
Soglie discorsive in traduzione, fra teatro, narrativa e giornalismo: *Ñaque* (1980) di José Sanchis Sinisterra e *Todo son preguntas* (2005) di Juan José Millás

By Renata Londero (Università di Udine, Italy)

Abstract & Keywords

English:

This essay deals with some translation questions linked with two works written by the dramatist José Sanchis Sinisterra (Valencia, 1940-), the play *Ñaque o de piojos y actores* (1980), and the novelist and essayist Juan José Millás (Valencia, 1946-), the collection of newspaper articles *Todo son preguntas* (2005). *Ñaque* is very difficult to translate because the author mixes up intertextual references to XVIth and XVIIth-century Spanish narrative and theatrical texts. As for the language used, it is characterized by a mixture of registers (literary and colloquial) and stages of evolution (XVIth/XVIIth-century and contemporary Spanish). Other translation problems concern Sanchis Sinisterra's skilful use of phraseology and of a large number of *realia*. As for *Todo son preguntas*, the translator would not cope with many lexical problems, whereas he/she could be at odds with the morphosyntax of the articles, and especially with its rich phraseology, which is an important element of the colloquial register typical of this work.

Italian:

Il saggio illustra alcune questioni traduttive legate a due opere scritte dal drammaturgo José Sanchis Sinisterra (Valencia, 1940-), la commedia *Ñaque o de piojos y actores* (1980), e dal romanziere e saggista Juan José Millás (Valencia, 1946-), la raccolta di articoli giornalistici *Todo son preguntas* (2005). *Ñaque* è di assai ardua resa perché l'autore vi mescola rinvii intertestuali a opere narrative e teatrali spagnole dei secoli XVI e XVII. Per quanto riguarda il suo linguaggio, la pièce è caratterizzata dalla commistione di registri (alto e basso) e stadi di evoluzione del castigliano (dei secoli XVI e XVII, e del secolo XX). Altri ostacoli traduttivi sono posti dall'abile uso che Sanchis Sinisterra fa della fraseologia e di un gran numero di *realia*. Quanto a *Todo son preguntas*, il traduttore non incontrerebbe troppi problemi circa il lessico, mentre sarebbe in difficoltà di fronte alla morfossintassi degli articoli, e specialmente riguardo alla sua ricca fraseologia, che costituisce un importante elemento del registro colloquiale tipico di quest'opera.

Keywords: literary translation, Sanchis Sinisterra, Millás, cambio di registro, traduzione di fraseologia, *realia*, register shift, phraseology translation

José Sanchis Sinisterra e Juan José Millás, entrambi valenciani e nati a pochi anni di distanza l'uno dall'altro,[1] non condividono solo conterraneità e coetaneità, ma soprattutto una *forma mentis* profondamente postmoderna,[2] che, pur nella diversità dei percorsi artistici individuali, si esplica in scelte contenutistiche e stilistiche comuni. Se Jean-François Lyotard individua nella liminarietà e nell'ibridismo due segni distintivi de *La condition postmoderne* (1979),[3] che, secondo Remo Ceserani (1997: 141), trova la sua cifra migliore nel «decentrato» e nel «frammentato», sia Sanchis che Millás incentrano la propria poetica sulla visione di un mondo magmatico, fratto e polimorfo, ironicamente osservato dalle frontiere e dai confini dell'essere e del pensiero, in contrappunto con i suoi riflessi fittizi, ma comunque ancorato pure alla sua dimensione concreta, quotidiana. Un mondo che si duplica e si sfaccetta nei suoi versanti fisico e astratto, reale e immaginario, serio e faceto, incanalandosi in una direzione semantico-espressiva orientata verso la riscrittura ipertestuale; la mescolanza di generi, discorsi e registri; il gioco metaletterario.

L'ambiguità e la plurivocità, dunque, dominano nell'universo creativo dei due autori: tanto nel teatro di Sanchis quanto nella narrativa di Millás, dove la natura enigmatica del vivere si travasa nell'equivocità dell'ironia, sovvertitrice dei codici comunicativi consueti, nonché nella cangiante polifonia degli ipertesti. Tale complessità di incroci testuali e linguistici si riversa, tuttavia, quasi paradossalmente, in una prosa piana e concisa ma oltremodo vivida, che ama imitare il parlato colloquiale, con ottimi esiti, come vedremo.

Il carattere composito e ondivago di questi scritti emerge appieno, poi, se ci si muove in un terreno di analisi decisamente mutevole e "fronterizo", come quello della traduzione. Benché un numero non irrilevante di *pièces* di Sanchis Sinisterra e di romanzi di Millás sia stato finora tradotto in italiano (Londero 2010a: 114; Londero 2010b, *passim*) prenderò qui in esame due loro opere inedite nel nostro paese, ma avvincenti sotto il profilo traslativo: mi riferisco alla commedia *Ñaque o de piojos y actores* (1980) di Sanchis e a *Todo son preguntas* (2005) di Millás, raccolta di elzeviri (con altrettante fotografie correlate) pubblicati su «El País» nell'agosto 2004. Entrambi i testi fanno della poliedricità il proprio fulcro di interesse. Da un lato, *Ñaque*, che l'autore con verve umoristica sottotitola «mixtura joco-seria de garrufos varios» (Sanchis Sinisterra 1997: 124), è un singolare *pastiche* linguistico-letterario dove alle capillari citazioni e reminiscenze dell'ipotesto principale (*El viaje entretenido* di Agustín de Rojas, 1603) si intrecciano scheghe testuali desunte da tragedie cinquecentesche, *autos*, *loas* ed *entremeses*, novelle folcloriche aeree e *romances viejos*, e dove allo spagnolo colloquiale usato dai due protagonisti (gli attori itineranti Ríos e Solano, vissuti davvero nel Seicento, e lodati dallo stesso Lope) si mescolano arcaismi lessicali e morfossintattici che rinviano al castigliano dei Secoli d'Oro (Londero 2010a: 92-93; Londero 2010c: 701-702).

Quanto agli editoriali di Millás radunati in *Todo son preguntas*, redatti a commento delle fotografie che li accompagnano, essi stanno a cavallo fra la scrittura letteraria e quella giornalistica (di per sé eterogenea in termini sia tematici sia formali), come altri racconti-articoli dell'autore, quali i noti *Articuentos* (2001),[4] il *reportage María y Mercedes* (2005) (Londero 2012), o *Sombras sobre sombras* (2006), libro analogo a *Todo son preguntas* per concezione e struttura. Del resto, lo stesso genere giornalistico qui prediletto è assai significativo: l'elzeviro, infatti, «diffonde sui quotidiani la prosa d'arte in bilico fra svolgimento narrativo e libera riflessione» (Bertoni 2009: 52-53),[5] fra «trasparenza espositiva e ricercatezza creativa» (Londero 2011: 113), rispecchiando «l'originalità e [la] riconoscibilità dello scrittore» (Lefèvre 2011: 99), nel nostro caso segnata da una vena umoristico-sarcastica sottile ma pungente.

Pertanto, un traduttore che si misuri con testi dalla matrice concettuale ed espressiva tanto proteica, deve adottare un atteggiamento traslativo parimenti duttile, che, tenendo in ovvio conto la specificità della resa della narrativa informativo-speculativa da un lato, e del teatro dall'altro, fluttui tra fedeltà e libertà, con soluzioni ora denotanti ora connotanti, ora semantiche ora comunicative, senza perdere di vista né l'accuratezza né l'adeguatezza.

Inizio con *Ñaque* di Sanchis Sinisterra, che per la sua «accentuata multivocità diacronica e diastratica» (Londero 2010a: 93), accanto al fatto di radicarsi profondamente «nella peculiarità della tradizione teatrale (e culturale) ispanica» (Londero 2010d: 167), si rivela assai difficile da trasportare in una lingua e cultura altra, per di più su un palcoscenico. Tuttavia, proprio perché pone tante sfide al traduttore, questa *pièce* gli permetterebbe anche di affinare i suoi strumenti contrastivi e rielaborativi, allargando gli «orizzonti linguistici e culturali» propri e della «comunità di lettori» (e, aggiungo, di spettatori) destinati a recepirla: questo dovrebbe essere un obiettivo primario di ogni valida traduzione (Cavagnoli 2012: 14). Con mente aperta alla versatilità e alla scioltezza che comunque qualsiasi testo teatrale impone per la sua resa interlinguistica, improntata ai principi della recitabilità e della rappresentabilità (Bassnett-McGuire 1993: 56 ss.; Aaltonen 2000; Ezpeleta Pioro 2007), un ipotetico traduttore verso l'italiano di un'opera scorrevole ma densa, ibrida, ellittica e iterativa come *Ñaque* opterebbe forse per una versione comunicativa, disinvolta, di fronte ai molti passaggi dove i due protagonisti-guitti impiegano il registro informale dello spagnolo contemporaneo (tratto peraltro tipico della lingua di Sanchis), disseminato di anacoluti, dislocazioni, colloquialismi e disfemismi, modismi, particelle discorsive e interiezioni. E invece sarebbe opportuno propendesse per una postura aderente al testo di partenza, che ne mettesse pure in risalto l'alterità,[6] nei non pochi momenti in cui l'autore rende omaggio al sistema drammaturgico aureo, citando – con lievi ritocchi modernizzanti – la variegata pletora di ipotesti cinque-secenteschi colti e popolareggianti riutilizzati da Ríos e Solano nei loro dialoghi. Oltre alla delicata gestione traduttiva che in questa commedia comporta la presenza massiccia di modismi (in special modo le paremie) e di culturemi (soprattutto teatrali) – su cui mi soffermerò tra breve – un arduo ostacolo aggiuntivo da superare consiste nella distanza cronologica dal presente che informa gli *excerpta* testuali antichi inseriti in *Ñaque*: da *El viaje entretenido* all'*Entremés del Capeador* (1609), dalla tragedia *La gran Semíramis* di Cristóbal de Virués (1609) all'anonimo *Romance del despechado*, e via discorrendo. La scelta sempre più auspicabile in merito, come sottolinea fra gli altri Lorenza Rega, è quella di conservarne «l'estraneità», sul versante lessicale più che morfosintattico (Rega 2001: 60, 89), ma con parsimonia e leggerezza.

Quanto a quest'ultimo problema, considerando pure la marcata vicinanza dello spagnolo e dell'italiano proprio nei secoli XVI e XVII, bisognerebbe (come ho già avuto occasione di dire e cercato di dimostrare per *Ñaque*) «ricorrere a opere letterarie italiane di pari epoca e genere rispetto alle originali» qui proposte da Sanchis, nonché «consultare strumenti lessicografici a esse coevi, monolingui e bilingui» (Londero 2010a: 94), in maniera da ottenere un lessico d'arrivo arcaicizzante (ma intelligibile a un pubblico contemporaneo), inframmezzato a qualche morfema antico qua e là. A tale riguardo, penso, per esempio, al *Vocabolario della Crusca* (1691)[7] o al *Vocabolario italiano e spagnolo / Vocabolario español e italiano* (1620, 2 voll.) di Lorenzo Franciosini, così come a importanti studi e repertori novecenteschi, incentrati sulla stretta interrelazione linguistica fra Spagna e Italia nel Cinque-Seicento, come quelli di Terlingen (1943), Beccaria (1968) e D'Agostino (1994).

Una piccola spigolatura di esempi può contemplare la frase «estabas galanteando a la moza» (Sanchis Sinisterra 1997: 154), che in italiano diventerebbe «stavi corteggiando la fanciulla»; il sintagma «bien nacidas» (Sanchis Sinisterra 1997: 138), che passerebbe al nostro «di buona creanza» (oltretutto, prestito cinquecentesco dallo spagnolo; cfr. Beccaria 1968: 201-206); oppure la formula promissoria «juro a diez», che in italiano trova un buon correlativo nell'altrettanto obsoleta «giuro per Domeneddio». Per ciò che concerne il piano morfosintattico, alle perifrasi impersonali dell'obbligo «es fuerza» o «es menester» corrisponderebbero le nostre «è forza», «è di bisogno», usuali nei secoli XVI-XVII; oppure i pronomi atoni in posizione enclitica rispetto al verbo, di cui fanno sfoggio Ríos e Solano, si potrebbero conservare anche in italiano, secondo l'uso attestato nel Cinque-Seicento per entrambe le lingue (Lapesa 1991: 407-408; Migliorini 2002: 357). Infine, un caso a mio parere illuminante su quanto valore possa rivestire l'uso di testi letterari paralleli in tale ambito, è costituito dalla laboriosa resa possibile di un estratto dall'*Entremés del Capeador*, pubblicato a Valladolid nel 1609 entro la Parte I delle *Comedias de Lope de Vega*, dove un ladro di cappe è alle prese con uno sprovveduto interlocutore. Tralasciando i diversi e complessi scogli traslativi opposti da un testo scritto in un castigliano seicentesco carico di termini della *germania* e di doppi sensi umoristici, che ho commentato in passato (Londero 2010a: 103-104), faccio solo cenno a quale giovamento il traduttore italiano di questo brano possa trarre dalla letteratura cinque-secentesca di casa nostra dedicata ai malfattori e al loro gergo «furbesco». Infatti, per coniare i due neologismi composti «tagliacappe» e «tagliapalle», riflessi degli originali (ed equivoci) «capeador» e «capador», ci si potrebbe appoggiare a *pièces* italiane legate alla commedia dell'arte e imperniate sulla malavita, quali *Lo schiavetto* (1612) di Giovan Battista Andreini.[8]

Sul confine tra lessico e morfosintassi, oggi e ieri, si colloca poi la messe di proverbi, sapidi e sovente osceni, declinati sulla sfera del cibo, del sesso e della coprolalia, che i due attori protagonisti si rimpallano a vicenda al centro di *Ñaque* (Londero 2010a: 97-99): taluni appartengono tuttora al patrimonio paremiologico spagnolo, mentre altri – desunti in gran parte dal *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627) di Gonzalo Correas – sono caduti in disuso. Se di norma nei confronti delle paremie – come si sa, spesso nient'affatto facili da trasporre in un'altra lingua – si ondeggia tra l'osservanza letterale e la libertà ricreante, qui la sfasatura temporale tra proverbi desueti e moderni accresce la varietà delle strategie traduttive da sfruttare di volta in volta. Più semplici da riversare in italiano sono i *refranes* spagnoli identici o affini per significato e impalcatura, regolarmente registrati nei dizionari fraseologici, come «No hay mejor espejo que el amigo viejo» (Sanchis Sinisterra 1997: 148) / «Non c'è migliore specchio, dell'amico vecchio» (Schwamenthal, Straniero 19994: 334); «Cada gallo canta en su muladar» (Sanchis Sinisterra 1997: 158) / «Ogni gallo canta nel suo gallinaio» (Schwamenthal, Straniero 19994: 369); oppure «agua pasada no mueve molinos» (Sanchis Sinisterra 1997: 175) / «acqua passata non macina più» (Schwamenthal, Straniero 19994: 22). Anche per le paremie non più in uso si può

imboccare la via della resa letterale, purché nella lingua-meta esse risultino ugualmente trasparenti e proficue: è il caso di «lo que en la leche se mama, en la mortaja se derrama» (Sanchis Sinisterra 1997: 147) / «quel che nel latte si prende, nella tomba si rende», o di «a la puta y al juglar, a la vejez les va mal» (Sanchis Sinisterra 1997, *ibid.*), che in italiano potrebbe suonare così: «alla puttana e al giullare, la vecchiaia va male».

Quando, invece, la simmetria nella *dispositio* si rompe ma il senso continua a combaciare, si può mantenere quest'ultimo, cercando equivalenti semantici nella parentologia straniera. In tal modo, il nostro «L'amico è come il vino; se è buono, col tempo migliora» (Schwamenthal, Straniero 19994: 34) sostituirebbe «el vino y el tocino añejo, son como el amigo viejo» (Sanchis Sinisterra 1997: 146); «Dios sea loado: el pan comido y el corral cagado» (Sanchis Sinisterra 1997, *ibid.*) si trasformerebbe in «Mangia bene e caca forte e non aver paura della morte» (Schwamenthal, Straniero 19994: 292); e «fatto trenta, puoi fare trentuno» (Schwamenthal, Straniero 19994: 259) rimanderebbe a «quien hace un cesto, hará ciento» (Sanchis Sinisterra 1997: 175).

Altro settore liminare e non agevole da traghettare da una lingua all'altra, è quello dei culturemi.[9] In *Ñaque* essi abbracciano tre campi semantici connessi ai Secoli d'Oro spagnoli: la terminologia teatrale, le unità di misura del peso, la numismatica (Londero 2010a: 100-103). Per evidenti motivi di spazio, mi concentro solo su quello più ricco di occorrenze lessicali e più legato al contesto tematico principale della commedia, cioè la notevole quantità di termini che designano i tipi di compagnie attive nella Spagna del Cinque-Seicento e i sottogeneri drammatici più in voga a quell'epoca. Riguardo ai secondi, essi sono talmente vincolati al sistema drammaturgico aureo spagnolo da non dare adito alla ricerca di equivalenti funzionali nella cultura teatrale coeva in Italia, così come in altri paesi europei. Di fronte, pertanto, a vocaboli relativi al teatro breve, quali *auto sacramental*, *loa*, *baile*, *entremés*, assai frequenti in questa commedia di Sanchis, il traduttore dovrebbe rinunciare alla totale comprensibilità per un pubblico straniero e usare prestiti non adattati, affidandoli al contesto semantico generale in cui essi via via compaiono, oppure, all'opposto, potrebbe naturalizzarli, cedendo all'imprecisione ma riguadagnando il principio-cardine del discorso teatrale, teso alla messa in scena efficace del testo più che alla sua lettura. Parimenti intraducibili per la loro intensa pregnanza culturale appaiono i termini relativi alle compagnie di attori che calcarono le scene, le piazze o le vie della Spagna aurea, e che Agustín de Rojas magistralmente illustra, con le loro otto tipologie, nel suo *Viaje entretenido*. Sanchis Sinisterra ne riprende quasi *verbatim* la minuziosa descrizione, sciordinandone i nomi (da *bululú* a *garnacha*, da *ñaque* a *bojiganga*), ma corredandoli – sulla scia del suo modello letterario – di un'estesa chiosa che ne spiega il repertorio teatrale offerto, l'attrezzatura scenica posseduta, la quantità e la qualità degli attori coinvolti. Così facendo, l'autore risparmia in realtà una grande fatica al traduttore, che può limitarsi a trasportare nella lingua d'arrivo gli esaustivi branetti esplicativi per ogni compagnia, lasciandone invariato il termine di partenza.

Viceversa, in *Todo son preguntas* di Millás i culturemi scarseggiano, a differenza di quanto avviene in altri libri-reportage dell'autore valenciano, come per esempio il menzionato *Maria y Mercedes*, disseminato di rinvii alla gastronomia, all'economia domestica e all'universo sottoculturale televisivo (Londero 2011: 115-117; Londero 2012). Rispetto alle nette marche di intraducibilità che punteggiano *Ñaque*, i perspicui editoriali dal tocco letterario di Millás potrebbero prestarsi a un'agile e piacevole operazione translinguistica, se non fosse per la predominanza di articoli riservati a fatti e personaggi intrinsecamente collegati all'attualità politico-sociale spagnola dell'ultimo decennio (con qualche concessione alla cronaca rosa),[10] e quindi di scarsa attrattiva per un lettore non autoctono, per quanto curioso e aperto alla globalità dell'informazione egli possa essere. Il maggiore punto di forza degli elzeviri qui raccolti, dal punto di vista traduttivo e nell'ottica della soglia, è senz'altro l'alternanza fra il pervasivo registro colloquiale – sempre maneggiato a meraviglia da Millás – e un fine linguaggio letterario, assai più raro ma non meno significativo, che il narratore-reporter omodiegetico e autobiografico orna con aggettivi emotivo-elativi e argute metafore originali. Ai freschi colloquialismi lessicali e morfosintattici e ai tropi dal sicuro richiamo espressivo si accostano, poi, in linea con lo stile millasiano, alcuni tecnicismi, che in *Todo son preguntas* derivano per lo più dai settori dell'edilizia, della medicina, della giurisprudenza, della politica, ma che non frappongono particolari intralci al cammino traslativo.

Scorriamo ora alcune occorrenze lessicali e morfosintattiche tra le più godibili e impegnative da rendere in italiano, in rapporto all'abbinamento di registro alto e basso. Davanti alle fulminee metafore di cui Millás si serve per scagliare i suoi ironici strali avvelenati contro le storture della società occidentale odierna, il traduttore ha, come dire, la strada spianata poiché le immagini traslate che egli crea attingono al suo personale patrimonio concettuale e formale, e quindi esigono una versione aderente alla lettera di partenza che non ne annacqui l'unicità in arrivo, come fra gli altri suggerisce di fare in questi casi Paola Faini (Faini 20082: 84-102). In tal modo, all'acuto parallelo che lo scrittore stabilisce fra l'hamburger dei *fast food* e l'omologazione globale («la grasa única es el vehículo del pensamiento único»)[11] l'italiano risponderebbe *tel quel* con «il grasso unico è il veicolo del pensiero unico»; oppure, il «cursillo acelerado de princesa»[12] con cui Millás definisce l'ammaestramento di Letizia Ortiz all'etichetta di corte, nella nostra lingua sarebbe un «corso intensivo da principessa»; infine, i pelucchi del maglione di una giovanissima manifestante «son el pensamiento de la lana como las arrugas son el pensamiento de la piel»:[13] se si dicesse che i pallini «sono il pensiero della lana come le rughe il pensiero della pelle», la sagacia lapidaria del paragone si manterrebbe identica in italiano.

Se invece si esplorano da un'angolazione interlinguistica i lessemi, sintagmi o costrutti informali che abbondano qui come in tutti gli scritti di Millás, non si riscontrano problemi spinosi per ciò che concerne l'area lessicale, mentre qualche sforzo riformulativo in più viene richiesto per la morfosintassi. Se, infatti, «críos» (p. 19) diviene «ragazzini», e la «travesura» (p. 51) una «ragazzata», se «i grattacapi» stanno per «los quebraderos de cabeza» (p. 119), e «meapilas» (p. 139) si tramuta in «baciapile» o «baciabanchi», alcuni tratti morfosintattici tipici del linguaggio colloquiale spagnolo vanno affrontati con le armi della *adiectio*, della trasposizione e della compensazione. Ad esempio, l'ellittica espressione temporale «cuando el golpe del 23F»[14] dev'essere disambiguata, espandendo ed esplicitando, in modo da giungere a una soluzione di questo tipo: «quando ci fu il golpe di Tejero del 23 febbraio 1981». All'opposto, sovente si perde in traduzione, e non sempre si riesce a compensare con efficacia: così, l'enfatizzante posizione cataforica del pronome personale di terza persona in «lo han perdido todo»[15] cade in italiano («hanno perso tutto»),[16] mentre il caratteristico *incipit* colloquiale spagnolo «es que», «el caso es que» – molto ricorrente in *Todo son preguntas* – talvolta si potrebbe elidere o rendere con un'interiezione come «beh», per non appesantire di continuo il testo d'arrivo con pedanti «il fatto è che», oltretutto poco familiari a orecchi italiani. E in ultimo, la formula conclusiva «a lo que íbamos»[17] andrebbe trasposta con «tornando a noi» o «riepilogando».

Tuttavia, l'aspetto del linguaggio colloquiale che più risalta in questi elzeviri è senza dubbio la cospicua presenza di modismi, soprattutto di locuzioni, a volte laboriose per il traduttore (Quiroga 2006; Navarro 2008). L'affinità

tra spagnolo e italiano, comunque, ne facilita il compito in non poche occasioni. Pertanto, una corrispondenza lessicale e strutturale quanto meno parziale, ottenibile anche con piccole ricategorizzazioni o semplici spostamenti nell'ordine frastico, si ha tra «algo no encaja»[18] e “qualcosa non quadra”, «estaban listos»[19] e “stavano freschi”, «cuestan un ojo de la cara»[20] e “costano un occhio della testa”, «seguir tirando»[21] e “tirare avanti”, «hacer ascos»[22] e “fare gli schizzinosi”, «se nos pusieron los pelos de punta»[23] e “ci si sono drizzati i capelli in testa”. Non tutto, però, è rose e fiori: e allora, un ministro degli Esteri cubano e la sua omologa paraguaiana sono sorpresi dal fotografo in un bar all'aperto mentre «están pelando la pava»,[24] che per noi si comprime e si diluisce nel bucolico “stanno tubando”; oppure il sardonico riferimento all'ipocrita *pietas* cattolica dei politici del PP scomparirebbe qualora l'italiano rendesse con “ci ha fatto credere la luna”[25] l'ugualmente colorita, ma più polisemica locuzione «nos quiso hacer comulgar con ruedas de molino»,[26] attraverso cui Millás stigmatizza le menzognere dichiarazioni di Aznar e dei suoi circa i mandanti degli attentati di Atocha del 2004. Infine, non resta che gettare la spugna davanti a «se tragaron el bicho»,[27] usato per sferzare l'apparenza ingannevolmente appetitosa di un (forse finto) tacchino che campeggia in una foto dove si ritraggono Bush e un gruppo di militari americani a un pranzo di *Thanksgiving* durante la Guerra del Golfo. Se il modismo, qui icastico e volutamente antifrastico, passasse a “se la sono bevuta”, si serberebbe la presunta ingenuità dei soldati al cospetto del troppo perfetto volatile (di plastica?), ma il rinvio concreto e spregiativo al tacchino («bicho») andrebbe perso. D'altronde, “hanno ingoiato il rospo” punterebbe sui semi della tolleranza e dello sgradito, cancellando sia il supposto candore dei commensali sia la loro effettiva consumazione della pietanza, idea che si potrebbe recuperare con il referenziale (ma non certo eufonico né ironico) “si sono ingoiati la bestia”, oppure, decisamente meglio, con “hanno dovuto mandarlo giù”, calzante e vivace a un tempo.[28]

Ecco: questi schizzi contrastivi finali su una materia decisamente di confine (tra lingua e cultura, tra lessico e grammatica), e fatta di permeabili confini, quale la fraseologia (García-Page Sánchez 2008, *passim*), possono forse condurre al loro naturale epilogo le mie rapide considerazioni su due testi-frontiera come *Ñaque* e *Todo son preguntas*, provocanti e provocatori pure sul terreno traduttivo. L'atteggiamento interlinguistico vincente nei loro confronti, infatti, mi pare quello della massima flessibilità, che, unita a una forte dose di modestia, costituisce il bagaglio ideale del buon traduttore. Di un fine artigiano, cioè, appassionato della sua arte e del suo mestiere, e giovane di spirito perché in onda con il movimento del linguaggio e della cultura. Egli non teme mai di rimettersi in discussione con «umiltà», «pudore» e «rispetto» (Nasi 2010: 62), qui in indiretta sintonia con l'alto senso civile e la tempra instancabile che animano l'operato letterario di José Sanchis Sinisterra e Juan José Millás.

Bibliografia

Testi

Millás, Juan José (2005) *Todo son preguntas*, Barcelona: Península.

Sanchis Sinisterra, José (1997) *Ñaque – ¡Ay, Carmela!*, ed. Manuel Aznar Soler, Madrid: Cátedra.

Studi

Aaltonen, Sirkku (2000) *Time-Sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society*, Clevedon: Multilingual Matters.

Arduini, Stefano; Carmignani, Ilide (eds) (2010) *Le giornate della traduzione letteraria. Nuovi contributi*, Roma: Centro per il libro e la lettura – Iacobelli.

Bassnett-McGuire, Susan (1993) *La traduzione. Teoria e pratica*, Milano: Bompiani.

Bazzanini, Lia (2011) *Tradurre realia*, Bologna: Bononia University Press.

Beccaria, Gian Luigi (1968) *Spagnolo e spagnoli in Italia. Riflessi ispanici sulla lingua italiana del Cinque e del Seicento*, Torino: Giappichelli.

Bertoni, Clotilde (2009) *Letteratura e giornalismo*, Roma: Carocci.

Botta, Patrizia; Pastor, Sara (eds) (2012) *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH. Actas del XVII congreso de la A.I.H. (Asociación Internacional de Hispanistas) Roma, (19-24 luglio 2010)*, Roma: Bagatto Libri, vol. VIII – *Lengua*.

Calvi, Maria Vittoria et al (2009) (ed) *Las lenguas de especialidad en español*, Roma: Carocci.

Cavagnoli, Franca (2012) *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, Milano: Feltrinelli.

Ceserani, Remo (1997) *Raccontare il postmoderno*, Torino: Bollati Boringhieri.

Commedie dei comici dell'arte (1982) ed. di Laura Falavolti, Torino: UTET.

Civil, Pierre; Crémoux, Françoise (eds) (2010) *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo. libro+CD (Paris, 9-13 de julio de (2007))*, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.

Csillaghy, Andrea et al (ed) (2011) “*Un tremore di foglie*”. *Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali*, Udine: Forum, vol. II.

D'Agostino, Alfonso (1994) “L'apporto spagnolo, portoghese e catalano”, in Serianni; Trifone (eds) *Storia della lingua italiana*, Torino: Einaudi, vol. III – *Le altre lingue*: 791-824.

Della Valle, Valeria (2005) *Dizionari italiani: storia, tipi, struttura*, Roma: Carocci.

Ezpeleta Piorno, Pilar (2007) *Teatro y traducción. Aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare*, Madrid: Cátedra.

Faini, Paola (2008) *Tradurre. Manuale teorico e pratico*, Roma: Carocci.

Fusco, Fabiana; Ballerini, Monica (1980) (eds) *Testo e traduzione. Lingue a confronto*, Bern: Peter Lang.

García-Page Sánchez, Mario (2008) *Introducción a la fraseología española. Estudio de las locuciones*, Barcelona: Anthropos.

Lapesa, Rafael (1991) *Historia de la lengua española*, Madrid: Gredos.

Lefèvre, Matteo; Testaverde, Tommaso (2011) *Tradurre lo spagnolo*, Roma: Carocci.

- Lefèvre, Matteo (2015) *La traduzione dallo spagnolo. Teoria e pratica*, Roma: Carocci.
- Londero, Renata (2010a) “Ñaque (1980) di José Sanchis Sinisterra: tradurre il pastiche a teatro, fra sincronia e diacronia”, in Fusco, Ballerini (eds): 89-108.
- Londero, Renata (2010b) “El teatro de José Sanchis Sinisterra traducido al italiano: entre el libro y la escena”, in Civil; Crémoux (eds): 324-331.
- Londero, Renata (2010c) “Teatro áureo y reescritura contemporánea: las tragicomedias de José Sanchis Sinisterra”, in Vega García Luengos; Urzáiz Tortajada (eds): 695-703.
- Londero, Renata (2010d) “Testo letterario e linguaggio colloquiale: esempi contemporanei spagnoli in un’ottica traduttiva”, in Arduini; Carmignani (eds): 155-170.
- Londero, Renata (2011) “Permeabili limini: “María y Mercedes” (2005) di Juan José Millás, in chiave interlinguistica”, in Csillaghy et al (ed): 111-118.
- Londero, Renata (2012) “María y Mercedes” (2005) de Juan José Millás: hacia una traducción italiana”, in Botta, Pastor (eds): 522-528.
- Lytard, Jean François (1992) *La condizione postmoderna*, Milano: Feltrinelli.
- Mapelli, Giovanna (2009) “El lenguaje de los medios de comunicación”, in Calvi et al (2009) (ed): 75-100.
- Migliorini, Bruno (2002) *Storia della lingua italiana*, Milano: Bompiani.
- Molina Martínez, Lucía (2006) *El otoño del pingüino. Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*, Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Nasi, Franco (2010) *Specchi comunicanti. Traduzioni, parodie, riscritture*, Milano: Edizioni Medusa.
- Navarro, Carmen (2008) *Aspectos de fraseología contrastiva español-italiano*, Verona: Fiorini.
- Quiroga, Paula (2006) *Fraseología italo-española. Aspectos de lingüística aplicada y contrastiva*, Granada: Método.
- Rega, Lorenza (2001) *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*, Torino: UTET.
- Schwamenthal, Riccardo; Straniero, Michele L. (1999) *Dizionario dei proverbi italiani e dialettali*, Milano: Rizzoli.
- Seco, Manuel; Andrés, Olimpia; Ramos, Gabino (2004) *Diccionario fraseológico documentado del español actual. Locuciones y modismos españoles*, Madrid: Aguilar.
- Serianni, Luca; Trifone, Pietro (1994) (eds) *Storia della lingua italiana*, Torino: Einaudi, vol. III – *Le altre lingue*.
- Sosa, Marcela Beatriz (2004) *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra*, Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Terlingen, Johannes Hermanus (1943) *Los italianismos en español. Desde la formación del idioma hasta principios del siglo XVII*, Amsterdam: N. V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij.
- Vega García Luengos, Germán; Urzáiz Tortajada, Héctor (eds) (2010) *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega – Actas selectas del XIV Congreso Internacional de AITENSO Olmedo, 20-23 de julio de (2009)*, Valladolid: Olmedo Clásico-Universidad de Valladolid.

Note

[1] Sanchis è del 1940, Millás del 1946.

[2] Sul carattere postmoderno dell’opera di Sanchis Sinisterra, cfr. Sosa 2004, e la bibliografia citata in Londero 2010a: 105-107. Quanto invece alla forte componente postmoderna insita nella scrittura millasiana, cfr. la nota 2 in Londero 2011: 111.

[3] Rinvio alla traduzione italiana: Lyotard 19912.

[4] L’ultima edizione degli *Articuentos completos* risale al 2011 (Barcelona: Seix Barral).

[5] Sul genere dell’editoriale (“columna personal”, in spagnolo), cfr. anche Mapelli 2009: 86.

[6] «Naturalizzare un libro scritto in una lingua straniera porta a perdere quanto esso ha di più prezioso, e cioè lo spirito della lingua da cui è stato generato» (Cavagnoli 2012: 50).

[7] Sul carattere più esaustivo e innovativo della terza edizione rispetto alla *princeps* del 1612, cfr. Della Valle 2005: 25-28.

[8] In *Commedie dei comici dell’arte*, 1982.

[9] La bibliografia sui *realia* in area traduttologica è ormai piuttosto vasta; cito qui soltanto un paio di contributi rilevanti e recenti, editi in Spagna e in Italia: Molina Martínez 2006 e Bazzanini 2011.

[10] Si passa infatti dalla morte di Manuel Vázquez Montalbán all’aeroporto di Bangkok (*La coartada australiana*: 33-35) agli attentati di Atocha dell’11 marzo 2004 (*Quedó mal*: 77-79), dal fidanzamento di Letizia Ortiz con il Principe Felipe (*Baño de masas*: 65-67) ai malcelati dissapori tra Esperanza Aguirre e Alberto Ruiz-Gallardón in seno al Partido Popular (*Doble lenguaje*: 41-43), dalle manifestazioni studentesche contro la politica educativa di Aznar (*Usted no tiene corazón*: 61-63) alla larga componente femminile nel governo formato da Rodríguez Zapatero nel 2004 (*La duda cura*: 109-111). Tutte le citazioni da *Todo son preguntas* in corpo di testo provengono da Millás 2005.

[11] *Receptores del sabor*: 19.

[12] *Baño de masas*: 67.

[13] *Usted no tiene corazón*: 63.

[14] *Prólogo. Las fotografías nos leen*: 12.

- [15] *Resistencia de materiales*: 22.
- [16] Tutt'al più, per serbare la spinta enfatica dell'originale, si potrebbe dire: "hanno perso tutto, proprio tutto".
- [17] *Receptores del sabor*: 19.
- [18] *Algo no encaja*: 105-107.
- [19] *Un ataque de angustia*: 54.
- [20] *Las noticias de carne y hueso*: 71.
- [21] *Todo el mundo sabe escribir* hipotermia: 134.
- [22] *La falsa víctima propiciatoria*: 49.
- [23] *Algo no encaja*: 106.
- [24] *El ministro cubano y su homóloga paraguaya*: 98.
- [25] Spingendo sulla sfumatura semantica dell'imbroglio, si potrebbe anche rendere questa locuzione con le nostre "ci ha fatto intendere fischi per fiaschi" o "ci ha venduto lucciole per lanterne".
- [26] *Una fortaleza que da miedo*: 123. Ecco come definiscono "comulgar con ruedas de molino" Seco, Andrés, Ramos 2004: 897: «(col) Creerse algo inverosímil».
- [27] *La falsa víctima propiciatoria*: 49.
- [28] Ringrazio il collega Marco Ottaiano per il prezioso suggerimento traduttivo.

©inTRAlinea & Renata Londero (2019).

"Soglie discorsive in traduzione, fra teatro, narrativa e giornalismo: *Ñaque* (1980) di José Sanchis Sinisterra e *Todo son preguntas* (2005) di Juan José Millás", *inTRAlinea* Special Issue: Le ragioni del tradurre.

Stable URL: <http://www.intralinea.org/archive/article/2379>