

TESTO, CONTESTO E SCELTE TRADUTTIVE I culturemi in *Nada* di Carmen Laforet

MARCO SUCCIO
UNIVERSITÀ DI GENOVA

Abstract – In recent years, translation scholars have been highly interested in cultural aspects, developing theories and methods for practice – e.g. functionalist theories, the Skopos theory – that have deeply changed the attitude of translators toward texts, in particular literary works. This article is meant to reflect on some strategies adopted in my translation from Spanish into Italian of Carmen Laforet’s *Nada* novel, released in 2004. Particularly, special attention will be given to *realia*, linguistic units of extreme interest within literary translation, referring to the surrounding physical and sociocultural reality of the source text exerting a direct and crucial influence upon the process of translating.

Keywords: *realia*; translation strategies; Carmen Laforet; *Nada*.

1. Introduzione

In questo articolo s’intende dare riscontro di alcune scelte traduttive adottate durante la traduzione dallo spagnolo all’italiano del romanzo *Nada* di Carmen Laforet, uscito nel 2004 per la editrice Ecg di Genova. Nello specifico, si intende focalizzare l’attenzione sui culturemi, unità linguistiche il cui interesse da parte dei teorici della traduzione si è venuto intensificando negli ultimi anni.

Nada, pubblicato per la prima volta in Spagna nel 1945, destò all’epoca scompiglio in una realtà sociale e culturale, come quella del primo franchismo, dominata dal *machismo* e dalla volontà di affermare un modello sociale che prevedeva per la donna un ruolo da semplice comprimaria. Scritto infatti da una ventenne vissuta ai margini della guerra civile, portò alla ribalta la figura della ribelle Andrea, una giovane studentessa catalana, da molti anni residente alle Canarie, che torna a Barcellona subito dopo la guerra per iniziare gli studi universitari. Qui Andrea si scontra con una realtà familiare profondamente diversa da quella che ricordava. La casa della nonna, dove viene ospitata e dove convivono gli zii Juan, Román e Angustias, la moglie di Juan, Gloria e la domestica Antonia, non è più il rifugio felice della sua infanzia ma una realtà fisicamente e moralmente distrutta dalla guerra. L’isolamento spirituale da quella situazione di degrado lo raggiunge grazie

alla vita universitaria e alla presenza costante della sua amica Ena, ricca rampolla di una famiglia di imprenditori. Per tutto il romanzo si assiste allo sviluppo morale e spirituale di Andrea, metamorfosi che raggiunge il suo apice nella decisione di lasciare Barcellona per seguire Ena a Madrid e iniziare così una nuova vita.

Nada ottenne il prestigioso premio Nadal nella prima edizione del 1944 e venne da subito riconosciuto come un romanzo universale, motivo questo del suo successo e della sua diffusione oltre i confini nazionali.¹ Fu il poeta andaluso Juan Ramón Jiménez a sottolineare per primo questa caratteristica:

Vamos a ver si podemos interesar a algún editor norteamericano en su libro y que sea traducido y publicado aquí. Para eso necesito dos o tres ejemplares de “Nada”. Me parece que gustaría de veras, porque “Nada”, como todo lo auténtico, es de aquí también, y de hoy, y será de mañana. (Jiménez 1948, 1)²

In una letteratura tradizionalmente autoreferenziale come quella spagnola, molto legata alla rilettura della propria realtà sociale e culturale – ragione principale, per lungo tempo, della sua scarsa diffusione oltreconfine –, *Nada* rappresenta un’importante eccezione. La scrittura raccolta e appassionata della Laforet, sottolineata da Juan Ramón Jiménez, la grazia con la quale la narrazione riesce a sorvolare un momento storico così delicato come quello del primo dopoguerra e lo sviluppo da *Bildungsroman* delle vicende narrate, ne fanno un’opera universale, adatta a ogni tempo e a ogni latitudine. *Nada* è, in sintesi, un romanzo per tutti o un romanzo di tutti.

2. I culturemi, tra lingua, cultura e società

Nella seconda metà degli anni sessanta gli studi di teoria della traduzione hanno osservato un cambiamento sostanziale di direzione. Gli studiosi hanno iniziato a intendere la traduzione non come una semplice trasferimento linguistico – da cui l’antico riferimento alla traduzione “letterale” – ma come un vero e proprio atto comunicativo che avviene tra lingue e, ancor di più, culture diverse. Eugene Nida (1964), riferendosi a differenti forme di traduzione del testo biblico, parlò di *Formal Equivalence* e *Dynamic Equivalence* per indicare due posture che il traduttore può assumere di fronte

¹ In Italia sono state ben quattro le diverse traduzioni di *Nada* dal dopoguerra a oggi: A. Finamore (1948), A. Bianchini (1967), M. Succio (2004), B. Bertoni (2006).

² Vediamo se riusciamo a fare in modo che qualche editore statunitense si interessi al suo romanzo, lo traduca e lo pubblichi. Ho bisogno, però, di due o tre copie di *Nada*. Penso che piacerebbe molto, perché *Nada*, come tutte le cose autentiche, appartiene anche a questi luoghi, e all’oggi, e apparterrà al domani e a ogni parte del mondo così come appartiene al passato, e a tutti. (traduzione nostra)

al testo; la prima tesa a privilegiare l'attenzione per il testo di partenza e la fedeltà agli aspetti linguistici, la seconda orientata alla corretta trasmissione del messaggio globale nel testo di arrivo. Nel corso degli anni, questo spostamento di interesse verso il metatesto si è sempre più accentuato fino ad arrivare alla *Skopostheorie* (Teoria dello scopo) di Vermeer (1996), ardita espressione teorica che si pone in aperta antitesi con la *Formal Equivalence*. Per Vermeer, infatti, lo scopo di una traduzione guida totalmente le scelte e le strategie adottate dal traduttore, la cui 'presenza' nel testo può arrivare a essere fortemente invasiva. Il pericolo, in questo caso, è che il traduttore, se troppo concentrato sul suo obiettivo – lo 'scopo', per l'appunto –, si faccia autore, snaturando il testo originale. Un compromesso tra queste due posizioni – 'fedeltà' e 'funzionalità' – lo ha proposto Christiane Nord (1997) con il suo concetto di 'lealtà', tentativo di sintesi che evidenzia come il traduttore debba assumere una 'posizione etica' (Morini 2007, p. 89) e mantenere un orientamento che guardi con rispetto sia al testo di partenza sia a quello di arrivo. Proprio in questo contesto teorico, nel quale la traduzione è intesa non più come un'attività esclusivamente linguistica ma più genericamente culturale, assumono un certo protagonismo i culturemi, unità espressive di diversa origine e difficoltà traduttiva. Questo elemento specifico dell'atto traduttivo coinvolge giocoforza la letteratura, per sua stessa natura portatrice di espressioni che rimandano alla cultura nel quale il testo nasce e la narrazione si sviluppa. Le definizioni di culturema proposte dai teorici sono molteplici ma in questa sede faremo riferimento a quella chiara e concisa di Lucia Luque Nadal:

Podríamos definir culturema como cualquier elemento simbólico específico cultural, simple o complejo, que corresponda a un objeto, idea, actividad o hecho, que sea suficientemente conocido entre los miembros de una sociedad, que tenga valor simbólico y sirva de guía, referencia, o modelo de interpretación o acción para los miembros de dicha sociedad. Todo esto conlleva que pueda utilizarse como medio comunicativo y expresivo en la interacción comunicativa de los miembros de esa cultura. (Luque Nadal 2009, p. 97)³

Christian Olalla Soler e Amparo Hurtado Albir (2014), in un saggio sulla difficoltà di traduzione dei culturemi in relazione alla competenza traduttiva,

³ Si può definire culturema qualsiasi elemento culturale simbolico, semplice o complesso, che corrisponde a un oggetto, un'idea, un'attività o un fatto, sufficientemente conosciuto tra i membri di una società, che possiede un valore simbolico o che viene utilizzato come modello di riferimento o azione dai membri di quella stessa società. Ciò comporta che detti elementi possano essere utilizzati dai componenti di quella cultura come strumenti di comunicazione ed espressione nell'interazione comunicativa. (traduzione nostra)

utilizzano la classificazione proposta da Molina (2001) per suddividere i culturemi in categorie:

Medio natural: diferencias ecológicas entre zonas geográficas, como fauna, flora, fenómenos atmosféricos, vientos, climas, paisajes y topónimos.

Patrimonio cultural: referencias físicas o ideológicas de una cultura, la cultura religiosa, cultura material como objetos, productos, artificios, personajes ficticios o reales, hechos históricos, festividades, creencias populares, folklore, obras, movimientos artísticos, cine, música, monumentos emblemáticos, lugares conocidos, urbanismo, instrumentos musicales, técnicas de pesca y agricultura, medios de transporte, etc.

Cultura social: convenciones y hábitos de una cultura, formas de tratamiento y cortesía, modo de comer, vestir, valores morales, gestos, saludos, sistemas políticos, legales, educativos, organizaciones, oficios o profesiones, monedas, calendarios, eras, medidas, pesos, etc.

Cultura lingüística: transliteraciones, refranes, frases hechas, nombres propios con significado adicional, metáforas generalizadas, asociaciones simbólicas, interjecciones, insultos, blasfemias, etc. (Olalla Soler, Hurtado Albir 2014, p. 12)⁴

Nel loro saggio, inoltre, Olalla Soler e Hurtado Albir sottolineano un punto importante nello studio sulla traducibilità dei culturemi, quello relativo alla loro dinamicità. I culturemi non sono monoliti indistruttibili ma elementi della comunicazione che si modificano nel tempo e nello spazio. Questo ci permette di evidenziare tre dati fondamentali: i culturemi non esistono in quanto tali in un contesto culturale ma sono un problema che nasce dentro la traduzione; un culturema non è universale ma riguarda due culture specifiche; i culturemi si modificano nel tempo in funzione di particolari dinamiche linguistiche e/o culturali.

Se è vero che in alcune opere i culturemi possono diventare uno scoglio quasi insuperabile per il traduttore, è opportuno sottolineare come essi non comportino sempre e necessariamente una difficoltà traduttiva. Se pensiamo alla categoria dei culturemi del *medio natural* nel caso dell'italiano e dello spagnolo – inteso come ambiente culturale peninsulare – ci rendiamo

⁴ Ambiente naturale: differenze nell'ecosistema tra zone geografiche diverse; flora, fauna, fenomeni atmosferici, venti, clima, paesaggio e toponimi.

Patrimonio culturale: riferimenti fisici o ideologici di una cultura; religiosi, oggettistica, prodotti materiali e artistici, personaggi reali o di finzione, avvenimenti storici, festività, credenze popolari, folklore, opere letterarie, movimenti artistici, cinema, musica, monumenti emblematici, luoghi noti, urbanesimo, strumenti musicali, tecniche agricole e di pesca, mezzi di trasporto, ecc.

Cultura sociale: convenzioni e abitudini proprie di una cultura, forme di trattamento e cortesia, modi di mangiare, vestire, valori morali, gesti, saluti, sistema politico, legale, educativo, organizzazioni, mestieri e professioni, valuta, calendario, epoche, misure, pesi, ecc.

Cultura linguistica: traslitterazioni, proverbi, modi di dire, nomi propri con significato aggiunto, metafore, associazioni simboliche, interazioni, insulti, bestemmie, ecc. (traduzione nostra)

conto di come la vicinanza geografica e l'avere ecosistemi simili semplifichino notevolmente il lavoro del traduttore, in quanto le piante, gli animali, i venti, ecc. hanno quasi sempre un corrispondente letterale nelle due lingue. Per comprendere meglio questo aspetto è sufficiente pensare alle difficoltà che si potrebbero trovare con lo stesso abbinamento linguistico ma, nel caso dello spagnolo, con riferimento culturale al continente americano, spazio geografico con un ecosistema assai diverso da quello europeo.

3. Culturemi e scelte traduttive in *Nada*

Nell'introduzione di Rosa Navarro Durán a un'edizione di *Nada* del 1995, leggiamo:

Porque usted es una novelista de novela sin asunto, como se es poeta de poema sin asunto. Y en esto está lo más difícil de la escritura novelesca o poética', le decía Juan Ramón a Carmen Laforet. Y realmente acertaba, porque la mayor fuerza del relato está en la construcción de esa aparente nada que conforma la vida cotidiana de Andrea tal como ella nos cuenta. La historia folletinesca de Angustias, el melodrama de Román, Ena y su madre, el que enlaza las figuras de Román, Juan y Gloria, o el episodio del barrio chino, son paréntesis que permiten gozar de los esbozos de anécdotas que vive Andrea. (Laforet 1995, pp. XXVII-XXVIII)⁵

Questo breve passaggio sottolinea l'intimismo del romanzo, il suo distacco dalle umane cose – quelle che si vivono dentro la casa *de la calle Aribau* – e il suo farsi etereo, *insustancial*, riflessivo. Le descrizioni di ambienti e i dialoghi tra i personaggi – elementi così tipici del romanzo sociale, contesto al quale molti critici hanno voluto ascrivere *Nada*, nonché campi privilegiati di incontro dei culturemi –, sono quasi sempre estranei alla fisicità, alla concretezza, e si perdono invece in riflessioni, a volte allucinazioni, che riguardano la sfera interiore, l'anima più che il corpo. Questo rende *Nada* un romanzo universale, riconosciuto da qualsiasi uomo, in qualsiasi tempo e luogo. Tutti noi ci ritroviamo in Andrea, nelle sue sofferenze, nei giovanili tormenti che accompagnano il periodo postadolescenziale e di formazione. Ora, questo distacco dalla realtà concreta rende il testo impermeabile ad ogni

⁵ Perché lei è una scrittrice di romanzi senza tema, come si è poeti di poesie senza tema. E questa è la difficoltà più grande della scrittura narrativa o poetica, le diceva Juan Ramón a Carmen Laforet. E aveva ragione, perché l'aspetto migliore del romanzo è quel nulla apparente che definisce la vita quotidiana di Andrea, così come lei lo racconta. La storia da *feuilleton* di Angustias, il melodramma di Román, Ena e sua madre, al quale partecipano Román, Juan e Gloria o l'episodio del quartiere cinese, sono parentesi che permettono di godere degli accenni di vita che vive Andrea. (traduzione nostra)

approfondimento descrittivo, limitando la presenza di espressioni tipiche della cultura spagnola.

3.1 *Culturemi della cultura lingüística*

In alcuni casi la Laforet utilizza parole in catalano. Scelta coraggiosa se si considera che negli anni quaranta la censura controllava con grande attenzione ogni documento o testo pubblico e l'utilizzo della lingua catalana era proibito dal regime franchista. Questi culturemi, che seguendo la classificazione di Molina (2001) rientrano nella categoria della *cultura lingüística*, sono pochi e utilizzati sempre in contesto familiare e/o in ambienti sordidi e di malaffare:

| Catalano | Spagnolo | Scelta traduttiva |
|----------|-----------------|-------------------|
| camàlics | mozos de cuerda | camalli |
| pobreta | pobrecilla | poverina |
| noi | chico | <i>elisione</i> |
| drapaire | traperero | straccivendolo |
| nen | niño | piccolo, bambino |
| Joanet | Juanito | Joanet |

Tabella 1
Culturemi della *cultura lingüística*.

Nella traduzione si è scelto quasi sempre di non mantenere il cambio linguistico e di tradurre all'italiano. La ragione di questa scelta sta nel fatto che questi termini sarebbero risultati incomprensibili al lettore italiano e in nessun modo funzionali alla trasmissione di un dato messaggio. Con due eccezioni; il vezzeggiativo *Joanet*, utilizzato con affettuosa ironia dalla sorella di Gloria nei confronti di Juan, e la parola *noi* (ragazzo) usato in un dialogo confidenziale da Guíxols e Iturdiaga, due compagni di università di Andrea. Le scelte traduttive sono state diverse. Nel caso di *Joanet* si è mantenuto il termine catalano, sia perché era stata fatta la scelta di non tradurre i nomi propri sia perché il termine non presenta problemi di comprensione in italiano e contribuisce a trasmettere la burlona sufficienza che il suo utilizzo nel testo originale intende palesare. Per quanto riguarda il sostantivo *noi* si è proceduto all'elisione, seguendo l'idea di cui alla sottosezione 2.3.

In due occasioni, inoltre, appaiono nel testo due frasi complete in catalano, sempre pronunciate dalla sorella di Gloria nel convulso capitolo XV. Rivolgendosi ad Andrea, dice “—Vols una mica d'aiguarent, nena?” E

al rifiuto della giovane risponde “—Que delicadeta ets, nota!” (Laforet 1995, p. 168). Anche in questo caso, per le stesse ragioni legate all’incomprensibilità del testo per un lettore italiano di cui si è detto, si è proceduto alla traduzione “—Vuoi un po’ d’acquavite, piccola?” e “—Che delicatina sei, bambina mia!” (Laforet 2004, p. 146).

Nel testo di *Nada*, identificabili all’interno dei culturemi appartenenti alla *cultura lingüística*, ritroviamo alcuni idiotismi, ossia espressioni tipiche della cultura di partenza che non trovano una corrispondenza letterale nella cultura d’arrivo. Si tratta in molti casi di modi di dire che richiedono strategie traduttive diverse a seconda dell’esistenza o meno, nella lingua d’arrivo, di espressioni equivalenti dal punto di vista semantico ma diverse da quello lessicale. Nel primo caso si procede con una semplice sostituzione, nel secondo è necessaria una “traduzione contestuale nella quale non si tenga conto del significato di una parola, ma del significato globale della frase” (Osimo 2004, p. 64).

Nelle prime pagine del romanzo, Andrea, appena arrivata a Barcellona, scende dalla carrozza che dalla stazione l’ha accompagnata a casa della nonna ed entra nel portone che tante volte ha attraversato da bambina. Il tempo trascorso e i segni lasciati dalla guerra sui muri del palazzo le restituiscono un’immagine diversa da quella ricordata: “Todo empezaba a ser extraño a mi imaginación; los estrechos y desgastados escalones de mosaico, iluminados por la luz eléctrica, no tenían cabida en mi recuerdo” (Laforet 1995, p. 15).

Per l’espressione spagnola *no tener cabida* non esiste una traduzione italiana letterale. Il dizionario della *Real Academia* definisce *cabida* “la capacidad que tiene una cosa para contener otra” e il verbo *caber*, dal quale deriva, ha un suo corrispondente italiano nel verbo precomplementare ‘starci’. Ora, la traduzione letterale “non ci stavano nei miei ricordi” non avrebbe senso in italiano ed è quindi necessario procedere con una traduzione contestuale, che nel mio caso era stata “non trovavano posto nei miei ricordi” (Laforet 2004, p. 26).

Simile è il caso dell’espressione spagnola *pegársela a alguien*, utilizzata nel testo originale in due occasioni e in rapida successione: “—¡No te hagas la mártir, Angustias, que no *se la pegas a nadie!* Estás sintiendo más placer que un ladrón con los bolsillos llenos... ¡Que a mí *no me la pegas* con esa comedia de tu santidad!” (Laforet 1995, p. 102). La scena si svolge nella casa, dove Juan e Angustias stanno litigando furiosamente, e lo zio di Andrea accusa la sorella di vittimismo, di voler passare per la santarellina che non è. L’espressione che utilizza, *pegársela a alguien*, nella definizione del dizionario RAE, significa “chasquearlo, burlar su buena fe, confianza o fidelidad”. In questo caso esiste in italiano una espressione simile, “prendersi gioco di qualcuno”, ma curiosamente nel contesto specifico risultava inadatta

per una ragione di registro linguistico. Una persona di estrazione culturale medio-bassa come Juan difficilmente si esprimerebbe, ancor più in un momento di rabbia, con l'espressione "prendersi gioco di...". Per tradurre "no se la pegas a nadie" mi sono quindi indirizzato verso una locuzione più colloquiale, "che non ci crede nessuno", sostituendola poco dopo, per evitare la ripetizione, con "io non me la bevo" (Laforet 2004, p. 94). La frase di partenza è stata quindi tradotta con: "Non fare la martire, Angustias, che non ci crede nessuno! Stai provando più piacere di un ladro con le tasche piene... io non me la bevo la storia della tua santità!" (Laforet 2004, p. 94). Il caso in questione esemplifica al meglio l'utilizzo del concetto di 'lealtà' proposto da Nord, in quanto si è scelto di venir meno a una traduzione letterale linguisticamente efficace per prediligere una maggiore adeguatezza alla cultura di arrivo.

A cavallo tra *cultura social* e *cultura lingüística* si colloca invece l'utilizzo dell'espressione *sopa boba*, utilizzato per definire Gloria nella parte finale del capitolo XV. La *sopa boba* è una minestra composta da ingredienti modesti, pane, brodo e avanzi di cibo che anticamente veniva preparata nei monasteri per essere distribuita ai poveri. In Spagna si usa comunemente l'espressione *acostumbrarse a la sopa boba* o *vivir a la sopa boba* per indicare chi conduce un'esistenza comoda a spese del prossimo. L'utilizzo che ne fa la Laforet è curioso perché poco comune. La sorella di Gloria, in un dialogo molto teso con Juan, pronuncia queste parole: "ya es hora de que sepas que Gloria te mantiene... Eso de venir dispuesto a matar es muy bonito..., y la sopa boba de mi hermana aguantando todo antes que decirte que los cuadros no los quieren más que los traperos..." (Laforet 1995, p. 168). Gloria sopporta le vessazioni del marito, è costretta a uscire di casa di nascosto per procurarsi, con il gioco d'azzardo, il denaro che permette a lui di vivere dipingendo quadri che nessuno compra. È Juan che *vive a la sopa boba* e Gloria è la *sopa boba* con la quale lui si nutre. Come renderlo in italiano? Ancora una volta bisogna applicare una traduzione contestuale che riprenda nel testo di arrivo il senso della frase originale. Gloria è vittima per amore, subisce silenziosa ogni tipo di violenza fisica e morale per non offendere l'amor proprio di un marito sfaccendato; come può essere vista da una sorella se non come una stupida? E questo – stupido – è esattamente l'aggettivo con il quale ho scelto di sostituire nel testo l'espressione *sopa boba*: "È ora che tu sappia che Gloria ti mantiene... Venire qui disposto ad ammazzarla è una cosa molto carina da parte tua... e quella stupida di mia sorella a sopportare tutto per non dirti che i tuoi quadri non li vogliono neanche gli straccivendoli..." (Laforet 2004, p. 146).

Infine, è necessario segnalare quella che appare come una vera e propria curiosità linguistica. Nelle prime pagine del romanzo *Angustias* intende rimproverare Andrea per il ritardo nel suo arrivo e lo fa con queste

parole: “¡Vaya un plantón que me hiciste dar esta mañana, hija!” (Laforet 1995, p. 17). L’espressione *dar un plantón* è spesso usata in spagnolo con il significato di ‘dare buca’, ma sempre nella forma attiva. L’utilizzo che ne fa la Laforet, nella forma passiva, è inusuale e abbastanza incomprensibile anche per uno spagnolo. Corretta sarebbe stata la frase “Vaya un plantón que me *diste* esta mañana”, ma anche in questo caso con qualche dubbio dal punto di vista pragmatico perché in realtà Angustias non era andata ad aspettare Andrea in stazione e, quindi, in nessun caso le era stata data buca. Per la traduzione si è scelto di affidarsi al significato della frase nel contesto dato, significato che rimanda alla paura provata da Angustias nel vedere arrivare la ragazza di notte, molte ore dopo l’orario previsto. La scelta traduttiva è ricaduta su “Che bello scherzetto mi hai fatto stamattina, cara!”, espressione che ben esprime la malcelata irritazione della zia nei confronti di Andrea.

3.2 *Culturemi del patrimonio cultural*

Interessante, e sempre numericamente limitato, è il caso dei culturemi che appartengono alla categoria del *patrimonio cultural*.

All’inizio del romanzo fa la sua comparsa una figura tipica del contesto urbano spagnolo che non ha però una corrispondenza precisa in quello italiano. È il *vigilante*, meglio noto come *sereno*, che assiste i cittadini nel rientro a casa fornendo loro assistenza pratica. Nel *sereno*, infatti, già dai primi anni del Settecento si riconobbe una figura specifica di guardiano che si occupava non solo di vigilare sulla sicurezza degli abitanti del quartiere ma di offrire al contempo un servizio di portineria e informazioni sull’ora e sul tempo – da cui il nome di *sereno*. Dotato di un lungo bastone e un enorme mazzo di chiavi, che gli permetteva di aprire tutti i portoni del *barrio*, forniva un servizio che molti oggi rimpiangono. In *Nada* fa la sua fugace apparizione nel capitolo I, all’arrivo di Andrea a Barcellona in piena notte:

—Aquí es —dijo el cochero.

Levanté la cabeza hacia la casa frente a la cual estábamos. Filas de balcones se sucedían iguales con su hierro oscuro, guardando el secreto de las viviendas. Los miré y no pude adivinar cuáles serían aquellos a los que en adelante yo me asomaría. Con la mano un poco temblorosa de unas monedas al vigilante y cuando él cerró el portal detrás de mí, con gran temblor de hierro y cristales, comencé a subir muy despacio la escalera, cargada con mi maleta. (Laforet 1995, p. 15)

Il vigilante citato dalla Laforet svolge una mansione – ha aperto con la chiave in suo possesso il portone e atteso che questo si richiudesse alle spalle della giovane – che un lettore italiano faticherebbe a riconoscere. Considerata la sua irrilevanza nel proseguimento della narrazione ho preferito eliminarlo dal

testo e ‘passare’ il suo compito di controllo al cocchiere, che allo stesso modo riceve la mancia da Andrea:

‘È qui’, disse il cocchiere.

Alzai la testa e guardai la casa di fronte. File di balconi si susseguivano uguali, con le loro ringhiere scure, a custodire i segreti delle case. Li guardai, senza riuscire a indovinare da quali mi sarei affacciata di lì in avanti. Con la mano tremante allungai alcune monete al cocchiere e quando, in un gran frastuono di ferro e vetro, si chiuse il portone alle mie spalle, cominciai a salire lentamente le scale trascinando la valigia. (Laforet 2004, p. 26)

La scelta di utilizzare per due personaggi diversi lo stesso traduttore è stata piuttosto estrema ma ha contribuito a sciogliere un’eventuale incoerenza culturale, rendendo il metatesto più fruibile senza scardinare la struttura del testo originale. Secondo le già citate strategie traduttive di Osimo, si è proceduto a una sorta di neutralizzazione, sostituendo il termine *vigilante* con quello di “cocchiere”.

Un altro esempio riguarda il termine *picarona*, che compare diverse volte nel testo originale pronunciato dalla nonna e diretto a Gloria o Andrea. Il termine ha la sua genesi nel mondo letterario; il *pícaro* è una figura propria della cultura spagnola nata nel XVI secolo. Contraddistinto da una serie di sciagure iniziali, il *pícaro* riesce a sopravvivere grazie alle sue doti di astuzia e malizia. Si tratta quindi di un personaggio non privo di una certa simpatia ma dalla condotta morale e dai comportamenti altamente discutibili. Nel suo vezzeggiativo *picarón* (o *picarona*), come sottolinea anche il dizionario della *Real Academia*, assume però un significato affettuoso e perde ogni valenza negativa. Si utilizza insomma per definire un giovane impertinente e vivace a cui si guarda con simpatia. Per la traduzione si è proceduto anche in questo caso con una neutralizzazione, e si è sostituito lo specifico spagnolo *picarona* con il più generico italiano “birichino”.

Nell’ultimo esempio al quale vogliamo riferirci, sempre relativo a culturemi del *patrimonio cultural*, ci si presenta una situazione ancora differente. Il termine è *barrio chino*, e indica un quartiere di Barcellona oggi conosciuto come Raval. Molte città del mondo, soprattutto portuali, hanno una Chinatown e nell’immaginario collettivo questo spazio urbano ha caratteristiche ben precise che rimandano *in primis* alla massiccia presenza di cittadini asiatici. Nel caso di Barcellona però il nome deriva da un accostamento giornalistico che associava il fermento delle sue strade, piene di negozi, bar di malaffare e postriboli, alle Chinatown americane. Con la differenza che qui, di cinesi, non vi era neppure l’ombra. Nel testo appare in diverse occasioni, dapprima nei dialoghi tra Angustias e Andrea, quando la zia vuole assicurarsi che la giovane non abbia frequentato quel luogo di “perdidás, ladrones y brillo del demonio” (Laforet 1995, p. 56) e successivamente nel capitolo XV quando Juan si lancia alla furiosa ricerca di

Gloria nella trafelata vita notturna del quartiere. La scelta traduttiva è ricaduta in tutti i casi su un inevitabile “quartiere cinese”, termine che nasconde però molto del significato culturale che il *barrio* aveva per i catalani. Si sarebbe potuto ovviare con una parafrasi esplicativa del tipo ‘malfamato quartiere del porto’ ma si è scelto di non farlo per non perdere l’agilità dei dialoghi e quella componente di esotismo che il termine conserva.

3.3 Marcatori del discorso e appellativi affettuosi

In bilico tra le categorie di culturemi della *cultura lingüística* e della *cultura social* troviamo l’enorme numero di marcatori del discorso e appellativi affettuosi che si ha nello spagnolo colloquiale, registro spesso utilizzato in *Nada*. Queste particelle grammaticali diventano un fenomeno culturale nel momento in cui l’utilizzo smodato le rende caratteristiche di una certa cultura. Oltre ai “marcatori del discorso più convenzionali, considerati segnali discorsivi di controllo del contatto fra interlocutori, come: ¿no?, ¿eh?, oye, mira e ¿sabes?, ¿ves?, ¿entiendes?” (Landone 2011, pp. 14-15), in *Nada* si nota un uso insistente di appellativi affettuosi quali *niña*, *hijita*, *querida*, *hija mía*, ecc... utilizzati come marcatori del discorso. Nell’italiano, anche colloquiale, questa presenza risulta stonata, eccessiva, e se non risolta può creare un effetto distorsivo. Per risolverlo mi sono affidato alla mia percezione di lettore italiano, procedendo con l’elisione del marcatore in alcuni casi e con l’utilizzo del traduceante più funzionale alla frase in un italiano colloquiale standard in altri. Questo perché, come ebbi modo di sottolineare in risposta a una domanda fattami da Patrizia Prati, “il linguaggio colloquiale subisce molto l’influsso delle componenti regionali ed è quindi assai complicato normalizzarlo (molti marcatori sono utilizzati solo in specifici ambiti territoriali; penso ad esempio al genovese ‘belin’, per me così normale ma che non avrei mai potuto utilizzare nella traduzione)” (Prati 2011, p. 53). Alcuni esempi:

| Spagnolo | Italiano | Scelta traduttiva |
|--|--|-------------------|
| Yo nunca duermo, <i>hijita</i> , siempre estoy haciendo algo en la casa por las noches. Nunca, nunca duermo. | Io non dormo mai, <i>bambina mia</i> , sono sempre in giro per la casa a fare qualcosa di notte. Mai, non dormo mai. | traduzione |
| ¡Ah! Bueno, está bien, Andrea. Gracias, <i>querida</i> . | Ah! Bene, va bene, Andrea. Grazie. | elisione |

Tabella 2
Marcatori del discorso e appellativi affettuosi.

4. Conclusioni

La presenza di culturemi in *Nada* è limitata. Considerato l'elevato numero di dialoghi presenti nel testo, e il registro spesso colloquiale degli stessi, ciò stupisce ancor di più. Date anche le premesse citate nel testo e relative alla vicinanza culturale tra Spagna e Italia, si può affermare che in nessun modo i culturemi influenzano negativamente l'efficacia traduttiva nel metatesto. In effetti, un testo letterario troppo denso di culturemi, in particolare relativi alle categorie del *patrimonio cultural* e della *cultura social*, può spingere il traduttore a un utilizzo continuo di strategie traduttive che rischiano di intaccare il patto di lealtà che ha stipulato sia con il testo di partenza sia con quello di arrivo. Si vedrebbe insomma obbligato a realizzare una traduzione troppo *oriented* verso una delle due culture interessate, e quindi inefficace. In *Nada* tutto ciò non accade, ed è difficile trovare esempi simili nella pluralità di opere che compongono la narrativa spagnola. In Spagna la letteratura è da sempre strettamente vincolata agli aspetti politici, sociali e storici del Paese, e questo legame si concretizza spesso in una sovrabbondanza di elementi culturali all'interno del testo tali da renderlo fortemente autoreferenziale. A questo punto, è lecito domandarsi se questa 'pulizia' del testo non sia alla base di quell'universalità di *Nada* che molti critici hanno sottolineato e che lo ha reso, dalla data di pubblicazione a oggi, uno dei romanzi spagnoli più tradotti nel mondo.

Bionota: Marco Succio è ricercatore di letteratura spagnola presso l'Università di Genova. Si occupa prevalentemente di narrativa spagnola dei secoli XX e XXI e del rapporto città-letteratura, con particolare attenzione per il caso madrilenno. Ha pubblicato presso Franco Angeli un volume sul romanzo spagnolo dal dopoguerra ad oggi (*Dal Movimiento alla Movida*, 2012) e vari articoli in riviste nazionali e internazionali. È membro del collegio docenti del Dottorato in Letterature Comparete Euro-Americane dell'Università di Genova e componente del comitato scientifico della *Cátedra Arturo Pérez Reverte* dell'Università di Murcia.

Recapito autore: marco.succio@unige.it

Riferimenti bibliografici

- Jiménez J.R. 1948, *Carta a Carmen Laforet*, in “Insula” 25, p. 1.
- Laforet C. 1948, *Voragine* (traduzione di A. Finamore, tit. originale *Nada*), Editrice Faro, Roma.
- Laforet C. 1967, *Nada* (traduzione di A. Bianchini), Einaudi, Torino.
- Laforet C. 1995, *Nada*, Ediciones Destino, Barcelona.
- Laforet C. 2004, *Nada* (a cura di M. Succio), Ecig, Genova.
- Laforet C. 2006, *Nada* (traduzione di B. Bertoni), Neri Pozza, Milano.
- Landone E. 2011, *Il marcatore del discorso spagnolo “hombre” dal sussidio didattico al forum online*, in “Informatica umanistica” 5, pp. 11-51.
- Luque Nadal L. 2009, *Los culturemas: ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales?*, in “Language Design” 11, pp. 93-120.
- Molina L. 2001, *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español*. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.
- Morini M. 2007, *La traduzione. Teorie, strumenti e pratiche*, Sironi editore, Milano.
- Nida E. A. 1964, *Toward a Science of Translating: with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, E.J. Brill, Leiden.
- Nord C. 1997, *A Functional Typology of Translations*, in *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*, St. Jerome, Manchester, pp. 45-52.
- Olalla Soler C. e Hurtado Albir A. 2014, *Estudio empírico de la traducción de los culturemas según el grado de adquisición de la competencia traductora. Un estudio exploratorio*, in “Sendebarr” 25, pp. 9-38.
- Osimo B. 2004, *Manuale del traduttore*, Hoepli, Milano.
- Prati P. 2011, *Nada di Carmen Laforet. Le traduzioni italiane a confronto*, in “Quaderni di filologia e lingue romanze” 26, pp. 59-165.
- Veermer H.J. 1996, *A Skopos Theory of Translation (Some Arguments For and Against)*, TEXTconTEXT-Verlag, Heidelberg.