

Carla Carotenuto

***TEORIA E PRASSI DELLA TRADUZIONE LETTERARIA.
ANALISI TESTUALE DI 'SENILITÀ'
TRADOTTO DA CARMEN MARTÍN GAITE***

1. I punti di vista sulla traduzione

La pluralità di approcci teorici e l'intensificarsi di studi negli ultimi anni attestano l'interesse sempre più vivo da parte degli studiosi per l'atto del tradurre. All'antica concezione della traduzione quale mero esercizio di resa automatica da una lingua all'altra, si è sostituito, grazie agli apporti di discipline e orientamenti diversificati (storia letteraria, teoria della letteratura, linguistica, filosofia, retorica, semiotica;¹ le riflessioni di Jakobson, Lotman, Gadamer, Derrida, le indagini delle scuole di Lovanio e di Tel Aviv), il concetto di "processo" che investe non solo il piano linguistico ma l'intero sistema socio-culturale. "Per traduzione non si intende quindi più il dannoso esercizio "parola per parola" su frasi isolate e fuori contesto, ma un'attività che aiuta a capire le convergenze e le divergenze strutturali, discorsive e testuali tra L1 e L2, rilevabili negli usi".² Le principali teorie linguistiche contemporanee sulla traduzione possono essere classificate, schematicamente, in quattro tipologie: lo strutturalismo (anni '50-'60), le teorie testuali (anni '70), i *Translation Studies* (fine anni '70), l'approccio integrato tra indirizzi diversi.

Nell'ambito dello strutturalismo prevale dapprincipio un'analisi di tipo linguistico, incentrata sull'enunciato concepito come una struttura chiusa e svincolata da qualsiasi contatto con sistemi differenti. Fondamentale è il contributo fornito dalla Scuola di Praga, e in special modo da Jakobson, che supera la nozione di *langue* come sistema chiuso, privilegiando la dimensione interlinguistica. Jakobson³ distingue tre tipi di traduzione: endolinguistica (o intralinguistica), interlinguistica e intersemiotica. Strutturalisti come Darbelnet, Vinay e Catford attribuiscono importanza, nell'operazione di traduzione, al principio di "equivalenza" su cui si basa la corrispondenza tra il testo di partenza e la sua traduzione. L'equivalenza potrebbe essere definita come una relazione dialettica fra i segni e le strutture interne ed esterne ai testi nelle lingue di partenza e di arrivo. Partendo dal presupposto che non esiste un'uguaglianza tra due lingue, gli studiosi stabiliscono diversi tipi di equivalenza. Catford⁴ parla di equivalenza per estensione, per livello e per grado, mentre Kade, soffermandosi sulla corrispondenza di parole, distingue quattro gradi di equivalenza: totale, facoltativa, parziale, assente. Le tesi dei teorici praghensi sono successivamente approfondite da altri gruppi di ricerca.

¹ Di recente pubblicazione è il testo P. CALEFATO - G. CAPRETTINI - G. COLAIZZI (a cura di), *Incontri di culture. La semiotica tra frontiere e traduzioni*, UTET, Torino 2001. Alla traduzione è dedicato anche il numero speciale di «Hortus», n. 22, II semestre 1998.

² E. BORELLO, *Teorie della traduzione. Glottodidattica e scienze della comunicazione*, QuattroVenti, Urbino 1999, p. 19.

³ Cfr. R. JAKOBSON, *Aspetti linguistici della traduzione* (1959), in *Saggi di linguistica generale*, trad. it., Feltrinelli, Milano 1966.

⁴ Cfr. J.C. CATFORD, *A linguistic theory of translation. An essay in applied linguistics, language and language learning*, OUP, London 1965.

Negli anni '70 l'attenzione viene focalizzata sul testo e sui distinti contesti culturali, riconoscendo i limiti dell'approccio formalistico basato sullo studio del singolo sistema linguistico. Numerosi sono i percorsi indicati dagli studiosi. Eugene Nida,⁵ ad esempio, individua un ambito linguistico e uno extralinguistico proponendo un modello in cui trovano spazio l'equivalenza formale e quella dinamica. La prima è data dalle corrispondenze di forma e contenuto, mentre la seconda si basa sulle relazioni fra emittente e ricevente che, instaurate nella lingua di partenza, devono essere garantite e ricostruite in quella d'arrivo. Diversa è la posizione di Popovic⁶ che sostiene l'impossibilità di stabilire l'equivalenza dato che la traduzione comporta necessariamente una "deviazione". Tale convinzione può essere considerata come il punto di partenza di un processo che culmina, con i *Translation Studies*, nel rifiuto di qualsiasi atteggiamento normativo.

Con i *Translation Studies* (siglati T.S.; il termine fu proposto da André Lefevere nel 1978)⁷ si afferma una disciplina apposita per lo studio della traduzione. Sotto questa definizione sono riuniti diversi percorsi di ricerca, intrapresi da studiosi di varie nazionalità, accomunati dalla centralità attribuita al testo d'arrivo. La traduzione non viene più esaminata in un rapporto di dipendenza dal testo di partenza, ma è analizzata nella sua essenza di opera appartenente a un preciso contesto socio-culturale. Significativi in tal senso sono gli studi di Susan Bassnett, James Holmes, José Lambert, André Lefevere, Itamar Even-Zohar, Gideon Toury per i quali l'obiettivo primario non è formulare una teoria della traduzione, ma studiare il processo traduttivo prescindendo da ogni prescrizione.

Il gruppo della scuola di Lovanio, attivo da più di venti anni e capeggiato da José Lambert,⁸ si occupa dell'aspetto diacronico dei T.S., ripercorrendo la storia della traduzione attraverso le affermazioni dei traduttori e gli atteggiamenti prevalenti. Lambert elabora un modello descrittivo per lo studio della letteratura intesa come sistema complesso. Fondamentale è l'attività svolta da CETRA (Center for Translation, Communication and Cultures), uno speciale programma di ricerca istituito nel 1989 presso l'Università Cattolica di Lovanio al fine di integrare i T.S. nella ricerca accademica interdisciplinare. La traduzione non consiste nell'espressione di uno stesso contenuto in un'altra forma o di uno stesso significato in un altro linguaggio, ma è uno dei principi della

⁵ Cfr. E.A. NIDA, *Toward a science of translating*, Brill, Leiden 1964.

⁶ Cfr. A. POPOVIC, *The nature of translation*, Mouton, The Hague 1970.

⁷ Lefevere, nell'appendice agli Atti del Colloquio svoltosi all'Università Cattolica di Lovanio nel 1976 su "Letteratura e traduzione", suggerì il termine *Translation Studies* per indicare la disciplina che tratta i problemi derivanti dalla produzione e dalla descrizione delle traduzioni: cfr. A. LEFEVERE, *Translation Studies: the goal of the discipline*, in J. S. HOLMES - J. LAMBERT - R. VANDEN BROECK (a cura di), *Literature and translation. New perspectives in Literary studies*, Acco, Leuven 1978.

⁸ Fra i numerosi studi cfr. J. LAMBERT - H. VAN GORP, *On describing translations*, in T. HERMANS (a cura di), *The manipulation of literature. Studies in literary translation*, Routledge, London 1985 ⁽²⁾; J. LAMBERT - A. LEFEVERE (a cura di), *Translation in the development of literatures* (Atti dell'XI Congresso dell'Associazione Internazionale di Letteratura Comparata, Parigi 20-24 agosto 1985), Peter Lang, European Academic Publishers, Bern 1993.

comunicazione internazionale. L'obiettivo principale è studiare la funzione della traduzione nel sistema culturale delle varie epoche. Lo studio della traduzione in particolari situazioni socio-culturali consente di approfondire la conoscenza delle strutture della società. A CETRA collaborano studiosi di fama internazionale impegnati nel campo della traduzione, quali Susan Bassnett, Daniel Gile, Gideon Toury. Sottolineando il carattere funzionale della letteratura concepita come sistema, Lambert e il gruppo dell'Università di Lovanio hanno svolto un ruolo fondamentale nella divulgazione dell'approccio polisistemico.

Even-Zohar e Toury, esponenti della scuola di Tel Aviv, sviluppano la *Polysystem theory* intendendo per "polisistema" (concetto introdotto da Even-Zohar nel 1970 e applicato alla letteratura da Toury nel 1974) l'insieme dei sistemi che costituiscono la letteratura, studiata nella sua dinamicità. Nella teoria di Even-Zohar, descritta in *Polysystem theory* (1972),⁹ primari sono i concetti di "interferenza", "canone letterario" e le opposizioni "centro"/"periferia", "tradizione"/"innovazione". Le interferenze si riferiscono alle relazioni e alle reciproche influenze tra le varie culture, mentre il testo canonico indica un'opera che risponde a determinate caratteristiche stabilite dal gruppo dominante. Alla nozione di canonizzazione è connessa la distinzione tra centro e periferia. Il centro del sistema letterario è occupato dai testi canonici legittimati dall'istituzione, la periferia dai testi non ufficiali. La tradizione costituisce un sistema secondario in cui sono custoditi valori comunemente accettati e stabiliti, l'innovazione è un sistema primario in cui intervengono nuovi fattori che ridefiniscono un repertorio. La stabilità di un sistema è garantita dalla capacità che esso ha di controllare e assimilare i cambiamenti. La letteratura tradotta si inserisce in questo polisistema, occupando una posizione primaria o secondaria a seconda delle condizioni vigenti. In tal modo essa viene considerata come un sistema all'interno del più vasto polisistema letterario. Un polisistema stabile tende a imporre i propri modelli alle traduzioni, mentre uno debole o instabile è influenzato dai modelli che importa. La traduzione assume un ruolo centrale in tre situazioni: quando una letteratura è giovane o in fase di stabilizzazione, quando è periferica o debole, quando una cultura è in crisi. Toury prosegue l'indagine di Even-Zohar postulando una teoria descrittiva della traduzione in cui l'interesse è focalizzato esclusivamente sul sistema d'arrivo.¹⁰ Sono studiati il testo tradotto e le scelte strategiche operate dal traduttore, considerate in ogni caso legittime.

⁹ I. EVEN-ZOHAR, *Polysystem theory*, in «Poetics Today», I, 1-2, 1972; Cfr. anche ID., *Translation theory today: a call for transfer theory*, in «Poetics Today», 2, 4 1981 e *Polysystem Studies*, numero speciale di «Poetics Today», XI, 1, 1990. Alcuni concetti fondamentali per la scuola di Tel Aviv sono stati anticipati dai formalisti russi e da Meschonnic: cfr. per queste tematiche e per gli orientamenti teorici sulla traduzione S. NERGAARD (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano 1995. Il volume comprende testi di diversi autori tra cui Even-Zohar e Toury.

¹⁰ Cfr. G. TOURY, *Descriptive translation studies and beyond*, Benjamins, Philadelphia 1995. Cfr. anche ID., *In search of a theory of translation*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv 1980.

La posizione di Toury e di altri membri del gruppo, che hanno il merito di aver impostato la ricerca su questioni fino ad allora trascurate (ad esempio il ruolo del traduttore nella manipolazione del testo), è stata oggetto di critica poiché pone in primo piano il problema della ricezione, trascurando l'analisi delle tecniche e dei procedimenti che guidano l'esercizio della traduzione.

La possibilità di riformulare il messaggio del testo tradotto induce Bassnett e Lefevere a concepire, in *Translation, history and culture* (1990),¹¹ la traduzione come un'operazione di riscrittura (*rewriting*). Il traduttore non recepisce passivamente il testo ma lo riscrive adattandolo al sistema culturale d'accoglienza. Il lavoro di traduzione non è mai neutro, è sempre condizionato dall'ambiente socio-politico in cui è realizzato. Lefevere approfondisce la sua tesi in *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria* (1998),¹² sottolineando la funzione primaria svolta dalla traduzione nell'evoluzione storica delle letterature, sia quando essa introduce innovazioni nella cultura ricevente sia quando contribuisce a consolidare il canone vigente. Il traduttore è un "mediatore culturale" che instaura l'interazione tra culture diverse. Conoscendo le due culture, di partenza e d'arrivo, egli è in grado di adeguare il testo originale alle esigenze culturali dei fruitori. In questo processo sono individuati differenti tipi di manipolazione: involontaria, volontaria, interculturale e intraculturale. Altrettanto importante è il controllo esercitato dalle forze istituzionali, anche editoriali, sulle tendenze traduttive (scelta del testo da tradurre e del traduttore).

Ognuno degli orientamenti presentati approfondisce uno o più aspetti della traduzione a discapito degli altri. La tendenza attuale consiste pertanto nell'integrazione di differenti linee di ricerca nel tentativo di affrontare la problematica della traduzione nella maniera più completa. Per un'analisi esaustiva della traduzione sono indispensabili competenze diverse. In questa direzione si muovono gli studi di Mary Snell-Hornby, *Translation Studies. An integrated approach* (1988),¹³ e di Friedmar Apel, *Il manuale del traduttore letterario* (1993).¹⁴

La traduzione implica, in sintesi, la decodificazione del messaggio nella lingua di partenza e la sua ricodificazione nella lingua d'arrivo. Le difficoltà che il traduttore deve affrontare sono strettamente correlate al genere letterario cui il testo appartiene. Complessivamente la traduzione prosastica è stata meno studiata rispetto a quella poetica. Tale discrepanza è attribuita da Susan Bassnett-McGuire, ne *La traduzione. Teorie e pratica* (1993), a una ipotetica semplicità costitutiva del romanzo. La traduzione di un testo in prosa è invece alquanto complessa e non può prescindere dall'individuazione di temi e opposizioni che ne formano la struttura narrativa. La studiosa, pur

¹¹ S. BASSNETT – A. LEFEVERE, *Translation, history and culture*, Pinter, London 1990.

¹² A. LEFEVERE, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria* (1992), trad. it., UTET, Torino 1998.

¹³ M. SNELL-HORNBY, *Translation Studies. An integrated approach*, Benjamins, Filadelfia 1988.

¹⁴ F. APEL, *Il manuale del traduttore letterario*, Guerini e Associati, Milano 1993.

nella conformità al testo di partenza, riconosce la necessità di rispettare le esigenze stilistiche e sintattiche del testo d'arrivo: "Il traduttore, perciò, deve dapprima determinare la *funzione* del sistema di partenza e trovare poi un sistema di arrivo che renda in modo adeguato quella funzione".¹⁵

Alla luce delle differenti teorie elaborate e delle problematiche connesse ad ogni esercizio traduttivo, in questo saggio sarà esaminata la traduzione in spagnolo di *Senilità* (*Senectud*) di Italo Svevo ad opera di Carmen Martín Gaité. L'analisi di *Senectud* si rivela particolarmente interessante sia perché permette di approfondire lo studio della traduzione prosastica, spesso trascurata a vantaggio di quella poetica, sia in quanto nella pratica traduttiva convergono tecniche e metodi diversi. La Gaité non adotta un modello specifico ma utilizza approcci distinti a seconda delle necessità e delle esigenze imposte di volta in volta dal testo. La sua proposta di traduzione si può definire eclettica proprio perché basata sulla combinazione di criteri distinti. Tale atteggiamento è in sintonia con uno degli orientamenti teorici attuali basato sull'integrazione di approcci differenti. La Gaité rispetta i principi fondamentali che regolano la traduzione letteraria, come per esempio quello dell'equivalenza, alternando la traduzione cosiddetta letterale a una resa più libera sempre comunque nell'osservanza della regole morfosintattiche del sistema d'arrivo. Essendo anche una scrittrice e una studiosa di Svevo, uno degli autori italiani più importanti per la sua formazione culturale, ella ricostruisce attentamente la struttura diegetica di *Senilità*, rilevando tematiche e motivi principali. D'altro canto la stessa produzione letteraria della Gaité presenta punti di vicinanza con la poetica sveviana.

2. Carmen Martín Gaité traduce Italo Svevo

Nella produzione narrativa di Carmen Martín Gaité¹⁶ è possibile rintracciare motivi sveviani che, insieme alla traduzione di due testi di Svevo, *Corto viaje sentimental* e *Senectud*, testimoniano

¹⁵ S. BASSNETT-McGUIRE, *La traduzione. Teorie e pratiche*, trad. it., Bompiani, Milano 1993, p. 148.

¹⁶ Carmen Martín Gaité (Salamanca 1925 – Madrid 2000) è una delle più note scrittrici contemporanee della letteratura spagnola. Autrice di racconti, romanzi, poesie, pièces teatrali, collaboratrice di giornali e riviste, ha realizzato anche adattamenti e soggetti cinematografici e televisivi, nonché traduzioni. Ha ricevuto numerosi riconoscimenti tra cui il III premio de "Traducción Ángel Crespo" per la traduzione dell'opera *Jane Eyre* di Charlotte Brontë, assegnato *post mortem* il 17 novembre del 2000.

La scrittrice appartiene a quella che è stata definita la "generación del medio siglo" (o "generación de los niños de la guerra") di cui fanno parte Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio, Josefina Rodríguez Aldecoa che pubblicarono le prime opere negli anni '50, contribuendo a ridare vitalità alla narrativa spagnola dopo la guerra civile. Accomunati da una stessa formazione e ideologia e da analoghi interessi in campo culturale, assunsero come riferimenti letterari gli scrittori della "generazione maledetta" americana, i neorealisti italiani (rivolgendo interesse anche al settore cinematografico), i connazionali Machado e Unamuno. L'intento principale del gruppo fu quello di fornire una testimonianza diretta della condizione sociale, descritta con l'impiego della lingua popolare e di

l'influenza esercitata dallo scrittore italiano sulla narratrice spagnola. La stessa Gaité, ricordando i mesi trascorsi in Italia negli anni '50 durante i quali entrò in contatto diretto con la cultura italiana, sottolinea l'importanza ricoperta da Svevo nell'ambito della propria formazione culturale: "Italia se

tecniche narrative rinnovate sui modelli stranieri. Alcuni di questi intellettuali spagnoli, tra cui la Gaité, si riunirono attorno alla «Revista española», creata da Antonio Rodríguez Moñino e pubblicata a Madrid nel periodo 1953-1955. Due furono gli obiettivi della rivista: stimolare la creazione letteraria e divulgare la produzione staniera. I testi di Hemingway, Capote, Camus, Kafka, Joyce, Calvino, Pavese, Svevo, per citare solo alcuni degli autori più noti in quell'epoca, offrirono materia di riflessione e dibattito nell'ambito delle riunioni del gruppo madrileno sensibilizzando i giovani scrittori su specifiche problematiche letterarie.

Il primo romanzo della Gaité è intitolato *Entre visillos* (1958), ascrivibile per molti aspetti al genere neorealistico (o realismo sociale). Nella descrizione dell'ambiente provinciale spagnolo (facilmente identificabile con Salamanca), in cui dominano il conservatorismo e l'ipocrisia, un'attenzione particolare è riservata alla condizione femminile. Quest'ultima è simboleggiata dal titolo del libro che indica le tendine che coprono le finestre delle case attraverso cui le ragazze, costrette in un ambiente solitario e angusto, osservano lo spazio esterno. La monotonia della vita di provincia, regolata da pettegolezzi, superficialità, convenzioni che difficilmente, soprattutto da parte delle ragazze, possono essere infrante, viene improvvisamente interrotta dall'arrivo di Pablo Klein, insegnante di tedesco che catalizza su di sé l'interesse dei personaggi.

Nel successivo *Ritmo lento* (1963) è approfondita l'introspezione psicologica attraverso la vicenda del giovane David Fuente, un emarginato incapace di vivere e d'integrarsi nel contesto sociale della sua città. I diversi tentativi esperiti da familiari e amici per ricondurre l'esistenza di David sui binari della normalità si rivelano inutili. David è un ragazzo "lento y reflexivo", "muy cansado", "débil", "anormal" rispetto ai coetanei, nauseato dalla propria inutilità. Il suo malessere, che si configura come malattia mentale, lo costringe a un'esistenza passiva. Le giornate si susseguono a "ritmo lento" fino alla tragica conclusione segnata dalla morte del padre (che si suicida) e dalla follia di David, giunta a uno stadio irreversibile.

Ritmo lento passò pressoché inosservato presso la critica letteraria che accolse invece favorevolmente *Retahílas* (1974), pubblicato dopo undici anni di astensione della Gaité dalla scrittura romanzesca. La narrazione, organizzata come i libri precedenti sull'alternanza di prima e terza persona (in *Entre visillos* l'alternanza I/III persona è disseminata in tutto il romanzo, mentre in *Ritmo lento* e *Retahílas* l'uso delle due voci narranti è circoscritto a sezioni diverse del testo) è condotta dai protagonisti Eulalia e Germán, legati da un vincolo di parentela (la donna è la zia del ragazzo). I due, chiamati ad assistere la nonna in punto di morte, si abbandonano al ricordo della vita trascorsa ricostruendo, durante la notte di veglia, il passato individuale e familiare.

Ne *El cuarto de atrás* (1978); il titolo ricopre un duplice significato, indicando da un lato uno spazio fisico, la stanza dei giochi, e alludendo dall'altro a una dimensione interiore dove si accumulano i ricordi) cui è riproposto lo schema narrativo sperimentato in *Retahílas*. La protagonista intesse un colloquio notturno con un misterioso interlocutore, rievocando il passato e riflettendo sulla propria attività letteraria (con riferimenti a opere della Gaité). Nel romanzo, variamente classificato dalla critica come metafinzionale, metaletterario, postmoderno, fantastico, memorialistico, diventa primario il tema della scrittura, introdotto nelle opere precedenti.

In *Nubosidad variable* (1992), che ha decretato il successo della Gaité in Italia, il rapporto comunicativo è instaurato tra due donne che si riincontrano improvvisamente dopo diversi anni. Sofía Montalvo, dedita alla vita familiare, e Mariana León, psicoanalista, sono impegnate nella ritessitura del passato attraverso un esercizio di scrittura che si concluderà al termine del romanzo. In tale contesto la scrittura svolge una funzione terapeutica garantendo la ricostruzione delle identità femminili.

Nel successivo romanzo, *La Reina de las nieves* (1994), Casilda è un personaggio enigmatico al centro di un complesso intreccio narrativo dipanato dall'attore principale Leonardo. Un'altra figura femminile è Inés Guitián, la nonna del giovane, la proprietaria della Quinta Blanca, custode del passato, delle tradizioni e dei segreti familiari. La nonna allietta l'infanzia di Leonardo con i racconti di favole che rimarranno impresse nella memoria del ragazzo fino all'età adulta. L'atmosfera favolistica è sottolineata dal titolo del romanzo che riprende quello di una favola di Andersen, *La regina delle nevi*, confermando l'interesse della Gaité per la letteratura infantile (cfr. *El castillo de las tres murallas* (1981), *El reino de Witiza* (1982), *El pastel del diablo* (1985), *Caperucita en Manhattan* edito nel 1990). La scrittrice approfondisce in quest'opera temi già affrontati precedentemente come la scrittura, il recupero dell'identità personale attraverso la rilettura del passato, la ricerca dell'interlocutore che è fondamentale in tutta la sua produzione (come attesta il saggio *La búsqueda de interlocutor*, 1966).

Protagoniste femminili sono pure Agueda ne *Lo raro es vivir* (1996) e Amparo in *Irse de casa* (1998), presentate nel tentativo di interpretare il passato e comprendere il presente. Nei due romanzi le tematiche della memoria e del ricordo ricoprono un'importanza primaria, mentre il motivo della scrittura è secondario.

me metió muy dentro y además me puso en contacto con la literatura contemporánea del país, que me influyó mucho, sobre todo Pavese y Svevo”.¹⁷

Nei suoi tre romanzi e in alcuni racconti, come *Le confessions del vegliardo*, *Umbertino*, *Il mio ozio*, Svevo affronta i temi della “senilità”, dell’inetto,¹⁸ del disadattato a vivere che ha la sua massima rappresentazione in Zeno Cosini. Queste tematiche, insieme a quelle della scrittura, della memoria e alle suggestioni provenienti dalla psicoanalisi¹⁹, sono riprese da Carmen Martín Gaité.

In *Entre visillos* uno degli attori si chiama Emilio, nome di ascendenza sveviana (Emilio Brentani è il protagonista di *Senilità*). Il tratto distintivo del personaggio gaitiano è, come già di quello sveviano, l’incapacità di agire. Emilio è un giovane insicuro che cerca nell’amico Pablo Klein l’approvazione al suo agire, specialmente in campo sentimentale. Pablo è il confidente e saggio consigliere cui Emilio si rivolge nei momenti critici del rapporto con la fidanzata Elvira. Egli ricopre nei confronti del ragazzo un ruolo analogo a quello dello scultore Stefano Balli verso il suo amico Emilio in *Senilità*. Anche Balli guida il giovane nella sua relazione amorosa con Angiolina.

I motivi dell’inefficienza e dell’analisi psicologica, accennati in *Entre visillos*, diventano centrali in *Ritmo lento*. David Fuente, è l’inetto per eccellenza, privo di volontà (“un ser completamente pasivo, sin sentimientos ni voluntad”), incapace di affrontare la realtà e di rapportarsi con le persone. Nella narrativa gaitiana un altro personaggio sconfitto dalla vita è Agustina che, in *Fragmentos de interior*, individua nel suicidio l’unica soluzione alla crisi esistenziale (come Alfonso Nitti in *Una vita* di Svevo). Anche in questo romanzo l’interesse dell’autrice è incentrato sull’esame intimistico dei personaggi come suggerisce lo stesso titolo (di cui alcuni critici hanno sottolineato l’ambiguità: esso allude, come ne *El cuarto de atrás*, sia a una dimensione fisica che a una interiore). Si potrebbe inoltre stabilire un paragone tra il suicidio di Agustina e quello del padre di David in *Ritmo lento*.

Molti sono i collegamenti instaurabili tra *Ritmo lento* e la poetica sveviana. Innanzitutto David si sottopone a una cura psicoanalitica (con il dottor Jaime Ferrer) che, come per Zeno ne *La coscienza di Zeno*, non sortisce l’effetto sperato. La fine del romanzo²⁰ mette in risalto l’inutilità del trattamento, spesso sottoposto a una critica ironica da parte di David (analogamente a Zeno).²¹ M^a

¹⁷ C. MARTÍN GAITE, *Agua pasada*, Anagrama, Barcelona 1993, p. 20.

¹⁸ Non a caso il primo romanzo di Svevo avrebbe dovuto intitolarsi *Un inetto*, ma poi fu pubblicato con il titolo *Una vita*. Descrivendo questo tipo umano, lo scrittore triestino prosegue il filone inaugurato da Federico Tozzi e Giuseppe Antonio Borgese. Per la figura dell’inetto in *Senilità* cfr. G. BALDI, *Le maschere dell’ “inetto”*. *Lettura di Senilità*, Paravia, Torino 1998.

¹⁹ Svevo tradusse, insieme con il nipote medico Aurelio Finzi, un’opera di Freud sul sogno, variamente identificata dai critici con *L’interpretazione dei sogni* oppure *Il sogno*.

²⁰ L’epilogo fu soppresso dalla Gaité, dietro suggerimento di alcuni amici, nella seconda edizione del 1969 (Seix Barral, Barcelona) e fu reinserito a partire dal 1975 (Destino, Barcelona).

²¹ L’inutilità della terapia è ribadita dalla Gaité in altri romanzi tra cui *Irse de casa*.

del Carmen Porrúa, esaminando *Ritmo lento*, rileva l'inclinazione dell'autrice a stabilire una corrispondenza tra la letteratura e la psicoanalisi.

Desde *Ritmo lento* hasta *El cuarto de atrás*, la interpretación y los métodos psicoanalíticos, están en la superficie de los textos de Carmen Martín Gaité. Digamos que el sistema de diálogos, preguntas, incitaciones, de los diferentes interlocutores no difiere mucho de una sesión de ese tipo.²²

La narrazione in *Ritmo lento* è strutturata su un procedimento rimemorativo innescato da David che conduce un'autoanalisi, ripercorrendo il proprio passato. L'autoanalisi e la memoria sono tematiche fondamentali anche de *La coscienza di Zeno*. Il finale tragico del romanzo gaitiano potrebbe velatamente rinviare alla distruzione ipotizzata da Zeno, sebbene con un'implicazione differente. In entrambi i casi si tratta di una tragedia esistenziale, ma nell'opera sveviana essa coinvolgerebbe l'intera umanità, nel testo gaitiano interessa effettivamente solo due individui. La distruzione completa può essere considerata anche come una forma di palingenesi ed assumere dunque il significato di una rigenerazione. Infine il marcato contrasto tra David e sua sorella Aurora, che si traduce nelle diadi oppostive inettitudine/vitalità, inerzia/attività, anticonvenzionalismo/convenzionalismo, caos/disordine, è modellato sul confronto tra Emilio e Stefano in *Senilità*. Tali connessioni sono avvalorate dalla dichiarazione della Gaité nella *Nota a la tercera edición*:

nuestras novelas del año 62 supusieron las primeras reacciones contra el «realismo» imperante en la narrativa española de postguerra, dos intentos aislados por volver a centrar el relato en el análisis psicológico de un personaje, yo influida por Svevo, él por Joyce.²³

In *Retahílas* il rapporto tra Eulalia e Germán, che diventano l'uno l'interlocutore dell'altro, alternando reciprocamente il ricordo alla confessione, induce a stabilire un paragone con le pratiche psicoanalitiche. M^a del Carmen Porrúa parla a questo proposito di un "encuentro psicoanalítico" alimentato da libere associazioni di idee.²⁴ Roberto Yahni riconosce a sua volta, nella strutturazione del dialogo, il criterio che sottende un tipo specifico di terapia psicoanalitica "alternativa".

Se trata de la conocida con el nombre de "co-counselling" que en español se conoce, o se la ha traducido, como "revaluación compartida". Esta terapia, creada en los Estados Unidos por Harvey Jackins, consiste en la reunión de dos personas – ninguno de ellos profesional - que entablan un diálogo intercambiando roles para ayudarse mutuamente, para llegar, finalmente, a la catarsis, a la descarga de emociones que desbloquea lo no resuelto, dejando en libertad para actuar a la inteligencia que estaba bloqueada.

²² M^a del C. PORRÚA, in E. MARTINELL GIFRE (a cura di), *Carmen Martín Gaité. La Semana de autor sobre Carmen Martín Gaité*, (16-18 de octubre de 1990), Cultura hispánica, Madrid 1993, p. 66. Per l'influenza della psicoanalisi sulla narrativa gaitiana cfr. anche CARBAYO ABENGÓZAR MERCEDES, *Buscando un lugar entre mujeres: buceo en la España de Carmen Martín Gaité*, Universidad de Málaga 1998.

²³ C. MARTÍN GAITE, *Nota a la tercera edición*, in *Ritmo lento*, Bruguera, Barcelona 1981, p. 5. L'autrice spiega le ragioni per le quali il suo romanzo e quello di Martín Santos, intitolato *Tiempo de silencio*, non riscossero il successo sperato.

²⁴ M^a del C. PORRÚA, *Op. cit.*, p. 71.

Curiosamente, otro aspecto de esta técnica de revaluación compartida es la importancia que da a la regresión.²⁵

Il fitto intreccio di introspezione-retrospezione, di analisi psicologica e memoria, costituisce l'approfondimento di temi già affrontati dalla Gaité e particolarmente cari a Svevo.

Collegamenti con la psicoanalisi si possono rinvenire anche ne *El cuarto de atrás* in particolare in riferimento all'uomo vestito di nero Alejandro. Identificato come l'*alter ego*, la coscienza della protagonista (non a caso la narrazione si svolge in un'atmosfera notturna), il probabile amante, il lettore implicito (previsto da ogni testo letterario), o il destinatario ideale, egli svolge la funzione di ascoltatore analogamente allo psicoanalista. Tale paragone è suggerito da M^a del Carmen Porrúa che riconosce nell'impostazione del colloquio tra i due personaggi il metodo psicoanalitico: "Estamos ante alguien que narra y un interlocutor que conduce, el escucha de las sesiones psicoanalíticas precisado [...]. La presencia silenciosa cumple la función principal del análisis: obtener que hable el paciente".²⁶

In *Nubosidad variable* e ne *La Reina de las nieves* riferimenti ai motivi sveviani possono essere rappresentati dalle tematiche della scrittura, memoria, psicoanalisi e autoanalisi.²⁷

La narrazione nelle opere successive della Gaité (*Lo raro es vivir* e *Irse de casa*) è condotta sul filo della memoria e del ricordo, retaggi di probabile ascendenza sveviana.

Il percorso tracciato evidenzia i molteplici collegamenti instaurabili tra la produzione letteraria della Gaité e la poetica sveviana a partire dai primi testi della scrittrice, quali *Entre visillos* e *Ritmo lento*, fino ai romanzi più recenti come *Nubosidad variable* e *La Reina de las nieves*. Si tratta di un'influenza persistente che si manifesta nella rielaborazione di motivi sveviani opportunamente adattati dalla Gaité alla sua narrativa. Nelle opere iniziali il prestito è più evidente (come in *Ritmo lento*), mentre nei testi successivi si assiste per lo più ad allusioni tematiche o a richiami indiretti. La traduzione delle due opere di Svevo, nello specifico di *Senilità*, attesta ulteriormente questo rapporto di interferenze.

L'attività di traduttrice della Gaité è stata spesso considerata come un impegno collaterale e subordinato al lavoro di scrittrice. La maggior parte degli studi critici prescinde da un'indagine approfondita delle traduzioni gaitiane, tralasciando l'influenza che gli autori stranieri hanno esercitato sulla scrittrice spagnola. Solo alcuni studiosi forniscono una bibliografia dei testi tradotti

²⁵ R. YAHNI, in E. MARTINELL GIFRE (a cura di), *Carmen Martín Gaité. La Semana de autor sobre Carmen Martín Gaité*, cit., p. 75.

²⁶ M^a del C. PORRÚA, *Op. cit.*, p. 70.

²⁷ Ne *La Reina de las nieves* accanto al tema dell'autoanalisi è accennato il motivo della psicoanalisi: la madre di Leonardo segue un trattamento psicoanalitico; il padre del ragazzo, occasionalmente, partecipa a sedute psichiatriche.

come Carmen Alemany Bay,²⁸ Emma Martinell Gifre,²⁹ elencando le traduzioni da Gustave Flaubert, Rainer Maria Rilke, Emily Brontë, Virginia Woolf.

Tra gli scrittori stranieri studiati dalla Gaité un posto di primo piano ricoprono gli italiani Italo Svevo, Ignazio Silone, Primo Levi, Natalia Ginzburg. L'autrice spagnola ha tradotto *Vino y pan* (Alianza, Madrid 1968) di Silone, *Corto viaje sentimental* (Alianza, Madrid 1970)³⁰ e *Senectud* (1982, cfr. pp. ss. per i dati bibliografici) di Svevo, *El sistema periódico* (Alianza, Madrid 1988) e *Historias naturales* (Alianza, Madrid 1988) di Levi, *Querido Miguel* (Lumen, Barcelona 1989) e *Nuestros ayres* (Círculo de lectores, Barcelona 1996) della Ginzburg.

In questo studio l'attenzione sarà focalizzata, come già accennato, sulla traduzione di *Senilità*, uno dei libri sveviani più tradotto in ambito ispano-americano.³¹ *Senectud* è stato pubblicato per la prima volta nel 1982 dalla casa editrice Bruguera (Barcelona). Nelle due successive edizioni, rispettivamente del 1993 (Debate, Madrid) e del 2001 (El Acantilado, Barcelona, by herederos de Carmen Martín Gaité), la scrittrice attua alcune modifiche relative alla punteggiatura, all'accentazione e alla resa lessicale di termini senza alterare sostanzialmente la traduzione elaborata in principio. Quest'ultima viene pertanto assunta come testo di riferimento.

La traduzione del 1982, è preceduta da una breve presentazione della figura e dell'opera di Italo Svevo. Il confronto tra l'originale italiano³² e il testo spagnolo³³ rivela una lettura scrupolosa del romanzo sveviano da parte della Gaité che combina la resa letterale dei termini con una traduzione più libera e rispettosa dei costrutti morfosintattici della lingua d'arrivo. La traduttrice rimane ancorata al libro di partenza di cui riproduce l'impianto diegetico e l'andamento discorsivo, riservandosi una certa autonomia nella strutturazione di periodi e nella trascrizione di fraseggi e modi proverbiali che sono regolati da criteri grammaticali e stilistici differenti nei due contesti linguistico-culturali di riferimento. Per favorire un'analisi complessiva di *Senctud*, viene fornita una campionatura testuale con lo scopo di enucleare ed esaminare i differenti criteri adottati dalla

²⁸ C. ALEMANY BAY, *La novelística de Carmen Martín Gaité. Aproximación crítica*, Ediciones de la Diputación de Salamanca, Salamanca 1990, pp. 33-34.

²⁹ E. MARTINELL GIFRE (a cura di), *Carmen Martín Gaité. La Semana de autor sobre Carmen Martín Gaité*, cit., pp. 96-97 e ID. (a cura di), *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Departamento de Filología hispánica, Univerisitat de Barcelona, Barcelona 1997, pp. 79-82.

³⁰ La raccolta comprende: *Corto viaje sentimental*, *Las confesiones del viejo*, *Umbertino*, *Mi ocio*. L'edizione spagnola è provvista di una *Nota de la traductora* in cui sono presentati i racconti e la critica sveviana. La Gaité ripercorre brevemente le tappe del silenzio che ha avvolto l'opera di Svevo al quale solo con il terzo romanzo è stato attribuito il giusto riconoscimento. *Corto viaggio sentimentale* è stato tradotto anche in lingua basca, con il titolo *Bidaia sentimental laburra* (1998), da Maite Lopetegí Campano.

³¹ Cfr. per esempio *Senilidad* (Plaza e Janés editores, Barcelona 1965 I ed.; Ediciones del Cotal, Barcelona 1982) di Francisco J. Alcántara, *La última llama* (Premia editora, México 1979) e in lingua catalana *Senilitat* (Proa, Barcelona 1987) di Jordi Domènech.

³² L'edizione adottata è la seguente: I. SVEVO, *Senilità*, Dall'Oglio, Milano 1981. D'ora in poi saranno indicati solo i rimandi alle pagine citate.

³³ C. MARTÍN GAITE, *Senectud*, Bruguera, Barcelona 1982. Nell'analisi verranno segnalate solo le pagine di riferimento.

traduttrice. Assumendo il testo elaborato dalla Gaité come esempio di traduzione si potranno verificare sul piano operativo le ipotesi formulate in campo teorico sulla traduzione letteraria.

Resa letterale

1. “Oh, era stata una serata indimenticabile. Aveva amato nella luce lunare, nell’aria tiepida, dinanzi a un paesaggio sconfinato, sorridente, creato per essi, per il loro amore” (p. 29)

“Oh, había sido una noche inolvidable. La había querido a la luz de la luna, en medio del aire tibio, delante de un paisaje sin límites, sonriente, creado para ellos, para su amor” (p. 26).

Nel testo d’arrivo il brano è ricostruito fedelmente nell’osservanza delle regole sintattiche dello spagnolo secondo cui nella formazione dei tempi composti dei verbi si adopera l’ausiliare avere: al sintagma verbale italiano “era stata” corrisponde quello spagnolo “había sido”.

2. “Ne rideva con sufficiente disinvoltura, ma il Balli, che lo conosceva e che nelle sue parole sentiva un suono falso, lo lasciava ridere solo” (p. 39)

“Se reía con bastante naturalidad, pero Balli, que le conocía bien y que percibía un tono falso en el fondo de sus palabras, le dejaba que se riese solo” (p. 37).

Nel passaggio dall’originale italiano alla traduzione spagnola si registra la differente costruzione sintattica di un sintagma verbale. Il costrutto “lasciava ridere” è reso con “le dejaba que se riese” in cui la subordinata implicita di modo infinito in italiano (“ridere”) è sostituita con una esplicita col verbo di modo finito (“riese”) introdotta da “que” secondo i principi della morfologia spagnola. La lingua spagnola inoltre fa un uso ridotto della determinazione mediante articolo come attesta l’assenza davanti al nome proprio (Balli) dell’articolo presente invece in italiano.

3. “Un lampo d’energia rese il suo pensiero rapido e intenso. S’era imposto un problema e subito lo risolse. Avrebbe fatto bene a lasciarla immediatamente e non rivederla più. Non poteva più ingannarsi sulla natura dei propri sentimenti, perché il dolore che poco prima aveva provato era troppo caratteristico” (pp. 48-49)

“Un relámpago de energía hizo que su discurrir se volviera rápido e intenso. Se había planteado un problema e inmediatamente lo resolvió. Lo mejor que podía hacer era dejarla sin dilación y no volverla a ver en su vida. Ya no le cabía engaño acerca de la naturaleza de sus propios sentimientos, porque el dolor que acababa de experimentar era demasiado típico” (p. 48).

Dalla traduzione si ricavano osservazioni sulle diverse sintassi dello spagnolo e dell’italiano. La locuzione “rese il suo pensiero” è tradotta con la perifrasi “hizo que su discurrir se volviera”; a “S’era imposto” corrisponde “Se había planteado” con l’uso in spagnolo dell’ausiliare avere in luogo dell’ausiliare essere, mentre “Avrebbe fatto bene a lasciarla” è reso con “Lo mejor que podía hacer era dejarla” che rispetta la sintassi della lingua spagnola.

4. “La sera appresso dovevano trovarsi al Giardino Pubblico in quattro. I primi sul posto furono Angiolina ed Emilio. Non era troppo gradevole d’attendere all’aperto, perché senza che fosse piovuto, il terreno era umido per lo scirocco. Angiolina volle celare la sua impazienza sotto un aspetto di malumore, ma non le riuscì d’ingannare Emilio il quale fu preso da un intenso desiderio di conquistare quella donna ch’egli non sentiva più sua” (p. 57)

“Habían quedado en encontrarse los cuatro a la tarde siguiente en el Jardín Público. Los primeros en llegar fueron Emilio y Angelina. No era demasiado agradable esperar al aire libre, porque, aunque no había llovido, el suelo estaba mojado a causa del siroco. Angelina trataba de disimular su impaciencia afectando un aire de malhumor, per no consiguió engañar a Emilio, a quien acometieron terribles deseos de conquistar a aquella mujer que ya dejaba de sentir suya” (p. 56).

Nel testo d’arrivo, pur nel rispetto della diegesi dell’originale, si registrano alcuni costrutti peculiari dello spagnolo: l’uso dell’ausiliare avere (“había llovido”) al posto dell’ausiliare essere (“fosse piovuto”), l’impiego dell’accusativo preposizionale (o complemento oggetto preposizionale) secondo cui il complemento oggetto è preceduto dalla preposizione “a” (detto “a personale”): “engañar a Emilio, a quien” e “conquistar a aquella mujer” in sostituzione del semplice complemento oggetto adoperato in italiano (“ingannare Emilio il quale” e “conquistare quella donna”).

5. “Margherita non era affatto gelosa, e guardava Angiolina anche lei con l’occhio d’artista. Stefano ne avrebbe fatta una cosa bella, disse, e parlò con entusiasmo delle sorprese che le aveva date l’arte, quando dall’argilla docile usciva una faccia, un’espressione, la vita” (p. 65)

“Margarita no era celosa absoluto, y ella misma también miraba a Angelina con ojos de artista. Dijo que Esteban haría una cosa preciosa, y habló con entusiasmo de las sorpresas que le había deparado el arte, cuando veía surgir de la dócil arcilla un rostro, una expresión, la vida” (p. 64).

Nel passo si osservano due distinti costrutti: “guardava Angiolina” è tradotto in “miraba a Angelina” con l’inserimento in spagnolo dell’ “a personale” per la formazione dell’accusativo preposizionale; “Stefano ne avrebbe fatta una cosa bella, disse” è reso con “Dijo que Esteban haría una cosa preciosa” dove il verbo principale che è posposto in italiano viene anticipato in spagnolo introducendo una subordinata completiva.

6. “Sentendo che la parola, causa il proprio spirito analitico, in quella situazione lo tradiva, ricorse immediatamente a quello ch’egli sapeva essere la sua forza principale: l’abbandono. Fino a poco prima, godendo della tristezza di Angiolina, aveva pensato di non lasciarla che molto più tardi. Aveva sperato in una scena ben diversa. Ora sentiva una minaccia. Egli stesso aveva alluso alla

propria mancanza di diritti, ed era possibilissimo ch'ella, essendo a corto d'argomenti, accettasse il suggerimento" (pp. 102-103)

"Dándose cuenta, gracias a su propio sentido analítico, de que en semejante situación las palabras le traicionaban, recurrió inmediatamente a aquello donde sabía que radicaba su fuerza principal: el abandono. Hasta poco antes, complacido en la tristeza de Angelina, había estado pensando en no dejarla en seguida sino al cabo de algún tiempo. Esperaba una escena muy distinta. Y ahora sentía una amenaza. El mismo había hecho alusión a su carencia de derechos, y era muy posible que ella, no teniendo argumentos de que echar mano, se agarrase a esa sugerencia" (p. 103).

Il confronto tra il passo italiano e la traduzione spagnola mette in luce due differenti costruzioni verbali: "aveva pensato" è tradotto con un sintagma verbale perifrastico costituito da un verbo ausiliare flesso (in questo caso in un tempo passato) e da una forma non finita del verbo lessicale "había estado pensando"; ad "aveva alluso" corrisponde in spagnolo "había hecho alusión".

7. "Quando si svegliò, trovò che calava la notte, uno di quei tristi tramonti di bella giornata invernale. Restò di nuovo indeciso, seduto sul letto. Altre volte, in quelle ore, egli aveva studiato. I suoi libri dallo scaffale gli si offrivano invano. Tutti quei titoli annunziavano della roba morta, non bastevole a far dimenticare neppure per un istante la vita, il dolore ch'egli sentiva muoversi nel seno" (p. 115)

"Cuando se despertó, vio que estaba cayendo la noche, uno de aquellos tristes crepúsculos típicos de hermoso día invernal. Volvió a quedarse nuevamente indeciso, sentado en la cama. Otras veces, a esas horas, se ponía a estudiar. Ahora los libros se le brindaban en vano desde su estante. Todos aquellos títulos aludían a cosas muertas, eran incapaces de hacerle olvidar ni siquiera por un instante la vida y el dolor que sentía agitarse dentro de su pecho" (p. 115).

In spagnolo frequente è l'uso della forma verbale *estar + gerundio* ("estaba cayendo") e dell'aggettivo possessivo soprattutto in riferimento a nomi indicanti una parentela, parti del copro (nel caso specifico: "su pecho") e indumenti personali.

8. "La calma d'Emilio era aumentata ancora. Tutti gli permettevano di fare quello ch'egli voleva ed egli in fondo non voleva niente. Proprio niente. Avrebbe cercato di rivedere Angiolina perché voleva provarsi a parlare e pensare con calore. Doveva venirgli dal di fuori il calore ch'egli non aveva trovato in sé, e sperava di vivere il romanzo che non sapeva scrivere" (p. 150)

"La serenidad de Emilio se había acentuado más todavía. Todos le dejaban libre para que hiciera lo que le diera la gana, pero es que en el fondo no tenía gana de nada. Absolutamente de nada. Procuraría volver a ver a Angelina simplemente por probarse a sí mismo si era capaz de hablar y pensar con calor. Tenía que llegarle de fuera ese calor que no había encontrado dentro de sí, y esperaba vivir la novela que no acertaba a escribir" (p. 152).

La traduzione, ricostruendo l'impianto diegetico del testo originale, presenta alcuni costrutti tipici dello spagnolo: "se había acentuado" corrisponde a "era aumentata" con l'utilizzo di un diverso ausiliare e l'aggiunta del pronome riflessivo; "para que hiciera" traduce "di fare" sostituendo il modo infinito con uno finito; "volver a ver a Angelina" riproduce letteralmente l'espressione "rivedere Angiolina" con l'inserimento della "a preposizionale" (procedimento analogo si osserva in "no acertaba a escribir" in luogo di "non sapeva scrivere"); "probarse a sí mismo" è usato per tradurre "provarsi" con la ripetizione rafforzata del pronome riflessivo; "Tenía que llegarle" corrisponde a "Doveva venirgli" con l'uso tipico di *tener que + infinito* per indicare la condizione di necessità.

9. "Pregò Emilio di darle, prima di uscire, una boccia d'acqua e un bicchiere. Per Emilio fu un affar serio trovare quelle cose in una casa ch'egli aveva abitata con l'incuria di chi sta in un albergo. Non subito Amalia comprese che in quel bicchiere le era offerto un refrigerio; poi bevve a piccoli sorsi, avidamente" (p. 204)

"Le pidió a Emilio que, antes de irse, trajera una jarra de agua y un vaso. Para Emilio fue un problema encontrar aquellos objetos en una casa donde siempre había vivido con el descuido de quien está de pensión.

Amalia no entendió inmediatamente que en aquel vaso se le ofrecía un refrigerio; luego se puso a beber con avidez, a sorbitos pequeños" (pp. 206-207).

"Pregò Emilio di darle, prima di uscire" è tradotto con "Le pidió a Emilio que, antes de irse, trajera" in cui si registrano l'aggiunta del pronome personale ("Le"), dell' "a preposizionale" nella formazione del complemento oggetto ("a Emilio"), del pronome riflessivo ("se" in "irse"), infine la trasformazione della subordinata di modo infinito ("di darle") in una di modo finito ("que [...] trajera").

10. "Emilio prese a raccontare dello stato in cui aveva trovato la sorella un paio d'ore prima, nella casa solitaria, ove ella doveva aver commesso delle stranezze già dalla mattina. Descrisse con esattezza di particolari il delirio, manifestatosi prima in quell'inquietudine che la spingeva a cercare degli insetti sulle gambe, poi in quel chiacchierio incessante" (p. 210)

"Emilio se puso a contarle cómo había encontrado a su hermana dos horas antes, sola en la casa, donde debía haber estado haciendo extravagancias desde por la mañana. Describió con toda exactitud los detalles de su delirio, manifestados al principio en aquella inquietud que la llevaba a buscarse bichos por las piernas, y luego en aquel parloteo incesante" (p. 212).

Il confronto tra il testo di partenza e quello di arrivo consente nuovamente di evidenziare costrutti morfosintattici peculiari della lingua spagnola. Il complemento oggetto ("la sorella") diventa in spagnolo complemento oggetto preposizionale ("a su hermana") con l'aggiunta dell'aggettivo

possessivo (rilevabile anche in “su delirio”); il sintagma verbale “doveva aver commesso” è reso con “debía haber estado haciendo” costruito con l’uso di *estar* + *gerundio*.

11. “Quando riuscì a togliersi da quell’abbraccio, la nausea aveva distrutta in lui qualsiasi commozione. Non sentì alcun bisogno di continuare la predica incominciata e se ne andò dopo di aver fatta una carezza paterna, indulgente alla fanciulla, che egli non voleva lasciare afflitta.

Una grande tristezza lo colse quando si trovò solo sulla via. Sentiva che la carezza fatta per compiacenza a quella fanciulla segnava proprio la fine della sua avventura.

Egli stesso non sapeva quale periodo importante della sua vita si fosse chiuso con quella carezza” (p. 249)

“Cuando logró liberarse de aquel abrazo, la náusea había barrido en él cualquier otra emoción. No sintió la menor necesidad de continuar el sermón iniciado y se fue, no sin haberle hecho antes a la chica una caricia paternal e indulgente, porque no quería dejarla mal.

Cuando se encontró solo en la calle, se sintió invadido por una inmensa tristeza. Se daba cuenta de que la caricia que le había hecho por condescendencia a aquella niña ponía realmente una rúbrica final a su aventura. Ni él mismo sabía el período tan importante de su vida que se cerraba con aquella caricia” (p. 253).

Nella traduzione si assiste a un’inversione nell’ordine del discorso nell’osservanza della sintassi spagnola: “a la chica” è anticipato rispetto all’italiano (“alla fanciulla) e la congiunzione “porque” sostituisce il pronome personale italiano (“che”); nella frase “Cuando se encontró solo en la calle, se sintió invadido por una inmensa tristeza” l’ordine dei periodi è invertito rispetto al testo di partenza “Una grande tristezza lo colse quando si trovò solo sulla via” (in spagnolo la subordinata temporale precede la principale); nell’espressione “la caricia que le había hecho” il verbo è utilizzato in forma esplicita diversamente dall’italiano dove è adoperato in forma implicita (“la carezza fatta”).

Traduzione libera

1. “impigliatosi nella vita trinata della fanciulla” (p. 12)

“al enredársele a la chica en los encajes de su cintura” (p. 8).

L’espressione metaforica dell’originale (“vita trinata”) viene eliminata nella traduzione a favore di una descrizione realistica (“encajes de su cintura”).

2. “da parecchi anni non s’erano parlati” (p. 14)

“hacía mucho que no se veían” (p. 10).

Si assiste a una differente scelta verbale che denota una diversa situazione. Nell’originale l’attenzione è focalizzata sull’assenza di dialogo tra i due personaggi (“non s’erano parlati”), che

non esclude la possibilità di un avvistamento anche fugace, nella traduzione l'interesse è spostato sul dato visivo (“no se veían”) sottolineando la mancanza di un incontro tra gli attori.

3. “aveva innamorato profondamente un certo Merighi” (p. 14)

“*se había enamorado locamente de ella un tal Merighi*” (p. 10).

Il processo dell'innamoramento è descritto da due diversi punti di vista. Nell'originale è Angiolina che suscita in Merighi il sentimento amoroso (“aveva innamorato”), nella traduzione è l'uomo che si innamora della ragazza (“*se había enamorado*”).

4. “Avrebbe voluto baciarla” (p.21)

“*Le hubiera gustado besarla*” (p. 17).

L'atto di volontà di Emilio, ipotizzato nell'originale (“avrebbe voluto”), si traduce nel testo d'arrivo in un ipotetico desiderio (“*hubiera gustado*”).

5. “non aveva dormito la notte precedente” (p. 30)

“*la noche anterior había dormido mal*” (p. 26).

Nell'originale si sottolinea la connotazione negativa di un'azione (“non aveva dormito”), nella traduzione viene messa in risalto la modalità con cui quello stesso atto è stato invece realizzato (“*había dormido mal*”).

6. “dal punto in cui egli aveva avvicinata Angiolina” (p. 39)

“*desde el momento en que Angelina se había acercado a él*” (p. 37).

La situazione è invertita: mentre nell'originale è Emilio ad avvicinarsi alla ragazza, nella traduzione è Angiolina che si accosta al giovane.

7. “Me ne è stato parlato tanto da una signorina che gli voleva bene, che da lungo tempo ho il desiderio di conoscerlo” (p. 56)

“*Una chica que yo conocía y que le quería mucho – continuó – me habló tanto de él, que ya desde hace mucho tiempo tengo ganas de que me lo presenten*” (p. 55).

Nella traduzione è cambiata la struttura logico-grammaticale della prima parte del frammento. Nel testo originale è utilizzata una costruzione passiva del verbo “parlare” con complemento d'agente (“Me ne è stato parlato tanto da una signorina”), riconducibile ad una consuetudine linguistica oggi superata (il verbo parlare è intransitivo e regge l'ausiliare “avere”). La traduttrice predilige invece una costruzione attiva (con la conseguente modifica del complemento d'agente in soggetto) in

conformità alle regole grammaticali attuali e alle norme che regolano il sistema d'arrivo (“Una chica [...] me habló tanto de él”). In questo caso, inoltre, si registra l’inserimento di espressioni assenti nell’originale: “que yo conocía” e “continuó”.

8. “Si capì che da quel momento Angiolina lo divertì molto” (p. 61)

“Desde ese momento quedó muy claro que Angelina le parecía muy divertida” (p. 60).

Svevo sottolinea l’abilità di Angiolina a provocare il riso del Balli (“lo divertì molto”), la Gaité invece mette in evidenza l’allegria e il divertimento della ragazza (“le parecía muy divertida”).

9. “Un suo socio glielo impediva con la minaccia [...] di lasciarlo senza capitali” (p. 66)

“Su socio le había amenazado [...] dejarlo en la calle” (p. 65).

L’espressione italiana “lasciarlo senza capitali” è resa diversamente in spagnolo mediante una locuzione che ha lo stesso valore connotativo (“dejarlo en la calle”).

10. “Emilio la fermò per far tacere Stefano” (p. 71)

“Emilio la retuvo por ver si Esteban cambiaba de tema” (p. 71).

Nella traduzione viene modificata la struttura dei periodi e parte del significato dell’originale. La frase finale del testo italiano (“far tacere”) è scissa nella traduzione in due periodi distinti, ovvero una finale (“por ver”) e un’ipotetica (“si Esteban cambiaba de tema”). Il senso veicolato da quest’ultima non corrisponde esattamente al significato della finale italiana: il cambiamento di argomento non comporta necessariamente una condizione di silenzio.

11. “il Balli che dell’amore parlava tanto serenamente, dell’amore che per lui non era stato mai un peccato” (p. 74)

“Balli que hablaba con tanta serenidad del amor, de ese amor en el que ella no había visto nunca más que pecado” (p. 73).

Nel passaggio dal testo originale alla traduzione si assiste a un mutamento di prospettiva riguardante la considerazione sull’amore. Al punto di vista del Balli (“per lui non era stato mai un peccato”) si sostituisce, nella traduzione, quello di Amalia (“ella no había visto nunca más que pecado”).

12. “l’ammirazione che al Balli dedicava Amalia” (p. 77)

“la admiración que Balli despertaba en su hermana” (p. 76).

Svevo descrive l'ammirazione di Amalia per il Balli come un sentimento spontaneo (è la ragazza che riserva attenzioni all'amico), la Gaitè invece la presenta come suscitata dal Balli (è il comportamento dell'artista che spinge Amalia all'ammirazione).

13. "Dovette contentarsi di un bicchierino di rosolio, mentre Angiolina con grande apparato si fece dare un cioccolatte e una grande quantità di focacce" (p. 90)

"Se tuvo que conformar con un vasito de licor de menta, mientras Angelina con gran prosopopeya se atiborraba de chocolate y de bollos" (p. 90).

Cibi e bevande vengono inseriti nel sistema socio-culturale di riferimento mediante il principio dell'equivalenza secondo il quale al "rosolio", al "cioccolatte", alle "focacce" italiane corrispondono il "licor de menta", la "chocolate" e "bollos" spagnoli.

14. "Ella lo congedò e, per ultimo saluto, lo pregò di imbucare la lettera al Volpini" (p. 196)

"Se despidieron y ella, como última salutación, le advirtió que no se olvidara de echar la carta para Volpini"(p. 198).

Nell'originale è Angiolina che congeda Emilio, mentre nel testo spagnolo l'azione è reciproca; nella traduzione, inoltre, la richiesta della ragazza di spedire la lettera è impostata senza il tono cortese che ha in italiano ("lo pregò" – "le advirtió que no se olvidara").

15. "Egli fu strappato all'indagine che sempre continuava su se stesso e la guardò, la osservò" (p. 227)

"Emilio, arrancado bruscamente a la pesquisa que seguía llevando a cabo sobre sí mismo, la miró con ojos penetrantes" (p. 229).

Nella traduzione sono apportate varie modifiche al testo italiano. Innanzitutto la Gaitè sostituisce al pronome personale "Egli" il nome proprio "Emilio", utilizza, al posto della principale ("fu strappato [...]"), un periodo indiretto introdotto da un participio passato ("arrancado") e infine condensa il significato veicolato dai due verbi appartenenti all'isotopia del vedere ("guardò", "osservò") nell'espressione "miró con ojos penetrantes". Tali cambiamenti comportano variazioni di punteggiatura.

16. "la vecchia signora Deluigi, che amava Angiolina come una madre" (p. 237)

"la vieja señora Deluigi, que la quería como a una hija" (p. 240).

Nell'originale il punto di riferimento è Angiolina nei confronti della quale la signora Deluigi assume quasi il ruolo di madre, nella traduzione invece l'attenzione è spostata sulla donna che ama la ragazza come una figlia.

L'uso dei segni di interpunzione presenta nel testo tradotto moltissime varianti rispetto all'originale. La differente articolazione delle frasi, dei periodi e la diversa struttura linguistica dell'italiano e dello spagnolo, inducono la Gaité a modificare la punteggiatura preferendo ai criteri di fedeltà della traduzione l'osservanza delle norme e degli usi peculiari del sistema linguistico d'arrivo. Le modifiche apportate alla punteggiatura rispondono inoltre a una differente percezione del tempo di lettura e a una diversa organizzazione concettuale delle due lingue.

1. “trarre dal proprio intimo idee e parole: un sollievo che dava a quel momento della sua vita non lieta [...]” (p. 11)

“extrayendo de su propia intimidación ideas y palabras. Era un respiro, que confería a aquel instante de su vida carente de alegrías [...]” (p. 7).

L'uso dei due punti nell'originale è sostituito nella traduzione dall'impiego del punto fermo che spezza il frammento narrativo in due parti distinte.

2. “L'ombrellino era caduto in tempo per fornirgli un pretesto di avvicinarsi” (p. 11)

“La sombrilla, que se le había caído al suelo, le brindó un oportuno pretexto para acercarse” (p. 8).

La differente punteggiatura è giustificata dalla diversa struttura sintattica dei periodi. La frase che nell'originale funge da principale (“era caduto”) diventa nella traduzione una relativa (“que se le había caído al suelo,”); la prima finale dell'originale (“per fornirgli”) assolve nella traduzione alla funzione di principale (“le brindó”).

3. “La cosa era divenuta per lui molto seria, e descrisse il proprio amore, l'ansietà di vederla, di parlarle” (p. 50)

“La cosa se había convertido en algo muy importante para él. Y le describió cómo era su amor, la ansiedad que tenía siempre por verla y hablar con ella” (pp. 49-50).

Il cambiamento più significativo consiste nella sostituzione della virgola, presente nell'originale nella prima parte del frammento (“molto seria, e descrisse [...]”), con il punto nella traduzione (“muy importante para él. Y le describió [...]”). Il collegamento tra le due parti viene comunque garantito dall'uso della congiunzione “e”/“y”.

4. “È una donna ed è peccato che tu non possa assistere al nostro colloquio. Sarebbe molto istruttivo per te” (p. 51)

“Es una mujer. Lástima que no puedas asistir a nuestra conversación; podía ser muy instructivo para ti” (p. 51).

Nell’originale il frammento è costituito di due parti distinte. La prima è formata dalla successione di due principali, coordinate dalla congiunzione “ed”, e di una subordinata soggettiva; la seconda da un’ipotetica separata dalle precedenti frasi con un punto. Nella traduzione è cambiata la strutturazione delle parti (che sono tre), ma è lasciata inalterata la tipologia dei periodi. La prima principale non è più coordinata alla successiva, ma è separata da questa mediante l’introduzione di un punto. La seconda principale rimane unita alla soggettiva ma è distaccata dall’ipotetica da un punto e virgola.

5. “Come era bello il destino del Balli: [...]. La ricchezza e la felicità erano i portati del suo destino; [...].” (p. 76)

“¿Qué destino tan hermoso el de Balli! [...] La riqueza y la felicidad eran los frutos de su destino. [...]” (p. 76).

La punteggiatura usata dalla Gaité modifica sensibilmente la ricezione del testo in quanto ai segni di interpunzione di tipo intermedio ne sostituisce altri che marcano pause più durature. I due punti della prima frase sono eliminati a favore del punto esclamativo che rafforza l’espressione; il punto fermo è adoperato in luogo del punto e virgola per concludere la seconda frase.

6. “- Chi avrebbe potuto prevedere che un’avventura simile potesse acquistare tale importanza nella tua vita!” (p. 118)

“- Quién iba a decir que una aventura de ese tipo pudiera llegar a tener tanta importancia en tu vida.” (pp. 119-120).

La modifica apportata alla punteggiatura (il punto esclamativo del testo originale diventa un semplice punto nella traduzione) elimina il tono perentorio.

7. “Una sera, accanto al Giardino pubblico, la vide camminare dinanzi a sé” (p. 150)

“Una noche, cerca del Jardín Público, la vio; iba andando delante de él” (p. 153).

Il periodo viene suddiviso nella traduzione in due frasi principali separate dal punto e virgola. L’introduzione di tale segno d’interpunzione tra “la vio” e “iba andando” comporta la modifica del costruito verbale per cui a “camminare” nell’originale corrisponde “iba andando” nel testo d’arrivo.

8. “Ella taceva probabilmente perché non trovava altre parole per scolparsi, e camminarono in silenzio uno accanto all’altra nella notte strana e fosca, il cielo tutto coperto di nubi sbiancate in un solo punto dalla luce lunare.

Arrivarono dinanzi alla casa d’Angiolina ed ella si fermò, forse per prendere congedo” (p. 152)
“Probablemente se callaba sólo porque no encontraba nada más que decir para disculparse. Y siguieron andando en silencio uno junto a otro, en la noche extraña y sombría, con el cielo cubierto de nubes, aclaradas sólo en un punto por la luz de la luna.

Al llegar delante de la casa de Angelina, ella se paró, posiblemente con intención de despedirse” (pp. 154-155).

Il passo presenta molte variazioni di punteggiatura di cui la più significativa è rappresentata dal cambiamento della virgola (“per scolparsi,”) in punto (“para disculparse.”) che segna una pausa più duratura nella narrazione.

9. “Nella stanza invece v’era una grande quiete. Da parecchie ore il delirio di Amalia non si traduceva che in parole mozze. S’era quietata sul fianco destro, la faccia vicinissima alla parete, gli occhi sempre aperti” (p. 239)

“En cambio, en la habitación reinaba una gran quietud. Desde hacía varias horas, el delirio de la enferma no se traducía más que en palabras truncadas. Se había apaciguado, echada sobre el costado derecho. Tenía la cara muy cerca de la pared y seguía con los ojos abiertos” (p. 242).

La Gaité inserisce alcune virgole assenti nell’originale per scandire in modo più marcato la narrazione. Nell’ultima parte del passo, dopo “destro” / “derecho”, sostituisce il punto alla virgola del testo di partenza e adopera la congiunzione “y” invece della virgola (“parete, gli occhi” / “pared y seguía con los ojos”). L’introduzione del punto nel testo spagnolo comporta l’aggiunta di un verbo (“Tenía”) con cui iniziare la nuova frase.

Nel passaggio dal testo di partenza a quello d’arrivo alcune espressioni proverbiali o idiomatiche vengono modificate e adattate al sistema culturale di riferimento. Tra l’originale e il testo tradotto vengono stabilite equivalenze che garantiscono la trasmissione nella traduzione del messaggio veicolato dal romanzo italiano mediante l’impiego di costrutti formalmente diversi da quelli usati nell’originale ma in grado di soddisfare una medesima funzione e di sortire nel lettore lo stesso effetto.

1. “sotto gli occhi della madre” (p. 15)

“delante de las narices de su madre” (p. 11).

2. “Bastardo, cane!” (p. 62)
“*perro e hijo de puta*” (p. 61).
3. “il compito del Balli restò facile” (p. 89)
“*las cuentas de Balli salían bien*” (p. 89).
4. “- Debbo crederle?” (p. 152)
“- *¿No me estará mintiendo?*” (p. 154).
5. “- Ah, la balena! [...] – Sei *invelenà* oggi?” (p. 165)
“«*¡Anda, la órdiga!*» [...] «*¿Qué mosca te ha picado hoy?*»” (p. 167).³⁴
6. “Emilio s’aggrappava con tutte le forze alla sua speranza” (p. 215)
“*Emilio se agarraba a su esperanza como a un clavo ardiendo*” (p. 218).

Nel processo di traduzione si possono verificare “acquisizioni” e “perdite”, ossia integrazioni e soppressioni nel testo d’arrivo rispetto a quello di partenza. L’operazione di “acquisizione” può essere determinata dalla necessità di spiegare concetti o situazioni che nell’originale sono chiare mentre possono essere recepite come confuse nel testo tradotto anche perché connesse con un sistema socio-culturale di riferimento diverso. L’intervento che provoca invece “perdite” può essere imputato alla difficoltà di tradurre termini o concetti della lingua originale che non trovano corrispondenza nella lingua d’arrivo. Per quanto riguarda le “acquisizioni” si osserva che la Gaité esplicita nessi logico-narrativi che nel testo di partenza sono sottintesi o deducibili dal contesto, aggiungendo parole e frasi, assenti nell’originale, e/o modificando termini.

1. “la testa china da un lato” (p. 11)
“*la cabeza ladeada hacia la izquierda*” (p. 7).

L’espressione che nell’originale è indeterminata (“un lato”) assume nella traduzione una specifica connotazione (“la izquierda”).

2. “Fatte quelle premesse, l’altro” (p. 11)
“*Sentadas aquellas premisas, Emilio*” (p. 7).

L’ “altro” dell’originale è esplicitato nella traduzione in “Emilio”.

³⁴ Nel testo spagnolo viene fornita una spiegazione della traduzione proposta: “La traducción de estas dos frases la he hecho, un poco intuitivamente sobre “*¡Ah, la balena!*” y “*Sei invelenà oggi?*”, expresiones dialectales que no conocía” (nota 1, p. 167).

3. “La tappezzeria non era troppo nuova” (p. 34)

“*La tapicería de las butacas no estaba muy nueva*” (p. 32).

Nel testo spagnolo è aggiunta la specificazione “de las butacas”, assente nell’originale.

4. “Scherzosamente il Balli disse che la sceglieva per arbitra” (p. 71)

“*Balli le dijo bromeando a Amalia que la tomaba como árbitro*” (p. 71).

La Gaité indica la persona alla quale si riferisce il Balli (“a Amalia”) che è assente in italiano.

5. “Credeva [...] di aver intuito lo stato d’animo del disgraziato fratello; lo aveva percepito invece nel proprio sentimento” (p. 73)

“*Le parecía [...] haber intuido, como resultas, cuál era el estado de ánimo de su pobre hermano, cuando lo que había pasado es que lo percibía a través de sus propios sentimientos*” (p. 73).

Nel testo tradotto si registra l’aggiunta della locuzione “cuando lo que había pasado es que” che è propria della sintassi linguistica spagnola.

6. “fece più volte il tentativo di lasciare quella posizione divenutale incresciosa” (p. 97)

“*intentó varias veces mudar de postura y buscar otra más cómoda*” (p. 96).

La Gaité elimina la locuzione dell’originale “divenutale incresciosa” e aggiunge la frase “y buscar otra más cómoda” che presuppone la scomodità della posizione precedente.

7. “Ella vi sedette ed egli s’appoggiò a lei” (p. 153)

“*Angelina se sentó y Emilio se apoyó contra ella*” (p. 155).

Ai pronomi personali (“Ella”, “egli”) usati da Svevo, la Gaité sostituisce i nomi propri dei personaggi (“Angelina”, “Emilio”). Si tratta di un procedimento adoperato frequentemente dalla traduttrice.

8. “Ambedue si misero a correre” (p. 206)

“*Salieron corriendo cada uno en una dirección*” (p. 209).

Nella traduzione viene inserita la precisazione “en una dirección”.

9. “Non avrebbe dovuto parlarne? Ma come farlo dinanzi al Balli?” (p. 210)

“*¿No convendría hablarle al médico de ellos? Pero, por otra parte, ¿cómo iba a hacerlo delante de Balli?*” (p. 213).

Nel testo spagnolo è specificato il complemento di termine della prima frase interrogativa (“al médico”) ed è aggiunta una locuzione (“Pero, por otra parte,”) per introdurre la seconda interrogativa.

10. “Il Volpini cui, nella mattina, egli aveva scritto quella lettera” (p. 228)

“Volpini, a quien él había escrito aquella misma mañana la carta famosa” (p. 230).

Nella traduzione si registra l’inserimento di “aquella misma” e “famosa” che intensificano i riferimenti alla “mattina” e alla “lettera” del testo italiano.

11. “La signora Elena [...] le preparò e le offerse del caffè, che fu preso con voluttà” (pp. 233-234)

“Doña Elena [...] preparó café para Amalia y se lo ofreció. Ella lo tomó con voluptuosidad” (p. 237).

Nel testo d’arrivo il pronome personale femminile (“le”) dell’originale è sostituito dal nome proprio (“Amalia”) e viene specificato il soggetto (“Ella”) che compie l’azione del bere, implicito nel testo di partenza.

12. “La signora Elena pregò Emilio di procurarle una pezzuola per asciugare la faccia di Amalia. [...] aperse l’armadio della sorella” (p. 238)

“Doña Elena le pidió a Emilio un pañuelo para enjugar el sudor de la cara de Amalia. [...] lo buscó en el armario de su hermana” (p. 241).

La Gaité condensa la locuzione verbale “pregò [...] di procurarle” in “pidió”, aggiunge “el sudor de”, specificando il complemento oggetto, e modifica l’espressione “aperse l’armadio” in “lo buscó en el armario”.

13. “Anche il suo nuovo affetto le dava pensieri e dolori” (p. 247)

“De todas maneras, aquel nuevo afecto también le proporcionaba quebraderos de cabeza” (p. 250).

Il complemento oggetto, duplice in italiano (“pensieri e dolori”), è tradotto con “quebraderos de cabeza”, espressione più generica ottenuta con l’aggiunta del complemento di specificazione. Nel testo spagnolo è inoltre introdotta la locuzione iniziale “De todas maneras”.

14. “Angiolina era fuggita con il cassiere infedele di una Banca” (pp. 247-248)

“Angelina se había escapado con el cajero de un banco, que había cometido un desfalco” (p. 251).

All'aggettivo semplice "infedele", la Gaité sostituisce la locuzione esplicativa "que había cometido un desfalco".

Accanto alle "acquisizioni" possono riscontrarsi casi di "perdite" laddove nel testo tradotto vengono soppresse parole o frasi presenti nell'originale. La traduttrice reinterpreta il testo di partenza intervenendo direttamente nella struttura diegetica ed eliminando ciò che nell'economia della traduzione risulta superfluo o difficilmente recepibile nel sistema socio-culturale d'arrivo.

1. "egli conservava con tutta naturalezza il suo contegno di persona superiore. In arte aveva dei giudizi aspri e imprudenti, in società un contegno poco riguardoso. Gli uomini lo amavano poco" (p. 18)

"conservaba con toda naturalidad aquel aire suyo de persona superior. Los hombres no le querían mucho" (p. 13).

Nella traduzione è eliminato il periodo centrale dell'originale, evidentemente ritenuto superfluo ai fini della comprensione del testo.

2. "Ella aveva ragione infatti, ma come era fredda e poco intelligente! Non discusse più perché come avrebbe potuto convincerla? Guardò altrove cercando. Le avrebbe potuto dire un'insolenza che lo vendicasse e quietasse" (p. 55)

"No es que dejara de tener razón, pero ¿qué calculadora era y qué poco inteligente! Dejó de discutir con ella, porque ¿quién la iba a convencer de nada? Podía haberle dicho alguna insolencia como desahogo y venganza" (p. 54).

Nel testo d'arrivo viene tralasciata la frase "Guardò altrove cercando" del testo di partenza probabilmente perché svolge una funzione descrittiva di secondaria importanza.

3. "le tante sventure non l'avevano mai scosso dalla sua triste inerzia ch'egli attribuiva a quel destino disperatamente incolore e uniforme. Ed egli non aveva mai ispirato niente di forte, né amore, né odio; il vecchio tanto ingiustamente odiato dal Balli non era intervenuto nella sua vita. La gelosia, nel suo animo, crebbe [...]" (p. 77)

"las muchas desventuras no habían conseguido nunca sacudirle de su triste rutina que él achacaba a ese destino incoloro y uniforme. La envidia se incrementó [...]" (p. 76).

La Gaité elimina la parte centrale del frammento: "Ed egli [...] sua vita".

4. “il triste imbarazzo di Angiolina lo rese ciarliero. Ebbe la piena coscienza di un grande godimento. Dal lato sentimentale era la prima volta che Angiolina lo soddisfacesse perfettamente” (p. 101)

“la lamentable turbación de Angelina le volvió locuaz. Desde un punto de vista sentimental, era la primera vez que Angelina le proporcionaba una total satisfacción” (p. 102).

Nel testo d’arrivo non è tradotta la frase centrale del passo originale.

5. “si capiva che parlandone aveva voluto soltanto divertire il Balli. Aveva dimenticato ogni risentimento, e non ricordava neppure ch’egli le avesse domandato scusa” (p. 116)

“Quedaba muy claro que con sus palabras lo único que había pretendido era divertir a Balli, y ni siquiera parecía acordarse de que su hermano le había perdido perdón” (p. 118).

La frase “Aveva dimenticato ogni risentimento” non viene riportata nel testo spagnolo, probabilmente perché ritenuta di secondaria importanza.

6. “- Guarda come siamo liberi ora tutt’e due; non è meglio così? – e s’appoggiò affettuosamente al braccio dell’amico.

Ma l’altro non l’intendeva così” (p. 117)

“- Date cuenta de lo libres que somos ahora los dos. ¿No te parece que estamos mucho mejor? El otro no lo veía así” (p. 118).

La locuzione “e s’appoggiò affettuosamente al braccio dell’amico” è soppressa nella traduzione.

7. “Nella chiusa magniloquente, il Volpini dichiarava che la lasciava [...]” (p. 189)

“Volpini decía que la dejaba” (p. 192).

In spagnolo non è tradotto l’*incipit* del passo italiano.

8. “M’ha rovinata! – Odiava il suo antico promesso, come se fosse stato veramente lui a rovinarla” (p. 190)

“¡Me ha hundido la vida!” (p. 193).

Nel testo d’arrivo viene tralasciato il periodo che funge da commento alle parole di Angiolina.

9. “s’imbatté nell’amico che ne usciva. Pensò che forse vi avrebbe trovato Angiolina; respirò trovando il Balli solo. Sul proprio contegno durante la breve parte di quella giornata in cui egli aveva immaginato si potesse ancora intraprendere qualche cosa per Amalia, egli non ebbe mai rimorsi. In quelle ore egli non pensò che alla sorella” (p. 204)

“*se tropezó con su amigo que salía en aquel momento. Ahora Emilio ya no pensaba más que en su hermana*” (p. 207).

Nella traduzione è eliminato il commento del narratore sullo stato d’animo e sul comportamento di Emilio (“Pensò che forse [...] egli non ebbe mai rimorsi”).

10. “Il Carini se ne andò promettendo di ritornare il giorno appresso di buon’ora. – Ebbene, dottore? – domandò ancora una volta Emilio con voce supplichevole. Invece di una risposta il dottore disse qualche parola di conforto e di voler rimandare il suo giudizio al giorno appresso. Il Balli uscì col Carini promettendo di ritornare subito” (p. 215)

“*Carini se despidió, con la promesa de volver al día siguiente temprano. Balli salió con él y dijo que en seguida volvía*” (p. 218).

Nel testo tradotto sono omesse la domanda di Emilio al dottore e le parole di quest’ultimo.

11. “Interrogò subito Elena se avesse altri parenti. Ella disse di no e negò anche che in città vi potesse essere un’altra famiglia di quel nome. Lo negò tanto risolutamente, ch’egli dovette crederle” (p. 237)

“*En seguida le preguntó a Elena si tenía más parientes. Pero ella lo negó tan de plano que no tuvo más remedio que creerla*” (p. 240).

È tralasciata, nel testo spagnolo, la parte centrale del passo in cui è spiegato diffusamente ciò che viene ripetuto in modo più sintetico nella frase successiva.

12. “ogni nostra molecola la respinge nell’atto stesso di conservare e produrre la vita” (p. 243)

“*cada una de nuestras moléculas, en su mismo esfuerzo por engendrar vida, la rechaza*” (p. 247).

La diade verbale “conservare e produrre” è resa in spagnolo unicamente con “engendrar”.

Lo studio del procedimento di traduzione permette infine di individuare alcuni errori concernenti lo scambio tra i nomi dei personaggi ³⁵ Stefano ed Emilio. Probabilmente la meccanicità nella trascrizione dei nomi è stata motivo di distrazione per la traduttrice che ha invertito i riferimenti determinando uno spostamento della coerenza diegetica. Questi errori, sebbene frutto di una momentanea disattenzione, hanno conseguenze sul piano narrativo e sul lettore che si trova spiazzato in quanto non individua più la corrispondenza tra il personaggio e gli atteggiamenti o i gesti a lui attribuiti.

³⁵ In un caso il nome “Balli” dell’originale (cfr. p. 62) è trascritto nella traduzione “Galli” (cfr. p. 61). Si tratta di un refuso tipografico corretto nelle edizioni successive di *Senectud* in cui il nome è trascritto correttamente (“Balli”): cfr. C. MARTÍN GAITE, *Senectud*, Debate, Madrid 1993, p. 49 ed El Acantilado, Barcelona 2001, p.82.

1. “restò poi lassù a stropicciarsi gli occhi assonnati, finché Stefano non accorse a trarlo giù” (p. 59) “*Luego se quedó allí arriba frotándose los ojos adormilados, hasta que Emilio le hizo bajar*” (p. 58).

2. “Stefano la spalleggiò” (pp. 77-78)
“*Emilio la apoyó*” (p. 77).

1. “il Balli si scusò” (p. 221)
“*Emilio [...] se disculpó*” (p. 224).

Da questa indagine, sebbene schematica e parziale, si possono dedurre alcune conclusioni riguardo all'attività traduttrice della Gaité. La scrittrice non concepisce il testo spagnolo indipendente dal libro sveviano, ma è attenta a conservare i legami con l'opera di partenza in un rapporto quasi di filiazione. Allo stesso tempo però, consapevole della diversità dei sistemi linguistici e dei contesti socio-culturali di riferimento, rielabora espressioni e costrutti peculiari dell'italiano nel rispetto delle norme morfosintattiche dello spagnolo. Ed è proprio l'osservanza delle regole su cui si struttura la lingua spagnola che giustifica molti interventi come la trasformazione di frasi interrogative in esclamative e viceversa di frasi affermative o esclamative in interrogative di tipo retorico, l'uso di determinati ausiliari per la formazione dei tempi composti verbali, di costrutti verbali differenti da quelli adoperati in italiano, l'aggiunta o esplicitazione di pronomi personali e riflessivi, di aggettivi possessivi. Nel passaggio dall'italiano allo spagnolo spesso l'*ordo verborum* viene modificato secondo le diverse impostazioni del sistema linguistico. Tra le strategie adoperate si riscontrano anche integrazioni o espunzioni di vocaboli e/o locuzioni, mutazioni di termini per cui ad esempio “ombrello cinese” (p. 159) è tradotto con “sombrella japonesa” (p. 162). La Gaité non segue in modo perentorio un modello di traduzione, ma combina differenti tecniche e modalità di traduzione integrandole in un sistema omogeneo realizzato grazie alla buona conoscenza della lingua italiana e della poetica sveviana. L'analisi di *Senectud* può essere assunta, in conclusione, come un'esemplificazione pratica per lo studio della traduzione letteraria e nello specifico del metodo di traduzione adottato dalla Gaité.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

DI
CARMEN MARTÍN GAITE

NARRATIVA

El balneario, Destino, Barcelona 1988 (I ed. Afrodísio Aguado, Madrid 1955; poi in *Cuentos completos* 1978 e in *Todos los cuentos* 1994)

Entre visillos, Destino, Barcelona 2000 (I. ed. 1958)

Las ataduras, Destino, Barcelona 1990 (I. ed. 1960; poi in *Cuentos completos* 1978 e in *Todos los cuentos* 1994)

Ritmo lento, Destino, Barcelona 1996 (I. ed. Seix y Barral, Barcelona 1963)

Retahílas, Destino, Barcelona 2000 (I ed. 1974)

Fragmentos de interior, Destino, Barcelona 2001 (I ed. 1976)

El cuarto de atrás, Destino, Barcelona 2001 (I ed.1978)

Cuentos completos, Alianza, Madrid 1986 (I ed. 1978)

El castillo de las tre murallas, Lumen, Barcelona 1981; poi in *Dos relatos fantásticos* 1986 e in *Dos cuentos maravillosos* 1992

El reino de Witiza, Destino, Barcelona 1982

El pastel del diablo, Lumen, Barcelona 1985; poi in *Dos relatos fantásticos* 1986 e in *Dos cuentos maravillosos* 1992

Dos relatos fantásticos, Lumen, Barcelona 1986

Caperucita en Manhattan, Círculo de lectores, Barcelona 1992 (I ed. Siruela, Madrid 1990)

Nubosidad variable, Anagrama, Barcelona 2001 (I ed. 1992)

Dos cuentos maravillosos , Siruela, Madrid 1999 (I ed. 1992)
Círculo de lectores, Barcelona 1999

Todos los cuentos Destino, Barcelona 1997 (I ed. 1994)

La Reina de las nieves, Anagrama, Barcelona 1998 (I ed. 1994)

Lo raro es vivir, Anagrama, Barcelona 1997 (I ed. 1996)
Círculo de lectores, Barcelona 1997

Irse de casa, Anagrama, Barcelona 1998

Los parentescos, Anagrama, Barcelona 2001 (by herederos de C.M. Gaité)

POESIA

A rachas, Hiperión, Madrid 1986 (ed. ampliata; I ed. 1976)

Hiperión, Madrid 1993 con il titolo *Después de todo. Poesía a rachas*
(ed. corregida y aumentada)

SAGGISTICA

El proceso de Macanaz: historia de un empapelamiento, Destino, Barcelona 1982

Anagrama, Barcelona 1982 (con il titolo
Macanaz, otro paciente de la Inquisición; I
ed. Moneda y Crédito, Madrid 1970)

Usos amorosos del dieciocho en España, Anagrama, Barcelona 1992 (I ed. Siglo XXI de España,
Madrid 1973)

La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas, Destino, Barcelona 1982 (I ed. Nostromo, Madrid
1973)

El cuento de nunca acabar, Destino, Barcelona 1997 (I ed. Trieste, Madrid 1983)

Desde la ventana, Espasa-Calpe, Madrid 1993 (I ed. 1987)

Usos amorosos de la postguerra española, Anagrama, Barcelona 1994 (I ed. 1987)

Agua pasada, Anagrama, Barcelona 1993

Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa, Siruela, Madrid 1995 (I ed. 1994)

Cuéntame, Espasa-Calpe, Madrid 1999

TEATRO

A palo seco, in *Cuentos completos y un monólogo*, Anagrama, Barcelona 1994 (3^a ed.)

La hermana pequeña, Anagrama, Barcelona 2001 (I ed. 1999)

TRADUZIONI

IGNAZIO SILONE, *Vino y pan*, Alianza, Madrid 1968

ITALO SVEVO, *Corto viaje sentimental*, Alianza, Madrid 1970

Senectud, Bruguera, Barcelona 1982

Debate, Madrid 1993

El Acantilado, Barcelona 2001 (by herederos de C. M. Gaité)

EVA FIGES, *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*, Alianza, Madrid 1972 e 1980

JOSÉ EÇA de QUEIRÓZ Y RAMALHO ORTIGÃO, *El misterio de la carretera de Sintra*,
Nostromo, Madrid 1974,
Bruguera, Barcelona 1983,
El Acantilado, Barcelona 1999 e 2001

EMILY BRONTË, *Cumbres borrascosas*, Salvat 1978
Bruguera, Barcelona 1984
Círculo de lectores, Barcelona 1987
Ediciones B, Barcelona 1991

VIRGINIA WOOLF, *Al faro*, Edhasa, Barcelona 1978, '82, '86
Sudamericana, Buenos Aires 1996

CHARLES PERRAULT, *Los cuentos de Perrault*, Crítica, Barcelona 1980 e 1987

CARLOS WILLIAMS WILLIAM, *Viaje hacia el amor y otros poemas*, Trieste, Madrid 1981

GUSTAVE FLAUBERT, *Madame Bovary*, Orbis, Esplugues de Llobregat 1982,
Bruguera, Barcelona 1982 e 1983
Tusquets, Barcelona 1994, '96, '97, 2000
Salvat 1995
Folio, Barcelona 1999

RAINER MARIA RILKE, *Cartas francesas a Merline*, Alianza, Madrid 1987

C.S. LEWIS, *Una pena observada*, Trieste, Madrid, 1988
Anagrama, Barcelona 1997 (con el título *Una pena en observación*)

EDGAR ALLAN POE, *El cuervo* (en colaboración con Francisco Cunpián y Antonio Bueno Tubia), Cuadernillos de la Mercedes, Madrid 1988

PRIMO LEVI, *El sistema periódico*, Alianza, Madrid 1988
Historias naturales, Alianza, Madrid 1988

NATALIA GINZBURG, *Querido Miguel*, Lumen, Barcelona 1989
El Acantilado, Barcelona 2001
Nuestros ayres, Círculo de lectores, Barcelona 1996

FELIPE ALFAU, *Cuentos españoles de antaño*, Siruela, Madrid 1991 e '95

AA.VV., *Cuentos de hadas victorianos*, Siruela, Madrid 1993

GEORGE MAC DONALD, *La princesa y los trasgos*, Siruela, Madrid 1995
Círculo de lectores, Madrid 1996

CHARLOTTE BRONTË, *Jane Eyre*, Alba, Barcelona 1999

MARIANA ALCOFORADO, *Cartas de amor de la monja portuguesa*, Círculos de lectores, Barcelona 2000

**BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE
SU
CARMEN MARTÍN GAITE**

ALEMANY BAY CARMEN, *La novelística de Carmen Martín Gaité. Aproximación crítica*, Ediciones de la Diputación de Salamanca, Salamanca 1990

CALVI MARIA VITTORIA, *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaité*, Arcipelago, Milano 1990

CANVATELLA JUAN, *Semblanzas entrevistas. Carmen Martín Gaité, Narciso Yepes, Manuel Gutiérrez Mellado*, PPC, Madrid 1995

CARBAYO ABENGÓZAR MERCEDES, *Buscando un lugar entre mujeres: buceo en la España de Carmen Martín Gaité*, Universidad de Málaga, Málaga 1998

CHOWN LINDA E., *Narrative authority and homeostasis in the novels of Doris Lessing and Carmen Martín Gaité*, Garland, New York - London 1990

CIPLIJAUSKAITÉ BIRUTÉ, *Carmen Martín Gaité*, Ed. del Orto, Madrid 2000

DE LA PUENTE SAMANIEGO PILAR, *La narrativa breve de Carmen Martín Gaité*, Plaza Universitaria, Salamanca 1994

JIMÉNEZ MERCEDES, *Carmen Martín Gaité y la narración: teoría y práctica*, SLUSA, New Brunswick, New York 1989

LIPMAN BROWN JOAN, *Secrets from the Back Room: the fiction of Carmen Martín Gaité*, University of Mississippi 1987

MARTINELL GIFRE EMMA (a cura di), *Carmen Martín Gaité. La semana de autor sobre Carmen Martín Gaité (16-18 de octubre de 1990)*, Cultura hispánica, Madrid 1993

ID., *El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaité*, Universidad de Extremadura 1996

ID. (a cura di), *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Departamento de Filología hispánica, Univerisitat de Barcelona, Barcelona 1997

SERVODIDIO MIRELLA – WELLES MARCIA L. (a cura di), *From fiction to metafiction: essays in honor of Carmen Martín Gaité*, Society of Spanish and Spanish-American studies, Lincoln 1983

SOTO FERNÁNDEZ LILIANA, *La autobiografía ficticia en Miguel de Unamuno, Carmen Martín Gaité y Jorge Semprún*, Pliegos, Madrid 1996