

LUCI E OMBRE DELLE PRIME TRADUZIONI CATALANE DI ITALO CALVINO

GABRIELLA GAVAGNIN
Universitat de Barcelona
gavagnincapoggiani@ub.edu
ORCID: 0000-0001-8324-8690

RIASSUNTO

L'articolo analizza le due prime traduzioni catalane di opere di Italo Calvino, *El baró rampant* e *El cavaller inexistent*, che furono pubblicate rispettivamente nel 1965 e nel 1967 nella collana "El Balanci" su iniziativa di Josep M. Castellet. L'una venne affidata a Maria Aurèlia Capmany, l'altra a Francesc Vallverdú. Dopo una breve ricostruzione del contesto culturale in cui maturò l'iniziativa, l'articolo si sofferma sui testi da un punto di vista traduttologico, mettendo in evidenza le diverse strategie adottate e approdando a una valutazione qualitativa dei risultati che tiene in debito conto fattori linguistici e fattori socioculturali.

PAROLE CHIAVE: Italo Calvino, traduzione, letteratura catalana, letteratura italiana.

LLUMS I OMBRES DE LES PRIMERES TRADUCCIONS CATALANES D'ITALO CALVINO

RESUM

L'article analitza les dues primeres traduccions catalanes d'obres d'Italo Calvino, *El baró rampant* i *El cavaller inexistent*, que es van publicar respectivament el 1965 i el 1967 a la col·lecció «El Balanci» per iniciativa de Josep M. Castellet. L'una va ser encarregada a Maria Aurèlia Capmany, l'altra a Francesc Vallverdú. Després de resseguir breument el context cultural en què va madurar la iniciativa, l'article se centra en els textos des d'un punt de vista traductològic i posa en evidència les diverses estratègies adoptades així com en fa una valoració qualitativa dels resultats que té en consideració els factors lingüístics i els socioculturals.

PRAULES CLAU: Italo Calvino, traducció, literatura catalana, literatura italiana.

LIGHT AND SHADOWS OF THE FIRST CATALAN TRANSLATIONS OF ITALO CALVINO

ABSTRACT

The article analyzes the two first Catalan translations of Italo Calvino's works, *El baró rampant* and *El cavaller inexistent*, which were published respectively in 1965 and 1967 in the "El Balanci" series on the initiative of Josep M. Castellet. The former was entrusted to Maria Aurèlia Capmany, the latter to Francesc Vallverdú. After a brief reconstruction of the cultural context in which the initiative developed, the article focuses on these texts from a translational point of view, highlighting the different strategies adopted and making a qualitative evaluation of the results which considers linguistic and sociocultural factors.

KEYWORDS: Italo Calvino, Translation, Catalan literature, Italian literature.

Data de recepció: 30/VIII/2024
Data d'acceptació: 26/XI/2024
Data de publicació: desembre 2024

1. PREMESSA STORICA

È un dato ben noto alla critica che le prime traduzioni di opere di Calvino pubblicate in Spagna sono due volumi della trilogia dei nostri antenati apparsi in versione catalana a metà degli anni sessanta nella collana di nuovo conio “El Balanci” che l’altrettanto giovane casa editrice Edicions 62 aveva lanciato allo scopo di rimpolpare l’orizzonte culturale mediante opere di letteratura straniera dopo anni di digiuno imposto dal franchismo. Ci riferiamo a *El baró rampant*, tradotto da Maria Aurèlia Capmany e dato alle stampe nel maggio 1965 (Calvino 1965a), e a *El Cavaller inexistent*, tradotto da Francesc Vallverdú e uscito all’inizio del 1967 (Calvino 1967), rispettivamente settimo e venticinquesimo titolo della collana. Il dato è noto perché ne è stata sottolineata la rilevanza nella storia della fortuna di Calvino in Spagna, dal momento che queste due traduzioni ne rappresentano un’eccezione cronologica: la pubblicazione in spagnolo presso editori spagnoli, ritardata dalle difficili trattative con l’agente letterario di Calvino Erich Linder (Luti 2014: 186-190),¹ comincerà, infatti, timidamente, nel decennio seguente (Ciotti 2021) e diventerà sistematica e corposa solo dopo la morte di Calvino.

Se il 1965 segna l’entrata di Calvino nei cataloghi editoriali catalani, altra cosa, però, è la questione relativa all’interesse che la letteratura di Calvino riuscì a suscitare (mediante queste due traduzioni, o per altre vie) negli ambienti letterari, e catalani e spagnoli, negli anni sessanta e settanta. Non è mia intenzione in questa sede affrontare in modo approfondito questo aspetto, che merita senza dubbio una ricerca più oculata e sistematica, ma vorrei, prima di entrare nel merito di questi primi testi tradotti, contestualizzare questa che comunque resta una rilevante iniziativa editoriale, attribuibile all’allora direttore letterario di Edicions 62 e promotore de “El Balanci” Josep M. Castellet,² in un quadro cronologico più ampio che da una parte ne conferma il valore, perché essa ha il merito di aprire in Spagna, in anticipo su altre operazioni editoriali, una porticina dell’universo letterario di Calvino, dall’altra, però, mette in evidenza alcuni limiti, cifrabili in almeno due aspetti cronologici: sfasatura e discontinuità.

Il Calvino tradotto ne “El Balanci” non è quello più strettamente attuale, tenendo conto che la trilogia dei nostri antenati è degli anni cinquanta e che a

¹ Questa circostanza caratterizza la storia editoriale di molti autori che erano stati proibiti in Spagna con l’avvento del franchismo ma che non poterono facilmente essere tradotti e pubblicati da editori spagnoli quando dopo il 1962 il regime allentò le proibizioni iniziali, perché i diritti erano stati previamente concessi a editori americani. Come riassume Francesc Vallverdú a proposito del boom delle traduzioni in catalano con la fine del veto nel 1962: “mentre les traduccions al castellà estaven condicionades per editorials argentines o mexicanes que tenien els drets dels més importants autors moderns —els quals a Espanya havien estat prohibits fins aleshores—, en canvi les traduccions al català no tenien cap competidor editorial” (Vallverdú 2013: 12).

² Sul progetto e sulle vicissitudini della collana si veda la testimonianza dello stesso Castellet (2012).

metà degli anni sessanta Calvino batteva altri modelli e registri narrativi. Anzi, a voler ponderare il *décalage* con il canale di diffusione ispanoamericano, dove Calvino circola da subito negli anni cinquanta,³ ricordiamo che, simultaneamente al secondo volume catalano, nel 1967 esce già la traduzione delle *Cosmicomiche* per i tipi di Minotauro. D'altro canto, anche a prescindere dalla ricezione argentina, il quadro cronologico interno rivela una marcata discontinuità nella storia delle traduzioni in catalano di Calvino: dopo questi due libri seguì, infatti, un lungo silenzio che durò quasi vent'anni, fino alla ripresa delle edizioni in volume dal 1985⁴ in poi, intensificatasi dopo l'improvvisa scomparsa dello scrittore e preceduta da un significativo interesse per Calvino scrittore e saggista espresso agli inizi degli anni ottanta, in chiave militante, dal gruppo di intellettuali che diede vita alla rivista *Quaderns Crema*.

La leggera sfasatura nella scelta dei titoli è ragionevolmente giustificata dalle circostanze politiche che avevano paralizzato per lungo tempo l'attività di traduzione: strutture editoriali incipienti si trovavano ora di fronte al duplice intento di colmare ritardi e di seguire le tendenze del momento. Conciliare entrambi gli obiettivi comportava scelte e rinunce. La discontinuità, invece, pur essendo motivata probabilmente dalla confluenza di fattori diversi, tra cui non da ultimo le difficoltà economiche che costrinsero a calibrare diversamente il rapporto tra traduzioni e testi catalani inizialmente sbilanciato verso il primo polo (Castellet 2012: 47-48),⁵ riflette a mio avviso anche una mancata risposta sociale e intellettuale alla proposta editoriale calviniana. L'ipotesi più plausibile, insomma, è che le due traduzioni dalla trilogia non abbiano suscitato un eccessivo entusiasmo non solo tra il pubblico lettore, che era in quegli anni ancora tutto da ricostruire,⁶ ma neanche nel mondo intellettuale ed editoriale. Testi come *Il barone rampante* e *Il cavaliere inesistente* restavano estranei all'orizzonte della letteratura impegnata e realista che era al centro del dibattito letterario in quegli anni di egemonia del cosiddetto realismo storico. Conferma questa opinione il fatto che l'unica testimonianza che finora ho potuto rintracciare che apporti informazioni sull'immediata ricezione di Calvino è una recensione decisamente negativa a *El baró rampant*, pubblicata su *Serra d'Or* da Josep A. Baixeras (1966):

³ Per una sintesi della storia delle edizioni argentine nel quadro della fortuna internazionale di Calvino, si veda Rubini (2023: 70-74).

⁴ Quattro diversi titoli di Calvino sono pubblicati in catalano nel 1985 da quattro diverse case editrici (*Palomar* presso Laia, *Marcovaldo* presso La Magrana, *Els castells dels destins encreuats* presso Laertes, *Les ciutats invisibles* presso Empúries) mentre nel 1984 era stata pubblicata da Edicions 62 la prima ristampa della traduzione del 1965 del *Barone rampante*.

⁵ Dati alla mano, Vallverdú puntualizza: "S'inicia [nel 1969] un procés de «desafecció» en la compra de llibres traduïts al català, la qual cosa, unida a una situació econòmica més crítica, provoca una davallada espectacular de les traduccions: l'any 1973, dels 513 llibres en català publicats només un 9 % són obres traduïdes" (Vallverdú 2013: 12).

⁶ Sulle enormi difficoltà per ricostruire un mercato editoriale catalano con un orizzonte di lettori ormai non più avvezzo a leggere in catalano si veda il panorama tracciato da Montserrat Bacardí (2012: 50-90).

una stroncatura senza mezzi termini che considera il romanzo un tentativo poco riuscito di satira sociale, “una mica depauperada i anèmica” (Baixeras 1966: 66), superficiale sia nello sviluppo della trama che nella costruzione dei personaggi, i quali risultano a giudizio del recensore privi di spessore e di profondità, appiattiti sul “gris teló de fons” (Baixeras 1966: 67). Né altri intervennero a controbattere o attenuare tale valutazione. E se negli anni sessanta al realismo storico poco ha da dire il discorso di Calvino, all’inizio degli anni settanta diventa centrale il magistero di Gabriel Ferrater, pavesiano consapevole e convinto (Ardolino 2011: 227), nel cui percorso risulta difficile trovare punti di contatto con la letteratura di Calvino.⁷ Furono, tra le proposte che arrivavano dall’Italia, autori come Pratolini,⁸ Pasolini e Pavese ad attrarre più di altri l’interesse dei giovani almeno fino alla fine del franchismo. A rafforzare la nostra opinione soccorre anche una testimonianza di poco anteriore alla ripresa delle traduzioni in catalano alla vigilia della morte di Calvino. Appare molto significativa la percezione, a caldo, che la studiosa Lola Badia ha della poca popolarità di Calvino fino all’epoca in cui risale appunto il suo articolo. Pubblicato nella rivista prima citata *Quaderns Crema*, l’articolo è scritto a partire dalla prima edizione einaudiana della raccolta di saggi *Una pietra sopra*, apparsa nel 1980, di cui la rivista propone l’ultimo in traduzione. Lola Badia vi traccia una visione d’insieme, e della letteratura e delle teorie letterarie di Italo Calvino, come si fa appunto di fronte a uno scrittore tutto ancora da scoprire, e rilevando al tempo stesso il disinteresse nei suoi confronti da parte della cultura catalana di contro al grande successo di autori come Pavese e Pasolini:

Calvino és per a mi un dels grans valors de la literatura italiana moderna, tot i que no ha tingut a casa nostra l’èxit d’un Pavese o d’un Pasolini. Calvino, ja ho hem vist, no ofereix la fascinació “romàntica” d’aquests dos personatges, la seva actitud bàsica lúdico-cognoscitiva i irònic-imaginativa el situa al pol oposat. (Badia 1981: 65)

Altrettanto indicativa è la precauzione con cui un Castellet colpito dalla recente scomparsa di Calvino si riferisce alla sua esperienza come lettore delle sue opere (il corsivo è mio):

⁷ Aneddotico ma eloquente è il fatto che nell’*Album Ferrater* pubblicato nel 1993 si osserva, tra le illustrazioni a corredo della biografia di Gabriel Ferrater, una fotografia degli incontri del Prix International des Editeur di Formentor con Calvino in primo piano e con Ferrater, in seconda fila dietro di lui, seduto accanto a Carlos Barral, García Hortelano e Antonio Vilanova. Nella didascalia sono tutti menzionati ad eccezione di Italo Calvino, il che la dice lunga sulla sua non rilevanza nella biografia intellettuale di Ferrater (Cornudella & Perpinyà 1993: 134).

⁸ Josep M. Castellet dichiarò che, sebbene le traduzioni dei primi anni de “El Balanci” si vendessero pochissimo, il volume che inaugurava la collana, *Cròniques dels pobres amants* di Vasco Pratolini in traduzione di Maria Aurèlia Capmany, riscosse un enorme successo di vendite (cit. in Bacardí 2012: 57). Francesc Parcerisas, allora poco più che ventenne, ricorda che “Pratolini va ser una lectura decisiva per a la meva generació, potser la més decisiva d’entre els italians, tant o més que Pavese” (comunicazione epistolare personale del 3 aprile 2024).

Ara que ha mort Italo Calvino no em sé estar d'evocar, al voltant del seu record, els temps que ens vam conèixer —principi dels seixanta—, la constel·lació d'amics comuns [...] i l'enlluernament interior que em va representar la descoberta d'Itàlia [...]. De Calvino, no en puc parlar ara per una mena de bloqueig emocional i mental i perquè convé que, amb el temps, la memòria es decanti o faci el seu paper de separar el gra de la palla. *D'altra banda, els seus darrers llibres m'han colpit massa, i em fa por de barrejar lectures recents amb records antics.* (Castellet 1995 [1988]: 124-125)

La reticenza a fare bilanci deriva in sostanza dalla consapevolezza che il Calvino da lui letto negli anni sessanta non lo avesse colpito così favorevolmente come l'ultimo Calvino. Negli anni sessanta Calvino è per Castellet fundamentalmente un amico che funge da attivo intermediario nei rapporti con Einaudi, un intellettuale con cui intrattiene scambi molto fecondi (Luti 2014, 2015), e uno dei "joves escriptors de gran renom posterior" che frequentavano gli incontri di Formentor (Castellet 2009: 104). È negli anni ottanta che lo riscopre in quanto scrittore e saggista.

2. LA TRADUZIONE DEL *BARONE RAMPANTE* DI MARIA AURÈLIA CAPMANY

Della prima traduzione di Calvino in Spagna, manca ancora una valutazione qualitativa condotta sulla base di uno studio attento del testo. Sull'attività di traduzione svolta da Maria Aurèlia Capmany (traduttrice dal francese e dall'italiano) la critica ha valutato in generale in termini positivi il suo contributo (Oliver 1992; Godayol 2002, 2011). Esistono anche analisi specifiche su alcune sue traduzioni dal francese (Gregori 2002, Biosca 2007) che ne mettono in evidenza pregi e mancanze, ma non abbiamo ancora studi linguistici, traduttologici, su quelle dall'italiano, salvo alcuni cenni puntuali in articoli o recensioni di taglio storico: Gavagnin 2002, Arenas 2007, Biosca 2011 e Ardolino 2020. Il saggio di Carme Arenas, che passa in rassegna tutte le opere da lei tradotte soffermandosi sulle caratteristiche dei testi originali senza entrare nel merito dei testi tradotti, si intitola "Maria Aurèlia Capmany, introductora a Catalunya de la narrativa italiana", perché sottolinea l'importanza del ruolo da lei svolto nell'introdurre nel sistema linguistico-letterario catalano un catalogo di narratori italiani di grande prestigio. Tuttavia, questo aspetto andrebbe posto a mio avviso in altri termini. Capmany portava a termine incarichi editoriali che le erano stati affidati, ma non interveniva affatto nelle scelte di autori e titoli. Il merito di aver incluso Calvino tra i primi volumi di una collana destinata a vertebrare l'intensa attività di traduzione letteraria di quegli anni come "El Balanci" va attribuito, come già detto, a Josep M. Castellet, che intratteneva da tempo rapporti personali con scrittori ed editori italiani (Luti 2015). Pertanto, il merito della traduttrice deve essere misurato sostanzialmente sulla base della qualità dei risultati.

2.1. Le doti stilistiche del linguaggio della traduttrice: pregi e limiti

Pur senza scendere nel dettaglio di ciascuna traduzione, il saggio di Carme Arenas accenna in modo sintetico alla qualità del lavoro di traduttrice di Capmany mettendo a fuochi valori stilistici del linguaggio da lei utilizzato, e il suo contributo alla modernizzazione del linguaggio letterario catalano:

En les traduccions de M. Aurèlia Capmany, hi és present la voluntat de fer perviure el català com a llengua de prestigi literari, un cop superats els anys difícils de la immediata postguerra, amb una gran riquesa lèxica, segurament fruit de la seva formació anterior a la Guerra Civil, solucions àgils, espontaneïtat en els diàlegs, ús sovintejat de modismes i frases fetes. (Arenas 2007: 27)

Un'affermazione che loda la bontà del modello linguistico a cui si attiene la traduttrice, che è in sostanza il modello di lingua e stile su cui si andava costruendo il suo linguaggio di scrittrice, e che le traduzioni contribuiscono a irradiare e consolidare in un periodo non facile della vita letteraria del catalano.⁹ Il linguaggio in cui sono scritte le traduzioni effettivamente è ricco, scoppiettante, vivace, con una forte catalanità, più marcata rispetto a quello che ci si potrebbe aspettare da un testo tradotto, che di norma, nella sua stretta sudditanza al testo originale fa sempre fatica a rivestire di elementi autoctoni il testo d'arrivo. A suffragio di queste affermazioni possiamo ricavare qualche esempio dal testo di *El baró rampant*.

<p>Cosimo si cavò il berretto di pel di gatto, fece un inchino. —Riverisco, signor Conte. —Ah, ah, ah! —rideva il Conte, —bravissimo, bravissimo! Lo lasci star su, lo lasci star su, Monsieur Arminio! Bravissimo giovanotto che va per gli alberi! —E rideva. (93)</p>	<p>Cosimo es va treure el barret de pèl de gat i va fer una reverència. —Els meus respectes, senyor Comte. —Ha, ha, ha! —reia el Comte—. Extraordinari, realment extraordinari! Deixi'l estar, Monsieur Arminio! Quin xicot més trempat que es passeja pels arbres! —I reia. (82-83)</p>
<p>—Sapete, stanotte Gian dei Brughi ha assaltato una carrozza! —Ah sì? Mah, tutto può darsi... —Ha fermato i cavalli al galoppo prendendoli per il morso! —Be', o non era lui o invece di cavalli erano grilli... —Cosa dite? Non credete che fosse Gian dei Brughi? —Ma sì, sì, che idee gli vai a mettere in testa, tu? Era Gian dei Brughi, certo! (119)</p>	<p>—Que no ho sabeu? Aquesta nit Gian dei Brughi ha assaltat una carrossa! —Ah, sí? Mmm, tot pot ser... —Ha aturat els cavalls al galop engrapant-los el fre! —Doncs, mira, o no era ell o els cavalls eren grillis... —Què dieu? No creieu que era en Gian dei Brughi? —És clar que sí, i tant! Ves quina idea li fiques al cap, tu ara! Era Gian dei Brughi, és clar que sí! (107)</p>

⁹ Sul dibattito intorno alla questione della lingua delle traduzioni negli anni sessanta e settanta, si veda la sintesi che ne fa Bacardí (2021: 77-82).

La vivacità e la naturalità del linguaggio parlato è un aspetto rilevante, su cui la Capmany, che viveva anche una incipiente esperienza teatrale in quanto drammaturga, oltre che interprete, era davvero molto brava. Lo si può apprezzare nelle seguenti battute: nella prima sequenza trova soluzioni funzionali al tanto italiano, e qui reiterato, “bravissimo”; nella seconda, la sintassi del parlato e i segnali discorsivi conferiscono disinvolta e freschezza espressiva alla conversazione senza cadere in formule artificiali o impacciate:¹⁰

Altrettanto meritevole è la capacità di trovare equivalenze che sfruttano la genuinità di espressioni e movenze del catalano. Molto riuscito e per niente scontato è il ricorso al catalanissimo connettivo testuale “rai” nel seguente dialogo a botta e risposta imperniato sulla ripetizione di “ormai”:

—Oh, lo carichi pure, e spari fin che ne ha voglia! Tanto, ormai!	—Oh, ja el podeu carregar, i desapareu fins que el cor us digui prou! Ara rai!
—Ormai, cosa?	—Ara rai, per què?
—Ormai che il Duca è morto, chi vuole che se ne interessi più, della bandita? (199)	—Ara rai, perquè el Duc és mort; qui voleu que s’interessi pel seu vedat? (179)

Se ci soffermiamo più in generale sulle scelte lessicali, troveremo svariati esempi di questa miniera di risorse cui attingeva per caricare di catalanità il traduttore. Ne richiamiamo qualcuno:

- per tradurre “La faccia era cotta dal sole” (277) usa, invece dell’altrettanto possibile *cremada*, una collocazione più genuina: “La cara colrada pel sol” (251);
- “in posizioni sghembe” (69), riferito agli uccelli, viene reso dall’avverbio polirematico “de gairell” (59);
- il modismo “trico-trico” (38), che sta letteralmente per *piano piano*, serve bene a indicare il senso di cautela dell’originale “zitti zitti” (48);
- nella sequenza sinonimica “per scomparire di lì, esser cancellato” (110) trova per il secondo elemento una variazione ben catalana “per desaparèixer d’allí, fer-se fonedís” (99);
- la variazione sinonimica sassi/ciottoli, “Si sentiva rotolare nei sassi [...] era il cavallino che correva sprizzando scintille contro i ciottoli” (64), di meno agevole traduzione perché collegata a un referente concreto, viene conservata con forme lessicali patrimoniali *palets/còdols*, “El senties rodolar per sobre els palets. [...] era el cavallet que corria, arrencant guspies dels còdols” (53);
- è prova di abilità virtuosistica trovare corrispondenze onomatopoeiche a enumerazioni come questa che esibisce “un pulviscolo di rumori”: “un gracchio, uno squittio, un fruscio velocissimo tra l’erba, uno schiocco nell’acqua, uno zampettio tra terra e sassi, e lo strido della cicala alto su

¹⁰ Se non è altrimenti indicato, tutte le citazioni dal *Barone rampante* sono tratte dalla prima edizione (Calvino 1957), così come lo sono tutte le citazioni da *El baró rampant* (Calvino 1965a). Ci limitiamo a indicare accanto a ogni citazione il solo numero di pagina.

tutto" (97); Capmany traduce privilegiando, anche a scapito delle esatte equivalenze, sia gli effetti fonici (mantenendo tra l'altro l'iterazione di tre suffissi: squittio-fruscio-zampettio/cucleig-fresseig-clapoteig) che forme lessicali più genuine (scegliendo, per esempio, come traduce di "gracchio" *cucleig*, che si riferisce alla cornacchia, invece del più affine per forma e significato *grall*) — "un polsim de remors, un cucleig, un lladruc, un fresseig velocíssim dins l'herba, un clapoteig a l'aigua, un esllavissarse de terra i pedres, i el cant de les cigales alt, a sobre de tot" (87).

- linguistica e culturale è inoltre l'appropriazione della similitudine usata da Calvino per indicare la disinvoltura con cui Cosimo si aggira tra gli alberi: "al vederlo girare per quei rami come fosse in piazza" (49) viene adattato, infatti, all'immaginario del lettore catalano, che vede il personaggio passeggiare come se fosse su una "rambla": "en veure'l avançar per les branques com si ramblegés" (40).

Di questo sfoggio di risorse lessicali fanno parte inoltre anche scelte che puntano al cauto recupero di forme di tradizione colta senza cioè generare stridenze di registro: nella scena della definitiva scomparsa di Cosimo dal romanzo, per tradurre un sostantivo preciso come "rotta" ricorre non al comune "ruta" ma a un più colto "derrota", un sinonimo letterario e poco comune ma niente affatto affettato o arcaico, oltre che perfettamente adeguato al contesto storico:

Gli aeronauti, troppo affannati a cercar di tenere una rotta, non s'erano accorti di nulla. (286-287)	Els aeronautes, massa atrafegats tractant de mantenir una derrota, no s'havien adonat de res. (260)
---	---

Tra gli inconvenienti della ricerca di genuinità che caratterizza le strategie traduttive impiegate da Maria Aurèlia Capmany vi sono però gli eccessi. Gli esempi che abbiamo richiamato mostrano come la varietà di tali risorse espressive possano dar lustro e fulgore a un testo tradotto e rendere più appetibile la lettura, ma il confronto sistematico tra originale e traduzione rivela la parallela tendenza a caricare le tinte, a infiocchettare il testo di parole più significanti o più connotate. Per esempio, nelle parole qui evidenziate in corsivo, si registra un eccessivo espressionismo nei traducanti, di contro a termini più denotativi dell'originale:

Quelli alzavano il capo <i>stupiti</i> , (89)	Ells alçaven el cap, <i>esborneiats</i> , [invece di <i>meravellats</i>] (79)
<i>ungeva</i> di grasso le ghette (92)	<i>embetumava</i> [invece di <i>ungia</i>] amb greix les botes (83)
<i>si metteva</i> la flanella pesante (93)	<i>s'engiponava</i> [invece di <i>es posava</i>] aquella flassada gruixuda (83)
<i>sdraiato</i> sulla paglia (128)	<i>escarxofat</i> [invece di <i>estirat</i>] a la palla (114)
<i>mosse</i> da parata (147)	<i>moixigangues</i> [invece di <i>gestos</i>] de parada (131)

Oppure si osservano casi di variazione sinonimica non previsti dall'originale e addirittura contro l'originale. Nel passaggio seguente, le ripetizioni del testo di Calvino sono necessarie al confronto tra la reazione di

Cosimo e quella del padre. In particolare, l'iterazione della stessa forma e dello stesso lessema verbale "arrossì" per esprimere la convergenza finale della reazione emotiva dei due personaggi è funzionale al contrasto tra il diverso sentimento che presiede ai loro sorrisi. La traduzione, invece, altera in modo incongruente il parallelismo:

<p>Fece un sorriso, ma non altero o cinico: un sorriso di timidezza e <i>arrossì</i>. / Anche il padre sorrise, un sorriso mesto, e chissà perché <i>arrossì</i> anche lui. (83)</p>	<p>Va fer un somriure, però no pas altiu i cínic, un somriure de timidesa, i <i>es va envermellir</i>. / I el pare també va somriure, un somriure indecís, i, qui sap per què, també <i>es va enrojolar</i>. (72)</p>
--	---

Dagli eccessi espressionisti si scivola poi in un pressappochismo non stilistico ma semantico. Per esempio, la locuzione avverbiale "de gairell" (83), che prima abbiamo visto del tutto calzante per tradurre "di sghembo", la troviamo altrove per tradurre inadeguatamente "come di straforo" (94), a cui corrisponderebbe invece un *com d'estranquis*. O ancora definendo "esbarriats" (114) gli "occhi strabuzzati" (128) si sostituisce alla fissità e alla concentrazione dello sguardo strabuzzato, la vacuità e la dispersione di uno sguardo smarrito.

Con scelte simili Capmany oltrepassa i limiti della legittima appropriazione idiomatica, cedendo alla tentazione di adottare l'idiotismo catalano per dotare di autonomia linguistica il testo anche laddove la resa sacrifica al tempo stesso tessitura stilistica e proprietà semantica. La traduttrice si invaghisce delle parole, e dimentica il testo.¹¹ È un *modus operandi* che è stato segnalato con dovizia di esempi anche a proposito di alcune sue traduzioni dal francese (Gregori 2002). Sono gli effetti collaterali di una strategia molto preoccupata di ridare vitalità e circolazione a una lingua messa in ibernazione a seguito delle proibizioni franchiste. Come manifestava proprio in quegli anni Salvador Espriu in una delle poesie diventate simbolo della resistenza culturale catalana, la scrittura letteraria era anche uno strumento per *salvar els mots* (Espriu 2013: 141); non sorprende quindi che la lenta e faticosa ripresa dell'attività di traduzione negli anni sessanta doveva rispondere allo stesso modo anche ai bisogni della cultura linguistica. In un orizzonte di normalità democratica quella prospettiva naturalmente decade: le traduzioni sono senza dubbio anche un importante canale di arricchimento linguistico, possono essere una palestra per rinnovare, recuperare o rafforzare le lingue in cui si traduce, ma le strategie messe in atto devono saper coniugare le conquiste linguistiche e stilistiche della lingua d'arrivo con l'esigenza di veicolare al lettore l'organicità e la coerenza formale e sostanziale dell'opera originale. In quel determinato contesto, l'atteggiamento di Maria Aurèlia Capmany poteva essere considerato discutibile, ma era in parte tollerato e compreso.

¹¹ In questa sorta di "iper genuinità", Capmany finisce per forzare con risultati discutibili la lingua. La metafora che ha l'italiano per indicare la condizione di chi ha riposato bene nell'espressione "fresco come una rosa" prevede una traduzione parallela in "fresc com una rosa", ma la Capmany opta per un'altra metafora, "fresc com un gínjol", che adatta dall'espressione lessicalizzata "eixerit com un gínjol", affine ma non del tutto calzante.

2.2. L'ardua resa della nomenclatura zoologica, tra denotazione e uso letterario

Tradurre Italo Calvino non è affatto facile. Le difficoltà di un testo come *Il barone rampante* derivano da molti aspetti, tra cui ne segnalerei almeno tre: la concretezza e la precisione delle descrizioni di immagini e azioni scandagliate nei minimi dettagli, tratto stilistico che è stato considerato tra i più pregnanti dello stile di Calvino (Coletti 1989, Mengaldo 1991) e che implica una vertiginosa ampiezza del vocabolario utilizzato; il protagonismo anche tematico delle nomenclature delle scienze naturali, e in particolare della botanica e della zoologia; e la preferenza per una sintassi elegante, scorrevole, duttile e al tempo stesso complessa, non esente, malgrado il predominare della linearità paratattica, dal periodare ampio con costrutti ad incastro (Mengaldo 1991, Bonsaver 1995). Senza dubbio, l'impegno richiesto alla traduttrice, che peraltro lavorava a ritmi serrati anche per esigenze economiche (Capmany 2020: 367, Pons 2009: 177), era in questo caso enorme. È possibile identificare pagine molto riuscite, specie, come s'è detto, negli sviluppi dei dialoghi. Ed è anche possibile attenuare i limiti di alcune pagine se si considera la complessità stilistica (lessicale e sintattica) dell'originale.

Un esempio illustrativo in tal senso riguarda la varietà di nomi di animali e in particolare di uccelli che, come si è appena detto, caratterizza questo romanzo, nomi in molti casi non agevoli da identificare con gli strumenti lessicografici disponibili a quell'epoca che rappresentarono uno scoglio con cui tutti i traduttori dovettero fare i conti.¹² La traduzione di Capmany non si sottrae alle insidie di questi lessici specifici, tuttavia, nonostante la presenza non isolata di inesattezze, riesce a raggiungere a tratti risultati apprezzabili nel combinare le esigenze denotative (identificare correttamente gli animali citati) con quelle letterarie (l'uso in metafore e similitudini del loro aspetto e comportamento), come avviene, per esempio, in questo passaggio, dove l'enumerazione di animali si abbina a una elevata varietà di verbi al servizio della coralità di voci:

<p>Cosimo restò per lungo tempo a vagabondare per i boschi, piangendo, lacero, rifiutando il cibo. Piangeva a gran voce, come i neonati, e gli uccelli che una volta fuggivano a stormi all'approssimarsi di quell'infallibile cacciatore, ora gli si facevano vicini, sulle cime degli alberi intorno o volandogli sul capo, e i passeri gridavano, trillavano i cardellini, tubava la tortora, zirlava il tordo, cinguettava il fringuello e il</p>	<p>Cosimo va seguir durant llarg temps vagabundejant pels boscos, plorant, fet un parrac, refusant el menjar. Plorava amb grans crits, com una criatura de bolquers, i els ocells, que abans fugien a estols quan s'acostava aquell terrible caçador, ara se li apropaven, als cims dels arbres del voltant o volant-li sobre el cap, i els passerells cridaven, i refilava la cadenera, flautejava la tórtora, xiulava el tord, xerrotejaven el pinsà i</p>
---	--

¹² Ne era ben consapevole lo stesso autore che, avendo l'opportunità di rivedere il testo durante il processo di stampa della prima traduzione inglese del *Barone rampante*, prestò una speciale attenzione alla resa dei nomi degli uccelli e degli alberi, identificando e segnalando (purtroppo invano) agli editori diversi errori al riguardo (McLaughlin 2019).

lui; e dalle alte tane uscivano gli scoiattoli, i ghiri, i topi campagnoli, e univano i loro squittii al coro, e così si muoveva mio fratello in mezzo a questa nuvola di pianti. (237)	l'oriol; i dels caus enlairats sortien els esquirols, els lirones, les rates de camp, i unien els seus grinyols al cor, i així es movia el meu germà entre aquest núvol de planys. (213-214)
---	--

Vi si registrano due inesattezze nei nomi degli uccelli che, però, in questo caso non nuocciono alla congruenza semantica della scena: i “passeri” sono tradotti non con *pardals* ma con il falso amico “passerells”, che designa invece i fanelli, uccellini con un canto più melodioso; mentre il “lui” (che andava reso con *mosquiter*) è tradotto con “oriol”, che corrisponde al rigogolo,¹³ e anche in questo caso la voce cui si allude ha un timbro un po’ diverso. Voci diverse, insomma, ma compatibili con l’armonia di un’orchestra costruita non da ultimo da lessico onomatopeico (“trillavano” “tubava” “zirlava” “cinguettava” “lui” “squittii”) che nel testo tradotto riecheggia in parole come “xiulava” “xerrotejaven” “pinsà” e “grinyols”, e si accompagna ad alcune allitterazioni: plorant-parrac, voltant-volant-li, tórtora-tord, xiulava-xerrotejaven.

Casi di traduzione con coiponimi, cioè con nomi di uccelli o mammiferi simili ma appartenenti a famiglie o solo a generi diversi, sono rintracciabili in vari momenti del romanzo. Tuttavia in alcuni casi la traduzione, a rigore erranea, va considerata nel suo carattere approssimativo comunque calzante dal punto di vista dei rapporti sintagmatici contestuali, in quanto la funzione narrativa svolta dal referente rende plausibile la sostituzione di un animale con un altro. Per esempio, la ripetuta traduzione di “gufi” con “mussols”, che corrisponde a civette, e quindi a un uccello della stessa famiglia (“con i gialli occhi dei gufi” [167] — “amb els grocs ulls dels mussols” [150]; “I Dialoghi dei Gufi” [241]— “Els Diàlegs dels Mussols” [216]) è un’ approssimazione non solo accettabile ma anche molto opportuna se si considera il diverso rapporto tra generico e specifico che nel registro comune ha la coppia *mussol* e *duc* rispetto a quella italiana di civetta e gufo: *mussol* è usato comunemente sia come specifico di genere che come iperonimo della famiglia di rapaci cui appartiene anche il gufo. Altrettanto poco influente ai fini del contesto è la traduzione di “picchio” con “raspinell” (che designa il rampichino) e non con il più proprio *pigot*, dal momento che nelle due occorrenze seguenti il comportamento descritto è condiviso da entrambi gli uccelli (hanno il becco appuntito e lo infilano nei tronchi per estrarne insetti e larve):

¹³ Il rigogolo compare altrove, in una scena di caccia. Il traduttore inglese lo aveva trasformato in un usignolo, per cui Calvino raccomandava vivamente di correggerlo perché non intercambiabili in quel preciso contesto: “Lei mi vuol far boicottare il libro da tutti i benpensanti ornitofili inglesi mettendomi sulla coscienza l’uccisione di un usignolo (*nightingale*) invece d’un rigogolo (*golden oriole*), reato molto meno grave. Mi raccomando molto” (cit. in McLaughlin 2019: 232). Anche Capmany traduce erroneamente il nome rigogolo, ma lo fa con “perdiganya”, che sta per “pernice giovane”, prelibato ingrediente della cucina di cacciagione catalana. Il reato, potremmo dire, è ancora meno grave.

e ad imitare le abitudini di vari uccelli, come il picchio, traendo dai tronchi lombrichi e larve (239)	imitant els costums de diversos ocells, com el raspinell, traient dels troncs cucs, larves (215)
Il Picchio che bussa (241)	El Raspinell que pica (216)

Perfino nella scena in cui Cosimo regge per la coda “faine, tassi e volpi” (166), il fatto che nella traduzione Cosimo, invece di reggere come dovrebbe *fagines, toixons i guineus*, finisca col presentarsi al lettore con in mano le code di “fures, porcs espins i guineus” (149) (cioè furetti, porcospini e volpi), non susciterebbe effetti sostanzialmente diversi grazie alla somiglianza tra i trofei di caccia in questione e il protagonismo della coda, se non fosse, però, per la difficoltà di afferrare in modo indolore la coda di un porcospino. Va da sé, insomma, che non sempre l’ approssimazione è innocua. Alcuni esempi risultano quanto meno stranianti, se non stridenti. In una delle allusioni ai rampichini (in catalano *raspinells* o anche *picasoques*) Calvino ne descrive più in dettaglio l’aspetto:

I rampichini, rapidissimi uccelli color marrone picchiettato, si posavano sulle fronde fitte d’aghi, in punta, in posizioni sghembe, alcuni capovolti con la coda in su e il becco in basso, e beccavano bruchi e pinoli. (69)	Els picapins, rapidíssims ocells de color castany amb pintes, es posaven sobre la fronda espessa d’agulles, en punta, de gairell, alguns de cap per avall amb la cua enlaire i el bec avall, i picotejaven l’escorça i la pinassa. (59)
--	---

Nella traduzione vengono trasformati in *picapins*,¹⁴ che designa invece la famiglia dei picchi, i quali, pur avendo lo stesso comportamento dei rampichini sui pini, non hanno però le piume marrone picchiettato. La versione catalana, quindi, finisce per attribuire un errore scientifico all’autore, conseguenze che sicuramente Calvino temeva, se si pensa alle sue considerazioni sui limiti della traducibilità (Storini 2013).

Altrettanto problematica, perché inappropriata alla metafora, è la traduzione di “gufi” per “òlibes” (87) (cioè i barbagianni) in “Dicevano che gli occhi gli fossero diventati luminosi nel buio come i gatti e i gufi” (98), dal momento che gli occhi dei barbagianni, essendo neri, non brillano come quelli gialli dei gufi e delle civette. E incongruente con la descrizione fisica è anche la traduzione di “penne d’upupa o di verdone, dai colori vivaci” (239) con “plomes de puput i de verdaleta, de colors vius” (215), perché qui Capmany confonde il *verderol*, cioè il verdone, con la *verdaleta*, che è un altro tipo di passero, cioè il beccamoschino, i cui colori, a dispetto del nome, sono grigio marrone e niente affatto vivi. Poco felice è anche la confusione tra le cincie e i passeri: la prima notte che Cosimo si accinge a passare sugli alberi, vi si rannicchia come le “cincie” (42) (cioè: *mallerengues*), che fanno i loro nidi sugli alberi, a differenza dei “pardals” (33) cui si allude nel testo catalano, che fanno solitamente altrove il nido e solo occasionalmente sugli alberi.

¹⁴ *Picapins* adatta lo spagnolo *picapinos*, la forma genuina catalana per *picapinos* è *pigot* o *picot*.

Insomma, le inesattezze nella traduzione degli animali sono molto frequenti, e se in alcuni casi un lettore colto e attento vi può cogliere chiare incoerenze, in altri, invece, lo scambio tra coiponimi non intacca la verosimiglianza della loro interazione con il contesto. Questa attenuante tiene conto solo di aspetti pragmatici. Essa perde ogni valore se ci situiamo nella prospettiva dell'autore, per il quale risultava sempre dolorosa la resa approssimata dei personaggi e referenti chiamati in causa nei testi.¹⁵ Essa urtava frontalmente contro uno dei principi stilistici del suo canone di valori, l'esattezza, tanto quanto le traduzioni completamente fuori strada. Le diverse enumerazioni, di nomi o di sintagmi, che spesseggiano anche in questo testo di Calvino, per lo più limitate a due o tre elementi, talvolta protratte in forma di catalogo, malgrado la possibilità di interpretare tale figura stilistica nella doppia e ambigua valenza di elenco ordinato e classificato oppure di insieme aperto di elementi (Mengaldo 1991: 268-279), nelle intenzioni di Calvino non rappresentano tanto una pulsione verso l'eccesso e il caos quanto piuttosto la volontà di non rinunciare a contenere la "vertigine della dissoluzione" (Calvino 1992: 644) mediante la precisione analitica della nominazione di ciò che gremisce lo spazio attorno a noi (Bonsaver 1995: 114), designazioni quindi non casuali e quindi non gratuitamente modificabili. Il pressappochismo, di cui si è detto a proposito di alcune rese di Maria Aurèlia Capmany, si muove in una direzione del tutto opposta a quella in cui si muoveva la scrittura di Calvino. In fondo, si potrebbe osservare che la pratica del tradurre comporta sempre un grado di approssimazione, un dire quasi la stessa cosa, secondo la felice definizione di Eco. E il *quasi* si erge in perenne lotta contro l'aspirazione all'esattezza che informava i testi di Calvino e che Calvino desiderava potesse riflettersi nelle traduzioni dei suoi testi. Le sue riflessioni sui limiti della traducibilità rivelano la consapevolezza di tale conflitto (Storini 2013), una realtà amara con cui lo scrittore che viene tradotto deve fare i conti, ma anche la convinzione che è utile preoccuparsi perché il "tradimento" "sia contenuto in certi limiti".¹⁶

2.3. Dalle inesattezze alle improvvisazioni e ai nonsensi: una traduzione claudicante

Se le mancanze della traduzione fossero attribuibili agli aspetti che abbiamo finora analizzato (deviazioni stilistiche o semantiche per caricare di genuinità linguistica il testo; difficoltà nell'interpretare i lessici specifici) potremmo unirli

¹⁵ Emblematica in tal senso la reazione di Calvino di fronte alla prima traduzione inglese del *Barone rampante*: malgrado la presenza di errori di ogni tipo, dovuti a una lacunosa comprensione di parole e strutture dell'italiano comune, nella raccomandazione agli editori in vista della stampa Calvino mise a fuoco esclusivamente gli equivoci relativi alla traduzione dei nomi degli uccelli e degli alberi (McLaughlin 2019: 236).

¹⁶ La citazione proviene da una lettera di Calvino alla traduttrice Gerda Niedeck ed è citata da Storini (2013: 120).

senza remore al coro dei critici che hanno celebrato i meriti della traduttrice. Purtroppo, però, non è così: tutta la traduzione, dal principio alla fine, è costellata da molti errori di altro tipo che alterano in modo sensibile il significato, talvolta deviandolo, più spesso stravolgendolo con l'effetto di veri e propri nonsensi. È vero che in alcuni passaggi si addensano difficoltà di non poco conto, specie quando si abbinano lessico dotto e lessico specifico. Uno dei tanti esempi da questo punto di vista è la scena in cui sbirri ed esattori, respinti a colpi di schioppo dai vendemmiatori, vanno via a mani vuote e tutti insudiciati, scena caratterizzata da diverse enumerazioni ricche di termini molto specifici oltre che non esente da forme colte:

Se ne tornarono senza aver esatto niente, lordi da capo a piedi di succo d'uva, d'acini pestati, di vinacce, di sansa, di graspi che restavano impigliati ai fucili, alle giberne, ai baffi. (260)

La traduzione che Capmany fa dei termini relativi al processo di lavorazione dell'uva è all'insegna dell'approssimazione, senza però discostarsi sostanzialmente dall'originale: il succo d'uva è tradotto con il mosto ("most"), gli acini con le vinacce ("brisa"), i graspi con gli acini ("gotims"). C'è poi la sansa, che qui è un intruso, perché non designa i residui dell'uva ma quelli delle olive durante l'estrazione dell'olio, probabilmente si tratta di un errore culturale di Calvino;¹⁷ viene tradotto diligentemente con l'equivalente omografo catalano "sansa", mentre al posto delle vinacce ci troviamo un sinonimo di *sansa*, "pinyola". La deviazione in questo caso è in certo qual modo indotta dall'intruso presente nell'originale. Ben diversa, invece, è la resa di tutta la scena, in cui interferiscono tre diversi equivoci che derivano, in modo tanto paradossale quanto significativo, non dai termini tecnici della vendemmia e delle armi, ma dall'incomprensione di verbi e aggettivi di significato più generale come il participio passato, certamente dotto, "esatto", l'aggettivo qualificativo "lordi", più ricercato rispetto al comune "sporco", e il participio in funzione aggettivale "pestati" (interpretato come *pestifero* nel senso di *maleodorante*, attraverso la confusione con il verbo *appestare*). Sicché si legge:

Se'n van tornar sense que hagués estat res [= come se niente fosse successo], amb el cap espès [=la testa intorpidita], ple de most, de brisa pudent [=di vinacce puzzolenti], de pinyola, de sansa, de gotims enganxats als fusells, a les cartutxeres, als gotis. (233)

È vero, come già accennato, che si tratta di un romanzo difficile da tradurre, perché scene ricche di insidie come questa non sono affatto eccezionali. Ma è altrettanto vero che nella traduzione di Capmany si possono identificare molti (troppi) errori grossolani e madornali imputabili a una conoscenza incerta e

¹⁷ Nell'edizione scolastica del 1965 annotata da Calvino sotto lo pseudonimo-anagramma di Tonio Cavilla, il termine è soppresso dall'elenco (Calvino 1965b: 219). Resta però in altre riedizioni posteriori del romanzo.

lacunosa dell'italiano, non solo del lessico più raffinato e letterario ma anche del lessico di base, non solo di nomi, verbi o aggettivi, ma anche di altre componenti grammaticali di alta frequenza come avverbi e congiunzioni. Molte deviazioni sono ingenerate, senza alcuna ombra di dubbio, da fraintendimenti causati o da falsi amici tra l'italiano da una parte e il catalano, lo spagnolo o il francese dall'altra, oppure dalla confusione tra differenti parole italiane omonime o foneticamente simili. Così, per esempio, i gusti "raccapriccianti" (19) diventano "inesperats" (12) perché considerati *capricciosi/bizzarri*; "parecchie generazioni" (26) diventano "semblants generacions" (19) perché *parecchie* forse è associato al francese *pareille* e allo spagnolo *parecida*; l'amministratore, invece di riempire lo studio di "carte" (80), che sono verosimilmente fatture e altri conti, lo riempie sorprendentemente di "mapes" (69) grazie al falso amico *carta-mapa*; la casa "tanto nota e vicina" (42) diventa "visibile i pròxima" (33), visibile perché interpreta che la si può notare bene; "ridire" (14) viene confuso con *ridere* ("ningú no trobava que fes riure" (7); le "mosse" (14) con cui Cavalier Avvocato Carrega nascondeva il cibo sotto la zimarra vengono tradotte con le "mossegades" (7), cioè i morsi; lo strisciare (199) di Ottimo Massimo diventa un fischiare, "xiscla" (179); la "lavagna" (81) che l'amministratore riempiva di linee e cifre è soppiantata da una "làmina" (69), su cui per scriverci bisognerebbe incidere; l'espressione "in gamba" (49 e 51), usata insistentemente in uno scambio di battute tra Cosimo e il gruppo di ladruncoli incontrato sui rami, è tradotta di volta in volta in modo diverso ma sempre in modo equivoco (che correvano, che si sentiva a casa sua, che se la spassa); l'"aquilone" (40) che volteggiava diventa un "torb" (32), cioè una bufera; gli "arazzi" (206) diventano "cortines" (186); lo "scacco subito" (52) diventa una "escapada ràpida" (42), perché il participio passato *subito* viene confuso con l'aggettivo *subitaneo* (attraverso lo spagnolo *súbito* e il francese *subite*). Le riflessioni finali di Biagio, la "pagina d'elaborata scrittura che chiude il libro", come la definisce lo stesso autore (Calvino 1965b: 241n), si soffermano sulla scomparsa degli alberi su cui aveva vissuto Cosimo, e pongono due possibili cause, l'una favolistica che antropomorfizza la natura ("gli alberi non hanno retto"), l'altra sociale ("gli uomini sono stati presi dalla furia della scure", 287), metafora che contribuisce al carattere elaborato della pagina. Nella traduzione gli uomini sono presi dalle "fúries de les tenebres" (261): l'equivoco, causato dall'associazione scure/oscure, rende quanto mai enigmatica la congettura.

E se alcuni qui pro quo potrebbero anche derivare da sviste e letture frettolose a causa dei ritmi serrati di lavoro, altri denotano, per la loro reiterazione, lacune importanti. In tal senso, gli errori più illustrativi dell'inadeguato livello di competenza dell'italiano sono quelli che riguardano elementi di alcune categorie grammaticali rilevanti ai fini della corretta decodifica del significato a livello della testualità. Per esempio, l'indefinito *ognuno* è ripetutamente tradotto con la forma negativa *nessuno*, provocando effetti devastanti nella compagine del discorso. Si veda il seguente esempio in cui

si fa riferimento a una conversazione tra Cosimo e il padre, tanto sterile quanto scontata:

Erano a disagio tutti e due, annoiati. Ognuno sapeva quel che l'altro avrebbe detto. (83)	Se sentien incòmodes tots dos, amoïnats. Cap dels dos no sabia què diria l'altre. (72)
---	--

Se nessuno sapeva che cosa avrebbe detto l'altro, il disagio allora non poteva essere associato alla noia, sicché "annoati" viene a sua volta rielaborato in "amoïnats", cioè, preoccupati, per restituire coerenza alla descrizione psicologica. Ma essa, capovolta nel senso, entra in conflitto con la conversazione che la segue, contrassegnata dal sostanziale disinteresse di Cosimo.

Altrettanto deformante è la stessa identica cattiva traduzione nella scena seguente:

Ognuno salì nei suoi quartieri e sulla facciata della casa le candele accese aprivano occhi d'oro nel riquadro delle impannate. (41-42)	Ningú no hi va pujar, i a la façana de la casa les candeles enceses obrien ulls d'or en els marcs de les finestres. (33)
---	--

Se nessuno si ritira in camera, com'è possibile che le finestre si illuminino? La traduzione induce a immaginare situazioni da romanzo gotico del tutto estranee all'originale.

Altrove è la cattiva resa di congiunzioni a minare i rapporti argomentali del discorso. La subordinata concessiva "per quanto poco approfondito" (219) diventa una causale "precisament perquè no era massa aprofundit" (198). La locuzione congiuntiva *a seconda di* in "di luci che variano il loro verde a seconda del velario di foglie più fitte o più rade" (96) non viene compresa e risulta tradotta con un circostanziale di tempo (cioè: per alcuni secondi): "de llums que varien llur verd, per segons, en el velam de les fulles més espesses o més escasses" (86).

Un capitolo rilevante, per le ricadute che ha a livello di testualità, è quello delle espressioni temporali e dei connettivi. In luoghi diversi la locuzione avverbiale "in seguito" viene tradotta con il falso amico "de seguida", che vuol dire *immediatamente*, un qui pro quo che diventa particolarmente incongruente in alcune scene. All'inizio del romanzo, il narratore-testimone Biagio ricostruisce una serie di aneddoti familiari precedenti all'episodio scatenante delle lumache, nei quali norme e divieti degli adulti urtavano contro l'aspirazione di Cosimo a esprimere la sua giocosa creatività e libertà, e precisa che, all'epoca dei fatti, essendo anche lui bambino, non si era reso affatto conto delle conseguenze che essi stavano provocando in Cosimo, e che solo con il senno di poi, da adulto, ne poté cogliere la portata.

Di quest'accumularsi di risentimenti familiari mi resi conto solo in seguito: allora avevo otto anni, tutto mi pareva un gioco, la guerra di noi ragazzi contro i grandi era la solita di tutti i ragazzi, non capivo che l'ostinazione che ci metteva mio fratello celava qualcosa di più fondo. (13)	D'aquest acumular-se ressentiments familiars, me'n vaig adonar tot sol, de seguida; llavors tenia vuit anys, tot em semblava un joc, la nostra guerra de nois contra els grans era l'habitual de tots els nois, no entenia que l'obstinació que hi
--	--

	posava el meu germà amagava una cosa més fonda. (7)
--	---

Nella traduzione, l'espressione di tempo che segna la distanza tra l'esperienza vissuta e la consapevolezza delle sue implicazioni, cioè "solo in seguito", è rielaborata in un *da solo, immediatamente* ("tot sol, de seguida"), compromettendo la coerenza testuale della narrazione.

Lo stesso equivoco provoca analoghe conseguenze deformanti sulla sequenzialità degli eventi anche nella scena in cui Cosimo assiste allo sbarco notturno della barca dei pirati. Biagio ragguaglia il lettore sul perché della mossa dei pirati che lì per lì sorprende Cosimo, ma poiché il discorso di Biagio si snoda seguendo la prospettiva storica di Cosimo, in questo caso si sofferma a segnalare, sia prima che dopo i ragguagli forniti, il loro carattere di anticipazione rispetto alla linearità degli eventi secondo la percezione di Cosimo:

Perché la portavano a riva? In seguito fu facile ricostruire la vicenda: [...] Tutto questo retroscena lo si seppe chiaramente dopo. Sul momento Cosimo non si soffermò a porsi domande. (153)	Per què la duien a la riba? De seguida va ser fàcil de reconstruir els fets: [...] Totes aquestes qüestions secundàries es van saber després. En aquell moment Cosimo no es va entretenir fent-se preguntes. (137)
--	--

Ma nella traduzione il primo riferimento temporale elimina la distanza storica, generando scompiglio nella logica del discorso narrativo a causa di una evidente contraddizione: come era possibile ricostruire i fatti immediatamente se il retroscena era in quel momento ignoto?

Un altro avverbio di tempo reinterpretato equivocamente è "subito", per lo più tradotto non nel significato di immediatamente, ma in quello di improvvisamente, attraverso il falso amico "de sobte". Se in alcuni luoghi del discorso la diversa dimensione temporale può risultare altrettanto compatibile con lo svolgimento della scena, in alcuni casi diventa invece un elemento pesante di distorsione narrativa o, più di frequente, psicologica, come nei due casi seguenti:

—Un gentiluomo, signor padre, è tale stando in terra come stando in cima agli alberi, —rispose Cosimo, e subito aggiunse: —se si comporta rettamente. (82-83)	—Un gentilhome, senyor pare, tant ho és per terra com per damunt dels arbres —va contestar Cosimo, i de sobte va afegir—: Si es comporta rectament. (72)
Lei taceva, immobile. Subito Cosimo s'accorgeva d'aver scatenato la sua ira: (216)	Ella callava, immòbil. De sobte Cosimo s'adonava que havia desencadenat la seva ira: (196)

Nel primo esempio, il "subito aggiunse" vuol dire che Cosimo si affrettò a relativizzare l'affermazione. Nel secondo esempio, il "subito" sottolinea la prontezza con cui Cosimo riconosce nel silenzio di Viola il sentimento di ira. Nella traduzione queste informazioni psicologiche scompaiono.

L'incertezza nel decodificare "subito" si abbina inoltre alla difficoltà di cogliere la pluralità di usi di "poi". Sicché, tutte le volte che Calvino usa in

sequenza “poi subito” Capmany traduce sistematicamente con “després”, cioè *dopo, in seguito*, ignorando cioè il rilievo semantico di “subito” che accorcia il valore temporale di “poi”.

E se “subito” viene confuso con “tutt’a un tratto”, questa locuzione viene a sua volta rielaborata varie volte nel senso di *in un unico colpo* (come nel primo esempio di seguito riportato) o, se il contesto è compatibile, nel senso di *tutti insieme* (come nel secondo e terzo esempio).

Aveva afferrato tutt’a un tratto (34)	Havia engrapat d’un cop (25)
uno scoppio di gridi acuti tutt’a un tratto (46)	una explosió de crits aguts tots d’un cop (37)
fecero tutt’a un tratto. (48)	van fer tots alhora. (38)

2.4. Testo e contesto: i limiti dell’orizzonte socioculturale

La casuistica di errori che abbiamo esemplificato costringe a relativizzare i meriti che abbiamo inizialmente individuato. Lo scarso controllo di avverbi e congiunzioni di alta frequenza come quelli cui si è fatto riferimento non consente a un traduttore di leggere con sicurezza e in profondità un testo letterario, di per sé minato da ben altre difficoltà di stile. Interferenze generate da falsi amici e rielaborazioni impressionistiche di verbi e nomi non identificati dalla traduttrice provocano distorsioni marginali e non marginali nel testo del romanzo. Nel bilancio finale, il testo di *El baró rampant* pubblicato nel 1965 non può essere considerato né una buona traduzione né una traduzione meritevole, perché quelli che sarebbero potuti essere i valori aggiunti della traduzione (la ricchezza, la vivacità e la genuinità del linguaggio di Maria Aurèlia Capmany) perdono validità per la compresenza di errori di grosso calibro come quelli che abbiamo segnalato. La qualità di una traduzione deve essere valutata nella sua organicità, poco conta che molte pagine siano ben riuscite e raggiungano un livello stilistico anche ottimo se si alternano a molti passaggi travisati. È questo il giudizio che, in astratto, deriva dall’indagine linguistica svolta.

Tuttavia, per esprimere un giudizio che non sia astorico ma congruente con l’orizzonte di aspettative e di potenzialità della cultura catalana dell’epoca, è necessario tenere in debito conto alcuni importanti fattori contestuali. Abbiamo detto che tradurre Italo Calvino non è affatto facile. Meno lo era sessant’anni fa quando gli strumenti lessicografici a disposizione erano più poveri e meno sofisticati di quelli attuali. Ma meno ancora lo era per i traduttori catalani, novelli o provetti che fossero, i quali dovettero fare i conti con circostanze di estrema precarietà personale e sociale riguardo a strumenti, tempi e tessuto culturale. Agli inizi degli anni sessanta del secolo scorso si attenuarono alcune delle proibizioni del primo ventennio franchista, sicché di colpo si intravide la possibilità di uscire dal naufragio di un lunghissimo dopoguerra. La ripresa delle traduzioni rappresentava uno degli strumenti indispensabili per colmare il vuoto intellettuale in cui la dittatura aveva di fatto relegato la società. Essa si svolse a ritmi frenetici, alimentata dall’euforia, dalla militanza e dalla voglia a tutti i costi

di accedere e di permettere agli altri di accedere alla vita letteraria internazionale. Vi remavano contro, però, limitazioni e ostacoli non di poco conto, di natura economica ma anche socioculturale. Gli editori dovevano fare i conti con la mancanza di personale specializzato, con la difficoltà di disporre di una squadra di traduttori che potesse garantire, con retribuzioni modestissime, competenze affidabili sulle due sponde, la lingua straniera e il catalano (i giovani non avevano ricevuto alcuna formazione linguistica in catalano, e l'interdizione del catalano dalla vita pubblica ne aveva deteriorato la vitalità e la genuinità). I traduttori erano costretti a lavorare in condizioni di grande precarietà, con ritmi serrati di lavoro e senza poter disporre di adeguate risorse lessicografiche. Non solo perché non esistevano dizionari bilingui italiano-catalano, ma soprattutto perché l'accesso a opere lessicografiche di ampio respiro, bilingui o anche solo monolingui, era molto limitato. Francesc Parcerisas, traduttore di Pavese (1967 e 1968) e di Sciascia (1968), ricorda di aver dovuto lavorare con l'ausilio di un semplice dizionario tascabile, malgrado le sue conoscenze dell'italiano fossero in quel momento ancora esigue.¹⁸

Non sappiamo quante e quali fonti lessicografiche Capmany avesse avuto la possibilità di consultare, ma è ragionevole immaginare che fossero altrettanto esigue e poco sofisticate. Tradurre Calvino senza strumenti minimamente adeguati, a ritmi elevati dettati dalle esigenze economiche e con una competenza lacunosa dell'italiano è senz'altro un'impresa di riuscita incerta. I risultati meritevoli, per quanto parziali, che abbiamo messo in evidenza all'inizio della nostra analisi acquistano ancora più valore storico alla luce delle limitazioni extralinguistiche. E sebbene le mancanze restino lì inalterate a compromettere implacabilmente la qualità, le circostanze attenuano le responsabilità personali. Che d'altronde sono, nel caso di una traduzione, sempre imputabili a almeno due figure, il traduttore, che commette gli errori, e l'editore, che si assume la responsabilità di dare alle stampe una traduzione senza verificarne a fondo la qualità. È doveroso chiedersi infatti quale sia stato l'operato dell'editore in questo caso.

Della conoscenza claudicante dell'italiano di Capmany l'editore fu consapevole, ma in ritardo. Per questo la sua carriera come traduttrice dall'italiano fu breve ma intensa. Breve, perché l'editore decise di non darle ulteriori incarichi, intensa perché inizialmente era stata considerata molto affidabile. Maria Aurèlia Capmany era entrata nella rosa dei traduttori della casa editrice chiamata da Manuel de Pedrolo, allora direttore della collana di gialli "La Cua de Palla". Collaborò in tutta la prima epoca della collana traducendo undici romanzi dal francese, molti Simenon e alcuni altri autori. La prima sua traduzione viene pubblicata nel 1963, l'ultima nel 1968. Quando, poco dopo il

¹⁸ Precisa lui stesso, sulla scarsezza di risorse: "El primer diccionari italià de debò que vaig tenir, me'l van regalar les dones que em van fer l'encàrrec de traduir (al castellà) Carla Lonzi i els seus textos proto-feministes (?), La donna clitoridea e la donna vaginale (cito de memòria!), a la primeria dels anys setanta" (Comunicazione epistolare personale del 3 aprile 2024).

lancio de “La Cua de Palla”, la casa editrice progettò “El Balanci”, Castellet le propose di collaborarvi per tradurre sia opere dal francese che dall’italiano. “El Balanci” era una collana ambiziosa che inizialmente pubblicava più di un volume al mese. Professionalità e rigore erano valori inerenti al progetto, ma non era facile districarsi in un contesto in cui le risorse, economiche e umane, erano difficili da reperire. La Capmany venne coinvolta perché il suo catalano letterario piaceva, garantiva tutte quelle qualità che abbiamo indicato all’inizio. Ma forse si sottovalutò l’importanza di verificare previamente il suo reale livello di competenza dell’italiano letterario, mentre la traduttrice, dal canto suo, forse sopravvalutava inavvertitamente le proprie conoscenze linguistiche. Fatto sta che le furono affidati molti romanzi da tradurre dall’italiano in poco tempo, autori rilevanti e di non poca complessità linguistica: tra il 1965 e il 1966 ne vennero pubblicati sei, di cui cinque per “El Balanci” (Pratolini 1965 e 1966, Calvino 1965a, Pavese 1965, Vittorini 1966)¹⁹ e uno per un’altra collana, “El Trapezi”, destinata a un pubblico giovanile (Cassola 1966). La settima e ultima sua traduzione dall’italiano per Edicions 62, *Una vita violenta* di Pasolini venne data alle stampe nel 1967. Non abbiamo testimonianze scritte sull’interruzione di questa attività di traduzione dall’italiano, ma alcuni anni fa chiesi informazioni al riguardo a Francesc Vallverdù,²⁰ il quale allora lavorava nella casa editrice come redattore editoriale in stretto contatto con Castellet. Vallverdù mi riferì che Castellet era venuto a conoscenza di voci critiche nei confronti della qualità delle traduzioni dall’italiano di Capmany, per cui chiese allo stesso Vallverdù, che conosceva bene l’italiano, di verificare sui testi se tali giudizi avessero fondamento. Dopo puntuali accertamenti sulle traduzioni di Pratolini, che rivelarono l’effettiva presenza di deficit non occasionali, Castellet decise di non affidare a Capmany ulteriori incarichi di traduzione dall’italiano.

3. LA TRADUZIONE DEL CAVALIERE INESISTENTE DI FRANCESC VALLVERDÙ

Edicions 62 diede alle stampe tra il 1967 e il 1969 altri sei titoli di autori italiani (Calvino 1967; Pavese 1967, 1968; Cassola 1968; Sciascia 1968; Bassani 1968), che si aggiungevano a quelli che aveva tradotto Capmany. Dopodiché c’è una lunga battuta d’arresto. Se analizziamo attentamente il catalogo di Edicions 62 (*Catàleg* 2012), scopriamo che bisognerà aspettare fino al 1982 perché vi entrasse un nuovo romanzo italiano.²¹ Mi inclino a credere che i sei titoli, tra cui *Il cavaliere inesistente*,

¹⁹ Diverse fonti bibliografiche indicano erroneamente come data di pubblicazione de *La lluna i les fogueres* di Pavese il 1978. Il 1978 è invece la data della seconda edizione, in una collana diversa (“El Cangur”), in cui si pubblica lo stesso testo dell’edizione del 1965, anno a cui risale il lavoro di traduzione della Capmany.

²⁰ La conversazione risale al 2002 e vi ho fatto allusione in Gavagnin (2002).

²¹ Vi incise senz’altro il ridimensionamento della percentuale di opere tradotte in generale di cui si è già detto, ma non è da escludere che in parte vi contribuisse anche la difficoltà di disporre

fossero stati pianificati (e acquistati) dapprima dell'interruzione delle collaborazioni con la Capmany. Di fronte all'urgenza di sostituire Capmany, Castellet chiese allo stesso Vallverdú di assumere l'incarico di tradurre il testo di Calvino e i romanzi di Pavese.²² Vallverdú portò a termine la traduzione di Calvino, mentre per i testi di Pavese reclutò un giovane poeta esordiente, Francesc Parcerisas (al quale incaricò poi anche il volume di Sciascia), assumendone lui stesso il lavoro di revisione.²³ Gli altri due romanzi furono affidati a un altrettanto giovane Manuel Carbonell, anche lui alla prima esperienza di traduzione.²⁴

Francesc Vallverdú aveva, come si è detto, mansioni di tecnico editoriale all'interno di Edicions 62, lavoro che esercitò poi nella stessa casa editrice per vari decenni, ma il suo profilo intellettuale si costruì nel duplice solco dell'attività poetica e degli studi di sociolinguistica (Broch 2008: 1033), svolgendosi in quell'epoca, l'una e gli altri, in stretto collegamento con il suo impegno ideologico e politico come militante dell'allora clandestino partito comunista catalano (PSUC). Prima di accingersi sul testo di Calvino, Vallverdú aveva già fatto alcune esperienze di traduzione. In particolare, aveva appena ultimato le traduzioni di due romanzi di Alberto Moravia (1965 e 1966) per la "Biblioteca a Tot Vent" di Proa. Oltre che solide conoscenze sia letterarie che linguistiche, tanto del catalano quanto dell'italiano, Vallverdú aveva una grande sensibilità verso il linguaggio letterario, da tutt'e due le prospettive, quella del produttore e quella dell'utente, come riflettono ampiamente le sue coeve riflessioni sulla lingua degli scrittori (Vallverdú 1968). Detto in altri termini, era particolarmente attento sia agli aspetti stilistici ed estetici, sia a quelli più strettamente funzionali e sociali del discorso letterario. Era preoccupato del rispetto per la personalità linguistico-letteraria del testo ma anche per la sua capacità di raggiungere i lettori.

3.1. Pregi e limiti delle scelte stilistiche

La traduzione del *Cavaliere inesistente* è il risultato di un lavoro attento e accurato, che non risente assolutamente del carattere urgente e improvvisato dell'incarico. Al di là di qualche raro errore puntuale e marginale, la resa brilla per lo sforzo

di traduttori dall'italiano che garantissero la soglia qualitativa cui si aspirava. Si continuò, infatti, sebbene a un ritmo più diradato, a pubblicare narrativa straniera in traduzione.

²² Ricavo anche questa informazione dalla conversazione con Vallverdú.

²³ Ricavo questa informazione dallo scambio epistolare con Francesc Parcerisas cui mi sono riferita.

²⁴ Sia Francesc Parcerisas che Manuel Carbonell hanno svolto in seguito una feconda e brillante carriera di traduttori, il primo soprattutto nell'ambito dell'anglistica, il secondo, in quello della germanistica. Il loro contributo nell'ambito della letteratura italiana è circoscritto soprattutto a queste prime esperienze. Malgrado nessuno dei due avesse una previa formazione di italianista, le loro versioni, stando a una indagine preliminare, non presentano affatto quei deficit importanti di comprensione che abbiamo rilevato nella traduzione del *Barone rampante*, così come in altre traduzioni dall'italiano della Capmany.

stilistico dedicato a conservare la ricchezza e la varia modulazione di toni e registri del linguaggio del romanzo. Vallverdú si muove con destrezza e con straordinaria competenza in un testo che, sebbene meno esteso di quello del *Barone rampante*, si alimenta come quello tanto di terminologie settoriali, fornendo descrizioni minuziose e concrete di armi, indumenti, aggeggi, oggetti, paesaggi, situazioni quotidiane, gesti, atteggiamenti, rumori e ogni sorta di azione o fenomeno, quanto di una sintassi, a tratti ancora più elaborata e forbita, che qua e là ammicca, in chiave giocosa e parodica, a movenze e toni epico-cavallereschi (Bonsaver 1995: 126-127). La concretezza e la minuziosa definizione della posizione dei cadaveri sul campo di battaglia che ferisce la vista di Rambaldo combina la ricchezza del dettaglio scenografico con una varietà di termini denotanti e di verbi espressivi (di cui molti sintagmatici) di non facile resa, senza lesinare qualche variazione sinonimica (“interiora/visceri” e “breccia/spacco” conservate in “budellam/tripes” e in “esberlat/clivella”). La traduzione ci appare in tutti questi aspetti molto riuscita:²⁵

<p>Crollati giù nelle loro armature, giacevano in posizioni sconnesse, a seconda di come i cosciali o le cubitiere o gli altri paramenti di ferro s'erano disposti facendo mucchio, tenendo magari alzate in aria braccia o gambe. In qualche punto, le pesanti corazze avevano fatto breccia e di là si spandevano le interiora, come se le armature fossero riempite non da corpi interi ma da visceri ficcati lì a casaccio, che trabocassero fuori al primo spacco. (53)</p>	<p>Esfondrats en les armadures, jeien en positures desllorigades, segons com els cuixals o les colzeres o unes altres vestimentes de ferro romanien fent munt, tenint a vegades aixecats enlaire braços o cames. En algun indret, les feixugues cuirasses s'havien esberlat i en sobreeixia el budellam, com si les armadures haguessin estat farcides no pas de cossos sencers sinó de tripes ficades allí dintre barroerament, que s'escampessin per fora a la primera clivella. (38)</p>
--	---

Anche in questo romanzo il traduttore deve fare i conti con le esigenze di concretezza di enumerazioni di nomi, aggettivi o forme verbali, in moduli di tre o più elementi, spesso incatenate in successione. Sotto questo profilo, si riscontra in non poche occasioni la sua capacità di coniugare magistralmente la precisione semantica con una grande ricchezza lessicale del linguaggio d'arrivo, che tiene testa all'ampiezza di forme dell'originale, come negli esempi seguenti:

<p>i paladini ci si buttano addosso, arraffano con le mani, sbranano, si sbrodolano le corazze, schizzano salsa dappertutto (87)</p>	<p>els paladins s'hi llancen al damunt, ho engrapen tot amb les mans, trosseggen, es llantien les cuirasses, esquitxen salsa pertot arreu (65)</p>
<p>poveri staffieri, mozzi di stalla e fabbri di fucina (100)</p>	<p>pobres palafreners, mossos d'establa i ferrers de forja (73-74)</p>
<p>appiccavano fuoco ai tetti, ai fienili, alle stalle, ai miseri granai, finché i villaggi non erano ridotti a roghi belanti e urlanti (145)</p>	<p>calaven foc als coberts, a les pallisses, als corrals, als graners miserables fins que els</p>

²⁵ Tutte le citazioni dell'originale italiano e della traduzione sono tratte dalle rispettive prime edizioni (Calvino 1959, 1967).

	poblets esdevenien unes fogueres entre bels i xiscles (110)
palizzate e funi di tende e bancarelle di salumai (101)	estacades, tibants de tendes i carretons de cansaladers (74)
l'armatura, la candida intatta impeccabile armatura di Agilulfo adesso è tutta incrostata di terra, spruzzata di sangue nemico, costellata d'ammaccature, bugni, sgraffi, slabbri, il cimiero mezzo spennato, l'elmo storto, lo scudo scrostato proprio in mezzo al misterioso stemma (156)	l'armadura, polida, intacta, impecable d'Agilulf, ara és tota empastifada de sang [sic], esquitxada de sang enemiga, baldada de cops, bonys, rascades, clivelles, la cimera mig esplomada, l'elm tort, l'escut escarbotat justament al mig de la misteriosa ensenya (119)

Notevole è anche la resa non sempre scontata di variazioni sinonimiche o pseudosinonimiche nei binomi, che rispondono talvolta a modulazioni in crescendo:

dolci conversazioni oziose (15)	agradables converses desvagades (9)
tutta ghirigori e andirivieni (104)	tota gargots i giragonses: (78)
un'accozzaglia di beoni e violenti (101)	una colla de borratxos i brètols (74)
commossa, anzi sconvolta, (100)	commoguda, trasbalsada i tot, (74)
con approssimazione e incuranza, (75)	a la babalà i barroerament, (56)
vecchie lavandaie e sguattere (76)	les velles bugaderes i feineres (56)
nella tenuta e nel maneggio delle armi (76)	en l'aguant i en el maneig de les armes (57)

Altrettanto meritevole è l'individuazione di traduenti calzanti per significato e per stile (talvolta ridistribuito per compensazione in elementi limitrofi) nonché genuini nel lessema, cui vanno affiancate anche le non poche espressioni idiomatiche:

che ci davan dentro a far la guerra (75)	que s'escarrassaven a fer la guerra (56)
filavano via veloci (48)	s'esquitllaven de pressa (34)
che a mala pena poteva spostar le zampe tanto le aveva imbracate di corazze (48)	amb prou feines podia eixarrancar les cames de tantes cuirasses com l'engavanyaven (34)
arraffò a casaccio (100)	arreplegà de qualsevol manera (73)
per tutto dove tocca arraffa (48)	tot el que troba ho arrabassa (35)
erano sempre a prender ciucche o a ciondolare goffi dietro a lei (75)	sempre agafaven mones o feien el ximplet anant darrera d'ella (56)
—Con la cresta!— (92)	—I un be!— (68)

Altri elementi stilistici opportunamente colti dal traduttore riguardano la variazione di registro, che può combinare a corta distanza, con intenzione ironica, forme colloquiali con altre più formali, come nel seguente passo, dove la traduzione conserva mirabilmente sia lo scarto tra “appioppare” e “ambite” mediante “encolomar-li” e “delejades”, sia la variazione sinonimica e l'omogeneità di registro “noiosa/fastidiosi” mediante “enutjosa/amoïnosos”:

Carlomagno vorrebbe appioppare qualche noiosa corvé, ma gli hanno detto che i servizi più fastidiosi sono per lui delle ambite prove di zelo, e quindi è inutile (92)	Carlemany voldria encolomar-li alguna missió enutjosa, però li han dit que per ell els serveis més amoïnosos són delejades proves de zel, i per tant és inútil (68)
---	---

Per apprezzare i meriti di queste modulazioni, niente affatto facili da conservare, si confrontino per esempio i casi di appiattimento, come la mera ripetizione lessicale in cui confluisce la variazione verbale *infiggere/conficcare*:

La freccia scoccò dall'arco, s'infisse nel palo del bersaglio sulla linea esatta d'altre tre che già vi aveva conficcato. (77)	La fletxa sortí disparada de l'arc, es clavà en el pal del fitó a la ratlla justa d'unes altres tres que ja hi havia clavades. (57)
--	---

Oppure l'attenuazione, operata all'insegna della prudenza nelle battute dell'ispezione di Carlomagno all'inizio del romanzo, degli effetti comici impressi, tra le altre strategie, anche da forzature grafico-foniche o costruzioni ellittiche:

Ecchisietevò! (10-11)	I qui sou vós (6)
—Sotto coi brètoni, paladino! (10)	—Amb els bretons, paladí! (6)
Magrolini quei cavalli (10)	Estan prims aquests cavalls (6)

Ancora più marcata è la neutralizzazione del tono aulico, in chiave ironica, di alcune conversazioni, come ad esempio le battute di Priscilla.

—Ho tanto inteso parlare di voi, —disse Priscilla, —e da tempo era mio ardente desiderio incontrarvi. (111)	—He sentit parlar tant de vós —va dir Priscil·la— que feia temps que tenia un desig ardent de conèixer-vos. (83)
—Il cielo s'imbruna (115)	—El cel s'enfosqueix (86)
—Quale grato tepore... quanto dev'esser dolce gustarlo tra le coltri, coricati... (117)	—Quina tebior més agradable!... Que bé s'hi ha d'estar al llit, sentint-la sota les flassades... (87)

Non è da escludere che in questo caso il traduttore abbia preferito deliberatamente scelte non marcate per evitare il rischio di cadere in pericolose deformazioni arcaizzanti, rischio non marginale in una lingua letteraria come il catalano nel cui standard i complessi equilibri tra vecchio e nuovo e tra forme genuine e forme interferite erano ancora in discussione. Lo stesso Vallverdú avrebbe osservato quanto fosse pernicioso la tentazione di ciò che definiva l'accademicismo linguistico, cioè il ricorso a forme auliche o desuete, sia quello di tradizione purista sia soprattutto quello derivato da una scarsa competenza del catalano letterario (Vallverdú 1975: 139-143).

Molto ben risolte, invece, sono le pagine, di prosa raffinata e spiccatamente letteraria, in cui le riflessioni di Suor Teodora tematizzano e mettono in scena l'azione della scrittura (Guglielmi 1998: 154-162). Sono pagine, come quella qui di seguito riprodotta, in cui l'autore si serve di molti strumenti elaborati di letterarietà, dalla ricchezza delle metafore, al lessico forbito, alle varianti più dotte, alla disseminazione di allitterazioni, alla studiata ripresa di lessemi. Francesc Vallverdú la interpreta con grande consapevolezza riproducendo l'eleganza e la compagine testuale, senza forzare artificialmente il catalano e dosando con prudenza la ridistribuzione degli effetti fonici:

Per raccontare come vorrei, bisognerebbe che questa pagina bianca diventasse irta di rupi rossicce, si sfaldasse in una sabbietta spessa,	Per a contar com jo voldria, caldria que aquesta pàgina en blanc es tornés tota sembrada de roques rogenques, s'esgranés
---	--

<p>ciottolosa, e vi crescesse un'ispida vegetazione di ginepri. In mezzo, dove serpeggia un malsegnato sentiero farei passare Agilulfo, eretto in sella, a lancia in resta. Ma oltre che contrada rupestre questa pagina dovrebbe essere nello stesso tempo cupola del cielo appiattita qua sopra, tanto bassa che in mezzo ci sia posto soltanto per un volo gracchiante di corvi. Con la penna dovrei riuscire a incidere il foglio, ma con leggerezza, perché il prato dovrebbe figurare percorso dallo strisciare d'una biscia invisibile nell'erba, e la brughiera attraversata da una lepre che ora esce al chiaro, si ferma, annusa intorno nei corti mustacchi, è già scomparsa. (124)</p>	<p>en una sorra espessa, plena de còdols, i hi creixés una vegetació atapeïda de ginebreres. Al mig, per on serpenteja una sendera poc fressada, faria que hi passés Agilulf, tibat dalt la sella, amb la llança al rest. Però a més de contrada rocosa aquesta pàgina hauria d'ésser al mateix temps la volta del cel aplanada aquí damunt, tan baixa que entremig només hi hagués lloc per a un vol de corbs grallants. Amb la ploma hauria d'aconseguir de senyalar el full, però amb dolcesa, perquè caldria que representés que el prat era recorregut pel fregament d'una serp invisible entre l'herba i que la bruguera era travessada per una llebre que ara surt a la clariana, s'atura, ensuma els voltants movent els bigotis, desapareix. (94)</p>
--	--

4. CONCLUSIONE

L'esordio in catalano di Calvino si inquadrava, come si è detto, in un progetto editoriale ambizioso che Josep M. Castellet disegnò, su incarico di Max Canher, sulla base di precise istanze intellettuali: provincializzare l'orizzonte letterario e aggiornare i lettori non tanto sulle novità di mercato quanto sulle opere che rappresentavano un rinnovamento delle forme e delle tematiche nella scena letteraria internazionale. Se il franchismo voleva che in catalano si pubblicassero solo autori locali a testimonianza di una dimensione folclorica in cui si voleva mantenere relegata la realtà culturale catalana, con "El Balanci" si voleva invece fare esattamente il contrario, si voleva cioè costruire un catalogo di prestigio che mettesse a disposizione dei lettori, in catalano, le opere più importanti di narrativa straniera contemporanea, aprendo i confini del contesto con il quale doveva misurarsi la letteratura catalana (Castellet 2012: 124-127). *El baró rampant* e *El cavaller inexistent* si iscrivono pienamente in questa prospettiva, e come tali contribuiscono a definire tale contesto, e a sostanziare una collana che si consolidò come un modello di riferimento culturale malgrado le difficoltà strutturali di partenza interferissero non poco nella realizzazione dell'iniziativa, sia sul piano della produzione che su quello dell'effettiva circolazione dei libri. Del resto, proprio perché le scelte dei titoli da tradurre erano mirate e ponderate, ponendosi al margine o al di là delle mode del momento, gran parte di queste traduzioni, che avevano finito per addensarsi in troppi pochi anni, ebbero anche una diffusione posteriore in nuove vesti editoriali. In questi travasi rientrarono anche i due romanzi di Calvino, traghettati nella collana "El Cangur": la traduzione di Capmany vi fu rifiuta nel 1984, quella di Vallverdú nel 1993. Le ristampe posteriori di queste due edizioni, più cospicue nel caso di *El baró rampant*, testimoniano da sole un successo che non accompagnò, in analoghe

dimensioni, le prime due edizioni degli anni sessanta, anni in cui l'interesse di molti intellettuali catalani nei confronti della letteratura italiana si polarizzò soprattutto verso la simultanea scoperta di autori come Pratolini, Pavese e Pasolini. Se è vero che la letteratura di Calvino rimase fino alla fine degli anni settanta in un secondo piano, è altrettanto vero che quei due volumi assolsero all'importante funzione di far circolare sin dagli anni sessanta sue opere tra lettori oltremodo desiderosi di aggiornamenti culturali e letterari.

Quanto alla bontà e ai limiti dei testi delle opere tradotte, si è cercato di analizzare la qualità del lavoro traduttivo sia in rapporto alle difficoltà oggettive dell'originale italiano che alle condizioni imposte da un contesto in cui tempi e mezzi erano ristretti e insufficienti. In tal senso, i valori stilistici che Maria Aurèlia Capmany cercò di mettere al servizio della rinata attività traduttiva dell'epoca, e più concretamente al servizio di *El baró rampant*, sono senza dubbio importanti e vanno apprezzati in rapporto a quel contesto, cruciale per la rivitalizzazione del linguaggio letterario catalano. Tuttavia, la presenza di carenze non minori, derivate per lo più da fraintendimenti linguistici di parole e forme dell'italiano comune, compromette a nostro avviso la qualità globale del prodotto. È questo il limite principale che adombra i meriti di questa traduzione e ne disattiva la validità fuori da quel contesto.

Diversamente, è da considerare eccellente sotto tutti i profili la traduzione di *El cavaller inexistent* di Francesc Vallverdú, impeccabile nell'interpretazione, ricca, prudente ed elegante nella resa, come si è cercato di illustrare. Tra i segnali più evidenti del valore stilistico di questa traduzione è da sottolineare, inoltre, che essa appare ancora oggi perfettamente fruibile, malgrado la distanza di ormai quasi sessant'anni che ci separa dalla sua prima edizione.

BIBLIOGRAFIA

- Ardolino, Francesco (2011), "La letteratura italiana nel realismo storico catalano. Prologhi d'autore e di traduttore", in *Italia / Spagna: cultura e ideologia dal 1939 alla transizione: nuovi studi dedicati a Giuseppe Dessi*, Muñoz Muñoz, María de las Nieves & Gràcia García, Jordi (edd.), Roma, Bulzoni, pp. 211-228.
- Ardolino, Francesco (2020), "Boccaccio, Giovanni: Decameró, Maria Aurèlia Capmany (trad.)", *Llengua & Literatura*, 30, 123-243.
- Arenas, Carme (2007), "Maria Aurèlia Capmany, introductora a Catalunya de la narrativa italiana", *Quaderns. Revista de Traducció*, 14, 19-28.
- Bacardí, Montserrat (2012), *La traducció catalana sota el franquisme*, Lleida, Punctum.
- Badia, Lola (1981), "Sota la pedra de Calvino", *Quaderns Crema*, 4, 63-70.
- Baixeras, Josep A. (1966), "El baró rampant, d'Italo Calvino", *Serra d'Or*, 8(3), 66-67.
- Bassani, Giorgio (1968), *Darrera la porta*, Barcelona, Edicions 62, "El Balanci" 52 (nuova ed.: 1989, "El Cangur" 120) (trad. di Manuel Carbonell, *Dietro la porta*, Torino, Einaudi, 1964).
- Biosca, Carles (2007), "George Simenon traduït per Maria Aurèlia Capmany", *Quaderns. Revista de Traducció*, 14, 29-38.

- Biosca, Carles (2011), "Vasco Pratolini en català. Les traduccions de Maria Aurèlia Capmany a Edicions 62", in *La traducció i el món editorial de postguerra*, Coll-Vinent, Sílvia, Eisner, Cornelia & Gallén, Enric (edd.), Lleida, Punctum & Trilcat, pp. 125-133.
- Bonsaver, Guido (1995), *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, Torino, Tirrenia Stampatori.
- Broch, Alex (ed.) (2008), *Diccionari de la literatura catalana*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana.
- Calvino, Italo (1957), *Il barone rampante*, Torino, Einaudi.
- Calvino, Italo (1959), *Il cavaliere inesistente*, Torino, Einaudi.
- Calvino, Italo (1965a), *El baró rampant*, Barcelona, Edicions 62, "El Balanci" 7 (nuova ed.: 1984, "El Cangur" 78) (trad. di Maria Aurèlia Capmany, *Il barone rampante*, Torino, Einaudi, 1957).
- Calvino, Italo (1965b), *Il barone rampante*, prefazione e note di Tonio Cavilla, Torino, Einaudi, "Lecture per la scuola media" 4.
- Calvino, Italo (1967), *El cavaller inexistent*, Barcelona, Edicions 62, "El Balanci" 25 (nuova ed.: 1993, "El Cangur" 147) (trad. di Francesc Vallverdú, *Il cavaliere inesistente*, Torino, Einaudi, 1959).
- Calvino, Italo (1992), *Romanzi e racconti. Vol. II*, ed. diretta da Milanini, Claudio, a cura di Barengi, Mario & Falchetto, Bruno, Milano, Mondadori.
- Capmany, Maria Aurèlia (2020), *Memòries*, Barcelona, Comanegra.
- Cassola, Carlo (1966), *La tala del bosc*, Barcelona, Edicions 62, "El Trapezi" 8 (trad. di Capmany, Maria Aurèlia, *Il taglio del bosco*, Milano, Fabbri, 1953).
- Cassola, Carlo (1968), *La noia de Bube*, Barcelona, Edicions 62, "El Balanci" 40 (trad. di Carbonell, Manuel, *La ragazza di Bube*, Torino, Einaudi, 1960).
- Castellet, José María (1995 [1988]), *Els escenaris de la memòria*, Barcelona, Edicions 62.
- Castellet, José María (2009), *Seductors, il·lustrats i visionaris*, Barcelona, Edicions 62.
- Castellet, José María (2012), *Memòries confidencials d'un editor. Tres escriptors amics*, Barcelona, Edicions 62.
- Catàleg (2012), *Catàleg general 1962-2011*, Barcelona, Edicions 62.
- Ciotti, Monica (2021), "Italo Calvino in lingua spagnola. Dall'esordio argentino alla prima edizione castigliana pubblicata in Spagna", *Cuadernos de Filología Italiana*, 28, 363-378.
- Coletti, Vittorio (1989), "L'italiano di Italo Calvino", in Id., *Italiano d'autore. Saggi di lingua e letteratura del Novecento*, Genova, Marietti, pp. 69-80.
- Cornudella, Jordi & Perpinyà, Núria (edd.) (1993), *Àlbum Ferrater*, Barcelona, Quaderns Crema.
- Espriu, Salvador (2013), *Poesia*, a cura di Gassol, Olívia, Barcelona, Edicions 62.
- Gavagnin, Gabriella (2002), "Les primeres traduccions catalanes de novel·les neorealistes italianes", in *Realisme i compromís en la narrativa de la postguerra europea*, Bernal, Assumpta & Gregori Soldevila, Carme (edd.), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 187-211.
- Godayol, Pilar (2002), "Maria Aurèlia Capmany, traductora", in *Maria Aurèlia Capmany. L'afirmació en la paraula*, Palau, Montserrat & Martínez Gili, Raül-David (edd.), Valls, Cossetània, pp. 195-203.
- Godayol, Pilar (2011), "Maria Aurèlia Capmany i Farnés", in *Diccionari de la traducció catalana*, Bacardí, Montserrat & Godayol, Pilar (edd.), Vic, Eumo, pp. 118-119.

- Gregori, Alfons (2002), "Maria Aurèlia Capmany, traductora de novel·les en francès", in *Maria Aurèlia Capmany. L'afirmació en la paraula*, Palau, Montserrat & Martínez Gili, Raül-David (edd.), Valls, Cossetània, pp. 203-221.
- Guglielmi, Guido (1998), "Le «finzioni» di Italo Calvino", in Id., *La prosa italiana del Novecento II: tra romanzo e racconto*, Torino, Einaudi, pp. 154-173.
- Luti, Francesco (2014), "Calvino e la Spagna tra il Cinquanta e il Sessanta", *Quaderns d'Italià*, 19, 177-194.
- Luti, Francesco (2015), "Il Castellet 'italiano'. La porta per la nuova letteratura latinoamericana", *Rassegna Iberistica*, 39(104), 275-290.
- McLaughlin, Martin (2019), "La prima traduzione in inglese del Barone rampante. Pregi e difetti", *Bollettino di Italianistica*, 16(1), 231-242.
- Mengaldo, Vincenzo (1991²), "Aspetti della lingua di Calvino", in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, pp. 227-291.
- Moravia, Alberto (1965), *La camperola*, Barcelona, Proa, «Biblioteca a tot vent» 127 (trad. di Vallverdú, Francesc, *La ciociara*, Milano, Bompiani, 1957).
- Moravia, Alberto (1966), *El menyspreu*, Barcelona, Proa, «Biblioteca a tot vent» 105 (trad. di Vallversú, Francesc, *Il disprezzo*, Milano, Bompiani, 1954).
- Oliver, Maria-Antònia (1992), "La feina de traduir", in *Maria Aurèlia Capmany i Farnés (1948-1991)*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, pp. 261-263.
- Pasolini, Pier Paolo (1967), *Una vida violenta*, Barcelona, Edicions 62, "El Balanci" 32 (nuova ed.: 1986, "El Cangur" 90) (trad. di Maria Aurèlia Capmany, *Una vita violenta*, Milano, Garzanti, 1959).
- Pavese, Cesare (1965), *La lluna i les fogueres*, Barcelona, Edicions 62, "El Balanci" 12 (nuova ed.: 1978, "El Cangur" 37) (trad. di Capmany, Maria Aurèlia, *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 1950).
- Pavese, Cesare (1967), *El company*, Barcelona, Edicions 62, "El Balanci" 37 (nuova ed.: 1975, "El Cangur" 17) (trad. di Parcerisas, Francesc, *Il compagno*, Torino, Einaudi, 1947).
- Pavese, Cesare (1968), *La teva terra*, Barcelona, Edicions 62, "El Balanci" 44 (nuova ed.: 1988, "El Cangur" 109) (trad. di Parcerisas, Francesc, *Paesi tuoi*, Torino, Einaudi, 1941).
- Pons, Agustí (2000), *Maria Aurèlia Capmany: l'època d'una dona*, Barcelona, Columna.
- Pratolini, Vasco (1965), *Cròniques dels pobres amants*, Barcelona, Edicions 62, "El Balanci" 1 (nuova ed.: 1986, "MOLU" 2) (trad. di Maria Aurèlia Campmany, *Cronache di poveri amanti*, Firenze, Vallecchi, 1946).
- Pratolini, Vasco (1966), *Metello*, Barcelona, Edicions 62, "El Balanci" 15 (nuova ed.: 1978, "El Cangur" 43) (trad. di Capmany, Maria Aurèlia, *Metello*, Firenze, Vallecchi, 1955).
- Rubini, Francesca (2023), *Italo Calvino nel mondo. Opere, lingue, paesi (1955-2020)*, Roma, Carocci.
- Sciascia, Leonardo (1968), *A cadascú el que és seu*, Barcelona, Edicions 62, "El Balanci" 42 (nuova ed.: 1988, "El Cangur" 107) (trad. di Parcerisas, Francesc, *A ciascuno il suo*, Torino, Einaudi, 1966).
- Storini, Monica Cristina (2013), "Teorie della traducibilità in Calvino", *Bollettino di Italianistica*, 10(1), 109-134.
- Vallverdú, Francesc (1975), *L'escriptor català i el problema de la llengua*, Barcelona, Edicions 62.

Vallverdú, Francesc (2013), "La traducció i la censura franquista: la meva experiència a Edicions 62", *Quaderns. Revista de Traducció*, 20, 9-16.

Vittorini, Elio (1966), *Conversa a Sicília*, Barcelona, Edicions 62, "El Balanci" 19 (nuova ed.: 1990, "MOLU" 49) (trad. di Maria Aurèlia Capmany, *Conversazione in Sicilia*, Milano, Bompiani, 1941).



© Gabriella Gavagnin, 2024.

Llevat que s'hi indiqui el contrari, els continguts d'aquesta revista estan subjectes a la [llicència de Creative Commons: Reconeixement 4.0 Internacional](#).