muy interesante, las novelas de la escritora valenciana Laura Gallego García, quien representa una de las más vendidas del género en España, y que se está empezando a presentar en Italia y en Francia. Tomasi se centra en la traducción de las interjecciones y de las palabras ofensivas, junto a las palabras que definen los mundos fantásticos, que se reconocen como rasgos denotativos de las variaciones lingüísticas presentes en *Alas de fuego* para subrayar la evidente necesidad, por parte de los traductores, de contar con el conocimiento del léxico contemporáneo juvenil, ya que el público al que se dirigen se caracteriza por un habla muy específica y por la necesidad de contar con «un lenguaje evocador y rico en descripciones vívidas».

2 Calas en la traducción literaria del siglo XIX a la contemporaneidad (de Italia a España)

Los trabajos que toman como referencia la traducción de textos italianos hacia el español no se deslizan tan atrás en el tiempo como los de los hispanistas. Inician en el siglo XIX con el estudio de la profesora de la Universidad de Barcelona, Assumpta Camps, sobre la traducción al catalán de algunas obras de Giacomo Leopardi. En especial, se centra en los problemas que presenta la versión al catalán de «*Le ricordanze*» que hace Ricard Permanyer en 1928. La autora del trabajo analiza de forma muy detallada, verso a verso, los aspectos más interesantes de la traducción de Permanyer, aportando interesantes conclusiones no solo sobre la operación traductora, que se inscribe en la poética novecentista, sino también sobre la imagen de

Leopardi que nos ofrece el texto traducido, contribuyendo, por esta vía, a su recepción en ámbito hispánico.

El trabajo de la profesora Eva Muñoz Raya, de la Universidad de Granada, se centra en el análisis de modelos y estrategias de traducción que han escogido los traductores de autores de la narrativa italiana contemporánea, como Camilleri, Consolo o Torregrosa, que han incluido marcas dialectales en sus textos, en concreto, se analiza la variedad siciliana. La autora del estudio ha seleccionado el material de análisis partiendo de las características distintivas que presentan tanto ante el proceso de traducción como en el producto: su densidad dialectal, el valor de la marca diatópica que refleja el autor y, especialmente, el factor determinante que conforma la función o finalidad del texto de llegada.

Por último, Mirella Marotta, de la Universidad Complutense de Madrid, hace un estudio sobre interferencias léxicas entre el italiano y el español que determinan importantes dificultades a la hora de traducir entre estas dos lenguas. Analiza distintos problemas en las obras de autores de la literatura italiana de los últimos años. En textos seleccionados de Antonio Tabucchi analiza inadecuaciones de registro y frecuencia en la traducción, determinados por la proximidad léxica entre las dos lenguas y por la falta de elección por parte del traductor del significado que un determinado parónimo tenía en el original. A través de textos de Alessandro Baricco, pone de manifiesto problemas de traducción de muy difícil resolución, muchos de los cuales suponen –citando a Umberto Eco– una pérdida inevitable. Por último, en la versión filmica de la obra de Andrea Camilleri *La rete di protezione* (*La red de protección*), estudia los problemas que presenta el uso del dialecto siciliano a la hora de producir la traducción del guión para el doblaje y los subtítulos.

La traducción de la variación lingüística en los textos literarios entre Italia y España

Variación dialectal y traducción literaria

Una revisión bibliográfica

Isabel Tello Fons

Universitat de València-IULMA, España

Abstract This study aims to provide a historical overview of the translation of linguistic variation in translation studies. It is well known that linguistic variation is most prevalent in literary texts and, consequently, in all creative works. In addition to the difficulties of translating literature, there are also the obstacles of bringing the variation of dialects and registers, so deeply rooted in a specific culture, into a different language and culture, which means that the translation of linguistic variation has been and continues to be one of the recurring themes in translation studies. This article will show the attention that the discipline has paid over time to this classic problem of translation and will highlight some classifications of translation strategies applied to linguistic variation will be highlighted. As will be seen, the transfer of variation from one language to another is almost always conditioned by factors beyond the purely linguistic.

Keywords Linguistic variation. Dialect. Register. Literature. Polyphony. Polysystem.

Índice 1. Introducción. – 2. ¿Qué es la variación lingüística? Dialectos y registros. – 3. Traductología y variación lingüística: perspectiva histórica. – 3.1 Décadas de 1960 y 1970. – 3.2 Décadas de 1980 y 1990. – 3.3 Décadas de los 2000 y 2010. – 4. La traducción de los dialectos. – 5. Conclusión.

1 Introducción

El alto grado de autoría de los textos literarios hace que la aparición de dialectos ficticios sea frecuente, no siendo tan habitual su trasvase cuando este rasgo se ha de plasmar en otras lenguas. Géneros literarios como el teatro, donde las adaptaciones a diferentes culturas conllevan de forma natural el ajuste de la oralidad, o subgéneros como la traducción juvenil, parecen más permisivos a

la traducción de los rasgos dialectales. Sin embargo, la novela es un género en el que estudios teóricos y traducciones ponen de manifiesto la disparidad de pareceres en cuanto a la conveniencia de restituirlos en la otra lengua o no. A pesar de que en el ámbito académico hay numerosas investigaciones de autores que proponen, en lo teórico, soluciones en las que el dialecto de la lengua origen (LO) se restituye por rasgos dialectales en la lengua meta (LM), la dificultad de llevar estas soluciones a la práctica hace que los traductores se vean en muchas ocasiones abocados a recurrir a la normalización o estandarización hacia la lengua normativa. Cuando el tipo de dialecto lo permite, el recurso hacia un lenguaje jergal no estándar en la LM puede convertirse en la solución a este escollo eterno (cf. Soto 1993; Hatim y Mason [1990] 1995; Ramos 2009; Tello Fons 2011; Morillas 2016).

2 ¿Qué es la variación lingüística? Dialectos y registros

Como es sabido, el mismo significado lingüístico puede verbalizarse de diferentes maneras según los hablantes y los diferentes contextos en los que se utilice la lengua. A esta condición elástica de la lengua la llamaríamos variación lingüística, y según Muñoz se puede definir como «la expresión de significados potencialmente similares mediante estrategias diferentes que dan lugar a segmentos textuales distintos» (citado en Mayoral 1999, 6). Del uso de la lengua se desprenden diversas particularidades, que no son solo lingüísticas, pues este está condicionado por factores que pueden ser sociales, geográficos o históricos, entre otros. Cuando se habla de variación lingüística en el ámbito de la traductología, es corriente nombrar a Halliday y su lingüística sistémico-funcional como uno de los modelos del lenguaje que ha influido enormemente a la disciplina. Según la lingüística sistémico-funcional, encontraríamos dos tipos concretos de variación lingüística: dialectos y registros. La situación de uso en la que se desarrolla la comunicación da lugar a la existencia de diferentes registros, definidos como «la configuración de recursos semánticos que el miembro de una cultura asocia típicamente a un tipo de situación» (Halliday 1978, 146). Según esto, los hablantes reconocemos fácilmente las opciones semánticas disponibles en un entorno comunicativo determinado. Siguiendo el modelo propuesto por Halliday, el registro viene determinado por el contexto de situación, que «identifica esas categorías generales que siempre influyen sobre nuestros actos comunicativos, configurando cada discurso en cualquier variedad de habla que sea» (Ghio y Fernández 2008, 42). Tres categorías constituyen el contexto de situación: el campo o «naturaleza del proceso social, es decir, qué es lo que se está haciendo con y por medio del discurso»; el tenor o «relaciones sociales entre

los participantes del discurso»; y el modo o «manejo semiótico de la interacción como evento social (por ejemplo, si la actividad se logra por coerción, por persuasión, o por instrucción)» (42).

Por otro lado, el uso que los hablantes hacen de la lengua da lugar a los diferentes dialectos, que se diferencian del registro en que «el dialecto es lo que una persona habla, determinada por quién es; el registro es lo que una persona está diciendo, determinada por lo que está haciendo en ese momento» (Halliday 1978, 110). Si bien la definición de dialecto puede presentarse más o menos restrictiva (Muñoz define el dialecto como «toda variedad sistémica de una lengua específica que se habla en una zona concreta» [1995, 4]), en realidad cuando se habla de variedad dialectal se suele aludir no solo a las variedades lingüísticas referidas al espacio, igualmente llamadas geográficas o diatópicas, sino también a otras variedades que se dan entre distintos niveles de un mismo sistema (variedades diastráticas, que distinguen entre los distintos niveles sociales, o variedades históricas o diacrónicas) (García Moutón 1994). Las variedades dialectales se hacen evidentes en el léxico, la pronunciación, la sintaxis, y en general se manifiestan más oralmente que en la lengua escrita.

3 Traductología y variación lingüística: perspectiva histórica

En relación con los diferentes tipos de dialectos y registros, se ofrece ahora un repaso histórico de la literatura existente en el marco de la traductología, pero también se recogen aquellas clasificaciones que, desde áreas limítrofes, resultan relevantes para un posterior acercamiento a la traducción. El repaso que se esboza a continuación no pretende ser exhaustivo, pues prima la visión general temporal. Además, este capítulo introductorio se interesa particularmente por el dialecto y su traducción, por lo que, en las clasificaciones siguientes, se hará hincapié en el tratamiento que recibe la variación lingüística que tiene que ver con los hablantes.

3.1 Décadas de 1960 y 1970

Este repaso comienza en la década de los 60 del siglo pasado por su aproximada coincidencia con el periodo fundacional de los estudios de traducción como disciplina independiente. Debido al temprano momento dentro de la traductología, las clasificaciones principales suelen adscribirse a la lingüística, disciplina que hasta ese momento tradicionalmente se encargaba de estudiar la traducción. Aquí es necesario volver a hablar de Halliday, como el mayor exponente de la

lingüística sistémico-funcional, y de sus enfoques sobre variación lingüística, de los que continuamente bebe la traductología. En la obra *The Linguistic Sciences and Language Teaching* (Halliday, McIntosh, Strevens 1964), se expone su visión sobre el tema de forma extensa. Se distingue entre los dos tipos de variación o cambio en la lengua que mantienen entre sí una relación funcional. Por una parte, las variedades lingüísticas relacionadas con el usuario o dialectos dependen del espacio (dialectos geográficos), aunque también se incluye aquí el dialecto estándar, es decir, la variedad no marcada por rasgos propios de otros dialectos. Posteriormente, Halliday incluirá el factor social a esta clasificación (diferencias entre los estratos socioculturales de una comunidad lingüística). Por otra, las variedades relacionadas con la situación comunicativa o registros, y que atienden a las distintas variables esbozadas en la introducción. Los autores incluyen aquí el idiolecto, o la forma de hablar particular de cada persona. El idiolecto supone una amalgama de rasgos procedentes de los otros dialectos y de los diatipos controlados por el individuo.

Influenciado por los anteriores, Catford concibe la traducción como parte de la lingüística contrastiva, y en su obra *A Linguistic Theory of Translation. An Essay on Applied Linguistics* (1965) distingue entre variedades 'permanentes' y 'transitorias' que podrían cambiar con la situación, y donde se encontrarían categorías como el registro, el estilo o el modo. Las variedades permanentes incluyen el idiolecto, el dialecto (entendido como variedad relacionada con una afiliación geográfica), el dialecto temporal o *état de langue*, relacionado con la dimensión temporal del emisor o del texto que éste produce, y el dialecto social, relacionado con la clase social y estatus del hablante (1965, 85-6). Catford apunta que el número y naturaleza de variedades diferirá según las lenguas, y utiliza el término 'marcadores' (*markers*), para aludir a las características de la lengua que nos hacen pensar que determinadas manifestaciones pertenecen a una u otra variedad. Estos marcadores pueden ser léxicos, fonológicos, o gramaticales, entre otros. De esta manera, la lengua estándar compartida por toda comunidad y que difiere muy poco en su forma escrita tendría que considerarse como no marcada. Tanto el término 'marcador' como su propuesta de clasificación serán retomados más tarde por otros autores.

Coseriu también merece mención en este periodo. En *Lezioni di linguistica generale* ([1973] 1981) se expone que dentro de la variación pueden ocurrir diferencias diatópicas, es decir, diferencias en el espacio geográfico, aunque también diferencias diastráticas entre los estratos socioculturales de la comunidad lingüística, o diferencias diafásicas entre los diversos tipos de modalidad expresiva. Con esto último se refiere a las diferencias estilísticas que se pueden dar dentro de una lengua: lengua hablada/lengua escrita, lengua de uso/lengua literaria, lenguaje familiar/lenguaje público/lenguaje corriente/

lenguaje burocrático. Según este punto de vista, la variedad relacionada con el usuario y la relacionada con el uso se encuentran en una misma escala. A estos tres tipos de variación les corresponden tres tipos de lenguas comprendidas dentro de la lengua histórica: dialectos (aplicados a todos los tipos de variedades regionales comprendidas en la lengua histórica, también a las de la lengua común), los niveles de lengua (los llamados dialectos sociales) y los estilos de lengua (por ejemplo, el estilo familiar, el literario, etc.). En el discurso de una lengua siempre habrá una lengua funcional determinada, algo clave en el análisis dialectal y en su posterior traducción.

Desde la sociolingüística, Gregory y Carroll ([1978] 1986), inciden en los dos tipos fundamentales de variación lingüística, dialectos y diatipos, y sobre la inevitable interrelación entre ellos. En esta obra se señala la complicación de acotar los dialectos, puesto que, por ejemplo, en una misma época se puede dar el uso variable de rasgos de dos dialectos temporales. También señalan la distinta importancia que se le otorga a los dialectos geográficos según la región en la que se hablan, algo de gran importancia si se piensa en la traducción. Se habla del idiolecto manipulado para explicar que, aunque de forma general el idiolecto refleja la experiencia de alguien inconscientemente, también puede ser producido con fines creativos. Esto tiene relevancia para la práctica traductora, ya que el idiolecto manipulado, caricaturesco, que se encuentra en un personaje literario será más susceptible de ser traducido que el idiolecto natural y no forzado del autor.

Desde los estudios de traducción, House (1977) clasifica la variación lingüística dentro de un modelo de análisis textual que tiene como fin la evaluación de traducciones en un contexto didáctico. De nuevo, se vuelve a distinguir entre variación relacionada con usuario y uso. Dentro de la primera se encuentran los parámetros de origen geográfico, clase social y época. No se ahonda más en los dialectos y tampoco se incluye el idiolecto en la clasificación puesto que éste entraría en la variedad relacionada con el uso de la lengua. Nida, también desde la traductología, trata la cuestión de la variación lingüística en sus trabajos de 1969, 1975, 1996 y 2002, entre otros, aunque sin exponer una clara categorización. A través de sus obras se refiere a los dialectos, aunque al principio considerando al dialecto geográfico como única variedad dialectal (1969). Más tarde introduce la distinción entre 'variedades de lengua' y 'variedades de estilo' (1975), y posteriormente introduce los dialectos socioculturales (1996). En todo momento, se alude a la variación lingüística por la dificultad que supone para la práctica de la traducción. Apunta, por ejemplo, que, dependiendo del estatus literario de la lengua en cuestión, los problemas relacionados con la variedad lingüística serán diferentes o que el público receptor marcará la viabilidad del dialecto que se elija plasmar en la traducción.

Desde una época temprana para los estudios de traducción, en todas las teorizaciones permea la dificultad de delimitar dialectos y registros en las distintas lenguas.

3.2 Décadas de 1980 y 1990

Si bien se trata de una época prolífera para la traductología, muchas de las clasificaciones de la variación siguen partiendo de otras anteriores y de disciplinas afines.

Bell (1991) distingue entre dialectos y registros, y otorga mayor atención a los últimos. En su propuesta los usuarios de la lengua se diferencian por las categorías de tiempo y espacio, dándose dentro de ésta última la distinción entre espacio físico (dialecto geográfico) y social (dialecto social). De esta forma, se incluye la dimensión social dentro de la espacial, lo que da a entender que la procedencia geográfica del usuario también incluye unas condiciones de estratificación social. La variación lingüística ocupa un lugar amplio y preferente en esta obra, lo que pone de manifiesto la importancia que le otorga el autor en el proceso de comunicación.

El manual de traducción de Baker (1992) clasifica la variación inspirándose en Catford (1965). Entre otros temas, Baker habla del significado connotativo y afirma que el significado evocado surge de la variación dialectal y de los distintos registros. En la variedad dialectal incluye los dialectos geográficos, temporales (por ejemplo, no solo los términos utilizados en diferentes momentos de la historia de una lengua serían considerados marcadores temporales, también los términos y estructuras utilizadas por miembros de diferentes edades dentro de una comunidad), y sociales. En cuanto a la dimensión del uso, la diferencia de registro surge del diferente campo, tenor y modo. Al hablar de dialectos temporales, se incluye el parámetro de la edad, algo que se justifica por tratarse de una variación, al fin y al cabo, dependiente del tiempo. El manual se detiene más en registros que en dialectos y los consejos de traducción van orientados a la problemática de traducir un determinado registro por otro.

La clasificación que realizan Hatim y Mason (1990), al igual que la de Halliday et al. (1964), también destaca la dimensión social de la lengua. El contexto adquiere el estatus de elemento clave, por encargarse, no sólo de la variación lingüística, sino de la intencionalidad del discurso, de los vehículos de expresión de este y de la intertextualidad. Los dialectos se clasifican dentro de la dimensión comunicativa, una de las tres dimensiones que les sirven para analizar y describir el contexto. Se aboga por la idea de *continuum* para clasificar las variedades debido a los solapamientos inevitables que se pueden dar entre ellas. La variedad que atañe al usuario incluye los dialectos geográficos (no exentos de implicaciones ideológicas o políticas),

temporales, sociales, el dialecto estándar y el idiolecto, al que otorgan un papel importante dentro de la clasificación, pues muestra rasgos de otros dialectos y, además, va unido al propósito del acto de habla. Al hablar de registros, hacen referencia al campo, modo y tenor del discurso. En su trabajo de 1997, dialectos y registros se funden en una sola categoría privilegiando el concepto de variación de registro. Se matiza la función de los idiolectos al distinguir entre idiolectos transitorios/duraderos (creados para un texto concreto o que se manifiestan en más ocasiones) e idiolectos funcionales/no funcionales (con un uso concreto en el texto o no).

La idea de *continuum* que se menciona más arriba es tomada por otras clasificaciones, las cuales adoptan una perspectiva más integradora y no se alude a la distinción entre las variedades de uso y usuario. Es el caso de Mayoral, que trata la variación lingüística en sus obras de 1990 y 1999. Partiendo de la propuesta de Catford (1965), distingue entre variedades según el medio (oral o escrito), la actitud (formal, neutra, informal, íntima), el origen geográfico o étnico (dialectos), el individuo (idiolectos), el sexo (hombres y mujeres), la edad (niños, adolescentes, adultos), el tiempo (lenguaje actual, pasado, futuro inventado), la posición socioeconómica o cultural (clase alta, subestándar, argot), las variedades profesionales, el tema (registros) y el género o tipo de texto (1990). Su monografía sobre la traducción de la variación lingüística supera estas distinciones. En ella, por ejemplo, utiliza las ‘pistas de contextualización’, o estereotipos que el receptor asocia a los diferentes elementos de información (aunque afirma que estas no expresan exclusivamente la variación lingüística), y aporta los conceptos de ‘marcos’, que serían los mecanismos que activan las pistas de contextualización al buscar en la memoria del receptor dentro de su propio repertorio de pistas, y los ‘marcadores’, que son pistas de contextualización convencionalizadas de la variación lingüística. Las pistas de contextualización pueden ser léxicas, sintácticas, fonéticas, etc. Si bien Mayoral afirma que las lenguas, altamente abstractas, se componen de variantes dialectales y de uso, rechaza las clasificaciones tradicionales de la variación. Para que estas clasificaciones fueran válidas para los estudios de traducción deberían tener en cuenta la eficacia en la comunicación y las condiciones del encargo de traducción.

Rabadán (1991) toma el concepto de marco de negociabilidad de House para referirse a lo que otros autores llaman situación comunicativa. Los parámetros de variación que incluye dentro de esta serían el criterio o norma estándar, que se refiere a la lengua estándar utilizada por la clase dominante y que funciona como lengua *koiné*, una variedad superpuesta de la lengua y en la que se encontrarían los sociolectos como uso divergente de la norma; los dialectos geográficos; las variantes diacrónicas (donde destaca la dificultad de traducción debido a la asimetría temporal en la consolidación y unificación de

las diferentes lenguas); la religión; la raza; el sexo; la edad; los tecnolectos; el modo (unido a la función textual); y el idiolecto.

Kussmaul (1995), en su manual para traductores, también se basa en House (1977) y, como otros, dedica más atención a la dimensión del uso de la lengua. Esta cubriría el medio, la participación, la relación del papel social, la actitud social y la provincia. Con esta última categoría no alude al origen geográfico de los hablantes, sino que tiene en cuenta los diversos lenguajes ocupacionales o profesionales con su especial terminología, como el lenguaje legal o el de la medicina. Muñoz (1995) establece una distinción entre lengua estándar, no estándar, lengua oficial, dialectos geográficos, dialectos temporales, dialectos sociales (incluye los factores de raza, grupo étnico y sexo) e idiolecto. Sobre este último afirma su solapamiento con el estilo: «El uso consciente de rasgos dialectales y sociolectales parte necesariamente del idiolecto de quien habla o escribe, por lo que el estilo se puede concebir como el uso consciente de los recursos disponibles en el idiolecto propio» (1995, 40). Por su parte, Julià (1995; 1997a; 1997b) se cuestiona que la palabra dialecto y las clasificaciones entre variedades dialectales se ajusten a la realidad de las lenguas. Prefiere hablar de diferencias sociodialectales, que englobarían las variantes o registros sociales y geográficos de una lengua: dialectos, para las variedades lingüísticas con diferencias geográficas, y variedades sociales o registros de la lengua, para variedades cuya singularidad sea social. Hervey et al. (1995) igualmente se cuestionan la utilidad de las etiquetas, pues, por ejemplo, se considera que cuanto más bajo es el estrato social más necesario se hace considerar los aspectos sociales y geográficos juntos a la hora de traducir. De esta manera, estos dialectos sociogeográficos son normalmente etiquetas más significativas que las puramente sociales. Según Taavitsainen y Melchers (1999, citado en Rosa 2012) las variedades podrían representarse en un eje que iría de la variedad con mayor prestigio a la variedad considerada menos prestigiosa basándose en la actitud de los hablantes hacia el uso de la lengua. Así, la variedad estándar, comúnmente asociada a un estatus sociocultural alto, estaría situada en un extremo de este eje (máximo prestigio). Sin embargo, otras variedades que se desvíen del estándar serían identificadas como lenguaje no estándar y por tanto estarían representadas en el otro extremo.

3.3 Décadas de los 2000 y 2010

Una de las clasificaciones recientes desde la traductología es la propuesta por Rosa (2012). Sitúa la variación lingüística en términos de la correlación que se da entre forma lingüística, significado comunicativo y valor socio-semiótico. Parte de las variables lingüísticas como los rasgos fonéticos y fonológicos, los cuales se agruparían

en acentos, y los rasgos morfológicos, sintácticos, semánticos y léxicos, agrupados en dialectos. A partir de ahí incluye las variables contextuales (tiempo, espacio geográfico y social, idiolecto y situación comunicativa), las cuales darían lugar a los diferentes tipos de variación: diacrónica vs. sincrónica, regional, social, interpersonal y funcional. Cada una de ellas, a su vez, conduciría a las distintas variedades, denominadas ‘estados en el desarrollo de una lengua’; ‘dialecto regional o acento’; ‘dialecto social o acento’/‘slang’/‘tecnolecto’; ‘idiolecto’; y ‘registro’. De nuevo, la imbricación entre las categorías se hace indispensable en la descripción de la variación.

La variación lingüística con vistas a la traducción podría resumirse en el diagrama que se expone más abajo, en el que se integran aportaciones anteriores partiendo de la corriente iniciada por Halliday. Aquí, el usuario y sus manifestaciones naturales (los dialectos) pueden no ser naturales sino intencionados, por lo que el usuario en cuestión estará dando un uso determinado a la lengua. Partiendo de esta premisa, se hace importante la estrecha imbricación funcional entre variedades con respecto al usuario y al uso. Los dialectos reflejan las distintas variedades propuestas anteriormente, a excepción del dialecto estándar. Este será también un lenguaje marcado porque en última instancia será producto de la creación de una persona que plasmará irremediabilmente sus características y circunstancias en él. Se incluye el parámetro de la edad dentro del idiolecto, puesto que las personas se expresan según su edad y esto da lugar a elementos lingüísticos generacionalmente característicos: el lenguaje de los niños, de los adolescentes, etc. Asimismo, el estilo es un término cercano al idiolecto. La diferencia que se suele hacer entre uno y otro viene dada por la voluntariedad del primero y la involuntariedad del segundo. El autor de una novela puede decidir utilizar unas marcas estilísticas determinadas (fonológicas, léxicas, sintácticas, de organización del enunciado, de segmentación discursiva, entre otras) para conseguir un efecto concreto, razón por la que el estilo formaría parte de la clasificación.

La noción central sería la situación comunicativa o registro (con las categorías de campo, tenor y modo), ya que esta condicionaría, en mayor o menor medida, las distintas formas en las que los usuarios se expresan. A su vez, los dialectos también influyen y condicionan en mayor o menor medida el registro que se da en una situación comunicativa determinada, y tanto dialectos como situación comunicativa se ven condicionados por otras variables, como son la intención del hablante y las lenguas y culturas determinadas. Cada lengua podrá ser diferente en cuanto a variedades se refiere (número, naturaleza), las cuales se configuran atendiendo a las características de esa lengua y de la cultura a la que pertenece. Por lo tanto, la singularidad de las lenguas deberá tenerse en cuenta en cualquier clasificación.

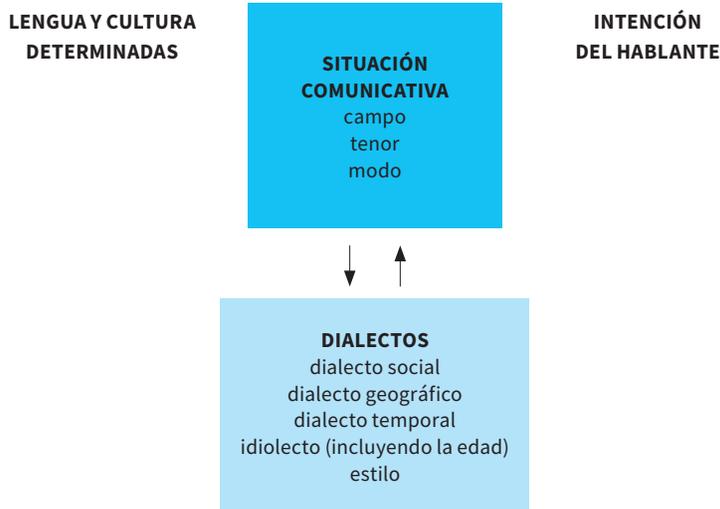


Figura 1 Clasificación de la variación lingüística (Tello Fons 2011)

Las comunidades lingüísticas poseen características propias que atienden a su forma particular de entender la realidad, lo que hace que sus manifestaciones difieran las unas de las otras, aunque se trate de lenguas o culturas geográficamente próximas. Por ejemplo, no se puede comparar a las clases altas españolas con las británicas porque la historia y la sociedad han hecho que no compartan los mismos marcadores (Mayoral 1990). Así la idiosincrasia de una lengua y cultura podrán influenciar en mayor o menor medida el habla de los usuarios. La intención del hablante se asocia a la función que tenga la variación. En literatura, la variación lingüística puede tener una clara función humorística cuando se hace que un personaje infantil se exprese como lo haría un adulto, o una voluntad política cuando se utilizan rasgos de un dialecto geográfico determinado como muestra de solidaridad hacia una comunidad lingüística.

Esta revisión histórica, sin duda reducida, de las clasificaciones de la variación lingüística, pone de manifiesto que cuando se habla de variación se alude a la naturaleza misma de las lenguas, una naturaleza compleja que puede tomar numerosas formas de acuerdo con diferentes variables.

4 La traducción de los dialectos

Al crear un dialecto en literatura, los autores intentan que esa forma de hablar sea inteligible, por lo que estos suelen ser una recreación más o menos fiel a la realidad. No obstante, la voluntad estilística puede provocar que el autor decida inventar un dialecto que caracterizará a uno o más personajes o incluso al narrador. La complejidad de esta creación se explica así:

Speech in fiction is not a complete or faithful rendering of real or imagined speech. It is subjected to different kinds of restrictions: artistic restrictions on its contents and mode of presentation, and linguistic restrictions as to how it is actually represented, and by which means of the given language. (Dimitrova 1997, 51)

De esta cita se desprende que en literatura el llamado discurso ficticio o la 'oralidad fingida' (Brumme y Espunya 2012) que introducen los autores tiene fundamentalmente un valor estético. Pero a esto hay que añadir la ideología que suelen conllevar, la cual sugiere emociones y asociaciones en el lector. Los dialectos recreados, por tanto, ayudan a contextualizar las obras al situar al lector en lugares y épocas concretas, y describen cómo se vivía en ellas según determinadas circunstancias. Al reflejar el modo de hablar y de ver la vida de una determinada comunidad lingüística o grupo dentro de ella el dialecto tendría una función 'mimética'. Esta finalidad costumbrista pretende otorgar verosimilitud en oposición a una función más caricaturesca, o 'simbólica' (Mair 1992), cuyo cometido principal es el humor. La combinación de ambas funciones suele estar presente en los dialectos literarios, si bien se puede dar una en mayor medida que la otra. Ser conscientes de que no nos enfrentamos a dialectos reales y descubrir qué motivación hay detrás de unos rasgos dialectales determinados será un paso previo esencial antes de acometer la traducción hacia otra lengua.

Los estudios de traducción, o las disciplinas encargadas antes de la consolidación de la traductología, no realizan una «reflexión teórica explícita antes de la segunda mitad del siglo XX sobre la traducción de los dialectos» (Sánchez Galvis 2013). Más adelante, cuando los estudios de traducción se aproximan a la variación dialectal lo hacen para analizar la manera de proceder más que para considerar las clasificaciones de la variación. La tendencia general es la de recomendar la restitución de los rasgos dialectales en la LM siempre que estos sean intencionados, es decir, cuando tengan una función determinada en la obra (cf. Catford 1965; Hervey et al. 1995; Muñoz 1995, Mayoral 1999, entre otros).

Desde la traductología surgen propuestas de procedimientos mediante los cuales trasvasar la variación dialectal. Mayoral (1990)

propone maneras de acercarse a la traducción no solo dialectal sino de otras variedades de lengua según el modo, el estilo, el sexo, la edad, etc. Al hablar de dialectos geográficos, sugiere diferentes procedimientos para abordar la traducción: utilizar la lengua estándar; buscar un dialecto geográfico de la cultura meta (algo que desaconseja rotundamente); buscar una variedad subestándar para mantener el tono; traducir hacia variedades idiomáticas con las que se mantendría el tono igualmente; usar elementos fonéticos, léxicos o sintácticos del tipo la *l* por la *r* para la traducción del habla de un personaje chino, palabras como *manito* o *án dele* para caracterizar a un personaje mexicano, o utilizar los verbos en infinitivo para imitar el orden sintáctico alemán. En cualquier caso, apunta que «solamente unos cuantos marcadores son necesarios en la lengua escrita para caracterizar un dialecto (menos de los que se producen en la lengua oral)» (1990, 45).

Berezowski (1997) expone diferentes estrategias de traducción del dialecto como la lexicalización, técnica que se basa en mantener rasgos del dialecto original sólo a nivel léxico. Dentro de ésta, matiza diferentes tipos: rural (se mantienen en la traducción los rasgos del dialecto geográfico), coloquial (se mantienen los rasgos del dialecto social con un vocabulario que muestra un alto nivel de informalidad), diminutiva (se mantiene el factor de la edad) y artificial (recreación de un léxico inventado, utilizada en las novelas futuristas). Este autor también contempla la traducción total, no sólo de los elementos léxicos, hacia un lenguaje coloquial en otras de sus técnicas. Éstas son la coloquialización y la opción *pidgin*, y ambas permiten utilizar variedades no estándar en las lenguas a las que se traduce. Leppihalme (2000), por su parte, argumenta algunas razones para la neutralización de las marcas dialectales, como pueden ser la situación de precariedad económica o de inexperiencia del traductor, o las políticas editoriales que no favorezcan la traducción de dialectos.

Marco (2002) aúna diferentes técnicas de traducción de los dialectos incidiendo en que todos ellos conllevan ventajas y desventajas, así como ciertas repercusiones para los lectores y las lenguas. Por ejemplo, buscar incorrecciones en la lengua meta (LM) podría perjudicar a lenguas que todavía no estén totalmente normalizadas si los lectores fueran jóvenes en periodo de formación; e inventar unos rasgos dialectales que no se parezcan a ninguna otra variante puede crear una sensación de artificio. Igualmente, utilizar un dialecto conocido podría molestar a la comunidad hablante que lo emplea. Sus opciones vienen expuestas en tres binomios entre los que el traductor podría elegir: marcar dialectalmente o no la traducción en la LM; transgredir la norma lingüística de la LM o no; y optar por la naturalidad de un dialecto particular de la LM o la convencionalidad al crear un dialecto *ad hoc* con rasgos que no recuerden a ningún otro dialecto.

Sin mencionar estrategias concretas, Bolaños (2004) aboga por primar las evocaciones que desprenden los dialectos para buscar la estrategia más adecuada, que claramente no tiene por qué ser el uso del mismo mecanismo, es decir, el dialecto. La clave para este autor está en establecer de la manera más objetiva cuáles son esas evocaciones del dialecto en el TO. En este planteamiento, no olvida los factores extralingüísticos inherentes a todo encargo de traducción.

Ramos (2009) contempla un abanico de estrategias de traducción que organiza en torno a dos decisiones básicas: la de preservar la variedad lingüística o la de no hacerlo. Si la intención del traductor es la primera, entonces deberá elegir entre 1) conservar las coordenadas de espacio y tiempo en la LM mediante elementos no estándar familiares para los lectores meta (por ejemplo, añadir coletillas que indiquen que el personaje habla en dialecto); 2) conservar sólo las coordenadas de tiempo mediante el uso de elementos no familiares para el lector como la importación directa de ciertos elementos léxicos del TO; 3) no preservar las coordenadas de espacio y tiempo del TO recurriendo a rasgos léxicos, morfosintácticos, gráficos o fonéticos comunes en la lengua oral de la LM o subiendo el nivel de formalidad del discurso estándar; y 4) no preservar las coordenadas de espacio del TO, pero sí las de tiempo, lo que permitirá utilizar rasgos de una o más variedades lingüísticas. Ramos apunta que, probablemente debido a que los traductores no tienen un conocimiento lingüístico profundo de su propia lengua y por tanto trabajan con elementos estereotipados que puedan ser fácilmente reconocibles para los lectores meta, se suele recurrir a una combinación de estrategias de traducción en un mismo texto.

Caprara (2010) afirma que en traducción dialectal existen varias opciones válidas, «aunque ninguna de ellas sea definitiva» (86), y que inclinarse por una u otra dependerá de factores esencialmente extralingüísticos que atañen, por un lado, a la finalidad del uso de un dialecto y la información adicional que contenga de otros elementos como el género textual en el que aparece, y, por otro, a la información sobre el destinatario, la distancia entre la cultura de origen y la cultura meta o los parámetros de aceptabilidad de esta última. Considera que lo más adecuado en la traducción es «la reproducción de un lenguaje natural, jergal, con el único fin de dar a entender al lector que se trata de un término dialectal» (93), y, en cualquier caso, antepone situar el texto en su contexto histórico y sociocultural.

Tello Fons (2011), basándose en la clasificación de técnicas de traducción de Marco (2002) las organiza en torno a un eje que iría de la adecuación a la aceptabilidad, en términos de Even-Zohar (1990). La neutralización de la variación lingüística en la lengua meta sería la técnica que más se acercaría al polo de la aceptabilidad, mientras que la búsqueda de un dialecto (equivalente) de la lengua meta correspondería con el polo de la adecuación. En una posición intermedia

se encontrarían las técnicas de la compensación (tomada de Harvey 1995), la traducción coloquial o la creación de un dialecto/marcas dialectales no existentes en la lengua meta. En este trabajo se incide en la imposibilidad de seguir una única estrategia para la traducción de dialectos y en la importancia de la traducción de las variedades para preservar lenguas y culturas minoritarias. De la misma opinión es Federici (2011), quien además plantea un interesante debate al mencionar el proceso editorial como un caro peaje que el traductor muchas veces tiene que pagar, pese a sus intentos de restitución de las variedades dialectales, al ver eliminados sus esfuerzos en beneficio de una lengua saneada. Briguglia (2011), centrada en la traducción dialectal del italiano al catalán, explica la importancia de los sistemas editoriales a la hora de permitir la publicación de traducciones marcadas dialectalmente. Es el caso del sistema editorial catalán, donde, al tener que competir con el sistema español, las obras tienen la necesidad de ser diferentes y ofrecer productos de calidad, lo que revierte en el uso de un repertorio dialectal «variado y por todos inteligible» (154).

Sánchez Galvis (2012) propone lo que llama Modelo de Reconstrucción Dialectal, centrado en la traducción del inglés al español caribeño, pero aplicable a cualquier par de culturas. Con este modelo el autor sugiere la recuperación de marcas dialectales en el proceso de traducción, pero no necesariamente utilizando un dialecto existente, tampoco uno totalmente artificial, sino a través de la realización de un estudio previo de los mecanismos propios de la modalidad escrita que utilizan los autores de textos dialectales en la LO y LM, de tal forma que el traductor pueda reconocer los de la LO en su texto de partida y utilizar los de la LM en su traducción. Esta propuesta supone una herramienta de utilidad para la elección de estrategias de traducción en obras marcadas. Rosa (2015) destaca tres estrategias globales de traducción del dialecto en literatura: la normalización, que se da cuando un dialecto pasa a traducirse como lengua estándar; la centralización, que se da cuando un dialecto poco prestigioso en la LO pasa a traducirse por una variedad más prestigiosa en la LM, aunque no estándar; y la descentralización, que se daría si la estrategia fuera la contraria a la anterior. Apunta, no obstante, que la elección de las estrategias está muchas veces provocada por el contexto de llegada e influenciada por factores estilísticos, ideológicos o culturales, lo que relacionaría la elección de unas estrategias u otras con el tema de los estereotipos lingüísticos y en última instancia, con el prestigio. Finalmente, Brumme (2019), partiendo de la clasificación de Marco (2002) y centrada en la traducción desde el alemán, añade, a la transgresión de la norma lingüística en la traducción a través de rasgos reales de la LM propuesta en 2002, la posibilidad de singularizar el habla de los personajes incorporando rasgos de las dimensiones diatópica, diastrática, diafásica y diamésica

en el discurso directo. De la misma forma, incorpora la posibilidad de enfatizar lo 'hablado' como técnica que se derivaría de la opción sin transgresión de Marco.

5 Conclusión

La traducción de los dialectos literarios supone un rompecabezas por las numerosas piezas que el traductor debe intentar encajar. En su reconstrucción, algunas piezas encontrarán su sitio en el puzzle final y otras piezas podrán perderse en el proceso. En palabras de Rosa (2012), si traducir los rasgos lingüísticos formales que presentan los dialectos en literatura no tiene por qué ser una tarea particularmente difícil, sí lo es traducir unos rasgos formales que conllevan información sobre el hablante, su situación, su posición de mayor o menor prestigio, y que además de haber pasado por el filtro de la ficción poética, se utilizan para ofrecer de forma indirecta información sobre el personaje. En definitiva, cualquier forma de acercarse a la traducción de este artificio puede ser válida dependiendo de la función que ostenten los rasgos dialectales en la obra, pero también de otros factores que van más allá de los puramente traductológicos como son el lector final que recibirá el texto, el encargo de traducción o la finalidad de la traducción en la cultura meta. Estos factores son cada vez más tenidos en cuenta por los profesionales que, a consecuencia de una cada vez mayor aceptación de la diversidad lingüística en todos los ámbitos de la sociedad, encuentran la manera de restituir en la cultura de llegada las diferentes identidades que se transmiten con el uso de variedades lingüísticas.

Bibliografía

- Baker, M. (1992). *In Other Words. A Coursebook on Translation*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203133590>.
- Bell, R.T. (1991). *Translation and Translating: Theory and Practice*. London: Longman. <https://doi.org/10.4324/9781315846705>.
- Berezowski, L. (1997). *Dialect in Translation*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Bolaños, S. (2004). «Sobre los límites de la traducibilidad: la variación dialectal textual». *Íkala, revista de lenguaje y cultura*, 9(15), 315-47.
- Briguglia, C. (2011). «El reto del dialecto: *Il pasticciaccio* de Gadda al español, al inglés y al catalán». *Sendebarr*, 22, 137-58.
- Brumme, J.; Espunya, A. (2012). *The Translation of Fictive Dialogue*. Amsterdam: Rodopi. <https://doi.org/10.1163/9789401207805>.
- Brumme, J. (2019). «Lengua viva en la traducción. Variedades y acentos en un modelo integrado: a propósito de *Águilas y ángeles*, de Juli Zeh». *ORALIA*, 22(2), 265-82.
- Caprara, G. (2010). «Multilingüismo, variedades dialectales y traducción: el fenómeno Andrea Camilleri». *AdVersus*, 16-17, 85-137.
- Catford, J.C. (1965). *A Linguistic Theory of Translation*. London: Oxford University Press.
- Coseriu, E. (1981). *Lecciones de lingüística general*. Trad. por J.M. Azáqueta y J.M. García de Albéniz, con la colaboración del autor. Madrid: Gredos. Traducción de: *Lezioni di linguistica generale*. Torino: Boringhieri, 1973.
- Cronin, M. (1996). *Translating Ireland. Translation, Languages, Cultures*. Cork: Cork University Press. <https://doi.org/10.1080/07374836.2000.10524089>.
- Dimitrova, B.E. (1997). «Translation of Dialect in Fictional Prose – Vilhelm Moberg in Russian and English as a Case in Point». *Norm, Variation and Change in Language*, 11, 49-65.
- Even-Zohar, I. (1990). «Polysystem Theory». *Poetics Today*, 11(1), 287-310.
- Federici, F.M. (2011). *Translating Dialects and Languages of Minorities: Challenges and Solutions*. Oxford: Peter Lang.
- García Moutón, P. (1994). *Lenguas y dialectos de España*. Madrid: Arco Libros. <https://doi.org/10.1075/lplp.20.2.16slo>.
- Ghio, E.; Fernández, M.D. (2008). *Lingüística sistémico funcional. Aplicaciones a la lengua española*, vol. 2. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Gregory, M.; Carroll, S. (1986). *Lenguaje y situación. Variedades del lenguaje y sus contextos sociales*. Trad. por L.A. Rodríguez. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. Trad. de: *Language and Situation Language Varieties and their Social Contexts*. London: Routledge, 1978. <https://doi.org/10.4324/9780429436185>.
- Halliday, M.A.K.; McIntosh, A.; Strevens, P. (1964). *The Linguistic Sciences and Language Teaching*. London: Longman.
- Harvey, K. (1995). «A Descriptive Framework for Compensation». *The Translator*, 1(1), 65-86.
- Hatim, B.; Mason, I. (1995). *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso*. Trad. por S. Peña. Barcelona: Ariel. Trad. de: *Discourse and the Translator*. London: Routledge, 1990. <https://doi.org/10.4324/9781315846583>.
- Hatim, B.; Mason, I. (1997). *The Translator as Communicator*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203992722>.

- Hervey, S.; Higgins, I.; Haywood, L.M. (1995). *Thinking Spanish Translation. A Course in Translation Method: Spanish to English*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203886014>.
- House, J. (1977). *A Model for Translation Quality Assessment*. Tübingen: Narr.
- Julià, J. (1995). *Pressupòsits teòrics i metodològics per a l'estudi dels dialectes en la traducció literària* [Trabajo de investigación inédito]. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Julià, J. (1997a). «*The Adventures of Huckleberry Finn* i les traduccions impossibles». González Ródenas, S. y Lafarga, F. (eds), *Traducció i literatura. Homenatge a Àngel Crespo*. Vic: Eumo Editorial, 195-202.
- Julià, J. (1997b). «Dialectes i traducció: reticències i aberracions». Bacardí, M. (ed.). *Actes del II Congrés Internacional sobre Traducció* (Barcelona, abril 1994). Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 561-74.
- Kussmaul, P. (1995). *Training the Translator*. Amsterdam: John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/btl.10>.
- Leppihalme, R. (2000). «The Two Faces of Standardization: On the Translation of Regionalisms in Literary Dialogue». *The Translator*, 6(2), 247-69.
- Mair, C. (2002). «A Methodological Framework for Research on the Use of Non-standard Language in Fiction». *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 17(1), 103-23.
- Marco, J. (2002). *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària*. Universitat de Vic: Eumo Editorial.
- Mayoral Asensio, R. (1990). «Comentario a la traducción de algunas variedades de lengua». *Sendebarr*, 1, 35-46.
- Mayoral Asensio, R. (1999). *La traducción de la variación lingüística*. Vol. 1, *Uertere. Monográficos de la revista Hermeneus*. Soria: Exma. Diputación de Soria.
- Morillas, E. (2016). «Oralidad y narración. Un estudio de caso». *MonTI Special Issue*, 3, 55-75. <http://orcid.org/0000-0003-2775-1640>.
- Muñoz Martín, R. (1995). *Lingüística para traducir*. Barcelona: Teide.
- Nida, E.A.; Taber, C.R. (1969). *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E. J. Brill.
- Nida, E.A. (1975). *Language Structure and Translation*. Stanford: Stanford University Press.
- Nida, E.A. (1996). *The Sociolinguistics of Interlingual Communication*. Brussels: Éditions du Hazard.
- Nida, E.A. (2002). *Contexts in Translating*. Amsterdam: John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/btl.41>.
- Rabadán, R. (1991). *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. León: Universidad de León. <https://doi.org/10.7202/002766ar>
- Ramos Pinto, S. (2009). «How Important Is the Way You Say It? A Discussion on the Translation of Linguistic Varieties». *Target*, 21(2), 289-307. <https://doi.org/10.1075/target.21.2.04pin>.
- Rosa, A.A. (2012). «Translating Place: Linguistic Variation in Translation». *Word and Text. A Journal of Literary Studies and Linguistics*, 2(2), 75-97.
- Rosa, A.A. (2015). «Translating Orality, Recreating Otherness». Bandia, P. (ed.). *Orality in Translation. Special Issue of Translation Studies*, 209-25. <https://doi.org/10.1080/14781700.2015.1017833>.
- Sánchez Galvis, J.A. (2012). «Traducción y variedad lingüística: hacia un "modelo de reconstrucción dialectal"». *Revista Electrónica de Lingüística Aplicada*, 11, 125-36.

- Sánchez Galvis, J.A. (2013). «Una lectura dialectal de la historia de la traducción». *MontI* 5, 139-64.
- Soto Vázquez, A.L. (1993). «La jerga marginal de *Oliver Twist* en las traducciones al español», *Livius*, 4, 231-41.
- Tello Fons, I. (2011). *La traducción del dialecto: análisis descriptivo del dialecto geográfico y social en un corpus de novelas en lengua inglesa y su traducción al español* [tesis doctoral]. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.

**Calas en la traducción literaria
entre Medioevo y contemporaneidad
(de España a Italia)**

Animali, moralizzazioni e scarti nel *Libro de los Gatos*

Elisabetta Paltrinieri

Università di Torino, Italia

Abstract Translating into Italian the text of *Libro de los Gatos*, that is itself a translation of the *Fabulae* or *Narrationes* of Odo of Cheriton, highlights, among others, certain problems relating to the names of the animals, the final moralisations of the fables and the divergences between the Spanish text and its Latin source. Indeed, in the first work, the types of animals are not always easily recognisable - for instance, 'bufo' ('toad'? - 'owl'?) and 'escaravacos' ('beetles'?) - and the concluding lessons are considerably expanded. Finally, some translation errors from Latin compromise the diegesis of the Spanish tales. To deal with the Italian translation it is therefore necessary to compare the Spanish text to the different Latin codices of Odo by using the tools of philology.

Keywords Translation. *Libro de los Gatos*. Fables. Moralisation. Odo of Cheriton.

Sommario 1 Introduzione. – 1.1 Traduzioni di Oddone. – 1.2 Tradurre il «Libro de los gatos». – 2 Animali. – 2.1 Il 'bufo'. – 2.2 Gli 'escaravatos/escaravacos'. – 2.3 Il 'gujano' ('gusano'). – 3 Le moralizzazioni. – 4 Gli scarti. – 5 Conclusioni.

1 Introduzione

Del *Libro de los gatos* (d'ora innanzi *LG*), versione medievale delle *Fabulae* o *Narrationes* del chierico normanno Oddone di Cheriton (secolo XIII), non si ha notizia fino al XIX secolo quando, nelle «Adiciones y notas» alla sua traduzione del I tomo della *History of Spanish Literature* di Ticknor (1849), Gayangos, pur non accorgendosi che si tratta di una traduzione, scrive:

En la Biblioteca Nacional (129. A.) se conserva un códice en 4.º, escrito en papel y de letra al parecer de principios del siglo XV,

intitulado Libro de los enxemplos [...]. Al folio 135 se halla una colección de apólogos y cuentos con este epígrafe: 'Aqui comienció el libro de los gatos, e cuenta luego un enxemplo de lo que acaesció entre el gallapago e el aguilla'. Este último tratado, que está incompleto hacia el fin, es anónimo como el primero, pero hay en él giros y modismos que nos recuerdan la prosa de D. Juan Manuel. (Ticknor 1851, 503)

Praticamente ignorato dalla critica per due lustri, il *LG* diventa oggetto di nuovi studi quando, nel 1865, Knust (1-42; 119-41), evidenziando dei paralleli tra gli esempi XIX («del lobo con los monjes») e XLVI («de la muerte del lobo») con le *Fabulae* o *Narrationes*, per primo dà per sicura la sua discendenza dal testo latino di Oddone di Cheriton. Del medesimo avviso è tre anni dopo Oesterley (1868, 121-54).

Nel 1896, Hervieux converte il suo lavoro su Oddone di Cheriton (1884) in un volume a parte. Pur essendo questo uno studio monumentale sull'autore, la parte dedicata alla traduzione spagnola è breve: la sezione 2 del cap. 5, di tre pagine e mezza. Dei manoscritti oddoniani presenta l'edizione del Corpus Christi 441 (College Library di Cambridge), ancor oggi fondamentale sia per gli studi su Oddone sia per emendare parti corrotte del *LG*. Sebbene datata, la sua analisi di 25 codici diffusi in tutta Europa con l'elenco delle favole che contengono e l'attribuzione ad ognuna di un titolo in francese rimane imprescindibile: alla sua nomenclatura si appoggia infatti la quasi totalità dei successivi studi oddoniani e delle traduzioni derivate.

1.1 Traduzioni di Oddone

Delle *Fabulae* di Oddone esistono solo due antiche traduzioni, entrambe anonime e conservate in un *unicum*:¹

- quella francese intitolata *Les parables Maystre Oe de Cyrintime*, messa in luce da Meyer (1885) e pubblicata nel 1999 da P. Ruelle;
- il *LG*, conservato presso la BNE (Biblioteca Nacional de España di Madrid). Di questa versione, alla fine degli anni '90, si sono ritrovati due frammenti contenenti gli *exempla* XXX e XXXI (quest'ultimo incompleto) presso l'Archivo de la Real Chancillería di Valladolid (cf. Díez Garretas 1997).

¹ Infatti, sebbene Hervieux ritenga che costituiscano una traduzione di Oddone anche i *Contes moralisés* di Bozon, la somiglianza tra questa versione e quella latina non è così evidente (Cf. Ruelle 1999, XXIV).

La traduzione francese, contenuta nel ms. Phillips 16230 (della Phillips Library di Celtenham) e copiata nella seconda metà del secolo XIII, sembra avvicinarsi maggiormente ai manoscritti oddoniani Douce 88 (Bodleian Library di Oxford) e Phillips 1904 (ant. Meerman 147).

Al contrario, il *LG* per ordine e contenuto delle favole è più simile al manoscritto Corpus Christi 441 (del XIV secolo), sebbene in alcune parti combaci maggiormente con il Douce 88, tanto che Oesterley (1868, 127) riteneva che quest'ultimo codice fosse il suo antigrafo. La fonte immediata della traduzione spagnola non è quindi nessuno dei due manoscritti.

Rispetto al Corpus Christi 441, composto da 75 favole, il manoscritto del *LG* ne contiene solo 64, racchiuse in 58 epigrafi e ordinate diversamente. Mancano inoltre il prologo, i primi 9 esempi e gli ultimi, omissioni che non si possono imputare a una scelta del traduttore, ma piuttosto alla trasmissione di un codice corrotto. Se a ciò aggiungiamo che il testo spagnolo si interrompe a metà di una favola e che vi sono altre dieci omissioni tra i racconti V e XLVII, possiamo concludere con un certo grado di sicurezza che, benché in Spagna non si abbia notizia di alcun manoscritto delle *Fabulae*, la sua base fu uno dei più antichi codici di Oddone, il quale probabilmente presentava il testo completo della versione spagnola conservando l'ordine originale delle favole e forse anche moralizzazioni più sviluppate (Northup 1908, 10).

Anche la datazione della versione spagnola è controversa: sebbene, infatti, la maggior parte della critica² la situi nel XV secolo, alcuni tratti linguistici sembrano anteriori (cf. Carroll Marden 1909, 56-9; Darbord 1981, 81-109; Arbesú 2022a, 41-2). Avallano quest'ultima teoria anche le varianti del frammento di Valladolid, le quali dimostrano che si tratta di una copia di una versione castigliana preesistente su cui potrebbe essersi basato anche il codice della BNE (cf. García de Lucas 2019, 149).

Quanto al titolo della traduzione spagnola, per il quale si sono formulate innumerevoli congetture senza giungere a una conclusione definitiva, l'ipotesi finora più verosimile sembra quella di Barry Taylor, secondo il quale il traduttore, pensando a raccolte di favole di animali quali il *Llibre de les bèsties* di Ramon Llull, il *Dialogus creaturarum* e il *Mishle Shu'alim* di Berechiah ha-Nakdan, potrebbe aver frainteso un titolo come «Incipit libellus fabularum Aesopi cati» (1989, 173). Ciò nonostante, nell'ultima edizione del testo e in un suo recente articolo, Arbesú (2022a; 2022b) inclina maggiormente verso il significato metaforico di 'gatos' già messo in luce da Lida de Malkiel (1951, 46-9).

² Così ritengono, tra gli altri, anche gli editori del testo: Gayangos (1860, 443); Northup (1908, 1/477, nota 2); Keller (1958, 22); Darbord (1984, 31); e Arbesú, nella sua recente edizione (2022a, 35).

1.2 Tradurre il *Libro de los gatos*

Tali premesse sono necessarie per intraprendere la traduzione italiana del testo, la prima in una lingua moderna. Inoltre, essendo questa la traduzione di una traduzione che, come si è detto, non è completa - il *LG* - si va incontro a una doppia trasposizione di codici culturali per cui è importante tenere sott'occhio anche i manoscritti latini di Oddone, in particolare il Corpus Christi 441, considerato il più simile alla versione spagnola. Per il testo latino ci si basa sull'edizione di Hervieux (1896) mentre per quello del *LG*, ci si avvale del manoscritto 1182 conservato presso la BNE che si raffronta alle 5 edizioni finora pubblicate: Gayangos (1860); Northup (1908); Keller (1958); Darbord (1984); e Arbesú (2022a).³ Infine, per l'antica versione francese si utilizza l'edizione di Ruelle (1999).

In questa sede si vogliono evidenziare le difficoltà che si presentano in particolare nella traduzione di alcuni nomi di animali, nelle moralizzazioni finali e negli scarti del testo spagnolo rispetto al modello latino proponendo altresì una loro possibile traduzione italiana.

2 **Animali**

Quasi tutti gli *exempla* vedono come protagonisti animali antropomorfici che, come tali, si esprimono. Molti derivano dalla tradizione esopica (come il nr. II, «Esempio del lupo con la cicogna») o da quella medievale (come il nr. XLVI «Esempio della morte del lupo»). Al loro interno generalmente si possono ravvisare due livelli: il primo costituito dall'aneddoto, il secondo dalla 'lezione' o 'moralizzazione'.

Nell'aneddoto abitualmente vengono opposti due animali con caratteristiche diverse (astuzia, prudenza, debolezza/forza, potere, ecc.) oppure già tradizionalmente antagonisti (gatto/topo, pecora/lupo) anche se a volte queste caratteristiche possono venire disattese (come nel nr. XL, in cui la volpe viene burlata, o nel LVI dove troviamo un gatto goffo; o nei nrr. XIV e XV in cui compare un lupo ingenuo; o ancora nel LVI che vede un topo astuto) (cf. Lacarra 1986, 26-7).

La lezione è sempre esplicita. Traccia uno o più parallelismi con il mondo degli umani cercando applicazioni sociali concrete. Cosicché i contrasti tra animali astuti e vittime, forti e deboli ecc. descritti nell'aneddoto diventano opposizioni tra cardinali/vescovi e fedeli/cappellani poveri o tra re/signori e contadini. L'interpretazione non è univoca per cui una stessa *fabula* può applicarsi tanto alla sfera sociale quanto a quella ecclesiastica.

3 Non si è potuta consultare la "Mémoire d'espagnol", Université de Paris-XIII, 1979 di M. N. Peidro, che costituisce un'edizione paleografica del testo.

2.1 Il ‘bufo’

Particolare difficoltà ha rivestito la traduzione del termine ‘bufo’ che compare nel manoscritto spagnolo in quattro racconti (VII, LIV, XLVIII e XXXVI) come traduce dell’omografo latino *bufo*. Si tratta del ‘gufo’ o del ‘rospo’? La diegesi del primo *exemplum* non aiuta a risolvere il dubbio:

Tabella 1

ODDONE (XIV): «De filio bufonis et sotularibus»	LG (VII) :«Enxiemplo del bufo con la liebre»
Aneddoto	Aneddoto
Conti(n)git quod animalia celebrauerunt concilium. Bufo misit illuc filium suum. Sed oblitus sotulares suos nouos, quesuiit Bufo aliquod animal uelox, qui (sic) posset ad concilium accele(b)rare; uidebatur sibi quod Lepus bene curreret. Vocauit eum et, mercede constituta, dixit ei quod deferret sotulares nouos filio suo. Respondit Lepus: Quomodo potero discernere filium tuum in tali concilio? Dixit Bufo : Ille qui pulcherrimus est inter omnia animalia est filius meus. Dixit Lupus (sic): Numquid Columba uel Pauo est filius tuus? Respondit: Nequaquam, quoniam Columba habet nigras carnes, Pauo turpes pedes. Dixit Lepus: Qualis est igitur filius tuus? Et dixit Bufo : Qui tale habet caput quale est meum, talem uentrem, tales tibias, tales pedes, ille pulcher filius meus. Illi deferat sotulares. Venit Lepus cum sotularibus et narrauit Leoni et ceteris bestiis qualiter Bufo pre ceteris filium suum commendauit. Et ait Leo: <i>Ki Crapout eime, Lune li semble</i> . Si quis amat <i>Ranam</i> , <i>Ranam</i> putat esse <i>Dianam</i> .	Acaesçio una vegada <i>que</i> todas las animalias feçieron cabildo entre si <i>que</i> enbiasen una animalia de cada cosa. El bufo enbio a su fijo [o] alla, e su fijo <i>quando</i> se yva olvido los çapatos nuevos <i>que</i> tenia. El bufo penso en su coraçon <i>que</i> qual animalia podria <i>ser</i> mas lijera <i>que</i> gelos podiese llevar <i>para</i> aquel dia del cabildo por <i>que</i> su fijo pudiesse andar apostado, e paresçiole <i>que</i> la liebre corria mas <i>que</i> llas otras animalias, e llamola, e puso con ella <i>que</i> llevase los çapatos a su fijo, e el <i>que</i> gelo pagaria bien. E dixo ella: “Yo façerlo he de mui buena mente. Amuestrame <i>commo</i> lo pueda conosçer entre tantas animalias <i>commo</i> alli se ayuntaran”. El bufo respondio: “Aquel <i>que</i> tu vieres mas fermoso entre todos los otros, <i>aquel</i> es el mi fijo”. Estonçe le dixo la liebre: “Pues la paloma o es pavon”. Rresponidio estonçe el bufo e dixo: “Ay <i>que</i> nin es el uno nin el otro, ca la paloma ha las carnes blandas, e el pavon los pies feos”. Estonçe dixo la liebre: “Pues muestrame en <i>que</i> manera conosçere al tu fijo”. “Aquel <i>que</i> ha tal cabeça <i>commo</i> yo, e tal vientre, e tales piernas, e tales pies, <i>aquel</i> es mi fijo fermoso, e [a] <i>aquel</i> da tu los çapatos nuevos”. La liebre fuese luego <i>para</i> el cabildo con llos çapatos, e dixo al lleon e a llas otras animalias de <i>commo</i> el bufo ma[n]dara saludar <i>aquel</i> entre todas las otras animalias. E dixo entonçe el leon: “ <i>Qui</i> s[a]po ama, luna le paresçe. E si alguno ama la rrana, <i>aquella</i> le pa[re]sçe rreyna”.

Premesso che in latino classico *bufo* significava ‘rospo’ mentre *bufo* ‘gufo’, bisogna rimarcare che in latino volgare esisteva una forma *bufo* il cui significato era ‘gufo’ (Roy Harris 1965, 148). Pertanto, considerando che il latino del chierico normanno presenta un avanzato livello di romanizzazione (Taylor 2001, 238), Oddone potrebbe aver usato il termine nell’accezione che rivestiva in latino volgare, ossia ‘gufo’. Al momento di tradurre il nome dell’animale, di conseguenza, ci si trova di fronte a una *impasse* che nemmeno

la critica è riuscita a risolvere. Infatti, ritengono che l'animale in questione sia un 'gufo' Roy Harris, Keller, Darbord, e l'antica versione francese. Il primo studioso, basandosi sull'esistenza dei due omografi *bufo* ('rospo' e 'gufo'), afferma che il traduttore doveva conoscerli entrambi perché nel testo spagnolo compare anche il termine 'sapo'. Sostenendo che nelle *Narrationes* di Oddone vi sono due usi diversi del termine, egli applica quello di 'gufo' al racconto VII del *LG* per via, da una parte, della risposta della lepre, la quale, dovendo riconoscere il figlio dell'animale, chiede se si tratti della colomba o del pavone, ossia si riferisce a due volatili, dall'altra, dei due proverbi in cui il gufo pensa che suo figlio sia il più bello (Roy Harris 1965, 148). Lo ritiene un 'gufo' anche Keller stando al vocabolario inserito alla fine della sua edizione: «*Bufo* (Del lat. Vul. *Bufum*), m. Búho» (1958, 140). A sua volta, Darbord, in un suo recente contributo, sostiene che il carattere dialettale del termine *bufo* è confermato dal mantenimento della -F- intervocalica. Di conseguenza, secondo l'autore, in questo esempio: «se puede imaginar que el traductor español interpretó que el latín *bufo* era un "búho", debido al carácter presumido del búho en la tradición esópica» (2017, 94-8). Infine, nell'antica versione francese viene tradotto con il termine *huan*, ossia 'allocco', quindi 'gufo' (l'esempio - in questa raccolta nr. IX - viene infatti intitolato «Du huan») (cf. Ruelle 1999, 13).

Nonostante queste argomentazioni, si ritiene invece che nel racconto in oggetto si tratti di un 'rospo' per le seguenti ragioni:

1. il traduttore spagnolo usa il termine 'sapo' quando traduce dal francese e solo in un'occasione dal latino (es. XLVIII);
2. nei due proverbi che concludono l'esempio si citano il rospo e la rana: «*Qui s[al]po ama, luna le paresçe*». «E si alguno ama la rrana, aquella le pa[re]sçe rreyna»;
3. nell'*Index Exemplorum* di Tubach (1969, nr. 4873) è il rospo a ritenere suo figlio il più bello di tutti;
4. già Ruelle (1999, 13, nota 122) sosteneva che il traduttore francese avesse confuso 'bufo'/'rospo' - lezione corretta - con 'bubo'/'gufo, allocco';
5. 'rospo' lo ritengono anche Northup, Mettmann, Darbord e C. Alvar. Il primo, se ci atteniamo ai proverbi relativi a quest'animale che riporta in nota (1908, 31/507, nota 19); il secondo, appoggiandosi al catalano *bufó* e al portoghese *bufo*, pensa a una forma dialettale *bufo* che in antico spagnolo significava 'rospo' (1960, 23-5); Darbord, nella sua edizione, basandosi sulla traduzione 'sapos' del *bufonibus* latino nell'esempio XLVIII (1984, 137, nota 2). Infine, C. Alvar pensa che il traduttore spagnolo abbia usato *bufo* come sinonimo di 'sapo' per via della diegesi del racconto: infatti, secondo lui, è irragionevole che il volatile si preoccupi per la velocità, mentre è

noto che il batrace è lento. Inoltre – afferma – nell’esempio di Oddone non c’è nulla che lo identifichi con un volatile e, sebbene si alluda alla colomba e al pavone, i due proverbi finali non lasciano dubbi (2018, 201, nota 81).

6. Comparare come ‘sapo’ nell’*Inventario* di Francisco Rodríguez Adrados (1987): «M70 Bufo et filius pulcherrimus: El sapo y su hijo bellísimo»;
7. Il termine ‘bufo’ è chiaramente documentato in latino per designare il ‘rospo’: *rana terrestris nimiae magnitudinis* (Schwentner 1954, 120-3).
8. Nell’esempio LIV di Oddone («De traha et bufone») si tratta sicuramente di un ‘rospo’.

In effetti, nell’aneddoto di quest’ultimo esempio, per il quale peraltro il traduttore spagnolo ha riscontrato diverse difficoltà, forse indice di un manoscritto corrotto, si racconta:

Tabella 2

Oddone (LIII): «De traha et bufone»	<i>Libro gatos</i> (LIV): «Enxiemplo del galapago con el bufo»	Traduzione italiana (54): «Esempio della tartaruga con il rospo»
Traha semel transiuit super Bufonem , et unus dens percussit eam in capite, alius in corde, alius in renibus. Et ait Bufo : Deus confundat tot dominos! (grassetto aggiunto)	Un galapago pasava una vegada sobre el bufo e vino otro e firiole en el espinazo. Estonce dixo el bufo : “¡Confonda Dios tantos senores!” (grassetto aggiunto)	Una volta una tartaruga passava sopra il rospo . Ne arrivò un’altra che gli ferì la schiena. Allora il rospo disse: “Confonda Dio tanti signori! (grassetto aggiunto)

Come si può osservare, la traduzione errata di *traha* con ‘galapago’ comporta alcune problematicità: nel manoscritto spagnolo le tartarughe sono solo due; invece, in quello latino, essendo tre i denti della treggia che lo colpiscono, rendono più comprensibile la successiva espressione dell’animale ferito. Che quest’ultimo in questo esempio sia un ‘rospo’ sembra evidente: esso è, infatti, un animale che facilmente può trovarsi a terra nei campi contrariamente al ‘gufo’. Dello stesso avviso è Darbord (1984, 137, nota 2), il quale si chiede se in Oddone il termine *bufo* non abbia sempre il significato di ‘sapo’, ossia, ‘rospo’, ipotesi che conferma anche in un suo più recente lavoro: «En todo caso, [...] podemos afirmar que, en el ejemplo LG54, *bufo* es un ‘sapo’» (2017, 98). Alle stesse conclusioni giunge anche Arbesù (2022a, 131, nota 42).

Tuttavia, è pur vero che nel *LG* troviamo un caso in cui il termine ‘bufo’ viene tradotto con ‘sapo’. Si tratta, nello specifico, dell’esempio nr. XLVIII:

Tabella 3

Oddone (XLV): «De unicornet et quidam homine. Contra viventes in deliciis»	LG (XLVIII): «Enxiemplo del unicornio»	Traduzione italiana (48) «Esempio dell'unicorno»
Subtus erat fouea serpentibus, bufonibus et reptilibus plena. (grassetto aggiunto)	e so aquel arbol avia un foyo de serpientes e de sapos e de muchos llaços. (grassetto aggiunto)	un albero sotto il quale c'era una fossa di serpenti, rospi e molti lacci/grovigli di rettili. ⁴ (grassetto aggiunto)

Ciò confermerebbe l'ipotesi di Darbord relativa alla confusione del traduttore spagnolo derivata dall'omonimia dei due termini (*bufo* che significa sia 'búho' sia 'sapo').

Infine, l'ultima occorrenza della parola 'bufo' si ritrova nell'«Enxiemplo de la galina con el millano» (XXXVI): «*aunque veyen andar el diablo bolando encima dellos, non quieren fuyr, mas antes se llegan al **bufano** del diablo*» (grassetto aggiunto). Tuttavia, il termine è qui da intendersi come 'gujano' ('gusano') – in latino, infatti, è *vermiculo* –, sebbene Arbesú affermi: «Sin embargo, creo que la palabra se debe a una confusión con el problemático *bufo*, puesto que en la fábula 8 se habla del hombre que 'abraza al diablo, se une al sapo/ *Diabolum amplectitur, Bufoni adheret*' [...] y de ahí, quizás, el extraño 'bufano del diablo'» (2022a, 206, nota 321).

2.2 Gli 'escaravatos/escaravacos'

Un altro nome di animale di difficile interpretazione è 'escarabajos', raccolto nel *LG* sotto le forme 'escaravatos' e 'escaravacos' nell'«Enxiemplo del ombre que arava con los escaravatos» (nr. XXXIII) e in quello «de las abejas con los escaravatos» (nr. XXXIV). Si tratta di scarabei o di scarafaggi?

Come si può osservare, in latino il termine è *scrabones*, tradotto nella versione francese *escharbot*, ossia 'scarabeo'.⁵ Ruelle afferma infatti che il traduttore francese ha reso *ad sensum* alcune forme latine soprattutto quando si tratta di insetti volanti, ma che nel caso di

⁴ In questo caso, così come in altri, per la traduzione italiana è forse necessario ricorrere al latino: i 'llaços' si riferiscono ovviamente ai 'lacci del diavolo', che vengono citati anche nel Discorso 110/A delle *Confessioni* di Sant'Agostino (https://www.augustinus.it/italiano/discorsi/discorso_582_testo.htm). Ci si chiede perciò quale sia il miglior traduttore: 'lacci', infatti, potrebbe non essere inteso, per cui è forse meglio ricorrere al modello latino.

⁵ Nel DMF: *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2020 (DMF 2020). ATILF - CNRS & Université de Lorraine: *escharbot*; GDC: *escharbot*; FEW XI, 288b *scarabaeus*; TLF: *escharbot*. <http://www.atilf.fr/dmf>.

scrabo usa quella corretta di ‘*escharbot, oz’* che significa *scarabeus* (1999, 7, nota 70). Anche il DECH parla della confusione tra i due insetti, ossia ‘*scarabeo*’ e ‘*scarafaggio*’. All’accezione *Escarabajo* si legge: «*alteración, por cambio de sufijo, de escaravayo, procedente del lat. vg. *SCARAFIUS, variante del lat. SCARABAEUS.*»

Tabella 4

Oddone (XXXI): «De scarbonibus et rustico»	Antica traduzione francese (XXIX): «De l'ome e de l'escharbot»	LG (XXXIII): «Enxiemplo del ombre que arava con los escaravatos»	Traduzione italiana (33): «Esempio dell'uomo che arava con gli scarafaggi»
Quidam accepit Scrabones et ligauit ad aratrum cum bobus [...]. Simulauit Scrabones frequenter. (grassetto aggiunto)	Un home prist un escharbot e lia a sa charue o ses bufs, les guiunt. [...] Donc bouta le vilein l' escharbot de son aguillon. (grassetto aggiunto)	Un ombre arava una vegada e ato dos escaravatos al arado. [...] Ansi que muchas vegadas menazava el a los escaravacos tan bien commo a los bueys que quando andoviesen. (grassetto aggiunto)	Una volta un uomo che arava legò due scarafaggi all'aratro. [...] Così, molte volte, per farli procedere, lui minacciava gli scarafaggi nello stesso modo dei buoi. (grassetto aggiunto)

Tuttavia, nelle *Etimologie* di San Isidoro (2004, VIII,3-VIII,13, 105) si dice: «Gli *scabrones*, ossia gli *scarafaggi*, hanno preso nome dal *cabo*, ossia dal *cavallo*, che è l'animale che dà loro vita». A orientarci verso quest'ultimo traduttore è anche la diegesi del racconto successivo – Oddone: XXXII «De ape et scrabone»; LG: XXXIV «Enxiemplo de las abejas con los escaravatos» – in cui gli insetti in questione invitano a pranzo le api offrendo loro *fimum boum*, ossia «*estiercol de bueys e de bestias*», rendendo così palese la loro identità di ‘*scarafaggi*’.⁶

Tabella 5

Oddone (XXXII): «De ape et scrabone»	LG (XXXIV): «Enxiemplo de las abejas con los escaravatos»	Traduzione italiana: «Esempio delle api con gli scarafaggi»
Apes semel inuitauerunt Scrabones ad prandium. [...] Iterum Scrabones inuitauerunt Apes; mensa posita apposuerunt Apibus fimum boum. (grassetto aggiunto)	Las [a]vejas una vega[da] conbidaron a los escaravatos a yantar. [...] E otro dia conbidaron los escaravatos a las abejas. E despues que fue puesta la messa e las abejas asentadas, posieron los escaravatos estiercol de bueys e de bestias. (grassetto aggiunto)	Una volta le api invitarono a pranzo gli scarafaggi . [...] Il giorno dopo gli scarafaggi invitarono le api e, dopo che il tavolo fu preparato e le api si furono sedute, gli scarafaggi vi misero dello sterco di bue e di cavallo. ⁷ (grassetto aggiunto)

⁶ Nel LG viene tradotto anche un altro esempio che in latino porta il titolo di “De sc(a)rabone” (nr. XXVIIIa), ma curiosamente con “Enxiemplo de la mariposa” (nr. XXX).

⁷ Il traduttore spagnolo usa frequentemente l'iperonimo ‘*bestias*’ per ‘*cavalli*’.

2.3 Il ‘gujano’ (‘gusano’)

L'ultimo traducevole relativo a un nome di animale su cui vogliamo soffermarci in questa sede è ‘gujano’, ossia ‘gusano’, in particolare nell'esempio XIII del *LG* dove viene associato all'Idra. La sua traduzione italiana sarà ‘serpente’, ‘mostro’, ‘lombrico’ o letteralmente ‘verme’?

Tabella 6

ODDONE (XVIII): «De ydro et cocodrillo exemplum»:	<i>LG</i> (XIII): «Enxiemplo del gujano hydrus»
Quoddam animal dicitur Ydrus, et inuoluit se luto, ut melius possit labi, et tandem intrat in os Cocodrilli, quando dormit, et intrat (in) uentrem et mordet cor. Et sic perimit Cocodrillum.	Ay un gujano que laman ydrus. E es de tal <i>natura</i> que se enbuelve en el lodo, entra en la boca del cocodrillo <i>quando</i> duerme, e liegale fasta el vientre, e muerdele en el coraçon, e ansi lo mata. (grassetto aggiunto)

Nelle *Etimologie* di San Isidoro l'animale che uccide i coccodrilli è detto *enhydros*: «è un piccolo animale selvaggio che ha preso nome dal fatto di vivere nell'acqua, prevalentemente in quella del Nilo. Se trova un coccodrillo addormentato, prima si rotola nel fango, poi entra nel ventre di quello attraverso la bocca e, divorandone tutte le interiora, muore» (2004, II,29-II.37,13, 37). L'idra, invece, è «un serpente d'acqua: chi ne è vittima si gonfia [...] l'idra è un drago con numerose teste, come quello che abitava la palude Lerna nella provincia d'Arcadia» (2004, IV,19-IV,24, 49).

Nei bestiari medievali l'Idra è invece sempre paragonata a un serpente: così avviene in effetti sia in Philippe de Thäun (XII sec.) - «Ydrus est beste evage/d'un estrange curage; A culovre est semblable» (Walberg 1900, 24-5) - sia in Guillaume le Clerc (inizi XIII secolo) - «Lorsque l'ydre, qui est plus habile que son ennemi, le voit plongé dans le sommeil, elle va se rouler dans la fange, et quand elle en est toute souillée, elle s'élançe dans la gueule du coquatrix, pénètre dans son ventre et lui déchire les entrailles. De même que le serpent tue le coquatrix» (Hippeau 1852, 134).

Tuttavia, non è possibile tradurre il termine ‘gujano’ - il quale, inoltre, è assente nella fonte latina - con ‘serpente’ e nemmeno con ‘mostro’, nomi con i quali è nota in mitologia, in quanto il traduttore spagnolo per il latino *serpens-tis* si avvale sempre del traducevole ‘serpiente-s’. Così avviene, per esempio, nei seguenti passaggi della *fabula* XXVII di Oddone:

Tabella 7

ODDONE (XXVII): «De Gautero querente locum ubi semper gauderet»	LG (XXIII): «Enxiemplo de lo <i>que</i> acaesçio a Galter con una muger»
Circa lectum fuerunt ursus ex una parte, lupus ex alia, <i>vermes</i> ex tercia, serpentes in quarta [...]; Lupi, <i>uermes</i> et serpentes te deuorabunt [...]; <i>Vermes</i> , autem corr[r]odunt corpus et deuorabunt. Serpentes sunt demones, qui animam impiii asportant et deuorant et diuersis tormentis afficiunt [...]; Cum moritur impius, hereditabit serpentes , bestias et <i>uermes</i> [...]; serpentes , id est demones, asportabant animam [...]. (grassetti e corsivi aggiunti)	E en aquel lecho stava de la [una] parte un oso e de la otra un lobo e de la otra muchos gujanos , e de la otra muchas serpientes [...]; El lobo e los gujanos e llas serpientes te han de tragar a ti e a todas tus cosas [...]; Los gujanos rr[o]eran el cuerpo e lo tragaran. Las serpientes son los diablos <i>que</i> llevaran las <i>animas</i> de llos dapnados a llas penas del infierno [...]; Quando muere el ombre, heredarlo an serpientes e bestias e gujanos ; las serpientes <i>que</i> se entienden por los diablos <i>que</i> lievan el alma. (grassetti e corsivi aggiunti)

Lo stesso dicasi per le altre occorrenze del termine: nell'«Enxiemplo del aguilla con el cuervo» (XXXI) si rende con «Aques[ta] paresçe a lla serpiente antigua» il latino *ad hoc nititur serpens antiqu[us]* dell'esempio oddoniano nr. XXIX («De aquila et corvo medico»); e nell'«Enxiemplo del unicornio» (XLVIII) con «e so aquel arbol avia un foyo de serpientes» il passaggio oddoniano del nr. XLV «De unicornie et quodam homine»: «Subtus erat fouea serpentibus».

Allo stesso modo la versione spagnola utilizza sempre il termine 'gusano' (nella sua forma 'gujano') come traduce del latino *vermis-is*, così come avviene nell'esempio dell'anteriore tabella. Siccome, inoltre, anche in tutte le altre occorrenze in cui compare il termine - *exempla* XXIIIa e b, XXXV, XLVIII, LI - il suo significato è quello letterale di 'verme', si ritiene che forse anche nel caso dell'esempio XIII "del gujano hydrus" sia meglio rispettare l'originale traducendolo letteralmente "del verme Idra".

3 Le moralizzazioni

Una questione molto discussa è l'ampliamento di alcune moralizzazioni finali del *LG* rispetto a quelle della sua fonte latina. In effetti, sebbene si possano ravvisare alcune discordanze anche nell'aneddoto, è proprio nella resa delle morali finali che il traduttore si discosta maggiormente da Oddone. Al copista/traduttore sembrano infatti da ascrivere le sostanziali amplificazioni finali dei racconti II, III, VII, XI, XIII, XV, XVI, XVII, XX, XXI, XXXIII, XXXV, XXXVIII, XL, XLVIII, LVII, senza contare il secondo esempio sui monaci che portano a seppellire un usuraio inserito nel nr. XXIII e tutta la seconda parte di quello dei due compagni (nr. XXVIII). La maggior parte di questi ampliamenti consiste nell'aggiunta di uno o più paragrafi finali alle lezioni di Oddone tutti riconducibili a tre diversi ambiti: società,

comportamenti e religione. Al primo di questi si può associare il racconto V «Enxiemplo del ave *que quebranta huessos*» nel quale si aggiunge una lunga invettiva contro i signori e i ricchi che approfittano dei più deboli:

Tabella 8

Oddone (IX) : «De ave qui (<i>sic</i>) dicitur frangens (os), fre(i)nos»	LG (V):«Enxiemplo del ave <i>que quebranta huessos</i> »	Traduzione italiana (5):«Esemplio dell'uccello ossifrago»
(Manca la seconda parte della moralizzazione)	Otro si algunos grandes sennores o algunos otros ombres <i>que estan en grand estado, que quiça si non estuviesen entr[e] grand onrra, non caerian en tantos pecados commo caen, nin farian tanto mal commo façen; e despues por sus pecados caen en el infierno do son todos quebrantados. E quanto el estado mayor es, tanto estan ellos en mayor peligro, salvo algunos a quien Dios quiere dar graçia que fagan el bien que pueden e que se guarden de pecado. Ca quanto de mas alto cae la piedra tanto se fiere, porque ansi llos malos obispos o los malos sennores mas a fondon caen del infierno que non los pobres.</i>	Lo stesso [succede a] alcuni grandi signori o [a] taluni che occupano cariche importanti, i quali, probabilmente, se non avessero tali onori, non cadrebbero in tanti peccati come cadono né farebbero tanto male quanto ne fanno; e dopo, a causa dei loro peccati, precipitano nell'inferno dove sono tutti ridotti in frantumi. E quanto più alta è la [loro] posizione, tanto maggiore è il pericolo che corrono, eccetto alcuni che Dio vuole ringraziare perché facciano il bene che possono e si guardino dal peccato, poiché da quanto più in alto cade la pietra tanto più si frantuma: così i cattivi vescovi o i cattivi signori cadono ancor più nelle profondità dell'inferno che i poveri.

Al secondo ambito appartiene invece l'«Enxiemplo de la bestia altillo-bi» in cui si ravvisa un'evidente critica alle cattive inclinazioni delle persone [tab. 9].

Come si può osservare, nella moralizzazione finale del ms. latino, il paragone tra l'antilope e gli uomini è più calzante oltre ad essere più breve. Di fatto, Lugones sostiene che la morale del testo spagnolo, per via della sua tendenza moralizzante e didattica, è più simile a quella di alcune delle versioni più recenti del *Fisiologo* o a qualcuna delle sue rielaborazioni piuttosto che alla *fabula* di Oddone. Ancor più vicina al testo spagnolo sarebbe, secondo lo studioso, la versione contenuta nel *Bestiaire Divin* di Guillaume le Clerc dal quale il traduttore/copista forse poté prendere alcuni elementi che lo differenziano dal testo oddoniano sia per la descrizione dell'animale sia per la morale (Cf. Lugones 1996, 13-14).⁸

⁸ Allo stesso ambito possiamo anche riallacciare la morale finale del racconto VII «Enxiemplo del bufo con la liebre» [tab. 1], che, come si è visto, è assente nella fonte latina.

Tabella 9

Oddone (XVII): «De quodam animali quod vocatur antiplos (<i>sic</i>)»	LG (XII): «Enxiemplo de la bestia altilobi»	Traduzione italiana (12): «Esemplio della bestia [chiamata] antilope»
Sic plerique ludunt cum negociis istius mundi et eundem implicantur, tot negociis detinentur, quod euelli non possunt et a demonibus perimunt.	Ansi es de muchos ombres en este [mundo] que se ponen a forçar, a rrobar los caminos, o matar ombres, o fazer otros males muchos. E tanto ussan en ello que despues non se pueden delo partir. Estos paresçen a las bestias que non pueden sacar los cuernos de la[s] rramas. Otrosi ay otros ombres que son semejantes a esta bestia, que son thaures e beodos e garganteros, que estan enbueitos en otros pecados e non se pueden partir dellos. Estonçe vienen los diablos, que son caçadores de las animas de los malos, e lievanlas al infierno	Così succede in questo mondo a molti uomini che si mettono a sequestrare o a depredare i viandanti, o a uccidere persone o a compiere molte altre malvagità. E sono così soliti farlo che poi non ne possono più fare a meno. Essi sono simili alle bestie che non riescono a districare le corna dai rami. Inoltre, esistono altri uomini simili a questa bestia, furfanti, ubriacconi e mangioni, i quali sono invischiati in altri peccati e non riescono ad evitarli. ⁹ Allora vengono i diavoli che sono cacciatori delle anime dei cattivi e se le portano all'inferno.

Infine, numerose sono le moralizzazioni finali in cui il traduttore spagnolo aggiunge frasi o interi paragrafi relativi alle Sacre Scritture. Ne è un esempio, tra gli altri, quello della lezione del racconto XL «Enxiemplo de la gulpeja con el gato» nella quale, oltre a paragonare abilmente le persone fraudolente alla volpe dell'aneddoto, la versione spagnola aggiunge un lungo paragrafo introdotto dai versi di San Matteo:

Tabella 10

Oddone (XXXIX): «De fraudibus vulpis et catti» (manca questa seconda parte della moralizzazione)	LG (XL): «Enxiemplo de la gulpeja con el gato»	Traduzione italiana (40): «Esemplio della volpe con il gatto»
	Dize Jhesu Christo en el Evangelio: “ <i>Quij se ensalça sera humillado e quien se humilla sera ensalçado. Qualquier que en este mundo quesiere ser onrrado con sobervia o con pecado, en aquel otro mundo sera abaxado. E aquellos que en este mundo se quisieren humillar por su amor, seran en el otro mundo ensalçados en la gloria del parayssso.</i> ”	Dice Gesù Cristo nel Vangelo: “Chi si innalza sarà umiliato e chi si umilia sarà innalzato”. ¹⁰ Chiunque in questo mondo vorrà essere onorato con superbia o peccando, in quell'altro mondo sarà sminuito. E coloro che in questo mondo vorranno umiliarsi per amor Suo, nell'altro mondo saranno innalzati alla gloria del paradiso.

⁹ In traduzione non si è potuta mantenere la ripetizione dell'espressione spagnola 'poderse partir de'.

¹⁰ Matteo, 23: 12: «Chiunque si innalzerà sarà abbassato e chiunque si abasserà sarà innalzato» (*Nuova riveduta*, <http://www.laparoLa.net/testo.php>).

Tradurre questi ampliamenti senza il supporto dell'originale latino risulta a volte assai complicato: per molti bisogna infatti ricercare le fonti bibliche, dei Padri della Chiesa ecc. Inoltre, ci sono altri passaggi i quali, anche se presenti nell'originale latino, necessitano note esplicative: per esempio, quando, nel racconto XLVI «Enxiemplo de la muerte del lobo», riferendosi ai buoi di Abramo – passo a sua volta assai oscuro – si cita San Matteo mentre nella sua fonte latina Michea (Oddone XLIII «De lupo sepulto») e si travisa il termine *paliurus* – ossia il «paliuro», anche detto *spina-christi* perché pare che i suoi rami spinosi furono usati per fare la corona di spine posta sulla testa di Cristo prima della crocifissione – traducendolo con 'palma':

Tabella 11

Oddone (XLIII): «De lupo sepulto»	LG (XLVI): «Enxiemplo de la muerte del lobo»	Traduzione italiana (46): «Esempio della morte del lupo»
Hii non (sunt) boues Abrahe, sed quos emit qui ad cenam glorie uenire recusauit. Michaeas , 7 (4): Qui optimus est in eis quasi paliurus et qui rectus quasi spina de sepe. (grassetto aggiunto)	Esto[s non so]n los bueys que conpro Habranhan e non quiso que fuese[n] a lla çena perdurable. Ende diçe san Matheo : “El que bueno es, derecho es commo palma , entre los monjes espina» [...]. (grassetto aggiunto)	Questi [non] sono i buoi che Dio inviò ad Abramo, ma orsi del diavolo che non vollero partecipare alla cena eterna. Pertanto dice San Matteo : “Chi è buono è dritto come una palma , spina tra i monaci [...]. (grassetto aggiunto)

Le letture di questa moralizzazione sono alquanto dissimili nei diversi manoscritti oddoniani. Northup (1908, 67/543, nota 24) sostiene che il Corpus Christi 441 ne offre la migliore versione, ma il codice più chiaro è l'Arras 184: «Hii non sunt boves Abrahe quos emit Deus, sed ursi Diaboli qui ad cenam glorie venire recusant». Per la traduzione italiana, ovviamente con un riferimento in nota, si è quindi seguita quest'ultima lettura d'altronde proposta anche da Arbesù nella sua recente edizione del *LG* (2022a).

Per quanto invece concerne la citazione di Michea bisogna sottolineare, da una parte, che lo spagnolo erra citando Matteo, e, dall'altra, che gran parte della tradizione oddoniana non trasmette quel passaggio, inclusa la famiglia di cui fanno parte il Phillips, il ms. 80 (XV) di Ivrea e il Douce 88.

Vi sono poi anche casi inversi, ossia di moralizzazioni abbreviate rispetto alla fonte, come nel nr. III («Enxiemplo del ave de sant Martin»), in cui si omettono il riferimento a San Pietro e il proverbio francese:

Tabella 12

Oddone (VII): «De quadam ave sancti martini»	LG (III): «Exienplo del ave de sant Martin»	Traduzione italiana (3): «Esemplio dell'uccello di San Martino»
Tales sunt multi qui ad tempus credunt et [in] tempore temptacionis recedunt. Talis fuit Petrus, qui paratus fuit in mortem et in carcerem pro Christo ire. Sed cum uidit Dominum suum male tractari, ad uocem ancille ait: Mulier, nescio quid dicis; non noui illum. Filii Effrem (<i>sic</i>), intendentes et mittentes arcum, conuersi sunt in die belli. Adaptatur quibusdam militibus: quando caput [est] bene fricatum uino uel ceruisia, dicunt se posse stare contra tres francigenas et debellare fortissimos. Sed, quando sunt ieiuni et uident lanceas et gladios circa se, dicunt: O sancte Martine, succurre tue auicule; O sein Martin, eide nostre oiselin. (grassetto e corsivo aggiunti)	Tales son muchos en este mundo que cuidan ser muy rreçios, e al tienpo del menester son fallados por flacos, como cuenta de los fijo[s] de Afrearado de los Arcos: en lla batalla bolvieron las espaldas e fueron. Puede ombre esto apodar [a] algunos cavalleros, quando tienen la cabeça bien guarnida e de buen vino, diçen que pellearan con tres franceses, o que vençerian los mas fuertes de la tierra, e despues espanto: “ Sant Martin, acorre a tu avezilla ”. (grassetto aggiunto)	Così sono molti in questo mondo i quali si credono molto forti, [ma], nel momento del bisogno, li si ritrova fragili come [si] racconta dei figli di Efraim i quali, armati con gli archi, nella battaglia girarono le spalle e fuggirono. Ciò si può comparare ad alcuni cavalieri: quando hanno la testa ben alleggerita dal buon vino, ¹¹ dicono che affronteranno tre francesi o che vincerebbero i più forti della terra, e poi [viene lo] spavento: “ San Martino, soccorri il tuo ucellino! ”. (grassetto aggiunto)

Come si può osservare, nella traduzione spagnola vengono omessi sia una prima parte della morale nella quale la fonte latina porta ad esempio il comportamento di Pietro sia il proverbio in francese, fatto, quest'ultimo, non privativo di questo racconto in quanto parte della tradizione oddoniana elimina l'antico-francese e le citazioni in medio inglese in un comportamento tuttavia incoerente all'interno dei codici stessi, in genere secondo la loro diversa provenienza geografica. Di difficile interpretazione, se non si risale al modello latino, è anche quell'«Afrearado de los Arcos» riferito ai figli di Efraim per cui bisogna ricorrere ai Salmi 78: 9: «I figli di Efraim, arcieri valorosi, voltarono le spalle nel giorno della battaglia» (https://www.bibbiaedu.it/CEI2008/at/Sal/78/?compareto=GRECO_NT), sebbene per Keller (1958, 37, nota 8) si legga chiaramente «Afreardo de los Arcos», così come viene trascritto anche nell'edizione di Gayangos (1860, 543).

Il confronto con la fonte latina appare pertanto imprescindibile per effettuare la traduzione del testo spagnolo.

¹¹ In Oddone, oltre al vino, si cita la birra, termine che invece non viene tradotto nella versione spagnola probabilmente poiché all'epoca era una bevanda ancora poco conosciuta in Spagna come dimostra il fatto che viene omessa anche nei racconti XLVI e LVI. Nella versione francese, invece, non vengono citati né il vino né la birra, ma si utilizza un iperonimo: «en lor beveries» (Ruelle 1999, 12).

4 Gli scarti

Sono molti i passaggi in cui il traduttore spagnolo si discosta dal testo latino, alcune volte senza compromettere l'intelligibilità e la diegesi degli *exempla*, altre rendendoli pressoché incomprensibili. Come agire in questi casi per la versione italiana? Premesso che in entrambi è necessario un rimando in nota, si è preferito mantenere gli errori di traduzione dello spagnolo che non comportavano gravi scostamenti semantici rispetto al latino. Per citare solo qualche esempio, è questo il caso dell'«Enxienplo del mancebo que amava la vieja», il quale, oltre ad ampliare la sua fonte, curiosamente dimostra un pensiero meno misogino dell'originale attribuendo agli uomini quel peccato di lussuria che per Oddone invece era proprio delle donne:

Tabella 13

Oddone (XIVa): «De juvene et vetula»	LG (VIII): «Enxienplo del mancebo que amava la vieja»	Traduzione italiana (8): «Esempio del giovane che amava la vecchia»
Similiter contigit quod aliqua habet pulchrum maritum : tamen aliquem turpem ribaldum diligit plus quam maritum. (grassetto aggiunto)	Ansi acaesçe algunas vegadas que algunos ombres tienen fermosas mugeres , e paganse de otras que son muy mas feas. (grassetto aggiunto)	Così succede, a volte, che alcuni uomini [i quali] hanno delle belle mogli si soddisfino con altre [donne] che sono molto più brutte. (grassetto aggiunto)

O ancora quello dovuto a una cattiva interpretazione del 'duces' del terzo racconto del nr. XXXVIII che viene tradotto 'duques' o quello del già citato esempio XLVI dove il 'paliurus' viene confuso con 'palma'.

Altre volte, invece, vengono modificati arbitrariamente alcuni elementi come nell'«Enxienplo de la mariposa» dove il nome dell'animale protagonista dell'aneddoto da 'scarafaggio' diventa una 'farfalla' o nel XV «Enxienplo del leon e el lobo e lla gulpeja» in cui si traduce *bovem macilentum* con «buey muy grueso» e, omettendo inoltre il dettaglio della durezza della sua carne presente nel modello («tandem de bove temperate que duras habet carnes»; Oddone, XX: «De leone et lupo et volpe et venatoribus»), si rende poco comprensibile la successiva collera del leone quando il lupo propone che ognuno si mangi quanto ha cacciato. Tuttavia, non inficiando questi scarti la diegesi del racconto, in traduzione vengono rispettati così come si è cercato di mantenere i giochi di parole e i rimandi intratestuali presenti nel codice spagnolo. Quando non è stato possibile – come nel racconto XIV dove compaiono 'compadre' e 'comadre', riferiti rispettivamente al lupo e alla volpe, o nel LIII, in cui il termine 'rraposos' rimanda alla 'rraposa', ossia, alla volpe, citata nella prima parte dell'esempio – si è reso necessario indicarlo in nota.

Diversi sono anche i casi in cui il traduttore, travisando il latino, rende brevi o ampie sequenze del racconto incomprensibili. Per esempio, nel racconto XXX quando traduce con ‘palacio del coraçon’ il ‘palatum cordis’ di Oddone:

Tabella 14

Oddone (XXVIIIa): De sc(a)rabone	LG (XXX): «Enxienplo de la mariposa»	Traduzione italiana (30): «Esempio della farfalla»
Ut dicit Augustinus: Huius habent corru(m)ptum palatum cordis ex febre iniquitatis. (grassetto aggiunto)	E por esto diçe sant Agustín: «En tal manera ha rronpido el palacio del coraçon e por la fiebre de maldades». (grassetto aggiunto)	E per questo Sant’Agostino afferma: «In tal modo per la febbre di iniquità ha[nn]o guastato il sentire del cuore ». (grassetto aggiunto)

In questo caso, una traduzione letterale dallo spagnolo – ‘palazzo del cuore’ – non è possibile poiché priva di significato nel contesto. Pertanto, è necessario emendare il passaggio rifacendosi, da una parte, al testo di Oddone e, dall’altra, alla sentenza che, sebbene Keller (1958, 92, nota 93) sostenga non appartenere alle opere di Sant’Agostino, a quest’ultimo viene attribuita nel *Quaresimale overo Ragionamenti sopra tutti gli Evangelii della Quaresima* (1648, 405).

Ancor più rilevanti sono altri tipi di errori. Per esempio, quello del racconto XLIV in cui il traduttore, scambiando il mostro mitologico Lamia con ‘lima’, è costretto a modificare la successiva relativa «che divora i suoi figli» in «*que gasta el fierro*» stravolgendo l’intero passaggio e privando di significato il paragone successivo con la gallina che nutre i pulcini. In questo caso la traduzione italiana segue quella spagnola poiché non altera la comprensione del racconto, ma si è nuovamente reso necessario un rimando in nota:

Tabella 15

Oddone (XLIIa): «De simplicitate solventium censum»	LG (XLIV): «Enxienplo de los aldeanos»	Traduzione italiana (44): «Esempio dei contadini»
[...] in hoc quod proprios homines (affligunt). Similes sunt Lanie , qui (sic) proprios filios laniat, in hoc quod nutriunt alienos. Similes sunt Galline, que pullos Anatis educat, et Burnete, que filium Cucule ad malum suum nutrit. (grassetto aggiunto)	E los [que] tormentan a los suyos fazen andar pobres. Son semejantes a lla lima que gasta el fierro e los que crian a llos suyos e les fazen algun bien, son semejantes a lla gallina que cria sus pollos. (grassetto aggiunto)	E quelli che tormentano i loro [uomini] e li fanno vivere in povertà sono simili alla lima che consuma il ferro mentre quelli che se ne prendono cura e fanno loro del bene assomigliano alla gallina che cresce i suoi pulcini. (grassetto aggiunto)

O ancora nel XXIX, «Enxienplo del abispa con la [a]rrana», quando, omettendo di tradurre la frase «Unde tele Arnearum cortine Lumbardice dicuntur» (Oddone, XXVIII: «De contentione vespe et

araneae»), nella morale finale si perde il paragone tra la vespa che non riesce a fuggire dalla tela del ragno e i debitori che non possono scappare dalle grinfie dei Lombardi, allora associati agli usurai.

A causa di questi scostamenti rispetto all'originale latino, in alcuni casi - come questo - l'esempio preso nella sua totalità risulta disomogeneo poiché nelle moralizzazioni finali si perdono i riferimenti all'aneddoto che le introduce.

5 Conclusioni

Tutte queste osservazioni devono costituire un apparato paratestuale che integri in modo efficace la traduzione (Garzone 2001, 39). D'altronde, come afferma Khalaf: «La riproposizione in chiave moderna di un testo medievale, sia esso in prosa o in poesia, in una lingua diversa o in una fase precedente della lingua d'arrivo, evidenzia alcune problematiche di tipo teorico, metodologico e pratico che richiedono un'attenta valutazione da parte del traduttore e, in molti casi, una approfondita padronanza degli strumenti tipici dell'analisi filologica ed ecdotica» (2018, 2).

Sono, questi, concetti che si scontrano con le moderne teorie traduttologiche basate sull'impatto prodotto dalle traduzioni nella cultura d'arrivo. In effetti, il citato parallelismo tra lettore dell'originale e lettore della sua traduzione non è funzionale per tradurre un testo di una cultura lontana nel tempo e nella lingua. Non è infatti possibile ricreare - attraverso una traduzione di questo tipo - un effetto uguale a quello che suscitava nei suoi antichi ricettori semplicemente perché non sappiamo quale esso fu (Cammara 2018, 43). Sebbene sia vero che con la trasposizione in lingua moderna, da una parte, cerchiamo di colmare la distanza rispetto al lettore attuale muovendo il testo verso il ricevente in un principio di adeguatezza («Skopos Theorie»), dall'altra, è necessario tener presente che, trattandosi di una traduzione 'intertemporale', bisogna immergersi in un mondo lontano che presenta una complessità e diversi livelli di opacità sia linguistici sia culturali per i quali è difficile trovare soluzioni alla difficoltà di interpretazione dal corpo vivo della cultura da cui si traduce (Ferrari 2001, 60; Buffoni 2001, 25). Premessa indispensabile è quindi un'attenta analisi storico-filologica del testo da tradurre; tuttavia, siccome questa spesso non è sufficiente per rendere *in toto* il sistema semiotico che l'autore medievale condivideva con il suo uditorio, devono essere condivisi con il lettore i limiti di questa comprensione tramite materiali paratestuali tanto più in una traduzione di una traduzione qual è quella del *LG*.

Abbreviazioni

BAE = Biblioteca de autores españoles. Madrid: Rivadeneyra.

DECH = Corominas, J.; Pascual, J.A. (1991-97). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.

DMF = *Dictionnaire du Moyen Français*. Version 2020 (DMF 2020). ATILF-CNRS; Université de Lorraine. <http://www.atilf.fr/dmf>.

Bibliografia

- Alvar, C. (2018). «De búhos, lechuzas y otros animales». Bizzarri, H.O. (éd.) *Monde animal et végétal dans le récit bref du Moyen Âge*, Freiburg: Reichert Verlag Wiesbaden, 169-204.
- Arbesú, D. (2022a). *Libro de los gatos*. Madrid: Cátedra.
- Arbesú, D. (2022b). «Los falsos religiosos y el título del *Libro de los gatos*». *Boletín de la Real Academia Española*, 102(325), 33-56.
- Buffoni, F. (2001). «Le nuove frontiere della traduttologia». Cammarota, M.G.; Molinari, M.V. (a cura di), *Testo medievale e traduzione* (Bergamo 27-28 ottobre 2000). Bergamo: Edizioni Sestante, 17-32.
- Cammarota, M.G. (2018). «Translating Medieval Texts. Common Issues and Specific Challenges». Cammarota, M.G. (a cura di), *Tradurre: un viaggio nel tempo*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 37-53.
- Carroll Marden, C. (1909). Recensione di *El Libro de los Gatos*, di Northup G.T. *Modern Language Notes*, 24(2), 56-9.
- Darbord, B. (1981). «“El Libro de los Gatos”: sur la structure allégorique de l'exemple». *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, 6(1), 81-109.
- Darbord, B. (1984). *El libro de los Gatos*. Paris: Klincksieck.
- Darbord, B. (2017). «Sapos y búhos: en torno a la función de algunos animales en la fábula medieval». Cuesta Torre, M.L. (ed.). *Esta fabla compuesta de Isopete sacada. Estudios sobre la fábula en la literatura española del siglo XVI*. Bern: Peter Lang, 93-107.
- Díez Garretas, M.J. (1997). «El *Libro de los gatos*: fragmento de un nuevo manuscrito». Lucía Megías, J.M. (coord.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura medieval*. Vol. 1. Alcalá: Universidad de Alcalá, 571-80.
- Ferrari, F. (2001). «Tradurre cosa e per chi? Instabilità del testo medievale e autocensura». Cammarota, M.G.; Molinari, M.V. (a cura di), *Testo medievale e traduzione* (Bergamo 27-28 ottobre 2000). Bergamo: Edizioni Sestante, 59-72.
- García de Lucas, C. (2019). «Notas sobre la copia M del *Libro de los gatos*». García de Lucas, C.; Alexandra Oddo, A. (eds.), *‘Quando me pago só monje e quando me pago só calonje’*. *Studia in honorem Bernard Darbord*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 143-59.
- Garzone, G. (2001). «Quale teoria per la traduzione del testo medievale?». Cammarota, M.G.; Molinari, M.V. (a cura di), *Testo medievale e traduzione* (Bergamo 27-28 ottobre 2000). Bergamo: Edizioni Sestante, 33-57.
- Gayangos, P. de (1860). *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*. BAE, t. 51. Madrid: M. Rivadeneyra.
- Hervieux, L. (1884). *Les fabulistes latins*. Paris: Firmin-Didot et C^{ie}.
- Hervieux, L. (1896). *Eudes de Cheriton et ses dérivés*. Paris: Firmin-Didot et C^{ie}.

- Hippeau, C. (1852). *Le «Bestiaire Divin» de Guillaume, clerc de Normandie*. Caen: Hardel.
- Isidoro di Siviglia (2004). *Etimologie o Origini*. Vol.II. A cura di A. Valastro Canale. Torino: Utet.
- Keller, J.E. (1958). *El libro de los gatos*. Madrid: CSIC.
- Khalaf, O. (2018). «Tradurre il romanzo medievale inglese: Richard Coeur de Lyon». Baseotto P.; Khalaf O. (a cura di), *Il tempo e i luoghi della poesia. Riflessioni sulla traduzione di testi in lingua inglese*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 25-44.
- Knust, H. (1865). «Das *Libro de los Gatos*». *Jahrbuch für romanische und englische Literatur*, 6, 1-42; 119-41..
- Lacarra, M.J. (1986). «El *Libro de los Gatos*: hacia una tipología del “enxiemplo”». *Formas breves del relato* (Coloquio, Departamento de literatura española, Febrero de 1985). Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 19-34.
- Lida de Malkiel, M.R. (1951). «¿Libro de los gatos o Libro de los cuentos?». *Romance Philology*, 5, 46-9.
- Lugones, N.A. (1996). «El *Physiologus* en el “Enxiemplo dela bestia altilobi” del *Libro de los Gatos*». *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 72, 7-16.
- Meyer, P. (1885). «Notice d'un ms. de la Bibliothèque Phillips contenant une ancienne version française des fables d'Eude de Cherrington (ou Cheriton)». *Romania*, 14, 381-97.
- Mettmann, W. (1960). «Altspanisch bufo 'Kröte'». *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 197, 23-5.
- Northup, G.T. (1908). «El *Libro de los Gatos*, a Text With Introduction and Notes». *Modern Philology*, 5, 477-544.
- Nuova riveduta* (2020). <http://www.laparoLa.net/testo.php>.
- Oesterley, H. (1868). «Die Narrationes des Odo de Ciringtonia». *Jahrbuch für romanische und englische Literatur*, 9, 121-54.
- Peïdro, M.N. (1979). *El libro de los gatos* [Mémoire d'espagnol]. Paris: Université de Paris XIII.
- Quaresimale ovvero Ragionamenti sopra tutti gli Evangelii della Quaresima* (1648). Bologna: Zenero.
- Rodríguez Adrados, F. (1987). *Historia de la fábula greco-latina. Inventario y documentación de la fábula greco-latina*. Vol. 3. Madrid: Universidad Complutense.
- Roy Harris, M. (1965). «Bufo, “Owl” or “toad” in the *Libro de los gatos*». *Hispanic Review*, 33(2), 147-51.
- Ruelle, P. (1999). *Recueil général des Isopets*. Vol. 4, *Les Fables d'Eude de Cheriton*. Paris: Société des Anciens Textes Français.
- Schwentner, E. (1954). «Lat. Bübö, Büfö, Gūfö». *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung auf dem Gebiete der indogermanischen Sprachen*, 72(1-2), 120-3.
- Taylor, B. (1989). «The Tale of Aesop the Cat: Or the Title of the *Libro de los gatos* Yet Again». *Forum for Modern Languages Studies*, 25, 173.
- Taylor, B. (2001). «El *Libro de los gatos* como traducción». *Euphrosyne: Revista de filología clásica*, 29, 237-246.
- Ticknor, G. (1849). *History of Spanish Literature*. New York: Harper and Brothers.
- Ticknor, G. (1851). *Historia de la literatura española* (traducida al castellano, con adiciones y notas críticas, por Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia). Madrid: Imprenta de la Publicidad, Ribadeneyra.
- Tubach, F. (1969). *Index Exemplorum: A Handbook of Medieval Religious Tales*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Walberg, E. (1900). *Le bestiaire de Philippe de Thaün*. Lund: E. Malmström.

Multilinguismo e traduzione: il caso di Torres Naharro

Andrea Baldissera

Università del Piemonte Orientale, Italia

Abstract Starting from the analysis of a contemporary Italian version of two comedies taken from Bartolomé de Torres Naharro's *Propalladia*, the aim is to weigh up translation problems and aspects (mimesis of orality, diaphasic, diachronic and diatopic traits, onomastics, borrowings, verbal games, etc.), linked to the special nature of texts characterised by intricate networks of linguistic-literary codes, and by varied cultural relations and modes of expression. We also propose some translation perspectives and solutions.

Keywords Theatre. Multilingualism. Translation. Colloquial language. Verbal games.

Sommario 1 (Breve) introduzione. – 2 Tradurre la *Propalladia*. – 3 Roma, *caput mundi*: una 'Babele' papale. – 4 Dialetti itatici in calamaio iberico.

1 (Breve) introduzione

Translation is first a science, which entails the knowledge and verification of the facts and the language that describes them—here, what is wrong, mistakes of truth, can be identified; secondly, it is a skill, which calls for appropriate language and acceptable usage; thirdly, an art, which distinguishes good from undistinguished writing and is the creative, the intuitive, sometimes the inspired, level of the translation; lastly, a matter of taste, where argument ceases, preferences are expressed, and the variety of meritorious translations is the reflection of individual differences. (Newmark 1988, 6)

Se si accoglie, come pare opportuno, la suggestione di Peter Newmark sulla molteplice natura della traduzione, lo studio critico di traduzioni, ovvero la riflessione sulle tecniche adottate e sui risultati ottenuti,

è allora uno dei principali compiti epistemologici o metascientifici.¹ Si può aggiungere, poi, che la traduzione non rientra fra i compiti della filologia, eppure, per riprendere un'osservazione di Wilamowitz (a proposito dei classici greci, ma estendibile in realtà a qualsiasi testo), essa non può mai prescindere da un atteggiamento filologico, dato che ne è frutto, pur se non previsto o non programmato. Quando si lavora su testi che dal passato provengono - letterari o meno che siano - l'esercizio filologico sull'opera e sul suo codice linguistico, per capire che cosa trasmetta e come raggiunga gli effetti desiderati, estetici o semplicemente comunicativi, diviene operazione imprescindibile:

Die Übersetzung eines griechisches Gedichtes ist etwas, was nur ein Philologe machen kann, ist aber doch nichts philologisches: sie ist ein Ergebnis philologischer Arbeit, aber ein weder beabsichtigtes noch vorhergesehenes. (Euripides 1891, 1)

2 Tradurre la *Propalladia*

Un capolavoro come la *Propalladia* di Bartolomé de Torres Naharro (1517),² magnifico esempio di miscellanea poetico-teatrale, multilingue e multiculturale, permette di toccare con mano l'intreccio di culture rinascimentali, fra Spagna e Italia, e lo sposalizio fra tradizioni sceniche diverse, in una complessa stratificazione. L'autore stesso, estremegno, si offre come perfetta incarnazione di un'epoca propizia per fertili scambi culturali: la pur sfuocata biografia narra di studi classici, di un'intrapresa carriera ecclesiastica, di avventure 'soldatesche' e poi di servigi resi a importanti figure della Roma e della Napoli di primo Cinquecento (i cardinali Giulio de' Medici e Bernardino de Carvajal, la famiglia d'Avalos). Narra dunque di una variegata esperienza umana, che attraversa, oltre ai luoghi diversi della Penisola italiana, anche la scala sociale, dagli strati più umili fino alle vette della corte pontificia. E una società intera, quella della capitale papalina e degli stranieri che in essa si incrociano (con tutte le loro abitudini, con i vizi e 'tic' verbali), viene 'tradotta' (nel senso etimologico del verbo) sulle scene teatrali da alcune *comedias* di Torres Naharro.³

1 Sarebbe impossibile citare tutta la sterminata bibliografia in grado di dare un quadro completo di quanto si è detto e pensato sulla traduzione. Mi permetto dunque di rimandare a due buoni manuali che offrono panorami e riferimenti teorici e bibliografici: in ambito ispanofono, Hurtado Albir 2001; in ambito anglofono, *The Cambridge Handbook of Translation* (Malmkjær 2022).

2 Fanno il punto sulla *Propalladia* Sánchez García, Mondola (2020). Come è noto, alcune *comedias* circolarono anche in *sueñas* (come accade per le due qui analizzate).

3 Si potrebbe parlare di plurilinguismo 'pirotecnico', tale è la sua capacità imitativa dei mondi chiamati a raccolta: si veda il bel volume di Cirillo Sirri (1992).

La sensibilità dello scrittore non si dispiega però solo nel tratteggiare caratteri e ambienti, perché le lingue e i linguaggi sono al centro di un interesse che si manifesta sin dal proemio:

Ansí mesmo hallarán en parte de la obra algunos vocablos italianos, especialmente en las comedias, de los cuales convino usar habiendo respecto al lugar y a las personas a quien se recitaron. Algunos d'ellos he quitado, otros he dexado andar, que no son para menoscabar nuestra lengua castellana, antes la hacen más copiosa (Torres Naharro 1517, Aiiiv)

Tale aspetto si conferma poi nella cura (quando possibile, persino nella trascrizione grafico-fonetica) con la quale sono riportati varietà, stili e registri linguistici, come emerge per esempio nel famosissimo *Introito* di una delle commedie 'affette' da plurilinguismo:⁴

Si mis versos tienen pies / *variis linguis* tiren coces / que *vatibus hic mos est* / *centum his poscere voces*. / Yo's [*oppure*: Y os] prometto / que se havrán visto, en efecto, / de aquestas comedias pocas; / digo, qu'el proprio sujeto / quiere **cien lenguas y bocas**, / de las cuales / las que son más manüales / en los tinelos de Roma, / no todas tan principales, / mas qualque parte se toma. / Veréis vos: / ¡*Iuradio!* ¡*Voto a Dios!* / ¡*Per mon arma!* ¡*Bay fedea!* / ¡*Jo, bbi Got!* y ¡*Cul y cos!* / ¡*Boa fe, naun, canada e mea!* / D'esta gente / va tocando brevemente;/ todo el resto es castellano, / qu'es hablar más / conveniente / para qualquier cortesano; / qu'el auctor / con el deseo y amor / con que serviros / procura / se puso en esta labor / de la comedia futura. (*Tinelaria*, vv. 35-59, in Torres Naharro 1517, *Oir*; grassetto e corsivo aggiunti)⁵

Proverò dunque ad esaminare, in questa sede, le ottime versioni italiane della *Soldadesca* e della appena citata *Tinellaria*, entrambe volte all'italiano da Teresa Cirillo Sirri (Torres Naharro 2009; 2012).⁶

⁴ Su questi aspetti, e sui problemi di edizione delle grafie fonetiche dei testi poliglotti, mi permetto di rinviare a Baldissera (2020, 221).

⁵ Prova di ciò è anche la preoccupazione dello stampatore (nel colophon), che avverte la necessità di giustificare eventuali scivoloni dovuti alle difficoltà linguistiche («Estampada en Nápoles [...] con toda la diligencia y advertentia posibles. Y caso que algún yerro o falta se hallare, por ser nuevo en la lengua, ya se podría usar con él de alguna misericordia, pues ansí el estampador como el corrector posible es en una larga obra una hora o otra ser ocupados del fastidio. La benignidad de los discretos lectores lo puede considerar» (Torres Naharro 1517, Aiiiv).

⁶ Di esilissima trama, le due *comedias* raffigurano rispettivamente quadri tratti dall'ambiente militare (con il tema del reclutamento di mercenari) e dal mondo cortigiano romano (il tinello del palazzo di un cardinale), nei quali l'azione lascia decisamente spazio ai dialoghi fra più voci, italiane e straniere, di cui si è detto.

Non si tratta di traduzioni pensate espressamente per la scena, bensì di versioni a fronte,⁷ destinate anche alla lettura, cioè all'intelligenza di un testo teatrale antico anche al di fuori della rappresentazione, eppure volutamente godibili anche per la loro recitabilità:

Con i limiti imposti dalle inevitabili discrepanze tra il sistema metrico-linguistico spagnolo e la resa in italiano, è stata tentata una traduzione che, cercando di privilegiare chiarezza e scorrevolezza, mantenesse l'impianto metrico della commedia di Torres Naharro, che ha adottato l'uniformità e le sonorità di lunghe sequenze di tradizionali ottonari. Ma l'intento è stato anche e soprattutto quello di presentare ad un pubblico di lettori o di spettatori italiani di oggi, un dettato comico concepito per il gusto e la fruizione di una platea colta, di *élite*, ammessa ad assistere alle rappresentazioni allestite nella corte pontificia romana agli inizi del XVI secolo. (Torres Naharro 2009, 51)⁸

Il tono semplice e la modestia della traduttrice nascondono lo sforzo che ha evidentemente comportato l'accettare una sfida così impegnativa (sul piano poetico e linguistico), sfida risolta sempre con grande brillantezza. Nonostante il risultato raggiunto, come suole sempre accadere con le traduzioni, vi sono alcune sfaccettature ed alcuni nodi testuali che meritano di essere studiati in chiave problematica, per valutare possibili strategie, nel confronto corpo a corpo con un 'classico moderno'. L'eterno problema di ogni attività traduttiva consiste, in fin dei conti, nella difficoltà di raggiungere un equilibrio, quand'anche sia chiarissima nella mente del '*trujamán*' la direzione da imboccare, e persino quando ciò conduca lungo una strada drasticamente orientata verso opzioni estreme (l'addomesticazione, la letteralità, il rifacimento...).

A fronte di una vera e propria selva idiomatica, caratterizzata da un'attentissima capacità mimetica, la questione della lingua non può dunque che essere il centro del lavoro di trasposizione (in fondo si 'traduce una traduzione'), a partire dalla quale diramare le varie scelte per la restituzione in italiano.

7 Il testo critico adottato dalla traduttrice è quello di E. Gillet (Torres Naharro 1943-61), pur tenendo conto di Torres Naharro (1979) e Torres Naharro (1986).

8 Lo manifesta anche la presentazione della *Tinellaria*, che pone l'accento sull'effetto ricercato: «Con i limiti imposti dalle inevitabili discrepanze tra lo schema metrico spagnolo e la resa in italiano, si è tentato di riprodurre, con inevitabili approssimazioni, il dettato di Torres Naharro. Cercando di ridurre il discorso drammatico a una misura colloquiale e recitabile, la traduzione in versi intende mantenere le cadenze delle strofe incatenate di *octosílabos de pie quebrado* (ottonari combinati con versi di quattro sillabe) adottati dall'autore per una rappresentazione allestita nella corte pontificia cinque secoli fa e ora riproposta, in modo da rievocare ambienti, giusti e atmosfere dell'epoca per il lettore-spettatore d'oggi» (Torres Naharro 2012, 41; corsivo aggiunto).

Per ragioni di spazio, metterò a fuoco solo alcuni dei tratti linguistici salienti e dei problemi da affrontare. In parte, i tratti coincidono con quelli propri della teatralità, ma alcuni si configurano come specifici e caratteristici della produzione dell'estremegno.

Anzitutto, va segnalata la ricerca di una spiccata oralità, pur all'interno delle misure del verso *de pie quebrado*, condizione che obbliga a misurarsi con le diverse prosodia e metrica italiane, e costringe a numerosi virtuosismi, se si vuole salvaguardare il ritmo sempre incalzante dell'originale.

Si tratta certamente di un'oralità fittizia, costruita per la recitazione,⁹ ma arricchita da un elemento che la discosta nettamente dai modelli letterari monolingui: la stilizzazione delle parlate dialettali italiane, del latino ecclesiale (o simile) e delle lingue europee che convergono a Roma per svariate ragioni (guerra, politica eccetera). Benché a volte le costrizioni metriche smussino – già negli originali – le armi di chi vuole imitare la lingua colloquiale, sono pur sempre rilevabili chiari fenomeni di tale modalità: se non una vera e propria pianificazione informativa *sobre la marcha*, emerge comunque una struttura argomentativo-dialogica, con ellissi, paratassi e asciuttezza comunicativa (complice la metrica); si notano segnali deittici e meccanismi anaforici, così come connettori tipici della sintassi incatenata (*pues, mira...*); e si apprezzano sia un lessico povero e tendenzialmente ripetuto (in specie per il sistema verbale: *decir, hacer, querer, dar, ser, estar*) sia il tipico *realce expresivo*, legato a giochi di parole, metafore ed espressioni *malsonantes*, frasi interrogative, esclamative eccetera.¹⁰

Tre brevi passi, tratti dalle edizioni di Cirillo Sirri, possono risultare utili per esemplificare quanto detto, e per iniziare ad analizzare il procedimento traduttivo:

9 Faccio mia la posizione di Nencioni (1983, 126-79), che si distingueva rispetto alle visioni classiche dell'oralità teatrale («un testo scritto per poi essere eseguito oralmente nella finzione scenica»), perché manteneva la lingua teatrale nell'ambito del parlato, separandola tuttavia dalla dimensione spontanea («parlato-parlato») e inserendola nella categoria del parlato programmato, suddiviso poi in «parlato-scritto» (dialoghi nei testi narrativi) e in «parlato-recitato» (palcoscenico). In un certo senso, anche qui si registra una *prefabricación*, per fusione di tratti scritti (poetici) ed orali, ma in modo assai diverso da quanto accade nei prodotti audiovisivi moderni (Chaume 2001; 2004, 20), perché è proprio lo scarto linguistico (volgarismi, dialettalismi e così via) a diventare elemento significativo. Per la bibliografia, in ambito ispanofono, cf. Nogueira Guirao 1988. Oesterreicher (2005, 755-6) accenna alla *mimesis de lo hablado* (§ 4.8), ma sottolinea opportunamente che gli autori dei testi 'oralisti' (*comedias, pasos, entremeses, novelas picarescas* e così via) operano una selezione di elementi rappresentativi del parlato, sulla base della propria coscienza linguistica. Sulle lingue 'speciali' delle *minorías* si veda Salvador Plans 2004; più recentemente, sugli aspetti comici di tali linguaggi, Carmona Tierno 2013.

10 Cf. Briz Gómez 2001.

1)

MANRIQUE No es posible
si no os hacéis invisible,
qu'es gran persona la vuestra.
MENDOZA ¡Voto a Dios, que sois terrible!
Vos no habéis paso en müestra.
MANRIQUE Más que vos.
MENDOZA No es verdad.
MANRIQUE Pues, ¡Voto a Dios!...
CAPITÁN Estad quedos en mal hora.
GUZMÁN Séase para los dos.
(*Soldadesca*, III, vv. 55-63)

55 MANRICO Non è possibile,
se non ti fai invisibile,
grande e grosso come sei.
MENDOZA Perdio! Ma sei terribile!
Tu, invece, non sfilerai.
60 MANRICO Più di te.
MENDOZA Non è vero!
MANRICO Ah, perdio!
CAPITANO State fermi, alla mal'ora!
GUZMANO Valga per tutti e due.

2)

BARRABÁS ¡Guay de mí!
Diez años ha que te vi
morar en el Burgo Viejo,
que siempre te conocí
lavandera de concejo.
LUCRECIA ¿Cómo, qué?
Pues no ha más que me casé;
mira si bien has mentido,
pues harto estuve, a la fe,
con el ruin de mi marido.
BARRABÁS Si querrás,
dime cuántos años has;
no me niegues la verdad.
LUCRECIA Veintidós, par Dios, no más,
he hecho por Navidad.
BARRABÁS Ora, pues,
no quiero ser descortés,
pero, así me ayude Dios,
que creo que ha veinte y tres
que dices que has veinte y dos.
LUCRECIA Di, pues, ea,
que aquella que en ti se emplea
se puede contar por loca;
nunca yo fui vieja y fea
sino en tu maldita boca.

(Tinellaria, I, vv. 50-74)

50 BARABBA Povero me!
Dieci anni fa vidi che
abitavi a Borgo Vecchio,
e andavi con un secchio
in giro a risciacquare.
55 LUCREZIA Ma ti pare?
Da poco sono sposata,
vedi se non hai mentito,
e già troppo sono stata,
con quel porco di marito.
60 BARABBA Se vorrai,
dimmi quanti anni hai,
ma devi essere leale.
LUCRECIA Ne ho compiuti, per Natale,
ventidue, per Dio, lo sai.
65 BARABBA Tieni a mente:
io sono compiacente,
ma, per Dio, io credo che,
da almeno ventitré
dichiari ventidue anni.
70 LUCRECIA Allora,
quella che fai innamorare
è una pazza da legare;
la tua lingua maldicente
mi fa brutta e cadente.

3)

BARRABÁS Por tu fe, hermano Mathía,
¿cuántas horas son tocadas?
MATHÍA A la fe qu'es medio día.
BARRABÁS Corre, da las baquetadas.
¡Sus, camina!
Diles que vengan aína
con el vino, esa canalla.

(Tinellaria, II, vv. 1-7)

BARABBA Mattia, senti, per piacere,
che ora è, vai a vedere.
MATTIA Le dodici già suonate.
BARABBA Corri, dai le bacchettate.
5 Su, cammina!
Di' che vengano di corsa
questi servi con il vino.

Benché sia arduo costruire un sistema di equivalenze che tenga assieme le varie dimensioni del testo (ritmo e rima, morfologia e sintassi, lessico, semantica e pragmatica), la traduttrice riesce a districarsi con abilità, optando per una lingua colloquiale e di registro familiare (*grande e grosso come sei; perdio; risciacquare; Ma ti pare?; porco di marito; pazza da legare*), talora anche più frammentata di quella originale (*Mattia, senti, per piacere, / che ora è, vai a vedere*), ma inevitabilmente intessuta di forme meno quotidiane e più appropriate in registri formali o scritti (*dichiari*, le rime in *-ente*), ma dovute anche alla volontà di rispettare lunghezze metriche e rima. D'altra parte, anche forme dell'originale, come *terrible, invisible, morar, me niegues, en ti se emplea* (fra le altre), non appartengono certo alla lingua colloquiale. Funziona dunque il bilanciamento fra le due modalità, informale e formale, anche se con i dovuti aggiustamenti - le perdite vengono compensate dalle aggiunte.

Spariscono però (ed è un vero peccato) alcune pennellate di tipo socio- e storico-linguistico, che lascerebbero percepire la distanza cronologica e le circostanze di quella che potremmo chiamare una *morada vital* diversa. Negli esempi sopra citati, il *vos* dello spagnolo classico,¹¹ accompagnato da una serie di richiami fonici (*vuestra, voto, vos*), è ridotto a un *tu* che, pur salvando il piano delle allitterazioni (*terribile, tu, te*), elude le sfumature, reali o letterarie che siano,¹² della forma *de tratamiento*; e restano in secondo piano pure certi aspetti di 'tecnoletto' o di *argot*, tipici dell'epoca e dell'ambiente in cui si svolge la commedia (*de concejo, canalla*), solo parzialmente rimessi in gioco dai termini non marcati *risciacquare* e *servi*.

Non meno rilevante è la perdita, certo difficilmente rimediabile, dei tratti rustico-leonesi del *sayagués* prototipico di Torres, che abbondano specialmente in bocca ai narratori degli introiti; soprattutto perché essi sovvertono i registri linguistici deformando fonologia e morfologia anche in vocaboli di registro elevato (*pracer; cro < creo; anfenito; jo < lo; crego < clérigo*):¹³

Dios mantenga y remantenga,
mía fe, a cuantos aquí estáis,
y tanto pracer os venga
como cro que deseáis.
¿Qué hacéis?

5

Dio per sempre vi protegga,
a fe' mia, quanti qui state,
e tanto piacer vi venga
come voi desiderate.
Che fate?

11 Cf. almeno Cisneros Estupiñán 1996 e Calderón Campos 2002.

12 Quale che fosse il grado di intimità o distanza implicato dal *vos* nel testo rispetto alla realtà (cf. le osservazioni di King 2010). Si veda anche lo studio su cortesia e scortesie nel teatro, con ricca bibliografia, di Pérez-Salazar 2021.

13 Cf. i due classici studi di López Morales 1967 e Lihani 1973. D'altra parte, il gioco fra registro alto-basso è tipico del *sayagués* (Weber de Kurlat 1947).

<p>Apostá que más de seis estáis el ojo tan luengo, y entiendo que no sabréis adivinar a qué vengo. Y a mi ver, cada cual es bachiller, y presumen anfenito; después no saben comer ni desollar un cabrito los letrados que enfingen de necenciados. [...] Ora ver quién me sabrá responder d'estos que chupan el mosto: ¿En qué mes suele caer Sancta María de agosto? ¡Juri a san no sepan cuándo es San Juan si no jo dijese el crego! Mirá vos cómo sabrán a qué viene Trasterriego. (<i>Soldadesca</i>, Introito, vv. 1-16; 25-34)</p>	<p>10</p> <p>15</p> <p>25</p> <p>30</p>	<p>Scommettiamo: molti siete che state con occhio attento, ma penso che non saprete indovinar perché vengo. A mio parere, ognuno è baccelliere, borioso che è un piacere. Ma non sanno mangiare né un capretto scuoiare i letterati che posano a laureati. [...] Si vedrà chi rispondermi saprà tra voi che bevete mosto: in quale mese cadrà Santa Maria d'agosto? Per la mia fede, san Giovanni ignoreranno se non lo dicesse il prete! Figuratevi se sanno perché viene Tidodietro!</p>
---	---	--

Fra parentesi, in questo passo si nota come la traduttrice trasmetta con efficacia un volgarismo scurrilmente allusivo, basato sulla composizione sintagmatica (*Trasterriego* > *Tidodietro*, v. 34), mentre debba arrendersi di fronte all'acronimo *necenciados* del v. 16 (un bisticcio fondato sulla fusione tra lessemi: *necios* + *licenciados*).¹⁴ Preso atto dell'impossibilità di individuare forme equivalenti, mi chiedo però se non avrebbero potuto giocare un ruolo i semisinonimi di *laureato* (*dottore*, *baccelliere*) o i predicati appartenenti al campo semantico (*sdottorare*, *sdottoreggiare*), a partire dai quali coniare un sintagma in rima, collocato anche in diversa posizione nella strofa, ma a vantaggio dell'ironia un po' concettista del testo (del tipo: *imbecille* + *baccelliere* > *imbecilliere*).¹⁵

Mi limito infine a un cenno sulla metrica, che suole essere rispettata fin quando ciò non implichi danni per la rima (gerarchicamente superiore, dunque, nell'ordine delle operazioni traduttorie), per l'intellezione del passo o la spontaneità dell'eloquio. Eccone un bell'esempio:

¹⁴ González Ollé, Casado Velarde 1992, 106. Su una linea analoga, Lope de Rueda, nel *Convidado*, conia il neologismo *licenciasno*. Si veda anche la nota 11 all'*Introito e argomento*, in Torres Naharro 2009.

¹⁵ A proposito della creatività nel tradurre giochi di parole, *nonsense*, acrostici eccetera, rimando ai sempre ricchissimi contributi di Franco Nasi (in specie, 2015). Sempre nel quadro dell'economia generale del testo, fatta di 'entrate' e 'uscite' segnalo ancora la scelta di una forma non marcata per tradurre *chupan*, attenuato nel 'consuetudinario' *bevete*.

[MENDOZA] Mas veamos si querrá salirse a matar conmigo.		[MENDOZA] Battersi con me non osa. lo resto qui in attesa.
MANRIQUE Sí, rapaz.	85	MANRICO Sí, moccioso!
MENDOZA ¡Andad para cobardaz!		MENDOZA Che coraggio!
MANRIQUE ¡Para estas!		MANRICO Per la mia...
MENDOZA ¡Cagá en ellas!		MENDOZA Vaffa... me ne sbatto!
CAPITÁN Ora se haga la paz, fenezcan estas querellas.		CAPITANO Zitti! Riposo!
MENDOZA No curéis.	90	Basta, si stringa un patto!
CAPITÁN Voto a Dios que la haréis y que tengo de forzaros.		MENDOZA Ve lo sognate!
(<i>Soldadesca</i> , III, vv. 83-92)		CAPITANO Giuraddio che lo farete, pur a costo di forzarvi.

Anche in questo caso, si potrebbero proporre opzioni differenti, come l'eliminazione del possessivo («Per la...»), affidandosi all'allusività dell'enunciato sospeso, visto che la risposta di Mendoza si presta a qualunque sottinteso – e la nota risulterebbe in ogni caso necessaria. Oppure sarebbe lecito, a mio avviso, anche introdurre il possibile termine mancante e (a costo di sacrificare gestualità/spazialità del deittico *estas*, riferito a *barbas*, ovvero a *puñetas*, come ritiene Vélez-Sainz in Torres Naharro 2013, 407) accorciare la replica rimata dell'interlocutore: «Per la barba... Me ne sbatto!».

3 Roma, *caput mundi*: una 'Babele' papale

Le molte lingue sono naturalmente il prodotto di una molteplicità etnica, che si riflette nel gran dibattere che si fa nelle commedie, ma ricade anche sulla primissima presentazione dei personaggi stessi, sulla loro onomastica. Di grande rilievo è l'adattamento scelto da Cirillo per alcune figure della *Soldadesca*, come Juan Gozález e Pero Pardo, i cui nomi vengono semi-italianizzati in *Gian Gozález* e *Piero Pardo*: verosimilmente per mettere in risalto la natura linguistica ibrida delle reclute squattrinate e disorientate (i celebri *bisоños*), che fanno della mescidanza italo-spagnola il proprio socioletto,¹⁶ in parte ravvisabile (e con sfumature diverse) anche nei due veterani di stanza nella Penisola: Manrique e Guzmán divengono infatti Manrico e Guzman.¹⁷

¹⁶ Il castigliano ha le spesso le fattezze del sayagués, mentre l'italiano è parodico (ad esempio, «daca el bisoño, madona», *Soldadesca*, II, v. 54).

¹⁷ Mentre a Joanfrancisco (*rústico*) viene restituita l'italica identità (Gianfrancesco). Naturalmente il tessuto linguistico è ancor più intricato, giacché anche vari personaggi italiani parlano, storpiandolo, lo spagnolo: lo fa lo stesso Joanfrancisco/Gianfrancesco, esibendo dittonghi e plurali sigmatici *ad abundantiam* (*Soldadesca*, III, vv. 285-9: *majadieros, tiengos, dinieros, Sibillas, cabalieros, Castilias*).

Mi sento però di condividere meno tutte le opzioni messe in campo nella versione italiana della *Tinellaria*. Dove è giocoforza cercare di tradurre il nome del contadino sivigliano Manchado (Macchiato) - per esplicitare, almeno in parte, il possibile bisticcio fra i significati di *mancha*, anche con l'ausilio di una nota.¹⁸ Ma altri personaggi appaiono invece 'appannati': per esempio, il *criado* catalano Miquel è volto in Michele (in una congrega internazionale di servitori, si confonde con colleghi castigliani egualmente italianizzati, come è il caso di Mathias > Mattia), e avrebbe figurato invece meglio nella forma originale, proprio per evidenziare la multiculturalità del testo. Potrebbe poi essere reso più trasparente l'antroponimo Metreianes, che rimane inalterato (magari perché intuitivo il legame con il mondo francese), ma sarebbe forse preferibile trasporre in Metreján (*maitre Jean*), in perfetto parallelismo con il nome dello stalliere transalpino Petiján (*petit Jean*).¹⁹

Più complessa da affrontare è la dimensione del plurilinguismo dialogico, che contrappone in vivace diatriba dialettica le diverse identità etnico-linguistiche. Cirillo verte all'italiano gli interventi degli stranieri e modernizza o de-dialettaliza (ma si veda anche *infra*) le battute dei personaggi italici; punta quindi sugli effetti grafici (il corsivo) per richiamare l'attenzione del lettore. È forse questo l'amanco più difficile da accogliere, perché svuota il testo proprio di una delle sue virtù, quel poliglottismo fittizio, ma efficacissimo nel creare una Babele di punti di vista e di differenze, incarnata in esseri umani spesso (pur se non sempre) in grado di intendersi e di replicare a tono, senza dover chiedere chiarimenti agli altri interlocutori: in realtà una Babele 'di cartone', che non ostacola più di tanto. Ne propongo di seguito un saggio, in cui si osserva la conservazione di alcuni elementi sintattici dell'originale nella parlata del biscaglino,²⁰ ma dove si annulla di fatto lo scontro linguistico, motore di teatralità (fatto salvo qualche francesismo di Petiján):

18 Nel dinamismo semantico che si crea tra i significati di *mancha* ('macchia' di sporco o terra, e macchia nell'onore) e la (possibile?) allusione al territorio della Mancha. Sono assai utili le osservazioni sul nome del personaggio, sparse fra studio introduttivo e note, in Torres Naharro 2012.

19 Considerando anche che nella Jornada V (v. 258) il medesimo si presenta così: «Moi, gran metre de París» (Torres Naharro 1517, Siiir).

20 Gli sfasamenti sintattici e le concordanze *ad libitum* sono d'altronde conservati anche nelle traduzioni di *Chisciotte* I, 8 (penso, per esempio, a quella, bellissima, di Vittorio Bodini): «¿Yo no caballero? Juro a Dios tan mientes como cristiano. Si lanza arrojás y espada sacas, ¡el agua cuán presto verás que al gato llevas! Vizcaíno por tierra, hidalgo por mar, hidalgo por el diablo; y mientes que mira si otra dices cosa» (Cervantes 2004, 129). È facile vedere un antecedente del celebre capitolo cervantino, nel ritratto linguistico del biscaglino proposto da Torres in questa scena, ritratto che si completa con le parole pronunciate più avanti: «Pues, callar./ Yo no quiero porfiar./ mas si alguno guerra viene./ vizcaínos por la mar./ juro a Dios, diablo tiene» (*Tinellaria*, II, vv. 140-4).

FABIO Ecco là il portogalese, ch'egli era anchor in presencia.		FABIO <i>Ecco là il portogalese, anche lui era presente.</i>
PORTUGUÉS Nau sei nada. la lle dera hua pancada, que ;voto ao corpo de Deus! Mais teveren-me da spada aqueles porcos iudeus.	35	PORTOGHESE <i>Non so niente. Gli darei una piattonata, che, per il corpo di Dio! Ma mi tolsero la spada quei porci di ebrei.</i>
TUDESCO Ego non, ;per Deum!	40	TEDESCO <i>Io no, per Dio!</i>
FRANCISCO ¿Habláis aón?		FRANCESCO <i>Parlate ancora?</i>
PORTUGUÉS ;Fi de caun!		PORTOGHESE <i>Figlio d'un cane!</i>
FRANCISCO Dale sin duelo.		FRANCESCO <i>Dai, ora.</i>
PORTUGUÉS Agradecey-o, cabrón, qu'estamos en o tinelo. [...]		PORTOGHESE <i>Ringrazia Dio, caprone, che stiamo in un tinello. [...]</i>
MIQUEL No crideu, que quant vos altres dieu, que vull parlar ab paciencia, es no res, pel cul de Deu, ab lo bordell de Valencia.	70	MICHELE <i>Basta gridare, tutto questo chiacchierare, lo dico con pazienza, per il culo di Dio, non vale il bordello di Valenza.</i>
VIZCAÍNO Digo, hao, yo criado estás en nao, vizcaíno eres por cierto; mas juro a Dios que Bilbao la tiene mucho buen puerto.	75	BISCAGLINO <i>Dico, io servo stia su nave, biscaglino sei di certo; ma giuro per Dio che Bilbao ce l'ha molto buono porto.</i>
PETIJÁN Nani, rien: ¿vus ete vus sabi bien notre studi de París? (<i>Tinellaria</i> , Jornada II, vv. 33-82)	80	PETIJÁN <i>Che dite, ma voi la conoscete l'université de París?</i>

Ci si chiede perciò se non sia percorribile un'altra strada, forse editorialmente meno comoda, ma che faccia leva sull'intercomprensibilità tra idiomi neolatini²¹ e sull'apparato delle note esplicative: conservare gli interventi nelle lingue originali anche nella colonna del testo a fronte, proprio per garantire il babelico confronto delle diverse 'anime' e lo scarto dei significanti, risolvendo il problema dei contenuti con una traduzione in nota, a piè di pagina o perfino in uno spazio a fianco del testo (perché no? una terza colonna intermittente). In una rappresentazione scenica, d'altra parte, si potrebbe sempre ricorrere alla sovratitolazione, lasciando vivere di vita propria appunto le sonorità e gli idiotismi degli altri idiomi. E dunque la creatività e la fantasia linguistica dell'autore.

²¹ E sulla semplicità del poverissimo latino usato dal personaggio di origine tedesca.

4 Dialetti italici in calamaio iberico

Irresolubile appare il problema degli italianismi messi in bocca a ispanofoni (*pobreto*, *pañota*, *menestra*, *antepasto* eccetera) e destinati inevitabilmente a perdere corpo in qualsiasi traduzione.²² Ma la tematica più appassionante, e più ardua, coinvolge la forma da adottare per quella specie di ‘*sayagués* italico’ che Torres Naharro attribuisce ai contadini e agli italofofoni delle sue *pièces*, e che Joseph Gillet ha analizzato nella ricca annotazione della sua edizione (Torres Naharro 1943-61), mostrandone il carattere composito e trasversale: principalmente centroitalico, ma infettato da fenomeni settentrionali e di altre zone della Penisola, oltre che da probabili grafismi iberici. Come muoversi, per tali varietà, rispetto alle lingue straniere? E rispetto allo spagnolo – che, come si è visto – è stato equiparato ad un italiano modernamente colloquiale, con increspature che cercano di riprodurre la stratificazione della lingua originale?²³ Cirillo tende a modernizzare sia la fonetica/pronuncia, sia la morfosintassi e spesso riduce le tonalità diatopiche. Con rare eccezioni, che dipendono da fatti poetici (la rima, il ritmo, il senso) o da scelte meramente espressive, per le quali l’aggiornamento grafico va di pari passo al mantenimento di voci regionali (*butiro*, *caso*, *presuto* > *butirro*, *caso* [camp. ‘cacio’, ‘formaggio’], *presutto*, *Soldadesca*, III, v. 209). Ma in simili casi, mi chiedo, non varrebbe la pena sfruttare con pienezza la forza del *pastiche* messo in piedi da Torres?

La soluzione integralmente conservativa, raccomandabile per gli idiomi ‘altri’, non è forse la soluzione ideale, perché promuovere l’adattamento grafico, come fa la traduttrice, è assai utile per migliorare la comprensione del lettore moderno. Ma salvaguardare, almeno fino a un certo punto, il *pastiche* in altri livelli linguistici – considerata la ancor viva tradizione dialettale, orale e scritta – risulterebbe più espressivo, non estraneo ad orecchie italiche colte (quelle dei lettori di simili testi) e perfino funzionale alla definizione di registri storicamente lontani. Ecco dunque alcuni campioni, nei quali si potrebbero mantenere in buona parte le pennellate dialettali dell’autore, facilmente intuibili:²⁴

22 Nella *Tinellaria* Torres a volte ammorbidisce tale presenza: nel passaggio dalla *suelta* del 1516 (*princeps* della commedia) alla *princeps* della *Propalladia* (1517) si registra un cambio di lezioni: y un par de flascos de vino Roma > y un par de jarros de vino (I, v. 209).

23 Anche se orientate sulle revisioni editoriali, sono utilissime le osservazioni di Pizzoli (2017) sugli stili traduttori.

24 Per un probabile errore tipografico, nell’edizione, le battute in italiano del testo della *Propalladia* sono state sostituite dalla versione modernizzante della traduttrice (che si legge anche a fronte), ragione per la quale negli esempi citati ripristino il testo della *princeps*, che consente di valutare l’oggetto da trasporre.

COLA Mo' si pò venir cossì / da contadin fra soldati? > COLA Mò
si può venir così / da contadin fra soldati? (Soldadesca, V, vv.
113-14)

COLA Oldite, ser Capitano, / vi dirò io come hè stato / Questui vien-
ne / con doi altri, multo bene/ bravando coma si fa:/ qui mi buta,
qui me tiene,/ l'un di qua, l'altro di là.> COLA Udite, ser Capi-
tano, / vi dirò io come è stato./ Costui viene/ con due altri, multo
bene/ bravando come si fa: / qui mi butta, qui mi tiene, / l'un di
qua, l'altro di là. (Soldadesca, V, vv. 68-74).

FABIO L'ha dito al Maestro di stalla / que tu li robasti il feno. >
FABIO Ha detto al Maestro di stalla / che tu gli rubasti il fieno.
(Tinellaria, II, vv. 28-29)

In fondo, la risata dei cardinali spettatori del teatro di Torres Naharro doveva nascere proprio da una specie di 'grammelot signifi-
cante' - uso impropriamente, ma volutamente, il termine *grammelot*,
non in quanto recitazione non bene articolata, bensì in quanto som-
ma di apporti così diversi, eterogenei ed irregolari, da generare un
codice nuovo e straniante.

In filigrana, si intravede uno dei temi cruciali, accennato in pre-
cedenza, ovvero la relazione che queste parti del testo devono ope-
rare nei confronti delle zone tradotte dallo spagnolo, ovvero lo stac-
co rispetto all'italiano adottato di norma dalla traduttrice. La quale
è giustamente rifuggita dalla tradizione iperletteraria della nostra
lingua letteratura nazionale (si pensi solo al petrarchismo e ai suoi
lasciti duraturi), a fronte di quella spagnola, più viva e movimenta-
ta; e ci ha donato due bellissime versioni, che hanno permesso di ri-
flettere sugli spazi aperti della traduzione, quelli in cui si può speri-
mentare, per avvicinarsi alla verità del testo di partenza e, al tempo
stesso, ai destinatari del metatesto.

Bibliografía

- Baldissera, A. (2020). «La Propalladia e la critica testuale». Sánchez García, Mondola 2020, 225-42.
- Briz Gómez, A. (2001). *El español coloquial en la conversación*. Barcelona: Ariel.
- Calderón Campos, M. (2002). «Formulas del tratamiento en las cartas del Conde de Tendilla (1504-1506)». Echenique Elizondo, M.T.; Sánchez Méndez, J.P. (eds), *V Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*. Madrid: Gredos/CAM, 477-88.
- Carmona Tierno, J.M. (2013). «Las hablas de las minorías en el teatro del Siglo de Oro: recursos de comicidad». *Teatro de palabras*, 7, 335-55.
- Cervantes, M. de (2004). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. por F. Sevilla Arroyo. Madrid: Lunweg.
- Chaume, F. (2001). «La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción». Chaume, F.; Agost, R. (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló: Universitat Jaume I, 77-88.
- Chaume, F. (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- Cisneros Estupiñán, M. (1996). «Aspectos histórico-pragmáticos del voseo». *Thesaurus*, 51(1), 27-43.
- Cirillo Sirri, T. (1992). *Plurilinguismo in commedia: B. de Torres Naharro e G.B. Della Porta*. Napoli: Morano.
- Euripides (1891). *Hippolytos*. Hrsg. K.A. Wilamowitz. Berlino: Weidemann.
- González Ollé F.; Casado Velarde, M. (1992). «Formación de palabras». Holtus, G.; Metzeltin, M.; Schmitt, Ch. (Hrsgg), *Lexikon der Romanistischen Linguistik (LRL)*, vol. VI/1. Tübingen: Max Niemeyer, 91-109.
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y Traductología*. Madrid: Cátedra.
- King, J. (2010). «Ceremonia y cortesía en la literatura del Siglo de Oro: un estudio de las formas de tratamiento en español». Hummel, M.; Kluge, B.; Vázquez Laslop, M.E. (eds.), *Formas y fórmulas de tratamiento en el mundo hispánico*. Ciudad de México: El Colegio de México; Graz: Karl-Franzens Universität Graz, 531-50. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2021.011>.
- Lihani, J. (1973). *El lenguaje de Lucas Fernández: estudio del dialecto sayagués*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- López Morales, H. (1967). «Elementos leoneses en la lengua del teatro pastorial de los siglos XV y XVI». Sánchez Romeralo J.; Poulussen N. (eds.), *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Nimega: Asociación Internacional de Hispanistas-Instituto Español de la Universidad de Nimega, 411-19.
- Malmkjær, K. (ed.) (2022). *The Cambridge Handbook of Translation*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108616119>.
- Nasi, F. (2015). *Traduzioni estreme*. Macerata: Quodlibet.
- Nencioni, G. (1983). *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*. Bologna: Zanichelli.
- Newmark, P. (1988). *Textbook of Translation*. New York: Prentice-Hall International.
- Noguera Guirao, D. (1988). «La oralidad en el teatro. Ensayo de una bibliografía actual». *Edad de Oro*, 7, 209-23.
- Oesterreicher, W. (2005). «Textos entre inmediatez y distancia comunicativas: el problema de lo hablado escrito en el Siglo de Oro». Cano Aguilar, R. (ed.), *Historia de la lengua española*. Barcelona: Ariel, 729-69.

- Pérez-Salazar, C. (2021). «Cortesía, falsa cortesía y descortesía en los entremeses de Miguel de Cervantes». *Anales Cervantinos*, 53, 263-91. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2021.011>.
- Pizzoli, L. (2017). «La revisione del testo tradotto: dalla parte dell'italiano». *Italiano LinguaDue*, 1, 199-222.
- Salvador Plans, A (2004). «Los lenguajes 'especiales' y de las minorías en el Siglo de Oro», Cano Aguilar, R. (ed.), *Historia de la lengua española*. Barcelona: Ariel, 771-98.
- Sánchez García, E.; Mondola, R. (a cura di) (2020). *In onore di Pallade La Propalladia di Torres Naharro per Ferrante d'Avalos e Vittoria Colonna*. Napoli: Tullio Pironti Editore.
- Torres Naharro, B. de (1517). *Propalladia*. Nápoles: Joan Pasqueto de Sallo. Princeps digitalizzata, Biblioteca Reale di Copenhagen: <http://www5.kb.dk/books/boghis/2017/dec/tryk/object4724/da>.
- Torres Naharro, B. de (1943-61). *Propalladia and Other Works of Bartolomé de Torres Naharro*. Voll. I-III (1943-51), ed. by J.E. Gillet. Vol. IV (1961), ed. by B. Mawr; G. Banta. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Torres Naharro, B. de (1979). *Comedias: Soldadesca; Tinellaria; Himenea*. Ed. por D.W. McPheeters. Madrid: Castalia.
- Torres Naharro, B. de (1986). *Tres Comedias: Soldadesca; Ymeneia; Aquilana*. Ed. por H. López Morales. Madrid: Taurus.
- Torres Naharro, B. de (2009). *Comedia Soldadesca / Commedia Soldatesca*. A cura di T. Cirillo Sirri. Firenze: Alinea.
- Torres Naharro, B. de (2012). *Comedia Tinellaria / Commedia del Tinello*. A cura di T. Cirillo Sirri. Firenze: Alinea.
- Torres Naharro, B. de (2013). *Teatro completo*. Ed. por J. Véles Sainz. Madrid: Cátedra.
- Weber de Kurlat, F. (1947). «Latinismos arrusticados en el sayagués». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1(2), 166-70.

Tradurre, adattare e riscrivere in versi il *Chisciotte* in Italia ad inizio Ottocento (parte II)

Nicola Limosino e Vincenzo Moreno

Claudia Demattè

Università di Trento, Italia

Abstract Cervantes' masterpiece *Don Quixote* was translated into Italian in prose in the 16th century by Franciosini and then a second time only in 1818 by Bartolomeo Gamba. In between, Italian readers could amuse themselves by reading some adaptations of the Spanish novel in verse. The focus will be the poems written by Nicola Limosino and Vincenzo Moreno at the beginning of the 18th century. The analysis of these poems will focus both on meter and linguistic aspects to stress the art of translation, rewriting and adaptation of *Don Quixote* into Italian verse.

Keywords Don Quixote. Miguel de Cervantes. Literary translation Spanish-Italian. Adaptation in verse.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Nicola Limosino. – 3 Vincenzo Moreno. – 4 Conclusioni.

1 Introduzione

In un lavoro precedente¹ ho intrapreso l'analisi delle riscritture in versi del capolavoro di Cervantes tra fine Settecento ed inizio Ottocento, dedicando la mia attenzione in particolare a *Don Chisciotte: poema* del conte Emanuele Nappi. Composto in ottave verso il 1791

1 Questo saggio si inserisce nel progetto «PRIN 2017 Mapping Chivalry. Spanish Romances of Chivalry From Renaissance to XXI Century: A Digital Approach» (2017JA5XAR).

con l'obiettivo di presentare ciascun canto in una seduta di un'Accademia letteraria di Ancona, venne pubblicato quindici anni dopo, suddiviso in tre volumi, nel 1806-07. Purtroppo, l'opera ottenne una scarsa diffusione e possiamo pensare che fu conosciuta solo in modo frammentario, grazie ad alcuni estratti e recensioni nei giornali.² Sembra dunque possibile che i due autori che a pochi anni di distanza intrapresero un'impresa simile, non conoscessero l'opera di Nappi, posto che per motivi geografici e per formazione, appartenevano ad ambienti letterari molto diversi: Nicola Limosino, commerciante torinese, e Vincenzo Moreno, avvocato napoletano, compongono i loro versi chisciotteschi per un pubblico probabilmente circoscritto, in un momento di transizione tra l'ormai datata traduzione secentesca di Franciosini, seppur rivista,³ e la nuova proposta editoriale di Bartolomeo Gamba.

2 Nicola Limosino

«Chi gustò l'originale, sa benissimo che non è capace di vera traduzione. Limosino, che lo avea gustato, prese in fatti tutt'altro, e ben più saggio consiglio» (Bramieri 1814, XIX, nota 5). Bramieri, l'editore che scrisse la prefazione ai canti di Nicola Limosino,⁴ con questa affermazione chiarisce immediatamente l'intento del poeta torinese che non intende (solo) tradurre, ma soprattutto riscrivere il *Chisciotte* di Cervantes. Nato nel 1755 e morto prematuramente nel 1813, Limosino fu tra i dodici fondatori dell'Accademia dei pastori della Dora nell'aprile del 1800 (Mattioda 1991, 604), e assunse vari ruoli in essa con il nome di Dalindo.⁵ Tra i filoni poetici auspicati dall'Accademia e pubblicati nelle *Veglie dei pastori della Dora*, vi sono quello

Per la prima parte dedicata alla traduzione in versi del *Chisciotte* da parte del conte Emanuele Nappi, si veda il mio studio (Demattè 2023). Questi due studi costituiscono il nucleo di partenza di una monografia in corso di pubblicazione nella collana Cervantes della casa editrice Sial/Pigmalión (Madrid) dedicata alla traduzione in versi del capolavoro cervantino in Italia.

2 Bramieri, che, come vedremo, scrive il prologo all'opera di Limosino, afferma che per questo motivo non può pronunciarsi sull'opera di Nappi e che dagli stralci pubblicati e dalla voluminosità dell'opera ne deduce che possa essere una «traduzione» del capolavoro cervantino (Bramieri 1814, XXIX, nota 12). *L'Analitico subalpino*, rivista piemontese, annuncia il *Don Chisciotte* del conte Nappi pubblicato nel 1806, commentando che il «lavoro che non sembra aver ottenuta la forse meritata celebrità» (*Giornale enciclopedico di Napoli* 1817, 299).

3 Si vedano gli studi che ho dedicato al tema (Demattè 2007, 2008, 2012).

4 I dati che riporta Fucilla sono presi dal necrologio di Bramieri come afferma lo stesso studioso americano (Fucilla 1947, 336, note 3 e 4).

5 Nella Colonia Pastorale della Dora, Limosino assunse le cariche di Segretario, Censore e Custode (Bramieri 1814, XX).

bucolico, quello più impegnato «che proclama la condanna del XVIII secolo» (Mattiotta 1991, 603), e quello bernesco, che ha i suoi risultati più rilevanti proprio nel *Don Chisciotte* di Limosino. Dal 1807 Limosino lascia il commercio e si impiega all'Intendenza de' Beni della Corona al di là delle Alpi; successivamente, grazie all'influenza del Conte Carlo Salmatoris di Rossiglione, Intendente de' Beni della Corona, ottiene nel 1812 l'incarico di Capo della divisione delle corrispondenze (Bramieri 1814, 21). Se è possibile osservare che il primo e il quarto canto erano usciti in precedenza in altre pubblicazioni e commentati nel *Nuovo Giornale de' Letterati di Pisa*,⁶ risulta probabile, a mio parere, che l'opera fosse stata composta come una delle attività dell'accademia a partire dal 1800. Il volume delle *Poesie* del 1814 venne invece preparato postumo dalla moglie del poeta, Rosalia Bolgié (*Poesie di Nicola Limosino* 1814, III; Bramieri 1814, XVIII, nota 4),⁷ e il dedicatario è proprio il conte poc'anzi citato (Bramieri 1814, 21). Successivamente, nel *Giornale enciclopedico di Napoli* del 1817, compare una recensione molto lunga del volume *Poesie*, corredata da dettagliate informazioni sulla vita dell'autore e con la presentazione di alcune stanze tratte indistintamente dai diversi canti⁸ e l'intero quinto canto (*Giornale enciclopedico di Napoli* 1817, 302-19).⁹ L'opera si compone dunque di sette canti in ottava rima che «abbracciano già un buon quarto di tutta la voluminosa composizione Spagnuola»,

6 Il primo canto comparve, con lo pseudonimo di Dalindo, nelle *Veglie dei Pastori della Dora*, l'anno primo del primo lustro pubblicato a Torino da Pane e Barbieri (Limosino 1801, 223-44), mentre il quarto nel volume *Per le nozze del signor Francesco Soprani di Piacenza colla signora Teresa Caravel di Nizza* dallo stesso Bramieri e stampate dalla Tipografia Del Majno nel 1808 (Limosino 1808; Bramieri 1814, XXX-XXXI, nota 13). Si veda anche Pini Moro 1992, 256. Tobar (2015, 248) incorre in una contraddizione nel datare l'opera di Limosino, indicando la data del 1774 e segnalando che l'autore aveva 29 anni quando compose l'opera, mentre occorre ricordare che Limosino nacque nel 1755.

7 Bramieri dà prova di conoscere l'opera in ottava rima in siciliano di Giovanni Meli e anche della versione nello stesso metro di Emmanuele Nappi in tre volumi. Secondo Bramieri, Limosino non conobbe il lavoro del Meli, in quanto non ne trova traccia nell'opera del torinese, ma anch'esso ritenne opportuno e necessario «fregiare l'opera al gusto italiano» (Bramieri 1814, XXX, nota 12).

8 Nelle pagine 299-302 si noti che, senza soluzione di continuità, vengono presentate unite alcune stanze appartenenti a momenti diversi del poema, così 2 versi e una stanza (*Poesie di Nicola Limosino* 1814, 11) sono uniti ad una stanza non consecutiva dello stesso primo canto (16). Successivamente due stanze del canto terzo (48) vengono unite a diverse stanze del canto IV non consecutive (58, 63) e una del canto VI (93), a cui vengono aggiunte la prima stanza del canto VII ed infine due versi della sesta stanza di questo canto (109-10).

9 Pini Moro ne fornisce una scheda completa: «Poema eroico in 7 canti in ottave, comprende la materia del primo *Quijote* fino al cap. XXVI» (Pini Moro 1992, 256) con l'indicazione delle edizioni e ristampe e l'annotazione che Ford e Lansing (1931, 132) citano l'opera di Limosino come «A poem based on the romance of Cervantes» con la data errata 1831.

secondo le parole di Bramieri (1814, XXX, nota 12). Brevemente riportiamo i capitoli ed episodi ai quali fanno riferimento i canti:

- Canto I, 62 ottave: cap. I - prima uscita
- Canto II, 64 ottave: capitoli 3 - don Chisciotte alla locanda, e capp. 6-8 - seconda uscita: episodio dei mulini a vento;
- Canto III, 68 ottave: capp. 17-18 - osteria e disavventura di Sancio; avventura del gregge scambiato per un esercito;
- Canto IV, 75 ottave: capp. 20-21 - don Chisciotte malconco, elmo di Mambrino, discorso di Sancio e Don Chisciotte;
- Canto V, 67 ottave: cap. 22 - Cide Hamete Benengeli, avventura dei galeotti;
- Canto VI, 71 ottave: capp. 25-26 - lamento di Sancio per il furto del ciuco, lettera a Dulcinea, incontro con barbiere e piovano; e capp. 23-24 - storia di Cardenio;
- Canto VII, 50 ottave: capp. 28 e 30-31 - Sancio parte per il Toboso, storia di Dorotea, ritorno di Sancio.

La sospensione della trama *ex abrupto* alla fine del settimo canto, con Sancio ritratto in corsa verso la locanda, ci fa intuire che questo canto possa essere rimasto incompiuto, sensazione confermata anche dal numero di ottave inferiore agli altri canti (50 rispetto alle oltre 60 ottave in media degli altri canti). L'impresa letteraria poteva dunque essere più vasta e poi sospesa: se consideriamo che nella riduzione in versi il poeta torinese espunge totalmente tutti i capitoli del *Quijote* del 1605 inclusi nella «Segunda parte del ingenioso hidalgo» (capp. 9-14),¹⁰ possiamo immaginare che l'aggiunta di uno o due canti avrebbe permesso a Limosino di terminare la «Cuarta parte» mancante,¹¹ condensando e selezionando gli episodi dei restanti venti capitoli: se i tre dedicati al racconto del «Curioso impertinente» (capp. 33-35) probabilmente avrebbero potuto essere omessi, l'attenzione avrebbe potuto concentrarsi sulle avventure degli otri di vino (cap. 36) e dell'imprigionamento di don Chisciotte nella gabbia sul carro per il ritorno a casa (capp. 44-51), episodio che pone fine al *Quijote* del 1605. D'altra parte, Limosino stesso avverte il lettore nel primo canto che non vuole stare «qual vite al

10 Ricordo infatti che il *Chisciotte* del 1605 è suddiviso in quattro parti, seguendo la moda dei romanzi cavallereschi, mentre quello del 1615 non presenta alcuna divisione in parti dei 74 capitoli.

11 Non mi trovo affatto d'accordo con Sansone (2000, 507) che ritiene che Limosino abbia concepito un progetto letterario che si conclude in questo modo adducendo come prova l'ultima stanza del poema che lo studioso napoletano interpreta come una dichiarazione di stanchezza che spinge l'autore a chiudere. A mio parere si tratta invece di una stanza che chiude il canto, con una riflessione metapoetica frequente in questo poema, ma anche in quello di Nappi, in cui si riconduce alla propria stanchezza o al tedio dei lettori la decisione di porre fine alla stanza (ma non al poema).

palo, ognor legato al testo», ma che vuole «metter del mio quanto mi pare | e togliere e mutare or quello or questo; | se non farò con metodo un poema | farò un pasticcio» (*Poesie di Nicola Limosino* 1814, 13). È proprio il concetto di *pastiche* che più si addice al nostro autore che in alcuni tratti traduce fedelmente gli episodi, in altri se ne allontana,¹² mentre approfitta per interpolare anche altri testi. Valga come esempio la citazione del verso dantesco nel canto II: «la bocca sollevò dal fiero pasto» (*Poesie di Nicola Limosino* 1814, 22) riferito a don Chisciotte che termina la cena alla locanda dove verrà armato cavaliere. Proprio questo luogo è denso di interesse, soprattutto dal punto di vista linguistico: Limosino sceglie infatti di indicare in corsivo «*posada*» e di inserire, per la prima ed unica volta una nota a piè di pagina: «*Posada*: voce spagnuola, che esprime albergo. Io ho creduto di poterla usare per vezzo, tanto più che il soggetto del Poema è Spagnuolo» (*Poesie di Nicola Limosino* 1814, 18). Questo termine, che traduce la «venta» dell'originale cervantino, in Franciosini viene sempre tradotto con «hosteria»,¹³ evidenziando in questo modo una prima differenza che spiega l'assenza di calchi del Franciosini da parte di Limosino.¹⁴ D'altra parte possiamo notare in Limosino la tendenza a modernizzare il testo inserendo anche riferimenti anacronistici, come ad esempio nel canto II, narrando della locanda scambiata per castello, la si descrive come cinta da mura «e tutta di Vauban l'architettura» (*Poesie di Nicola Limosino* 1814, 19), inserendo così una menzione a Sébastien Le Prestre de Vauban (1633-1707) le cui fortificazioni bastionate fecero scuola nel Settecento,¹⁵ oppure alla domesticazione del testo, come per il riferimento alla Toscana nel canto II (*Poesie di Nicola Limosino* 1814, 21). L'omaggio però più evidente alla cultura italiana è rappresentata dall'inserimento di altri versi danteschi¹⁶ e di al-

12 Ad esempio, motiva la scelta del nome di Ronzinante in modo del tutto originale rispetto a Cervantes (Cervantes 1994, 8).

13 Si veda ad es. il capitolo 2 della I parte della traduzione di Lorenzo Franciosini (Cervantes 1622, 11-12). Nella traduzione francese di Oudin è sempre «taverne» (Cervantes 1614, I, cap. 2, 12-13, disponibile online nella Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcth8f6).

14 Si noti che Limosino utilizza pochi altri termini in lingua spagnola, ad es. «*nada*», nel canto II (*Poesie di Nicola Limosino* 1814, 26); *reali* (p. 40), sempre in corsivo, ma senza però considerare necessaria una nota.

15 Le fortificazioni di Vauban sono dodici gruppi di edifici fortificati a difesa delle frontiere francesi a ovest, nord e a est; quindi, il riferimento al paese d'oltralpe non è qui certo casuale.

16 Fucilla (1947, 338) identifica altri due echi parziali di versi dell'Inferno dantesco nel canto «parole di color oscuro» (*Inferno*, canto III) y «con enfiate labbia» (Canto V, 87) che ripropone la menzione a Pluto nel canto VII dell'*Inferno* («Poi si rivolse a quelle enfiate labbia»). A mio parere quest'ultima citazione potrebbe invece essere eco di un verso della *Gerusalemme liberata* (II, 88): «Nè 'l celò già, ma con enfiate labbia Si

lusioni a personaggi della tradizione epica italiana, ad es. nel canto II (*Poesie di Nicola Limosino* 1814, 27) «l'andando vagando senza un damigello | sul gusto di Valfrino o di Terigi»: Valfrino, scudiero di Tancredi, nella *Gerusalemme liberata* del Tasso, mentre Terigi, scudiero di Rinaldo nel *Morgante maggiore* di Pulci, per poi finalmente ritrovarsi «istupidito | Nel vedersi dappresso il suo Scudiero | Così leggiadramente inasinito» (30).¹⁷

Pochi anni dopo l'uscita del volume delle *Poesie* di Limosino, nel 1816, a Milano, l'editore Pietro Agnelli intraprende una nuova ristampa della traduzione di Franciosini, intuendo un nuovo interesse del pubblico o forse dopo essere venuto a conoscenza dell'imminente uscita della nuova traduzione da parte di Bartolomeo Gamba presso la tipografia Alvisopoli che avrebbe avuto luogo nel 1818-19 con varie ristampe tra il 1829 e il 1831.¹⁸ Proprio quest'ultima data ci ricollega ad un anno caratterizzato da un nuovo interesse verso il capolavoro cervantino con l'adattamento in versi di Vincenzo Moreno.

3 Vincenzo Moreno

Avvocato napoletano nato nel 1809 e morto nel 1852,¹⁹ Moreno conosceva la lingua spagnola probabilmente poiché apparteneva ad una famiglia di

nobile origine Spagnuola, traendo dalla città di Astorga, donde si trapiantò in Napoli dal colonnello D. Francesco Moreno nel 1703: il quale, dopo avere strenuamente pugnato in Catalogna ed in Ungheria, ebbe dal Re Filippo V il comando del castello di Barletta, ed ivi fu ucciso combattendo contro gl'Imperiali. Compiacevasi il nostro Moreno di tal sua illustre origine. (Della Valle 1853, 4)

trasse avanti al capitano, e disse», proprio per il riferimento all'episodio dei galeotti e nel Tasso del capitano. Fucilla (1947, 337-8) riconosce anche l'influenza di Omero e della *Secchia rapita* di Alessandro Tassoni in alcune parentesi liriche di Limosino (11, 23, 48, 83 e 16 rispettivamente).

¹⁷ Fucilla (1947, 339-40) riconosce nella descrizione del canto IV dell'autore come «poltrone» (*Poesie di Nicola Limosino* 1814, 60) un riferimento alla «Terza satira» di Ariosto.

¹⁸ A questo proposito si vedano De Benedetto 2017 e Callegari 2008.

¹⁹ Una breve scheda biografica si trova nel *Giornale storico della letteratura italiana* (1907), mentre Sansone, nello studio introduttivo ad un adattamento in versi napoletani del *Chisciotte*, dedica poche linee a quest'opera (Capozzoli 1998, 9). L'articolo di Pérez Alija (2018) ripercorre le notizie di Della Valle (1853) e de *El Heraldo de Madrid* (1851), concentrandosi sulle origini astorgane dell'autore.

Si dedicò agli studi classici e, grazie allo zio materno, agli studi giuridici fin dai sedici anni (Della Valle 1853, 6) per diventare, ormai uomo sposato e padre, avvocato a 25 anni, scrivendo anche delle opere in questo campo come il *Galateo dell'avvocato* (Della Valle 1853, 9-10) e sui temi di *Economia pubblica* (Della Valle 1853, 11-12).²⁰

Ma il più notevole de' suoi poetici lavori è il Don Chisciotte, il quale, comechè non agguagli nè il primo di Cervantes nè il Gil Blas di Lesage, non lascia però di essere pregevolissimo per la spontaneità dello stile, per la purezza del linguaggio, per la varietà delle scene, per la lepidezza de' concetti. Aggiungasi la verde età in cui lo scriveva facendone una seconda edizione sugli anni 26. (Della Valle 1853, 7)

Moreno, infatti, pubblica il suo poema nel 1831, a 32 anni, «allorchè le menti ribollivano in Europa per ben altro foco (1835) giacque letto da pochi, ignorato da molti» (Della Valle 1852, 7).²¹ Il *Don Chisciotte della Mancianza Poema Epico-burlesco scritto ed annotato per Vincenzo Moreno. Imitazione dell'originale spagnuolo di Michele de Cervantes Saavedra* vede la luce nel 1831 a Napoli in due volumi in ottavo (Moreno 1831).²² Il primo (155 pagine) presenta i primi due canti con le rispettive annotazioni, mentre il secondo (pagine 159-330) contiene altri quattro canti, con le annotazioni e una lista di errata finale. I sei canti sono composti in sesta rima e ognuno di essi viene introdotto da un «Argomento», una sestina in corsivo, con una citazione con l'indicazione della fonte, e viene seguito dalle «Annotazioni» che si aprono con un'altra citazione e un «Preambolo».²³

L'autore dedica l'opera alla «Maestà della regina Donna Maria Isabella, infanta di Spagna», in occasione del suo compleanno, firmando la dedicatoria con la data del 6 luglio 1831. Maria Isabella, figlia di Carlo IV di Borbone, fu regina delle Due Sicilie grazie al matrimonio nel 1802 con Francesco, erede del regno delle Due Sicilie e re dal 1825. Per la regina, della quale viene inserito un ritratto prima del frontespizio, vengono composti due sonetti in lingua spagnola

²⁰ Una lista delle opere di Moreno si trova in Della Valle 1853, 15-16. Nel quotidiano *El Heraldo de Madrid* del 10 dicembre 1851, erano apparse in precedenza le stesse informazioni, con i dettagli bibliografici, nella sezione «Variedades» inviate da «un español residente en Nápoles» (*El Heraldo de Madrid* 1851, 4).

²¹ Il riferimento è alla Giovine Italia e ai moti insurrezionali guidati da Giuseppe Mazzini dalla Savoia verso il Piemonte e Genova nel 1833.

²² Cito, indicando le pagine tra parentesi nel testo, l'esemplare della prima edizione disponibile online nella Biblioteca Digital Hispánica (Biblioteca Nacional de España: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000192476&page=1>).

²³ Solo le annotazioni del sesto canto sono brevissime, di tipo geografico e commentano solo Toledo e il fiume Tago (Moreno 1831, 325-6), mentre le altre occupano una media di 6-7 pagine.

introdotti da una postilla «Al lettore» in cui si ribadisce che la regina ha acconsentito all'intitolazione del poema. Alla fine del secondo sonetto, l'autore si firma «Vicente Moreno Hurtado» (Moreno 1831, V).²⁴ Segue la biografia di Cervantes (Moreno 1831, 1-10), il «Discorso proemiale» (11-15), una nota che indica che gli asterischi nel testo rimandano alle annotazioni a fine canto (16).²⁵ Proprio dal prologo, Moreno ci sottolinea che «disavventuratamente nell'Italia nostra non v'ebbe chi tradotte ne avesse le bellezze, tranne il chiarissimo abate Meli che lo parafrasò in dialetto italiano» (14) e nemmeno «il volgarizzamento italiano fatto dal Iannelli» (14) il cui stile piano e scorrevole poco si adatta alla narrazione burlesca secondo Moreno. Questi ritiene che i lettori italiani possano gradire più «un'imitazione del *Don Chisciotte*, che non una parafrasi o un nudo volgarizzamento» (14), dato che è convinto che ritengano che i troppi episodi intercalati siano una distrazione dalla trama, senza contare il fatto che Cervantes gioca con «detti arguti e proverbiali che non possono esser goduti dagli spagnoli contemporanei e ancor meno da quelli dai lettori italiani. [...] Ci fu d'uopo allontanarci dall'originale [...] e far in guisa che lo spagnuolo *Don Chisciotte* si mostrasse [...] educato ai costumi italiani» (14-15). Moreno prosegue affermando che per la lingua di Sancio ha scelto «il parlare de' contadini fiorentini» (15) che ritiene che si accomodi al gusto italiano e che ha appreso dalla lettura del *Lamento di Cecco da Varlungo del Baldovini* e de *La Fiera* di Buonarroti. Per quanto riguarda la metrica, ritiene che la rima si adatti meglio «ad opera amena» e la sesta-rima viene ritenuta «facile e scorrevole [...] mentre la gravità de' versi endecasillabi [...] ancor si conviene al favellare dignitoso e grave dell'eroe del poema» (15). Il poema si articola in 556 sestine (rispettivamente 107, 117, 113, 107, 112 e 108 nei sei canti). Gli episodi chisciotteschi riscritti da Moreno sono relativi alla prima parte (1-8, e 21) e a due episodi della seconda parte:

- Canto I: descrizione di don Chisciotte e altri personaggi, prima uscita verso la locanda (I, 1-2)
- Canto II: arrivo alla locanda, lotta con i mulattieri, cerimonia di investitura, ira dell'oste che non è stato pagato (I, 2-3); liberazione di Andrés e scontro con i mercanti (I, 4), don Chisciotte a

24 I preliminari non sono numerati, utilizzo per queste parti la numerazione romana. Nell'*Archivio di curiosità e novità interessanti* (1832) viene fatta una positiva recensione dell'opera riprendendo le informazioni dal prologo di Moreno e riconoscendo che il testo, «attingendo alla fonte del Poeta Spagnuolo, ornando della sua fantasia le celebrate imprese del cavalier della Mancina, viene in purgato e bello stile a dare all'Italia un don Chisciotte italiano» (54-5). Viene sottolineata l'accuratezza e la vivacità delle annotazioni di carattere storico-letterario e il carattere «bernesco» dell'opera ne giustifica l'estensione.

25 Si vedano le ragioni della lunghezza di queste annotazioni nel preambolo alle Annotazioni del Canto II (Moreno 1831, 125).

terra per le botte viene riaccompagnato dal contadino Michele a casa mentre vaneggia (I, 5);

- Canto III: arrivo a casa, discussione sulla follia da parte del curato, con il barbiere e la governante, scrutinio della libreria, rogo dei libri mentre don Chisciotte dorme (I, 6);
- Canto IV: Sancio Panza e la seconda uscita, dialogo tra i due in cammino, arrivo all'osteria (I, 7); ²⁶
- Canto V: don Chisciotte e Sancio riprendono il cammino, avventura dei mulini a vento (I, 7); due romiti verso Siviglia e una dama in carrozza (I, 8); avventura dell'elmo di Mambrino (I, 21);
- Canto VI: Don Chisciotte ospite di Diego de Miranda (II, 16); disastro del teatro (II, 26).²⁷

Quest'ultima avventura sancisce il definitivo allontanamento di Moreno dal capolavoro cervantino. Dalla stanza 81 del sesto canto l'opera diventa una creazione originale dell'autore napoletano. Dopo il disastro a teatro, don Chisciotte viene arrestato e condotto da un bargello all'Alcázar di Toledo dove viene imprigionato nella torre. Iluso dal passaggio di una barca sul Tago, don Chisciotte si lancia nella nuova avventura precipitando dalla finestra della torre con la sua armatura. Ripescato grazie alle urla di una donna «l'uom di ferro (...) sommerso è in Tago» (stanza 91), viene dapprima creduto morto e poi grazie alle cure di un medico si riprende anche se il gonfiore causato dalla quantità di acqua lo porta ad essere in pericolo di morte. Quando poi finalmente rinviene, non rammenta la sua follia e si meraviglia di essere a Toledo (stanze 103, 321). Ritorna al paese dopo che Sancio gli ha narrato le avventure intercorse, mentre l'ultima sestina viene diretta al «gran Berni» (stanza 108),²⁸ ricordando che il fine è stato quello di suscitare il riso grazie ad una «antica istoria».

L'opera di Moreno è dunque visibilmente una riscrittura del capolavoro cervantino caratterizzata più da allontanamenti che da adesioni al modello. Se si vuole osservare da vicino il testo e le dinamiche di traduzione, colpisce la scelta dell'onomastica in Moreno. Il nome del

²⁶ Di fatto nell'originale spagnolo i due personaggi non arrivano ad una osteria se non nel cap. 16 della I parte. Nella riscrittura di Moreno, i due giungono alla stessa osteria della prima uscita e, mentre i due dormono, nel canto V, l'oste dà fuoco all'osteria e scappa con l'oro di don Chisciotte.

²⁷ Come indicato nell'introduzione, qui si procede solo all'analisi di un episodio, rimandando alla monografia in corso di pubblicazione per le ulteriori disamine degli episodi riscritti da Moreno.

²⁸ Si noti che il destinatario interno dell'opera è Francesco Berni, scelto dal Moreno proprio per essere il fondatore del genere bernesco come l'autore stesso chiarisce nell'invettiva che occupa le prime nove sestine del primo canto. Nelle «Annotazioni» alle strofe I, 50-51, viene illustrato lo stile bernesco (69-71). I richiami all'autore cinquecentesco sono costanti nei vari canti, come accade ad es. nove volte nel Terzo (vol. II, strofe 2, 12, 49, 53, 60, 63, 70, 74, 85)

protagonista lo conosciamo solo nel canto III (stanze 7-8) quando Michel riporta a casa don Chisciotte esanime dopo la prima uscita e alle domande della domestica risponde che è il padrone, «don Chesada», nome che viene riproposto anche nel canto IV, strofa 18, quando il protagonista va in cerca di Sancio e lo trova in compagnia della moglie e nessuno dei due lo riconosce finché esclama: «Oh, che!! Son don Chesada» (II, 218) per poi riaffermare: «Fui don Chesada, ma tempo è finito che tal m'appelli, ond'è ch'or io v'avviso | Che don Chisciotte è il nome mio guerriero | E che son della Mancia il cavaliere» (II, 218). Si tratta dunque di un diverso atteggiamento rispetto all'originale cervantino ove vengono utilizzati i nomi 'reali' di don Chisciotte solo dalla voce narrante nel primo capitolo, ma mai dallo stesso protagonista: «tenía el sobrenombre de Quijada o Quesada (...) se deja entender que se llamaba Quejana» (34); «se debía llamar Quijada y no Quesada» (39).²⁹ Se da una parte è conservativo, rispetto alla tradizione, nel proporre il nome d'arte del cavaliere e di Dulcinea, «ma la difficil cosa essenziale | Era il dar nome al fervido corsiero» (I, 42) e «con amici e scrittori baz-zicando | Nomi eccelsi, ed augusti andò buscando»

Pria quello della bestia generosa
 Va ripescando in cento libri e cento,
 Or uno, or altro sceglie, e non ha posa,
 E di quel, che gli aggrada, è poi scontento
 Sin che dopo una scelta esatta e soda
 L'appella Buscalfana, e se ne loda. (I, 42)

Rocinante è dunque Buscalfana, un termine generico che si riferisce, per antonomasia, ad un cavallo «alto e magro, che pareva la fame»³⁰ e che viene dunque assunto a nome proprio dopo aver vagliato i nomi di illustri equini posti in una statua della Galleria di Firenze, come lo stesso Moreno ci chiarisce nella «Annotazioni» alla strofa 77 del Canto I ove riferisce che Salvini nelle Note alla *Fiera* del Buonarroti, racconta che nel vestibolo si trova un marmo con «molti nomi di cavalli, il che leggesi eziandio in Orazio Marini [sic] nelle sue note al *Lamento di Cecco da Varlungo* del Baldovini» (I, p. 81), così fu «ché mentre nome aver potea gagliardo | Ebbe nome già vecchio ed usurpato, | Che parte del valor gli ebbe scemato» (I, 43).³¹

²⁹ All'inizio della Seconda parte del *Chisciotte*, il prelado, chiamato al cospetto del cavaliere insieme al barbiere, chiama «señor don Quijote» (Cervantes 1998, II, 565), benché sia accorso per confermare che l'hidalgo sia ancora in sé, fomentando di fatto la follia che dà inizio alle nuove avventure.

³⁰ *Lessicografia della Crusca in Rete*: <http://www.lessicografia.it/index.jsp>. Nella voce si citano le *Trecentonovelle* di Sacchetti.

³¹ Nella strofa III, 108 (Moreno 1831, 195), parla anche del cavallo di Orlando che chiama «Vegliantino».

4 Conclusioni

L'accostamento del poeta vernacolare e delle gesta chisciottesche non doveva sembrare proficuo solo a Moreno, dato che proprio nel 1831, quando esce il poema del napoletano, viene ristampato per l'ultima volta il poema *Don Chisciotte* di Limosino (*Don Chisciotte* 1831)³² in un volumetto che raccoglie anche il *Lamento di Cecco da Varlungo*.³³ Gli editori indirizzano una postilla finale al testo di Limosino dedicato «Ai signori associati alla Scelta enciclopedica» (*Don Chisciotte* 1831, 160) ove dichiarano che è stato estratto dall'edizione torinese di Soffietti e che «contiene solo una porzione del celebre Romanzo del Cervantes», ma che «il desiderio di inserire qualche cosa di nuovo in genere poetico, e dilettere contemporaneamente con la momentanea diversione da argomenti gravi o dignitosamente ameni ad oggetti giocosi» (*Don Chisciotte* 1831, 160) ha spinto gli editori ad accogliere questo testo nel volumetto che si completa con il *Lamento di Cecco da Varlungo* di Baldovini. Dunque, le avventure chisciottesche continuano ad essere percepite come un lieto passatempo, un oggetto giocoso.

Il testo di Moreno poté godere di una seconda edizione, in un unico volume, in 12°, di 115 pagine, nel 1836 e d'altro canto la ristampa presenta un nuovo dedicatario, il «Commendatore d. Antonio Sancio, Intendente della Provincia di Napoli» (Moreno 1836), espungendo la dedica alla regina, ma mantenendo la postilla ai lettori e i due sonetti prologali.

La fortuna degli adattamenti del *Don Quijote* in verso di Nappi, Limosino e Moreno tra fine Settecento ed inizio Ottocento non fu florida e a partire dalla metà del secolo caddero nell'oblio dei lettori e della critica. In diversa misura tre autori di diversa formazione (un conte musicista, un letterato dedito al commercio, un avvocato affermato) e diversa provenienza (Ancona, Torino, Napoli) a pochi decenni di distanza rimasero affascinati dalle gesta del nostro eroe. Non conosciamo il finale del poema di Limosino, che aveva annunciato di voler rimanere «legato al testo» (*Poesie di Nicola Limosino* 1814, 13), ma Emmanuele Nappi e Vincenzo Moreno arrivarono entrambi ad un unico finale: don Chisciotte rinsavito grazie alle cure mediche, posto che gli umori vengono riportati ai livelli di 'normalità' a causa di un grave trauma (rispettivamente una caduta e la fuoriuscita di molto sangue; un quasi annegamento e l'espulsione di molta acqua) e consentono a don Chesada di ritornare a casa ormai privato dei suoi libri

32 Il testo di Limosino fu dunque ripubblicato quattro volte fino al 1831.

33 Nel volume, non citati nel frontespizio che accoglie le opere di Limosino e Baldovini, vengono anche inclusi *Gli scherzi poetici* di Antonio Guadagnoli con gli stessi dati editoriali (*Don Chisciotte* 1831, 1-192).

e del[la sua mancanza di] giudizio. Probabilmente anche Limosino si sarebbe attenuto alle avventure della *Prima parte*, dunque riconducendo l'hidalgo alla ragione, e l'esiguo spazio dedicato al ruolo del curato e del barbiere nei tre poemi non permette al lettore di sperare in una seconda parte, ove proprio i 'vecchi' discorsi dei due compaesani sull'imminente invasione turca (Cervantes 1998, II, 564) fanno ripiombare don Chisciotte nel mondo cavalleresco, pronto ad intraprendere nuove avventure. Il lettore italiano ottocentesco di questi poemi potrebbe aver dunque percepito un finale chiuso che invece il pubblico della prima parte del capolavoro cervantino non aveva, posto che veniva annunciata una «tercera salida» che «Forse altri canterà con miglior plettro», dunque una seconda parte che Cervantes regalò ai suoi lettori dieci anni dopo la prima, ma che non ricevette quasi attenzione nelle opere italiane analizzate. L'assenza di un cenno a nuove avventure, dunque ad un finale aperto, rende i poemi di Nappi, Limosino e Moreno di fatto molto lontani, nello spirito e nel messaggio, all'opera di Cervantes e ci conferma che la ricezione del *Quijote* ad inizio Ottocento era ancora molto lontana dal sanare quella distanza che la scarsa diffusione della traduzione di Franciosini aveva causato in Italia. Purtroppo, la traduzione di Bartolomeo Gamba, in prosa, nel 1818-19 non colmò apparentemente questa lacuna tra i suoi contemporanei e di fatto le avventure del «cavalier, che di romanzi aveva | pregna la fantasia» (Limosino 1818, 43) dovettero attendere le nuove traduzioni in prosa di inizio Novecento per godere di un più ampio pubblico.³⁴

34 In merito a questa traduzione e alle traduzioni in prosa del *Chisciotte*, si veda De Benedetto 2017.

Bibliografia

- Archivio di curiosità e novità interessanti* (1832). Vol. 7.
- Bramieri, L. (1814). «Elogio di Nicola Limosino torinese». *Poesie di Nicola Limosino*. Piacenza: del Majno, IX-XXXII.
- Croce, A. (1984). «Relazioni della letteratura italiana con la letteratura spagnuola». Viscardi, A. et al. (a cura di), *Letterature comparate*. Milano: Marzorati, 101-35.
- Callegari, M. (2008). «Bartolomeo Gamba e la Tipografia Alvisopoli». Berti, G.; Ericani, G.; Felise, M. (a cura di), *Una vita tra i libri: Bartolomeo Gamba*. Milano: Franco Angeli, 67-76.
- Capozzoli, R. (1998). *Don Chisciotte della Mancía ridotto in versi napoletani*. A cura di G. E. Sansone. Napoli: Alfredo Guida.
- Cervantes y Saavedra, M. de (1614). *L'ingenieux Don Quixote de La Manche, (...) traduit [...] par Cesar Oudin*. Paris: Fouet. (Biblioteca de Catalunya, Cer.Vi-tr I-16).
- Cervantes y Saavedra, M. de (1622). *L'ingegnoso cittadino Don Chisciotte della Mancía composto da Michel di Cervantes Saavedra et hora nuovamente tradotto con fedeltà, e chiarezza, di spagnolo, in Italiano. Da Lorenzo Franciosini Fiorentino*. Venezia: Andrea Baba (Biblioteca Marciana, C 218C 144).
- Cervantes y Saavedra, M. de (1994). *Don Quijote de la Mancha*. Ed. de M. de Riquer. Madrid: Barcelona.
- D'Aquino, T. (1984). *La somma teologica. Traduzione e commento a cura dei domenicani italiani. Testo latino dell'edizione leonina*. Bologna: Dominicani.
- Della Valle, C. (1853). *Biografia di Vincenzo Moreno*. Napoli: Gaetano Nobile.
- De Benedetto, N. (2017). *Contro giganti e altri mulini. Le traduzioni italiane del "Don Quijote"*. Lecce: Pensa Multimedia Editore.
- Demattè, C. (2007). «Un desafío de traductología contra los molinos de viento: el *Chisciotte* de Lorenzo Franciosini». Caterina Ruta, M.; Silvestri, L. (ed.), *La ínsula del Chisciotte*. Palermo: Flaccovio, 81-91.
- Demattè, C. (2008). «La recepción del *Quijote* en la Italia del siglo XVII: el caso de Lorenzo Franciosini y Alessandro Adimari como ejemplo de colaboración entre traductores». Ascunze, J.A.; Rodríguez, A. (ed.), *Cervantes en la modernidad*. Kassel: Reichenberger, 243-75.
- Demattè, C. (2012). «La fortuna de la primera traducción al italiano del *Quijote* por Lorenzo Franciosini a través de las sucesivas correcciones». Cassol, A. et al. (a cura di), *Metalinguaggi e metatesti. Lingua, letteratura e traduzione*. Roma: AISPI Edizioni, 315-22.
- Demattè C. (2023). «Tradurre, adattare e riscrivere in versi il *Chisciotte* in Italia tra Sette e Ottocento: il poema di Emanuele Nappi (parte I)». Lorandini, F.; Bibbò, A. (a cura di), *Una conversazione infinita. La ritraduzione dei classici moderni*. Modena: Mucchi, 121-48. Strumenti (Nuova serie).
- Don Chisciotte della Mancía di Nicola Limosino torinese. Il lamento di Cecco da Varlungo, Idillio di Francesco Baldovini* (1831). Napoli: R. Marotta e Vanspandoch.
- El Heraldo de Madrid. Periódico de la tarde: político, religioso, literario e industrial*, 10 gennaio 1851. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/issn/1889-8963>.
- Ford, J.; Lansing, R. (1931). *Cervantes. A Tentative Bibliography of His Works and Bibliographical and Critical Material Concerning Him*. Cambridge (MA): Harvard U.P.

- Fucilla, J. G. (1947). «A Travestied *Don Quijote*». *Hispania*, 30-3, 332-41.
Giornale storico della letteratura italiana (1907). *Cronaca*, 50, 265.
- Levra, U. (a cura di) (2000). *Storia di Torino*. Vol. 6, *La città nel Risorgimento (1798-1864)*. Torino, Einaudi.
- Limosino, N. (1801). *Veglie dei Pastori della Dora, l'anno primo del primo lustro*. Torino: Pane e Barberi.
- Limosino, N. (1808). *Per le nozze del signor Francesco Soprani di Piacenza colla signora Teresa Caravel di Nizza*. Piacenza: Tipografia Del Majno.
- Limosino, N. (1818), *Don Chisciotte ed altre poesie*. Torino: Luigi Soffietti.
- Limosino, N. (1914). *Don Chisciotte della Mancina*. Nola: Scala e figlio.
- Marcon, S. (2006). «Don Chisciotte in figura: L'illustrazione di Gustavo Doré e quella dell'Otto-Novecento italiano». Ferro, D.; Scarsella, A. (a cura di), *Quixote/Chisciotte MDCV-2005*. Milano: Biblion, 83-103.
- Mattioda, E. (1991). «La nostra perdita rigenerazione. Accademici Unanimi, Uniti, Pastori della Dora dal 1789 al 1802». *Dal trono all'albero della libertà. Trasformazioni e continuità istituzionali nei territori del Regno di Sardegna dall'antico regime all'età rivoluzionaria*, Tomo II. Roma: Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio Centrale per i beni archivistici, 593-604.
- Moreno, V. (1831). *Don Chisciotte della Mancina Poema Epico-burlesco scritto ed annotato da Vincenzo Moreno. Imitazione dell'originale spagnuolo di Michele de Cervantes Saavedra*. 2 voll. Napoli: Carlo Cattaneo.
- Moreno, V. (1836). *Don Chisciotte della Mancina Poema Epico-burlesco scritto ed annotato da Vincenzo Moreno. Avvocato. Seconda edizione napoletana*. Napoli.
- Pini Moro, D. (a cura di) (1992). *Don Chisciotte a Padova = Atti della 1ª Giornata Cervantina* (Padova, 2 maggio 1990). Padova: Programma.
- Pérez Alija, O. (2018). «Un *Don Quijote* italiano con origen en Astorga». *Argutorio: revista de la Asociación Cultural "Monte Irago"*, 20(40), 39-40.
- Poesie di Nicola Limosino* (1814). Piacenza: del Majno.
- Recensione di *Poesie di Nicola Limosino Torinese* (1817). *Giornale enciclopedico di Napoli*, Tomo III. 293-320.
- Sansone, G.E. (2000). «Il vernacolo e la lingua: Limosino e Capozzoli traduttori del *Quijote*». Lalomia, G. (a cura di), *Studi in onore di Bruno Panvini*. Catania: Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Catania, 505-23.
- Tobar, M.L. (2015). «Una mirada a las recreaciones poéticas inspiradas en el *Quijote* en las lenguas itálicas». Mata Induráin, C. (ed.), *Recreaciones quijotescas y cervantinas en la poesía y en el ensayo*. Pamplona: EUNSA, 246-66.
- Vallauri, T. (1841). *Storia della poesia in Piemonte*, vol. 2. Torino: Tipografia Chirio e Mina, 222-4.
- Vallauri, T. (1836). «Nicola Limosino». *Biografia degli Italiani Illustri nelle Scienze, lettere ed Arti del sec. XVIII, e de' Contemporanei, compilata da Letterati Italiani di ogni Provincia e pubblicata per cura del Professore Emilio de Tibaldi*, vol. 3. Venezia: Alvisopoli, 501-2.
- Violardo, M. (2000). «Istituzioni culturali, circoli intellettuali, editori, almanacchi». Levra 2000, 201-27.

Retos de la traducción para la primera adolescencia

Una aproximación a la traducción al italiano de *Alas de fuego* (2004) de Laura Gallego García

Giulia Tomasi

Università di Trento, Italia

Abstract The article examines the translation into Italian of a fantasy novel for young adults: *Alas de fuego* (2004) by Laura Gallego. Particular attention is paid to the definition of young adult literature by framing the work within the age group to which it is addressed, i.e. early adolescence. The representation of the linguistic variety intended for this sector of readers is analysed from the point of view of the register used and through the analysis of the translations of interjections and offensive epithets into the target languages (Italian in particular, but also French). Secondly, some aspects of the imaginary environment created by the author are brought to light, as they are reflected in a specific and evocative lexicon – an aspect that the translator cannot fail to convey. Finally, we will review the main challenges and strategies involved in translating texts for young adults from the point of view of reception according to the lexical competence of this category of readers.

Keywords Alas de fuego. Fantasy. Laura Gallego. Young adult literature. Translation.

Índice 1 Introducción. – Unos aspectos de la traducción al italiano de *Alas de Fuego*. – 3 Conclusión.

1 Introducción

En torno a mediados de los años noventa del siglo pasado en las páginas de la revista *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* surge un debate sobre la definición de un marco en el que pudiera encuadrarse la literatura juvenil como un género con características y reglas propias.¹ Después de pocos años, Ruiz Huici declara que

se ha superado en gran medida la cuestión de si existe o no la literatura juvenil y se considera de forma generalizada que esta literatura, en efecto, existe. (Ruiz Huici 1999, 26)

El debate sigue vigente durante décadas, como demuestra, entre otros, el volumen *Personajes y temáticas de la literatura juvenil* (2006), donde se presta atención a diversos aspectos de este mismo tema dando voz a la necesidad de dedicarle a la literatura juvenil un «espacio que la literatura de adultos no puede ocupar» (Moreno Verdulla 2006, 26). En efecto, en el pasado los jóvenes lectores solían aproximarse a los grandes clásicos mediante versiones adaptadas, mientras que hoy día se reconoce que existe un género con características peculiares. Se trata de la *Young Adult Literature* (YAL), que se instala entre las obras para niños y las de adultos al estar destinada a un sector preciso de la sociedad, caracterizado por tener intereses y necesidades en transformación constante.

A partir de esta toma de conciencia emergen dos cuestiones que indagaremos a lo largo de este trabajo. La primera: ¿qué se entiende por literatura para adolescentes y dónde nos colocamos con el presente estudio? Las respuestas se encuentran en las abundantes contribuciones sobre el tema que siguen publicándose en la prensa especializada. La segunda cuestión abarca las características de este espacio literario, entre otros rasgos, cómo se desarrollan los temas que a los adolescentes más les interesan y preocupan. A esta pregunta compleja, y que no deja de estar interrelacionada con la primera, intentaremos contestar aproximándonos a los retos de la traducción al italiano de una novela para lectores adolescentes, *Alas de fuego* ([2004] 2020) de la escritora valenciana Laura Gallego García.

Empezamos por la primera pregunta que nos planteamos: ¿qué es la literatura para adolescentes? La literatura infantil y juvenil (LIJ) se reconoce como un género autónomo no antes de los años setenta del siglo pasado, cuando aún se abordaba casi exclusivamente desde un punto de vista pedagógico, sin considerar el género en sí (Mendoza García 2018, 363). Los estudios traductológicos dan un empuje novedoso a las aproximaciones a la LIJ, siendo los que dejan vislumbrar

¹ Se trata de los nrr. 72 y 75, respectivamente de mayo y septiembre de 1995.

las características específicas del lenguaje de esta literatura en su trasposición a lenguas y culturas distintas (Mendoza García 2018, Lorenzo 2014, 36). Además del enfoque, otro problema que se le plantea al estudioso a la hora de trabajar con textos destinados a los jóvenes es identificarlos de forma precisa, colocarlos en el panorama literario y diferenciarlos respecto a los receptores de literatura infantil² e incluso respecto a las distintas etapas de que se compone el camino de la llamada ‘juventud’. No se distancia, pues, tan solo la etapa infantil de la juvenil, sino que las mismas conllevan gradaciones implicadas en el producto literario dirigido a categorías distintas. Así pues, se marca la ruptura entre adolescencia y juventud como dos etapas diferenciadas en el camino evolutivo que va de la niñez a la adultez. Los investigadores no coinciden perfectamente en la terminología, ni en las franjas etarias a considerar (García Monserrat 2022, 25-33; Mendoza García 2018, 366-9 y 373; Ruiz Huici 1999, 32). A pesar de ello, podemos ubicar el comienzo de la adolescencia hacia los doce/trece años, para terminar, más o menos, a los dieciocho, solapándose, a partir de los diecisiete años, a la etapa juvenil, ya más proyectada hacia el ser adulto (Ruiz Huici 1999, 31-2). Está claro que los cambios emocionales, intelectuales y físicos que experimenta esta categoría implican que pueda estratificarse aún más entre el perfil del lector en la primera etapa de la adolescencia, el en la segunda y el lector joven (Mendoza García 2018, 386). En el ámbito de los textos para la adolescencia se observa una tendencia, justificada por unos críticos, a proponer una «literatura adaptada a las capacidades cognitivas y las necesidades sociológicas del lector» (374)³ mientras que el lector joven ya no precisa de un marco tan exclusivo y puede aventurarse en lecturas más complejas, de adultos (Ruiz Huici 1999, 27).⁴ Según opina Teixidor el paso de la etapa adolescente a la juventud coincide con la decisión de volverse lector-intérprete de textos problemáticos, aceptando las distintas interpretaciones de una misma obra, alcanzando poco a poco una actitud lectora propia de la edad adulta (Teixidor 2005, 7). Este proceso es el fruto de una educación a la literatura, que pasa también por los gustos, las inclinaciones y preferencias de los lectores adolescentes y jóvenes.⁵

2 Como afirma Cervera: «ahora habrá que centrar el debate en torno a la existencia, necesidad y características de una literatura juvenil específicamente distinta de la infantil y de la de adultos en general» (1995, 13).

3 Cf. Ruiz Huici (1999, 27 y 39).

4 En cuanto a los ‘clásicos juveniles’ (Salgari, Stevenson, Twain, Verne, etc.), Ruiz Huici anima a los editores para que no fabriquen «a base de renunciaciones y simplificaciones, una literatura a la medida del joven; capacitemos al joven para leer literatura» (Ruiz Huici 1999, 32).

5 García Padrino reconoce entre las funciones de la literatura juvenil la de facilitar un más completo y fácil desarrollo de hábitos lectores y gustos literarios de carácter

Considerando el caso que nos ocupa, es decir, la traducción al italiano de la novela *Alas de fuego* de Laura Gallego García, podemos ubicarnos en el marco de la literatura destinada a la primera adolescencia (LIPA) según la clasificación aceptada por Mendoza García (2018, 387). Más allá de esta clasificación convencional, coincidimos con Teixidor, quien declara que esta etapa de competencia lectora coincide con el lapso de tiempo que va

desde los 12 hasta los años que se precisen para que el lector pase de la etapa de lectura transparente y sin dificultades a ser un lector adulto, no en edad, sino en aceptar la complejidad del texto literario. (Teixidor 2005, 6)

De todas formas, desde un punto de vista editorial, es innegable la existencia de textos dirigidos a sectores específicos del público lector, entre los que encontramos el que se caracteriza por el factor etario.⁶

Responder a la segunda pregunta constituye un reto más complejo, pues se trata de definir una propuesta literaria

orientada a un receptor potencial, el joven o el adolescente, que por definición es transitorio y huidizo. (Ruiz Huici 1999, 27)

En línea muy general, podemos ver al adolescente en su primera etapa como un lector al que ya no le interesan los textos infantiles y que todavía no tiene las habilidades para apreciar totalmente los de adultos, pues es un lector «en formación» (Moreno Verdulla 2006, 11), que necesita textos que le «faciliten el acceso y la comprensión de las grandes obras» (Teixidor 1995, 12). Se inclina especialmente por la aventura y comienza a interesarse en los problemas del mundo real, a los que se aproxima desde su perspectiva.⁷ Más allá de leer como pasatiempo, los adolescentes buscan sentirse comprendidos y comprenderse a sí mismos a través de lo que leen; en este sentido los libros desempeñan un papel de formación importante, si no caen en la trampa del paternalismo. Entre los distintos géneros literarios, la novela es el que logra más éxito, con la fantasía a la cabeza (Moreno Verdulla 2006, 25).⁸ Destacan también las novelas de terror y misterio y la psicoliteratura (Ruiz Huici 1999, 32) con textos

adulto (1998, 104).

⁶ Para un panorama actualizado de esta porción del mercado editorial en España cf. Fernández-Abril (2022, 11-20) y García Monserrat (2022, 70-9).

⁷ Moreno Verdulla señala algunas de las características de esta etapa: «egocentrismo, búsqueda de modelos, liderazgo, oposición, riesgo» (2006, 13).

⁸ Según señala Villarreal, en 2007, no obstante el descenso de los nuevos títulos publicados, las ediciones y las ventas de obras de este género permanece elevada, ya que «más del 75% de los lectores más jóvenes prefieren las novelas de aventuras y

que, además de facilitar la evasión, otorgan las herramientas con las que interpretar tanto los acontecimientos del mundo externo, como los cambios interiores. En efecto, los temas preponderantes en las obras para adolescentes son los problemas propios de esa edad intermedia y compleja: el amor, el sexo, la identidad, el grupo, las drogas, etc., junto con asuntos sociales y ecológicos, o la guerra.⁹ Tampoco han de dejarse de un lado los avances tecnológicos, que se abordan en las novelas de ciencia-ficción. En definitiva, las obras que se incluyen bajo el marbete de la LIJ son las que los autores (en este caso adultos) realizan específicamente para adolescentes, abordando los temas que les interesan de una manera que le sea congenial, dado que «cuando uno escribe para jóvenes está teniendo en cuenta a un auditorio» (Martín 1995, 25)¹⁰.

El lector que se encuentra en la etapa de la primera adolescencia está ganando experiencia (Delgado 2009, 51) y en este proceso de adquisición de competencias desempeñan un papel relevante las lecturas que le resulten más atractivas. Entre ellas se encuentra la literatura fantástica, o *fantasy*, que constituye una porción relevante del panorama editorial para adolescentes y jóvenes¹¹ debido también al éxito de obras y series muy difundidas, como *El señor de los anillos*, *Harry Potter*, o *Juego de Tronos* entre otras (Anton 1990; Delgado 2009; Villarreal 2016, 5). En España esta senda literaria está marcada por varios autores, entre los que encontramos la escritora valenciana Laura Gallego García, definida la «reina de las letras fantásticas» (Valcárcel Martínez 2019, 2), quien protagoniza un verdadero fenómeno editorial al principio del siglo XXI, ya que sus obras logran un enorme éxito entre los jóvenes lectores, incluso en el extranjero. Nacida en 1977 en Quart de Poblet (València) es una niña lectora que «no podría vivir sin libros» (Saiz Ripoll 2005, 10). Sus lecturas y la escritura que practica desde muy pronto comienzan a dar sus frutos en 1999, cuando se publica su primera novela, *Finis Mundi*,¹² que le vale la placa de plata del Barco de Vapor en 2005, con

fantásticas, y las cuatro novelas más leídas por niños de entre 10 y 13 años pertenecen a esta temática» (2016, 45).

9 En el episodio 20 del podcast *Alfabeto Italiano* (Carbone 2022) la editora Maria Grazia Mazzitelli define el género 'camaleónico', pues se adecúa siempre a su tiempo.

10 Cf. la definición de la YAL que se encuentra en Gillis-Simpson (2015, X).

11 Según opina Delgado (2009, 51-2), los textos de este género pueden incluso lograr ser didácticos y funcionar de enlace con lecturas posteriores más complejas, como por ejemplo la novela histórica (pasando por la ciencia-ficción, la prosa de divulgación científica e histórica), que requiere el conocimiento de un contexto del que los jóvenes en esta etapa todavía carecen. Con todo, no queremos minusvalorar la lectura como experiencia estética independiente de cualquier propósito que le haría perder su principal fascinación.

12 No se trata de su primer libro, sino que en su juventud la autora había escrito ya varias obras que no llegaron a publicarse. Lo cierto es que no se desanimó nunca y su

la que es galardonada también en 2011 con el libro *La leyenda del rey errante* (2002). El talento queda, pues, confirmado y sus obras sucesivas siguen atrayendo a un número cada vez mayor de jóvenes secuaces. Su inclinación por la prosa de aventura no sorprende, ya que en su carrera académica se dedicó a los libros de caballerías (Saiz Ripoll 2005, 9), cuyos ambientes y elementos mágicos y folclóricos parecen vislumbrarse en sus obras.¹³ Además de los libros mencionados, salen de su pluma también las sagas *Guardianes de la Ciudadela*, *Crónicas de la Torre* y la tríada *Memorias de Idhún*, al lado de la dilogía de *Ahriel*, de cuyo primer libro, *Alas de fuego*, nos vamos a ocupar a continuación.¹⁴

2 Unos aspectos de la traducción al italiano de *Alas de Fuego*

Esta novela, publicada en 2004 por la editorial Laberinto, fue objeto de varias ediciones, hasta pasar a la editorial Minotauro en 2016. Fue traducida al catalán por Ferran Gibert (ediciones de 2007 y 2016), al italiano por Laura Miccoli (2009)¹⁵ y al francés por Faustina Fio-re (ediciones de 2009 y 2011), mientras que su continuación, *Alas negras* (2009), se ha traducido, hasta el momento, solo al francés (2012) y al catalán (2017). El libro se enmarca en el *fantasy* a pleno título, pues desde la primera página nos encontramos atrapados en un mundo imaginario en el que intervienen fuerzas ocultas y mágicas, a las que se añade cierta dosis de misterio que engancha al lector una página tras otra. La protagonista es Ahriel, un ángel-guardián que se encuentra prisionera en un mundo impenetrable y misterioso¹⁶ tras ser traicionada por Marla, reina de Karish y su protegida. Después de perder la capacidad de volar, Ahriel tiene que reconstruir su futuro renunciando al rasgo preponderante de su propia identidad y

brillante carrera de escritora confirma que su «potencia literaria es intensa y constante» (Valcárcel Martínez 2019, 2).

13 Cf. *Donde los árboles cantan* (2011), obra por la que recibe el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil, que se inspira en un episodio de *Belianis de Grecia*, objeto de su tesis doctoral.

14 Para un recorrido completo de su obra cf. Valcárcel Martínez (2019, 5-27), además de la página web Laura Gallego, que sigue actualizándose <https://www.laura-gallego.com/libros/>. Los textos se citan en paréntesis con número de página(s), de la siguiente manera: *Alas* el texto original, *Ali* la traducción italiana, *Ailes* la francesa.

15 Se ocupa de traducción literaria, especialmente de obras *fantasy*, para jóvenes y adultos y ha trabajado para varias editoriales, como Odoya, Fanucci, Hoepli y Harper-Collins. En su carrera se ha dedicado también a la traducción técnica en diversos ámbitos, como la ingeniería y el turismo, además de la subtitulación.

16 El mundo oculto es un elemento recurrente en las novelas de la autora. Se encuentran también, por ejemplo, en *El coleccionista de relojes extraordinarios* (Anton 2009, 52).

esto le permitirá encontrar a sí misma. El lugar donde queda encerrada y emprende su viaje es un territorio del mundo imaginario de Gorlian, llamado la Ciénaga, una prisión hecha de barro y agua, donde son arrojados los criminales del reino. A ellos se suman unos seres monstruosos, los engendros, quienes atacan a los humanos para matarlos. Este submundo, del que nadie pudo jamás salir, se rige por las leyes del más fuerte, y el soberano es el misterioso Rey de la Ciénaga. La estancia del ángel en este mundo de pesadilla la lleva a poner en tela de juicio sus certezas en un proceso de maduración que la hace pasar a través del abismo, del que solo puede salir con la ayuda de sus fuerzas y la de las pocas personas en las que decide confiar, como el humano Bran. Además de contar con todos los elementos que se precisan para construir una buena novela de fantasía, *Alas de fuego* es también una 'historia de personaje', como la misma autora la define en su página web.¹⁷ En efecto, la protagonista sufre un desarrollo que la lleva a experimentar diversos sentimientos, también negativos, a los que estaba ajena debido a su naturaleza angélica¹⁸ y estos son los mismos que también los lectores adolescentes están empezando a explorar. El amor cobra especial relevancia, junto con la búsqueda de la personalidad y los condicionantes externos implicados en su construcción.

Así pues, para seguir ahondando en las características de la literatura destinada a lectores adolescentes, abordamos un estudio de la traducción al italiano de la novela, contrastándola con la hecha al francés en algunos casos que consideramos relevantes.¹⁹ En efecto, no tan solo el género, los temas y los problemas que caracterizan el libro guían el ojo al público adolescente, sino que también el lenguaje que la autora emplea para expresarlos se ajusta perfectamente a las destrezas de estos lectores.²⁰ El registro del texto original es generalmente estándar y el mensaje se transmite de manera clara

¹⁷ <https://www.lauragallego.com/libros/alas-de-fuego/curiosidades/>.

¹⁸ Al principio de la novela Ahriel expresa sus valores: «Imparcialidad, justicia, serenidad» (*Alas*, 26). En su análisis García Monserrat la define un personaje dinámico y redondo (2022, 304).

¹⁹ Nos parece importante esta comparación, pues, «contrastive analyses of translations with their original texts are also an inexhaustible source of data, not only on how translators work but also on how each target system functions when the same work is translated into different languages» (Valero Cuadra, Marcelo Wirnitzer, Pérez Vicente 2022, 36). El presente estudio representa un primer enfoque ejemplificador hacia la traducción del género *fantasy* en el ámbito de la LIJ, a la que se dedicará un análisis más amplio y pormenorizado en el marco de una investigación global.

²⁰ Anton propone una ordenación de unos autores de *fantasy* según el grado de dificultad léxica que los lectores a los que se dirigen pueden encontrar y Gallego, con *El coleccionista de relojes extraordinarios* (2008), se encuentra a medio camino entre *La guerra del xiclets* de Jordi Folk y las obras de Lewis y Tolkien, donde estas últimas son las que requieren una mayor competencia en cuanto a vocabulario (Anton 2009, 56).

a través de términos de uso frecuente, sin renunciar a un léxico variado que contribuye a enriquecer el bagaje lingüístico y a dilatar la imaginación de sus lectores. La tarea de trasponer el sentido de la obra original no plantea, pues, problemas y hay que reconocer que la traductora italiana lo traslada completamente. A pesar de ello, podemos observar unas categorías en las que el lenguaje se matiza y es allí donde el estudio de las diversas traducciones se vuelve interesante a la hora de sopesar unas decisiones que necesariamente afectan al contexto de recepción de la obra.

Nos centramos primero en los diálogos con un cotejo entre las traducciones de unas interjecciones y los términos ofensivos que en ocasiones los personajes se dirigen. La interjección cobra significado en relación al contexto en el que se utiliza (Alarcos Llorach 2008, 300) y en un texto literario estos elementos de los diálogos se vuelven importantes claves de lectura tanto de los sentimientos como del grado de confianza que se establece entre los interlocutores. En el caso que nos ocupa, unos indicios inequívocos acompañan al joven lector hacia la intuición de la incipiente historia de amor entre el ángel y el humano Bran.²¹ A la vuelta del largo viaje a través del territorio pantanoso e inhóspito de la prisión, el hombre exclama:

–¡Caramba! [...] ¡Sabes sonreír! Había llegado a pensar que los ángeles llevabais siempre puesta la misma cara de palo. (*Alas*, 115)

Más allá de cumplir con la función de dejar patente la intimidad entre los personajes, cuyo diálogo se hace cada vez más distendido, se nota una actitud relajada en el uso de la interjección eufemística ‘caramba’ para expresar la admiración de Bran al ver, por primera vez, la sonrisa de Ahriel. Esta postura se adecúa al registro empleado en la novela, que evita el uso de palabras malsonantes. Tanto ‘caramba’ como ‘caray’ y otras variantes denotan enfado o, como precisamente en este caso, sorpresa (Alarcos Llorach 2008, 305). Analizando las estadísticas sobre su distribución por país, período y tema del Corpus de Referencia del Español Actual (CREA),²² se desprende que ‘caramba’ es más frecuente en España respecto a los demás países hispanohablantes; se emplea especialmente en la novela y el teatro y su uso disminuye notablemente hacia finales de los años noventa. Puede considerarse, pues, una palabra bastante pasada de moda, especialmente en el habla cotidiana.²³ La traductora italiana opta por

²¹ Cf. cuando «El humano había utilizado la daga de Ahriel para afeitarse la barba y recortarse el pelo, y ahora mostraba un aspecto muy diferente» (*Alas*, 114).

²² <https://apps2.rae.es/CREA/view/inicioExterno.view>.

²³ Se utiliza en libros para niños con otras expresiones típicas de estos textos, como demuestra el estudio de Blini (2012, 93). En el corpus que el estudio analiza se

traducir este término con el coloquial *accidenti* (Ali, 90),²⁴ que expresa asimismo tanto el asombro como el enfado, a la vez que es una palabra de uso muy común en textos literarios (Blini 2012, 93).²⁵ Se observa, por tanto, una nivelación que queda confirmada si consideramos que esta misma interjección traduce también ‘vaya’²⁶ utilizada en el texto original, entre otros casos, para expresar el alivio de la protagonista tras el largo viaje hacia el palacio del Rey de la Ciénaga (Alas, 69; Ali, 56). A pesar de la variedad de expresiones disponibles también en el léxico italiano, asistimos en este caso a una reducción del mismo al traducir dos palabras distintas con un único término.²⁷ Por otra parte, se nota que la interjección impropia ‘vaya’, reiterada en diversos diálogos en el texto, cuenta con una gran variedad de traducciones al italiano, según el contexto en el que aparece.²⁸

Además de desdibujarse las actitudes y los sentimientos de unos personajes, mediante sus palabras pueden sacarse también indicios sobre su personalidad y desarrollo. En general se observa que el lenguaje más grosero y agresivo caracteriza a los malvados, quienes someten, también verbalmente, a sus víctimas. Es lo que notamos, por ejemplo, en el habla del capitán de la guardia Kab. Este, a la hora de mencionar al bardo Kendal, al que quiere echar la culpa del asesinato del conde Aren al principio de la novela, lo define en una «pequeña rata que olisquea tras las puertas» (Alas, 22).²⁹ En esta misma línea se instala el repugnante Rey de la Ciénaga, quien emplea asimismo el insulto animalístico al apelarle a Bran de «salandija» (Alas, 72-73), o «gusano» (Alas, 144) para expresar su desprecio. En la traducción italiana no siempre se mantiene el elemento faunístico que caracteriza

encuentra como traducción del español *carambola* (2012, 93). En el texto en francés se mantiene la misma postura que notamos en el original a través de la exclamación *sacredieu* (Ailes, 111) para traducir ‘caramba’ que es, asimismo, eufemística como alteración de *sacredieu*, resulta desusada y conlleva cierta connotación cultural.

24 Para detectar las posibles tendencias que afectan a la traducción se ha llevado a cabo una comparación entre unos segmentos precisos de los textos que nos parecieron significativos acorde a las características de este género y sus receptores (Tourey 2004, 132-47).

25 Es interesante notar que tanto en textos infantiles, como en los de adolescentes, se emplean en ocasiones términos coloquiales que difícilmente se utilizan en la jerga juvenil.

26 Forma parte de las interjecciones impropias y en concreto se trata de formas verbales de imperativo que se usan para apelar o encarecer (Alarcos Llorach 2008, 310-11). Sobre las interjecciones cf. también Alonso Cortés (1999, 3993-4050).

27 «Accidenti» (Ali, 96; 98) se usa también para traducir «Diablos» (Alas, 122) y «Qué diablos» (Alas, 124).

28 Respecto a los elementos de la lengua meta usados para reemplazar segmentos recurrentes del texto origen, la traductora «presta atención a si son apropiados desde el punto de vista pragmático o textual» (Tourey 2004, 143). «-Vaya, lo siento» (Alas, 122) se vuelve «-Cavolo, mi dispiace» (Ali, 96), por ejemplo.

29 La expresión se repite también en Alas, 159 y 160.

este tipo de insultos y «la pequeña rata» (*Alas*, 22) se vuelve «il piccolo spione» (*Ali*, 19), con un sustantivo que desplaza el enfoque hacia el concepto de escuchar conversaciones ajenas a escondidas. Tal sustitución privilegia el sentido frente a la imagen evocada y, al cambiar el referente, que se caracteriza por su brutalidad, la injuria pierde su función deshumanizadora y se diluye. El contenido violento del discurso de estos personajes se subraya también a través de la sustitución de los más frecuentes *verba dicendi* con otros, que se enmarcan en el mismo campo semántico al que se adhieren los malvados para mostrar su hostilidad. En efecto, no es raro que Kab se exprese gruñendo como un cerdo (*Alas*, 20; 28), acorde a su brutalidad y la voz se traspone al italiano con «borbottare» y «brontolare» (*Ali*, 18), tan solo una vez con el literal «grugnire» (*Ali*, 23);³⁰ tampoco el Rey de la Ciénaga emite sonidos humanos en el texto original, sino que «gorgotea» o exhala «borboteos» (*Alas*, 72; 143; 144) y no pensamos que la elección de estas voces se haya dejado al azar, sino que intuimos una alusión a la naturaleza acuática de este personaje, que es un gigantesco sapo. En italiano la primera vez que aparece «gorgoteo» (*Alas*, 72) se traduce con «gorgoglio» (*Ali*, 58), pero más adelante se pierde la referencia al líquido, manteniéndose el sentido siniestro que se da en las palabras «borbottare» y «brontolio» (*Ali*, 111; 112), ya utilizadas para definir el habla de Kab. Tras experimentar un hondo dolor y guiada por el deseo de venganza, también Ahriel cambia de actitud y convierte su habla en un arma,³¹ como se desprende de las palabras que dirige a sus enemigos, a los que define: «-Ratas cobardes- corrigió Ahriel con un gruñido» (*Alas*, 138). En italiano leemos «Delinquenti codardi» (*Ali*, 108), que atenúa otra vez el lenguaje violento, mantenido en el verbo «ringhiare» (*Ali*, 108) mediante la transposición del sustantivo «gruñido» (*Alas*, 138).

Además de los diálogos, que dan vida propia a los personajes, para que el lector acceda fácilmente al mundo de la fantasía creado por la autora, también las descripciones desempeñan un papel fundamental. Gallego es tan hábil en el manejo de las mismas, que no podemos sino confirmar lo que declara Valcárcel Martínez, o sea que en sus obras «variedad, frescura y plasticidad sirven para construir mundos narrativos de poderosa consistencia» (Valcárcel Martínez 2019, 30).

En efecto, en la novela están diseminados unos términos que describen el ambiente imaginario, junto con los que se refieren a los seres monstruosos que habitan este espacio y tanto el lenguaje claro y directo, como la reiteración de palabras y sintagmas contribuyen a connotar el mundo oculto en el que se desarrollan los hechos, que

30 Bran se expresa gruñendo al discutir con el ángel y el desarrollo del personaje pasa también a través de su manera de dirigirse a la protagonista.

31 Es cuando la protagonista decide «recorrer los caminos del odio» (*Alas*, 133).

aparece como un lodazal infecto llamado la Ciénaga. Esta palabra, además de referirse a un entorno natural preciso, en ocasiones se usa también para expresar la sensación de encontrarse inmersos en una situación turbia de la que es difícil salir. Tal coincidencia nos parece significativa, dado que la más inquietante característica de la prisión es justamente la falta de salida. El italiano «Fangaia» (*Ali*, 40) transmite la imagen de un lugar lleno de barro y agua, pero se trata de una palabra no común, cuyo sentido figurado queda oscurecido, mientras que se daría de forma más inmediata en un término italiano bastante frecuente como *pantano*. En lo que afecta a los vocablos con los que se describe minuciosamente la ciénaga, en el texto origen se utilizan ‘fango’, ‘barro’, ‘lodo’ y sus derivados como sinónimos, que en italiano se traducen generalmente con *fango* y en algunos casos con *melma*, reduciendo el léxico de este campo semántico, que en el original resulta mucho más variado.³² Aun cuando se emplean otros sinónimos como «limo» (*Alas*, 54) o «légamo» (*Alas*, 104), en el texto italiano se vuelve a traducir con la palabra «melma» (*Ali*, 44; 82) en ambas ocasiones. Especialmente en una escena al principio de la novela, la percepción del lugar que experimenta el ángel a través de sus sentidos es amplificada gracias a los poderes que detiene y ayuda a hacerse una idea cada vez más precisa de las características de la Ciénaga. Así pues, tanto el «puchero de barro» (*Alas*, 54) en el que Bran prepara la comida, como el «olor a limo» (*Alas*, 54) que se produce son elementos clave en la narración de esos primeros momentos en la prisión. En francés se ha optado por «marmite en terre cuite» y «odeur acide» (*Ailes*, 52), términos que se alejan de los referentes originales, dignificando el ambiente.³³

El territorio en el que se aprisionan a los criminales del reino de Karish está poblado también por unos monstruos inquietantes, fruto de la conmixión de diversos seres cosidos juntos, que proceden de la magia negra. Son los engendros, según los ha definido un personaje de la novela con referencia a sus figuras inacabadas. El cruel destino de los monstruos es ser víctimas del dolor constante que sus cuerpos deformados les provocan. La palabra italiana «malnati» (*Ali*, 47) elegida para traducir «engendros» (*Alas*, 59) denota cierto rebuscamiento y encierra en sí unas características importantes de estos

32 Generalmente *fango* traduce las palabras ‘barro’ y ‘fango’, mientras que *melma* se usa por ‘lodo’, pero no es siempre así y observamos una preponderancia de la primera palabra en la traducción al italiano.

33 Esta misma postura se observa también en otros puntos de la traducción francesa, como por ejemplo al traducir «lodazal infecto» (*Alas*, 65) con «territoire infect» (*Ailes*, 65), «árboles del fango» (*Alas*, 69) con «arbuste» (*Ailes*, 67), o «capa de barro» (*Alas*, 69) con «couche grisâtre» (*Ailes*, 67). La imagen de la ciénaga queda, según nos parece, pálida en estos pasajes, mientras que en el original esta se matiza gracias a un léxico muy preciso a la vez que variado.

seres: la maldición en relación a su procedencia oculta, la condena al sufrimiento y la deformidad. Sin embargo, el registro se eleva notablemente desatendiendo el carácter estándar del texto origen.³⁴ Por otro lado, estos significados, que no resultan inmediatamente accesibles, pueden constituir una oportunidad enriquecedora para el lector. La traductora francesa al elegir la palabra «Créatures» (*Ailes*, 56) se aleja del sentido horrorífico inmediato que el original expresa, consiguiendo mantener la idea de creación que emerge también de la raíz del vocablo español. Por su parte, el nombre parece evocar un referente literario notorio, es decir, la 'criatura' como experimento que se le va de la mano al hombre hasta desembocar en el horror.³⁵

3 Conclusión

El adolescente se encuentra en una etapa compleja de su vida, cuando ya no es niño, pero aún no es adulto, su carácter se está formando y su personalidad emerge poco a poco, a la vez que está condicionada por el ambiente. El libro de Gallego que analizamos trata, entre otros temas, justamente esta búsqueda y los desafíos implicados en la afirmación de la identidad de la protagonista. El recorrido que Ahriel emprende no le ahorra sufrimientos, ni sentimientos negativos y este aspecto nos parece importante,³⁶ pues a la hora de escribir para los adolescentes se corre el riesgo de 'dorar la píldora', proporcionándoles lo que, en realidad, no quieren. Según afirma la escritora italiana Giusi Marchetta, la literatura debería otorgarles también «il racconto del male, della rabbia, del veleno che sentono dentro e fuori di sé» (Mazzocchi, *La Repubblica*, 1 abril 2015).³⁷

³⁴ La tendencia a emplear un registro más áulico en algunos pasajes al italiano queda confirmada, entre otros ejemplos, por la traducción de «luchar» (*Alas*, 54) con «inaggiare una lotta» (*Ali*, 44).

³⁵ La protagonista expresa su incredulidad al conocer la naturaleza de estos seres: «¿los engendros son experimentos fallidos?» (*Alas*: 91). Sobre las criaturas artificiales en la literatura como resultado de la «manipulación de la naturaleza humana» cf. Órdiz Vázquez (2020, 88-9).

³⁶ Señalamos que la transformación de la protagonista queda patente en unos de los títulos de los capítulos que aparecen a partir de la edición de 2016 del libro. Entre los más significativos encontramos: «I Guardiani», «II Traición», «VIII Sentimientos», «IX Venganza», «XI Relaciones», «XIV Ahriel» y el epílogo que se titula «Promesa». Las traducciones que analizamos carecen de esta parte del paratexto. Se agradece a Nuria Aranda García y Rocío Alonso Medel su ayuda para recopilar información sobre las distintas ediciones del texto.

³⁷ https://www.repubblica.it/rubriche/passaparola/2015/04/01/news/lettori_si_cresce-110962851/.

A pesar de lo inefable que es la adolescencia si intentamos enmarcarla y contenerla, podemos extraer unas características de lo que los jóvenes en esta franja de edad aman leer y la obra de Gallego contribuye a definir el marco de la literatura destinada a los lectores adolescentes como un sector del mercado editorial. Las características de su estilo y el registro utilizado se amoldan al público al que se dirige la obra, a la vez que influyen también en la labor del traductor que se encare al texto. A primera vista esta tarea no plantea problemas y la traductora italiana no encuentra obstáculos en la transmisión del mensaje y las sensaciones del original. Sin embargo, al lado de una traducción casi literal, en los pasajes propuestos para el análisis se perciben dos tendencias: por un lado se nivela y se reduce el léxico; por el otro se emplean palabras ya no comunes en el habla cotidiana, frente al lenguaje sencillo que caracteriza el texto origen, donde la competencia lectora y el compromiso están favorecidos por un léxico variado que permite matizar unas características de los personajes y diferenciarlos, a la vez que facilita la creación del espacio imaginario. Ambas intervenciones tienen «repercusiones en la idea que un lector del TM se hace del estilo de la obra» (Martens 2017, 203).

Tanto al escribir como al traducir obras destinadas a adolescentes, hay que tener presente que los destinatarios son lectores en formación, con competencias literarias ya no completamente desarrolladas y que, sin embargo, no se deben subestimar en lo que se refiere a sus potencialidades.³⁸ El uso de un lenguaje fácil, pero a la vez evocador y rico en descripciones vívidas, además de constituir un rasgo estilístico distintivo, puede ser el medio a través del que abrir una brecha en su capacidad imaginativa. Al traductor se le exige que sepa interpretar las obras de acuerdo con la visión y las necesidades de sus destinatarios, para ofrecerles unas páginas que queden accesibles sin que se empobrezcan ni se vuelvan ordinarias.

38 Cf. Martens, quien declara: «dependiendo de la imagen concreta que un traductor se hace del niño lector de sus libros [...] selecciona sus palabras» (2017, 218).

Abreviaciones

- Alas* = Gallego García, L. [2004] (2020). *Alas de Fuego*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Ali* = Gallego García, L. (2009). *Ali di fuoco*. Trad. da L. Miccoli. Roma: Fanucci editore.
- Ailes* = Gallego García, L. (2011). *Ailes de feu*. Trad. par F. Fiore. Paris: Éditions Baam!.
- CREA = Real Academia Española. *Corpus de referencia del español actual*. [Banco de datos]. <http://www.rae.es>.

Bibliografía

- Aarcos Llorach, E. (2008). *Gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.
- Anton, M. (1990). «Límites y profundidades del *fantasy*». *Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 18, 24-8.
- Blini, L. (2012). «Da ‘Ostras!’ a ‘Perdindirindina!’. Osservazioni sulla traduzione del dialogo nella narrativa infantile». Cassol, A.; Gherardi, F.; Guarino, A.; Mapelli, G.; Matte Bon, F.; Taravacci, P. (a cura di), *Il dialogo. Lingue, letteratura, linguaggi, culture = Atti del XXV Convegno AISPI* (Napoli, 18-21 febbraio 2009). Roma: AISPI Edizioni, 87-98.
- Carbone, M.T. (2022). «Young Adult». *Alfabeto Italiano*. <https://storielibere.fm/alfabeto-italianoep-20-young-adult/>.
- Cervera, J. (1995). «La literatura juvenil a debate». *Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 8, 75, 12-16.
- Delgado, J.F. (2009). «Itinerario por el *fantasy*. De Tolkien a Rowling, pasando por Carranza y Gallego». *Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 224, 51-7.
- Fernández, V.; Abril, G. (2022). «Panorama de la literatura infantil y juvenil española contemporánea». *Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 35(309), 111-20.
- García Monserrat, F.J. (2022). *Discurso y estereotipos de género en la obra de Laura Gallego: Análisis lingüístico a través de los mecanismos de atenuación e intensificación* [tesis doctoral]. Córdoba: UCOPress. <http://hdl.handle.net/10396/23700>.
- García Padrino, J. (1998). «Vuelve la polémica: ¿Existe la literatura... juvenil?». *Revista Interuniversitaria de formación del profesorado*, 31, 101-10. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=117970>.
- Gillis, B.; Simpson, J. (2015). *Sexual Content in Young Adult Literature. Reading Between the Sheets*. Lanham (MD): Roman & Littlefield
- Lorenzo, L. (2014). «Paternalismo traductor en las traducciones del género infantil y juvenil». *TRANS. Revista de traductología*, 18, 35-48. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2014.v0i18.3244>.
- Martens, H. (2017). *Aproximación a los estudios de traducción de literatura infantil y juvenil*. Madrid: Cultiva Libros.
- Martín, A. (1995). «¿Por qué literatura juvenil?» *Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 8(72), 24-8.
- Mendoza García, I. (2018). «El perfil pluridireccional del receptor de la denominada literatura infantil y juvenil: hacia una delimitación conceptual en

- el ámbito de su traducción». *Hermeneus. Revista de traducción e interpretación*, 20, 361-401. <https://doi.org/10.24197/her.20.2018.361-401>.
- Moreno Verdulla, A. (2006). «Identidad y límites de la literatura juvenil». Sotomayor Sáez, M.V. (ed.); Moreno Castillo, M. (coords), *Personajes y temáticas en la literatura juvenil*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 9-28. Aulas de Verano, Humanidades. <https://sede.educacion.gob.es/publiventa/PdfServlet?pdf=VP12104.pdf&area=E>.
- Órdiz Vázquez, F.J. (2020). «Monstruos engendros y criaturas artificiales en la narrativa de anticipación en México». *La Colmena. Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, 108, 81-94. <https://doi.org/10.36677/LaColmena.v0i108.1522.5>.
- Ruiz Huici, K. (1999). «La literatura juvenil y el lector joven». *Revista de Psicodidáctica*, 8, 25-40. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=17500804>.
- Saiz Ripoll, A. (2005). «Todo puede ser real o no serlo. Análisis de la obra de Laura Gallego». *Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 18(188), 7-25.
- Teixidor E. (1995). «Literatura juvenil: las reglas del juego». *Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 8(72), 8-15.
- Teixidor E. (2005). «La literatura juvenil. Un género polémico». *Educación y biblioteca*, 17(148), 6-11. <https://gredos.usal.es/handle/10366/119192>.
- Toury, G. (2004). *Los estudios descriptivos de traductología y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*. Trad. y ed. por R. Rabadán y R. Merino. Madrid: Cátedra. Lingüística.
- Valcárcel Martínez, S. (2019). «Laura Gallego García». *Platero. Revista de Literatura Infantil - Juvenil, Animación a la Lectura y Bibliotecas Escolares*, 219, 2-31.
- Valero Cuadra, P.; Marcelo Wirnitzer, G.; Pérez Vicente, N. (2022). «Past, Present and Future of the Translation of Children's and Young Adult's Literature». Valero Cuadra, P.; Wirnitzer, M.; Pérez Vicente, N. (eds), *Traducción e intermedialidad en literatura infantil y juvenil (LIJ): orígenes, evolución y nuevas tendencias*, 30-52. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2022.14.01>.
- Villarreal, M. (2016). «Literatura fantástica en cifras. Estudio de la producción editorial de género fantástico en España (2005-2015)». *Literatura Fantástica. El portal de la literatura fantástica y la ciencia-ficción*. <http://literfan.cyberdark.net/Recursos/LiteraturaFantasticaEnCifras.pdf>.

**Calas en la traducción literaria
del siglo XIX a la contemporaneidad
(de Italia a España)**

«Le ricordanze» de Leopardi en la versión catalana de Ricard Permanyer

Assumpta Camps Olivé
Universitat de Barcelona, España

Abstract The *Canti* by Leopardi already had several versions in Catalan at the end of the 19th century, but after the Great War, these translations abounded, published sporadically in several Catalan periodicals of the time. In 1928, a translation of «Le ricordanze», carried out by the Catalan poet Ricard Permanyer, was published in *La Revista*. From the detailed analysis of this extensive translation, we will draw several conclusions about the translation operation that Permanyer offers us, and the image of Leopardi that he transmits through the translation, contributing, in this way, to its reception in Spain.

Keywords Reception of Italian Literature. Literary Translation. Leopardi. *Canti*. Ricard Permanyer.

Índice 1 «Le ricordanze» de G. Leopardi en el ámbito hispánico. – 2 «Le ricordanze» en la versión catalana de Ricard Permanyer.

1 «Le ricordanze» de G. Leopardi en el ámbito hispánico

En la historia de la traducción en catalán de las obras de Giacomo Leopardi destacan muy especialmente sus cantos. Los *Canti* contaron ya a finales del siglo XIX con una serie de versiones que el mallorquín Joan Lluís Estelrich recogió en su muy célebre *Antología de poetas líricos italianos*, obra publicada en Palma de Mallorca en 1889. En ella nos ofreció varias de las primeras traducciones de Leopardi, como una versión catalana de «Imitazione» titulada «La fulla», obra de M. Obrador Bennassar. Junto a ella, la de «La sera del di di festa» («La nit del dia de festa») que llevó a cabo Joan Sardà, responsable

así mismo de la traducción de «Aspasia» que apareció en uno de los apéndices de dicha antología.

Sin duda fue Alfons Maseras quien más se ocupó de Leopardi en los círculos literarios catalanes en época contemporánea. Su versión íntegra al catalán de los *Canti*, publicada por la editorial Oasis de Barcelona, se remonta a la época de la Guerra Civil (1936-1939), pues se dio a conocer en 1938 (Leopardi 1938), un año después del centenario de la muerte del autor, para el que Maseras ya preparó en su día el opúsculo titulado precisamente *Primer Centenari de Giacomo Leopardi 1798-1837* (Maseras 1937). Dicho opúsculo contenía en versión bilingüe italo-catalana los cantos «A Silvia»¹ e «El sabato del villaggio» -poema que tituló, por cierto, «El dissabte del poblet»-. Poco antes, en 1935 para ser exactos, ya había publicado en uno de los principales periódicos generalistas de Barcelona, *La Veu de Catalunya*, alguna muestra de lo que significó poco después su ingente labor de difusión de la poesía leopardiana en nuestro ámbito. Nos referimos a su versión al catalán del «Frammento XXXIX» de los *Canti*, que él dio a conocer simplemente como «Poema XXXIX», en agosto de ese año (Leopardi 1935). Con todo, su interés por Leopardi venía de lejos. De hecho, muchos años antes, en concreto en 1901, ya había publicado su traducción del canto «L'infinito» («L'infinit») en la revista *Catalunya Artística*.

A partir de la Gran Guerra abundan las traducciones al catalán de los poemas de Leopardi, publicadas esporádicamente aquí y allá, de un modo bastante disperso, en las diferentes publicaciones periódicas catalanas de la época. El año 1928, por ejemplo, se dio a conocer la de Ricard Permanyer de «Le ricordanze» («Les recordances»), que se publicó en *La Revista*. De esta traducción nos ocuparemos a continuación.

2 «Le ricordanze» en la versión catalana de Ricard Permanyer

En efecto, entre los varios escritores catalanes que se interesaron por Leopardi en los años que aquí nos ocupan se halla el poeta Ricard Permanyer, nacido en 1870 en Barcelona. Permanyer, que procedía de una familia de raigambre catalana (su abuelo fue ya catedrático y ministro durante el reinado de Isabel II, y su padre, decano del Colegio de Notarios de Barcelona), además de poeta, fue también abogado, periodista e inspector del timbre que ejerció en Madrid durante muchos años. De carácter conservador y moderado, y

¹ Esta traducción se había dado a conocer inicialmente en la revista *Catalunya* de Buenos Aires, en diciembre de 1936, página 50.

de gustos marcadamente historicistas, Permanyer pertenece a esa generación que, formado en la Renaixença, mostraba intereses y preferencias aún fuertemente románticas, en las que se observaba también el legado de una lectura moderna de la tradición lírica catalana, y en especial de Ausiàs March. Para Permanyer la labor poética era un complemento en su vida que, aunque cotidiano, cultivó durante años casi en la más absoluta intimidad. De hecho, no se animó a publicar sus poesías de juventud hasta 1947 (aludimos al poemario titulado *A mig caire canta l'alosa*). Bajo la tutela de López-Picó, así como de Carles Riba, se aproximó al Novecentismo, y más concretamente al círculo de *La Revista*. En esta línea publicó el volumen poético titulado *Poemes de tedi i de neguit* (1927). Años después le seguirían títulos como *El seguici del temps i altres elegies* (1948), *Poemes taciturns* (1948), *Ballet* (1949) -con ilustraciones de Josep Mompou, y notas musicales de Frederic Mompou-, *El somrís de Barcelona* (1951), *Més enllà dels sentits* (1953) -volumen con el que obtuvo el Premio de la Ciudad de Barcelona en 1952-, *L'ombra perdurable* (1955) y tan solo dos años antes de su fallecimiento la recopilatoria de su obra poética bajo el título *Obra poètica* (1956).

Fruto de esta influencia de López-Picó de la que hablábamos, Permanyer publicó en *La Revista* en 1928 (Leopardi 1928) una traducción al catalán de «Le ricordanze» de Leopardi. El poema, como es sabido, pertenece a los *Canti*, y más concretamente a los llamados 'Grandes Idilios', de los que es uno de sus grandes títulos. Compuesto en Recanati entre el 26 de agosto y el 12 de septiembre de 1829, se centra en el recuerdo como elemento capaz de transfigurar la realidad vivida, y profundiza en los grandes temas de los idilios leopardianos: la elegía por la pérdida de la adolescencia y primera juventud, 'gli inganni giovanili', el amor apenas descubierto (que se orienta a la figura de Nerina, complemento de la de Silvia), así como el sentimiento de soledad y exclusión que experimenta el poeta. La elección por parte de Permanyer de este canto (un título sin duda clásico de un autor a su vez clásico de la tradición lírica italiana) para presentar a Leopardi a los lectores catalanes, era, no es preciso decirlo, una apuesta segura, canónica, orientada a incorporar uno de los grandes poetas romántico al repertorio catalán de la época.

El poema en cuestión, de una notable extensión (consta de 173 endecasílabos *sciolti*, según la tónica habitual de Leopardi), constituía un notable reto para el traductor. Permanyer decidió conservar la métrica del poema original, aunque no la disposición estrófica del mismo, ni tampoco su extensión original, pues añadió varios versos (el total resultante es de 176 en su versión), como veremos. Se trata, en su conjunto, de una traducción muy libre e interpretativa, que podemos considerar claramente 'domesticadora', la cual a veces aumenta versos y otras los reduce debido a los muchos añadidos -en algunos casos- o simplificaciones -en otros- que lleva a cabo sobre el

original, realizando interpretaciones libres y cambios en la puntuación, etc. Un aspecto no menor, en estas transformaciones, lo constituyen probablemente las dificultades que experimenta el traductor para ceñirse al verso leopardiano. Además de todo lo dicho, también contiene abundantes errores –algunos de ellos de bulto–, y manipulaciones de carácter ideológico por partes, especialmente en lo concerniente al tema de la muerte. Pero, vayamos por partes, y analicemos en detalle esta operación translaticia, dividiendo el poema en varios grupos de versos.

En el inicio del idilio (vv. 1-6) Permanyer lleva a cabo varias interpretaciones libres, a menudo con finalidad explicativa, pero en algún caso también de carácter reductivo. Junto a ello, muestra algún problema de registro (como sucede con el uso de ‘poc’ en el v. 1: «poc em creia»), que sugiere un tono dialectal poco acorde con el empleado por Leopardi. Este hecho reaparece, por momentos, a lo largo de esta traducción (por ejemplo, en el uso de «pas» en el v. 29). En cuanto a las interpretaciones, nos referimos no tanto al traslado presente en «Vaghe» > «bells» (v. 1) –que sería correcto, pues el término usado por Leopardi equivale a *belle-*, cuanto a la interpretación implícita en «tornar per suo [es decir, *come una volta*] a contemplarvi» > «tornar a l’antic costum de contemplar-vos» (v. 2, cursivas añadidas); o incluso a la invención sorprendente que descubrimos en el traslado «scintillanti» (referido a las estrellas) > «vessant clarícies» (v. 3, v. 4), que deriva de la expresión catalana ‘donar clarícia’ –es decir, ‘aclarar un texto’, o ‘dar indicios de algo’–, sin relación alguna, como se comprobará, con el original. Igualmente interpretativo resulta el traslado siguiente: «e ragionar con voi» > «ni compartir amb vosaltres el diàleg» (v. 4, cursivas añadidas). Por no hablar ya de la transformación libre a la que Permanyer somete la parte final de estos versos: «di questo albergo ove abitai fanciullo, / e delle gioie mie vidi la fine» > «on ma infantesa / finí i amb ella tota gaubança» (vv. 5-6).

Permanyer introduce a continuación un cambio y separa la estrofa siguiente, que reescribirá casi por completo, con algunas invenciones (como el añadido del adverbio «Llavors!» al principio del v. 7 y de la nueva estrofa, añadido que carece de sentido aquí, pues se trata de un adverbio con el que alude, de hecho, a una duplicación en el traslado del adverbio «allora», presente en Leopardi al inicio del v. 9). La reescritura de los vv. 7-9 los convierte en más compactos, suprimiendo estructuras que se repiten en Leopardi y acentúan no solo el ritmo, sino también el carácter reiterativo del original. Permanyer actúa de este modo sobre todo para ‘catalanizar’ el texto, al tiempo que lleva a cabo una importante interpretación personal del mismo (que podríamos centrar en este punto en el uso de términos como «cabòries», «ment» y especialmente en el inesperado sustantivo «miratge»): «Quante immagini un tempo, e quante fole [es decir, ‘fantasías’] / creonmi nel pensier l’aspetto vostro [es decir, ‘vuestra

vista']» > «Llavors! Quantes imatges i cabòries [no ya 'fantasías', por tanto, sino 'preocupaciones'] / creà en la meva ment [como interpretación de «pensier»] vostre miratge [es decir, 'ilusión óptica', incluso de carácter seductor, que poco tiene que ver con el término «aspetto» empleado por Leopardi] (vv. 7-8). La interpretación libre prosigue en el verso siguiente (v. 9), en una traducción de carácter reductivo que llega incluso a confundir al lector al suprimir «luci» -término con el que el autor aludía a «stelle» en el v. 1-. Y también al utilizar el adjetivo «companys» al masculino -sugiriendo, como referente, «miratge», y no ya *estels*, como sería más apropiado-: «e delle luci a voi compagne!» > «i el de vostres companys» (v. 9). A todo ello se añade el cambio en la puntuación que se observa en la supresión del signo de exclamación final (v. 9), lo cual Permanyer intenta compensar, de un modo poco hábil, trasladándolo a «Llavors!».

Por su parte, la reescritura presente en los vv. 9-13 comportará la reordenación de los elementos implicados y la eliminación de algunas dislocaciones sintácticas (como sucede en los vv. 11-12). Asimismo, supone un cambio sintáctico, al transformar la construcción adverbial «allora / che» de los vv. 10-11, separándola y trasladando la conjunción al v. 11 («Era aleshores ... / que»), al tiempo que se elimina el fuerte *enjambement* del original y se desarrolla de manera explicativa el adjetivo «tacito» [es decir, *silenzioso*] > «en silenci» (v. 10), adjetivo por cierto muy destacado en el original por su colocación entre comas, y que se refería al sujeto poético. Estas comas desaparecerán en la traducción, pero no así la sinécdoque presente en «in verde zolla» [es decir, *prato*] > «l'herba verda» (v. 10), aunque el adjetivo, sin embargo, perderá la función de epíteto. El traslado de «delle sere» > «a l'hora baixa» (v. 11) implica, por su parte, una nueva interpretación, al recurrir a una expresión muy común en el catalán de las Baleares, pero no así en Barcelona. El fragmento en cuestión no solo presenta el cambio sintáctico al que aludíamos, sino también la transformación de la construcción verbal «solea passar» > «m'estava» (v. 11), con un verbo traducido de manera reductiva, así como la interpretación libre que se observa en «ascoltando» > «oïnt» [puesto que Permanyer opta no ya por *escoltant*, con lo que se produce un cambio en el significado original] (v. 12). Cabe mencionar algunas otras interpretaciones, presentes, por ejemplo, en «il canto» > «la cantúria», que equivale a *cants*, y, por tanto, implica un cambio del singular al plural en el término original (de un modo que se repetirá en varias ocasiones a lo largo de esta traducción); «rana» > «tòtils» [es decir, *gripaus*, que hace referencia, por tanto, a otra especie, y con otras connotaciones en catalán]; y «campagna» > «conreus», en un claro traslado de la atención del lector del campo, en general, a la tierra cultivada, interpretación que corresponde tan solo a una de las acepciones del sustantivo empleado por Leopardi. La eliminación del signo de exclamación del final del verso se

repite aquí en el v. 13, de manera similar a como vimos arriba y veremos en otras ocasiones posteriores.

Los versos siguientes muestran numerosas invenciones, así como interpretaciones libres que confieren un carácter muy 'castizo' al texto resultante, evidenciando que estamos ante una traducción claramente 'domesticadora', como ya dijimos. Por otra parte, se pierde el polisíndeton del original, al tiempo que se opta por añadir un punto y coma (v. 16), introduciendo una pausa inexistente en estos vv. 14-17. Al revés de cuanto sucede en otras ocasiones, Permanyer reescribe aquí los elementos de la frase llevando a cabo una inversión de carácter quiasmático e invirtiendo su orden sintáctico natural (es decir, anteponiendo el complemento de lugar -que es doble-, y posponiendo el sujeto al verbo. El traslado de dicho verbo constituye, por otra parte, una interpretación libre: «errava» > «lliscava» (v. 14) -es decir, 'se deslizaba'-). Interpretación libre que no es la única, sino recurrente en este punto, pues la hallamos, asimismo, en otras ocasiones a lo largo de este fragmento: por ejemplo, en cuanto a «aiuole», traducido erróneamente como «bancals» -término que alude a un trozo de tierra cultivada, y no, como sugiere el original, a los parteres de un jardín-, si bien Permanyer intentará compensar de algún modo esta manipulación del original introduciendo el adjetivo «florits». En el mismo sentido, cabe señalar lo que se aprecia en lo referente al traslado «i viali odorati, ed i cipressi / là nella selva» > «un pur aroma eren els caminals; un lleu murmuri / el pas del vent entre els xiprers selvàtics» (vv. 16-17), donde sorprende el uso del adjetivo «selvàtics» referido a «xiprers», sin duda motivado por el intento de preservar las alusiones implícitas en el sustantivo *selva* (del latín *silva*), de tan larga tradición en la lírica italiana (basta recordar la 'selva oscura' con la que Dante abre su *Commedia*), como sinónimo de *bosco* o *foresta* en un registro culto o literario. Pero quizá la más relevante de estas transformaciones afecta a un término tan leopardiano como es «siepi» (es decir, 'márgenes'), presente en el v. 17, y que Permanyer traducirá muy libremente como «baixedes», aunque interpretando bastante correctamente el latinismo «appo» (equivalente, como es sabido, a *presso*). Con todo, cabe señalar que nuestro traductor eliminará la construcción de gerundio «sussurrando al vento» (v. 15), que aportaba un matiz interesante, y llevará a cabo un doble cambio en la puntuación al introducir un punto y coma tanto a la mitad del v. 15 como del v. 16. Tales alteraciones afectan al ritmo de estos versos, que resulta particularmente sincopado en la traducción, y comportan, en su conjunto, un aumento en el número de estos que se repetirá más adelante de manera muy significativa.

En los vv. 17-19 prosigue la interpretación libre de la escena poética que se presenta en el original, con algunas sugerencias y/o invenciones puras (como, por ejemplo, «sonavan» > «eixien», o «patrio tecto» > «casa pairal», o bien «voci» > «remors», muy especialmente).

Asimismo, constatamos algún que otro añadido de cosecha propia (especialmente en lo referente a la construcción adverbial «en tant» -v. 18-, y al posesivo que explicita la relación de los sirvientes con la casa paterna).

La reescritura, sin embargo, se impone de manera prolífica en los versos siguientes (vv.19-24 en el original, vv. 20-6 en la traducción), con notables invenciones, cambios sintácticos y alteraciones del significado original. Permanyer inicia el fragmento en cuestión anteponiendo el verbo («m'inspiraren») e introduciendo un *enjambement* (vv. 20-21), a la par que invirtiendo la colocación del adjetivo «immensos», que aparece en función de epíteto en la traducción. Este énfasis se repite con el incremento que se aprecia en el adjetivo (pasamos de «dolci» a «dolcíssims»), pero se perderá, en parte, al trasladar «quel lontano mar» > «la mar remota». Permanyer llevará a cabo algunas interpretaciones más en este fragmento, a saber: 1) en primer lugar, «quei monti azzurri» (es decir, los Apeninos, que parecen azules en la distancia) > «la blavosa serra» (que corresponde a un traslado bastante literal, pero cuya referencia sin duda resulta algo más indescribible para un lector catalán), a cuyo respecto destaca, sin embargo, la transformación de la acción de mirar con la pérdida del sintagma «la vista» y el traslado de «scopro» al v. 25, ambos compactados en la traducción mediante «encar contemplo»; y, a continuación, 2) la alteración, de notable relevancia, que asoma en relación con la segunda parte de la frase -y que se centra en el verbo «freturar», equivalente a 'tener necesidad', así como en la incomprensión de «pensava», noción en la que Leopardi insiste poco después al emplear «fingendo» en el v. 24 como sinónimo de «immaginando», un término que hallará su eco en el v. 76-, donde destaca, por otra parte, la presencia del calco italianizante «qualche»: «e che varcare un giorno / io mi pensava [es decir, *sognavo*]» > «freturant tramuntar-la qualche dia,» (v. 23 de la traducción). De hecho, los cambios que observamos en la parte final de este fragmento derivan, a nuestro modo de ver, de esta incomprensión a la que aludíamos. Comportan la introducción de los dos puntos del v. 23 de la traducción, y de dos vocativos (que en Permanyer serán «món ignot» y «arcana felicitat», transformando de este modo el objeto directo del verbo «pensava» del original Leopardiano). Dichos cambios implican, asimismo, en primer lugar, la transformación sintáctica de la frase original, que no concluirá ya al final del v. 26 (de ahí que desaparezca el signo de exclamación final); así como la eliminación de la primera de las apariciones del adjetivo «arcano» (que encontramos traducido libremente como «ignot» y trasladado al singular); como también el añadido de una clara invención del traductor (la que cierra este fragmento y que observamos en el traslado «fingendo al viver mio!» > «miratge de mon viure,»). No obstante, en algunos casos, la interpretación del original se lleva a cabo con bastante acierto, como sucede con el complemento

de lugar «di qua» > «d'aquest lloc estant». Como también se acierta al conservar el fuerte *enjambement* –y el énfasis que este comporta– que el original presenta entre los vv. 23-24: «arcana / felicità».

Los vv. 25-27 del original muestran una fuerte dislocación sintáctica, indicativa del patetismo que el autor confiere a este pasaje. Permanyer, sin embargo, optará por eliminarla casi por completo e intentará compensar esta pérdida de algún modo con el añadido de un lamento, ejemplificado en la interjección «ai» (v. 27 de la traducción). Destacan en este pasaje las numerosas interpretaciones (sin ir más lejos, la utilización de la expresión «sentir fretura», es decir, 'tener necesidad'), como también las supresiones (como, por ejemplo, «ignaro», «fato» o «vita dolorosa e nuda», es decir, 'sin alegrías'), y algún que otro añadido (particularmente, en lo concerniente a la idea de que el destino del sujeto poético es oscuro). Pero, con todo, lo más relevante resulta la transformación a la que se somete la parte final de esta frase que cierra (en el original y en la traducción) la estrofa. Dicha transformación se podría resumir –aunque no es el único rasgo a tener en cuenta, como hemos visto– en el importante añadido del adjetivo «pia» referido a la muerte («e quante volte / questa mia vita dolorosa e nuda / volentier con la morte avrei cangiato» > «ai, quantes voltes / de la mort *pia* vaig sentir fretura»; cursiva añadida). Este añadido es, sin lugar a duda, de carácter ideológico, e intenta contraponer la noción de «mort pia» a la vocación de suicidio que, desde varios ámbitos de la crítica, había acompañado –y seguía acompañando–, recurrentemente a la difusión de imagen de Leopardi en Cataluña. Se trata de un añadido muy relevante, por tanto, en lo concerniente a la recepción de Leopardi en el mundo hispánico.

Las interpretaciones, a veces de carácter reductivo (muy especialmente al trasladar «sarei dannato a consumare» > «es marciria»), o bien explicativo (por ejemplo, sin ir más lejos, en «età verde» > «ma tindrà joventut,» o «in questo natio borgo selvaggio [es decir, *incivile*]» > «en el ferèstec / vilatge on vareig néixer»), prosiguen en los vv. 28-31, acompañadas de la inversión entre sujeto y verbo. A esos rasgos hay que añadir el énfasis que Permanyer introduce al acentuar el carácter despectivo con el que Leopardi se refiere a los habitantes de Recanati mediante el añadido del sufijo '-ussa' («intra gente / zotica [es decir, *rozza*], vil,» > «entre gentussa / grollera i vil,» [cursiva añadida]). En este contexto, el cambio en la puntuación que hallamos al final del v. 31 (pasamos de un punto y coma a una coma, como se ha podido apreciar arriba) incrementa la ligazón de la frase original, al tiempo que abre la interpretación –errónea, a nuestro entender– del pronombre personal «cui» que le sigue (pues en el original se refiere a «dottrina e saper», mientras que en la traducción nos remite a «gentussa»). De nuevo los vv. 31-37 siguientes nos ofrecen la reescritura del poema leopardiano, con una interpretación libre de los mismos, en su conjunto orientada a mostrar en qué varios modos

los habitantes de Recanati son hostiles al poeta. A la deficiente comprensión de este pasaje que acabamos de aludir se añade la invención que observamos en los vv. 32-34 de la traducción («que esplaia / tot son saber amb les mateixes dites / banals;»), junto a un traslado extensivo del verbo odiare («m'odia» > «em té rancúnia»), y de la causal «che non mi tiene [es decir, *mi ritiene*] / maggior di sé» > «car es creuen / valdré molt més que jo». En el mismo sentido cabe señalar una nueva interpretación libre: «invidia» > «cobejança» (que en catalán significa 'deseo fuerte', lo cual no es exactamente lo mismo, ni se corresponde tampoco con la situación a la que se alude en el original). Igualmente, muy libre resulta la traslación de la razón última de dicha hostilidad por parte de los habitantes de Recanati: «ma perché tale estima [es decir, como verbo, equivalente a *pensa*, cuyo sujeto es la «gente zotica» del v. 30], ch'io mi tenga in cor mio, sebben di fuori / a persona giammai non ne fo [es decir, *feci*] segno» > «sinó perquè àdhuc / els estimi jo a ells, no els ho demostró.» Se trata de una interpretación sin duda *sui generis* del original, como se puede comprobar, que altera notablemente su significado, ofreciendo una cierta imagen de la relación de Leopardi con sus conciudadanos.

La consecuencia de dicho estado en el que se halla postrado el poeta, tal como se expresa en los vv. 38-39 del original, se verá también transformada en la traducción. La reescritura a la que Permanyer somete dichos versos lleva a cabo una inversión (al anteponer el sujeto, según el orden sintáctico lógico) que suprime la dislocación de la frase; pero, sobre todo, comporta la eliminación del importante adjetivo «abbandonato», que sintetiza el sentimiento que experimenta el sujeto poético sobre su situación. Por su parte, el cambio de «occulto» a «obscur» sugiere una nueva interpretación libre, que redundante en la inversión de los elementos expuestos por Leopardi, anteponiendo -y acentuándola, además, por el *enjambement* que introduce- la vida al amor («senz'amor, senza vita» > «sense vida / i sens amor»). La misma inversión y recuperación del orden sintáctico lógico se aprecia en los vv. 39-40 que siguen, en los cuales se desplaza el verbo, que se hallaba estratégicamente situado en posición final en el original leopardiano. Con todo, las transformaciones no finalizan ahí. Después de los dos puntos del v. 40 prosigue la voluntad interpretativa del traductor, lo que comporta la pérdida de protagonismo del sujeto poético (pues este ya no se desnuda de la piedad y la virtud, sino que estas se esfuman por sí solas), y de la cualidad activa a sus acciones (v. 42). Destaca en este punto el uso del castellanismo «despreci» (en lugar de un término habitual como *menyspreu*), que rebaja aquí el tono poético de la traducción (como también ocurre en otras ocasiones). Por otra parte, la supresión de los dos puntos del v. 43 (en beneficio de un punto y seguido) suprime no solo el carácter explicativo de los versos siguientes, sino uno de los rasgos habituales que muestra Leopardi en la conexión sintáctica de frases complejas,

y en la yuxtaposición tan característica entre el pensar y el divagar que muestra el autor, aspectos que definen en gran medida su estilo. La traducción de este pasaje resulta también de mucho interés. No ya por el uso de italianismos (ni «cara joventut» ni «jorn» lo son, en realidad), sino más bien por el añadido del adjetivo «tendra», que constituye una invención de carácter interpretativo (más acertada, a nuestro modo de ver, que el traslado «vola» > «passa»). En segundo lugar, por el acierto al conservar la metonimia implícita en el sustantivo «allor», con el que se alude a la gloria poética. En tercer lugar, en el cambio en la puntuación (pasamos de los dos puntos al punto y coma), que comportará la incomprensión (del lector, reflejo de la del propio traductor, de hecho) de los versos siguientes. Y, por último, por el error de interpretación del infinitivo «spirar», que no alude, en el original, a ‘expirar’ sino a ‘respirar’ (en un uso sin duda poético del término); este error se halla motivado probablemente por un calco lingüístico que da lugar a la traducción del verbo como «finir», en alusión, por tanto, a la muerte, es decir a una noción exactamente contraria a lo que se lee en Leopardi (que se refiere en cambio a la vida). En este error juega un papel no menor, por cierto, el tópico, pues parece claro que Permanyer se dejó llevar en este punto por la imagen recurrente de Leopardi como autor con vocación de suicidio a la que ya hemos aludido arriba. Esta mala interpretación se repite en los vv. 46-49, que Permanyer también reescribe acompañándose de invenciones casi totales (como sucede en el v. 48). De hecho, una interpretación correcta tanto del valor explicativo de los dos puntos como del verbo «spirare», que aludía a la vida, hubiera dado lugar en cambio a la comprensión del referente del pronombre «ti» del v. 46 (es decir, la vida, reiterado al final del v. 49), y, por tanto, de todo este fragmento. Sin embargo, esto no se produce en la lectura de Permanyer, en la que el referente del pronombre parece ser «la tendra i cara joventut». Otras transformaciones en la traducción de este pasaje, particularmente dislocado por el *enjambement* leopardiano, merecen también un comentario, empezando por la supresión del adverbio «inutilmente», cargado de significado y carga emotiva. Como también la del *enjambement* al que aludíamos, que aportaba énfasis al poema y acentuaba, al igual que la interjección final, las aflicciones de la vida del poeta. Esta noción, muy destacada en el texto y tan cargada de significado y patetismo para Leopardi, pues redundaba en el sentimiento de esterilidad ante una vida inútil, se ve suprimida en gran medida en la traducción. La reescritura del pasaje reordenará sus elementos constitutivos introduciendo algunos añadidos de carácter explicativo, que pueden parecer en alguna ocasión hasta sorprendentes (como, por ejemplo, «malmesa pels neguits i afanys estèrils», y sobre todo «flor de cugula», término pues que alude a una mala hierba que crece en los márgenes de los caminos).

La estrofa siguiente (que inicia en el v. 50 en el original, pero en el v. 51 en la traducción), se abre con la reescritura de los vv. 50-51 al añadir una preposición de relativo inexistente, en substitución de la construcción de gerundio. El fragmento está cargado de pequeñas interpretaciones libres: «vento» > «oratjol», que alude a un viento suave en catalán; «recando» > «que zona», donde, además del cambio sintáctico que observamos, se aprecia también una clara alteración en el significado original; «torre del borgo» > «cloquer de mon vilatge», interpretación que recurre a un galicismo que equivale a ‘campanario’ (y, como tal, alude a una iglesia, lo cual no es exacto), con el añadido, además, del posesivo. Permanyer continuará con la misma tónica en los versos siguientes (vv. 51-55 del original, vv. 53-57 de la traducción). A la reescritura de estos con el propósito de restituir el orden sintáctico lógico, se añaden aquí numerosas invenciones, llevadas a cabo con mayor o menor libertad y acierto, que alteran notablemente este fragmento. Destaca, en este sentido, la supresión del *enjambement* existente entre los vv. 51-52, mediante el cual Leopardi ponía énfasis en el sonido de la campana, reiterado al inicio de esta estrofa, el cual evoca en el poeta (véase «mi rimembra», en el v. 52) las noches de su infancia. Esta sensación se intenta trasladar por parte de Permanyer introduciendo una exclamación (inexistente en el original), y realizando varias interpretaciones que nos alejan del original: particularmente con el añadido «com m’arrossegava» (v. 53) y «en les nits ombrives» (v. 54), así como con la incorporación de cosecha propia de los adjetivos «solitària i buida» al referirse a la habitación desde donde Leopardi percibía dicho sonido (en substitución de «nella buia stanza»); o bien la introducción de una invención completa, como la que hallamos al final de este fragmento: «despert i abasardat sempre, espiava / sospirant el matí» (vv. 56-57), que no solo suprime la importante noción de los «assidui terrori» presente en el original, sino también la referencia al estado de vigila («io vigilavo», es decir, *vegliavo*) del sujeto poético. A destacar que en la traducción se produce un cierto desplazamiento o imprecisión en la edad de dicho sujeto poético, al substituir «fanciullo» (noción que cubriría de los 6 a los 11 años) por «infantesa», término que abraza, en cambio, desde el nacimiento hasta la adolescencia.

Los siguientes versos (vv. 55-57 del original, vv. 57-59 de la traducción) muestran una mayor adherencia al original leopardiano. Con todo, incluso en este caso, nuestro traductor somete el texto a algunas transformaciones, como se puede observar en la conjunción adversativa («o bé») que substituye la conjunción copulativa del v. 57. El traslado de la correlación adverbial «onde ... non» (vv. 56-57), equivalente a *senza che*, le obliga a recomponer la frase, en la que destaca también la presencia del italianismo «qualque» (equivalente aquí a ‘alguna’) en el v. 58. La reescritura de los vv. 58-60 del original, por su parte, tiende a eliminar la insistencia en la dulzura de

esa edad, que se halla muy presente en el Leopardi de los idilios, por un lamento con el que Permanyer quiere abrir estos versos (vv. 60-62 de la traducción) de una manera muy potente («Ai, las de mi»), y que comportará, consecuentemente, la incorporación de una interjección al final. A dicho lamento le sigue la interpretación errónea del verbo «sottentra» (v. 58), equivalente a *subentra*, con el significado de 'le sucede'. Permanyer, sin embargo, traduce muy libremente como «llisca» (es decir, 'se desliza'), sin relación alguna con el original. A esta interpretación le seguirán otras alteraciones, como por ejemplo la supresión de «ancor» (es decir, *benché*), y el añadido -de carácter explicativo- de «per desvetllar-se».

A continuación, el traductor introduce una división en esta estrofa, separando los versos siguientes (vv. 61-67 del original, vv. 63-69 de la traducción). Este cambio carece de sentido, pues estos versos explican lo que hemos visto en los vv. 58-60 del canto leopardiano. Sin embargo, no contento con ello, Permanyer reescribe completamente este fragmento, interpretándolo muy libremente, y efectuando algunos añadidos y cambios en la puntuación (estos últimos, con la clara intención de aproximarse más al uso catalán). Tales cambios muestran un tono poético menos áulico (desaparece, por ejemplo, el muy literario adjetivo «romita» -es decir, 'deserta'-, que se traduce recurriendo a su equivalente, de uso más corriente; o el verbo «porser» -es decir, *porgere*-, que resulta traducido libremente por el verbo ser: «foren»).

Los versos siguientes (vv. 67-73 del original, vv. 69-75 de la traducción) mostrarán, de nuevo, la voluntad de reescribir el fragmento, que se verá sujeto a interpretaciones libres por parte del traductor (por ejemplo: «intorno a queste / ampie finestre sibilando il vento» > «mentre l'oratge / era un lament al llarg de les finestres» -vv. 78-79-, o bien «al chiaror» > «aclaria»), con el uso de términos inexistentes en catalán (como «rublert»), o el cambio en la puntuación final (de punto y coma a los dos puntos, introduciendo una explicativa, en lo que constituye una clara interpretación del poema original). Habitualmente, en las reescrituras que lleva a cabo Permanyer se suceden las inversiones, pero en algunos casos la nueva colocación de los elementos tiene como consecuencia el traslado de la referencia original, con lo que se pierde parte del significado, o incluso el sentido del fragmento en su conjunto. Así sucede, por ejemplo, en los vv. 73-76 (vv. 75-78 de la traducción), en relación con el adjetivo «enganyadora» (que se entiende como traslación de «ingannevole»), pues no sabemos si hace referencia a «vida» (como en el original) o bien a «beutat» (como se desprende de la traducción). Al margen de esto, cabe mencionar la interpretación implícita en el traslado «la sua vita ingannevole» > «sa vida verge»; o el añadido gratuito del verbo «fretura» (es decir, 'se halla falto de'), para explicar el estado de carencia del «garzoncel»; como también la supresión del verbo «vagheggia»

(es decir, *sogna*), y del gerundio «fingendo» (es decir, *immaginando*). Con tales cambios, la sintaxis resulta confusa, y el significado del fragmento, muy poco claro para el lector.

La siguiente estrofa, que coincide en el original y en la traducción, se abre con unos versos (vv. 77-79 en el original, vv. 79-81 en la traducción) en los que Permanyer eliminará la función de epíteto del adjetivo «ameni», alterando ligeramente su significado y trasladándolo al singular (aspecto este último que también observamos en el sustantivo «speranze» > «esperança»): «ameni [es decir, *dolci*] inganni» > «engany amable [es decir, 'de natural plaent']». El fragmento concluye con una alteración notable del significado original, pues mientras Leopardi dice que siempre regresa a esos amenos engaños cuando habla (mejor dicho, escribe, pues alude a los versos, y no a las palabras), nuestro traductor, en cambio, traduce el fragmento así: «sempre retorno / a parlar del mateix.» A todo ello se añade el cambio en la puntuación final, pues Permanyer elimina el carácter explicativo de los versos siguientes con la supresión de los dos puntos (final del v. 79). Todo ello comporta los abundantes cambios que observamos en los dos versos 79-81 del original (vv. 81-83 de la traducción), donde la reescritura de estos presenta una inversión, un traslado y un cambio sintáctico. Con tales transformaciones se pierde la intervención decisiva del sujeto poético en el canto original («obbligarvi non so» [cursiva añadida], mientras que para Permanyer, el olvido parece ser más bien el resultado del tiempo, los sentimientos y los pensamientos). Además de esta supresión del carácter voluntarístico que se observa, en cambio, en el texto italiano, destaca también la traducción libre e interpretativa del complemento de tiempo, como se aprecia en el traslado «che per andar di tempo [es decir, 'por mucho que transcurra el tiempo']» > «Ni el temps que passa».

La inversión que hallamos en los vv. 81-84 (vv. 83-86 de la traducción), nos devuelve al orden sintáctico lógico, transformando lo que en Leopardi se expresa como una opinión («intendo»), en una aseveración («Honors i glòries / fantasmes són» [cursiva añadida], reiterada con la duplicación del verbo ser en el verso siguiente). Al mismo tiempo se trasladan al plural innecesariamente los dos elementos que componen este sujeto. La interpretación libre asoma también en el traslado siguiente, con un desplazamiento -no irrelevante, por cierto- del 'deseo' a los 'sueños': «mero desio» > «somnia vans» (como vemos, con un nuevo cambio del singular al plural, respetando la concordancia con «diletti e beni» > «gaubances i riqueses»). Pero la transformación, en nuestra opinión, más importante se halla al final de este fragmento, pues, aunque se utilizan en gran medida los mismos elementos, las intervenciones que se han llevado a cabo alteran completamente el significado del original en la traducción. En efecto, mientras en Leopardi, la vida -«miseria inútil»- carece de fruto, para Permanyer, en cambio, al añadir por segunda vez el verbo 'ser'

en el v. 85, se transforma implícitamente «fruit» en su sujeto, y «miseria inútil» en su atributo («non ha la vita un frutto, / inutile miseria» > «i el fruit de nostra vida / misèria inútil»). Con todo, se conservará la colocación enfática de estos elementos, si bien eliminando la función de epíteto del adjetivo.

En los versos siguientes (vv. 84-87 del original, vv. 86-88 de la traducción) se repite la inversión, acompañada de una invención casi completa del fragmento, especialmente en lo concerniente al v. 87, y parte del v. 88. Junto a esto, observamos algunas otras interpretaciones interesantes. En primer lugar, la de «anni miei» como «ma vida» -es decir, en su conjunto, y no refiriéndose a los años juveniles-; seguida del añadido, derivado de una pura invención que contribuye a la imagen que se pretende transmitir sobre el autor: «i els meus afans estèrils»; y de la supresión de la segunda parte de esta concesiva introducida por «sebben» que depende del mismo verbo «son»; y, por último, el traslado libre de la oración principal («poco mi toglie / la fortuna» > «no m'enganya la fortuna»), en la que desaparece, por cierto, una vez más, el *enjambement* original. Pero la interpretación podríamos decir que se vuelve libérrima y desborda por doquier en los versos siguientes (vv. 87-94 del original, vv. 89-95 de la traducción), ya sea porque Permanyer opta por conferir un giro impersonal al fragmento en su conjunto, quitando protagonismo al sujeto poético -lo cual sucede en varias ocasiones, por cierto, a lo largo de esta operación translaticia, pero en este punto adquiere más relevancia- (de ahí que centre, por ejemplo, la atención en «l'antic record», y no en el sujeto poético -«a voi ripenso»-), o bien porque reescribe a voluntad el vocativo leopardiano, que solo hacía referencia a «mie speranze antiche» y a «quel caro immaginar [es decir, *fantasticare*, verbo suprimido en la traducción] mio primo». Para Permanyer, en cambio, la lectura es otra, y el fragmento se transforma del siguiente modo: «somnis, fantasies, / il-lusions primeres i més cares». En el mismo sentido, suprime «indi» (es decir, *dopo*, pues tiene valor temporal), probablemente por la incomprensión del texto, al tiempo que interpreta muy libremente los adjetivos «vile» y «dolente» (referidos ambos a «il viver mio», sintagma que Permanyer trasladará libremente como «la vida d'avui») como «desfeta a trossos», eliminando su posición enfática y la correlación («sì ... sì ... che») que desembocaba en el sentimiento de la muerte como única esperanza que le queda al poeta. Dicho sentimiento, sin embargo, pierde toda su intensidad en la traducción más que libre, gratuita, que Permanyer nos brinda de este importante fragmento, la cual, utilizando prácticamente los mismos elementos del original, logra subvertir completamente su significado (veámoslo en este traslado, en el que se aprecia también un cambio en la puntuación: «e che la morte è quello che di cotanta speme oggi m'avanza;» > «mortes contemplo aquelles esperances,»)). Se trata de un modo de proceder que hemos visto recurrentemente

más arriba, y que sin duda define la operación translaticia emprendida por Permanyer. Esta pérdida deliberada de intensidad y patetismo que constatamos aquí se repetirá al final del fragmento, ya sea por el traslado reductivo de «sento serrarmi il cor» > «sento angoixa», como por la supresión del segundo verbo «sento», que insistía, precisamente, en el plano emocional en el que el poeta nos situaba en su canto. Por último, cabe destacar el traslado, a nuestro modo de ver excesivo, que se produce al final, con el añadido gratuito del adjetivo «maligne» (es decir, ‘perverso’, ‘propenso al mal’, en catalán), que implica, de antemano, una determinada interpretación de la figura de Leopardi en su conjunto.

La reescritura de los versos 95-103 (vv. 96-104 de la traducción), prosigue con la misma tónica, con invenciones, interpretaciones libres, supresiones y cambios en la puntuación. Destacan aquí, en primer lugar, la interpretación del adjetivo «invocata» (referido a la muerte, en coherencia con el fragmento que acabamos de analizar), adjetivo que en Permanyer da lugar a una sorprendente proposición de relativo sobre la base del sustantivo «fretura», sin relación alguna con el original (‘freturar’, de hecho, sería equivalente a ‘necesitar’); como también el traslado de la parte que indicamos en cursiva en este fragmento: «[la morte] sarammi allato, e sarà giunto il fine» > «[la mort] vingui prop meu; llavors, quan pugui veure / la fi» (cursivas añadidas). Con la introducción de esta temporal, Permanyer confiere más protagonismo y capacidad de acción al sujeto poético. Destaca asimismo la explicitación de la noción de exilio, que se ve tratada de un modo más ambiguo en el original («quando la terra / mia fia straniera valle,» > «quan de la terra / m’allunyi vers l’exil»). Otros cambios a tener en cuenta aquí serían, en primer lugar la sinécdoque que el traductor introduce a propósito de «pupilles» (en sustitución de «sguardo»), sustantivo que, por cierto, pasa a ocupar la función de sujeto de esta temporal (de este modo, mientras que en Leopardi, el futuro huía de su vista, en la traducción son las pupilas las que rehuirán el futuro); y en segundo lugar la supresión de la construcción quiasmática que deriva de la reordenación del v. 101 original («sospirar mi farà, farammi acerbo»). Pero lo que más sobresaale en este fragmento son las invenciones, que no solo son gratuitas, sino que se ven enriquecidas con múltiples añadidos de cosecha propia del traductor. Así se puede apreciar, por ejemplo, en el siguiente traslado: «di voi per certo / risoverrammi;» > «vostre memoria serà en la meva ment puixant i fesca»; o bien en «l’esser vissuto indarno» > «vençut vaig ésser»; por no mencionar el siguiente: «e la dolcezza / del di fatal tempererà d’affanno» > «la gran dolcesa / del jorn fatal alleujarà l’angoixa» (se sobreentiende, del ‘recuerdo’; cursiva añadida). El error de comprensión estriba, naturalmente, en «tempererà d’affanno», que Permanyer traduce como «alleujarà», cuando en realidad el original está sugiriendo otra lectura

bien distinta, más acorde con el universo de Leopardi, a saber: que la dulzura que significa el día de la muerte se verá estropeada por la amargura del recuerdo.

Ambos, original y traducción, recogen, llegado este punto, el cambio de estrofa, que, sin embargo, empieza en el v. 104 para Leopardi, y en el v. 105 para Permanyer. Persiste la interpretación libre, sin ser tan desbocada como en otras ocasiones, a nuestro modo de ver. Esta se pone de manifiesto, por ejemplo, en la interpretación, simplificación y reducción de los tres elementos que definen el tumulto de la edad juvenil para el poeta («contenti» –es decir, *gioie*–, «angosce» y «desio») a dos («angoixes» y «esperances»). O en la inversión que transforma el significado original: «[la] morte *chiamai* più volte» > «*vaig desitjar* la mort» (cursivas añadidas). En el mismo sentido, destaca la traducción explicativa que podemos apreciar en el traslado «lungamente / mi sedetti» > «llargues hores passava allà assegut», que comporta, además, un cambio en el tiempo verbal (del pretérito perfecto simple al pretérito imperfecto); como también la interpretación libre implícita en la traducción siguiente, intensificadora al inicio, y reductiva al final, que insiste en la idea del suicidio, tan persistente en la imagen de Leopardi difundida en Cataluña por entonces: «pensoso di cessar dentro quell'acque / la speme e il dolor mio» > «sentint l'anhel de veure si dins l'aigua / finia tot;».

La reescritura del fragmento siguiente (vv. 109-113 del original, vv. 110-113 de la traducción) es de nuevo muy libre e interpretativa. Por una parte, se orienta a la supresión de dos *enjambements* importantes por su fuerte carga emotiva («cieco / malor» y «per tempo [es decir, 'precozmente'] / cadeva»), supresiones que tienen como consecuencia, una indudable pérdida de énfasis, a nuestro modo de ver. Por el otro, a la interpretación que se centra especialmente en torno a la noción de la muerte. En efecto, mientras que en Leopardi leemos, parafraseando, lo siguiente: 'después, por oculta enfermedad amenazado de muerte, lloré [...]', Permanyer, sin embargo, muestra un error de comprensión de este pasaje, al centrarse en el uso del sustantivo «malura» (es decir, 'enfermedad', especialmente de tipo epidémico), que introduce un matiz nuevo. Esta lectura personal se acompaña de otra, en este fragmento, tal y como se pone de manifiesto en el traslado siguiente: «e il fiore / de' miei poveri dì, che sì per tempo / cadeva:» > «i els jorns florits d'abans com es marcién;». Todo ello se remata con el cambio en la puntuación final (se eliminan los dos puntos a favor del punto y coma), prescindiendo del carácter explicativo de los versos siguientes. Cabe señalar aquí que el desfase en los versos (entre el original y la traducción), se ha ido compensando, hasta recuperar lo que Permanyer había incrementado en los versos anteriores. A partir del v. 113, ambos textos poéticos parecen equipararse, aunque solo momentáneamente. Este fragmento (vv. 113-118, que concluirá con el añadido de un verso más en la

traducción), incluye la explicativa abierta con los dos puntos presentes en el v. 113, y muestra una nueva hipálage. Dicha figura retórica (del griego *hypallage*, como es sabido) se puede observar en «consocio letto» (es decir, el lecho que conocía la aflicción del poeta), pero desaparece en la traducción al eliminar el adjetivo, con lo cual se pierde algo más que un epíteto, en esta ocasión. La pérdida de epítetos es bastante habitual, y se reitera en «fioca lucerna» > «llanterna». Con todo, la invención se nos antoja ya absoluta en el siguiente pasaje: «lamentai co' silenzi e con la notte il fuggitivo spirto» (es decir, parafraseando a Leopardi, 'lloré con el silencio y la noche -se entiende, como compañeros- la energía vital que perdía'), y que Permanyer traduce así: «i el meu lament en el nocturn silenci fugia amb l'esperit,» repitiendo, una vez más, el proceder que ya hemos visto antes en varias ocasiones: la transformación profunda del significado original utilizando sus mismos elementos y/o derivados, con ligeras variaciones, ya sean surgidas de una comprensión errónea (lo más probable), o bien por una voluntad propia de reescritura creativa. Lo mismo ocurre, por ejemplo, en la propuesta de traducción siguiente: «in sul languir» (es decir, 'mientras me fallaban las fuerzas') > «lànguidament», que, como vemos, no guarda mucha relación con el original. Por no hablar ya de la opción siguiente: «funereo» > «funerari», cuando debería haber dicho 'fúnebre' según el contexto. Por su parte, la substitución de la coma por un punto y coma en el v. 118 resulta inconsistente desde el punto de vista gramatical, y sugiere más bien un error tipográfico.

Los versos siguientes vuelven a presentar un cierto desfase (vv. 119-125 del original, vv. 120-126 de la traducción). Incluyen, como es sabido, un lamento del poeta, que Leopardi expresa en forma interrogativa (se abre con el pronombre personal interrogativo «Chi»), lamento que se prolonga hasta el v.130, cuando hallamos el signo de interrogación final. Sin embargo, Permanyer no interpreta correctamente esta interrogación retórica, a la vez que elimina el doble vocativo («o primo entrar di giovinezza, o giorni / vezzosi»), acentuado por el adjetivo «inenarrabili» -que se hallaba como 'enmarcado' entre comas en el original- también suprimido, así como el *enjambement* de estos vv. 120-121. No contento con tales intervenciones sobre el texto, elimina también el importante adjetivo «vezzosi» -importante y ambiguo a la vez, el cual se hallaba, además, destacado por su colocación en dicho *enjambement*-: días «vezzosi», los de la primera juventud, es decir, *leggiadri* (y de ahí la traducción como «dilectes»), pero también *pieni di lusinghe*, y, como tal, de falsas promesas. Esta noción, que alude al concepto tan leopardiano de 'illudersi' e 'illusioni', se pierde aquí por completo, desgraciadamente, a pesar de su gran relevancia para el tema del poema. Al margen de lo que acabamos de decir, cabe mencionar la opción de Permanyer por una traducción explicativa, a veces incluso muy dilatada, que se da hasta

en tres ocasiones² y que tiene como consecuencia otro incremento en el número de versos que ya hemos evidenciado arriba. La parte final de esta interrogación (vv. 125-130 del original, vv. 127-131 de la traducción) se presenta en el texto de Leopardi cargada de dislocaciones sintácticas, que confieren gran énfasis al fragmento. Permanyer optará, sin embargo, no solo por prescindir del carácter interrogativo de este pasaje, como vimos, sino que eliminará en lo posible estas dislocaciones, efectuando varias supresiones y añadidos, así como cambios en la puntuación (por ejemplo, la supresión del signo de exclamación en el vocativo que Leopardi presenta entre paréntesis, y Permanyer entre guiones). Destaca, en primer lugar, la pérdida del fuerte *enjambement* existente entre los vv. 125 y 126, que se acompaña de la supresión tanto del epíteto «inusitata» como de la exclamación, como dijimos. Pero también algunas interpretaciones libres, que comportarán, por un lado, añadidos de cosecha propia (como sucede con el traslado «festeggia» > «celebra i canta», o con «inchinando / mostra che per signor l'accolga e chiami?» > «encar l'exulta / proclamant-lo senyor amb bonhomia.»), y por el otro, el uso de términos inexistentes en catalán normativo (así, por ejemplo, «abscondeix», que quizá aluda al verbo 'amagar', en el traslado siguiente: «scusa gli errori suoi», > «li abscondeix les errors,»). El lamento perdido en la traducción, con todo, se intentará recuperar o compensar a continuación (vv. 131-132 del original, vv. 132-133 de la traducción), con el añadido de la interjección «Ai». Este fragmento, aunque muy breve, presenta dos rasgos interesantes que merecen un comentario. En primer lugar, el cambio verbal que observamos en el paso de la voz pasiva a la activa («son dileguati» > «desapareix»), con las consiguientes transformaciones sintácticas; y, por el otro, una opción de traducción («lampo» > «centella») que refleja una vez más que la prioridad del traductor no es ceñirse fielmente al texto, sino trasladarlo adaptándose a la costumbre, idiosincrasia o contexto catalanes, es decir, 'domesticarlo'.

Los versos siguientes (vv. 132-135 en el original, vv. 133-136 en la traducción) vuelven a presentar otra interrogación de carácter retórico, y de nuevo notables dislocaciones sintácticas. Ante tales rasgos estilísticos del texto leopardiano, que se hallan muy marcados en el poema, Permanyer optará, una vez más, por reescribir estos versos, utilizando gran parte de sus elementos originales, pero alterando profundamente su significado y el estilo, en una interpretación de

² A saber: «al rapito mortal» > «l'èxtasi d'amor imponderable / sent el mortal»; como también se observa en «primeramente / sorriron le donzelle» > «amb el primer somriure / de les gentils minyones»; y en «ogni cosa sorride;» > «tot somriu a pleret», con este añadido final absolutamente inventado (pues 'a pleret' significa 'lentamente'), lo cual carece absolutamente de sentido en este fragmento.

los mismos que podemos considerar muy libre.³ Así, eliminará dislocaciones sintácticas, transformará el lamento –que se halla reiterado en el original: «giovinezza, ahì giovinezza»– por la juventud perdida, y, en conjunto, nos ofrecerá un texto resultante depurado de carga enfática, en el que se observa un patetismo mucho menor que el poema de Leopardi. Quizá en un intento por compensar tales pérdidas, transformará lo que era una interrogación retórica en una exclamativa que recoge el lamento del poeta, la cual se abre con la interjección «Ai» (trasladada del v. 135), y se cierra con un signo de exclamación añadido por el traductor.

Al inicio de la siguiente estrofa (vv. 136-140 del original, vv. 137-140 de la traducción), se recupera –aunque solo momentáneamente– el verso que se había ganado anteriormente, para incrementarlo de nuevo inmediatamente después (al no concluir la interrogativa a mitad del v. 140, sino al final de este). Permanyer lleva a cabo, además, varias inversiones que conllevan, de nuevo, una pérdida de énfasis en el texto resultante, acompañadas por bastantes interpretaciones libres. Por ejemplo, en el traslado de «forse non odo» > «creus que», que no solo muestra el paso importante del «oír» –referido a los recuerdos de Nerina y las evocaciones que el poeta siente al frecuentar esos lugares– al «creer» –noción que se ve reiterada, por cierto, en la traducción–; como también en el traslado, de carácter explicativo, que hallamos en el siguiente pasaje: «che qui sola di te la ricordanza / trovo, dolcezza mia?» > «creus que ja és fosa / del pensament la teva dolça imatge?». Cabe destacar, por otra parte, que Permanyer mantendrá el vocativo inicial («O Nerina!») con el que se abre la estrofa, donde aparece por primera vez el nombre de la destinataria del poema. Con ello, se conserva la referencia al importante tema de *'la fanciulla morta'* que es fundamental para la comprensión de gran parte del poema. Sin embargo, Permanyer se referirá a ella, más adelante, como «dolça imatge» (cursiva añadida), en lo que constituye una clara interpretación del original. En el fragmento siguiente (vv. 140-144 en el original; vv. 141-145 en la traducción), se repite la tendencia a suprimir las dislocaciones sintácticas del texto leopardiano, pero aquí la reescritura que se lleva a cabo es mucho más libre. Hallamos, por ejemplo, en varias ocasiones, un traslado del sujeto poético («et cerco», «et puc veure», «parlar-te», «esguard», «veig»), focalizando la atención en el poeta y en su desesperación por la pérdida de Nerina, en detrimento de otros sujetos (referidos, en el original leopardiano, sobre todo al entorno natural). Este

3 Véase, sin ir más lejos, la utilización del participio «malmés», que no guarda relación alguna con el texto original, o bien el traslado del final de este fragmento: «se il suo buon tempo, / se giovinezza, ahì giovinezza, è spenta?» > «si esmenta el temps florit com d'ell s'envola, / si veu com s'esvaeix la juvenesa!».

rasgo se acompaña de la supresión que apreciamos en el v. 141, la cual acentúa más si cabe esta transformación en la versión catalana, incrementada aún por la supresión de los dos puntos que a mitad de este v. 141 abrían una explicativa en este sentido. En el plano de las interpretaciones, destaca también la traducción de «mesto riluce [es decir, *mestamente si riflette*]» (v. 143) como «un lleu llucar [...] en solitud», pues se pierde la noción de la triste aflicción que transmite el adverbio en el original. La continuación de estos versos (vv. 144-148 del original, vv. 145-149 de la traducción) incluye una nueva interrogación lanzada al vacío, dado que su destinatario real es Nerina. En ella se concentra el sentimiento de pérdida con elementos físicos que evocan la muchacha (la voz, el labio). La traducción, en este punto, se muestra muy explicativa, reescribiendo el texto y dilatándose con abundantes añadidos de cosecha propia (como «*música celestial*», para referirse a la voz de la muchacha; o bien «il volto / scolorarmi» > «empal.lidí *de joia* / la meva faç» [cursivas añadidas]); como también interpretaciones libres, más o menos cercanas al universo leopardiano (por ejemplo, «ogni lontano accento [es decir, 'palabra'] » > «cançó llunyana»). Por cierto que en relación al verbo «empal.lidí» se aprecia un cambio en el tiempo verbal (del pretérito imperfecto al pretérito perfecto simple), muy probablemente porque el traductor se confunde al tomar como referencia «giungesse», y no «soleva», como debería haber hecho. Cierran esta estrofa, en el original (vv. 148-151, vv. 149-153 de la traducción), varias frases breves encadenadas entre sí, como suspiros, que muestran una importante carga emotiva en el original, acentuada por la casi-anáfora que se descubre entre los vv. 150 y 151, y que desaparece en la traducción (pues concentra las nociones de «passare» y «abitare» en una sola: «sojornar»). Permanyer, al operar ciertos cambios en la puntuación, no siempre conserva este estilo sincopado que se halla tan marcado en el texto leopardiano. Por otra parte, elimina elementos importantes, como el vocativo «mio dolce amor», referido naturalmente a Nerina, y sobre todo el verbo «Passasti», que, en su rotundidad y contundencia (en parte por el tiempo verbal empleado -es decir, por el uso del pretérito perfecto simple, que aquí resulta capital-, y en parte por la puntuación) concentra la emotividad por la muerte de la muchacha, experimentada por el poeta como un verdadero puñetazo. Sin embargo, en este pasaje del canto la traducción de Permanyer pierde toda su intensidad y carga emotiva -que era mucha- («Altro tempo. I giorni tuoi / furo [equivalente a *furono*], mio dolce amor. Passasti» > «Són altres temps! Els dies / teus, han passat també;»), de un modo que ni la conservación del *enjambement* ni el añadido del signo de exclamación lograrán compensar en absoluto. El pasaje se ve traducido de un modo sin duda poco efectivo. No solo eso, también persiste aquí la invención de términos que no corresponden al catalán normativo (como ejemplo: «è sortito [es decir, *è dato in sorte*]» >

« són *assortats*» [cursiva añadida]); así como la tendencia a traducir dilatadamente, sin necesidad alguna, a nuestro modo de ver, ya sea explicitando verbos implícitos en el original, o bien mediante añadidos, que en este caso insisten en incorporar al poeta en la escena («questi odorati colli» > « en la terra odorant on vareig néixer»).

A partir del verso 152 inicia la última estrofa de este canto leopardiano con una conjunción adversativa («Ma rapida passasti») que insiste en el lamento por la muerte precoz de la muchacha; una estrofa que está repleta de carga emotiva, en la que el vocativo se reitera en varias ocasiones, y la sintaxis se ve muy dislocada, confirmando un mayor énfasis, si cabe, a todo el pasaje. Una vez más, sin embargo, Permanyer no respetará este cambio de estrofa, y procederá a suprimir varias de las dislocaciones sintácticas que observamos, en una traducción que se nos presenta fuertemente interpretativa, y en la que destaca el traslado del pasado al presente (acompañado de una nueva insistencia en hacer patente la presencia del poeta en la escena): «Et veig» (v. 155 de la traducción). Los vv. 152-157 (vv. 154-159 de la traducción) nos muestran varias interpretaciones libres con las que nuestro traductor reescribe el texto con elementos procedentes del original, aunque altera profundamente su significado, quizá porque no alcanza a comprender algunos de estos elementos, como «Ivi», trasladando así al presente lo que en Leopardi es un recuerdo definitivamente anclado en el pasado. O bien porque la misma dislocación de la frase le dificulta su comprensión. Veamos, por ejemplo, el siguiente traslado: « in fronte / la gioia ti splendea, splendea negli occhi / quel confidente [es decir, *fiducioso*] immaginar, quel lume / di gioventù, quando spegneali il fato» > «ornat ton front de joia lluminosa / i en l'ull brillant recòndites imatges, / flames de joventut, prest exhaurides / pel fat que et va atuir», cuando, parafraseando el texto, Permanyer debería decir algo parecido a lo siguiente: «L'al·legria resplendia al teu davant, resplendia en els ulls d'aquell confiat imaginar, aquella llum de joventut, quan el destí els va apagar». No solo se pierde la claridad en la noción de la muerte, que debería ser rotunda en este punto, sino también la construcción quiasmática del v. 154 donde Leopardi pone todo el énfasis en el verbo «splendea», subrayando el resplandor; una pérdida que Permanyer intentará compensar de algún modo utilizando términos como «lluminosa», «brillant» y «flames» en la traducción.

En la traducción del fragmento siguiente (vv. 151-161 del original, vv. 159-163 de la traducción), se insiste en la reescritura del canto leopardiano. Dicho fragmento incluye por dos veces un vocativo dirigido a Nerina: el primero, bajo forma de un lamento por su pérdida, que Permanyer traducirá como «Ai las! Nerina», mientras que en el segundo eliminará la interjección presente en el original. Se observan asimismo algunas inversiones, así como la transformación de la correlación «se...se» (que tendrá su eco al principio del v. 162). Tal supresión se

acompaña de una interpretación bastante libre del texto, sobre todo por el uso del verbo «esplaiar-se» (es decir, dar expresión a los propios sentimientos) que, como se puede comprobar, guarda relación con el original («*Se a feste anco talvolta, / se a radunanze io movo*» [es decir, *vado*] > «Si a voltes / encar vaig amb les gents o bé m'esplaiò» [cursivas añadidas]). En el mismo sentido, se pierde por completo la repetición (que funciona casi como uno eco, en su disposición quiasmática) de «feste» y «radunanze», con la que el poeta ponía en evidencia la ausencia de Nerina. Pero donde la interpretación libre se desboca es al final del fragmento, muy probablemente por la dificultad que plantea la traducción del verbo «aconci» (sin duda, dificultad de comprensión, en primer lugar). En efecto, mientras el original dice así: «a radunanze, a feste / tu non ti acconci più, tu più non movi» (lo cual, parafraseando el texto, vendría a decir algo de este estilo: «per les reunions de persones, per les festes no et vesteixes [o 'et guarneixes'], ja no hi vas»), Permanyer traduce, en cambio, del siguiente modo: «als bells aplecs i festes / no t'hi veig mai, no hi ets, restes immòbil», introduciendo, de nuevo, al poeta en la escena («et veig»), e inventando claramente el final por una deficiente comprensión del mismo en italiano («non movi» [es decir, *non vai*] > «restes immòbil»), preda de una suerte de calco lingüístico que le hace caer en el error.

En los versos finales (vv. 162-169 del original, vv. 164-171 de la traducción), Permanyer reescribe el idilio eliminando nuevamente muchas de las dislocaciones sintácticas, pero conservando alguna inversión del texto leopardiano. El inicio de este fragmento, como es sabido, comprende una alusión a la fiesta del primero de mayo («*calendimaggio*»), como un saludo a la primavera. En ese momento del año se hace quizá más patente para el poeta la pérdida de la muchacha, para quien la primavera ya nunca más regresará. El pasaje, aunque no exento de interpretaciones más o menos libres (por ejemplo, «*ramoscelli*» > «toies» [es decir, 'ramos de flores olorosas', pero también, 'persona poco diestra', en su acepción figurada]; o bien «*suoni*» > «corrandes» [es decir, un tipo de canción popular]), se muestra bastante acertado, en líneas generales, en la traducción de Permanyer. Algo menos satisfactorio, por su falta de adherencia al original, nos parece el siguiente fragmento, donde, además, observamos otro cambio del plural al singular, y la pérdida de la noción de «amante» en beneficio de la de «amor» -menos activa-, trasladada de los chicos a las muchachas: «*van gli amanti recando alle fanciulle*» > «el jovincel vers son amor camina»). La reescritura de los vv. 164-165 muestran la pérdida del adjetivo posesivo «*mia*» en este vocativo (que constituía un rasgo de afecto) y la presencia de un calco extranjero («*jamai*», en lugar de «*mai*»), que nos sitúa entre la influencia italiana («*giammai*») y la francesa («*jamais*»). En este adverbio, que se ve reiterado, se traslada el énfasis de la repetición que Leopardi confiaba, en cambio, al verbo «*non torna*» («*non torna / primavera giammai*,

non torna amore»), cuyos dos sujetos se verán invertidos en la traducción. Por su parte, la pregunta retórica «on ets?», que completa el vocativo en la versión catalana, dirigida a la desaparecida Nerina, constituye un añadido de cosecha propia del traductor. Los vv. 166-169 (vv. 168-171 de la traducción), muestran un cambio importante. Asistimos, en el original, a la alusión a un supuesto diálogo con la ya inexistente Nerina, la cual se nos presenta en tercera persona del singular («Nerina [...] non gode [...] non mira»), y que se verá substituido, poco después, por el regreso explícito a la segunda persona («tu») en el v. 169. Sin embargo, Permanyer omite este cambio, que es relevante, y se mantiene siempre en el plano del diálogo con este «tu» ausente, suprimiendo, además, la referencia al nombre de la muchacha, que se ve substituido por el pronombre. De ahí el cambio en la persona de algunos verbos del fragmento. Esto comporta, por otra parte, el añadido de la interjección, como es propio de un lamento, así como del signo de exclamación que hallamos en el v. 170 de la traducción. Destaca la interpretación bastante acertada de «fiorita / piaggia» [es decir, *luogo o prato*] (v. 167), traducido como «indret florit»; y la de «goder» [es decir, *piacere*] (v. 167), como «joia», si bien, una vez más, se pierde en gran medida la repetición (del verbo «mira», «mira», así como de «godere» –como infinitivo nominalizado–), que se hallaban utilizados quiasmáticamente en Leopardi.

En la reescritura de los versos finales (vv. 169-173 del original, y vv. 171-176 de la traducción) observamos de nuevo la pérdida del *enjambement* (vv. 169-170), así como el uso enfático de la puntuación original (por ejemplo, de los dos puntos del v. 170, que abren la explicativa posterior y concentran la fuerza de las afirmaciones de Leopardi en este pasaje: unos dos puntos que son capitales, a nuestro entender, y que Permanyer elimina de cuajo con el propósito de aproximar el texto al uso catalán. Tampoco conserva la fuerte dislocación de la larga frase final, que es muy potente (con una gran separación entre el verbo –«fia»–, que se halla en el v. 170, y el sujeto –«rimembranza acerba»–, situado en cambio en el v. 173). Se trata de una colocación no solo muy distante, sino muy enfática, que condensa el poema en su tema principal, y que, afortunadamente, nuestro traductor alcanza a preservar. Con todo, su solución translaticia queda algo diluida en dos frases, con dos sujetos distintos, separadas por un punto y coma, lo cual obliga al añadido de otro verbo en la segunda persona del singular (pues prosigue el diálogo con Nerina). Permanyer elimina, una vez más, varios elementos enfáticos del poema leopardiano, como hemos evidenciado en numerosas ocasiones, en un final del idilio que resulta sin duda muy emotivo a partir del recuerdo de Nerina, una figura que encarna la imagen de la eterna juventud para el poeta, y, como tal, de la esperanza, la felicidad, la vida misma. Un final, en fin, que no podemos por menos que considerar débil y rebaja de su carga emotiva en la traducción de Permanyer.

Para concluir, así pues, nos hallamos ante una traducción muy libre y claramente ‘domesticadora’, que insiste en la imagen de Leopardi como escritor con vocación de suicidio, y que presenta una notable dificultad para ceñirse a la medida del verso del autor, con algunas interpretaciones muy libres o, cuando menos, soluciones translaticias sin duda cuestionables, que redundan una y otra vez en eliminar el patetismo del texto original. No solo constituye una operación de traducción y recepción de un clásico italiano, paralela a otras llevadas a cabo por las mismas fechas en ámbito catalán: es también una declaración de poética a través de la traducción, en la línea de la defensa del Novecentismo catalán.

Bibliografía

- Leopardi, G. (1938). *Cants*. Trad. de Alfons Maseras. Barcelona: Oasis
- Leopardi, G. (1935). «Poema XXXIX». *La Veu de Catalunya*, 4(8). Trad. per Alfons Maseras.
- Leopardi, G. (1928). «Les recordances». *La Revista*, 14, 75-80. Trad. per Ricard Permanyer.
- Maseras, A. (1937). *Primer Centenari de Giacomo Leopardi 1798-1837*. Barcelona: Casal de Cultura.

La insoportable levedad de la cercanía entre dos lenguas

Mirella Marotta Peramos

Universidad Complutense de Madrid, España

Abstract The aim of this paper is to study some translating problems related to the proximity to Spanish and Italian languages. We will be analysing selected texts from Italian authors Antonio Tabucchi, Alessandro Baricco and Andrea Camilleri in their translation into Spanish identifying interferences in lexicon, syntaxis, rhythm and intertextuality. For Camilleri's texts, we'll be working with the filmic text and its translation into Spanish subtitling version.

Keywords Reception of Italian Literature. Literary Translation. Tabucchi. Baricco. Camilleri.

Índice 1 Una falsa amistad. – 2 El canon. – 3 Antonio Tabucchi, *Il gioco del rovescio (El juego del revés)*. – 3.1 Inadecuaciones de registro y frecuencia. – 3.2 Interferencias gramaticales e intertextualidad. – 4 La lengua 'poética' de Alessandro Baricco. – 4.1 Títulos que se encadenan. – 4.2 El ritmo poético de *Seta (Seda)*. – 5 Camilleri: el desafío de traducir el dialecto. – 5.1 Montalbano, la lengua de la versión fílmica y su traducción. – 5.2 La traducción para el cine de *La rete di protezione (La red de protección)*. – 6 Conclusiones.

1 Una falsa amistad

Cada lengua funda un conjunto de
mundos posibles y geografías de la memoria
George Steiner, *Después de Babel*, 1995

Ningún problema tan consustancial
con las letras y con su modesto misterio
como el que propone una traducción
Jorge Luis Borges, *Las versiones homéricas*, 1957

En 2019 apareció el *Diccionario contextual italiano-español de parónimos*. Es el resultado de muchos años de trabajo llevado a cabo por Luis Luque Toro, profesor de la universidad de Granada y de la Università di Venezia Ca' Foscari, y de Rocío Luque Colautti, actualmente

profesora de la Università degli Studi di Trieste. En esta obra se hace un análisis contrastivo de la lengua italiana y la española en función de sus distintos contextos pragmáticos con el objetivo de identificar los ‘falsos amigos’ entre estas dos lenguas, ampliando el concepto y no limitándose solo a lo que

una palabra puede sugerir fonéticamente, sino también a lo que genere mental y culturalmente tanto a nivel léxico-semántico, como morfo-sintáctico. (Luque Toro, Luque Colautti 2019, IX)

Los autores se propusieron analizar desde un punto de vista pragmático los casos de asimetría entre las dos lenguas, desmontando «el falso tópico de la afinidad» (Luque Toro, Luque Colautti 2019, XI) entre ellas. Lo importante de este trabajo –y lo que resulta pertinente para el estudio que presentamos aquí– es que han identificado más de 7000 casos de paronimia entre el italiano y el español, es decir, más de 7000 lemas cuya fonética los hace aparentemente simétricos, pero cuyo uso difiere a veces radicalmente.

Hemos querido partir de esta constatación para explicar por qué es tan difícil traducir entre el italiano y el español, por qué tantas veces encontramos traducciones de una calidad insuficiente. En necesario tener un conocimiento muy profundo no solo de la lengua italiana (se van a analizar aquí casos de textos italianos traducidos al español), sino del entramado contextual, entendido en sus vertientes cultural, sociológica e histórica.

2 El canon

En un proyecto de investigación financiado por la Unión Europea dentro del marco de UNA Europa entre la Alma mater studiorum Università di Bologna, la University of Edinburgh, la KU Leuven y la Universidad Complutense de Madrid, hemos estado analizando la recepción de la literatura contemporánea italiana fuera de sus fronteras, es decir, qué autores constituyen el canon de lo italiano y qué leen los lectores extranjeros.

La literatura italiana es una de las mejor difundidas en Europa, se lee y, por lo tanto, se traduce. Los investigadores del proyecto partíamos de la idea de que el canon estaba todavía constituido por los autores clásicos de mediados del siglo XX, Calvino, Gadda, Levi, Morante, Pasolini, por citar solo algunos; no obstante, nos propusimos estudiar el mercado editorial de los países de las universidades participantes en busca de los datos reales de publicación y de venta. Los resultados han sido claros, los autores italianos que leen los británicos, los belgas y los españoles (países de la muestra) no son ya los que consideramos clásicos, sino los de las últimas décadas, de los años 80 en adelante. Dejando a un lado el caso de la Ferrante, los escritores más

leídos son Alessandro Baricco y Andrea Camilleri, seguidos muy de cerca de Antonio Tabucchi, que hace una década estaba en cabeza pero que poco a poco ha dejado el puesto a los dos mencionados. El caso Saviano es curioso, todo el mundo conoce su nombre y su historia, pero prácticamente solo se consume en formato cinematográfico, a través de la serie, mientras que muy pocos han leído sus libros. Con Camilleri podía haber sucedido otro tanto, sin embargo, su obra está casi toda traducida y cuenta con un muy alto número de copias vendidas.

Centrándonos en el ámbito del mercado español, el profesor y traductor Carlos Fortea Gil, presidente durante muchos años de la asociación de traductores literarios española ACETT, que participó como invitado en una de las sesiones del proyecto, afirma que en los años 50, por razones políticas y culturales, se establece entre los lectores españoles una corriente de simpatía con los autores italianos, una corriente de identificación, que ya no va a desaparecer nunca y que esto no hizo más que acentuarse con la llegada de la transición política, momento en el que la traducción, como género, alimenta la viva curiosidad de los españoles por todo lo exterior. Él constata que en este momento se lee y se traduce en España a Federico Moccia o a Elena Ferrante, pero que Baricco o Camilleri no les van por detrás. Junto a ellos, los españoles siguen adorando a Calvino y han descubierto hace pocos años a Elsa Morante y a Alba De Céspedes.

Con estos datos como premisa, en el presente trabajo se analizarán los problemas derivados de la ‘cercanía’ de las lenguas italiana y española en las traducciones de las obras de Antonio Tabucchi, Alessandro Baricco y Andrea Camilleri.

3 Antonio Tabucchi, *Il gioco del rovescio* (El juego del revés)

Se ha escrito mucho sobre este relato de Tabucchi, que pertenece a esa especie de obra siempre *in fieri* –que incluye los once cuentos del libro que lleva el mismo nombre y los otros once, casi espejo de los anteriores, de *Piccoli equivoci senza importanza* (Pequeños equívocos sin importancia)– en la que nos dio los referentes y las claves para entender su particular cosmogonía y su visión de la literatura.

Quando Maria do Carmo Meneses de Sequeira morì, io stavo guardando Las Meninas di Velázquez al Museo del Prado. Era un mezzogiorno di luglio e io non sapevo che lei stava morendo. (Tabucchi 1988, 11)

Es la frase con la que inicia la obra; con la ‘rapidità’ que Italo Calvino había identificado como una de las características más importantes de la literatura de finales del siglo XX en Italia (Calvino 1988), el autor nos da todas las claves del texto: el tiempo, un mediodía de julio

(es bien conocido que la mayor parte de las historias de Tabucchi suceden en un mediodía de verano), el lugar, que para este inicio debe ser Madrid, porque el cuadro de las *Meninas*, con el juego de espejos que establece entre el autor y la obra, será la base de su *Teoría del revés*, aunque más tarde se desplazará a su habitual Lisboa, y el tema, la muerte de la mujer amada. No creo que se pueda describir de mejor manera el caos, lo absurdo e impredecible de la vida, como tampoco creo que se puedan usar menos palabras para situar al lector en el medio de la trama.

La rapidez es una cuestión de ritmo, sintetiza la acción al tiempo que elige las palabras precisas, exactas; pero para ello tiene que renunciar a la retórica, tiene que eliminar del lenguaje todo aquello que sea superfluo, dejándolo lo más lineal y limpio posible. También Calvino nos daba la clave del estilo de la literatura de la época que estamos tratando: 'esattezza'. Para ello, debía elegir:

Un linguaggio il più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell'immaginazione. (Calvino 1988, 57)

Nuestro estudio sobre la traducción de esta obra se basa sobre la necesidad de respetar, por parte del traductor español, esta elección lingüística y estilística. Con esta finalidad como punto de partida, analizaremos fundamentalmente el registro y la frecuencia de los términos del texto meta en relación con los del texto de origen. En algún caso vamos a encontrar inadecuaciones gramaticales o sintácticas, pero la mayor parte de los problemas que presenta la traducción se derivan del desconocimiento de la importancia que los autores del movimiento que se ha denominado Posmodernidad han dado a la elección de la lengua.

Antes de pasar al análisis, recogemos aquí el resto del inicio del relato, con el fin de dar al lector una idea más clara de la lengua de Tabucchi, además de para fijar los dos elementos temáticos que son el centro de su poética. El texto continúa así:

Restai a guardare il quadro fino alle dodici e un quarto, poi uscii lentamente cercando di trasportare nella mente l'espressione della figura di fondo, ricordo che pensai alle parole di Maria do Carmo: la chiave del quadro sta nella figura di fondo, è un gioco del rovescio; attraversai il giardino e presi l'autobus fino alla Porta del Sol, pranzai in albergo, un gazpacho ben fresco e frutta, e andai a coricarmi per ingannare la calura meridiana nella penombra della mia camera. Mi svegliò il telefono verso le cinque, o forse non mi svegliò, mi trovavo in uno strano dormiveglia, fuori ronzava il traffico della città e nella mia camera ronzava il condizionatore d'aria che però nella mia coscienza era il motore di un piccolo rimorchiatore azzurro che attraversava la foce del Tago

al crepuscolo, mentre io e Maria do Carmo stavamo a guardarlo.
(Tabucchi 1988, 11)

Dos parámetros destacan en este inicio: los equívocos y el sueño; serán los elementos más distintivos de toda la narrativa de Tabucchi. En su obra *Razones del cuerpo*, Starobinski cita una frase del poeta Paul Valéry:

Me gusta esta corriente de sueño y de ropa blanca: ropa que se estira y hace pliegues o se arruga —que desciende sobre mí como arena cuando me hago el muerto, que se cuaja entorno a mí en el sueño.

a lo que el crítico añade:

La corriente de sueño y de ropa blanca borra los límites entre el interior y el exterior, entre Cuerpo y Mundo. (Starobinski 1999, 110)

Entre las sábanas, el protagonista del relato encuentra un punto de síntesis entre sus sensaciones y sus recuerdos, mezclando el ahora y el pasado y reviviendo imágenes de su historia de amor —todavía no sabe que será de amor y de muerte— cuando recibe la llamada que lo informa de que Maria do Carmo ya no existe. El sueño es para Tabucchi el revés perfecto de la realidad, su otra cara, ese espejo invertido que nos ofrece nuevas perspectivas de nosotros mismos y de los otros.

Pasando ya al análisis de los problemas que presenta el texto en su traducción al español, debemos fijar en primer lugar el corpus de estudio. Dada la extensión máxima fijada para este trabajo, y dado que nos hemos propuesto analizar textos de los tres autores que hemos definido como canónicos para el mercado editorial y los lectores españoles, aportaremos ejemplos solo de los primeros 4 apartados del relato que da nombre a la colección. La muestra es, en cualquier caso, representativa de lo que sucede en el resto del texto, presentándose, hasta el final de él, los mismos problemas y con idéntica frecuencia. En cuanto a la traducción al español, ha corrido a cargo de Carmen Artal.

3.1 Inadecuaciones de registro y frecuencia

Esta es la categoría que presenta una mayor cantidad de problemas o interferencias. Al presentar la lengua de Tabucchi, se ha hecho hincapié en el hecho de que es consustancial al estilo del autor —como de la de la mayor parte de los de su generación— el uso consciente de un léxico lo más esencial posible, desprovisto de toda retórica, que basa su inmensa riqueza en la creación de imágenes visuales que estimulan la

imaginación y la complicidad del lector, pero que renuncia a cualquier tipo de ampulosidad. Tabucchi utiliza para ello una palabra de registro medio y con una alta frecuencia. Estas son las claves: registro medio y frecuencia alta. A partir de ellas, el análisis de la traducción se basará en identificar si los términos elegidos por la traductora responden a estos mismos parámetros o no. La respuesta la adelantamos desde ahora: no. La traductora cae en uno de los errores más comunes e intenta subir el tono de la lengua del autor de origen, hacerlo más literario –podríamos decir– traicionando así su estilo y privando al lector meta de uno de los rasgos formales más sobresalientes del texto.

Nada más empezar, leemos:

Cuando Maria do Carmo Meneses de Sequeira murió, yo estaba contemplando *Las Meninas* de Velázquez en el Museo del Prado. (Tabucchi 2011, 9)

El texto de origen decía ‘guardando’, mientras que la traductora eleva el tono desde la primera línea con su elección de ‘contemplando’. Y el texto meta repite el mismo procedimiento en muchas otras ocasiones. Sin detenernos en explicar cada uno de los casos, que hablan por sí mismos, recogemos a continuación los ejemplos más sobresalientes. Se traducirá ‘hanno’ por ‘poseen’ y no por ‘tienen’, que sería lo equivalente; ‘portone’ por ‘portalón’, de bajísima frecuencia en español; ‘scendevamo’ por ‘descendíamos’, en lugar de ‘bajábamos’; ‘dove faceva la sua metafisica’ por ‘donde concebía su metafísica’; ‘Il treno era fermo’ por ‘El tren se había detenido’, no solo elevando el registro del verbo, sino modificando innecesariamente la estructura de la frase; ‘aveva il volto’ por ‘mostraba el rostro’; ‘scosse il capo’ por ‘meneó la cabeza’, con un verbo que esta vez renuncia al registro medio no para convertirlo en alto, sino para bajarlo; ‘stessi a guardare’ nuevamente por ‘contemplando’; ‘una sensazione che non avevo mai provato’ por ‘una sensación inédita’; ‘un tram giallo pieno di visi stanchi’ se transforma en ‘un tranvía amarillo atestado de rostros fatigados’, donde se modifica el registro no de un término, sino de tres; ‘ragazzina’ por ‘chiquilla’, término con un marcado uso regional que resulta inapropiado.

3.2 Interferencias gramaticales e intertextualidad

En este apartado vamos a recoger distintos tipos de interferencias, que no responden a la elección léxica sino a un uso inapropiado del tiempo verbal, en unos casos, a errores gramaticales, a términos que no cambian el registro, como los que hemos estado viendo, sino que no significan lo mismo, para terminar con lo que consideramos el error más importante, una intertextualidad mal resuelta.

Nada más empezar, a continuación de la frase que hemos recogido, leemos «Era un mediodía de julio y yo no sabía que ella se estaba muriendo». El gerundio progresivo italiano, en la perífrasis ‘stare + per’, puede corresponder a la misma estructura en español, pero tiene un segundo uso que implica inmediatez, especialmente cuando el auxiliar va al pasado; en estos casos, no puede traducirse por ‘estar + gerundio’. Es decir, en español podemos decir que alguien se está muriendo cuando tiene una enfermedad terminal pero todavía le quedan semanas o meses de vida, mientras que para la acción del texto que nos ocupa es esencial resaltar el dolor del protagonista al constatar que justo en el momento en el que él estaba delante del cuadro y era feliz pensando en lo que Maria do Carmo le había dicho sobre él, en ese mismo momento –decíamos– ella ‘se moría’. Modificando la forma verbal, el lector meta pierde el concepto de caos, de absurdo, que las casualidades de la vida pueden producir, de revés de la realidad, en definitiva. Consideramos que estamos ante un error de uso sintáctico del tiempo verbal que produce una interferencia de ‘no mismo sentido’.

Un poco más adelante encontramos otro uso inapropiado del tiempo verbal. En el original se dice: ‘Maria do Carmo è morta a mezzogiorno’, que insiste sobre la coincidencia temporal entre el momento de la visita al Museo del Prado y la muerte. La traductora lo vierte cambiando el pretérito perfecto compuesto del italiano por un pretérito perfecto simple, ‘Maria do Carmo murió este mediodía’; es cierto que es muy frecuente esta transposición en español, pero en este caso no funciona por el poco tiempo que ha pasado desde el momento de la muerte: resulta muy forzado e incluso se asocia a hablas regionales del norte de la Península Ibérica.

El siguiente error es muy recurrente y casi imperdonable. En la breve muestra que estamos analizando, aparece seis veces ‘quel/quella’ traducido por ‘aquel/aquella’. Una de las primeras cosas que se explica en gramática contrastiva de las lenguas italiana y española es que el demostrativo tiene tres grados en español (este, ese, aquel) y solo dos en italiano (questo, quello) y que, salvo en ocasiones muy concretas en las que deba hacerse referencia expresa a la lejanía, hay que recurrir al grado de proximidad intermedio. En todos los casos que aparecen en el texto debía haberse traducido por ‘ese/esa’, no ‘aquel/aquella’.

A continuación, recogemos tres interferencias no de tipo gramatical sino léxico, pero que hemos incluido en este apartado porque no suponen un cambio en el registro o la frecuencia de uso, sino que son términos que no tienen el mismo sentido. ‘Capotreno’ se traduce por ‘inspector’ y no por ‘revisor’, como recoge la RAE para esta figura; ‘miriade’ se cambia sin motivo alguno por ‘pléyade’, que no significa lo mismo y que desplaza al término análogo, que habría funcionado perfectamente. Por último, ‘le lampade di poche candele’ pasan a

ser 'bombillas de pocas bujías', con una expresión nada usual en español, en lugar de 'de pocos wátios'.

Para terminar, veremos un error de referencia intertextual mal solucionada. En el juego que establece el relato entre en el que se mezclan el pasado y el presente, el escritor y Maria do Carmo irán recorriendo las calles de Lisboa, pasando de un itinerario fernandino a otro, como ella le dice. Esta obra en un homenaje a Pessoa –como luego serán tantas otras obras de Tabucchi–, pero estamos casi al principio de su producción y en el momento en el que, de forma novelada, nos está presentando su poética. Esa poética tendrá como sus dos pilares fundamentales a Pirandello y a Pessoa, al personaje (o máscara) del primero y al heterónimo del segundo; sobre las distintas caras que tienen uno y otro concepto, Tabucchi asentará su propia forma de concebir la literatura: su *poética del revés*. Pero cuando por dos veces Maria do Carmo le habla al escritor protagonista de los heterónimos de Pessoa, la traductora opta por anular el concepto convirtiéndolo en 'pseudónimo'. Con ello, el lector español pierde toda referencia al poeta portugués y a gran parte de lo que Tabucchi le está queriendo transmitir.

4 La lengua 'poética' de Alessandro Baricco

Para definir la lengua de Baricco, partiremos de una de las máximas del crítico formalista Yuri Lotman: «El contenido conceptual de la obra es su estructura» (Lotman 1970, 23). Está claro que esta afirmación no es aplicable a todas las obras o a todos los autores, pero sí lo es para el que nos ocupa ahora. El autor alcanza tanta precisión en la elección de los términos que llega a 'pintar con palabras', como en *Mr. Gwyn*, una de sus novelas más maduras y brillantes. Baricco habla constantemente de la importancia de la estructura y de cómo en su diseño milimétrico radica la belleza de una obra. En las *Palladium Lectures*, encontramos:

Scrivere significa tenere insieme il mondo dopo che lo hai fatto a pezzi, e molta della bellezza che noi troviamo nella letteratura proviene da questo. (Baricco 2013)

Esta frase es un buen ejemplo de su forma de concebir la obra literaria: gran parte de su belleza radica en el diseño de su estructura, en la deconstrucción y reconstrucción de nuestro mundo para plasmarlo después en algo nuevo. Y estrechamente ligada a la forma del texto está la palabra, que aporta el ritmo y la musicalidad, tan importantes para el autor. En *Smith & Wesson* encontramos la tan conocida afirmación:

Le parole sono piccole macchine molto esatte, se uno non le sa usare, tanto vale che non le usi. (Baricco 2014, 28)

Esta exactitud, que habíamos ya tratado al hablar de Tabucchi y que encontramos en la mayor parte de los autores de finales del siglo XX e inicios del XXI, en Baricco toma un matiz todavía más intenso, hasta el punto de acercar muchos de sus textos a la poesía. Citando nuevamente a Lotman, vemos que el crítico funda la diferencia entre la prosa y el verso en dos principios: el primero será el principio de combinación o de metáfora, base de la prosa literaria, es decir, el cuento o la novela; el segundo será el de repetición, repetición de palabras o de sonidos, y constituirá la base del texto poético (Lotman 1970 [1982: 105 y ss.]). En Baricco encontramos ambos procedimientos, sus obras harán un uso muy extenso de la combinación, la metáfora, pero también de la repetición, de la repetición de palabras o de frases y párrafos enteros, y de la repetición de sonidos basada en la identidad o semi-identidad fónica, creando así un ritmo que acerca sus textos a la música y a la poesía. Este es el principal problema con el que se encuentra el traductor de Baricco, que no solo deberá trasladar el contenido del texto y el estilo del autor, sino también la repetición y la sonoridad.

4.1 Títulos que se encadenan

Ya en su opera prima, *Castelli di rabbia*, el autor plantea a sus futuros traductores el primer problema. La repetición fónico-simbólica en este título se establece entre la frase escrita y el imaginario colectivo de los lectores de origen. El título remite irremediablemente al sintagma 'castelli di sabbia', que comparte con el primero todas las vocales y consonantes con la única excepción de la inicial del segundo término [r] versus [s]. Este juego sonoro crea una metáfora muy elaborada, que será la base y la clave interpretativa de todo el libro. Los personajes de esta obra coral se entregarán con toda la fuerza a una serie de empresas que, como los castillos de arena, estarán abocadas a desmoronarse por el paso fortuito de un bañista, la subida de la marea o el soplo del viento. A pesar de esto, ellos seguirán construyendo en el aire su castillo con una pasión, una rabia, que no los abandonará hasta el último momento.

Es cierto que pocas veces el traductor elige el título de la obra y que las editoriales suelen reservarse el derecho a decidir aquello que consideran que pueda ser más atractivo y vaya a vender más. Y es también cierto que estamos ante un problema de traducción muy complicado, en el que no hay más remedio que admitir desde el inicio una cierta pérdida. Sin embargo, la solución que se encontró para la traducción de la obra en español, publicada por la editorial Anagrama (1997), magnifica esa pérdida en una medida que nos parece inaceptable. En la traducción española, el libro se ha llamado *Tierras de cristal*, con lo que no solo se pierde el juego fono-simbólico, sino que se aleja del original hasta el punto de que resulta difícil identificar la obra de origen.

El siguiente juego de repeticiones con los títulos lo lleva a cabo Baricco con su novela *City*. Establece una relación con su texto inmediatamente anterior, *Seta*, en la que ambos títulos funcionan como dos palabras-rima en un poema único y completo, donde las obras del autor son estrofas, versos de una misma composición. En la solapa de *City*, el autor explica:

Questo libro si intitola *City*. Mi rendo conto che, dopo *Seta*, era meglio trovare qualcosa che suonasse un po' diverso. Ma questo libro è costruito come una città, come l'idea di una città. Mi piaceva che il titolo lo dicesse. Adesso lo dice. (Baricco 1999, Solapa)

Esta vez sí que no es posible reproducir el juego; no hay problema en traducir el título, ya que se va a mantener en inglés, pero no hay forma de que remita a 'seda' si no lejanamente. La explicación del autor se mantiene, pero el lector meta solo puede constatar que la semi identidad fónica se produjo en italiano y que él debe aceptar la pérdida.

4.2 El ritmo poético de *Seta* (*Seda*)

Seta es el texto en el que el autor juega más con la repetición, creando un ritmo muy cercano al de un poema épico. Desde la primera página percibimos ese ritmo y nos damos cuenta de que las frases son versos; incluso visualmente, ya que las líneas no llegan al final y el blanco ocupa gran parte de la página. La obra empieza así:

Benché suo padre avesse immaginato per lui un brillante avvenire nell'esercito, Hervé Joncour aveva finito per guadagnarsi da vivere con un mestiere insolito, cui non era estraneo, per singolare ironia, un tratto a tal punto amabile da tradire una vaga intonazione *femminile*.

Per vivere, Hervé Joncour comprava e vendeva bachi da seta.

Era il 1861. Flaubert stava scrivendo *Salammô*, l'illuminazione elettrica era ancora un'ipotesi e Abramo Lincoln, dall'altra parte dell'Oceano, stava combattendo una guerra di cui non avrebbe mai visto la fine.

Hervé Joncour aveva 32 anni.

Comprava e vendeva.

Bachi da seta. (Baricco 1996, 7)

Lo primero que notamos es la repetición del nombre del protagonista y, enseguida, la 'estrofa' que cierra el capítulo, en la que no solo las frases se articulan como versos, sino que repiten lo dicho tres líneas más arriba. Por si el lector no lo tuviera claro, el capítulo siguiente inicia del mismo modo:

Per la precisione, Hervé Joncour comprava e vendeva i bachi quando il loro essere bachi consisteva nell'essere minuscole uova (Baricco 1996, 8)

Si no tenemos en cuenta el ritmo, no encontramos ninguna dificultad para traducir este inicio, pero si aceptamos que estamos ante un poema, la palabra 'bachi' plantea un problema de difícil solución. En español hablamos de 'gusanos', que no solo es un término claramente alejado de lo poético, sino que rompe por completo la medida y la cadencia de la estrofa. Y lo peor es que 'bachi' se repite cuatro veces en estas pocas líneas.

El juego de repeticiones continúa durante toda la obra y se hace especialmente evidente en los únicos párrafos más largos, los cuatro viajes del protagonista a Japón para comprar los huevos que darán la seda. Estos cuatro viajes son totalmente idénticos y ocupan una página entera –lo que no sucede en ningún otro capítulo–; solamente cambia una palabra: el nombre que se le da al lago Bajkal. Ya he escrito en otro artículo que, en este caso, no encontramos un problema de traducción sino una omisión o intento de corrección de la obra de origen por parte del traductor. En medio de un texto largo y denso, que se repite cuatro veces, este único cambio –muy significativo para el relato– pasa desapercibido al lector si no va precedido, como sucede en el original, de un signo de puntuación inesperado: dos puntos que no corresponderían a la frase pero que crean una pausa, extrañan al lector y le obligan a detenerse. El traductor español ha omitido esos dos puntos, eliminando la pausa y haciendo que el cambio de nombre del lago pase desapercibido al lector del texto meta.

5 Camilleri: el desafío de traducir el dialecto

El tercer autor cuyos problemas de traducción nos proponíamos analizar es Camilleri. Si hay uno que en este momento constituye el canon de lo italiano para los lectores (y espectadores) españoles, es él, especialmente a partir de la saga de Montalbano, pero no solo. En España se han traducido –y se leen– también sus otras novelas. A pesar de lo arriesgado de la elección lingüística que hizo el autor y de que esta elección podía haberlo relegado a un público exclusivamente siciliano parlante, su fama y sus cifras de ventas hablan por sí mismas y demuestran que una buena historia y una gran maestría literaria lo pueden todo. Las dificultades para la traducción no solo consisten en reproducir la lengua de sus obras, se le añade una gran cantidad de referencias culturales estrictamente sicilianas, entre las cuales, la comida. El traductor se encuentra ante una variedad lingüística que no tiene un único registro dialectal, sino muchos.

Centrándonos en el caso de las novelas de Montalbano, se han identificado siete niveles de lengua, aunque entre ellos existen por lo menos otros tantos subniveles mixtos. Estos niveles de lengua van desde el italiano rimbombante y burocrático de los personajes que representan a las instituciones, como el Questore, a un italiano culto, que habla el narrador y algunos personajes, como Livia, la novia genovesa de Montalbano, a un italiano medio entremezclado de expresiones sicilianas, que utilizan la mayor parte del tiempo los oficiales de la brigada de policía, Mimì Augello, Fazio o el propio Salvo Montalbano, a un dialecto local italiano sicilianizado, que utilizan estos mismos personajes en momentos de más intimidad, a una variedad mixta inventada por el propio Camilleri, con términos que son solo suyos, al dialecto siciliano que usan los personajes locales con una cierta formación, al dialecto más local de Porto Empedocle, casi incomprensible, en el que hablan los más populares. Pero, como decimos, esto no es más que una categorización que intenta poner orden en este mapa lingüístico complejísimo, la realidad es que cada personaje tendrá un habla suya propia que, además, podrá alterar según el momento y el contexto. Mención aparte merece la lengua de Catarella, que transita desde el italiano burocrático, que adora, hasta las expresiones más cerradas del dialecto siciliano.

Para Camilleri la lengua era la vida y el dialecto la casa. Se lo dice a Tullio de Mauro en la entrevista que le hizo el lingüista y que se publicó con el título *La lingua batte Dove il dente duole*:

Il dialetto è sempre la lingua degli affetti, un fatto confidenziale, intimo familiare. Come diceva Pirandello, la parola del dialetto è *la cosa stessa*, perché il dialetto di una cosa esprime il sentimento, mentre la lingua di quella cosa esprime il concetto. (Camilleri, De Mauro 2013, 5)

Y un poco más adelante:

A me con il dialetto, con la lingua del cuore, che non è soltanto del cuore ma qualcosa di più complesso, succede una cosa appassionante. Lo dico da persona che scrive. Mi capita di usare parole dialettali che esprimono compiutamente, rotondamente, come un sasso, quello che io volevo dire, e non trovo l'equivalente nella lingua italiana. (Camilleri, De Mauro 2013, 6)

Podríamos decir que es lo mismo que les pasa a los traductores, que aman su propia lengua pero que se han enamorado de aquella de la que traducen; pero en eso consiste la maestría en el oficio de traducir, en reproducir la misma belleza y el mismo efecto en la lengua meta. En el caso que nos ocupa, es la variación lingüística la que produce esa belleza, por lo que debería respetarse; de no hacerlo, el lector

meta perderá una gran cantidad de información y, por lo tanto, no podrá nunca sentir los mismos efectos que el lector de origen. En este sentido, un gran número de traductólogos (desde Catford hasta Amparo Hurtado, por citar solo dos nombres) han estudiado el problema de la traducción del dialecto y convienen en general en que debe partirse de la finalidad que este tiene dentro del texto para entender hasta qué punto su uso es accesorio y, por lo tanto, podría obviarse, o resulta esencial para comprender el estilo del autor e incluso la acción del relato. Sin ninguna duda, nos encontramos en este segundo supuesto, de modo que, por complicado que resulte, el texto meta debería reproducir –al menos parcialmente– la variación lingüística.

5.1 Montalbano, la lengua de la versión fílmica y su traducción

Los siete niveles de lengua que la crítica ha identificado para la obra escrita de las novelas de Montalbano se reducen básicamente a tres en la transposición al cine:

- Se mantiene el registro alto burocrático de la administración para los personajes que ocupan los puestos más elevados en ella.
- Se utiliza un italiano estándar de nivel medio mezclado con algunos dialectalismos para los personajes principales. De ellos, Fazio será quien mantenga el italiano más puro, Montalbano introducirá solo algunas expresiones o términos en dialecto y Mimì Augello recurrirá con bastante frecuencia a un dialecto muy comprensible para los espectadores italianos.
- Se utilizará el dialecto –casi siempre local de Porto Empedocle– para los personajes más populares que aparecen de forma individual en cada una de las obras.

El caso de Catarella es independiente y no puede incluirse en ninguno de los tres anteriores; él tiene su propia lengua, que crea a partir del intento de hablar en lo que él considera una lengua educada de la alta administración, pero mezcla sus propias palabras en dialecto y, sobre todo, sus propias expresiones, que se convertirán en un punto de referencia para los espectadores.

Esta variedad de lenguas que, como se ha dicho, reduce en gran medida los problemas que plantean las novelas de la saga, debería haber sido bastante sencilla para los traductores a la hora de crear la versión doblada y los subtítulos. Sin embargo, en la mayor parte de los casos, se ha renunciado por completo a reflejar la peculiaridad de la lengua de Camilleri.

Lo primero que observamos es que el dialecto se omite en su totalidad, no solo para los personajes esporádicos que solo utilizan esta variedad, sino incluso para los habituales –Montalbano, Fazio,

Mimì- para los que se podrían haber creado determinadas expresiones fijas que contribuyeran a reproducir en alguna medida el color de la lengua de Camilleri. Admitiendo las dificultades de traducir el dilecto, pensamos que podrían haberse encontrado soluciones por lo menos para las expresiones más recurrentes, como ‘picciotto/a’ o ‘tanticchio’, por poner solo dos ejemplos.

De la misma forma, se renuncia a las inversiones tanto en la versión doblada como en los subtítulos. En este caso, consideramos que la decisión es claramente un error, pues no habría sido nada difícil mantener esos ‘Montalbano sono’ tan representativos del habla del personaje. Es cierto que en español la colocación del verbo después del nombre en este contexto no se produce, pero su utilización habría servido como elemento de compensación frente a la inevitable pérdida lingüística de otros momentos de la obra.

En cuanto a la lengua de Catarella, tampoco se reproduce su particular estilo. También en este caso pensamos que era posible haber encontrado expresiones que dieran al espectador meta la idea de que es una lengua propia, inventada en muchos casos. Por ejemplo, en todas las obras aparece al menos una vez el juego cómico de su entrada en el despacho del Comisario tropezándose y dando un portazo, ante la desesperación del protagonista; en estos casos, Catarella utiliza la frase fija de ‘Domando perdonato per la porta, mi scappò’, que se traduce sin ninguna gracia por ‘Pido perdón por la puerta, se me escapó’. Para este lenguaje suyo tan especial, solo hemos observado una evolución en las películas de la última época con la frase ‘Vuole parlare con lei (vederla) di persona personalmente’: si en los primeros textos esto se pierde completamente, con el paso del tiempo, tanto en la traducción para la versión doblada como para los subtítulos, se introduce la repetición y el ‘Quiere verle en persona’ evoluciona a ‘Quiere verle en persona personalmente’.

Esta misma evolución la encontramos en las palabras malsonantes que, por otra parte, tampoco son exageradas en los textos de origen. Si al principio se omitían casi en su totalidad, poco a poco se van reproduciendo y con bastante acierto.

5.2 La traducción para el cine de *La rete di protezione* (*La red de protección*)

Para este estudio hemos analizado las soluciones en el doblaje y la subtitulación de gran parte de las obras de la serie de Montalbano, estudiando la evolución en la traducción de la variación lingüística a lo largo del tiempo. Como ya hemos dicho, esta evolución ha sido pobre, si bien algunos pequeños matices se han introducido. Nos centraremos ahora en el caso concreto de *La rete di protezione*, uno de los últimos libros y, por tanto, una de las últimas películas. En la

traducción aparecen las pocas inclusiones que hemos mencionado, por ejemplo, en el empleo de palabras malsonantes y en alguna frase de Catarella. Sin embargo, lo que nos ha sorprendido es la cantidad de léxico mal traducido, no sabemos si por premura o por falta de conocimiento lingüístico. Recogeremos a continuación los errores que nos han parecido más significativos.

- 'Mimi è un grande lavoratore', frase dicha con ironía, pasa a ser 'Mimi è un gran colaborador', donde la ironía se pierde.
- 'Ero pigliato dalla trama', que dice Catarella como excusa para su observación absurda sobre lo que está pasando en una proyección, cambia a 'Me había perdido en la trama'.
- 'Peppa m' ha scassato la faccia' se traduce por 'Pepa me desfiguró la cara', en lugar de 'me ha partido la cara'.
- 'Le camere dei due fratelli erano attigue' cambia a 'eran antiguas', en lugar de 'contiguas'.
- 'Lo avevo spregiato' pasa a ser 'Le había destrozado' y no 'despreciado'.
- 'Aveva passato una mala nottata' se traduce por 'Había nacido con problemas', que aporta una información totalmente distinta.
- 'Cerca la pace (...) Questi ragazzi di oggi che cercano la pace' se transforma en 'Encuentra la paz (...) Estos chicos de hoy, que encuentran la paz'. Es evidente que existe una gran diferencia entre buscar y encontrar.
- 'Parto per Palermo, dove rimarrò qualche settimana' se traduce por 'una semana', con un cambio en la información relevante para la trama.
- Y, lo que nos parece más sorprendente, en muchas ocasiones a lo largo de la película, cada vez que los personajes extranjeros hablan en sueco, aparece un subtítulo que indica «HABLAR EN INGLÉS».

6 Conclusiones

Lo que hemos visto en los textos analizados en este trabajo nos lleva a dos conclusiones: en primer lugar, muchos de los ejemplos aportados abundan en la idea que se planteaba como premisa, es decir, que la cercanía léxica entre el italiano y el español supone una dificultad importante a la hora de traducir de una lengua a otra. El traductor tiene que ir sorteando los obstáculos derivados de la alta frecuencia de parónimos y preguntarse caso por caso si lo que aparentemente resulta tan sencillo de verter lo es en realidad o esconde algún problema. En segundo lugar, es frecuente encontrar inadecuaciones que no responden a la problemática que presentan ambas lenguas en su interacción, sino a una práctica descuidada o poco rigurosa.

No estamos diciendo que en general se traduzca mal del italiano, tenemos ejemplos de obras realmente bien traducidas, pero consideramos que autores tan importantes como los tres analizados merecían mayor cuidado y un trabajo más riguroso.

Somos conscientes de que hemos elegido tres ejemplos especialmente complicados. En el caso de Tabucchi y de Baricco, como en general de los autores italianos que se han englobado dentro de la Posmodernidad, el registro y la frecuencia de uso de los términos es el punto más problemático. Decía Flavia Ravazzoli que las dos características fundamentales de esta generación de escritores son la velocidad de la exposición y la elección de un tono coloquial (Ravazzoli 1989, 40), esto crea muchos problemas a los traductores, que sienten reparos eligiendo un léxico tan conversacional y que tienden a elevar el estilo utilizando otro más propio de la literatura. El caso de Camilleri es distinto, el problema de su lengua radica en el uso no ya de un dialecto, sino de muchos, o de muchos niveles de lengua y dialecto. En el análisis hemos visto cómo tanto la versión doblada española como la subtitulación de todas las películas de la serie de Montalbano renuncian en su totalidad al dialecto -incluso en las expresiones más sencillas y fijas- así como al habla particular de los distintos personajes, transformando la lengua de Camilleri en algo totalmente plano y perdiendo con ello la riqueza del texto. Los espectadores españoles, a pesar de ello, siguen consumiendo con pasión las películas de esta serie, pero ello es debido exclusivamente a la fuerza de la acción y de la narrativa del autor, no a su belleza estilística y formal.

Bibliografía

- Baricco, A. (1991). *Castelli di rabbia*. Milano: Rizzoli.
- Baricco, A. (1996). *Seta*. Milano: Rizzoli.
- Baricco, A. (1999). *City*. Milano: Rizzoli.
- Baricco, A. (2013). *Palladium Lectures 2*. [DVD]. Milano: Feltrinelli.
- Baricco, A. (2014). *Smith & Wesson*. Milano: Feltrinelli.
- Camilleri, A.; De Mauro, T. (2013). *La lingua batte dove il dente duole*. Roma-Bari: Laterza.
- Calvino, I. (1988). *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti.
- Lotman, Y. (1970). *La estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- Luque Toro, A.; Luque Colautti, R. (2019). *Diccionario Contextual italiano-español de parónimos*. Madrid: Arco Libros.
- Ravazzoli, F. (1989). «Il racconto come turno dialogico». Coletti, V.; Guglielmi, A.; Ravazzoli, F. *Sul racconto*. Bologna: Il lavoro editoriale, 33-45.
- Starobinski, J. (1999). *Razones del cuerpo*. Valladolid: Ediciones Cuatro.
- Tabucchi, A. (1988). *Il gioco del rovescio*. Milano: Feltrinelli.
- Tabucchi, A. (2001). *El juego del revés*. Barcelona: Anagrama.

La traducción al español de la marca dialectal siciliana presente en la literatura contemporánea

Entre la estandarización, la sustitución y otras estrategias (des)acertadas

Eva Muñoz Raya

Universidad de Granada, España

Abstract This article examines models and strategies adopted by translators of some contemporary Italian narrative authors, that include in their works dialectal marks, specifically of the Sicilian variety (e.g. Camilleri, Consolo, or Torregrossa). The texts have been chosen according to the distinctive characteristics they deploy for the translation process: their dialectal density, the value of the diatopic markers reflected by the author, and, of course, the determining factor shaping the function or purpose of the target text; in short, we will analyse the solutions and strategies proposed by the translators.

Keywords Translation. Linguistic variation. Sicilian dialect. Spanish and peninsular varieties. Translation strategies.

Índice 1. Introducción. – 2. La traducción de la variedad lingüística y las recomendaciones teóricas desde los Estudios de Traducción. – 3. La práctica de la traducción de la variación diatópica: estrategias. – 3.1 La estandarización o neutralización del multilingüismo camilleriano. – 3.2 *Filosofiana*, en busca de una variedad espectral en la lengua meta. – 3.3 *L'assaggiatrice*, un proyecto por definir. – 4. Conclusiones.

1 Introducción

Traducir significa recuperar el contenido semántico (qué dice el texto), pragmático (con qué propósito) y estilístico (de qué manera) expresados por el emisor en el texto origen (TO) mediante un procedimiento de equivalencias. Lo cual significa, como expone de forma

acertada Bertazzoli (2016, 85), reconocer que la lengua literaria es portadora de un producto ligado al estilo individual de escritura de un autor, cada signo tiene un significado y cada palabra un lugar propio; pero no solo estaría ligado al autor, sino también a la marca cultural en la que se inserta ese texto.

Si a la manoseada dicotomía de la traducibilidad/intraducibilidad del texto literario le añadimos la presencia de una variación lingüística en el texto origen (TO), utilizada con una finalidad eminentemente expresiva en combinación con la lengua estándar, el grado de dificultad crece exponencialmente. Pero para no caer en la sugestión de un planteamiento maniqueo, digamos que se abre un panorama con diferentes soluciones, todas ellas lícitas, en mayor o menor medida, pero no siempre con resultados que se ciñen al concepto de 'adecuación' necesario en el texto meta (TM). Dicho de otro modo, para incorporar los matices 'connotativos' del texto literario no siempre es necesario recurrir al mismo recurso, es decir, al dialecto, se puede recurrir también al sociolecto, a unidades léxicas adicionales, a recursos morfológicos o sintácticos de la lengua meta que nos ayuden a marcar la variación o a destacar el matiz requerido. Por otro lado, no hay que olvidar que cuando se trata de traducir textos con marcas dialectales, es necesario recordar que las lenguas no poseen un isomorfismo estructural de sus recursos de expresión, en otras palabras, rara vez existen coincidencias en el número, la extensión y la valoración de los dialectos de dos lenguas cualesquiera. Y es esa falta de simetría la que complica la traducción de la variedad y condiciona su subsistencia en el texto meta.

2 La traducción de la variedad lingüística y las recomendaciones teóricas desde los Estudios de Traducción

No vamos a entrar en profundidad sobre los planteamientos teóricos, pero sí mencionaremos aquellas posturas más relacionadas con nuestro objetivo. Catford (1965) recomienda una variedad geográfica de la lengua meta con características parecidas; Nida (1996) se muestra reacio a la utilización del dialecto en el TM y, en caso de tener que hacerse, propone recurrir a aquel con mayor población de hablantes. Entre ambas posiciones se sitúa Newmark ([1992] 2010), que, con una orientación más ideológica, es partidario de considerar el uso de la variación dialectal en el TO y actuar en consecuencia; es decir, analizar el uso que se hace de la variación lingüística: si presenta un uso diatópico (de jerga), de representación de una clase social baja (diastrática) o, simplemente, muestra rasgos culturales. Hatim y Mason (1990) parten de la consideración comunicativa del dialecto para llegar a posicionarse a favor de la estandarización.

Sin embargo, si hubiera una presencia dialógica alternada de lengua y dialecto en el TO, se decantarían por reproducirla también en el TM. Berman ([1985] 2000) considera que ante la proliferación de los dialectos en la narrativa los traductores deberían evitar su homogeneización y respetar la polifonía lingüística presente en el TO. Para ello propone recurrir a convenciones tipográficas de la marca dialectal, como la cursiva (el dialecto tiene una implicación con el territorio en el que se habla y por tanto no se puede trasplantar a otro territorio distinto); o acogerse a la llamada popularización/domesticación, buscando un dialecto local para sustituir el que se halla en el TO.

Rosa Rabadán (1991) se suma, por un lado, a la tendencia de estandarización y, por el otro, avala la inclusión en la lengua estándar de glosas interdiales que aclaren que la expresión pertenecía al dialecto en el TO; se trata de las llamadas 'coletillas' ('dijo con un marcado acento dialectal', 'dijo en dialecto'). El efecto sería la pérdida de la connotación del TO y la llamada 'coletilla' serviría para forzar una reflexión metalingüística por parte del lector meta (es decir, se crearía una doble relación dialógica en el texto). Hablamos de un procedimiento de gran aceptación entre los/as profesionales, pero conlleva una mayor exposición del traductor, lo hace más visible (Venuti 1995). En su caso, Roberto Mayoral apuntaba que «se debe reflejar la atmósfera global del texto original con los medios propios de la lengua a la que se traduce. Hay que evitar la traducción de marcador por marcador» (1999, 86). Hurtado Albir (2001, 583) creía poco afortunada la neutralización de cualquier variación; ante los dialectos geográficos y sociales, consideraba posible una solución dinámica para el TM que tuviera en cuenta las características de la cultura meta (CM) y sus usos lingüísticos, como la mayor o menor tendencia a la dialectalización.

Otros planteamientos, sin embargo, se centraban en el TM y en la CM. Hablamos de la escuela funcionalista de Nord (1991) y de Vemeer y Reiss (1996). Desde los años setenta se ha estudiado la función del TM siempre en relación al contexto social y cultural al cual va destinado. Vemeer y Reiss centraban sus análisis en que de la finalidad del texto en la cultura de llegada dependerán las estrategias de traducción. Estamos dentro de la llamada teoría del Skopos: un texto no tiene un significado predeterminado, sino que cualquier acercamiento es subjetivo, el/la traductor/a tiene una libertad relativa para interpretar el mensaje y para ello solo tiene que elegir la estrategia que adoptará para contribuir al 'escopo' en el TM y en sus destinatarios. Por tanto, ya no es necesaria la búsqueda de la 'equivalencia', sino más bien de la 'adecuación' a la finalidad del TM. Nord lo expresó de forma muy clara:

El skopo de un trabajo de traducción concreto puede exigir una traducción 'libre' o 'fiel', o una traducción intermedia respecto a estos extremos, dependiendo del propósito para el que se precisa la traducción. [...] La traducción [...] se realiza normalmente 'por

encargo'. Un cliente necesita un texto para una finalidad específica y encarga una traducción al traductor, actuando de esta forma como el iniciador del proceso de traducción. [...] el cliente daría todos los detalles posibles sobre la finalidad, los destinatarios, el tiempo, el lugar, la ocasión y el medio de la futura comunicación y la función que se pretende cumpla el texto. (Nord 1997, 29-30)

La decisión sobre la forma de llevarla a cabo en otra lengua compete al/a traductor/a; si decide que el 'escopo' es devolver al lector meta el tejido pluridialectal del original, la estrategia de traducción más válida sería traducir dialecto por dialecto, si bien es una estrategia muy contestada. El/la traductor/a como agente intercultural debe valorar aspectos textuales tanto formales como comunicativos. Cuando hablamos de traducir variaciones lingüísticas es fundamental reconocer la función que posee el TO para establecer, en consecuencia, la que debería tener prioridad en la lengua meta (LM). Pero esas estrategias que se despliegan en torno al texto literario no solo dependen del/la traductor/a sino también del editor y, por supuesto, de la propia CM y el grado de aceptabilidad de la presencia del dialecto en el texto literario en ella; y como sabemos todos estos intereses no siempre coinciden. Cavagnoli habla de tener que asistir a una mediación

fra le esigenze dell'autore, del lettore, dell'editore, e anche di quel lettore-autore con molte responsabilità che è il traduttore. (Cavagnoli 2012,10)

3 La práctica de la traducción de la variación diatópica: estrategias

3.1 La estandarización o neutralización del multilingüismo camilleriano

La identidad lingüística de Camilleri es un fenómeno de envergadura, su lenguaje con el paso del tiempo se ha convertido en el verdadero protagonista de su obra hasta el punto de «amalgamarse alla trama e all'organizzazione complessiva degli elementi narratologici, dei significati e degli ideali che danno all'opera una fisionomia propria» (Caprara, Plaza González 2016, 37).

En la lengua de Camilleri se dan cita la variedad dialectal y otras variedades del italiano:

le varietà inventate o trasfigurate, varietà colte e in disuso, ma anche molti tratti tipici della lingua media italiana e siciliana. Uno di questi è il sempre più frequente ricorso alla commutazione di

codice e all'enunciazione mistilingue, cioè all'uso alternato di varietà di italiano e di dialetto all'interno dello stesso evento comunicativo, tra una frase e l'altra, o all'interno della stessa frase. (38)

El dialecto constituye para Camilleri la representación de una visión propia e individual del mundo siempre desde el ámbito informal y familiar,¹ así como para caracterizar a sus personajes, la trama de sus relatos y el mensaje que quiere transmitir a sus lectores. Además cumple con un significado afectivo que le confiere a un contexto; es decir, la función connotativa del texto camilleriano, 'lo siciliano', «la ricerca della propria identità linguistica si è trasformata in un requisito imprescindibile dell'opera camilleriana» (38). Su plurilingüismo es un medio expresivo para evitar caer en un italiano 'nivelado', 'plano' y dar vida a un lenguaje que muestra mayor expresividad. Sin embargo, en la traducción no siempre es así, apreciándose una *sorta di limite* (37).

Ante la falta de elementos paratextuales que nos den pistas sobre el 'encargo' de traducción, serán las estrategias utilizadas las que nos lleven a encontrar la 'sicilianidad' camilleriana. Camilleri suele ser considerado con sus lectores, les proporciona aclaraciones sobre algunos términos que podrían ser lejanos. Técnica inestimable para la toma de decisiones del/a traductor/a. Para Caprara, traducir a Camilleri debería llevar al/a traductor/a a «confrontarse con los límites de elasticidad de su lengua, con el fin de ensanchar el horizonte lingüístico del texto término, pero sin crear un idiolecto narcisista» (Caprara 2004, 50). Tomamos como muestra la traducción de *Il cane di terracotta* (1996) e *Il ladro di merendine* (1996).² En el primer caso, en el multilingüismo que caracteriza la obra, sobre todo a determinados personajes (como Adelina, Catarella y Fazio), se aprecia una fuerte tendencia a eliminar la marca diatópica o neutralizarla (salvo en algunos casos en los que se recurre al préstamo señalado en cursiva); la medida no es tan drástica si hablamos de la variedad social o en el caso del registro coloquial, en los que se recurre a la equivalencia. En esta traducción uno de los primeros elementos que se pueden comentar, y que contribuyen a la marca exótica del TO, son los topónimos y los nombres propios; la traductora los mantiene en algunos casos de nombres geográficos como Trapani, pero elige el acuñaado en el caso de Bologna; ocurre lo mismo con los nombres convencionales, incluso los diminutivos, y apocopados como ocurre con los apellidos, imitando el registro coloquial italiano. Los nombres propios formados por binomios aparecen inalterados incluso en aquella parte no específica (*piazza* o *vicolo*); con los títulos honoríficos se aprecia poca homogeneidad, se

1 El uso de la lengua expresaría el concepto de realidad y el del dialecto mostraría el del sentimiento, distinción que ya consta en Pirandello (Caprara, Plaza González 2016, 37).

2 Ambos traducidos por María Antonia Menini Pagés.

mantienen en algunos casos (*dottore, cavaliere, commendatore*) con el riesgo de opacidad y en otros los domestica siendo más transparentes (*onorevole* en 'honorable'). Sí se mantiene, tanto en el protagonista como en otros personajes, el uso dialectal de posponer el verbo al nombre cuando se presentan («Montalbano sono»). Otro de los elementos más significativos es la presencia de notas que en ocasiones solo sirven para reflejar cierto saber enciclopédico de la propia traductora o para dar alguna pauta traductológica, aunque no consigue resolver la opacidad que traslada al TM.³ Siguiendo a Camilleri, introduce una frase en dialecto milanés «L'è el dì di mort, aleghr!» con su correspondiente en italiano. En cuanto al aspecto sintáctico, sí demuestra la traductora su compromiso por mantener la tradición siciliana de la dislocación a la derecha del verbo e incluso con el mismo juego rítmico («la necesidad la había», «loco se nos volvió») que presentan tanto el murciano (Muñoz Garrigós 2008) como también algunos de los dialectos del sur de la Península Ibérica. En cuanto al léxico, mantiene el término dialectal, aunque interviene ampliando la información que da el propio autor (*caciocavallo* al que se añade 'muy curado' y la traductora amplía con 'queso'), si bien era muy necesaria. La fraseología es otro elemento cultural difícil de trasladar, que la traductora resuelve de forma muy acertada (*fùturi addritta e caminari na rina portanu l'omu a la ruvina* que traduce por «follar de pie y andar sobre arena, dejan al hombre hecho una pena» (Caprara 2004, 51).

En *El ladrón de meriendas* se observa la manipulación de registros y la transcripción de palabras o frases tanto en dialecto como en italiano (aunque son pocos casos), así como la presencia de las ya mencionadas glosas intradialógicas «*nivuro di siccia*, tal como se decía en siciliano», manteniendo así cierto matiz exótico en el TM. Sin embargo, con culturemas gastronómicos, *sarde a beccafico*, se opta por lo contrario, por estandarizar y adaptar el término «sardinas al horno rellenas con anchoas, cebollas, perejil y pasas». Cuando Montalbano habla con François, el niño tunecino, se incluye la frase en francés del niño y otra en dialecto del comisario, pero con la respectiva traducción en glosa interdialógica, expresando así su parte más emocional (Panarello 2019, 190).

Es cierto que en las traducciones de Camilleri se puede observar cierta progresión en la presencia dialectal en la LM, aunque sin llegar al mismo nivel de presencialidad del original. A pesar de que se tiende a estandarizar (justificada, quizá, como estrategia editorial), hay un aumento progresivo de la dialectalidad en las traducciones (Panarello 2019, 172).

3 Sin embargo no hace uso de la nota para explicar el término *omertà* (variante napolitana de *umiltà*); aunque, en este caso, creemos que es un término transparente para el lector español.

A pesar de que el español sigue siendo un sistema lingüísticamente centrípeto, se avanza en la aceptación de las variedades cada vez más presentes en los medios. Sin embargo, mientras que desde la academia se busca un mayor grado de fidelidad y una mayor 'adecuación' entre el TO y el TM, el mundo editorial es reactivo a proyectos más extranjerizantes porque se cree que van contra los supuestos intereses del lector meta y por tanto contra los suyos.

3.2 *Filosofiana*, en busca de una variedad especular en la lengua meta

Se trata de uno de los casos más interesantes que queríamos comentar debido al tratamiento traductivo que se le da al dialecto siciliano; la traducción del relato de Vincenzo Consolo es un caso bastante singular, ya que la propuesta de traducción no nace como un proyecto dentro de la industria editorial, sino en el seno del ámbito académico. El relato pertenece a la obra *Le pietre di Pantalica*⁴ y posee un grado de densidad dialectal alto en el que están presentes tanto el italiano estándar como el dialecto siciliano en una suerte de experimentalismo.

Consolo es un escritor que se vuelca hacia la esencia de su Sicilia natal y bucea en sus raíces más profundas, su lengua conforma una especie de *controcodice* «attraverso la tecnica dell'innesto ho cercato di recuperare quei giacimenti linguistici, e di rompere il codice centrale», rescatando «stilemi e [...] glossario popolari e dialettali» (Consolo 2001, 5) para conservar la memoria de este mundo exhausto y sepultado por la 'antilingua'. En la mayoría de las obras de Consolo, y específicamente en este relato, se dan cita tanto la variedad diatópica, diafásica como la diastrática; es decir, el dialecto invade todas las voces y se mezcla en la variedad estándar tanto en la narración como en los diálogos (Panarello 2019, 119).

En esta propuesta la traductora se atreve a traducir la marca dialectal del TO por otra variedad diatópica de la LM; la variedad elegida es el murciano. Además la traducción, tanto en la primera como en la segunda edición, se presenta provista de un aparato paratextual nutrido que dará respuesta a las dudas que se puedan plantear al lector meta. Se trata de un estudio preliminar que contiene información sobre el autor, la obra, así como de la propia concepción de la traducción, un nutrido glosario de términos y regionalismos y una amplia bibliografía tanto relacionada con el autor como con el texto y la traducción (Romera 2011, 9).

⁴ Se trata del séptimo de los quince relatos que conforman esta obra publicada en 1988. Para el análisis y las citas de la traducción de Irene Romera Pintor se ha manejado la 2ª edición (2011).

La traducción de este *racconto*, la primera hasta el momento que ve la luz en castellano, ha visto dos ediciones con cambios significativos. La traductora justifica su elección por las similitudes que existen entre ambas variedades, las cuales pueden ser de origen lingüístico, gramatical y etimológico, e histórico-geográfico, además de cierta familiaridad personal de la traductora con el habla murciana (Romera 2011, 20). De todos modos, hay que precisar que muchos de los rasgos fonéticos, morfosintácticos e incluso léxicos que se señalan no son exclusivos del murciano, sino de los llamados dialectos del sur peninsular como el andaluz (la caída de la /s/ final y su transformación en una especie de [h] aspirada, la asimilación de /l/ en /r/; la caída del fonema /d/ intervocálico o la preposición de lugar ‘encomedio’) entre otros rasgos (Alvar 1986, 1988; Coloma 2013).

En *Filosofiana* se observa un tejido tupido de estrategias adoptadas que van desde la equivalencia, pasando por la traducción estándar, hasta llegar a la modulación. Según la traductora, se ha intentado respetar al máximo la estructura lingüística, sintáctica y estilística del original; así como el uso del asíndeton, de la anáfora, de la yuxtaposición y de tantos otros recursos que recorren el texto consolidando de principio a fin y de alto valor estilístico (juegos de sonoridades, cadencias, etc.) y literario, y que confieren al relato un sello de identidad propio del lenguaje del escritor mesinense (Romera 2011, 19). El texto ha sido tratado con respeto, conservando meticulosamente la puntuación, las construcciones sintácticas en las que se reproduce el mismo orden que en italiano (Romera 2011, 19-20).

Al contrario de lo que encontrábamos en los textos de Camilleri, en Consolo la marca dialectal del relato no presenta ninguna tipografía específica en el texto origen, así que en ese sentido el lector no cuenta con ayuda alguna.

La lengua del narrador se caracteriza por un enunciado mixto en el que se aplica la equivalencia casi de forma completa: los elementos léxicos y morfosintácticos dialectales se corresponden en la traducción con la variedad elegida por la traductora; en la traducción estándar, a términos dialectales del TO le corresponden términos en el castellano estándar (*scifi* por ánfora) o la compensación, es decir, a términos del italiano estándar le corresponden formas de la variedad murciana (*fazzoletto di terra* por ‘roalico de tierra’; *spetrare* por ‘tajo parejo despedrar’).

Las mismas estrategias nos encontramos en la lengua del pueblo aunque podemos hallar un mayor número de elementos murcianos en el TM que sicilianos en el TO, y siempre gracias a estrategias de equivalencia y compensación tan apropiadas para un texto de estas características lingüísticas. El excesivo celo de la traductora por compensar la variante dialectal del TO llega a anular el hibridismo de Consolo; se da un nivel connotativo tan cargado que se llega a perder la armonía del TO (Panarello 2012, 126). La voluntad consciente por

ofrecer al lector meta ‘casi’ todo lo que el escritor siciliano presenta a sus lectores italianos llevó a la traductora a optar por el vocablo más cercano en sonoridad al original, por ello opta por ‘candela’ en lugar de ‘vela’, por ‘can’ en lugar de ‘perro’ o por ‘botijo’ y no ‘cántaro’ para traducir *bombole*. En palabras de la traductora se han elegido «las voces más similares fonéticamente a las elegidas por Consolo, conservando las prioridades del regionalismo, así como el valor literario y culto de las mismas, pero privilegiando siempre la oralidad del discurso» (Romera 2011, 20).

Pero la concienciación traductora, en la segunda edición revisada, lleva a Romera a aplicar el habla murciana en todo el texto consoliano, aunque no correspondiera con el regionalismo siciliano del TO. Según ella:

Este nuevo planteamiento está más en consonancia con el espíritu y la dinámica global de la narración, así como con el ambiente rural que se describe y con el habla de los personajes. (Romera 2011, 22)

La exploración del tejido epitelial de la escritura de Consolo, por parte de la traductora, es meritoria sobre todo por su reflexión filológica. Sí extrañan algunas de sus decisiones como la de traducir una serie de sentencias del *Almanacco perpetuo* escritas en un latín macarrónico, desistiendo, afortunadamente, a instancias del propio autor:

*Orbis nemo sua contentus sorte videtur,
Mille tenensque urbes plus cumulare cupit.
Quisquis per mare, vel per terram acquiserit, aurum,
Stultus erit, coeli cum male inquit opes.*⁵
(Romera 2011, 57)

Se sabe que el léxico del habla murciana se alimenta de modificaciones o deformaciones del léxico vigente en el resto del territorio: fenómenos como la aféresis, metátesis, apócpes, añadidos fonéticos entre otros son algunos de los más frecuentes; un ejemplo de ello lo podemos ver ya al inicio del relato:

TO. All'alba era giunto a Sofiana, a questa mezza salma e qualche tumulo di terra accattata impegnando pure la camicia, dopo la mala fina delle cooperative e della speranza d'avere in concessione

5 La traductora incluye en nota la recomendación de Consolo de no traducirlas para mantener el aura esotérica en torno a Don Gregorio Nánfara, uno de los dos protagonistas (Romera, 2011, 57).

un fazzoletto a Ratumemi, Rigiulfo, Gibilemme o a casa del diavolo. Su questa terra ch'era 'na ciaramitàra, una distesa rossigna in groppa all'altopiano di cocci e di frantumi, pance culi manici di scifi, lemmi, di bombole e di giare.

TM. Al alba había llegado a Sofiana, a la *fanega* y media y algún que otro bancal que había *mercao* empeñando hasta la camisa, tras irse al traste las cooperativas y su esperanza de obtener la concesión *d'un roalico* de tierra en Ratumemi, Rigiulfo, Gibilemme o *n'er mesmo* infierno. Una tierra *qu'era* una *cascajera*, una llanura rojiza a lomos *d'un* cerro de tiestos y cascotes, culos panzudos de botellas, asas *d'ánforas*, *lebrillas*, *botijos* y jarrones. [cursivas añadidas] (Romera 2011, 39)⁶

La traductora, a modo de conclusión afirma que el uso del habla murciana en la traducción:

permite de un lado reflejar la compleja variedad lingüística del texto original y de otro enriquecer la versión española del relato a través de una variedad de matices, si no idénticos, cuanto menos similares a los que el autor ha querido infundir a su obra. (Romera 2011, 25)

Aunque no se habla de 'encargo', la función y finalidad del TM son distintas a las señaladas en el caso de Camilleri. Se enmarca en el ámbito universitario y con una finalidad más experimental. Va acompañada de un aparato crítico valioso que, sin duda, la complementa y la justifica al tratarse de un modelo que va contracorriente, que rompe con las tendencias mayoritarias de estandarización, transcripción del dialecto original o manipulación de registros de la variedad dialectal que suelen ser más del gusto del sector editorial (Panarello 2019, 127). Hay que subrayar que la traducción ofrece lo que la traductora promete: la adaptación geográfica del relato consiliano, un modelo domesticante de 'dialecto por dialecto' (es decir, variedad siciliana por variedad murciana). En este proceso hay que reconocer el esfuerzo filológico, pero nos quedaría pendiente responder hasta qué punto el TM refleja el singular y rico universo lingüístico y cultural de Vincenzo Consolo.

6 La cursiva es nuestra.

3.3 *L'assaggiatrice*, un proyecto por definir

La traducción de *L'assaggiatrice* de Giuseppina Torregrossa al castellano, aún inédita, nace también en el ámbito académico. Parece no obedecer a un 'encargo' definido y por tanto no hay una función o finalidad determinadas. No vamos a ver un producto acabado y editado, sino que de la mano del traductor asistiremos al proceso de traducción, según los supuestos y las decisiones del traductor. En este caso la marca diatópica presente en el TO sufre una primera traducción a un italiano nivelado, estandarizado para luego trasladarla al castellano como lengua meta. Un modelo no muy usual en la traducción literaria ya que, sin duda, propicia una mayor 'pérdida' de los rasgos del TO.

L'Assaggiatrice aúna los rasgos identificativos de toda la producción literaria de la escritora palermitana. Desde el punto de vista lingüístico, en la novela se dan cita el italiano estándar, el italiano de Sicilia y el dialecto siciliano; con estos recursos Torregrossa retrata la 'sicilianidad' de la que hablábamos en los casos anteriores. Además la modificación y alternancia de códigos -con especial prevalencia del italiano de Sicilia- es una técnica literaria de tradición conocida como «mimesis de lo oral» o «escritura del habla» (González de Sande 2009, 463).

El traductor afirma que ha concebido la labor traductora como un proceso de recreación artística, atendiendo tanto a aspectos intralingüísticos como extralingüísticos de la novela. Además afirma que ha intentado ser lo más fiel posible al texto de la autora, procurando traducir del modo más «fidedigno [sic] posible -a pesar de que a veces haya resultado imprescindible el uso de notas explicativas- el mensaje y la forma del relato» (García Fernández 2020, 126). Pero en ningún momento se ha planteado experimentar con la presencia de la variedad diatópica del TO. Para respetar el parámetro de fidelidad, según el traductor, ha realizado un análisis lingüístico minucioso y ha alternado la traducción comunicativa y la traducción semántica, si bien no queda muy claro en la práctica.

En definitiva, según el propio traductor se ha valido de las siguientes técnicas, que no son estrategias: la eliminación de términos de marca dialectal; el empleo de sinónimos (siempre que fuera posible) como alternativa previa a la omisión de vocablos recogidos en la obra; la transcripción de términos -en cursiva- y su consiguiente explicación en nota; la adaptación textual de estructuras y de enunciados, bien escritos de forma intencionada con errores, bien expresados en italiano estándar, en italiano de Sicilia o siciliano; y la inclusión de términos no presentes en el texto original (García Fernández 2020, 152). Veamos algún ejemplo:

TO (original en italiano de Sicilia): E sale metticcinni 'na visazza e falla come vuoi, sempre è cucuzza!

Paso intermedio (traducción al italiano estándar): E sale mettine una bisaccia e falla come vuoi, è sempre zucca!

TM (traducido en castellano): Y por mucha sal que le eches, ¡seguirá siendo calabaza! (García Fernández 2020, 131-2)

Entre las técnicas a las que se refiere está la ‘hipertraducción’ que, según el traductor, es una compensación, de una ampliación de información:

TO: In effetti la signora ha avuto la sua ragione di *malochiddire*, un marito alcolizzato che la pestava quasi tutte le sere e poi pentito, viiih che malaparola, piangeva.

TM: En efecto, la señora ha tenido su dosis de *chismorreos* [este término ya implica la malicia con la que se realiza] *malintencionados*, un marido alcohólico que la golpeaba casi todas las noches y luego arrepentido, ¡uufff! qué mala palabra, lloraba. (García Fernández 2020, 143)

Nos parece interesante el desarrollo que nos expone el traductor, sobre todo en la parte lingüística, pero qué duda cabe que tendremos que esperar a tener el texto final para poder construirnos el tipo de proyecto. Sí nos ha llamado la atención esa especie de traducción intermedia y la neutralización completa de la variante dialectal.

4 Conclusiones

Tal y como ponía de manifiesto Umberto Eco, en cualquier proceso de traducción tiene lugar un proceso de ‘negociación’ (2003, 12), lo cual implica inexorablemente ‘pérdidas’ tanto del TO como del TM. Hemos visto que las estrategias y modelos de traducción hallados van desde la neutralización o estandarización del dialecto, la transcripción de algunos términos de la parte dialectal con explicitaciones, nutridos glosarios o glosas intra o extratextuales (las notas del traductor tan odiadas por la literatura anglosajona), o marcas interdialogicas, hasta la adopción de una variedad dialectal en el TM y, en todos los casos se aprecian deficiencias o imperfecciones, quizás debidas al proceso de negociación o a parámetros de hipotéticos ‘encargos’. Las decisiones de los/as traductores/as no siempre son las que predominan en las traducciones. Roberto Mayoral (1999, 184) afirmaba que la traducción de la variación lingüística puede verse determinada por factores externos al contenido y a la forma del propio texto; se refería a factores determinados por el encargo de traducción: cliente, destinatario, función de la traducción en la cultura

meta, etc., ante lo cual la concepción de equivalencia quedaría desdibujada. El 'escopo' de la traducción no debe limitarse simplemente a cuestiones textuales. La neutralización o no de la variante dialectal por parte del/a traductor/a también puede verse condicionada por las modas y costumbres literarias imperantes en la cultura meta. Para abordar decisiones experimentales por parte del/a traductor/a debe operarse un cambio en la conciencia literaria y que la cultura receptora aceptara tales decisiones en las obras traducidas (Tello 2010, 129-30). La lengua de Camilleri se neutraliza inmersa en circuitos editoriales, mientras que en el caso de Consolo se ha arriesgado y se ha experimentado con una marca dialectal en el TM, pero fuera de circuitos comerciales tradicionales. Sin embargo la traducción necesita combinar dos condiciones imprescindibles: la 'adecuación' a las normas del original y la 'aceptabilidad' a las normas del polisistema literario meta, sin olvidar el mensaje emocional que necesita una respuesta del lector.

No hay duda de que traducir la variedad dialectal puede ser un problema sin solución o uno con muchas soluciones y, como hemos podido ver en estos casos, todas ellas igualmente (in)satisfactorias.

Bibliografía

- Alvar, M. (1986). «Naturaleza y estatus social de las hablas andaluzas». M. Alvar (ed.), *Lenguas peninsulares y proyección hispánica*. Madrid: Fundación Friedrich Ebert-Instituto de Cooperación Iberoamericana, 143-9.
- Alvar, M. (1988). «¿Existe el dialecto andaluz?». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36(1), 9-22. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcr78r9>.
- Berman, A. [1985] (2000). «The Translation and the Trials of the Foreign». L. Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*. London; New York: Routledge, 284-97.
- Bertazzoli, R. (2016). *La traduzione: teorie e metodi*. Roma: Carocci Editore.
- Camilleri, A. (1996). *Il cane di terracotta*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, A. (2005). *El perro de terracota*. Trad. de M.A. Menini Pagés. Barcelona: Salamandra.
- Camilleri, A. (1996). *Il ladro di merendine*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, A. (2000). *El ladrón de meriendas*. Trad. de M.A. Menini Pagés. Barcelona: Salamandra.
- Caprara, G. (2004). «Andrea Camilleri en español: consideraciones sobre la (in)visibilidad del traductor», *Trans*, 8, 41-52. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2004.v0i8.2962>.
- Caprara, G.; Plaza González, P.J. (2016). «Il plurilinguismo nell'opera di Camilleri: analisi della traduzione spagnola de *Il patto*». *Quaderni camilleriani*, 1, 37-52.
- Catford, J.C. (1965). *A Linguistic Theory of Translation*. London: Oxford University Press.
- Coloma, G. (2013). «Los continuos dialectales de la lengua española». *Zeitschrift für romanische Philologie*, 129(2), 366-82.
- Cavagnoli, F. (2012). *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*. Milano: Feltrinelli.
- Consolo, V. (1988). *Le pietre di Pantalica. Racconti*. Milano: Mondadori, 75-97.
- Consolo, V. (2001). «Archeologo delle lingue». *La Grotta della vipera*, 26(5).
- Eco, U. (2003). *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani.
- García Fernández, J. (2020). «La literatura dialectal siciliana: enfoque contrastivo de los problemas lingüísticos y traductológicos derivados de la traducción al castellano de *L'Assaggiatrice*». *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*, 22, 123-56. <https://doi.org/10.24197/her.22.2020.123-156>.
- González de Sande, M. (2009). «La narrativa de Carmen Martín Gaité en Italia: Nubosidad variable y la problemática y metodología de su traducción al italiano». *Destiempos*, 19, 459-87.
- Hatim, B.; Mason, I. (1990). *Discourse and the Translator*. London: Longman.
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra.
- Mayoral Asensio, R. (1999). *La traducción de la variación lingüística*. Soria: Diputación Provincial. Monográficos de la revista Hermeneus, 1.
- Muñoz Garrigós, J. (2008). *Las hablas murcianas. Trabajos de dialectología*. Murcia: Editum.
- Newmark, P. [1992] (2010). *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra.
- Nida, E. (1996). *The Sociolinguistics of Interlingual Communication*. Bruxelles: Éditions du Hazard.

- Nord, Ch. [1991] (1997). *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Amsterdam: Rodopi.
- Panarello, A. (2019). *Traducir el dialecto: Técnicas y estrategias en las traducciones al español de la narrativa italiana moderna parcialmente dialectal* [tesis doctoral]. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Rabadán, R. (1991). «Criterios de delimitación de la equivalencia translé mica». *Equivalencia y Traducción: Problemática de equivalencia translé mica inglés-español*. León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 74-107.
- Romera Pintor, I. (2011). «Introducción». V. Consolo, *Filosofiana (relato de "Las Piedras de Pantálica")*. Madrid: Fundación Updea, 13-31.
- Tello Fons, I. (2010). «Análisis y propuesta de traducción del dialecto en *Cumbres borrascosas*». *Entreculturas. Revista De Traducción Y Comunicación Intercultural*, 2, 105-31. <https://doi.org/10.24310/Entreculturasertci.vi2.11763>.
- Torregrosa, G. (2018). *L'Assaggiatrice*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Veemer, H. J.; Reiss, K. (1996). *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Trad. de S. García Reina y C. Martín de León. Madrid: Akal.
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

1. Arroyo Hernández, Ignacio; del Barrio de la Rosa, Florencio; Sainz Gonzalez, Eugenia; Solís García, Inmaculada (eds) (2016). *Geométrica explosión. Estudios de lengua y literatura en homenaje a René Lenarduzzi*.
2. Gayà, Elisabet; Picornell, Marcè; Ruiz Salom, Maria (eds) (2016). *Incidències. Poesia catalana i esfera pública*.
3. Bou, Enric; De Benedetto, Nancy (a cura di) (2016). *Novecento e dintorni. Grilli in Catalogna*.
4. Scarsella, Alessandro; Darici, Katiuscia; Favaro, Alice (eds) (2017). *Historieta o Cómic. Biografía de la narración gráfica en España*.
5. Bognolo, Anna; del Barrio de la Rosa, Florencio; Ojeda Calvo, María del Valle; Pini, Donatella, Zinato, Andrea (eds) (2017). *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Venecia, 14-18 de julio de 2014).
6. Monegal, Antonio; Bou, Enric; Cots, Montserrat (eds) (2017). *Claudio Guillén en el recuerdo*.
7. Bou, Enric; Zarco, Gloria Julieta (eds) (2017). *Fronteras y migraciones en ámbito mediterráneo*.
8. Mistrorigo, Alessandro (2018). *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*.
9. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2018). *Casas de citas. Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura*.
10. Giuliani, Luigi; Pineda, Victoria (eds) (2018). *«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*.
11. Turull i Crexells, Isabel (2018). *Carles Riba i la llengua literària durant el franquisme. Exercicis de simplicitat*.
12. Gifra Adroher, Pere; Hurtley, Jacqueline (eds) (2018). *Hannah Lynch and Spain. Collected Journalism of an Irish New Woman, 1892-1903*.
13. Colmeiro, José; Martínez-Expósito, Alfredo (eds) (2019). *Repensar los estudios ibéricos desde la periferia*.

Per acquistare | To purchase:
<https://fondazionecafoscari.storen.com/shop>

14. Regazzoni, Susanna; Cecere, Fabiola (eds) (2019). *America: il racconto di un continente* | *América: el relato de un continente*.
15. Presotto, Marco (ed.) (2019). *El teatro clásico español en el cine*.
16. Martínez Tejero, Cristina; Pérez Isasi, Santiago (eds) (2019). *Perspetivas críticas sobre os estudos ibéricos*.
17. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2020). *Lugares ¿Qué lugares?*
18. Carol Geronès, Lídia (2020). *Un "bric-à-brac" de la Belle Époque. Estudio de la novela "Fortuny" (1983) de Pere Gimferrer*.
19. De Benedetto, Nancy; Ravasini, Ines (a cura di) (2020). *Le letterature ispaniche nelle riviste del secondo Novecento italiano*.
20. Demattè, Claudia; Maggi, Eugenio; Presotto, Marco (eds) (2020). *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*.
21. Iribarren, Teresa; Canadell, Roger; Fernàndez, Josep-Anton (eds) (2021). *Narratives of Violence*.
22. Corsi, Daniele; Nadal Pasqual, Cèlia (a cura di) (2021). *Studi Iberici. Dialoghi dall'Italia*.
23. Casas, Arturo (2021). *Procesos da historiografía literaria galega. Para un debate crítico*.
24. Sáez, Adrián J. (ed.) (2021). *Admiración del mundo. Actas selectas del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*.
25. Kortazar, Jon (ed.) (2022). *De la periferia al centro: nuevas escritoras vascas*.
26. Forgetta, Emanuela (2022). *La città e la casa. Spazi urbani e domestici in Maria Aurèlia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Mercè Rodoreda*.
27. Paratore, Carlotta (2023). *Tradurre l'umorismo, tradurre Jardiel Poncela. Con traduzione integrale di "Los ladrones somos gente honrada"*.
28. Martínez Pérsico, Marisa (2023). *El poeta arquitecto. Espacios, lenguas y lenguajes en las 'obras' de Joan Margarit*.
29. Zarco, Julieta (2023). *Habitando un mismo suelo. Quechua santiagueño y español: entre migración, bilingüismo y traducción*.
30. Bou, Enric; Lunardi, Silvia (eds) (2023). *Iberismo(s)*.
31. Santa María de Abreu, Pedro (2023). *Imperiales esperpentos ibéricos. "As Naus", de António Lobo Antunes, ante "Tirano Banderas", de Valle-Inclán*.

32. Iribarren, Teresa; Gatell Perez, Montserrat; Serrano-Muñoz; Jordi (2023). *Literatura i violències masclistes | Literatura y violencias machistas | Literature and Male Violence. Guia per a treballs acadèmics | Guía para trabajos académicos | A Guide for Academic Research.*
33. Marcer, Elisenda; Mir, Catalina; Mira-Navarro, Irene; Pons, Margalida (eds) (2023). *Mirades afectives sobre la cultura catalana contemporània.*

El volumen recoge los trabajos de un grupo de hispanistas de universidades italianas y otro de italianistas de universidades españolas comprometidos con la investigación de la traducción literaria, tanto desde el punto de vista teórico como práctico, que centran su interés en el problema de la variación lingüística. En textos de distintas épocas, desde el Medioevo y el Renacimiento hasta el siglo XXI, se analizan distintos problemas de traducción que plantea el paso del español al italiano, del italiano al español e incluso del italiano al catalán, poniendo de relieve cómo el diálogo entra España e Italia sigue siendo un tema de gran actualidad.



Università
Ca' Foscari
Venezia