

EMILIA PARDO BAZÁN TRA TRADUZIONE E SCRITTURA: LA VERSIONE DE *LOS HERMANOS ZEMGANNO* DI EDMOND DE GONCOURT

Augusto Guarino

È ormai quasi scontato ricordare che Emilia Pardo Bazán fu non solo la più importante scrittrice spagnola dell'Ottocento, ma anche uno dei protagonisti assoluti del dibattito letterario dei suoi tempi, sia per la qualità e la continuità della sua narrativa che per il carattere innovativo della produzione saggistica (Baquero Goyanes 1955; González-Arias 1992). Meno nota, anche se recentemente oggetto di un certo interesse (Freire López, 2005; Marín Hernández, 2007), è la sua attività come traduttrice, esigua quantitativamente ma molto significativa per l'originalità delle scelte e – come si vedrà – anche per l'impegno che l'autrice vi applica e per il risultato ottenuto.

La sua accurata istruzione, ricevuta nel seno di una famiglia aristocratica, così come i lunghi soggiorni all'estero, le permettono un dominio di varie lingue europee, prima fra tutte il francese, che le consentirà di accedere direttamente ai testi dei maggiori protagonisti della scena letteraria contemporanea. Fin dal periodo giovanile intraprende alcune prove di traduzione, frammentarie e destinate a restare inedite, sia di testi teatrali che di liriche. Probabilmente già dall'inizio degli anni 80 dell'Ottocento aveva intrapreso la traduzione di alcuni testi del naturalismo francese, in particolare di Jules e Edmond de Goncourt.

La scelta dei fratelli Goncourt non è casuale, motivata non solo dalla conoscenza diretta che ne aveva fatto a Parigi, ma soprattutto dalla sua grande ammirazione per i due scrittori francesi, che Pardo Bazán argomenta con entusiasmo in un capitolo loro interamente dedicato nel saggio del 1883 *La cuestión palpitante*:

Llegando a hablar de los hermanos Goncourt me ocurren dos ideas: la primera, que temo elogiarlos más de lo justo, porque me inspiran gran simpatía y son mis autores predilectos, y así prefiero declarar desde ahora cuánta afición les tengo, confesando ingenuamente que hasta sus defectos me cautivan (Pardo Bazán 1998: 220).

Nello stesso capitolo, come esempio dello stile dei Goncourt, o almeno del superstite Edmond (Jules scompare nel 1870), introduce anche alcuni frammenti “de su bellissima novela, *Los hermanos Zemganno*”, appunto *Les frères Zemganno*, che era stata pubblicata in francese nel 1879, tra l'altro in una doppia edizione a Parigi e a Madrid (Goncourt 1879a; Goncourt 1879b). Il capitolo, dopo un'analisi acuta e approfondita della poetica e dello stile dei Goncourt, si chiude con una dichiarazione di preferenza precisamente per questo romanzo, che contrasta con l'opinione corrente:

Las novelas más celebradas de los Goncourt son *Germinia Lacerteux* y *La Elisa*. El éxito de ellas se debe quizá a la curiosidad y gusto depravado del público, que suele preferir ciertos asuntos y buscar en la novela la satisfacción de ciertos apetitos. Para mí las obras mejores de los Goncourt son el hermoso poema de amor fraternal titulado *Los Hermanos Zemganno*, donde la poesía se cobija tras la verdad -como la perla en la valva del feo molusco; y sobre todo, la admirable *Manette Salomon*, donde los egregios escritores encontraron aquello que tanto aprecia el artista, la conformidad del genio con el asunto (Pardo Bazán 1998: 229).

Emilia Pardo Bazán, già a inizio degli anni Ottanta, manifesta dunque un'opinione tanto netta quanto in controtendenza rispetto al canone critico del naturalismo e agli stessi gusti del pubblico. Il fatto è che l'autrice proprio in questo periodo sta dispiegando una complessa strategia, alla quale non saranno estranei altri grandi esponenti della tendenza come Benito Pérez Galdós e Leopoldo Alas “Clarín”, per proporre un peculiare adattamento del Naturalismo alla realtà spagnola, del quale vengono contestati fin dall'inizio i tratti più radicali e provocatori (in particolare l'ideologia laica e determinista; su questo cf. Guarino, 2000). È significativo, tuttavia, che la scrittrice si decida a pubblicare in volume la propria traduzione del romanzo solo nel 1891, quando ormai anche in Spagna gli stessi alfieri del naturalismo – a cominciare dalla stessa Pardo Bazán, ma anche i già

citati Pérez Galdós e Clarín – ne stanno esibendo i limiti sia in interventi critici che attraverso la loro produzione creativa.

La scelta della traduzione non è dunque casuale: a distanza di quasi un decennio *Les frères Zemganno* da esempio paradigmatico di un possibile Naturalismo rivisitato ‘alla spagnola’ diventa un modello, da proporre al pubblico, di un suo radicale superamento. Nello studio dell’opera e dell’autore che Pardo Bazán premette alla traduzione dichiara recisamente «que el naturalismo francés puede considerarse hoy un ciclo cerrado [...] novísimas corrientes arrastran a la literatura en direcciones que son consecuencia y síntoma del temple y disposición de las almas en los últimos años del siglo» (Pardo Bazán 1891: VIII).

Effettivamente, ne *Les frères Zemganno*, pur risalendo al 1879, del Naturalismo, anche di quello praticato in maniera precoce quanto originale dai Goncourt, resta ben poco. Nella storia dei due fratelli trapezisti Nello e Gianni (un po’ italiani e un po’ zigani), i quali consacrano la propria esistenza alla ricerca di un’acrobazia tanto originale da farli passare alla storia del Circo, vi è ancora di naturalista lo scrupolo nella documentazione dell’ambiente e forse la credenza nell’azione sul carattere e sui comportamenti della *race* (secondo quel determinismo biologico-razziale che, peraltro, è paradossalmente tra i punti meno controversi e problematici nel dibattito dell’epoca). La sfortunata parabola dei due atleti, trasparente trasfigurazione del rapporto simbiotico tra gli stessi Goncourt¹, è chiaramente la raffigurazione di due esseri sottratti alle dinamiche della Società e della Storia, completamente esauriti (anche a costo della frustrazione totale che ne segna l’esito) nell’affanno di realizzazione estetica.

Ciò che più sta a cuore a Pardo Bazán, come si è già visto nella citazione precedente, è la corrispondenza che –forse con una generosità eccessiva– crede di individuare nei romanzi dei Goncourt tra mezzi espressivi e mondo rappresentato. È questa la dimensione in cui si vedrà più impegnata nel suo lavoro di traduttrice, nella sfida per trasferire nella lingua castigliana il lavoro quasi maniacale che Edmond de Goncourt conduce sul linguaggio e che investe pressoché

¹ Si veda quanto insistentemente lo espliciti la stessa curatrice nel prologo: “basta lo indicado para que al lector le sea facilísimo establecer un paralelo entre la infancia de los acróbatas y la de los escritores” (Pardo Bazán: XVIII)

tutti i livelli della narrazione e della rappresentazione (soprattutto quello lessicale e quello sintattico).

Tradurre *Les frères Zemganno* è per Pardo Bazán, che ha già al suo attivo una produzione narrativa ampia e consolidata, un omaggio a un maestro ma anche una sfida, che ella intraprende davanti agli occhi dei suoi lettori. Si tratta di dimostrare di essere in grado di competere con un modello autorevole, con gli stessi strumenti, in quel vasto laboratorio di sperimentazione espressiva, arrivando a un grado di emulazione e di identificazione tale da accreditare la transizione a una dimensione narrativa completamente differente da quella che la stessa Pardo Bazán aveva contribuito ad acclimatare in Spagna. Oramai il romanzo sta diventando 'sperimentale' in un senso assai lontano da quello postulato da Zola; l'*esperimento* si fa a partire non più dalla realtà ma dalla stessa rappresentazione artistica (un po' come le acrobazie di Nello e Gianni, basate su quelle degli atleti che li hanno preceduti). Quella che Pardo Bazán conduce in pubblico (davanti agli occhi di un lettore colto e selezionato che non di rado può leggere il testo nell'originale francese) attraverso la proposta di traduzione di *Los hermanos Zamganno* è appunto una sperimentazione sui propri stessi mezzi espressivi, finalizzata all'affermazione di una propria poetica.

Nonostante il carattere astratto del materiale con cui si confronta, Emilia Pardo Bazán deve però affrontare preliminarmente (a ulteriore riprova di quanto il suo laboratorio di sperimentazione sia pubblico), quello che è un problema evidente nella sua identificazione con la poetica dei Goncourt, che è quello della loro radicale misoginia:

En varias novelas de los hermanos, hasta se descubre una inquina profunda contra la mujer, una negación explícita de su capacidad intelectual y un recelo especial de su perfidia, de su bajeza, de su acción maléfica sobre las facultades del artista y del escritor. En concepto de los Goncourt, la mujer puede ser *la mitad* de un burgués, no de un refinado. La hembra capaz de complacerles a ellos, a los autores, no ha de pasar de *agradable animal* (sic) (Pardo Bazán: XXXI).

Per *doña Emilia* la battaglia per la rivendicazione della dignità intellettuale della donna, a causa della quale avrà scontri e dissapori con alcuni dei personaggi più autorevoli dell'epoca, è una componente costante e irrinunciabile della sua attività letteraria. Forse anche per compensare la sua promozione di un autore quantomeno misogino

come Goncourt, l'anno successivo fonda una collana editoriale, la "Biblioteca de mujeres", il cui primo libro è la propria traduzione di un classico della letteratura in difesa delle donne come *The Subjection of Women* di John Stuart Mill.

Nella prefazione a *Los hermanos Zamganno* l'autrice tenta dunque un'estrema e forse poco convinta giustificazione dell'antifemminismo dei Goncourt: il loro sarebbe uno sguardo scettico sulla condizione femminile del presente, determinato soprattutto dall'ammirazione per le donne-intellettuali del Secolo dei Lumi, che i due fratelli tanto hanno mostrato di amare nella loro monografia del 1862 *La Femme au dix-huitième siècle*: "El siglo predilecto de los Goncourt es el siglo en que la mujer reina y domina cabalmente por las perversidades de su sexo" (Pardo Bazán 1891: XXXII). Quello dei Goncourt sarebbe dunque un anti-femminismo nato dalla delusione di non riconoscere nel presente le figure brillanti del passato:

"La singularidad de que escritores tan *feministas* rechacen y desdeñen a la mujer de la época en que viven, me sugirió la idea de si estarían enamorados, fantástica y quijotesicamente, de la del siglo XVIII, como lo están del siglo en conjunto". (Pardo Bazán 1891: XXXIII)

È la stessa Pardo Bazán, tuttavia, ad ammettere di non essere poi troppo convinta di questo loro innamoramento retrospettivo: "no estoy tan encariñada con mi hipótesis del enamoramiento retrospettivo de los hermanos, que no la suelte si me convencen de que es pura fantasía". (Pardo Bazán 1891: XXXVI).

Si tratta di un'evidente forzatura critica, orientata a giustificare e rendere compatibile con la poetica di Pardo Bazán l'ambivalenza che i Goncourt hanno sempre mostrato nella loro assidua rappresentazione delle figure femminili. Per l'autrice galega i due Goncourt sono in realtà «grandes y admirables retratistas de mujeres, maestros *feministas*, y que después de casi negar a la mujer el alma, por curioso contraste, descollaron en analizar almas de mujer» (Pardo Bazán 1891: XLII).

È significativo che questo aspetto strumentale, quasi manipolatorio, nell'interpretazione della poetica dei Goncourt lasci tracce anche nel lavoro di versione del testo, almeno in una parte direttamente coinvolta nell'esposizione di una poetica, come

inevitabilmente è il *Prologo* al romanzo di Edmond de Goncourt. In esso leggiamo

Quant aux *Frères Zemganno*, le roman que je publie aujourd'hui : c'est une tentative dans une réalité poétique [...] j'ai fait cette fois de l'imagination dans du rêve mêlé à du souvenir (Goncourt 1879a : XI-XII).

che significativamente viene reso così da Pardo Bazán (d'ora in poi sono mie le sottolineature nel testo tradotto, rivolte a evidenziare alcune peculiarità nella traduzione)

Por lo que respecta a *Los hermanos Zemganno*, novela que ahora doy a luz, es una tentativa de fusión poético-realista [...] por una vez, produce imaginación, enlazando ensueños y memorias. (Pardo Bazán 1891: LX e LXI)

Se Goncourt annuncia un tentativo di 'realtà poetica', dove l'enfasi è sulla materia rappresentata (dando per scontati gli strumenti espressivi), Pardo Bazán sposta l'asse sul versante di una rappresentazione che sia al tempo stessa "poetica" e "realistica". Si tratta di una differenza sottile ma estremamente significativa, che ha conseguenze anche sull'atteggiamento di resa del testo che Pardo Bazán adotta.

C'è, infatti, da chiedersi, preliminarmente, se questo affanno di appropriazione del testo abbia portato a una traduzione tanto rispettosa del modello autorevole da diventare pedissequa o, al contrario, se l'autrice non abbia ceduto più meno consapevolmente alla tentazione di 'personalizzare' il testo. Si può anticipare che quella di Pardo Bazán è una traduzione che mostra una profonda capacità di interpretazione delle caratteristiche stilistiche ed estetiche del romanzo di Goncourt, ma che al tempo stesso riesce a trasferirle in una prosa che appartiene inconfondibilmente alla scrittrice galega e, in senso più esteso, all'orizzonte linguistico e creativo della narrativa spagnola di fine Ottocento. Quella che Pardo Bazán realizza nel tradurre *Los hermanos Zemganno* è forse definibile come una "fedele personalizzazione", dove tuttavia vanno valutate non solo le normali dinamiche di versione interlinguistica del testo ma anche il grado di distanziamento che alcune scelte rivelano tra le poetiche dei due autori in gioco.

Per il primo aspetto, quello strettamente interlinguistico, va detto che il testo appare (almeno alla luce delle mie inevitabilmente limitate competenze nelle due lingue) privo di veri e propri errori o comunque di significative deviazioni semantiche. È tuttavia rilevabile qualche incertezza, che viene talvolta corretta in un passo ulteriore del testo; ad esempio, nel cap. XIV traduce come *maleta* (valigia) l'originale *malle* sul quale uno dei personaggi è seduto (che è piuttosto un baule), ma appena poco dopo, nel XVI, lo rende in modo più appropriato come *cofre*. Pardo Bazán ha poi il problema di seguire o meno Goncourt nei suoi famosi e tanto controversi neologismi. Ad esempio, se nel capitolo IV ha ancora qualche remora ad adattare al castigliano il lemma *trapéciste* (che Goncourt crea appunto in questo romanzo), rendendolo come *gimnasta*, nei successivi capitoli XXVIII e XXIX ricorre al calco spagnolo *trapecista*, che entrerà poi nel linguaggio standard.

La distanza tra le due versioni testuali, data per scontata l'eccellente capacità di interpretazione e la singolare abilità di resa interlinguistica di cui la traduttrice è dotata, andrà dunque misurata sul terreno della differente tradizione letteraria della prosa spagnola e del minimo ma significativo distacco che separa la visione estetica e stilistica dell'autore francese da quello della scrittrice galega. Un buon esempio può essere dato da un passaggio descrittivo contenuto nel capitolo iniziale:

Le bleu du ciel était devenu tout pâle, presque incolore, avec un peu de jaune à l'Ouest, et un peu de rouge à l'Est, et quelques nuages allongés d'un brun foncé zébraient le zénith comme des lames de bronze. De ce ciel défaillant tombait, imperceptiblement, ce voile grisâtre qui dans le jour encore existant apporte l'incertitude à l'apparence des choses, les fait douteuses et vague, noie les formes et les contours de la nature qui s'endort dans l'effacement du crépuscule: cette triste et douce et insensible agonie de la vie de la lumière. Seul dans la petite ville aux maisons blêmes, le réverbère placé en tête du pont brillait encore d'un étincellement de jour sur le verre de sa lanterne, mais déjà le chevet de sa grande église aux étroites fenêtres ogivales se détachait ténébreusement violacé sur l'argent blafard du couchant. Et la campagne no paraissait plus qu'un espace confus. Et la rivière qui avait pris successivement des verdeurs intenses, puis des tons d'ardoise, n'était plus qu'un murmure sans couleur dans lequel les ombres des arbres mettaient de grandes taches diffuses d'encre de Chine (Goncourt 1879a: 9-10).

Ya palidecía el azul del firmamento volviéndose casi incoloro, con algo de amarillo al Oeste, de rojo al Este; y nubes prolongadas, pardas y oscuras, listaban el cenit como franjas de bronce. Del moribundo celaje caía imperceptiblemente la cenicienta gasa que presta al día, vivo aún, incertidumbre en la apariencia de los objetos, y los hace dudosos y vagos, y sumerge formas y contornos de la dormida naturaleza en el desvanecimiento del crepúsculo: triste, dulce e insensible agonía de la luz. Únicamente en la villita del macilento caserío, el reverbero colocado a la entrada del puente brillaba aún con resplandor diurno bajo los vidrios de su linterna; mas ya el testero de la iglesia mayor, de angostas ojivales ventanas, se destacaba violado y tenebroso sobre la lívida plata del poniente. La campiña no parecía sino confuso espacio. Y el río, que primero había adquirido verdores intensos y luego tonos pizarrosos, ya no era sino murmullo sin color, donde la sombra de los árboles arrojaba difusos manchones de tinta china (Pardo Bazán 1891: 8-9).

Va osservata la grande maestria della traduttrice nel riformulare alcune espressioni dell'originale: ad esempio, «palidecer» che sostituisce il «devenu tout pâle», laddove il verbo «devenir» viene ripreso nel «volviéndose casi incoloro». Vi è anche qualche limitato fenomeno di attenuazione semantica («lames» è più incisivo di «franjas»; la «la nature qui s'endort» ha una valenza dinamica di cui la «naturaleza dormida» è priva). Piuttosto, qui come altrove, emergono notevoli procedimenti di compensazione (si veda l'insistita ed efficace ripetizione della congiunzione *y* nel secondo periodo) e di intensificazione. In particolare, Emilia Pardo Bazán, discretamente ma sensibilmente, attribuisce ad alcune espressioni un tono più elevato, per la scelta lessicale o per la collocazione sintattica: «ciel défaillant» diventa «moribundo celaje», «étroites fenêtres ogivales» si tramuta in «angostas ojivales ventanas»; ma gli esempi potrebbero essere tanti, e corrispondono nel testo a una tendenza generalizzata.

In altri casi questa tendenza all'intensificazione prende la forma di *esplicitazioni* ed *estensioni* di significati ritenuti impliciti, dando vita a veri e propri fenomeni di *ipertraduzione*, come in questo esempio preso dal cap. XXIII:

Après une poignée de main donnée aux vieux compagnons, tous deux s'éloignaient, tous deux se retournant à une vingtaine de pas, d'un mouvement commun, vers la *Martingotte*, ainsi que de gens qui viennent de vendre la maison paternelle, et qui, avant de la quitter pour toujours, disent des yeux un long adieu aux murs où ils sont nés et où les autres sont morts (Goncourt 1879a:137).

Después de repartir apretones de manos a los antiguos compañeros, ambos se alejaron, y a la vez, por movimiento simultáneo, se volvieron a los veinte pasos hacia la *Caravana*, como huérfanos que acaban de vender la casa paterna, y antes de dejarla para siempre pronuncian con los ojos largo adiós a los muros en que ellos tuvieron cuna y otros oyeron sonar su última hora (Pardo Bazán 1891: 8-9).

Si tratta di un caso estremo in cui l'enfasi (corsivo incluso) è tutto a carico di Pardo Bazán, mentre il testo francese si caratterizza per l'estrema sobrietà. Qui, come lungo tutto il testo, la differenza, a mio avviso, è tutta nello scarto già notato tra la visione estetica dei due autori: mentre Goncourt prova a restituire l'immagine (o almeno la sensazione) di una realtà che è in sé stessa 'poetica' Pardo Bazán è alla ricerca di mezzi per 'poeticizzare' la realtà.

Ancora interessante è il modo con cui la scrittrice galega si confronta con alcune specificità narrative dell'originale, ad esempio della scansione dei tempi verbali. Nel brano che segue, che ha altri paralleli nel testo, Pardo Bazán ha il problema della resa di un procedimento che non è tanto raro nella prosa francese ma che nei Goncourt giunge ad essere una sorta di cifra stilistica, che è quello dell'uso dell'imperfetto per la narrazione di eventi singoli e non iterativi, uso che al contrario in spagnolo appare forzato (e che probabilmente vi entra, ma con una certa fatica, in questi anni proprio attraverso le traduzioni dal francese). In vari passaggi opta per trasformare l'imperfetto in un più consueto *pretérito indefinito*, ma nell'esempio che segue sceglie di conservare i tempi dell'originale, conseguendo quello che in castigliano suona come un registro 'cronachistico':

La représentation commençait dans l'indifférence du public, et n'était marquée par d'autres incidents que, de temps en temps, devant la chute grotesque d'un clown, par de jolis et frais rires d'enfants se continuant dans une suite de « oh ! » entrecoupés, qui ressemblent à un petit hoquet

joyeux. L'avant-dernier exercice finissait dans l'inattention, la fatigue, l'ennui, le remuement des pieds ne tenant pas en place, le déploiement de journaux déjà lus, et des applaudissements donnés avec la mauvaise grâce d'une aumône forcée. Enfin, le dernier cheval rentré et les deux révérences de l'écuyère accomplies, s'établissaient entre hommes se levant ici, se déplaçant là, des entretiens animés, et des deux côtés de l'entrée intérieure du Cirque, une conversation à voix haute dont les phrases isolées montaient au-dessus du bourdonnement général, et arrivaient par bribes aux oreilles des spectateurs. (Goncourt 1879a:309-10)

Principiaba la representación entre la indiferencia del público, y no la señalaban más incidentes que, de tiempo en tiempo, la caída grotesca de un payaso, y gentiles y frescas risas de chicuelos, que se escalonaba formando una serie de entrecortados ¡oh!, semejantes a jovial y menudo hipo. El penúltimo ejercicio terminaba en medio de la distracción, tedio y cansancio del auditorio, el movimiento de inquietos pies, el desdoblarse de periódicos que ya se habían leído y los aplausos de mala gana, como limosna que arranca la fuerza. Por fin, recogido el último caballo y perfiladas las dos reverencias de la amazona que lo montara, entabláronse, entre los caballeros que se levantaban por aquí y cambiaban de sitio por allá, a ambos lados de la entrada particular del Circo, conversaciones en alta voz, cuyas frases sueltas dominaban el zumbido general y llegaban por fragmentos a herir el oído de los espectadores. (Pardo Bazán 1891: 326)

Si noti, come sintomo delle resistenze dello spagnolo a questa struttura narrativa, come la traduttrice almeno in un caso (forse inconsapevolmente) reintroduca un più familiare «pretérito indefinido» al posto dell'imperfetto, «entabláronse» per «s'établissaient» (laddove il corrispondente spagnolo sarebbe stato «entablábanse»).

In altri casi, curiosamente, è la traduttrice a forzare la sintassi in un senso più dinamico e 'moderno', introducendo un presente narrativo laddove l'originale francese presentava un trapassato prossimo:

Au grand cri étouffé, au palpitant émoi des coeurs produit par la chute du jeune gymnaste, avait succédé une morne stupeur dans la salle bondée de spectateurs, s'était fait un silence, un de ces épouvantables silences, selon l'expression d'un homme du peuple, que suspend sur les multitudes la minute qui suit une imprévue catastrophe, et tout au fond duquel, il y avait, lointainement, çà et là, des pleurs de petites filles que l'on sentait

comprimées, étouffées dans le corsage de leurs mères (Goncourt 1879a:320).

Al clamor hondo y ahogado, a la palpitante angustia que infundió en los corazones la caída del joven gimnasta, sucediera sombrío estupor, y en el circuito, atestado de espectadores, el estupor se manifiesta con el silencio, uno de esos silencios *espantables*, según frase de un hombre del pueblo, que derrama sobre las muchedumbres el minuto consecutivo a una catástrofe imprevista: y en medio del silencio, remotos, esparcidos aquí y acullá, se entreoyen llantos de niños y se comprende que los acallan sus madres apretándoles contra el pecho (Pardo Bazán 1891: 337-8).

Tra le varie possibilità di resa che la propria lingua consente (considerata una certa resistenza del castigliano ai tempi composti, che la spinge ad esempio alla scelta lievemente arcaizzante di «sucediera» per «avait succédé», invece del pur ammissibile «había sucedido»), Emilia Pardo Bazán sceglie quella più ‘moderna’, oltre che maggiormente adeguata alla concitata drammaticità che ella individua nell’episodio narrato, del presente narrativo.

Speraro che anche da questa limitata campionatura, inevitabilmente soggettiva, emerga il carattere al tempo stesso rispettoso e ‘conflittuale’ dell’approccio di Emilia Pardo Bazán al testo da tradurre. La realizzazione traduttiva, così come peraltro l’insieme dell’opera della scrittrice, è attraversata dalla contraddizione tra istanze distanti e talvolta difficilmente conciliabili, che vengono felicemente risolte grazie a una straordinaria maestria nella scrittura. Nel caso di *Los hermanos Zamganno* è evidente che doña Emilia individua nella traduzione una peculiare forma di creazione, che proprio nel suo essere ‘di secondo grado’ risponde all’esigenza di una riflessione sui propri strumenti espressivi. Al di là delle conseguenze che questa esperienza può avere determinato sulle successive opere dell’autrice, il suo esito è un testo che ancora oggi è l’unica traduzione in spagnolo del romanzo di Edmond de Goncourt, e che meriterebbe di essere riproposta al pubblico ispanofono sia per la sua compiuta trasposizione delle intenzioni e dello stile dell’originale sia per il sapore discretamente ma decisamente *pardobazariano* che essa reca.

Riferimenti bibliografici

- Aragón Ronsano, Flavia, 2003, "Emilia Pardo Bazán y Edmond de Goncourt: une fusion poético-réaliste", *Excavatio*, XVIII, 1-2, pp. 303-320.
- Baquero Goyanes, Mariano, 1955, *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Freire López, Ana M^a., 2005. "Emilia Pardo Bazán, traductora: una visión de conjunto", in Francisco Lafarga & Luis Pegenaute, eds., *Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo*, Bern, Peter Lang, pp. 143-159.
- González Arias, Francisca, 1989, "Emilia Pardo Bazán y los hermanos Goncourt: afinidades y resonancias", *Bulletin hispanique* 91, pp. 409-446.
- González-Arias, Francisca, 1992, *Portrait of a Woman as Artist: Emilia Pardo Bazán and the Modern Novel in Spain and France*, New York, Garland Publishers.
- Goncourt , Edmond et Jules, 1862, *La femme au dix-huitieme siecle*, Paris, Firmin Didot freres, fils et cie.
- Goncourt, Edmond, 1879a, *Les frères Zemganno*, Paris, G. Charpentier Editeur.
- Goncourt, Edmond, 1879b, *Les frères Zemganno/;* illustrations de Apeles Mestres, Madrid: La España Editorial; Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle.
- Guarino, Augusto, 2000, "Determinismo, indeterminazione, sovradeterminazione: Galdós e la crisi del realismo nella narrativa spagnola del Novecento", in *AION-SR*, XLII, 1, pp. 223-241.
- Marín Hernández, David, 2007, "Los hermanos Zemganno de Emilia Pardo Bazán: la traducción como manifiesto literario", in Zaro Vera, Juan Jesús, ed., *Traductores y traducciones de literatura y ensayo*, Granada, Editorial Comares.
- Mill, John Stuart, [1892] *La esclavitud femenina*; con un prólogo de Emilia Pardo Bazán, Madrid, Biblioteca de la mujer, [s.a.].
- Pardo Bazán, Emilia, [1891], ed., Goncourt, Edmond Huot de, *Los hermanos Zemganno*, Madrid, La España Editorial.
- Pardo Bazán, Emilia, 1998 [1883], *La cuestión palpitante*, Madrid, Clásicos Biblioteca Nueva.

