

# Diacritica

Bimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

**Direttore responsabile:** Domenico Renato Antonio Panetta

## **Comitato Scientifico:**

Salvatore Cingari (Università per Stranieri di Perugia), Valeria Della Valle (“Sapienza Università di Roma”), Alessandro Gaudio (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Matteo Lefèvre (Università di Roma “Tor Vergata”), Maria Panetta (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Italo Pantani (“Sapienza Università di Roma”), Giorgio Patrizi (Università degli Studi del Molise), Ugo Perolino (Università degli Studi “G. d’Annunzio” Chieti-Pescara), Paolo Procaccioli (Università della Tuscia), Giuseppe Traina (Università degli Studi di Catania-Sede di Ragusa)

Rivista telematica open access registrata presso il Tribunale di Roma il 31/12/2014, autorizzazione n. 278

Codice ISSN: 2421-115X - Sito web: [www.diacritica.it](http://www.diacritica.it)

Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730

Editore e rappresentante legale: Anna Oppido – P. IVA: 13834691001

Sede legale e redazione testi: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Consulenza editoriale: Rossana Cuffaro (Prontobollo Srl: [www.prontobollo.it](http://www.prontobollo.it))

Webmaster: Daniele Buscioni

***Classicità e compromiso nella traduzione  
tra Italia e mondo iberico***

Anno II, fasc. 6 (12), 25 dicembre 2016,

a cura di Maria Gabriella Dionisi, Giovanna Fiordaliso e Matteo Lefèvre,

revisione redazionale a cura di Maria Panetta

# Indice

## Editoriale

*La Spagna s'interroga sul proprio futuro*, di Domenico Panetta..... p. 7

*Premessa*, di Maria Gabriella Dionisi ..... p. 11

## Inediti e traduzione ..... p. 15

*Ancora sulle prime traduzioni italiane dei Sueños quevediani. Note sulla «Vision prima» nel manoscritto Correr 1104*, di Federica Cappelli ..... p. 17

Abstract: *This article sets out to offer a reasoned analysis of Francisco de Quevedo's "Vision" El alguacil endemoniado in a 1644 anonymous manuscript translation never known before and found by the author herself in the Museo Correr Library of Venice. To this end, she studies in a comparative way the text of the Alguacil in three different versions: the original Spanish text by Quevedo, the one by La Geneste first French translation, on which the Venetian "Vision" is based, and the anonymous Italian manuscript version.*

*Fra la traduzione dell'etica e quella della fedeltà: prospettive di ricerca*, di Giampaolo Vincenzi..... p. 32

Abstract: *This article proposes some examples serviceable to explain Translation theory's metaphors, clearing up the nature of ethical categories in the work of the translator. Through the hermeneutical approach, the author shows that translator works as a cultural and linguistic mediator and must choose to be faithful himself as well as to the text to translate; at the end, the article presents an original interpretation about semiotic triangle when languages and cultures meet each other.*

*Procedimenti traduttivi e processi identitari*, di Chiara Sinatra ..... p. 45

Abstract: *This article represents a new phase in the author's research field, which aims to study the process of construction of the national identity and how it can be related to translation in works published at the same time in Italy and Spain between 1939 and 1943, the francoism's años azules. The topics of this article are: translation as rewriting according to the ideology of the fascist regimes and the observation of the identitary language used in the translation process. To support her analysis, the author has focused on the figure of the Legionarios who served in the Spanish Civil War and became a representative of the common Italian-Spanish identity that emerges from the works analysed.*

*Traduzione come adattamento. Le traduzioni e riscritture delle Aventures de Télémaque in Portogallo da romanzo di formazione politica a manuale glottodidattico*, di Marco E. L. Guidi e Monica Lupetti..... p. 58

Abstract: *The paper examines the history of the Portuguese translations of François Fénelon's Les Aventures de Télémaque in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries. These translations are considered a case of proactive adaptation of the original nature and content of this novel to different contexts and different uses. An interesting feature of these adaptations is that they highlight, and at the same time revive and update, single meanings and aims that were enclosed in the source text. Whereas 18<sup>th</sup>-century translations stress the pedagogic and political nature of the work, 19<sup>th</sup>-century editions appear since their editorial layout as "devices" for language-learning. The paper reveals that the link between these uses is made by the choice of two of the 18<sup>th</sup> century translators, who decide to translate Fénelon's novel because they intended to emulate the literary style of this masterpiece of French literature, thus creating a new Portuguese epic language.*

*Tradurre la saggistica: le parole di Claudio Guillén*, di Giovanna Fiordaliso.... p. 83

Abstract: *Object of this work is the essay Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario, published by Claudio Guillén in 2001, and its italian translation, Sapere e conoscere. Dimore della critica letteraria. It is a very peculiar work: four chapters that intersect a very short autobiography, a metacritical reflection about comparative literature and the critical commentary to the Epistola written by Garcilaso de la Vega to his friend Boscán. The interest of the essay is its articulate structure, meant to establish a very trusting relationship with the receiver, that is students and scholars of different countries, passionate readers of literature.*

«*El Capitán Javier*»: *tradurre la narrativa di Arturo Serrano Plaja oggi*, di Andrea Bresadola..... p. 97

Abstract: *We study the translation issues concerning the tale El Capitán Javier by Arturo Serrano Plaja (1942), still unpublished in Italian. It is an interesting practical case that requires a careful evaluation in terms of intervention needs to make the text accessible to a contemporary reader. Sure enough, the conservation of the original style, register variety, and lexical peculiarities must live together with communication strategies apt to make it adequate to the destination language. After analyzing the problems related to how to deliver the lyrical prose of the narrator, we study the colloquial language of the characters, proposing translations that aim to maintain both their semantic value and pragmatic strength. The article closes with a list of the cultural elements that, one more time, demand the translator to move in between domesticating and foreignizing techniques in his role of mediator between the two cultures.*

*Poesie in forma di "bomba". Cronaca, limiti e risorse della traduzione di poesia cilena contemporanea*, di Matteo Lefèvre..... p. 120

Abstract: *In this article the author, with a militant approach, describes his experience as a translator of the most recent Chilean poetry in the context of an important event that took place during the Expo 2015 in Milan. We talk about the "bombing of poems" fallen on the town (<https://www.youtube.com/watch?v=3NwVqXwzE7E>) and planned by Colectivo Casagrande, an organisation of free poets of Chile. The author, here, faces the event reconsidering the problems connected with this original artistic performance and his own work as a translator, dealing with historical and cultural reflections as well as with transnational and translational issues.*

*Esperienze traduttive: El río del Edén di José María Merino*, di Massimo Marini..... p. 137

Abstract: *The Italian translation of the Spanish novel El río del Edén by José María Merino (Premio Nacional de Narrativa and Premio Crítica de Castilla y León in 2013), is analyzed under its multiple aspects, both linguistic and stylistic. This translation has been carried out by a group of three translators and two editors, during the Master in Translation of the University of Rome “La Sapienza”. This peculiar way of team translating has generated a linguistic debate on the concrete cases presented by the text, giving to each member the possibility to discuss his ideas and proposals. The article exposes some of the most significant translating problems faced, reflecting on specific issues and giving the solutions adopted.*

**Recensioni ..... p. 159**

LIBRI

*La vedova di Van Gogh* di Camilo Sánchez, di Anna de Pari ..... p. 161

*La straordinaria tristezza del leopardo delle nevi* di Joca Reiners Terron, di Claudio Morandini ..... p. 166

**Contatti ..... p. 169**

**Gerenza ..... p. 171**

## *Esperienze traduttive: El río del Edén di José María Merino*

Il presente lavoro illustra ciò che a tutt'oggi è un *work in progress*, ossia la traduzione collettiva del romanzo *El río del Edén* di José María Merino (Madrid, Alfaguara, 2012), in corso di stampa presso l'editore Aracne di Roma, realizzata nell'ambito delle attività del Master di II Livello in Traduzione Specializzata dell'Università di Roma "La Sapienza". È mia intenzione esporre in questa sede le strategie di volta in volta adottate per sciogliere i nodi traduttivi che il testo spagnolo presentava. Prima di entrare nel dettaglio, sarà però opportuno fornire alcune brevissime notizie bio-bibliografiche sull'autore<sup>1</sup> e qualche informazione sul romanzo.

José María Merino nasce a La Coruña nel 1941 e cresce a León, città natale del padre. Compie gli studi di Giurisprudenza a Madrid, dove esordisce come poeta nel 1972, con la raccolta *Sitio de Tarifa*; poi, nel 1976, come romanziere con *Novela de Andrés Choz*, che ottiene il Premio Novelas y Cuentos, primo di numerosi riconoscimenti tributati alla sua attività letteraria, per merito della quale è membro ordinario della Real Academia Española dal 2008. Pretendere di offrire qui un panorama completo della vasta produzione dell'autore, che ha all'attivo più di trenta titoli fra romanzi, raccolte di racconti brevi o brevissimi, saggi, nonché cinque pubblicazioni di genere poetico, sarebbe oltremodo dispendioso. Mi limiterò dunque a menzionare le opere note al pubblico italiano attraverso le traduzioni, per avvicinarmi al tema di cui qui mi occuperò.

Il primo lavoro di Merino tradotto in Italia risale al 1993, con *L'oro dei sogni: cronaca veritiera delle avventure di Miguel Villacé Yólotl*, tradotto da Laura Draghi

---

<sup>1</sup> Per una biografia più dettagliata e una rassegna delle opere dell'autore fino al 2007 si rimanda all'introduzione firmata da Patrizia Botta, dal titolo *L'Autore*, in J. M. MERINO, *Le trappole della memoria*, trad. it. a cura di E. Vaccaro, Roma, Aracne, 2007, pp. XII-XIV e alla relativa bibliografia alle pp. XVI-XIX, che viene aggiornata in J. M. MERINO, *Racconti del libro della notte*, introd. a cura di F. De Santis, Roma, Aracne, 2007, pp. XXI-XXII.

per l'editore Salani; il romanzo faceva parte di una trilogia sui *conquistadores* uscita l'anno precedente in Spagna con il titolo *Crónicas mestizas* (Madrid, Alfaguara, 1992).

A parte questa primissima traduzione, Merino è rimasto praticamente sconosciuto al pubblico italiano fino al 2007 quando, grazie al lavoro svolto dall'*equipe* di allievi e insegnanti del Master in Traduzione della "Sapienza", coordinato da Patrizia Botta, sono stati pubblicati il racconto breve *Le trappole della memoria*<sup>2</sup> e la raccolta di micro-finzione *Racconti del libro della notte*<sup>3</sup>. Entrambe le traduzioni, patrocinate dalla Real Academia de España en Roma, sono uscite presso la casa editrice romana Aracne, nella collana «Terra iberica», diretta dalla professoressa Botta. Presso il medesimo editore e all'interno della stessa collana nel 2012 è stata pubblicata la traduzione della raccolta di microracconti *La rotonda dei fuggitivi*, curata da Aviva Garribba<sup>4</sup>. Il progetto di traduzione di *El río del Edén* può inquadrarsi, pertanto, nell'ambito di un'attività – ormai quasi decennale – che ha visto di volta in volta l'*equipe* del Master dedicarsi a un'opera di Merino.

Nel caso specifico di quest'ultimo romanzo, il gruppo di lavoro è stato composto da tre traduttrici, le allieve Ángela Beatriz D'Ambrosio, Teresa Lamanna e Daniela Profeti, e due curatori, la dottoressa Chiara Sinatra e chi scrive. Il gruppo del Master, vera e propria fucina di traduttori, ha compiuto nel corso degli anni diverse "imprese" traduttive a più mani, quelle di docenti e allievi: basti citare la traduzione italiana della Prima Parte del *Don Chisciotte* pubblicata nel 2005, in occasione del quarto centenario dalla prima edizione in spagnolo<sup>5</sup>. Ancora una volta, si è dunque deciso di

---

<sup>2</sup> J. M. MERINO, *Le trappole della memoria*, trad. it. a cura di E. Vaccaro, Roma, Aracne (collana «Terra iberica», sez. 3 «Il Traghetto», 1), 2007 (ed. orig.: *La memoria tramposa*, León, Edilesa, 1999; rist. Madrid, Alfaguara, 2004, nella raccolta *Cuentos de los días raros*).

<sup>3</sup> J. M. MERINO, *Racconti del libro della notte*, trad. it. e introd. a cura di F. De Santis, Madrid, Aracne (collana «Terra iberica», sez. 3 «Il Traghetto», 2), 2007 (ed. orig.: *Cuentos del libro de la noche*, Madrid, Alfaguara, 2005).

<sup>4</sup> J. M. MERINO, *La rotonda dei fuggitivi*, trad. it. a cura di Aviva Garribba, Roma, Aracne (collana «Terra Iberica», sez. 3 «Il Traghetto», 4), 2012 (ed. orig.: *La glorieta de los fugitivos*, Madrid, Páginas de Espuma, 2007).

<sup>5</sup> M. de CERVANTES SAAVEDRA, *Don Chisciotte della Mancia, Prima Parte. Traduzione italiana in occasione del IV Centenario (1605-2005)*, a cura di P. Botta, traduttori S. Bruckmann *et al.*, revisori C. Buonomi *et al.*, Pescara, Libreria dell'Università Editrice, 2005 ("Scaffale di Lettere", 6); ripubblicata in

adottare la formula della traduzione collettiva, rivelatasi felice per esperienze e risultati progressi, nella quale conta non solo il prodotto finale, vale a dire il testo tradotto, ma anche il processo traduttivo in sé quale momento di formazione e arricchimento reciproco, frutto di una pluralità di sguardi e di sensibilità.

Prima di fornire esempi concreti tratti dal *Río del Edén* con le relative soluzioni adottate, è utile a questo punto dare qualche breve notizia sul romanzo tradotto, visto che, al momento, nella sua versione italiana risulta ancora in corso di stampa per la medesima collana «Terra Iberica».

*El río del Edén* (Premio Nacional de Narrativa e della Crítica de Castilla y León nel 2013) è un romanzo articolato in quaranta capitoli che ripercorrono, in una continua alternanza tra presente e passato, le tappe cruciali di una storia d'amore, quella fra il protagonista Daniel e sua moglie Tere. Conosciutisi ai tempi dell'università, i due vivono un'intensa relazione, segnata in particolare da un viaggio compiuto insieme verso una remota regione dell'Alto Tago dove, accampati sulle rive di un'incantevole laguna, trovano una dimensione paradisiaca, da cui il titolo del romanzo. Tuttavia, l'idillio fra i due dura ben poco, in quanto viene progressivamente degradato da successivi tradimenti, reali o semplicemente sospettati, e da altre circostanze, come la nascita di un figlio affetto dalla sindrome di Down, di nome Silvio, e l'incidente di Tere, che rimane completamente paralizzata. Tutti questi episodi vengono rievocati nella memoria di Daniel durante il viaggio che questi compie con il figlio quattordicenne Silvio alla volta della mitica laguna degli inizi, per riversarvi le ceneri di Tere, ormai defunta. Nella storia, narrata mediante il ricorso alla seconda persona narrativa (sul quale si avrà modo di tornare in seguito), confluiscono diversi temi quali l'amore, il tradimento, la disabilità, il rapporto fra padre e figlio, ma soprattutto l'impossibilità del ritorno a un luogo e un tempo perduti, identificati dal protagonista in quella laguna dell'Alto Tago, simbolo di un

---

occasione del IV centenario della Seconda Parte del romanzo, insieme alla traduzione di questa, stavolta fuori dall'ambito del Master ma sempre collettiva, affidata a circa sessanta ispanisti, in maggior parte italiani. M. de CERVANTES SAAVEDRA, *Don Chisciotte della Mancia. Traduzione italiana in occasione del IV centenario (1615-2015)*, a cura di P. Botta, Modena, Mucchi, 2015, 2 voll.



passato nostalgicamente evocato quanto inutilmente ricercato, cifra comune della letteratura d'ogni tempo, dall'Ulisse omerico ai giorni nostri.

Veniamo ora alla traduzione: un primo elemento caratteristico, riscontrabile anche solo sfogliando il romanzo, è la presenza di illustrazioni d'autore, poste all'inizio d'ogni capitolo; l'interesse di Merino per il disegno e la grafica si riflette anche in altre sue opere, come ad esempio nei *Cuentos del libro de la noche*, dove i brevi racconti sono corredati da disegni e immagini spesso di sua creazione, mantenuti nella traduzione italiana. Nel *Río del Edén* le illustrazioni possiedono un valore metatestuale, poiché ricalcano quelli che nel romanzo vengono chiamati «*mandala*», piccoli disegni geometrici dalle forme sempre diverse e labirintiche che Tere aveva l'abitudine di fare come passatempo e che nel romanzo esprimono graficamente il contenuto di ciascun capitolo. Eccone alcuni esempi.



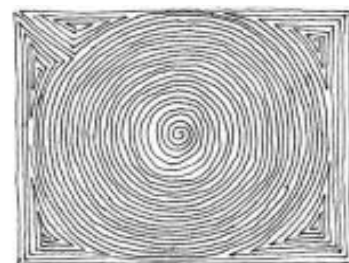
**Ill. 1: il viaggio edenico (cap. 7)**



**Ill. 2: Larry, l'amico statunitense di Tere (cap. 13)**



**Ill. 3: il rinnovato amore fra Daniel e Tere (cap. 20)**



**Ill. 4: la spirale d'amore fra i due protagonisti (cap. 25)**

Come per le precedenti traduzioni pubblicate nella collana, anche in questo caso, quindi, trattandosi di elementi autoriali e affatto accessori al testo, in sede di traduzione vengono mantenute le illustrazioni, nella stessa posizione che hanno nell'originale.

Passo ora in rassegna gli elementi che hanno maggiormente impegnato la riflessione delle traduttrici e di noi revisori, sui quali si è più diffusamente concentrato il dibattito in fase di traduzione. Fin dalla prima lettura del testo erano stati individuati aspetti di particolare rilievo, per i quali è stato necessario approntare soluzioni comuni già in sede preparatoria del lavoro. Il dato più evidente è, come si è già detto, la scelta della narrazione in seconda persona, che adotta il punto di vista del protagonista maschile Daniel<sup>6</sup>. Tale tecnica era stata precedentemente utilizzata da Merino in alcuni dei suoi miniracconti e in un'opera di maggior estensione, il romanzo autobiografico *Intramuros* (1998)<sup>7</sup>. Ciò ha comportato, com'è ovvio, la necessità per le traduttrici di una maggiore attenzione alla sintassi, condizionata – talvolta anche inconsapevolmente – dal più frequente uso in letteratura della prima e della terza persona.

L'aspetto che però qui mi preme sottolineare riguarda una delle conseguenze, per così dire, "indirette" che tale scelta narrativa ha avuto sulla traduzione, e che concerne le forme verbali.

Nel romanzo si alternano continuamente almeno tre piani temporali: quello del presente, quello di un passato più recente, che ha ancora ripercussioni sul presente, e quello di un passato più lontano, ormai irrimediabilmente svincolato dal tempo in cui viene ricordato. Ciò determina, a livello verbale, perlomeno tre usi nell'originale spagnolo, che sono, rispettivamente: il *presente indicativo*, il *pretérito perfecto de indicativo* o, meno frequentemente, l'*indefinido* e, infine, l'*imperfecto* o il *pretérito indefinido de indicativo*. Pur consapevoli dell'impossibilità di stabilire sempre una corrispondenza univoca con l'assetto della flessione verbale italiana, il *presente* è

---

<sup>6</sup> Definita dalla giuria del Premio Nacional de Narrativa come «*segunda voz autorreflexiva*». Cfr. «El País», 25 ottobre 2013: [http://cultura.elpais.com/cultura/2013/10/25/actualidad/1382700544\\_967359.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2013/10/25/actualidad/1382700544_967359.html) (ultima consultazione: 13/4/2016).

<sup>7</sup> J. M. MERINO, *Intramuros*, León, Edilesa, 1998; nuova ed. Madrid, Anaya, 2004.

stato reso in sede di traduzione col nostro presente, il *perfecto* col passato prossimo, l'*imperfecto* con l'imperfetto e il *pretérito indefinido* col passato remoto. Ciò premesso, la divisione dei piani temporali e la relativa articolazione dei tempi verbali nel romanzo può essere esemplificata secondo il seguente schema:

<b>Tempo della storia</b>	<b>Tempi verbali dell'originale spagnolo</b>	<b>Tempi verbali della traduzione italiana</b>
Presente narrativo: viaggio di Daniel e Silvio alla volta della laguna per depositarvi le ceneri di Tere: 24 ore circa, dalle «dieci e mezzo del mattino» (cap. 1) di un sabato, fino alle «nove passate» (cap. 40) della domenica.	<i>Presente de Indicativo</i>	Indicativo Presente
Passato recente: ricordato dal protagonista Daniel, riguarda il periodo immediatamente precedente al presente narrativo (morte di Tere ed elaborazione del lutto): un mese (cap. 28)	<i>Pretérito Perfecto / Indefinido de Indicativo</i>	Indicativo Passato Prossimo
Passato "lontano": la storia dei due personaggi principali, Tere e Daniel: venticinque anni (cap. 2)	<i>Imperfecto / Pretérito Indefinido de Indicativo</i>	Indicativo Imperfetto / Passato remoto

Le ultime due corrispondenze (passato recente e "lontano") sono state quelle più problematiche. Infatti, a differenza dello spagnolo, l'italiano ha visto negli ultimi decenni regredire – soprattutto nel parlato e in alcune regioni d'Italia – l'uso del passato remoto, che ha ceduto il passo a un più generico passato prossimo. Il problema è meno avvertito, certamente, nel campo delle lettere, dove la predilezione per un cosiddetto "standard letterario" ha fatto sì che il passato remoto sopravvivesse meglio che in altri ambiti<sup>8</sup>. Tuttavia, quando entra in gioco, come in questo caso, la narrazione in seconda persona, la questione del remoto emerge, oserei dire, in tutta la

<sup>8</sup> Per una visione d'insieme del fenomeno linguistico nell'italiano, cfr. G. M. ALFONZETTI, *Passato prossimo e passato remoto: dimensioni di variazione*, in Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza, vol. VII. *Morfologia e sintassi delle lingue romanze* (Palermo, 18-24 settembre, 1995), Tübingen, Niemeyer, 1996, pp. 27-37.

sua controversa problematicità. Ecco qui alcuni esempi che forse contribuiranno a chiarire meglio il senso delle mie affermazioni, dove segno in corsivo i passati remoti:

Ti *sentisti* sconfitto, perché non potevi immaginarti di stare senza Tere, e glielo *dicesti*, manifestando la tua delusione [...].

(cap. 11)

Ricordi chiaramente quella sbornia, perché durante la stessa *vivesti* un'esperienza importante. Tutti eravate brilli e per riprendervi *usciste* a svagarvi tra la neve che copriva la città, e che dava agli addobbi natalizi una consistenza di elemento naturale. Nella tua ubriachezza *percepisti* allora due livelli di confusione che dominavano la tua coscienza [...].

(cap. 15)

La sera del sabato *usciste* a cenare fuori, dopo *andaste* a bere qualcosa in diversi locali, e *vi metteste* a letto molto tardi e con abbastanza alcol in corpo. A mezzogiorno di domenica *ti svegliasti* assillato dall'idea che Carla dovesse andarsene, [...] Carla borbottò, adottò un atteggiamento scontroso di fastidio, ma infine *ottenesti* che si sistemasse e raccogliesse le sue cose, e la *portasti* a mangiare in un ristorante fuori città che le piaceva molto. Quando *rientrasti* a casa quella notte, Tere e Silvio già erano tornati dalla gita, [...].

(cap. 33)

Come si può osservare, il gruppo delle traduttrici ha optato, dopo lunga e attenta meditazione, per mantenere generalmente la corrispondenza con il nostro passato remoto. Confesso altresì che noi revisori avevamo caldeggiato un sistematico spostamento verso il trapassato prossimo, l'imperfetto o lo stesso passato prossimo a seconda dei casi, nonché, ove possibile, la resa implicita. Un intervento di così ampie proporzioni avrebbe comportato un radicale stravolgimento dell'articolazione dei piani temporali dell'originale spagnolo esemplificata nella tabella soprastante. Per di più, oltre a non essere sempre agevole, tale operazione non sarebbe forse risultata del tutto corretta sia dal punto di vista della fedeltà all'originale sia, talvolta, da quello grammaticale, soprattutto per quanto riguarda la dimensione aspettuale dei tempi verbali, che non è del tutto intercambiabile, tanto in italiano come in spagnolo. La decisione si rivelava assai difficile da prendere: tuttavia, nel rispetto della volontà

unanime delle nostre traduttrici, noi revisori ci siamo limitati a suggerire in taluni casi la resa implicita per aggirare così l'ostacolo, come in questi due esempi:

...*el ciclista solitario que surgió de lo alto de la loma* [...]

...il ciclista solitario *spuntato* dall'alto della collina [...]

(cap. 36)

*La estancia de Tere en el hospital duró casi ocho meses, y durante este tiempo asumiste con extrañeza un complejo mundo de responsabilidades, tuviste que organizar tu vida para hacer compatible tu trabajo con el cuidado de Silvio, [...]*

La permanenza di Tere all'ospedale durò quasi otto mesi, e durante quel periodo ti facesti carico con sgomento di un complesso mondo di responsabilità, *organizzando* la tua vita per rendere compatibile il tuo lavoro con l'assistenza di Silvio, [...].

(cap. 37)

Pur volendo limitare il più possibile gli interventi sul testo, in altre circostanze si è reso necessario un vero e proprio cambio di tempi verbali, dettato da ragioni di registro, in particolar modo nei dialoghi. Di seguito, uno scambio di battute prima e dopo il cambio di tempi verbali:

- Il fatto è che all'improvviso *irrompesti* nella mia vita con insistenza – mormori.
- E non ti *piacque*?
- Come non mi piaceva? Allora *mi sembrò* stupendo – rispondi, malinconico.
- E poi, quella volta *fosti* tu ad attaccare – dice nell'oscurità la voce burlona di Carla.

[...]

- Il fatto è che mi *conquistasti* – aggiungi.
- *Fu* un impulso strano, la maledetta curiosità morbosa giovanile, mantenuta durante gli anni, che *riuscii* a soddisfare.
- E *ne valse* la pena? – domandi, ma lei non soddisfa la tua curiosità.
- Finalmente potevo sapere che sapore avevano gli abbracci di quel tipo che aveva corteggiato mia sorella con tanto impegno.
- Ti domando se *ne valse* la pena – insisti.

(cap. 31)

- Il fatto è che all'improvviso *avevi fatto irruzione* nella mia vita con insistenza – mormori.
- E non ti *piaceva*?
- Come non mi piaceva? Allora *mi sembrava* stupendo – rispondi, malinconico.

- E poi, quella volta *sei stato tu* ad attaccare – dice nell’oscurità la voce burlona di Carla.
- [...]
- Il fatto è che mi *avevi conquistato* – aggiungi.
  - *Fu* un impulso strano, la maledetta curiosità morbosa giovanile, mantenuta durante gli anni, che *ero riuscita* a soddisfare.
  - E *ne è valsa* la pena? – domandi, ma lei non soddisfa la tua curiosità.
  - Finalmente potevo sapere che sapore avevano gli abbracci di quel tipo che aveva corteggiato mia sorella con tanto impegno.
  - Ti domando se *ne è valsa* la pena – insisti.

(cap. 31)

Credo che sia molto interessante il dibattito linguistico scaturito da queste difficoltà traduttive circa una sorta di reticenza, quasi di “pudore”, da parte degli utenti della lingua italiana verso l’uso di tempi verbali generalmente avvertiti come antiquati e “pesanti”, fenomeno estraneo per contro allo spagnolo, che ne fa abbondante ricorso a ogni livello di registro, malgrado la complessità morfologica che alcune voci verbali possiedono anche in questa lingua.

Tale dibattito è stato uno dei momenti di riflessione più interessanti e fecondi di questa esperienza traduttiva. Credo altresì che, al di là dei risultati e degli effetti stilistici raggiunti, sia da elogiare il coraggio e la coerenza con cui le traduttrici hanno portato avanti la loro scelta di mantenere il più possibile il passato remoto, opzione rischiosa per quanto riguarda la resa ma del tutto legittima in termini di fedeltà, come si è potuto apprezzare dagli esempi, oltre che assolutamente corretta sia dal punto di vista grammaticale che sintattico.

Un altro elemento che ha suscitato non poche difficoltà traduttive è stato quello della punteggiatura e, conseguentemente, della sintassi del testo meriniano. Nel romanzo si alternano i dialoghi e le descrizioni del momento in cui si narra la vicenda e i ricordi e le riflessioni dell’io-tu, che diventa talvolta un “voi”: il tutto viene espresso in una forma il più aderente possibile alla dimensione del parlato, anche nel monologo (o dialogo interiore) che il protagonista Daniel mantiene con se stesso nel corso di tutto il romanzo. L’effetto di parlato viene ottenuto mediante un abbondante ricorso alla virgola, nettamente privilegiata da Merino rispetto a tutti gli altri segni

interpuntivi, aspetto che si è mantenuto nella traduzione, tanto nelle parti narrative come in quelle dialogate; eccone un esempio tratto nuovamente da un dialogo:

*No te dejes engañar por los autobuses, ni por esas carreteras infames y los lugares polvorientos, ni por este calor que parece de verdad, ni por esa mochilona que pesa un quintal, como la dichosa tienda de campaña, ni por ese ojo fisgón de la laguna, ni siquiera por el tesoro que guarda, claro que estamos en la Tierra, provincia de Guadalajara, pero en la Tierra recién creada, en el Jardín del Edén, y ahora dime a cuántos conoces tú que se lleven a su chica al mismísimo Edén a pasar la luna de miel.*

Non farti ingannare dagli autobus, né da quelle strade infami e dai luoghi polverosi, né da questo caldo che fa spavento, né da quello zainone che pesa un quintale, come la maledetta tenda da campeggio, né da quell'occhio ficcanaso della laguna, neppure dal tesoro che custodisce, certo che siamo sulla Terra, provincia di Guadalajara, ma sulla Terra appena creata, nel Giardino dell'Eden, e ora dimmi quanti ne conosci che portano la loro ragazza in un vero e proprio Eden a trascorrere la luna di miele.

(cap. 5)

Tale scelta stilistica determina a livello sintattico costruzioni “a incastro”, dove elementi della frase si ricollegano a quelli del periodo successivo in modo da rendere in alcuni casi inalterabile l'ordine delle parole in traduzione. Coerentemente con questo tentativo di riprodurre il parlato, abbiamo riscontrato elementi fraseologici tipici del registro colloquiale, come per esempio i casi di «*pues*», «*pues eso*», tradotti di volta in volta a seconda delle esigenze espressive riscontrate a partire dal contesto con «*beh*», «*allora*», «*insomma*»:

*Pues* un espacio de cuento, no real, no de verdad [...]

*Beh*, uno spazio raccontato, non reale, non vero [...]

(cap. 1)

*Vale*, pues yo llevaré la comida y los jerséis [...]

E va bene, *allora* io porterò il cibo e i maglioni [...]

(cap. 3)

- *A lo mejor ellos son los guardianes del tesoro, [...] pues estos lo mismo, cuidando de que nadie pueda llevárselo, porque fíjate en los que debe de ser un tesoro.*
- *Cuéntamelo.*

- Pues eso, *un tesoro, con ¿cómo se llaman?, perlas, perlas gordas, y esas piedrecitas que brillan.*
  - *¿Diamantes?*
  - Eso, *diamantes, y oro, oro nada menos, mucho oro.*
- 
- Forse loro sono i guardiani del tesoro, [...] *ecco, questi lo stesso, stanno attenti che nessuno possa portarselo via, perché immaginati cosa dev'essere un tesoro.*
  - Dimmelo.
  - *Ecco insomma, un tesoro, con... come si chiamano?, perle, perle grosse e quelle pietruzze che brillano.*
  - Diamanti?
  - *Ecco, diamanti e oro, oro nientemeno, molto oro.*

(cap. 4)

Un discorso analogo si può fare per il caso di «*hombre*» con valore interiettivo, di cui mostro due ricorrenze.

- *Sigue, hombre, no me dejes así, [...]*
- Continua, *dai, non lasciarmi così, [...]*
- *Aquí te espero. Pero deja la mochila, hombre.*
- Ti aspetto qui. Ma lascia lo zaino, *su.*

(cap. 4)

(cap. 27)

Parimenti determinato da esigenze espressive, si riscontra nel romanzo un cambio dei piani temporali, con conseguente scarto di tempi verbali, all'interno di uno stesso periodo, come in questo esempio di uso del futuro nel passato, tratto da un flashback del protagonista Daniel.

*De la abuela, Tere aprendió a usar muy bien el horno para cocinar, y con el tiempo tu serás capaz de guisar dignamente algunos platos, con lo que a la hora del mediodía, en los fines de semana, ausente Adela, os unirá en la cocina una labor de equipo que hace más sólido ese cuerpo dividido en dos que os conforma, y tras la comida acaso durmáis una siesta y se repitan los juegos amorosos, o acaso salgáis a dar un paseo si el día es hermoso, por ejemplo en primavera, aunque a lo largo de todo el año os gusta dar largas caminatas en vuestro tiempo libre, como cuando erais tan jóvenes, recorrer las calles de la ciudad con un destino vago, en un rumbo que muchas veces lleva por lugares antes desconocidos, y contempláis con*



*sorpresa los edificios, señaláis la especial gracia de este o de aquel, la disposición singular de tal placita, igual que os gustará caminar por las ciudades del extranjero que visitaréis tras los minuciosos preparativos de Tere, billetes, hoteles, mapas, planos, información cultural.*

Dalla nonna, Tere aveva imparato a usare molto bene il forno per cucinare, e con il tempo tu sarai in grado di preparare dignitosamente alcuni piatti, pertanto a mezzogiorno, nei fine settimana, assente Adela, vi unirà in cucina un lavoro di squadra che rende più solido quel corpo diviso in due che vi conforma, e dopo il pranzo forse farete un sonnellino e si ripeteranno i giochi amorosi, o forse uscirete a fare una passeggiata se il tempo è bello, per esempio in primavera, anche se durante tutto l'anno vi piace fare lunghe camminate nel vostro tempo libero, come quando eravate giovani, percorrere le vie della città senza una meta precisa, in una direzione che molte volte vi porta in luoghi prima sconosciuti, e contemplate con sorpresa gli edifici, indicate la particolare grazia di questo o quello, la disposizione singolare di tale piazzetta, allo stesso modo in cui vi piacerà camminare per le città estere che visiterete dopo i minuziosi preparativi di Tere, biglietti, alberghi, mappe, piantine, informazioni culturali.

(cap. 24)

In termini di tecnica narrativa, tutto il passaggio, ben più esteso di quanto qui citato, si costituisce come una prolessi all'interno di un'analessi, ragione che determina, a livello sintattico, lo scarto fra i tempi verbali, mantenuto pertanto in sede di traduzione.

Da un punto di vista lessicale, si possono individuare campi semantici che abbracciano, con la presenza di parole ricorrenti, l'intero romanzo. Il primo di questi riguarda i termini geografici, particolarmente abbondanti nelle descrizioni del paesaggio. Daniel torna diverse volte nel corso della propria vita in quel luogo mitico rappresentato dalla laguna, che in base ad alcune informazioni disseminate da Merino nel testo – e come poi l'autore stesso ha dichiarato – è stata identificata con la *laguna de Taravilla*, luogo reale situato nella zona dell'Alto Tago, nella provincia di Guadalajara, attualmente sede di una riserva naturale. Le descrizioni minuziose dell'ambiente selvaggio coincidono fotograficamente con la realtà fisica del luogo e l'autore dedica diverse pagine del romanzo a ritrarre il paesaggio, il cui mutare coincide con le stagioni e con i diversi stati d'animo dei personaggi che lo attraversano. La centralità dell'elemento naturale nel romanzo ha portato alcuni critici a considerarlo come un vero e proprio personaggio aggiuntivo:

*el detallismo paisajista era fácil de encontrar en el XIX y principios del XX, hoy José María Merino propone un paisajismo moderno y fresco que no se detiene tanto en la erudición botánica y sí en transmitir sensaciones de modo que el entorno sea un personaje más<sup>9</sup>.*

Un caso particolarmente interessante dal punto di vista traduttivo è senz'altro quello di «*laguna*», parola assai ricorrente nel romanzo. Ancora una volta è stata una scelta delle traduttrici impiegare il termine italiano 'laguna', pur consapevoli del fatto che nella nostra lingua l'accezione più comune della parola rimanda ad ambienti costieri e a specchi d'acqua alimentati dal mare, il che inizialmente aveva posto un problema, perché sembrava fuorviante nei confronti del lettore italiano. Pur tuttavia, una serie di ricerche più approfondite ha dimostrato la possibilità di tale impiego per ambienti fluviali situati in zone interne e ha fatto preferire 'laguna' ai più comuni ma meno evocativi 'lago' o 'laghetto'.

Un altro campo semantico presente nel *Río del Edén* riguarda la disabilità, e coinvolge sia il personaggio di Silvio che, in seguito, quello di Tere. Dalle interviste rilasciate da Merino stesso dopo l'uscita del romanzo sappiamo che l'autore ha compiuto un importante lavoro di documentazione prima di affrontare questo delicato tema, trascorrendo diverso tempo in centri specializzati, per osservare da vicino ragazzi con la stessa sindrome di Silvio, trasferendosi persino a Toledo per un periodo, al fine di conoscere meglio la quotidianità dei tetraplegici nell'ospedale cittadino, lo stesso nel quale viene ricoverato il personaggio di Tere in seguito all'incidente<sup>10</sup>. Tutta questa ricerca trova riscontro a livello linguistico nell'uso di una serie di tecnicismi d'ambito medico, come nel caso di «*cama clínica*» (cap. 1) e «*cama articulada*» (cap. 4), tradotti rispettivamente con «letto da degenza» e «letto articolato». Al capitolo 37 compare una serie di termini per illustrare i problemi di salute legati all'immobilità forzata cui è costretta Tere, che comporta «*úlceras o escaras de la piel [...] espasmos [...] problemas cardíacos*» («ulcere o escare

---

<sup>9</sup> A. CAPARRÓS GÓMEZ DE MERCADO, *El río del Edén, de José María Merino*, in «Análisis Digital» (10-12-2012): <http://www.analisisdigital.org/2012/12/10/el-rio-del-eden-de-jose-maria-merino/> (ultima consultazione: 13/4/2016).

<sup>10</sup> Cfr. l'intervista all'autore su «El País» del 5 febbraio 2013.

cutanee [...] spasmi [...] problemi cardiaci»), difficoltà legate al «*decúbito supino*» («decubito supino»), con la conseguente necessità di una continua «*mobilización corporal*» («mobilizzazione corporea»). Ancora, nel medesimo capitolo, nella descrizione dell'ambiente domestico riadattato alle nuove esigenze familiari, si trovano nuove parole tecniche, come «*barandillas, estribos y anclajes de ayuda, [...] silla ortopédica de ruedas [...] cama eléctrica [...] silla móvil para la casa y la calle [...]*» («sponde, appoggi e ancoraggi di sostegno, [...] sedia a rotelle ortopedica per la doccia [...] letto elettrico [...] la sedia a rotelle per la casa e per l'esterno [...]). Per tutti questi casi è stato necessario effettuare ricerche lessicografiche approfondite per le corrispondenze italiane e, in seguito, uniformare ciascuna scelta traduttiva nelle diverse occorrenze di tali termini.

La caratterizzazione dei personaggi riflette parimenti un intenso lavoro di ricerca linguistica da parte di Merino. Mi interessa mostrare il caso particolare di Silvio. La lingua utilizzata dal personaggio possiede una doppia caratterizzazione: da un lato, l'autore impiega elementi propri del gergo giovanile (nel momento in cui si narra la storia Silvio è un adolescente), vago, sintetico e talvolta persino formulare. Esempi del genere sono presenti in sequenze come quella che vede Silvio parlare delle creature dello spazio, denominate genericamente «*bichos*»; di seguito, se ne possono apprezzare degli esempi tratti dall'originale, con le rispettive traduzioni:

*Papá, hay unas cosas, unos bichos, los llaman seres, unos seres que son del espacio [...].*

Papà, ci sono delle cose, delle *bestie*, li chiamano esseri, alcuni esseri [...].

*¡Y ahí no hay hombres lagarto! – añadió – ¡no hay hombres bicho, papá! [...].*

E lì non ci sono uomini lucertola! – aggiunse – Non ci sono uomini *bestia*, papà! [...].

(cap. 1)

– *Esos bichos son así de raros – responde Silvio, muy seguro –. Paula dice que a lo mejor andan por ahí cerca y no los puedes ver. Crees que son fríos y son calientes, o crees que te vas a helar si los tocas y resulta que te quemas.*

– Quelle *bestie* sono così strane – risponde Silvio, molto sicuro –. Paula dice che magari se ne vanno in giro qui vicino e non le puoi vedere. Pensi che sono freddi e sono caldi, o credi che ti congelerai se li tocchi e va a finire che ti bruci.

(cap. 4)

Sempre nell'intento da parte dell'autore di ricalcare un linguaggio adolescenziale, ricorrono alcune formule stereotipate proprie del lessico giovanile, come nel caso di «*seño Aurora*», tradotto come «prof. Aurora».

Il personaggio di Silvio viene ulteriormente caratterizzato attraverso piccole sgrammaticature e parole pronunciate con difficoltà durante i dialoghi, per le quali è stato necessario ricreare in italiano gli effetti prodotti dal testo spagnolo. Eccone qualche esempio con le parole «extraterrestre» e «alieni»:

*Al principio no era capaz de pronunciar la palabra «extraterrestre» y todavía a veces dice algo así como «estrateste», condensando sílabas y erres, de la misma manera que «alienijnas» es el modo como nombra a los alienígenas [...]*

Al principio non era capace di pronunciare la parola «extraterrestre» e ancora a volte dice qualcosa come «estrateste», condensando sillabe ed erre, così come «aglieni» è il modo per nominare gli alieni [...]

(cap. 1)

La difficoltà verbale di Silvio si associa all'imprecisione terminologica, dando luogo durante i suoi dialoghi col padre ad alcuni dei rari momenti di comicità del romanzo, come nel caso della parola «*abdurre*»

- *Mientras bebía, me he acordado de los extraterrestres. ¿Tú sabías que esos extraterrestres te chupan?* –pregunta.
- *¿Cómo que te chupan?*
- *Así – dice, aspirando con fuerza con la boca abierta, haciendo vibrar su gran lengua –, te chupan y te llevan a sus naves, y allí hacen esas cosas contigo – y añade una palabra que suena como «experimento».*
- *Quieres decir que te abducen – respondes –. Y es experimentos. Repite.*
- *Eso, esa palabra tan difícil, «experimentos», pero es lo mismo, te chupan, o como tú lo dices.*

- Mentre bevevo, mi sono ricordato degli extraterrestri. Tu lo sapevi che questi extraterrestri ti risucchiano? – domanda.
- Come ti risucchiano?
- Così – dice, aspirando con forza con la bocca aperta, facendo vibrare la sua grande lingua –, ti risucchiano e ti portano sulle loro navicelle e lì fanno quelle cose con te – e aggiunge una parola che suona come «esperimento».
- Vuoi dire che *ti abducono* – rispondi –. Ed è «esperimenti». Ripeti.
- Sì, questa parola così difficile, «esperimenti», ma è lo stesso, ti risucchiano, o come dici tu.

(cap. 9)

Il termine d'origine latina, che ricorre anche altrove nel romanzo, viene qui utilizzato nell'accezione che possiede in inglese, col significato di 'rapimento' (in questo caso, da parte degli alieni), e contrapposto dal padre al più impreciso e generico «risucchiare» usato da Silvio. Dal punto di vista linguistico è considerabile, in questa accezione, come un latinismo di ritorno o xenolatinismo.

Un altro esempio della lingua di Silvio è rappresentato dall'espressione «*chicodáun*» / «*ragazzodaun*» (cap. 4), mediante la quale egli identifica se stesso. In sede di traduzione si è optato per evidenziare in corsivo il traduttore italiano, al fine di rendere più intelligibile al lettore l'espressione ricalcata dall'originale spagnolo.

Presento infine un nodo traduttivo, legato alla pronuncia non proprio corretta del personaggio di Silvio, per il quale si è rivelato fondamentale l'ausilio di Merino stesso:

*Si estuviese aquí, podría contarle cosas, como hace el capitán Estúar con los astronautas dormidos de Guaitestesion.*

Se fosse qui, potrei raccontarle delle cose, come fa il capitano *Stuar* con gli astronauti di *Uaitstascion*.

(cap. 1)

- *¡Qué sed!* – esclama –. *Como la que pasaban los guerreros de Estúar en Lernia*
- Che sete! – esclama –. *Come quella che avevano i guerrieri di Stuar a Lernia*

(cap. 17)

Pur coscienti del fatto che si trattava della deformazione di nomi anglosassoni, non riuscivamo a capire a quale racconto, film o serie di fantascienza essi facessero riferimento. La consultazione diretta dell'autore ci ha svelato che si tratta di nomi di pura fantasia, ragion per cui ne abbiamo adattato la forma alla grafia italiana.

Oltre al già citato ambiente lacustre, l'altro paesaggio che nel romanzo fa da sfondo a gran parte dell'azione narrata è quello urbano: principalmente Madrid, con altri momenti ambientati a Toledo, come si è visto, e in una città tedesca (si tratta di Münster, anche se Merino non lo dice esplicitamente), dove Daniel si reca in diverse occasioni per lavoro.

La toponomastica madrilenica affiora in diverse circostanze, per dare consistenza reale al narrato. Tali riferimenti non hanno quasi mai creato difficoltà in traduzione, perché risolti all'interno del testo stesso. Per le menzioni di «*Calle del Tesoro*», «*Calle del Pez*», «*Argüelles*», «*Retiro*», «*Calle Príncipe de Vergara*» non è stata dunque necessaria alcuna nota. In un'occasione si è però ritenuto opportuno apporne una, per rendere più chiaro il testo anche a chi non conosce la capitale spagnola. Si tratta della «*Cuesta de Moyano*», nota per il mercato dei libri, che ricorre due volte nel romanzo: abbiamo quindi costruito dei rimandi interni, per facilitare a chi legge il reperimento dell'informazione.

A proposito di note esplicative del traduttore, pur cercando di limitarne l'uso allo stretto indispensabile, in diversi luoghi del romanzo se n'è avvertita l'esigenza. Esse sono generalmente di due tipi: quelle volte a chiarire la presenza di elementi estranei alla cultura italiana, principalmente della Spagna peninsulare ma non solo, e quelle legate a riferimenti e citazioni intertestuali presenti nel romanzo.

Per il primo caso, si segnala in rapida successione la presenza di quelli che si potrebbero classificare come culturemi in senso lato: tali sono i riferimenti alle tradizioni ispaniche legate all'Epifania e ad alcuni riti particolari come quello delle scarpe, oppure l'usanza di mangiare uva alla mezzanotte dell'ultimo dell'anno (capp. 4 e 37).

Un altro esempio di uso della nota è rappresentato dai riferimenti ai canti popolari ispanici e tedeschi («*corridos, villancicos, vidalitas*» [...] *El cóndor pasa* [...] *O Tannenbaum*», cap. 15); nel caso di *villancicos*, che ricorre anche al capitolo 37, abbiamo inserito una nota di rimando. Anche per «*Siglo de Oro*», seppur tradotto come «Secolo d’Oro» (cap. 19), si è deciso di servirsi di una nota per chiarirne meglio il significato al nostro lettore. Allo stesso modo, per il culturema d’ambito gastronomico «*churros*» (cap. 33), la soluzione di una brevissima nota esplicativa è parsa la più adeguata, in luogo di un’improbabile corrispondenza con la tradizione dolciaria italiana. Citiamo infine il caso di un “modismo”, l’espressione idiomatica «*noche toledana*» (cap. 36), modismo sì, ma qui anche gioco di parole dilogico, in riferimento alla dolorosa esperienza del ricovero di Tere nell’ospedale di Toledo in seguito all’incidente. Anche questo nodo traduttivo si è sciolto con una nota.

Per il secondo caso, quello dei riferimenti intertestuali, abbiamo diversi tipi di citazione nel romanzo e anche qui, talvolta, si è fatto ricorso alla nota: anzitutto, le citazioni esplicite, spesso compiute da Silvio, riguardanti storie, leggende e racconti d’avventura e di fantascienza. Sono state necessarie due note, rispettivamente, per il «castello di Andrai e Non Tornerai» (cap. 1), riferimento alle raccolte di racconti popolari della scrittrice del XIX secolo Cecilia Böhl de Faber y Larrea, meglio nota con lo pseudonimo di Fernán Caballero, e per la menzione del «Pianeta Tenebroso» (cap. 1), tratta dai romanzi fantascientifici dello scrittore Rafael Barberán Domínguez, firmati con lo pseudonimo di Ralph Barby. La fervida immaginazione del ragazzo, stimolata dai racconti materni, dalle letture e dalle serie televisive di cui è appassionato, produce talvolta vere e proprie enumerazioni di personaggi appartenenti a questi mondi:

Silvio aveva decorato molti punti della casa con fiocchi, campanelle, palline dorate e, soprattutto, con certi disegni commemorativi, abbastanza inintelligibili, che pretendevano di illustrare le più memorabili storie che Tere gli aveva raccontato: ed ecco *Biancofiore, Pollicino, Hansel e Gretel, il mago di Oz, Biancaneve con i nani, Frodo Baggins, Yoda e Chewbacca* [...]

(cap. 37)

Nel caso citato, la notorietà dei personaggi ha reso innecessaria qualsiasi nota. Altrove, come per il canto popolare infantile diffuso nella regione cantabrica *Río verde*, che viene evocato più volte nel romanzo, si è deciso di mantenere il testo in lingua originale, corredandolo di traduzione in nota alla prima ricorrenza (cap. 5).

Il personaggio di Daniel si rende latore di almeno due citazioni letterarie: recita dei versi di Calderón de la Barca, tratti dal dramma *La dama duende*, per i quali la soluzione adottata è stata la stessa di *Río verde*, con il testo originale e la traduzione italiana in nota. In questo caso, essendo disponibile una versione italiana del dramma calderoniano, seppur in prosa, si è deciso di utilizzare questa a piè di pagina. Per l'altra citazione che Daniel compie nel romanzo, dove a un certo punto declama a memoria un'aria della *Traviata* di Verdi, si è mantenuto il testo senza aggiungere alcuna nota, essendo questo già in italiano nell'originale.

Il tradimento è uno dei temi centrali del romanzo: Daniel e Tere fanno spesso riferimento nel corso della narrazione alla leggenda che vedrebbe proprio nella laguna qui descritta, la *Laguna de Taravilla*, lo sfondo della famosa storia del conte don Julián, leggendario artefice dell'invasione araba della Spagna che, dopo aver tradito il re don Rodrigo, avrebbe gettato in queste acque il proprio tesoro. Dato il già ingente numero di note, si è ritenuto più opportuno non aggiungerne un'altra, tanto più che la leggenda viene già sufficientemente spiegata all'interno del testo originale alla prima menzione.

Nel romanzo si rintracciano almeno altri due riferimenti intertestuali evidenti: in primo luogo quello alla Bibbia, presente persino nel titolo e reiterato in numerosi luoghi del romanzo, soprattutto nella prima parte, durante il viaggio edenico della coppia di innamorati.

*El río del Edén* contiene inoltre diversi omaggi a Cervantes e alla sua opera più famosa, il *Don Chisciotte*, spesso al centro delle riflessioni di Merino in articoli, saggi e conferenze<sup>11</sup>. Tere viene chiamata «Sancia Panza» da Daniel («Hai vinto,

---

<sup>11</sup> Cfr. J. M. MERINO, *Atreverse con don Quijote*, in «Leer», 99 (febbraio, 1999), pp. 32-33, ripubblicato con il titolo *De Borges y el Quijote*, nella raccolta di racconti *Días imaginarios*, Barcelona, Seix Barral, 2002, pp. 163-68. J. M. MERINO, *Cuatro preguntas y una aclaración a propósito de Sancho Panza*, in «Leer», 158,



Sancia Panza», cap. 7); il cavaliere mancego e il suo scudiero vengono di nuovo menzionati da Silvio:

– Vanno a cavallo! – esclama Silvio, meravigliato dell'incontro.

Per alcuni istanti rimane a bocca aperta, come se cercasse di identificare quelle figure, e finalmente aggiunge:

- Come don Chisciotte e Sancio Panza!
- Sancio Panza montava un asino, ragazzo.
- È vero.

(cap. 22)

Per concludere, ho voluto evidenziare alcune delle principali difficoltà poste dalla traduzione di questo romanzo, esponendo le soluzioni di volta in volta adottate dal gruppo. Certamente suscettibili di miglioramenti: anche per questa traduzione si dovrà pertanto tracciare un bilancio conclusivo delle perdite subite rispetto al testo originale, perdite a mio giudizio anzitutto stilistiche, per la non sempre facile riproduzione della scrittura dell'autore nella lingua d'arrivo.

Le questioni esposte hanno animato il dibattito delle traduttrici prima e dei revisori poi. Tale dialogo, alimentato dalla pluralità dei traduttori, ha poi trovato una naturale prosecuzione nel monologo che ciascuno, un po' come il protagonista del romanzo, ha tenuto con sé, continuando a riflettere su tali questioni autonomamente, e tuttavia in modo un po' diverso – ritengo – da come lo avrebbe fatto se avesse tradotto in solitario.

Oltre a questo bagaglio formativo e di esperienze che una traduzione condotta in questa modalità collettiva comporta per chi la pratica, c'è poi l'altro aspetto, quello comune a ogni sforzo traduttivo, che costituisce la bellezza in sé del tradurre, ossia la traduzione che, nel suo farsi, entra nei complessi meccanismi di gestazione e

---

2004, pp. 176-77. Alcune creazioni originali dell'autore leonese hanno avuto come fonte d'ispirazione il cavaliere della Mancha, con la scrittura di un "apocrifo" in forma di "miniracconto" dal titolo *La cuarta salida*, che si trova in *Cuentos del libro de la noche...*, op. cit., p. 77). In *La glorieta de los fugitivos*, Merino compendia l'intero romanzo in un miniracconto, «Historia de don Quijote» (J. M. MERINO, *La glorieta...*, op. cit., p. 220).

costruzione del testo: è questa possibilità un privilegio impagabile che hanno i traduttori.

*Massimo Marini*

**Parole-chiave:** *Lexicon; Translation; Spanish contemporary literature;* Lessico; Letteratura spagnola contemporanea; Traduzione.