

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

Sede di Milano

Dottorato di ricerca in Scienze Linguistiche e Letterarie

Ciclo XXXIV

S.S.D. L-LIN/07



UNIVERSITÀ
CATTOLICA
del Sacro Cuore

L'autotraduzione come transcreazione:

Carme Riera, transcreatrice bilingue e biletteraria.

Analisi di *Venjaré la teva mort / Vengaré tu muerte e*

Natura quasi morta / Naturaleza casi muerta

Coordinatore:

Anna Paola Bonola

Ch.ma Prof.ssa Anna Paola Bonola



Tutor:

Ch.ma Prof.ssa Raffaella Odicino

Tesi di Dottorato di:

Elena Stella

4814671

Anno Accademico 2020/2021

Indice

Introduzione	1
1. Parte teorica	7
Capitolo 1.....	8
Teoria e pratica dell'autotraduzione.....	8
1.1. Definizione di autotraduzione.....	8
1.2. Autotraduzione: un'attività molto frequente ma poco studiata	14
1.3. Un panorama storico.....	18
1.3.1. <i>Gli inizi: dal primo autotraduttore al Medioevo</i>	18
1.3.2. <i>Dal XVI secolo al XIX secolo: un fenomeno in espansione</i>	21
1.3.3. <i>Il XIX secolo: il boom dell'autotraduzione</i>	22
1.3.4. <i>L'autotraduzione in Spagna</i>	25
1.4. I <i>Self-Translation Studies</i>	29
1.4.1. <i>I Self-translation Studies in Spagna</i>	35
Capitolo 2.....	46
L'autotraduzione come transcreazione	46
2.1. L'autotraduzione è traduzione? Il dibattito tra traduzione e riscrittura o ricreazione	46
2.2. Il concetto di transcreazione	64
2.3. L'autotraduzione come transcreazione	78
2.3.1. <i>La creazione di un nuovo originale</i>	78
2.3.2. <i>Autotraduttore traditore</i>	89
2.3.3. <i>Il dialogo tra le versioni</i>	104
Capitolo 3.....	113
Carme Riera: transcreatrice bilingue e biletteraria.....	113
3.1. Carme Riera: una vita tra due lingue	113

3.2. Carme Riera e la traduzione: l'autotraduzione come transcreazione	125
3.2.1. Carme Riera e la traduzione.....	125
3.2.2. Carme Riera e l'autotraduzione come transcreazione	129
3.2.2.1. Perché Carme Riera si autotraduce?	130
3.2.2.2. Autotraduttore traditore	136
3.2.2.3. La creazione di un nuovo originale	141
3.2.2.4. Il dialogo tra le versioni	146
2. Parte pratica.....	150
Capitolo 4.....	151
Metodologia e corpus analizzato	151
4.1. Quadro teorico: i <i>Descriptive Translation Studies</i>	151
4.2. Tecniche per l'analisi di (auto)traduzioni.....	158
4.2.1. La proposta di Vinay e Darbelnet.....	159
4.2.2. Le proposte dei traduttologi biblici	162
4.2.3. Le puntualizzazioni di Delisle.....	163
4.2.4. Le puntualizzazioni di Newmark.....	165
4.2.5. La proposta di Molina Martínez e Hurtado Albir	166
4.2.6. Tecniche di traduzione nell'analisi di autotraduzioni	168
4.2.6.1. La proposta di Eymar	170
4.2.6.2. La proposta di López López-Gay.....	172
4.2.6.3. La proposta di Collinge	173
4.2.6.4. La proposta di Ramis Llaneras.....	174
4.2.6.5. La proposta di Manterola	178
4.3. Corpus e metodologia d'analisi	181
4.3.1. Corpus selezionato.....	181
4.3.2. Metodologia d'analisi	182
4.3.2.1. Analisi dei nomi propri.....	185
Capitolo 5.....	193
Natura quasi morta / Naturaleza casi muerta	193
5.1. Analisi macrotestuale.....	195
5.2. Analisi microtestuale	195
5.2.1. Aggiunte	195
5.2.1.1. Amplificazioni	196
5.2.1.1.1 Aggiunta di aggettivi o avverbi.....	196
5.2.1.1.2 Aggiunta di elementi in enumerazioni.....	199
5.2.1.1.3. Brevi amplificazioni creative.....	201
5.2.1.1.4. Lunghe amplificazioni creative.....	207

5.2.1.1.5. Amplificazioni che correggono errori o migliorano la coesione e la coerenza del testo	208
5.2.1.1.6. Amplificazioni che attenuano o rafforzano il registro	209
5.2.1.2. <i>Descrizioni</i>	209
5.2.1.2.1. Descrizioni esplicative	210
5.2.1.2.2. Note a piè di pagina	211
5.2.2. <i>Omissioni</i>	213
5.2.2.1. <i>Omissione di aggettivi o avverbi</i>	213
5.2.2.2. <i>Omissione di elementi in enumerazioni</i>	215
5.2.2.3. <i>Brevi omissioni creative</i>	217
5.2.2.4. <i>Lunghe omissioni creative</i>	222
5.2.2.5. <i>Omissioni che attenuano o rafforzano il registro</i>	224
5.2.2.6. <i>Omissioni legate al contesto catalano</i>	225
5.2.2.7. <i>Omissioni legate al bilinguismo</i>	227
5.2.3. <i>Permutazioni</i>	228
5.2.3.1. <i>Adattamenti</i>	229
5.2.3.1.1. <i>Contesto e bilinguismo</i>	230
5.2.3.1.2. <i>Traduzione di ‘Mosso(s) d’Esquadra’</i>	231
5.2.3.2. <i>Creazione discorsiva</i>	235
5.2.3.2.1. <i>Permutazioni che attenuano o rafforzano il registro</i>	235
5.2.3.2.2. <i>Permutazioni che correggono o migliorano la coesione e la coerenza del testo...</i>	236
5.2.3.2.3. <i>Cambiamenti ludici</i>	237
5.2.3.2.3.1. <i>Permutazione di numeri e marcatori temporali</i>	242
5.2.4. <i>Traduzione dei nomi propri</i>	245
5.2.4.1. <i>Nomi propri di persone, cose o animali reali</i>	247
5.2.4.2. <i>Nomi propri di personaggi letterari, cose o animali inventati da Carme Riera</i>	248
5.2.4.3. <i>Nomi propri di personaggi letterari, cose o animali inventati da altri</i>	249
5.2.4.4. <i>Macrotoponimi internazionali</i>	250
5.2.4.5. <i>Macrotoponimi nazionali</i>	250
5.2.4.6. <i>Microtoponimi</i>	251
5.2.4.7. <i>Microluoghi reali</i>	252
5.2.4.8. <i>Microluoghi fittizi</i>	253
5.2.4.9. <i>Nomi propri di istituzioni, organismi ed enti pubblici e privati reali</i>	253
5.2.4.10. <i>Nomi propri di istituzioni, organismi ed enti pubblici e privati fittizi</i>	254
5.2.4.11. <i>Nomi propri di brand reali</i>	254
5.2.4.12. <i>Nomi propri di brand fittizi</i>	254
5.2.4.13. <i>Titoli reali</i>	254
5.2.4.14. <i>Titoli fittizi</i>	255
5.3. <i>Considerazioni finali</i>	255
Capitolo 6	257
<i>Venjaré la teva mort / Vengaré tu muerte</i>	257
6.1. <i>Analisi macrotestuale</i>	259
6.2. <i>Analisi microtestuale</i>	261
6.2.1. <i>Aggiunte</i>	261
6.2.1.1. <i>Amplificazioni</i>	263
6.2.1.1.1. <i>Aggiunta di aggettivi o avverbi</i>	264
6.2.1.1.2. <i>Aggiunta di elementi in enumerazioni</i>	266
6.2.1.1.3. <i>Brevi amplificazioni creative</i>	267
6.2.1.1.4. <i>Lunghe amplificazioni creative</i>	273

6.2.1.1.5. Amplificazioni che correggono errori o migliorano la coesione e la coerenza del testo	276
6.2.1.1.6. Amplificazioni che attenuano o rafforzano il registro	279
6.2.1.2. <i>Descrizioni</i>	281
6.2.1.2.1. Descrizioni esplicative	282
6.2.1.2.2. Aggiunte legate al bilinguismo	283
6.2.2. <i>Omissioni</i>	287
6.2.2.1. <i>Omissione di aggettivi o avverbi</i>	287
6.2.2.2. <i>Omissione di elementi in enumerazioni</i>	288
6.2.2.3. <i>Brevi omissioni creative</i>	289
6.2.2.4. <i>Lunghe omissioni creative</i>	295
6.2.2.5. <i>Omissioni che attenuano o rafforzano il registro</i>	298
6.2.2.6. <i>Omissioni legate al contesto catalano</i>	300
6.2.2.7. <i>Omissioni legate al bilinguismo</i>	301
6.2.3. <i>Permutazioni</i>	302
6.2.3.1. <i>Adattamenti</i>	302
6.2.3.1.1. Traduzione di ‘Mosso(s) d’Esquadra’	303
6.2.3.2. <i>Creazione discorsiva</i>	305
6.2.3.2.1. Permutazioni che attenuano o rafforzano il registro	305
6.2.3.2.2. Permutazioni che correggono o migliorano la coesione e la coerenza del testo... ..	308
6.2.3.2.3. Cambiamenti ludici	310
6.2.3.2.3.1. <i>Permutazione di numeri e marcatori temporali</i>	315
6.2.4. <i>Traduzione dei nomi propri</i>	320
6.2.4.1. <i>Nomi propri di persone, cose o animali reali</i>	320
6.2.4.2. <i>Nomi propri di personaggi letterari, cose o animali inventati da Carme Riera</i>	321
6.2.4.3. <i>Nomi propri di personaggi letterari, cose o animali inventati da altri</i>	324
6.2.4.4. <i>Macrotoponimi internazionali</i>	324
6.2.4.5. <i>Macrotoponimi nazionali</i>	325
6.2.4.6. <i>Microtoponimi</i>	326
6.2.4.7. <i>Microluoghi reali</i>	327
6.2.4.8. <i>Microluoghi fittizi</i>	328
6.2.4.9. <i>Nomi propri di istituzioni, organismi ed enti pubblici e privati reali</i>	328
6.2.4.10. <i>Nomi propri di istituzioni, organismi ed enti pubblici e privati fittizi</i>	330
6.2.4.11. <i>Nomi propri di brand reali</i>	330
6.2.4.12. <i>Nomi propri di brand fittizi</i>	331
6.2.4.13. <i>Titoli reali</i>	331
6.2.4.14. <i>Titoli fittizi</i>	331
6.3. Considerazioni finali	332
Conclusione	333
Bibliografia e sitografia	343
Bibliografia e sitografia dell’autrice	365

Introduzione

Il presente lavoro di ricerca si inserisce all'interno dei *Self-Translation Studies*, ovvero quella sottocategoria dei *Translation Studies* che si occupa dello studio dell'autotraduzione, una modalità di traduzione in cui un autore scrive un'opera in una lingua e la traduce lui stesso in un altro idioma.

L'obiettivo di questa tesi è contribuire allo sviluppo di questa disciplina piuttosto recente. L'autotraduzione ha iniziato a ricevere attenzioni solamente a partire dagli anni '70 del XX secolo, ma fino ai primi anni del 2000 non ha goduto di grande interesse da parte degli studiosi nel campo traduttologico ed è nel 2012 che Simona Anselmi ha coniato il termine *Self-Translation Studies* per indicare un “newly established and rapidly growing sub-field within translation studies”¹. Con il nuovo millennio, infatti, gli studi dedicati all'autotraduzione non soltanto sono decisamente aumentati, ma, dall'analisi di singoli autori considerati canonici, come Samuel Beckett, Vladimir Nabokov, Julian Green e Nancy Huston, si è passati a studi più ampi, che cercano di porre una base teorica all'autotraduzione e che prendono in considerazione gli aspetti sociologici, politici e culturali legati a essa.

Il crescente interesse rivolto all'autotraduzione è visibile nel proliferare, negli ultimi vent'anni, di numeri di riviste, monografie e convegni dedicati a questa pratica. In questo contesto, la Spagna svolge un ruolo centrale, sicuramente anche a causa della sua tradizione multilingue e dell'elevato numero di autotraduttori presenti fin da sempre nella storia della sua letteratura.

All'interno dei *Self-Translation Studies* troviamo due posizioni contrastanti sul modo di concepire l'autotraduzione. Da una parte, l'autotraduzione è vista come una pura “translational practice”, dall'altra, c'è chi la considera “more a form of original writing

¹ SIMONA ANSELMINI, *On Self-translation. An Exploration in Self-translators' Tendencies and Strategies*. LED Edizioni Universitarie, Milano 2012, p.11

than translation proper”². Lo scopo di questo lavoro è di proporre l’autotraduzione come transcreazione, termine che combina i concetti di ‘traduzione’ e di ‘creazione’. Il termine ‘creazione’, però, è inteso in senso ampio: non fa riferimento soltanto alla creatività che caratterizza questo genere di traduzioni, ma anche al superamento dell’originale, che consente la creazione di un’opera ibrida ed eterolingue.

Il termine ‘transcreazione’ viene impiegato per la prima volta in ambito traduttologico in India nel 1957, quando Purushottama Lal, un poeta, saggista, traduttore, professore ed editore indiano, lo usò per riferirsi alle proprie versioni in inglese di alcune opere teatrali classiche indiane scritte in lingua sanscrita per indicare una “readable, not strictly faithful translation”³.

Il principale punto di partenza di questa tesi, però, sono le riflessioni del poeta e traduttore brasiliano Haroldo de Campos, il quale, partendo dal presupposto dell’impossibilità della traduzione di testi artistici dovuta all’impossibilità di separare l’informazione estetica dalla sua realizzazione, deduce la fattibilità della loro ricreazione e inizia a usare il termine ‘transcreazione’ nel 1962 per indicare una trasposizione non superficialmente fedele al testo di partenza, ma che modifica forma e contenuto ed è comunque in grado di restituirne lo spirito originale, adattato al nuovo pubblico. Esisterebbe un angelo ribelle che governa l’impresa traduttologica, trasformandola in un’attività ‘luciferina’, e che non si fa guidare dal contenuto del testo che traduce, ma cerca di “romper la clausura metafísica de la presencia”⁴. La traduzione si trasforma così in un atto mostruoso di ribellione nei confronti del testo e dell’autore originale, attraverso un processo di riappropriazione del processo creativo dell’opera durante la traduzione.

In questa linea, l’autotraduzione che è transcreazione si libera della sua genealogia, offrendo l’opportunità di creare un nuovo prodotto che può essere considerato un originale nel sistema di arrivo. La transcreazione rappresenta un processo di

² SIMONA ANSELMINI, “Selftranslators’ rewriting in freedom: new insights from product-based translation studies”, *TESTO & SENSO*, 19, 2018, p.1, online <https://testoesenso.it/index.php/testoesenso/article/view/388/pdf_248> (consultato il 27 aprile 2021)

³ RITA KOTHARI, *Translating India*, St Jerome, Manchester 2003, p.36 citato in ELENA DI GIOVANNI, “Translations, Transcreations and Transrepresentations of India in the Italian Media”, *Meta: Journal des traducteurs*, 53, 1, 2008, p.34

⁴ cfr. ROSARIO LÁZARO, “Haroldo de Campos: recorrido por sus textos teóricos sobre traducción y estado de traducción al castellano”, *Mutatis Mutandis*. 5, 2, 2012, p.378

appropriazione, ricreazione e, secondo le parole di Haroldo de Campos, ‘trasfusione di sangue’⁵. L’autotraduttore, grazie all’autorità che possiede in qualità di autore dell’opera originale, può permettersi delle libertà che sarebbero vietate o quantomeno viste con diffidenza se attuate da un traduttore allografo. L’autotraduttore, sulla base della sua versione autoriale, può riprendere in mano la propria opera nella sua prima versione e avviare un terzo e nuovo processo creativo. Nell’autotraduzione, pertanto, ogni versione costituisce un’opera inconclusa se considerata singolarmente, perché ogni versione completa e arricchisce l’altra in uno scambio continuo.

Il lavoro è stato suddiviso in due sezioni, una parte teorica –che comprende i primi tre capitoli– e una parte pratica –che include i capitoli 4, 5 e 6.

La parte teorica inizia con una presentazione dello stato dell’arte dei *Self-Translation Studies*. Il primo capitolo si apre pertanto con una definizione dell’autotraduzione, in cui espongo le diverse accezioni con cui questa è definita e descritta dai principali esperti di autotraduzione. Segue una sezione in cui descrivo la nascita di un filone dedicato all’autotraduzione all’interno dei *Translation Studies* e l’iniziale credenza che questa fosse una pratica poco frequente. Il panorama storico presentato serve a smentire tutti quegli autori che ritengono l’autotraduzione un’anomalia e a dimostrare che l’autotraduzione è stata fin da sempre un fenomeno molto frequente, non solo in campo letterario, ma anche giornalistico, accademico, tecnico e scientifico. Un’attenzione particolare è rivolta alla situazione attuale dell’autotraduzione in Spagna, su cui è focalizzata questa tesi. Il capitolo si conclude così con una descrizione delle principali linee di ricerca che si sviluppano in quella che Xosé Manuel Dasilva definisce ‘autotraductología ibérica’⁶.

La prima parte del secondo capitolo è dedicata al dibattito che troviamo all’interno dei *Self-Translation Studies* tra ‘autotraduzione come traduzione’ –posizione difesa da molti studiosi, tra cui Helena Tanqueiro, Josep Miquel Ramis Llaneras, Patricia López López-Gay e Valentina Mercuri– e ‘autotraduzione come riscrittura o ricreazione’ –

⁵ cfr. ELSE RIBEIRO PIRES VIEIRA, “Readings of Antropofagia and Haroldo de Campos’ poetics of transcreation”, in SUSAN BASSNETT – HARISH TRIVEDI (a cura di), *Post-colonial translation: theory and practice*, Routledge, London and New York 1999, p.97

⁶ XOSÉ MANUEL DASILVA, “La autotraducción vista por los escritores gallegos”, in ENRIC GALLÉN – FRANCISCO LAFARGA – LUIS PEGENAUTE (a cura di), *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*, Peter Lang, Bern 2010, p.265

tesi difesa dagli studiosi che hanno partecipato al convegno *Autotraduzione. Testi e contesti* (Bologna, 17-19 maggio 2011) e, in particolar modo, da numerosi scrittori autotraduttori che hanno, in diverse occasioni, manifestato di ritenere le proprie traduzioni delle ‘versioni’, delle ‘riscritture’ o delle ‘ricreazioni’. Un’attenzione particolare è rivolta alla proposta di Helena Tanqueiro, che definisce l’autotraduttore un ‘traduttore privilegiato’: per la sua condizione di lettore modello che non fraintenderà mai l’autore, per la sua doppia condizione di autore nella lingua di partenza e nella lingua di arrivo che gli permette licenze nel momento di tradurre l’opera, per il suo bilinguismo e biculturalismo e per la sua ‘invisibilità’ reale, nel senso positivo che ha il concetto⁷.

Nella seconda parte di questo capitolo propongo la mia tesi secondo la quale l’autotraduzione può essere considerata transcreazione. Dopo aver presentato la nascita e lo sviluppo di questo termine, concentrandomi particolarmente sulle riflessioni di Haroldo de Campos, mostro le tre ragioni per cui ritengo che l’autotraduzione può essere ritenuta transcreazione: la caduta della dicotomia ‘originale’ *versus* ‘traduzione’ e la possibilità di creare una traduzione che possa essere considerata un nuovo originale; l’estrema creatività di cui si possono servire gli autotraduttori; il dialogo tra le versioni, reso possibile da retroautotraduzioni e revisioni continue, oltre che dalla traduzione o creazione simultanea.

Queste tre motivazioni sono ulteriormente approfondite nel terzo capitolo, analizzate in riferimento alla produzione letteraria della scrittrice catalana Carme Riera. Dopo una breve biografia dell’autrice e la presentazione del rapporto che ha con le sue due lingue –il catalano e lo spagnolo–, la traduzione e l’autotraduzione, nel terzo capitolo indico come il pensiero dell’autrice sia concorde con le teorie di Haroldo de Campos e che le sue autotraduzioni possono essere considerate delle transcreazioni. In linea con lo spirito antropofagico della transcreazione, che permette di impossessarsi dell’originale per creare un nuovo originale, Carme Riera considera le sue autotraduzioni dei nuovi originali e si concede un elevato grado di libertà nel momento in cui realizza la traduzione dei propri testi. Inoltre, le sue opere si trovano in un dialogo costante, in quanto spesso, dopo aver realizzato la traduzione spagnola,

⁷ cfr. HELENA TANQUEIRO, “Un traductor privilegiado: el autotraductor”, *Quaderns. Revista de traducció*, 3, 1999, p.26

l'autrice riprende in mano l'opera in catalano, apportandovi modifiche che appariranno in una nuova edizione.

La parte pratica di questo lavoro è volta a dimostrare, attraverso l'analisi comparata di due romanzi di Carme Riera e della loro autotraduzione, che l'autrice realizza delle traduzioni molto libere delle proprie opere, assumendosi delle libertà che a un traduttore allografo sarebbero vietate o, se non vietate, molto probabilmente, comporterebbero il rischio di un'accusa di tradimento e infedeltà verso l'autore e il testo originale. L'analisi si inserisce all'interno dei *Descriptive Translation Studies* ed è stato impiegato l'approccio che Daniel Gile (1998) definisce empirico-osservazionale, metodo ipotetico deduttivo basato sull'osservazione di dati reali⁸.

Il corpus selezionato è costituito da *Natura quasi morta* (2011) e *Venjaré la teva mort* (2018) e le rispettive versioni tradotte dalla stessa autrice in spagnolo *Naturaleza casi muerta* (2011) e *Vengaré tu muerte* (2018)⁹. La metodologia di analisi applicata al mio lavoro è consistita nell'osservare e descrivere le tecniche di traduzione impiegate dalla scrittrice catalana nella realizzazione delle proprie autotraduzioni in spagnolo, in linea con l'approccio dei *Descriptive Translation Studies*, il cui principio fondamentale è di descrivere e spiegare i fatti attraverso un'osservazione empirica dei dati.

Il quarto capitolo è volto a situare il lavoro in questo paradigma e descrivere la metodologia applicata. Il capitolo si apre con una sintesi dei *Descriptive Translation Studies* e di come essi si inseriscono all'interno dei *Translation Studies*. Successivamente, presento le principali proposte di classificazione delle tecniche di traduzione esistenti all'interno dei *Translation Studies* e di quelle impiegate specificamente in studi di autotraduzione e spiego le motivazioni per cui la mia scelta è ricaduta sulla suddivisione proposta da Lucía Molina Martínez e Amparo Hurtado Albir¹⁰.

Infine, il quinto e il sesto capitolo sono destinati, rispettivamente, all'analisi comparata di *Natura quasi morta* / *Naturaleza casi muerta* e *Venjaré la teva mort* / *Vengaré tu*

⁸ cfr. DANIEL GILE, "Observational Studies and Experimental Studies in the Investigation of Conference Interpretation", *Target*, 10, 1, 1998, pp.69-93

⁹ CARME RIERA, *Natura quasi morta*, Labutxaca, Barcelona 2011; -, *Naturaleza casi muerta*, Debolsillo, Barcelona 2011; -, *Venjaré la teva mort*, Edicions62, Barcelona 2018; -, *Vengaré tu muerte*, Debolsillo, Barcelona 2018

¹⁰ AMPARO HURTADO ALBIR, *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*, Cátedra, Madrid 2014 [2001], pp.241-257

muerte. L'individuazione e la descrizione delle tecniche traduttive impiegate dall'autrice sono volte a dimostrare la mia tesi, secondo la quale le opere autotradotte di Carme Riera possono essere considerate delle transcreazioni.

1. Parte teorica

Capitolo 1

Teoria e pratica dell'autotraduzione

1.1. Definizione di autotraduzione

L'autotraduzione, conosciuta in italiano anche come 'autotraduzione autoriale', in spagnolo come 'traducción de autor', 'autotraducción' o 'auto-traducción' e come 'self-translation', 'auto-translation' o 'authorized translation' in inglese, è una modalità di traduzione in cui un autore scrive un'opera in una lingua e la traduce lui stesso in un altro idioma. È stata definita da vari studiosi. Il primo fu il semiologo cecoslovacco Anton Popovič, che, nel 1976, la definì come "the translation of an original work into another language by the author himself"¹¹. Similmente, il gruppo AUTOTRAD definisce le autotraduzioni come traduzioni che un autore realizza di una sua stessa opera¹². Queste due prime definizioni di autotraduzione mettono in luce la sua prima e principale caratteristica: la compresenza del ruolo di autore e di traduttore nella stessa persona. Chi scrive il testo di partenza e chi scrive il testo di arrivo coincidono nella medesima persona.

Come nel caso della traduzione, con il termine 'autotraduzione' può essere indicato sia il processo che il risultato di tale processo. In linea con tale concezione, Rainier

¹¹ ANTON POPOVIČ, *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*, The University of Alberta, Edmonton 1976, p.19

¹² Il gruppo AUTOTRAD venne fondato nel 2002 da Helena Tanqueiro e Francesc Parcerisas presso il Dipartimento di Traduzione e Interpretazione dell'Università Autonoma di Barcellona e si tratta del primo gruppo di ricerca che si dedica esclusivamente all'autotraduzione. Cfr: AUTOTRAD, "L'autotraduction littéraire comme domaine de recherche", *Atelier de traduction*, 7, 2007, pp.91-100; HELENA TANQUEIRO, "L'autotraduction comme objet d'étude", *Atelier de traduction*, 7, 2007, pp.101-109

Grutman, nella prima edizione della *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (1998), scrisse che “the terms auto-translation and self-translation refer to the act of translating one’s own writings into another language and the result of such an undertaking”¹³. Analogamente, gli studiosi che nel 2011 parteciparono al convegno *Autotraduzione. Testi e contesti* (Bologna, 17-19 maggio) e pubblicarono il volume *Autotraduzione e riscrittura* (2013), la definirono come “la pratica di tradurre i propri testi in un’altra lingua nonché il prodotto di tale pratica [...] ossia un testo in due lingue composto dallo stesso autore”¹⁴. Allo stesso modo, Helena Tanqueiro la presenta come “el proceso de traducirse a sí mismo, o mejor dicho, de traducir sus propios textos escritos en otra lengua, y también el resultado de esta labor”¹⁵.

Si può osservare che anche in questi tre casi viene sottolineata la peculiarità dell’autotraduzione rispetto alla traduzione ‘tradizionale’, ovvero la compresenza di autore e di traduttore nello stesso soggetto. Normalmente si tratta di un soggetto bilingue che applica il suo bilinguismo anche alla scrittura letteraria. Il concetto di bilinguismo è messo in evidenza nella definizione che segue, proposta da Paola Desideri:

Oggi si intende comunemente per “autotraduzione” il passaggio operato dall’autore di un testo dalla lingua prima, o materna, ad una lingua seconda posseduta ad un livello più o meno alto di bilinguismo, oppure da una L2 ad una L1¹⁶.

Questo concetto compare anche nella proposta di Jan Walsh Hokenson e Marcella Munson, i quali ritengono che la parola ‘Self-translator’ indica “the bilingual writer who authors texts in one language and then translates them into the other”¹⁷.

¹³ RAINIER GRUTMAN, “Auto-translation”, in MONA BAKER (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London & New York 1998, p.17

¹⁴ GIUSEPPINA BRUNETTI, “L’autotraduzione nel Medioevo occidentale: esempi e riflessioni”, in ANDREA CECCHERELLI – GABRIELLA ELINA IMPOSTI – MONICA PEROTTO (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna 2013, p.227

¹⁵ HELENA TANQUEIRO, “Épilogue. La autotraducción: perspectivas abiertas”, in CHRISTIAN LAGARDE – HELENA TANQUEIRO (a cura di), *L’autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, Lambert-Lucas, Limoges 2013, p.275

¹⁶ PAOLA DESIDERI, “L’operazione autotraduttiva, ovvero la seduzione delle lingue allo specchio”, in MARCIAL RUBIO ÁRQUEZ – NICOLA D’ANTUONO (a cura di), *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, LED Edizioni Universitarie, Milano 2012, pp.12-13

¹⁷ JAN WALSH HOKENSON – MARCELLA MUNSON, *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation*, St. Jerome Publishing, Manchester 2007, p.12

L'autotraduttore sarebbe, pertanto, uno scrittore bilingue, che redige i propri testi in una lingua e li traduce in un'altra. La ricercatrice basca Elizabete Manterola ritiene il bilinguismo la *conditio sine qua non* per l'esistenza di un'autotraduzione:

La autotraducción consiste en que un escritor traduzca un texto que él mismo ha escrito, es decir, que una misma persona traduzca a otra lengua el texto que ha escrito en una lengua original. [...] Para poder realizar una autotraducción, es indispensable que un autor sea bilingüe¹⁸.

Pur riconoscendo che il bilinguismo è certamente la *conditio sine qua non* dell'autotraduzione, non la ritengo in questo lavoro una particolarità di questa tipologia di traduzione, ma una qualità che dovrebbe possedere qualsiasi traduttore¹⁹.

Bisogna evidenziare che la definizione di Manterola solleva la questione di 'originalità', che sarà approfondita nel prossimo capitolo di questa tesi. Per ora ritengo necessario sottolineare che la dicotomia 'originale' e 'traduzione' si sfuma nel caso dell'autotraduzione. Come osserva Brian Fitch, "the original's precedence is no longer a matter of 'status and standing', of authority, but becomes 'purely temporal in character'"²⁰. L'opera autotradotta può, infatti, assumere un carattere di originalità sia nella cultura di partenza che in quella meta e, in alcuni casi, può perfino farlo esclusivamente nella cultura meta. Per questo motivo, cercherò, per quanto possibile, di evitare di impiegare il termine 'originale', preferendo 'prima versione' e 'seconda

¹⁸ ELIZABETE MANTEROLA AGIRREZABALAGA, *La literatura vasca traducida*, Peter Lang, Bern 2014, p.67

¹⁹ Questa affermazione si basa sulla consapevolezza dell'esistenza di diversi gradi di bilinguismo. Il bilinguismo può, infatti, essere *totale* o *parziale*: nel primo caso, si ha un possesso completo delle due lingue e di tutte le competenze linguistiche (comprensione orale e scritta, produzione orale e scritta), mentre nel secondo caso una lingua è posseduta soltanto parzialmente (cfr. GIOVANNI FREDDI, *Lingue: strumenti di humanitas*, EDUCatt, Milano 2010, p.28). La definizione di bilinguismo che prenderò in considerazione in questo lavoro è quella proposta da Maitena Etxebarria Aróstegui, per cui "Llamaremos bilingüe al individuo que, además de su propia lengua, posee una competencia *semejante* en otra lengua y es capaz de usar una u otra en cualquier situación comunicativa y con una eficacia comunicativa idéntica". (MAITENA ETXEBARRÍA ARÓSTEGUI, *El bilingüismo en el Estado español*, Ediciones FBV, Bilbao 1995, p.16) (il corsivo è mio, per evidenziare il fatto che la competenza linguistica nelle due lingue non sarà mai identica)

²⁰ BRIAN FITCH, *Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work*, University of Toronto Press, Toronto 1998, p.131

versione’, tenendo così in considerazione esclusivamente il parametro temporale come criterio definitorio²¹.

Nel 2002, Christopher Whyte introduce, nella sua definizione di autotraduzione, un aspetto che sarà uno dei punti di partenza di questa tesi di dottorato: l’autotraduzione può implicare una traduzione molto libera, non fedele al testo da cui parte. Whyte afferma infatti che:

Self-translation as I understand it means that the author of a literary text completed in one language subsequently reproduces it in a second language. The second text resembles the first one sufficiently to be presented as its translation²².

Ritenendo che il secondo testo prodotto assomigli al primo abbastanza da poter essere considerato una sua traduzione, Whyte presuppone che un autotraduttore può permettersi delle libertà e modificare considerevolmente il testo. La tesi che si difende in questo lavoro è quella di proporre l’autotraduttore come transcreatore, tra le altre ragioni che si presenteranno nel secondo capitolo anche per il fatto che egli può permettersi delle libertà che sarebbero vietate o quantomeno viste con diffidenza se attuate da un traduttore allografo. La definizione che propone Francesc Parcerisas è molto simile: il traduttologo descrive l’autotraduzione come “el proceso por el cual un autor vierte su propia obra en otra lengua” e sottolinea che “lo excepcional de este tipo de traducción” è l’autorità che possiedono gli autotraduttori, in qualità di autori dell’opera originale²³.

Helena Tanqueiro prende in considerazione una particolare accezione di autotraduzione, la “autotraducción mental o *in mente*”²⁴, intendendo un processo di

²¹ Carme Riera preferisce parlare di ‘versione A’ e ‘versione B’ quando si riferisce alle proprie opere. cfr. CARME RIERA, “Unas notas apresuradas sobre la auto-traducción”, in MONICA LUPETTI – VALERIA TOCCO (a cura di), *Traduzione e autotraduzione: un percorso attraverso i generi letterari*, Edizioni ETS, Pisa 2013, p.398

Xosé Manuel Dasilva usa il termine “texto primigenio” per indicare la prima versione (XOSÉ MANUEL, “La opacidad de la autotraducción entre lenguas asimétricas”, *TRANS: revista de traductología*, 19, 2, 2015, p.177

²² CHRISTOPHER WHYTE, “Against Self-Translation”, in *Translation and Literature*, 11, 2002, p.64

²³ FRANCESC PARCERISAS, “Sobre la autotraducción”, *Quimera: la autotraducción*, 210, 2002, pp. 13-14

²⁴ HELENA TANQUEIRO, “Sobre la autotraducción de referentes culturales en el texto original: la autotraducción explícita y la autotraducción in mente”, in XOSÉ MANUEL DASILVA – HELENA

traduzione invisibile che avviene nella mente dell'autore durante il processo di scrittura della prima e unica sua versione dell'opera. Tanqueiro si riferisce a quei casi in cui un autore scrive un'opera la cui narrazione non avviene nella lingua e cultura che l'autore sceglie per descriverla e pubblicarla, ma “utiliza los instrumentos de una lengua para traducir la experiencia de otra”²⁵. Non si tratta, quindi, della lingua e della cultura dei lettori a cui è diretta la narrazione, ma, nella maggior parte dei casi, di quelle da cui proviene l'autore, il quale decide, però, di scrivere nella lingua ‘dominante’²⁶. È il caso, per esempio, di opere appartenenti alla letteratura coloniale e post-coloniale in cui autori provenienti da culture autoctone africane ambientano le loro opere in tali culture, ma lo fanno in lingua portoghese²⁷. Questo procedimento

TANQUEIRO (a cura di), *Aproximaciones a la autotraducción*, Editorial Académica del Hispanismo, Vigo 2011, p.245

²⁵ XOSÉ MANUEL DASILVA – HELENA TANQUEIRO (a cura di), *op.cit.*, p.254

²⁶ Questo termine, che verrà più volte ripreso in questo lavoro, è stato coniato da Pascale Casanova, la quale ritiene che le lingue abbiano diversi valori in quella che chiama la ‘République mondiale des Lettres’ e che la traduzione sia uno scambio asimmetrico tra lingue diverse, un ‘échange inégal’ che riflette i rapporti di potere presenti tra lingue e letterature disuguali. Definisce lingue ‘dominanti’ quelle che assumono una posizione di potere e lingue ‘dominate’ quelle che si ritrovano in una posizione subordinata o minorizzata rispetto alle prime. Secondo la studiosa, le lingue dominate possono essere suddivise in quattro gruppi: 1) lingue orali o lingue il cui sistema di scrittura è stato da poco normalizzato. Inserisce in questo gruppo alcune lingue africane e creole; 2) lingue che sono state create o ricreate recentemente e sono diventate lingue nazionali a seguito di indipendenza politica. Casanova include qui il catalano, il coreano e il gaelico; 3) lingue di antica cultura e tradizione impiegate in ‘piccole’ nazioni e che, di conseguenza, hanno pochi parlanti, come per esempio l’olandese, il danese, il greco e il persiano; 4) lingue di vasta diffusione e tradizione letteraria, ma che sono dominate in quanto sono poco conosciute e possiedono uno scarso riconoscimento a livello internazionale. Casanova inserisce in questo ultimo gruppo arabo, cinese e hindi. (cfr. PASCALE CASANOVA, *La République mondiale des Lettres*, Éditions du Seuil, Paris 1999; –, “Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144, 2002, pp.7-20; trad. ing. di B. Siobhan, “Consecration and Accumulation of Literary Capital: Translation as unequal exchange”, in MONA BAKER (a cura di), *Critical Readings in Translation Studies*, Routledge, London/New York 2010, pp.285-303)

²⁷ Helena Tanqueiro mostra i casi di tre autori mozambicani dell'epoca coloniale e post-coloniale –Luis Bernardo Honwana, Mia Couto e Suleiman Cassamo– oltre a quello dello scrittore angolano José Luandino Vieira, pseudonimo letterario di José Vieira Mateus da Graça (cfr. HELENA TANQUEIRO, “Sobre la autotraducción de”, *op.cit.*). Un caso interessante è l'opera *Federico Sánchez vous salue bien* (1993) di Jorge Semprún, scritto in francese, ma contestualizzato in Spagna. Si tratta di un caso eccezionale, in quanto, in un secondo momento, l'autore realizzò lui stesso la versione in spagnolo (*Federico Sánchez se despide de ustedes*) e, in questa versione autoriale in lingua spagnola ambientata in Spagna scompaiono tante esplicitazioni che risulterebbero ovvie per il nuovo pubblico, proveniente dall'universo diegetico in cui si svolge la storia (cfr. PATRICIA LÓPEZ LÓPEZ-GAY, *La autotraducción literaria: traducibilidad, fidelidad, visibilidad. Análisis de las autotraducciones de Agustín Gómez-Arcos y Jorge Semprún*, tesi di dottorato, Université Paris Diderot e Universidad Autónoma de Barcelona 2008, pp.279-394)

avviene, secondo Tanqueiro, anche in autori della letteratura occidentale, come per esempio Eduardo Mendoza, che nel 1986 pubblicò *La ciudad de los prodigios* in spagnolo, la cui storia si sviluppa all'interno della cultura catalana, e Antonio Tabucchi, la cui opera *Sostiene Pereira* (1994) fu scritta in italiano ma i riferimenti sono alla cultura portoghese. In questi casi, ritiene Tanqueiro, l'autore assume fin dal primo momento della stesura il doppio ruolo di scrittore e traduttore, attivando, nella propria mente e in modo invisibile al lettore, un'operazione volta a rendere comprensibili i riferimenti alla propria cultura in un processo che definisce autotraduzione:

[...] los autores, más conscientemente o más intuitivamente, acaban por desempeñar el papel de traductores, o sea de mediadores culturales, para poder llegar a los diversos lectores de las diferentes culturas de lengua oficial portuguesa, para que tales lectores, aunque reconociendo la distancia cultural, logren ir más allá, comprendiendo ese otro universo que se les presenta²⁸.

Si tratta, pertanto, di un processo di traduzione simultaneo alla scrittura dell'opera in cui lo scrittore assume il doppio ruolo di scrittore e traduttore e utilizza strategie e processi traduttologici volti a guidare i lettori nella comprensione di alcuni riferimenti specifici della cultura a cui si sta riferendo.

Infine, Gema Soledad Castillo García considera autotraduzione la pratica di scrivere direttamente in una lingua diversa dalla propria lingua materna:

Muchos autores de países colonizados no escriben en su lengua materna, sino que lo hacen directamente en la lengua del colonizador. Por este motivo, el original, que pudiéramos pensar que estuviese escrito en su lengua nativa, no existe. Sin embargo, la traducción sí tiene una existencia real²⁹.

Anche in questo caso, ci troviamo di fronte a una sorta di autotraduzione in assenza di un originale materiale.

In questo lavoro l'autotraduzione non verrà considerata secondo queste ultime due accezioni, ma mi atterrò esclusivamente a quelle per cui esistono materialmente due versioni dello stesso libro scritto in due lingue diverse dallo stesso autore.

²⁸ HELENA TANQUEIRO, "Sobre la autotraducción de", *op.cit.*, p.246

²⁹ GEMA SOLEDAD CASTILLO GARCÍA, *La (auto)traducción como mediación entre culturas*, Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares 2006, p.80

1.2. Autotraduzione: un'attività molto frequente ma poco studiata

L'autotraduzione ha iniziato a essere studiata a partire dagli anni '70 del XX secolo, ma fino ai primi anni del 2000 non ha goduto di molta attenzione da parte degli studiosi nel campo traduttologico³⁰. Nel 1988 Brian T. Fitch lamentava ancora l'assenza di studi dedicati all'autotraduzione all'interno della traduttologia, quando affermava che “direct discussion or even mention of self-translation is virtually non-existent in writings on theory of translation”³¹. Fino ad allora, infatti, l'autotraduzione era stata lasciata agli studi dedicati al bilinguismo e alla letteratura comparata ed erano state pubblicate unicamente monografie dedicate a singoli scrittori, principalmente del XX secolo e considerati ‘canonici’ nel e al di fuori del proprio sistema letterario, specialmente Samuel Beckett, Vladimir Nabokov, Julian Green e Nancy Huston. In questa prima fase erano assenti studi di carattere teorico. È ciò che osservano Jan Walsh Hokenson e Marcella Munson, quando affermano che “the history of the subject has largely been buried in monographic studies of single writers or eras, with little theoretical development”³². Inoltre, in termini di Pascale Casanova, le lingue prese in considerazione erano solo le lingue cosiddette dominanti, principalmente l'inglese e il francese³³.

Questa scarsità di studi si deve al fatto che l'autotraduzione fosse considerata un fenomeno raro, qualcosa di eccezionale e marginale, “un fenómeno poco frecuente en el terreno traductológico”³⁴. Si può affermare che fino agli inizi del nuovo millennio l'autotraduzione non era mai stata presa in considerazione seriamente, in quanto

³⁰ Secondo María Recuenco Peñalver (cfr. MARÍA RECUENCO PEÑALVER, “Más allá de la traducción: la autotraducción”, *TRANS: revista de traductología*, 15, 2011, p.198), vi è un precursore agli studi sull'autotraduzione: Ruby Cohn, il quale, nel 1961, dedica per la prima volta all'autotraduzione un articolo (RUBY COHN, “Samuel Beckett Self-Translator”, *PMLA*, 76, 1961, pp.613-621). Il suo studio è rivolto a Beckett, a conferma del carattere di monografia dedicata a singoli autori ‘canonici’ che costituisce la prima fase di studio di questa disciplina.

³¹ BRIAN T. FITCH, *op.cit.*, p.21

³² JAN WALSH HOKENSON – MARCELLA MUNSON, *op.cit.*, p.2

³³ cfr. PASCALE CASANOVA, “Consécration”, *op.cit.*

³⁴ GEMA SOLEDAD CASTILLO GARCÍA, *op.cit.*, p.14

ritenuta “algo absolutamente marginal, una especie de rareza cultural o literaria, residuo menor, rincón oscuro y apartado quizá de la Literatura Comparada, tal vez de los Estudios de Traducción, acaso de la Lingüística Contrastiva”³⁵. Autori come Samuel Beckett o Vladimir Nabokov erano considerati dei *border cases*, come osservano Jan Walsh Hokenson e Marcella Munson:

Such self-translators have long been neglected in literary history and translation theory, and it is still often assumed that they are just rather idiosyncratic anomalies, mostly preening polyglots or maladaptive immigrants³⁶.

Diversi sono gli studiosi che hanno segnalato che pochi scrittori traducono o hanno tradotto le proprie opere nel passato. Una di queste è Helena Tanqueiro, una delle principali ricercatrici in questo campo, membro e responsabile scientifico del gruppo di ricerca AUTOTRAD, la quale, nei suoi primi studi dedicati all'autotraduzione, scriveva che:

[...] while it is true that throughout history there have been many writers who wrote in more than one language, such as for example, Paul Celan, Derek Walcott, Samuel Beckett, Primo Levi, Jorge Semprún, Antonio Tabucchi, it is nevertheless interesting to see that only a few, very few indeed, actually translated their own work, despite the fact that all of these, and other important writers such as Hölderlin, Ezra Pound, Valéry, and so on, devoted much of their lives to translation³⁷.

Da questa affermazione si può notare che Tanqueiro riteneva che, nel corso della storia, erano stati numerosi gli autori che avevano scritto in più lingue e che si erano dedicati alla traduzione, ma che erano stati pochi coloro che si erano autotradotti. Eppure, quasi tutti gli autori che Tanqueiro citava erano stati autotraduttori. Sulla stessa linea di pensiero, Raymond Federman, che fu un autotraduttore, nel 1993 commentava che:

³⁵ JULIO CÉSAR SANTOYO, “Autotraducciones: Una perspectiva histórica”, *Meta*, 50, 3 (2005), pp.858-859

³⁶ JAN WALSH HOKENSON – MARCELLA MUNSON, *op.cit.*, p.1

³⁷ HELENA TANQUEIRO, “Self-Translation as an Extreme Case of the Author- Translator-Dialectic”, in ALLISON BEEDY LONSDALE (a cura di), *Investigating Translation: Selected Papers from the 4th International Congress on Translation, Barcelona, 1998*, John Benjamins Publishing Company, Barcelona 2000, p.58

[...] I also, at times, translate my own work either from English into French or vice versa. That self-translating activity is certainly not very common in the field of creative writing. In that sense then, I am somewhat of a phenomenon. The French would say: Federman, c'est un drôle de phénomène!³⁸

Si può osservare che Federman considerava l'autotraduzione un'attività non molto diffusa nella scrittura creativa e, essendo lui traduttore delle proprie opere, si riteneva un 'fenomeno'. La stessa convinzione la difende Tomás Fanego Pérez, il quale, nel 2003, riferendosi all'autotraduzione di un discorso di Alfonso Ortiz, con estrema sicurezza affermava che “el texto original y su traslación nos ofrecen uno de los raros ejemplos del caso de la autotraducción que se han dado en el conjunto de la literatura occidental, cabría decir no sólo renacentista, sino de todos los tiempos”³⁹. Secondo le sue parole, mai, in nessuna epoca, l'autotraduzione sarebbe stata un'attività diffusa. La realtà, però, non è questa, in quanto l'autotraduzione è stata fin da sempre un fenomeno molto frequente, non solo in campo letterario, ma anche giornalistico, accademico, tecnico e scientifico. Christopher Whyte afferma che “Indeed, self-translation is a much more widespread phenomenon than one might think”⁴⁰ e Julio César Santoyo osserva che l'autotraduzione esiste almeno dai tempi dello storiografo ebreo Flavius Josephus, che autotradusse le sue opere nel primo secolo della nostra era⁴¹. A partire da quel momento sono stati tantissimi gli scrittori che si sono dedicati a questa attività e gli studi di Santoyo lo hanno dimostrato:

Self-translations are not at all *exceptions*, nor are they *rare enough*, nor *few*, *very few indeed*; we cannot keep saying that they are “*not very common in the field of creative writing*,” or that “*few authors have dared to translate their own works*,” or that they are *borderline cases*⁴².

³⁸ RAYMOND FEDERMAN, *Critifiction: Postmodern Essays*, State University of New York Press, New York 1993, p.76

³⁹ TOMÁS FANEGO PÉREZ, *Alfonso Ortiz traductor de Alfonso Ortiz: un discurso dirigido a los reyes católicos*, citato in JULIO CÉSAR SANTOYO, “Autotraducciones intrapeninsulares: motivos históricos, razones actuales”, in ENRIC GALLÉN – FRANCISCO LAFARGA – LUIS PEGENAUTE (a cura di), *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*, Peter Lang, Bern 2010, p.365

⁴⁰ CHRISTOPHER WHYTE, *op.cit.*, p.64

⁴¹ cfr. JULIO CÉSAR SANTOYO, “Autotraducciones: Una perspectiva”, *op.cit.*, p.859; GEMA SOLEDAD CASTILLO GARCÍA, *op.cit.*, p.82

⁴² JULIO CÉSAR SANTOYO, “Blank Spaces in the History of Translation”, in GEORGES L. BASTIN – PAUL F. BANDIA (a cura di), *Charting the Future of Translation History*, University of Ottawa Press, Ottawa 2006, p.26

Dopo diversi articoli di carattere diacronico sull'autotraduzione, Santoyo, nel 2005, smentisce tutti quegli autori che ritengono l'autotraduzione una anomalia, osservando che:

Visto lo visto, uno no puede menos de preguntarse: ¿saben estos (y otros muchos) críticos de qué están hablando? ¿Puede seguirse hablando de la autotraducción como de un fenómeno 'bastante raro', 'rarísimo' o 'excepcional'?⁴³

Sulla stessa linea si muove Rainier Grutman, quando, nel 2009, afferma che fino a quel momento lo studio dell'autotraduzione aveva avuto più che altro un carattere monografico e critica quegli studiosi che la considerano una pratica eccezionale, accusandoli di non essersi sufficientemente documentati prima di dichiarare l'autotraduzione una rarità:

Huelga decir que en general no se han tomado el tiempo de averiguar si de hecho era así, de modo que sus comentarios nos adelantan bastante poco en la comprensión de la autotraducción como fenómeno intercultural digno de estudio⁴⁴.

Possiamo pertanto affermare che l'autotraduzione sia sempre esistita, ma, differentemente dalla traduzione allografa, poco studiata. A sostegno di questa interpretazione è interessante osservare la presenza di autotraduttori tra i Premi Nobel per la Letteratura. Dalla sua istituzione nell'anno 1901, ben dieci vincitori del premio si sono autotradotti: Frédéric Mistral (1904), Rabindranath Tagore (1913), Karl Adolph Gjellerup (1917), Luigi Pirandello (1934), Samuel Joseph Agnon (1966), Samuel Beckett (1969), Isaac Bashevis Singer (1978), Czeslaw Milosz (1980), Joseph Brodsky (1987) e Gao Xingjian (2000). Una presenza tale non può essere certamente ignorata.

Per studi diacronici sull'autotraduzione, cfr. JULIO CÉSAR SANTOYO, "Traducciones de autor: una mirada retrospectiva", *Quimera*, 210, 2002, pp.27-32; -, "Autotraducciones: una perspectiva histórica", *Meta*, 50, 3, 2005, pp.858-867; -, "Autotraducciones intrapeninsulares: motivos históricos, razones actuales", in ENRIC GALLÉN – FRANCISCO LAFARGA – LUIS PEGENAUTE (a cura di), *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*, Peter Lang, Berna 2010, pp.365-380.

⁴³ JULIO CÉSAR SANTOYO, "Autotraducciones: una perspectiva", *op.cit.*, p.867

⁴⁴ RAINIER GRUTMAN, "La autotraducción en la galaxia de las lenguas", *Quaderns. Revista de traducció*, 16, 2009, p.125

Il panorama storico che segue ha l'obiettivo, senza pretesa di esaustività, di mostrare proprio come l'autotraduzione sia sempre stata ampiamente diffusa, con un'attenzione particolare alla Penisola Iberica.

1.3. Un panorama storico

1.3.1. Gli inizi: dal primo autotraduttore al Medioevo

Come osservano Santoyo e Recuenco Peñalver, il primo autotraduttore di cui si ha traccia è lo storiografo ebreo Flavius Josephus (37-100 d.C.), che scrisse nella sua lingua materna, l'aramaico, e, successivamente, volse al greco le sue opere⁴⁵. Per esempio, Josephus tradusse i sette libri della raccolta *Guerra giudaica*, pubblicata nel 75 d.C.. Il suo desiderio era che i greci e i romani potessero conoscere la realtà del suo popolo, cosa che non avrebbero potuto fare se i testi che aveva scritto fossero rimasti in circolazione solamente in aramaico. Nel prologo alla versione greca scriveva che “en consideración a los que viven bajo el gobierno de los romanos, me he propuesto traducir a la lengua griega los libros que antes compuse en el idioma de nuestra tierra”⁴⁶, in quanto non poteva “sufrir que los griegos y romanos que no estuvieron en aquella guerra ignoren los hechos y no lean [sobre ella] otra cosa que adulaciones e invenciones...”⁴⁷.

A partire da questo momento e fino al XIV secolo, la maggior parte delle autotraduzioni saranno “de condición religiosa, histórica, médica, filosófica o jurídica, crónicas, catecismos, tratados varios de medicina, uno sobre monedas, otro sobre

⁴⁵ cfr. JULIO CÉSAR SANTOYO, “Autotraducciones: una perspectiva”, *op.cit.*; MARÍA RECUENCO PEÑALVER, *op.cit.*, p.194

⁴⁶ cfr. JULIO CÉSAR SANTOYO, “La autotraducción en la Edad Media”, in MARCIAL RUBIO ÁRQUEZ – NICOLA D’ANTUONO (a cura di), *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano 2012, p.64

⁴⁷ cfr. JULIO CÉSAR SANTOYO, “Autotraducciones: Una perspectiva”, *op.cit.*, p.859

lógica o sobre el alma, un tercero sobre piedras preciosas y un cuarto sobre astrología o sobre el astrolabio”⁴⁸.

Il Medioevo fu un'epoca molto fruttifera per quanto riguarda l'autotraduzione, dato che furono numerosi gli scrittori che si autotradussero in questa era. Santoyo critica Elena Pistolesi, che, in occasione del *IX Convegno dell'Associazione Italiana di Studi Catalani* (Venezia, 14-16 febbraio 2008), afferma che “l'autotraduzione fu nel Medioevo una pratica molto limitata ed occasionale. Ramon Llull rappresenta senza dubbio un'eccezione”⁴⁹. Santoyo, al contrario, sostiene e dimostra che “la autotraducción no fue en el medioevo una práctica muy limitada y ocasional, ni tampoco Ramón Llull representa la excepción. Llull representa más bien la mejor confirmación de la regla”⁵⁰.

Raimondo Lullo (1232-1316), che scriveva e traduceva le sue opere in catalano, latino e arabo, tradusse in catalano le sue prime opere, *La lògica del Gatzell* e il *Llibre de contemplació en Déu*, scritte originariamente in arabo e tradotte successivamente anche in latino. Invertendo la direzione delle sue traduzioni, scrisse in catalano il *Libre del gentil e dels tres savis* e lo tradusse in arabo⁵¹. Raimondo Lullo fu però solo uno dei tanti autotraduttori di questo periodo in cui il bi- o il multilinguismo erano la norma. Il latino era ritenuto la lingua della cultura e della religione, mentre gli altri idiomi occupavano un rango inferiore e, come osserva Grutman, “a menudo carecía[n] de conceptos abstractos y de los términos para expresarlos”⁵². Tuttavia, è in questo momento che si inizia a ritenere importante la trasposizione di opere nelle lingue nazionali, in modo che un maggior numero di persone potesse accedervi. Di conseguenza, si iniziò a tradurre e ad autotradurre con maggiore regolarità anche nelle

⁴⁸ JULIO CÉSAR SANTOYO, “Esbozo de una historia de la autotraducción”, in CHRISTIAN LAGARDE – HELENA TANQUEIRO (a cura di), *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, Lambert-Lucas, Limoges 2013, p.27

⁴⁹ ELENA PISTOLESI, “Le traduzioni lulliane fra missione e storia”, IX Convegno dell'Associazione Italiana di Studi Catalani, Venezia, febbraio 2008 citato in JULIO CÉSAR SANTOYO, “La autotraducción en la Edad Media”, in MARCIAL RUBIO ÁRQUEZ – NICOLA D'ANTUONO (a cura di), *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano 2012, p.64

⁵⁰ JULIO CÉSAR SANTOYO, “La autotraducción en”, *op.cit.*, p.64

⁵¹ cfr. MARÍA RECUENCO PEÑALVER, *op.cit.*, p.194

⁵² RAINIER GRUTMAN, “Diglosia y autotraducción “vertical” (en y fuera de España)”, in XOSÉ MANUEL DASILVA – HELENA TANQUEIRO (a cura di), *Aproximaciones a la autotraducción*, Editorial Academica del Hispanismo, Vigo 2011, p.86

lingue vernacolari, per poter raggiungere un pubblico maggiore. È ciò che affermò Alfonso de Palencia, riferendosi alle sue autotraduzioni, dichiarando che “este cargo que tengo de romançar lo que yo mesmo compuse [al ver que] si no se vulgarizase, vendria en conocimiento de pocos, lo qual repugnava a mi deseo”⁵³.

Antonio de Nebrija (1441-1522), su incarico di Isabella di Castiglia, tradusse dal latino allo spagnolo le sue *Introductiones latinae* e, in una lettera indirizzata alla regina, indicava che “vuestra alteza... me mando... que aquellas introduciones de la lengua latina que yo auia publicado i se leyan por todos vuestros reynos, las boluiesenen lengua castellana contrapuesto al latin en romance...”⁵⁴. Lo stesso fece con il prologo del *Lexicon ex sermone latino in hispaniensem* e con quello del *Dictionarium ex hispaniensi in latinum sermonem*⁵⁵. Lo scopo di queste traduzioni era permettere che un maggior numero di persone potesse accedere allo studio del latino e, di conseguenza, degli *studia humanitatis*, di cui Nebrija difendeva la diffusione. Egli volse le sue opere al volgare, in quanto pensava che, per colpa della scarsa conoscenza del latino, “todos los libros en que están escritas las artes dignas de todo hombre libre yacen en tinieblas sepoltados [...] las artes que dicen de humanidad, porque son propias del hombre en cuanto hombre”⁵⁶. L’autotraduzione gli offriva la possibilità di rimediare a questa barriera.⁵⁷

⁵³ cfr. JULIO CÉSAR SANTOYO, “Autotraducciones: Una perspectiva”, *op.cit.*, p.861

⁵⁴ cfr. *Ibidem*

⁵⁵ cfr. MARÍA RECUENCO PEÑALVER, *op.cit.*, p.195

⁵⁶ cfr. ANTONIO GARGANO, “Romançar lo que yo mesmo compuse”, in MARCIAL RUBIO ÁRQUEZ – NICOLA D’ANTUONO (a cura di), *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano 2012, p.127

⁵⁷ Alcuni autori che si tradussero nel Medioevo furono Moses Sefardi (1062-1110), conosciuto come Pedro Alfonso, medico del re Alfonso I di Aragona; il matematico e astronomo ebreo Abraham bar Huyya (1065-1145); Arnau de Vilanova (1240-1313); Nicola d’Oresme (1323-1382); Enrique de Villena (1384-1434); Berenguer Eimeric (s.XIV); Abner de Burgos (1270-1347); Alonso de Cartagena (1348-1456); Alonso de Madrigal, *el Tostado* (1410-1455); Alfonso de Palencia (1423-1492); Leonardo Bruni (1370-1444) in Italia e Marko Marulic (1450-1524) in Croazia.

cfr. JULIO CÉSAR SANTOYO, “Autotraducciones: Una perspectiva”, *op.cit.*; –, “Consideraciones acerca del estatus actual de la autotraducción en la Península Ibérica”, *Glottopol. Revue de sociolinguistique en ligne*, 25, 2015, pp.47-58; MARÍA RECUENCO PEÑALVER, *op.cit.*; HELENA TANQUEIRO, *Autotradução: autoridade, privilégio e modelo*, tesi di dottorato, Universitat Autònoma de Barcelona 2002

1.3.2. Dal XVI secolo al XIX secolo: un fenomeno in espansione

I secoli XVI e XVII videro un'espansione della pratica autotraduttiva, non solo tra il latino e le lingue nazionali, ma anche tra una lingua nazionale e l'altra. La maggiore diffusione di questa attività fu una conseguenza del maggior uso e del progressivo prestigio riconosciuto a queste lingue e della contemporanea perdita della supremazia di cui aveva goduto fino a quel momento il latino. A partire da questo momento vennero favorite le future lingue nazionali d'Europa, soprattutto il francese, che era considerato una specie di lingua franca⁵⁸. Molti furono, in particolare, gli autotraduttori in Francia, in Inghilterra e nella Penisola Iberica⁵⁹.

Successivamente, nei secoli XVIII e XIX, il francese continuò a godere di prestigio rispetto alle altre lingue nazionali. Pertanto, continuarono a essere tanti gli autotraduttori che assunsero il francese o come lingua di partenza o come lingua di arrivo delle proprie opere. Merita di essere citato il drammaturgo italiano Carlo Goldoni (1707-1793), che scrisse le sue opere in francese e le tradusse in italiano. In Francia, due autotraduttori molto noti furono il poeta e drammaturgo Stéphane Mallarmé (1842-1898) e Frédéric Mistral (1830-1914). Quest'ultimo, che scriveva in francese e in lingua occitana, vinse il Premio Nobel per la letteratura nel 1904. Alcuni autotraduttori in questi due secoli furono Giuseppe Baretta (1719-1789) e Salvatore Di Giacomo (1860-1934) in Italia; in Inghilterra Robert Lloyd (1733-1764) e il medico John Brown (1735-1788); in Germania Stefan George (1868-1933); in Colombia Miguel Antonio Caro (1843-1909); in Canada Louis-Honoré Fréchet (1839-1908) e

⁵⁸ JAN WALSH HOKENSON – MARCELLA MUNSON, *op.cit.*, p.85

⁵⁹ Tra gli altri, possiamo ricordare Bernard Du Poey (s.XVI), Michel de Boteauville (1435?-1500), Jean Dorat (1508-1588), il noto teorico della traduzione Étienne Dolet (1509-1546), Giovanni Calvino (1509-1564), Louis De Masures (1515-1574), il poeta Joachim du Bellay (1522-1560), Rémy Belleau (1528-1577), Amadis Jamyn (1538-1592) e François Moeam (s.XVI) in Francia. In Inghilterra si possono citare John Donne (1572-1631), Tommaso Moro (1578-1535), Abraham Cowley (1618-1667) e Andrew Marvell (1621-1678); in Spagna Fray Luis de León (1527-1591), Pedro de Ribadeneira (1527-1611), Juan de Mariana (1536-1524); Sancho de Elso (1522-?) e Juan de Beriain (1566-1633); Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) in Messico; Pietro Bembo (1470-1547) in Italia; Pedro Nunes (1502-1578) in Portogallo; e Hadrian Damman (s.XVI), Jan Van Der Noot (1539-1595), Jacob Cats (1577-1660) e Constantijn Huygens (1596-1687) nei Paesi Bassi.

cfr. JULIO CÉSAR SANTOYO, "Autotraducciones: Una perspectiva", *op.cit.*; –, "Consideraciones acerca", *op.cit.*; MARÍA RECUENCO PEÑALVER, *op.cit.*; HELENA TANQUEIRO, *Autotradução: autoridade, op.cit.*

Honoré Beaugrand (1848-1906); nei Paesi Baschi Manuel de Larramendi (1690-1766) e in Galizia Rosalía de Castro (1837-1885).

A partire da questo momento, sostiene Recuenco Peñalver, “los autores que se han traducido a sí mismos forman un grupo tan amplio y tan diverso que resulta imposible enumerarlos a todos”⁶⁰.

1.3.3. Il XIX secolo: il boom dell'autotraduzione

È il XX secolo a vedere il maggior numero di autotraduzioni e di autotraduttori, come conseguenza della situazione sociopolitica del periodo. Si tratta di anni caratterizzati da guerre e importanti avvenimenti che hanno influito pesantemente sulla vita di molti scrittori e la scelta delle proprie lingue letterarie. Basti pensare alle grandi guerre e ai regimi totalitari, come il Fascismo in Italia, il Franchismo in Spagna, il Nazismo in Germania o il Bolscevismo in Russia, che hanno spinto diversi scrittori all'emigrazione o all'esilio in altri paesi. Molti di loro dovettero cambiare improvvisamente nazione di residenza, ritrovandosi immersi in una nuova cultura e in una nuova realtà linguistica. In queste situazioni, allo scrittore si presentavano diverse alternative, tra cui abbandonare la propria lingua e scrivere in una nuova –quella del paese d'accoglienza–, continuare a scrivere nella propria lingua e poi autotradursi o, al contrario, scrivere nella lingua del paese d'accoglienza e poi autotradursi nella propria.

In Spagna, con l'instaurazione della dittatura di Francisco Franco, l'uso di lingue diverse dal castigliano fu proibito. Molti scrittori, che fino a quel momento avevano scritto in catalano, basco o galiziano, si videro costretti ad abbandonare la loro lingua o affiancarvi la produzione in lingua spagnola. Alcuni di loro decisero di autotradurre le opere che già avevano redatto in lingua regionale, rimaste in quel momento senza la possibilità di essere pubblicate, se non attraverso una versione (autorale) in lingua spagnola. Un caso di questi fu Sebastià Juan Arbó (1902-1984), scrittore esclusivamente in catalano fino allo scoppio della guerra civile spagnola. Arbó

⁶⁰ MARÍA RECUENCO PEÑALVER, *op.cit.*, p.196

cominciò ad autotradursi inizialmente per una “qüestió purament econòmica, de subsistència”⁶¹. Nel 1940 comparve la sua prima autotraduzione in castigliano, *Tierras del Ebro*, traduzione di *Terres de l'Ebre* (1932). A partire da questa sua prima traduzione autoriale, Sebastià Juan Arbó entrò nel mondo letterario nazionale anche scrivendo direttamente in questa lingua.

Un altro scrittore catalano che si ritrovò nella stessa situazione fu Josep Maria de Sagarra (1894-1961), poeta, scrittore e drammaturgo in lingua catalana, oltre a traduttore delle opere di Shakespeare e della *Divina Commedia*. Josep Maria de Sagarra abbandonò Barcellona nel 1936 e rimase in esilio in Francia fino al 1940. Al suo ritorno, per poter sopravvivere come scrittore, fu costretto a dedicarsi alla scrittura in lingua spagnola. Nel maggio del 1942 pubblicò *El camino azul. Viaje a la Polinesia*, autotraduzione di *La ruta blava*, prima versione in catalano pubblicata da Selecta soltanto nel 1964, ben ventidue anni dopo, quando la censura e la dittatura di Francisco Franco iniziavano a essere leggermente più permissive.

Jorge Semprún (1923-2011), obbligato a un esilio prima in Francia e poi nei Paesi Bassi con il padre dopo lo scoppio della guerra civile, iniziò a scrivere nella prima lingua di adozione, il francese, ma autotradusse in spagnolo solo una delle sue opere, *Federico Sanchez vous salue bien* (1993).

Fecero della lingua del paese d'accoglienza il proprio mezzo di espressione anche il polacco Joseph Conrad (1857-1924), diventato poi uno dei più importanti scrittori moderni in lingua inglese. Tra gli autori che si sono autotradotti in questo secolo, Samuel Beckett (1906-1989) è sicuramente il caso più conosciuto e maggiormente studiato. Beckett, che scelse l'inglese e il francese come lingue letterarie, tradusse praticamente la totalità delle proprie opere, in entrambe le direzioni. Un altro scrittore particolarmente interessante è Vladimir Nabokov (1899-1977), che nacque in Russia, ma visse in Inghilterra, Germania, Francia, America e Svizzera. Iniziò la sua carriera letteraria scrivendo in russo, ma ben presto passò ad autotradursi in inglese e, posteriormente, a scrivere direttamente in questa lingua, per poi tradursi in russo. Un'altra figura interessante è lo scrittore italiano Carlo Coccioli (1920-2003), che

⁶¹ JOSEP MIQUEL RAMIS LLANERAS, *Sebastià Juan Arbó, autotraductor: de Terres de l'Ebre (1932) a Tierras del Ebro (1940)*, Treball de recerca de programa de doctorat, Universitat Pompeu Fabra 2008, p.19

Valentina Mercuri considera un “caso extremo de autotraducció”⁶², in quanto scriveva in italiano e si autotraduceva simultaneamente sia in francese che in spagnolo⁶³.

Attualmente, nel XXI secolo, in un modo globalizzato e sempre più interconnesso, dove quasi tutte le persone parlano e leggono in più di una lingua, l'autotraduzione è una pratica molto più diffusa rispetto al passato, non solo nel campo letterario, ma anche in quello accademico, scientifico, pubblicitario, istituzionale, turistico e non solo. Osserva Dasilva che: “és innegable l'actualitat de les traduccions realitzades pels mateixos autors. Es tracta d'un fenomen cada vegada més habitual en els intercanvis que les cultures, que no s'aturen davant cap barrera geogràfica, estableixen entre si”⁶⁴. L'autotraduzione è un fenomeno sempre più abituale soprattutto in quei paesi in cui vi sono situazioni di bilinguismo o di multilinguismo diffusi, come gli Stati Uniti, la Spagna, la Russia, il Canada, l'Irlanda, la Francia, la Gran Bretagna, l'India, il Sud Africa, il Brasile e l'America Latina.

⁶² VALENTINA MERCURI, “Autotraducció, libertad de autor y mediación cultural: El caso del italiano Carlo Coccioli”, *Quaderns. Revista de traducció*, 16, 2009, p.136

⁶³ Altri autori significativi in questo secolo sono Gabriele D'Annunzio (1863-1938) e Giuseppe Ungaretti (1888-1970) in Italia; in Irlanda James Joyce (1882-1941); in Francia Julien Green (1900-1998) e Roman Gary (1914-1980); Guillermo Cabrera Infante (1929-2005) e Gustavo Pérez Firmat (1949) a Cuba; Rosario Ferré (1938-2016) in Porto Rico; Jorge Luis Borges (1899-1986), Hector Bianciotti (1930-2012) e Manuel Puig (1932-1990) in Argentina; in Cile Vicente Huidobro (1893-1948) e Ariel Dorfman (1942); in Perù César Moro (1903-1956) e José María Arguedas (1911-1969); in Brasile João Ribeiro (1941-2014); nelle Antille Alexis Saint-Léger, conosciuto con lo pseudonimo Saint-John Perse (1887-1975); in India Rabindranath Tagore (1861-1941); in Polonia Isaac B. Singer (1902-1991); Czeslaw Milosz (1911-2004) e Stanislaw Baranczak (1946-2014); in Russia Joseph Brodsky (1940-1996); in Belgio Jean Ray (1887-1964), Camille Melloy (1891-1941), Roger Avermaete (1893-1988), Marnix Gijsen (1899-1984) e Johan Daisne (1912-1978); Talât Sait Halman (1931-2014) in Turchia; Karen Blixen, che ha firmato alcune sue opere con il nome Isak Dinesen (1885-1962), in Danimarca; in Sud Africa Elsa Joubert (1922-2020) e André Brink (1935-2015); Ngugi wa Thiong'o (1938) in Kenya; Olzhas Suleimenov (1936) in Kazakistan; e, negli Stati Uniti, gli autori ispanofoni Sabine Ulibarri (1919-2003), Rolando Hinojosa (1929), Tino Villanueva (1941), Gloria Anzaldúa (1942-2004) e Alberto Baltazar Urista Heredia (Alurista) (1947).

cfr. JULIO CÉSAR SANTOYO, “Autotraducciones: Una perspectiva”, *op.cit.*; –, “Consideraciones acerca”, *op.cit.*; MARÍA RECUENCO PEÑALVER, *op.cit.*; HELENA TANQUEIRO, *Autotradução: autoridade*, *op.cit.*

⁶⁴ XOSÉ MANUEL DASILVA, “Pròleg”, in JOSEP MIQUEL RAMIS LLANERAS, *Autotraducció. De la teoria a la pràctica*, Eumo Editorial, Universitat de Vic 2014, p.7

“l'attualità delle traduzioni realizzate dagli autori stessi è innegabile. Si tratta di un fenomeno sempre più comune negli scambi che le culture, che non si fermano di fronte a nessuna barriera geografica, stabiliscono tra di loro”. (traduzione mia)

Presenterò ora un breve panorama della situazione dell'autotraduzione in Spagna, in particolar modo dello stato attuale, sul quale sono focalizzate le attenzioni di questa tesi.

1.3.4. *L'autotraduzione in Spagna*

Nei casi di convivenza di lingue vicine in uno stesso territorio, come avviene in Spagna, paese tradizionalmente bilingue e in cui nell'attualità quattro lingue godono di co-ufficialità⁶⁵, l'autotraduzione è estremamente diffusa e sempre più praticata, come osserva Helena Tanqueiro, quando afferma che “este fenómeno da autotradução tem-se tornado cada vez mais frequente sobretudo entre línguas próximas”⁶⁶. Nell'attualità, in Spagna sono moltissimi gli scrittori che traducono in spagnolo le proprie opere redatte previamente nelle lingue delle regioni autonome. La direzione opposta, che Grutman definisce ‘infra-autotraduzione’⁶⁷, è rara, con eccezione della letteratura per l'infanzia e per ragazzi, in cui sono comuni traduzioni autoriali dallo spagnolo alle lingue regionali.

Secondo Santoyo, l'autotraduzione, a partire dal XII secolo, è sempre stata diffusa nella Penisola Iberica, proprio a causa della grande quantità di lingue che sono passate per questo territorio, tra cui il latino, l'arabo, l'ebraico, il castigliano, il portoghese, il

⁶⁵ La co-ufficialità di queste lingue viene approvata con la Costituzione del 1978, che riconosce la co-ufficialità delle lingue locali e del castigliano nelle comunità autonome di appartenenza. Le comunità autonome hanno emanato leggi e normative in difesa delle proprie lingue regionali con lo scopo di incoraggiarne conoscenza, uso e diffusione.

⁶⁶ HELENA TANQUEIRO, *Autotradução, op.cit.*, p.40

“questo fenomeno di autotraduzione sta diventando sempre più frequente soprattutto tra lingue vicine”.
(traduzione mia)

⁶⁷ Rainier Grutman, in base allo status delle lingue tra cui avviene lo scambio traduttivo, divide l'autotraduzione in due tipi: ‘autotraduzione orizzontale’ o ‘autotraduzione verticale’. Quest'ultima viene poi suddivisa in ‘supra-autotraduzione’ o ‘infra-autotraduzione’ rispettivamente quando il trasferimento avviene da una lingua dominata a una lingua dominante o viceversa. La prima è un movimento verso l'alto, ovvero da una lingua dominata a una dominante; mentre la seconda è un movimento verso il basso, da una lingua dominante a una lingua dominata.

cfr. RAINIER GRUTMAN, “L'autotraduzione «verticale» ieri e oggi (con esempi dalla Spagna cinquecentesca e novecentesca)”, in MARCIAL RUBIO ÁRQUEZ – NICOLA D'ANTUONO (a cura di) *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, LED Edizioni Universitarie, Milano 2012, pp.33-48

francese, l'italiano, il catalano, il basco e il galiziano⁶⁸. Tuttavia, mai come nel XX e nel XXI secolo vi sono stati tanti autotraduttori e tante autotraduzioni. È a partire dalla seconda metà del XX secolo, e soprattutto dalla fine della dittatura di Francisco Franco nel 1975, che siamo di fronte a una straordinaria proliferazione di autotraduttori e autotraduzioni. Julio César Santoyo, a questo riguardo, afferma che “Spain since the death of Franco is perhaps richer than other European nations in instances of self-translation”⁶⁹. Lo studioso ritiene che la Penisola Iberica, “tierra siempre de fronteras lingüísticas y culturales, en la que han llegado a convivir hasta ocho idiomas distintos, nunca [...] había conocido tal proliferación de traducciones de autor como en este último siglo XX”⁷⁰. Come si può osservare dalle parole che seguono, Santoyo considera che in nessun altro paese nel mondo vi siano così tanti scrittori che traducono le proprie opere come in Spagna:

Nada frecuente es que en países de parecidas dimensiones, territorio y población, haya un número tan elevado de autores que traduzcan su propia obra a otro idioma como lo hay hoy en España. Diría más bien que, en lo que al número respecta, es algo inusitado en otras partes del mundo. Mi catálogo particular, seguramente incompleto, registra 237 autores peninsulares que regular o esporádicamente autotraducen, y eso tan solo a lo largo del siglo XX y primeros años del XXI [...]. Añádanse los de épocas anteriores y la cifra acaba siendo sorprendente⁷¹.

Riconosce, quindi, che l'autotraduzione in questo territorio “ha alcanzado un estatus literario y sociolingüístico sin posible parangón en otros puntos del planeta”⁷².

Per quanto riguarda i Paesi Baschi, Elizabete Manterola ha calcolato che il numero di autotraduzioni ha superato quello delle traduzioni allografe: in un corpus analizzato che comprende 436 traduzioni svolte dal basco allo spagnolo, ha rilevato che il 39,67% sono autotraduzioni, il 38,53% traduzioni allografe e il 4,12% (auto)traduzioni in collaborazione⁷³.

⁶⁸ cfr. JULIO CÉSAR SANTOYO, “Consideraciones acerca”, *op.cit.*, p.47

⁶⁹ CHRISTOPHER WHYTE, *op.cit.*, p.65

⁷⁰ JULIO CÉSAR SANTOYO, “Autotraducciones: Una perspectiva”, *op.cit.*, p.864

⁷¹ JULIO CÉSAR SANTOYO, “Consideraciones acerca”, *op.cit.*, p.47

⁷² *Ibidem*

⁷³ ELIZABETE MANTEROLA AGIRREZABALAGA, *La literatura vasca*, *op.cit.*, p.139

Per citare alcuni degli autotraduttori baschi, conviene ricordare Ramón Saizarbitoria (1944), Arantxa Urretabizkaia (1947), Mario Onaindía (1948-2003), Mariasun Landa (1949), Bernardo Atxaga (1951), Koldo Izagirre (1953), Juan Kruz Igerabide (1956), Felipe Juaristi (1957), Patxi Zubizarreta (1964) e Unai Elorriaga (1973)⁷⁴.

Anche la Galizia offre una lunga serie di autori che si dedicano all'autotraduzione, a cominciare da Rosalía de Castro (1837-1885), seguita da Eduardo Pondal (1835-1917), Manuel Curros Enríquez (1851-1908), Vicente Risco (1884-1963), Luis V. F. Pimentel (1895-1958), Eduardo Blanco-Amor (1897-1979), Álvaro Cunqueiro (1911-1981), Celso Emilio Ferreiro (1912-1979), Miguel González Garcés (1916-1989), Xosé Neira (1928-2015), Uxío Novoneyra (1930-1999) e Carlos Casares (1941-2002). Più recentemente, tra gli autotraduttori più attivi possiamo citare Marina Mayoral (1942), Alfredo Conde (1945), Carlos González Reigosa (1948), Suso de Toro (1956), Manuel Rivas (1957), Xavier Alcalá (1947), Víctor Freixanes (1951) e Xurxo Borrazás (1963).

Nelle aree di lingua catalana, l'autotraduzione compare già nel XIII secolo, con Raimondo Lullo (1232-1316), seguito poi da tantissimi altri scrittori, tra cui Enrique de Villena (1384-1434), Victor Balaguer (1824-1901), Jacint Verdaguer (1845-1902), Josep Carner (1884-1970), Teresa Pàmies (1919-2012), Baltasar Porcel (1937-2009), Eduardo Mendoza (1943), Antoni Marí (1944), Carme Riera (1948), Andreu Martín (1949), Lluís María Todó (1950), Quim Monzó (1952), Imma Monsó (1959), Sergi Pàmies (1960), Màrius Serra i Roig (1963), María de la Pau Janer (1966) e Lolita Bosch (1970)⁷⁵.

⁷⁴ cfr. ELIZABETE MANTEROLA AGIRREZABALAGA, "La autotraducción en la literatura vasca", in XOSÉ MANUEL DASILVA – HELENA TANQUEIRO (a cura di), *Aproximaciones a la autotraducción*, Editorial Academica del Hispanismo, Vigo 2011, pp.111-140; –, "Escribir y (auto)traducir en un sistema literario diglósico: la obra de Bernardo Atxaga", in CHRISTIAN LAGARDE – HELENA TANQUEIRO (a cura di), *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, Lambert-Lucas, Limoges 2013, pp.61-67; –, *La literatura vasca traducida*, Peter Lang, Bern 2014; –, "La autotraducción en el contexto vasco: entre distancia interlingüística y la constitución de un campo literario nacional transfronterizo", *Glottopol. Revue de sociolinguistique en ligne*, 25, 2015, pp.71-87

⁷⁵ Altri autotraduttori catalani sono Arnau de Vilanova (1240-1311), Miquel Agustí (1560-1630), Josep Romaguera (1642-1723), Jaime Balmes (1810-1848), Miquel Costa i Llobera (1854-1922), Santiago Rusiñol (1861-1931), Llorenç Villalonga (1897-1980), Agustí Bartra (1908-1982), Josep Palau y Fabre (1917-2008), Joan Perucho (1920-2003), Víctor Mora (1931-2016), Emilio Teixidor (1932-2012), Feliu Formosa (1934), Olga Xirinacs (1936), Joan Margarit i Consarnau (1938), Joan Francesc Mira i Casterà (1939), Terenci Moix (1942-2003), Narcís Comadira (1942), Pere Gimferrer (1945), Mercè Company

Pure se con una diffusione minore, l'autotraduzione è praticata anche in territori di lingua asturiana e aragonese, dove la sua comparsa è piuttosto recente, anche a causa del fatto che sono di fresca data la nascita e lo sviluppo della letteratura in queste due lingue. In ogni caso, è importante segnalare l'attuale emergenza dell'autotraduzione in queste aree linguistiche.

Per quanto riguarda l'asturiano, la maggior parte delle autotraduzioni realizzate da questa lingua sono traduzioni di poesia e tutte verso lo spagnolo. La prima versione autoriale risale al 1984 e si tratta della raccolta poetica *Estoiru*, di Antón García (1960), pubblicata in edizione bilingue asturiano-castigliano. A questa prima autotraduzione ne sono succedute altre dello stesso autore, come la traduzione di *Dies de muncho / Días de mucho* nel 2002 e di *La mirada aliella / La mirada atenta* nel 2011, oltre ad alcune autotraduzioni di Berta Piñán (1963), Xuan Bello (1965) e Xaviel Vilareyo y Villamil (1967-2015).

Le autotraduzioni dall'aragonese sono ancora più scarse e più recenti. Alcuni autotraduttori, principalmente autori di opere in versioni bilingui aragonese-castigliano, sono Nieu-Luzia Dueso (1930-2010), Anchel Conte (1942), Chusé Inazio Nabarro (1962), Chusé Raúl Usón (1966) e Carlos Diest (1968).

Infine, in Spagna l'autotraduzione è diffusissima nella letteratura per l'infanzia e per ragazzi. José Manuel López Gaseni ha calcolato che il 96,42% delle traduzioni di letteratura per l'infanzia e per ragazzi realizzate dal basco allo spagnolo tra il 1980 e il 2000 sono autotraduzioni⁷⁶. Alcuni autori baschi che scrivono per il pubblico infantile e si autotraducono sono Mariasun Landa (1949), Bernardo Atxaga (1951), Juan Kruz Igerabide (1956) e Patxi Zubizarreta (1964). Altrettanto nutrito è il gruppo di autotraduttori galiziani: Marilar Aleixandre (1947), Fina Casalderrey (1951), Gloria Sánchez (1958) e Marisa Núñez (1961); mentre tra gli scrittori catalani che si autotraducono troviamo Olga Xirinacs (1936), Mercè Company i González (1947),

(1947), Pep Subirós i Puig (1947-2016), Rafael Argullol Murgadas (1949), Valentí Puig (1949), Roser Caminals (1956), Toni Cabré (1957), Josep Francesc Delgado (1960), Sergi Belbel (1963), Flàvia Company (1963), Josep Riera i Font (1963).

cf. JULIO CÉSAR SANTOYO, "Autotraducciones: Una perspectiva", *op.cit.*; -, "Consideraciones acerca", *op.cit.*; MARÍA RECUENCO PEÑALVER, *op.cit.*; HELENA TANQUEIRO, *Autotradução: autoridade*, *op.cit.*

⁷⁶ JOSÉ MANUEL LÓPEZ GASENI, "La autotraducción en la LIJ vasca", *ANILLJ*, 5, 2007, pp.147-164

Jordi Sierra i Fabra (1947), Andreu Martín (1949), Jaume Ribera (1953), Maite Carranza (1958), Gemma Pasqual i Escrivà (1967), Care Santos (1970) e Lolita Bosch (1970).

Conseguenza di questo proliferare di autotraduttori e di autotraduzioni sul territorio spagnolo è che nel mondo accademico spagnolo è molta l'attenzione rivolta a questa pratica. Lo si vedrà nella seconda parte della prossima sezione di questa tesi, che sarà preceduta da una descrizione dell'ingresso e dello sviluppo dell'autotraduzione all'interno dei *Translation Studies*.

1.4. I *Self-Translation Studies*

Nel 1997, nel *Dictionary of Translation Studies*, si affermava che “little work has been done on autotranslation”⁷⁷. Analogamente, l'anno successivo, nella prima edizione della *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Rainier Grutman lamentava la mancanza di attenzione dedicata all'autotraduzione all'interno dei *Translation Studies*, affermando che l'autotraduzione era “frowned upon in literary studies. Translation scholars themselves have paid little attention to the phenomenon, perhaps because they thought it to be more akin to bilingualism than to translation proper”⁷⁸. Otto anni dopo, nel 2006, Santoyo riteneva che l'autotraduzione fosse ancora un “vast territory without history”, un “blank space”⁷⁹ nella storia della traduzione, nonostante essa fosse un aspetto molto interessante nella storia della traduttologia, uno dei fenomeni culturali, linguistici e letterari “más frecuentes e importantes en nuestra aldea global, y desde luego merecedora de mucha más atención de la que hasta ahora se le ha prestado”⁸⁰.

Tuttavia, le cose stavano iniziando a cambiare e, nel 2009, Grutman osservava che questa disciplina “once thought to be a marginal phenomenon [...], it has of late

⁷⁷ MARK SHUTTLEWORTH – MORIA COWIE, *Dictionary of Translation Studies*, St Jerome Publishing, Manchester 1997 p.13

⁷⁸ RAINIER GRUTMAN, “Auto-translation”, *op.cit.*, p.17

⁷⁹ JULIO CÉSAR SANTOYO, “Blank Spaces”, *op.cit.*, p.22

⁸⁰ JULIO CÉSAR SANTOYO, “Autotraducciones: Una perspectiva”, *op.cit.*, p.866

received considerable attention in the more culturally inclined provinces of translation studies”⁸¹. Già nel 2000, quando iniziava a crescere l’interesse verso questa pratica, Helena Tanqueiro l’aveva definita “an alternative line of study within literary translation theory”⁸².

Di recente, si è finalmente iniziato a parlare di *Self-translation Studies*, termine coniato da Simona Anselmi nel 2012 nel suo *On Self-translation. An Exploration in Self-translators’ Telois and Strategies* per indicare una sottocategoria dei *Translation Studies* che si occupa di autotraduzione⁸³. La tradutologa italiana scrive che:

Research into self-translation, namely the translation of texts by their own authors, is a newly established and rapidly growing sub-field within translation studies, to which the present study intends to contribute by offering a translation-based overview⁸⁴.

Difatti, con il nuovo millennio gli studi dedicati all’autotraduzione non soltanto sono decisamente aumentati, ma, dall’analisi di singoli autori considerati canonici, si è passati a studi più ampi, che cercano di porre una base teorica all’autotraduzione e che prendono in considerazione gli aspetti sociologici, politici e culturali legati a essa. Si cerca, quindi, di rispondere a domande come: chi autotraduce? Chi non lo fa? Da quali lingue a quali lingue? Con che frequenza? Perché? Come? Quali sono i fattori che influenzano questi aspetti?

Importante in questa direzione è la pubblicazione, nel 2013, del volume *L’autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, a opera di Christian Lagarde ed Helena Tanqueiro, che può essere considerato un tentativo di legittimazione di questo campo di ricerca⁸⁵. Nell’introduzione del volume, gli autori affermano, infatti, che il loro obiettivo è quello di “apporter la preuve à un lecteur pas forcément très averti, de la richesse et de l’ouverture d’un champ où il entend le convier, soit en tant que consommateur [...] soit comme futur contributeur”⁸⁶. Dai

⁸¹ RAINIER GRUTMAN, “Self-translation”, in MONA BAKER – GABRIELA SALDANHA (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London-New York 2009, p.257

⁸² HELENA TANQUEIRO, “Self-Translation as an Extreme”, *op.cit.*, p.62

⁸³ SIMONA ANSELM, *On Self-translation*, *op.cit.*, p.11

⁸⁴ *Ibidem*

⁸⁵ CHRISTIAN LAGARDE – HELENA TANQUEIRO (a cura di), *L’autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, Lambert-Lucas, Limoges 2013

⁸⁶ *Ivi*, p.13

ventotto contributi presenti in questo volume emerge la nuova attenzione rivolta ai condizionamenti contestuali nel processo autotraduttivo, soprattutto in realtà caratterizzate da asimmetria linguistica, ovvero in quelle situazioni in cui convivono più lingue di diverso status nello stesso territorio.

Con un approccio sociologico, anche il volume di Olga Castro, Sergi Mainer e Svetlana Page, pubblicato nel 2017 con il titolo *Self-translation and Power*, si dedica allo studio di questi contesti. I dodici contributi del volume, sulla base del *Cultural turn* e del *Power turn* nei *Translation Studies* e partendo dalla Teoria dei Polisistemi e dall'approccio sociolinguistico di Pascale Casanova, concentrano l'attenzione sulle relazioni di potere esistenti nei contesti di asimmetria linguistica, con un'attenzione particolare all'ambito europeo⁸⁷. Il loro assioma di partenza è che la traduzione è un "powerful act of mediation and transformation closely linked to existing power structures or counterpower activism within wider sociopolitical and cultural contexts"⁸⁸. Riconoscono che le lingue possiedono diversi status e che, pertanto, ogni contatto tra loro –inclusa l'(auto)traduzione– presuppone l'esistenza di conflitti e di rapporti di potere. Affermano, infatti, che:

[...] one of the aspects of multilingualism is a power differential between languages. Indeed, since various languages and cultures are rarely, if ever, of equal status in multilingual contexts, any encounter between them will inevitably contain some sort of underlining, constituent power⁸⁹.

In questi contesti di contatti tra le lingue rientrano la maggior parte delle realtà caratterizzate da bilinguismo, tra cui la Spagna, dove spagnolo, catalano, basco e galiziano, oltre a altre varietà linguistiche, convivono nello stesso territorio in una relazione non sempre 'pacifica'.

“dimostrare a un lettore non necessariamente molto informato la ricchezza e l'apertura di un campo in cui intendiamo invitarlo, o come lettore [...] o come futuro contributore”. (traduzione mia)

⁸⁷ OLGA CASTRO – SERGI MAINER – SVETLANA PAGE (a cura di), *Self-Translation and Power. Negotiating Identities in European Multilingual Contexts*, Palgrave Macmillan, London 2017; cfr. ITAMAR EVEN-ZOHAR, “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”, *Papers in Historical Poetics*, Porter Institute, Tel Aviv, 21-28, 1978, pp.45-51; –, “Polysystem Theory”, *Poetics Today*, 11, 1990, pp.9-26; PASCALE CASANOVA, *La République*, *op.cit.*; –, “Consécration et accumulation”, *op.cit.*

⁸⁸ OLGA CASTRO – SERGI MAINER – SVETLANA PAGE (a cura di), *op.cit.*, p.2

⁸⁹ *Ivi*, pp.1-2

L'autotraduzione è, pertanto, a partire da questo momento, considerata una pratica influenzata da condizionamenti esterni, tra cui interessi nazionali, politici ed economici, oltre a ideologie e politiche linguistiche. È così che compaiono studi dedicati ad autotraduttori appartenenti a realtà finora totalmente ignorate, caratterizzate da tensioni politiche, culturali e linguistiche, come per esempio autori portoricani, africani, indiani, antillani e indigeni in America Latina⁹⁰.

Il crescente interesse rivolto all'autotraduzione è visibile nel proliferare di numeri di riviste, monografie e convegni dedicati all'autotraduzione negli ultimi venti anni. In quanto ai primi, per citarne qualcuno, nel 2002 il numero 10 della rivista letteraria spagnola *Quimera. Revista de Literatura* è stato completamente dedicato a questo argomento, come anche nel 2011 l'intero numero 5 di *Oltreoceano*, rivista dell'Università degli Studi di Udine; nel 2005, nel numero 25 di *In Other Words. The Journal for Literary Translator* quattro articoli erano sull'autotraduzione; nel numero 16 del 2009 di *Quaderns: Revista de Traducció*, rivista dell'Università Autonoma di Barcellona del Dipartimento di Traduzione e Interpretazione, vi è una sezione chiamata "Autotraducció" composta da sei articoli; il numero monografico 25 di *Glottopol. Revue de sociolinguistique en ligne*, intitolato *L'autotraduction: une perspective sociolinguistique*, pubblicato nel 2015, è tutto dedicato all'autotraduzione e lo stesso avviene per l'ultimo numero di *New voices in Translation Studies* (22, 2020), intitolato *Rethinking (Self-)Translation in (Trans)national Contexts*.

In quanto alle monografie pubblicate, oltre a quelle già citate, meritano di essere nominati il volume di Michael Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, del 2001; *La autotraducción como mediación entre culturas* di Gema Soledad Castillo García, pubblicato nel 2006; il volume di Jan Walsh Hokenson e Marcella Munson, *The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-Translation* del 2007; *Traducción y autotraducción en las*

⁹⁰ Per approfondimenti sull'autotraduzione in America latina, cfr. LILA BUJALDÓN – BELÉN BISTUÉ – MELISA STOCCO (a cura di), *Literary Self-Translation in Hispanophone Contexts. Europe and the Americas*, Palgrave Macmillan, Cham 2019. In particolare, le parti I e II del volume indagano la presenza dell'autotraduzione nella letteratura indigena contemporanea in America Latina, con un'attenzione speciale rivolta al Messico e alla poesia mapuche in Cile e in Argentina (alcuni scrittori mapuche autotraduttori sono Liliana Ancalao, Jacqueline Caniguán, Adriana Pinda, Rayen Kvyeh e Leonel Lienlaf).

literaturas ibéricas, pubblicato nel 2010 da Enric Gallén, Francisco Lafarga e Luis Pegenaute; *Aproximaciones a la autotraducción*, pubblicato nel 2011 da Xosé Manuel Dasilva ed Helena Tanqueiro; Simona Anselmi pubblica nel 2012 *On Self-Translation. An Exploration in Self-Translators' Telois and Strategies*; di Dasilva è anche *Estudios sobre la autotraducción en el espacio ibérico*, pubblicato nel 2013; dello stesso anno è *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, pubblicato da Anthony Cordingley; Elizabete Manterola Agirrezabalaga dedica parte di *La literatura vasca traducida* (2014) all'autotraduzione nei Paesi Baschi; il volume *Autotraducció: de la teoria a la pràctica* di Josep Miquel Ramis Llaneras del 2014 è un tentativo di porre le basi teoriche a questo campo di studio; nel 2016 viene pubblicato da Alessandra Ferraro e Rainier Grutman *L'autotraduction littéraire: perspectives théoriques*; infine, del 2019 è *Literary Self-Translation in Hispanophone Contexts. Europe and the Americas*, a cura di Lila Bujaldón, Belén Bistué, e Melisa Stocco⁹¹.

Sono stati organizzati numerosi convegni e giornate dedicate all'autotraduzione, di cui sono stati pubblicati gli atti in volumi, come *IATIS Melbourne* (Monash University di Melbourne, 8-10 luglio 2009); *Autotraduzione: teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)* (Università degli Studi 'G. d'Annunzio' di Chieti-Pescara, 10-12 novembre 2010); *Autotraduzione. Testi e contesti* (Università di Bologna, 17-19 maggio 2011); *Autotraduction: frontières de la langue et la culture* (Université de Perpignan, 20-22 ottobre 2011); *Traduzione e autotraduzione. Un percorso attraverso i generi letterari*

⁹¹ MICHAEL OUSTINOFF, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, L'Harmattan, Paris 2001; GEMA SOLEDAD CASTILLO GARCÍA, *La (auto)traducción como mediación entre culturas*, Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares; JAN WALSH HOKENSON – MARCELLA MUNSON, *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation*, St. Jerome Publishing, Manchester 2007; ENRIC GALLÉN – FRANCISCO LAFARGA – LUIS PEGENAUTE (a cura di), *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*, Peter Lang, Bern 2010; XOSÉ MANUEL DASILVA – HELENA TANQUEIRO (a cura di), *Aproximaciones a la autotraducción*, Editorial Academica del Hispanismo, Vigo 2011; SIMONA ANSELMI, *On Self-translation. An Exploration in Self-translators' Telois and Strategies*. LED Edizioni Universitarie, Milano 2012; XOSÉ MANUEL DASILVA, *Estudios sobre la autotraducción en el espacio ibérico*, Peter Lang, Bern 2013; ANTHONY CORDINGLEY, *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, Continuum, London 2013; ELIZABETE MANTEROLA AGIRREZABALAGA, *La literatura vasca traducida*, Peter Lang, Bern 2014; JOSEP MIQUEL RAMIS LLANERAS, *Autotraducció. De la teoria a la pràctica*, Eumo Editorial, Universitat de Vic 2014; ALESSANDRA FERRARO – RAINIER GRUTMAN (a cura di), *L'autotraduction littéraire: perspectives théoriques*, Garnier, Paris 2016; LILA BUJALDÓN – BELÉN BISTUÉ – MELISA STOCCO (a cura di), *Literary Self-Translation in Hispanophone Contexts. Europe and the Americas*, Palgrave Macmillan, Cham 2019

(Università di Pisa, 29-30 novembre 2012)⁹²; *Self-translation in the Iberian Peninsula* (University College Cork, 20-21 settembre 2013); *Tradurre sé stessi – Translating oneself* (Università degli Studi di Roma, 15-16 dicembre 2016); *Traduire soi-meme. Réflexions autour de l'autotraduction* (Università degli Studi di Milano, 15 maggio 2017); e *(Auto)traduction et communication des imaginaires à l'heure de la rebabélisation du monde* (Université de Nice Sophia Antipolis, 22-23 maggio 2019)⁹³. Infine, la ricercatrice tedesca Eva Gentes ha creato, nel 2009, un blog –chiamato *Self-translation*– nel quale, oltre a raccogliere materiali, notizie e informazioni sull'autotraduzione, ogni tre mesi pubblica una bibliografia con tutto ciò che viene pubblicato su questa pratica, evidenziando di volta in volta le nuove pubblicazioni⁹⁴.

⁹² Questo convegno è molto importante per la varietà di generi letterari che sono stati presi in considerazione: quattro comunicazioni sono state dedicate alla didattica, tre ai testi poetici, tre alla prosa letteraria, due al teatro, due alla saggistica e due alla linguistica. L'attenzione degli studi sull'autotraduzione è sempre stata focalizzata sui testi letterari narrativi e poetici. Casi eccezionali sono stati gli studi di Valentina Mercuri e il numero 7, 2017 della rivista *Ticontre*. Valentina Mercuri si è occupata dell'autotraduzione di un sottogenere letterario, il diario e la scrittura autobiografica, nelle analisi delle traduzioni autoriali di Carlo Coccioli, che ha scritto *Piccolo Karma* in italiano e ha realizzato lui stesso le traduzioni in spagnolo (*Pequeño Karma*) e in francese (*Petit Karma*). (cfr. VALENTINA MERCURI, "Autotraducción, libertad de autor y mediación cultural: El caso del italiano Carlo Coccioli", *Quaderns. Revista de traducció*, 16, 2009, pp.135-142; –, "Autotraduzione e autobiografia", in ANDREA CECCHERELLI – GABRIELLA ELINA IMPOSTI – MONICA PEROTTO (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna 2013, pp.307-320). La prima sezione del numero 7 della rivista *Ticontre*, composta da nove articoli e intitolata "Narrazioni del sé e autotraduzione", ha l'obiettivo di esplorare la correlazione tra autotraduzione e autonarrazione, prendendo in analisi diversi contesti geografici e linguistici contemporanei in Europa, Stati Uniti e America del Sud (cfr. online <<http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/issue/view/9>>, consultato il 12 febbraio 2021). Inoltre, Julio César Santoyo (cfr., JULIO CÉSAR SANTOYO, "Esbozo de una historia", *op.cit.*, pp.23-35) offre un panorama diacronico dell'autotraduzione offrendo una lista di autotraduttori e autotraduzioni anche di generi diversi da quello letterario.

⁹³ MARCIAL RUBIO ÁRQUEZ – NICOLA D'ANTUONO (a cura di) *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, LED Edizioni Universitarie, Milano 2012; ANDREA CECCHERELLI – GABRIELLA ELINA IMPOSTI – MONICA PEROTTO (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna 2013 (le prime dieci comunicazioni raccolte nel volume possono essere considerati un tentativo di teorizzazione e di sistematizzazione di un campo di ricerca che in quegli anni era ancora poco definito); CHRISTIAN LAGARDE – HELENA TANQUEIRO (a cura di), *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, Lambert-Lucas, Limoges 2013; MONICA LUPETTI – VALERIA TOCCO (a cura di), *Traduzione e autotraduzione un percorso attraverso i generi letterari*, Edizioni ETS, Pisa 2013.

⁹⁴ EVA GENTES, Blog *Self-translation*, <http://self-translation.blogspot.it/> (consultato il 05 novembre 2020)

Da notare che la prima edizione, del 1° novembre 2012, era composta da 61 pagine⁹⁵ mentre l'ultima, datata giugno 2021 (XL edizione), è di ben 235 pagine⁹⁶. È la dimostrazione del fatto che all'autotraduzione sono state dedicate sempre maggiori attenzioni da parte degli studiosi e che si può ormai parlare di *Self-translation Studies*. In tutto questo proliferare di riviste, monografie, convegni e iniziative legate all'autotraduzione, la Spagna ha svolto e svolge un ruolo centrale, sicuramente anche a causa della sua tradizione multilingue e dell'elevato numero di autotraduttori presenti fin da sempre.

Presento, nella sezione che segue, pur se in modo riassuntivo, alcuni tra i più importanti studiosi provenienti da questo ambito, con le loro principali linee di ricerca.

1.4.1. I Self-translation Studies in Spagna

A partire dalla creazione del gruppo AUTOTRAD, gli studi in Spagna dedicati all'autotraduzione sono esplosi. Fondato nel 2002 presso il Dipartimento di Traduzione e Interpretazione dell'Università Autonoma di Barcellona e diretto da Helena Tanqueiro, si tratta del primo gruppo di ricerca che si dedica esclusivamente all'autotraduzione. Gli studi che vengono effettuati in questa sede coinvolgono principalmente spagnolo, catalano, galiziano, francese, italiano, inglese, portoghese e russo. Dal momento in cui è stato creato questo gruppo, si sono intensificate le ricerche sull'autotraduzione in tutto il territorio europeo, ma soprattutto in Spagna. È ciò che osserva Santoyo quando scrive che:

Fenómeno frecuente en la Península Ibérica ya desde el siglo XIII (Llull, Villena, Nebrija, fray Luis de León, Feijoo, Martínez de la Rosa, Ramiro de Maeztu), pero sobre todo en nuestros días (Cunqueiro, Atxaga, Rivas, Casares, Margarit, Riera, Gimferrer), la

⁹⁵ EVA GENTES, *Bibliography on self-translation: Update 2012*, <http://self-translation.blogspot.it/2012/11/bibliography-on-self-translation-update.html> (consultato il 05 novembre 2020)

⁹⁶ EVA GENTES, *Bibliography on self-translation: Update June 2021*, <https://self-translation.blogspot.com/2021/07/update-bibliography-on-self-translation.html> (consultato il 19 novembre 2021)

autotraducción viene despertando en los últimos años un creciente interés en el ámbito de los Estudios Descriptivos de Traducción⁹⁷.

AUTOTRAD è stato fondato con l'obiettivo di stimolare la riflessione teorica relativa a questo fenomeno, a cui fino all'anno della creazione del gruppo si era prestata poca attenzione. Era necessario stabilire una base teorica alla quale potessero poi fare riferimento i futuri sviluppi della disciplina, in quel momento ancora associata agli studi sul bilinguismo e non alla letteratura o alla traduzione. In uno dei manifesti del gruppo, viene dichiarato proprio che:

La création de ce groupe de recherche répond à la nécessité urgente selon nous de promouvoir l'étude de l'autotraduction sous une optique traductologique à une époque où, tel que le souligne le théoricien Rainier Grutman, les études littéraire et traductologiques négligent un champ d'analyse aussi prometteur que celui de l'autotraduction. Malheureusement, ce dernier est le plus souvent associé au bilinguisme, et non pas à la littérature ou à la traduction⁹⁸.

Dopo quasi vent'anni si può affermare che i membri di questo gruppo sono riusciti nel loro intento. Dopo i lavori pionieri di Helena Tanqueiro, Julio César Santoyo, Francesc Parcerisas e Xosé Manuel Dasilva, è succeduta una nuova generazione di studiosi, tra cui Patricia López López-Gay, Valentina Mercuri, Josep Miquel Ramis Llaneras, Elizabete Manterola Agirrezabalaga, María Recuenco Peñalver, Rexina Rodríguez Vega, Luisa Cotoner, José Manuel López Gaseni, Gema Soledad Castillo García, tra tanti altri, che ha contribuito in modo decisivo all'affermazione di questo campo di studio in Spagna. Dasilva parla addirittura dell'esistenza di una 'autotraductología ibérica':

Puede decirse de hecho que esta modalidad de traducción, de tanta vigencia hoy en día, ha encontrado un campo abonado en nuestro territorio a lo ancho de la historia. Cabría hablar incluso de una autotraducción ibérica como posible disciplina. No cabe ninguna duda, desde luego, de que el espacio ibérico constituye un lugar privilegiado para el

⁹⁷ JULIO CÉSAR SANTOYO, "Autotraducciones intrapeninsulares", *op.cit.*, p.365

⁹⁸ AUTOTRAD, *op.cit.*, pp.91-92

"La creazione di questo gruppo di ricerca risponde alla necessità, a nostro avviso urgente, di promuovere lo studio dell'autotraduzione con una prospettiva traduttologica, in un'epoca in cui, come sottolinea il teorico Rainier Grutman, gli studi letterari e traduttologici trascurano un campo d'analisi promettente quanto quello dell'autotraduzione. Sfortunatamente, quest'ultimo viene generalmente associato al bilinguismo, e non alla letteratura o alla traduzione". (traduzione mia)

análisis de este fenómeno, ya que en nuestra realidad lingüística y cultural la autotraducción se muestra como una manifestación no poco común⁹⁹.

Helena Tanqueiro, la fondatrice del gruppo, concentra le sue attenzioni sul concetto di autotraduttore come ‘traduttore privilegiato’. Secondo la studiosa, quattro sono le ragioni –che approfondirò nel secondo capitolo– per le quali si può assegnare questa etichetta alla figura dell’autotraduttore:

1. per la sua condizione di lettore modello che non fraintenderà mai l’autore;
2. per la sua doppia condizione di autore nella lingua di partenza e nella lingua di arrivo che gli permette licenze nel momento di tradurre l’opera, ma con le limitazioni proprie della traduzione che sono l’universo finzionale prestabilito e le implicazioni dell’incarico;
3. per il suo bilinguismo e biculturalismo essenziali che annullano le difficoltà di comprensione / espressione che possono influire in ogni traduttore;
4. per la sua ‘invisibilità’ reale, nel senso positivo che ha il concetto¹⁰⁰.

Tanqueiro ritiene che l’autotraduttore sarà sempre e comunque traduttore, e non di nuovo o ancora scrittore, in questo suo lavoro di trasposizione della propria opera in una seconda lingua. Come è stato presentato nelle prime pagine, la studiosa si occupa anche di “autotraducción mental o *in mente*”¹⁰¹.

Gli studi di Julio César Santoyo sono indispensabili per un approccio storiografico all’autotraduzione. Il suo principale impegno è stato fin dall’inizio quello di evidenziare che l’autotraduzione non è un fenomeno eccezionale e raro. In numerosi articoli ha dimostrato come l’autotraduzione sia un fenomeno che è sempre stato molto diffuso, offrendo elenchi di autotraduttori con le relative traduzioni autoriali realizzate

⁹⁹ XOSÉ MANUEL DASILVA, “La autotraducción vista”, *op.cit.*, p.265

¹⁰⁰ cfr. HELENA TANQUEIRO, “Un traductor”, *op.cit.*, p.26

¹⁰¹ cfr. HELENA TANQUEIRO, “Sobre la autotraducción de”, *op.cit.*

nel corso della storia, a partire da Flavius Josephus (37-100 d.C.), considerato il primo autotraduttore di sempre¹⁰².

Un altro studioso importantissimo per aver posto le basi teoriche per lo studio dell'autotraduzione è Rainier Grutman, che affronta lo studio dell'autotraduzione con una prospettiva sociologica. È anche grazie a lui che le attenzioni rivolte all'autotraduzione smettono di avere un carattere esclusivamente monografico, passando da una 'galerie du portraits' a una 'galaxie des langues'¹⁰³. Nel 2009, Grutman difendeva che, dallo studio isolato di singoli autotraduttori, attraverso il quale si poteva ottenere semplicemente una galleria di ritratti, bisognava passare a un'analisi della 'galassia delle lingue' che tenesse in considerazione i diversi contesti in cui l'autotraduzione viene praticata e tutti quei fattori esterni, oltre che interni, che la influenzano¹⁰⁴.

Quando parla di 'galassia delle lingue', Grutman si riferisce alla metafora proposta da Abram De Swaan, poi ripresa dalla 'teoria gravitazionale' di Louis-Jean Calvet, secondo i quali le lingue non godono tute dello stesso status e ogni contatto tra loro – quindi anche l'(auto)traduzione– non è orizzontale, ma riflette i rapporti di potere esistenti tra loro¹⁰⁵. Come in una galassia, esiste una lingua supercentrale, il sole, circondata da alcune lingue nazionali, come pianeti che girano intorno al sole nel sistema solare. A loro volta, queste lingue nazionali sono circondate da lingue regionali, come satelliti attorno ai pianeti. Insieme al numero di persone che parla una lingua come L1, L2 o lingua straniera, fattori economici, politici e ideologici

¹⁰² cfr. JULIO CÉSAR SANTOYO, "Traducciones de autor, *op.cit.*; –, "Autotraducciones: una perspectiva", *op.cit.*; –, "Autotraducciones intrapeninsulares", *op.cit.*; –, "La autotraducción en", *op.cit.*

¹⁰³ RAINIER GRUTMAN, "L'autotraduction, de la galerie de portraits à la galaxie des langues", in ALESSANDRA FERRARO – RAINIER GRUTMAN (a cura di), *L'Autotraduction littéraire. Perspective théoriques*, Classiques Garnier, Parigi 2016, pp.14-30

¹⁰⁴ cfr. RAINIER GRUTMAN, "La autotraducción en la galaxia", *op.cit.*

¹⁰⁵ cfr. ABRAM DE SWAAN, "The Emergent World Language System: an Introduction", *International Political Science Review/Revue Internationale de science politique*, 14, 3, 1993, pp.219-226; –, *Words of the World: the Global Language System*, Polity Press, Cambridge 2001; LOUIS-JEAN CALVET, *Pour une écologie des langues du monde*, Plon, Paris 1999; –, *Le marché aux langues*, Plon, Paris 2001; LOUIS-JEAN CALVET – ALAIN CALVET, *Baromètre Calvet des langues*, 2012, online <<http://wikilf.culture.fr/barometre2012/>> (consultato il 10 gennaio 2021). Già nel 1978, Itamar Even-Zohar aveva riconosciuto che "There is no equality in literary contacts" (ITAMAR EVEN-ZOHAR, "The Position of", *op.cit.*, p.48)

contribuiscono alla determinazione del valore di una lingua e della sua posizione in questa gerarchia. Nel caso del polisistema spagnolo, si può considerare il castigliano come lingua ‘sole’, il catalano, il basco e il galiziano come lingue ‘pianeti’, e le altre lingue e dialetti non ufficiali come lingue ‘satelliti’.

A partire dal riconoscimento del diverso valore delle lingue, Grutman divide l’autotraduzione in ‘autotraduzione orizzontale’ e ‘autotraduzione verticale’, a seconda se lo scambio avviene tra lingue che occupano la stessa posizione nella galassia o tra lingue con diversi livelli di potere¹⁰⁶. L’‘autotraduzione verticale’ viene a sua volta suddivisa in due categorie: ‘infra-autotraduzione’, quando il movimento è ‘verso valle’, quindi dalla lingua dominante alla lingua dominata, e ‘supra-autotraduzione’, quando, al contrario, il movimento è ‘verso monte’, dalla lingua dominata alla lingua dominante.

Inoltre, è a lui che si deve la nozione di autotraduzione come ‘arma a doppio taglio’. Grutman ritiene che l’autotraduzione “tanto puede aumentar la visibilidad de la versión en lengua mayoritaria que termina ocultando su creación en una lengua menos difundida, descalificándola de algún modo y confirmando al mismo tiempo la posición dominante del idioma central”¹⁰⁷. Il rapporto asimmetrico tra le lingue esistenti in un contesto multilingue fa sì che il processo autotraduttivo non sia sempre un’attività imparziale: se da una parte può fare in modo che un testo originalmente scritto in una lingua minoritaria possa ottenere maggiore visibilità, dall’altra parte vi è una tendenza a occultare l’origine del testo da parte della lingua e della cultura dominante, con un’appropriazione del testo tradotto da parte di questa, che rende la lingua e la cultura originali invisibili.

Di questo aspetto si occupano anche Francesc Parcerisas e Josep Miquel Ramis Llaneras, con particolare attenzione al contesto catalano. Francesc Parcerisas affronta in diversi articoli l’invisibilità del sistema catalano rispetto a quello spagnolo¹⁰⁸.

¹⁰⁶ cfr. RAINIER GRUTMAN, “L’autotraduzione «verticale»”, *op.cit.*, p.35

¹⁰⁷ RAINIER GRUTMAN, “La autotraducción en la galaxia”, *op.cit.*, pp.130-131; cfr. –, “L’autotraduction: dilemme social et entre-deux textuel”, *Atelier de Traduction*, 7, 2007, pp.193-202

¹⁰⁸ cfr. FRANCESC PARCERISAS I VÁZQUEZ, “Idéologie et autotraduction entre cultures asymétriques”, *Atelier de traduction*, 7, 2007, pp.111-119; –, “La difusió de la literatura catalana en el món editorial espanyol del segle xx”, in ENRIC GALLÉN – FRANCISCO LAFARGA – LUIS

Partendo dal caso catalano, analizza come l'autotraduzione possa servire da tecnica di camuffamento dell'originale per ragioni economiche. Osserva che spesso nell'autotraduzione castigliana viene omessa l'informazione che indica che siamo di fronte a un'(auto)traduzione, in quanto questa etichetta pare essere un ostacolo al successo dell'opera sul mercato spagnolo¹⁰⁹. Parcerisas ha dimostrato che i lettori preferiscono leggere originali e che, soprattutto, è difficile vendere traduzioni svolte a partire da lingue minorizzate¹¹⁰. Nel caso di autotraduzioni è facile presentare le versioni in lingua spagnola come originali: semplicemente si omettono le proprie origini senza esplicitare l'informazione relativa al processo di traduzione.

Xosé Manuel Dasilva, che si occupa del contesto galiziano, nonché di quello spagnolo e portoghese, definisce una traduzione di questo tipo un' 'autotraduzione opaca', in contrasto con l' 'autotraduzione trasparente' ¹¹¹. Un' 'autotraduzione opaca' è una "traducción del propio autor en la que no se indica que existe un texto escrito en otra lengua, transmitiéndose así al receptor del texto autotraducido la idea de que se encuentra ante una obra original"¹¹². In nessuna parte del testo autotradotto –copertina, frontespizio, pagina del copyright, prologo o note a piè di pagina– compare alcuna informazione che riveli la sua condizione di traduzione, facendo così percepire l'opera come un autentico originale. Al contrario, in un' 'autotraduzione trasparente', "no se oculta que hay un texto de partida"¹¹³.

Secondo Dasilva, in Spagna esiste una voracità endocentrica dello Stato che "reclama que los textos escritos en las lenguas periféricas no solo sean traducidos al castellano, sino que se presenten como verdaderos originales por medio de autotraducciones"¹¹⁴.

PEGENAUTE (a cura di), *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*, Peter Lang, Berna 2010, pp.193-220

¹⁰⁹ cfr. FRANCESC PARCERISAS I VÁZQUEZ, "La difusió de", *op.cit.*

¹¹⁰ *Ivi*, p.214

¹¹¹ XOSÉ MANUEL DASILVA, "La autotraducción transparente y la autotraducción opaca", in XOSÉ MANUEL DASILVA – HELENA TANQUEIRO (a cura di), *Aproximaciones a la autotraducción*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo 2011, pp.45-67

¹¹² XOSÉ MANUEL DASILVA, "La opacidad de la autotraducción entre lenguas asimétricas", *TRANS: revista de traductología*, 19, 2, 2015, p.171

¹¹³ *Ibidem*

¹¹⁴ XOSÉ MANUEL DASILVA, "Autotraducirse en Galicia: ¿bilinguismo o diglosia?", *Quaderns. Revista de traducció*, 16, 2009, p.146

Josep Miquel Ramis Llaneras, dopo una tesi dottorale e diversi contributi sullo scrittore Sebastià Juan Arbó, dedica all'autotraduzione riflessioni di carattere teorico e socioculturale¹¹⁵. Nella sua monografia *Autotraducció. De la teoria a la pràctica* (2014) mette in dialogo traduttologia, teoria letteraria e sociologia letteraria e riunisce diversi studi, visioni e teorie legate all'autotraduzione con l'intenzione di realizzare un manuale teorico che presenti varie questioni legate a questa pratica, tra cui i fattori e le motivazioni che portano all'autotraduzione, le sue ripercussioni e conseguenze sul sistema di partenza, sul sistema di arrivo e sullo scrittore e diverse tipologie di autotraduzioni e autotraduttori possibili¹¹⁶. Inoltre, in questo volume, Ramis Llaneras propone un interessante metodo di analisi per l'autotraduzione che sarà approfondito nel capitolo 4 di questa tesi¹¹⁷.

¹¹⁵ cfr. JOSEP MIQUEL RAMIS LLANERAS, *Sebastià Juan Arbó, autotraductor: de Terres de l'Ebre (1932) a Tierras del Ebro (1940)*, Treball de recerca de programa de doctorat, Universitat Pompeu Fabra 2008; –, “Sebastià Juan Arbó, autotraductor”, in ENRIC GALLÉN – FRANCISCO LAFARGA – LUIS PEGENAUTE (a cura di), *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*, Peter Lang, Berna 2010, pp.335-347; –, “Autotraducció i creació literària. El cas de Sebastià Juan Arbó”, *Catalonia*, 7 (2010), pp.1-16; –, “Traducir bajo control: la versión francesa de Tino Costa, de Sebastià Juan Arbó”, in XOSÉ MANUEL DASILVA – HELENA TANQUEIRO (a cura di), *Aproximaciones a la autotraducción*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo 2011, pp.197-216; –, “Autotraducció: ratificació i rectificació. El cas de Sebastià Juan Arbó”, in CHRISTIAN LAGARDE – HELENA TANQUEIRO (a cura di), *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, Lambert-Lucas, Limoges 2013, pp.167-183; –, “La autotraducción y el difícil encaje de sistemas literarios en contacto”, *EU-topías*, 5, 2013, pp.99-111; –, *Autotraducció. De la teoria a la pràctica*, Eumo Editorial, Universitat de Vic 2014; –, “The Failure of Self-translation in Catalan Literature”, in OLGA CASTRO – SERGI MAINER – SVETLANA PAGE (a cura di), *Self-Translation and Power. Negotiating Identities in European Multilingual Contexts*, Palgrave Macmillan, London 2017, pp.95-117; –, “Tipologia d'autotraductors i autotraduccions en la literatura catalana”, in ENRIC GALLÉN – JOSÉ FRANCISCO RUIZ CASANOVA. (a cura di), *Bilingüisme, autotraducció i literatura catalana*, Punctum, Lleida 2018, pp.39-68

¹¹⁶ cfr. JOSEP MIQUEL RAMIS LLANERAS, *Autotraducció. De la teoria, op.cit.*

¹¹⁷ La finalità di Ramis Llaneras è di proporre un metodo d'analisi descrittivo valido per tutte le autotraduzioni che prenda in considerazione sia gli aspetti testuali che contestuali dell'autotraduzione. Propone una tabella per l'analisi microtestuale comparata delle versioni e suddivide i cambiamenti in diverse sezioni. Le prime quattro riguardano cambiamenti in comune con la traduzione svolta da un'altra persona, l'ultima è caratteristica esclusiva dell'autotraduzione:

1. Cambiamenti lessicali o d'espressione: 1.1 Modifica del referente; 1.2 Modulazione del referente; 1.3 Esclusivamente stilistici;
2. Cambiamenti morfosintattici: 2.1 Tempi verbali; 2.2 Numero; 2.3 Modifica della punteggiatura; 2.4 Preposizioni;
3. Cambiamenti pragmatici: 3.1 Implicazioni; 3.2 Esplicitazioni; 3.3 Modifica del senso o del punto di vista; 3.4 Modifica dell'ordine;
4. Cambiamenti linguistici rispetto alla normativa: 4.1 Nella lingua 1; 4.2 Nella lingua 2;

Come Parcerisas, anche le attenzioni di Ramis Llaneras si centrano principalmente sulle situazioni di lingue e letterature in contatto. L'autore suddivide l'autotraduzione in 'autotraducción intraestatal' o 'autotraducción entre literaturas en contacto' e 'autotraducción interestatal', a seconda se i sistemi linguistici implicati coesistono o no nello stesso territorio¹¹⁸. Nel caso di 'autotraduzioni interstatali', gli autori traducono le loro opere fisicamente lontani dal proprio paese di provenienza, come fecero Samuel Beckett e Vladimir Nabokov. In quanto alle 'autotraduzioni intrastatali', queste vengono realizzate in contesti in cui due lingue e culture convivono nello stesso territorio, secondo Ramis Llaneras, non in modo pacifico, ma in una "inevitable competencia directa"¹¹⁹. La ragione risiede nell'asimmetria linguistica esistente nei contesti bi- o multilingui. Lo studioso catalano osserva che "les tensions lingüístiques són habituals en les situacions de contacte entre llengües" e che "es en estas mismas culturas en las que también se encuentran las actitudes más beligerantes con la autotraducción"¹²⁰, arrivando al punto di "borrar por completo cualquier rastro de la cultura de origen"¹²¹.

In particolar modo, la sua attenzione è rivolta al contesto catalano. Analogamente a Grutman, Ramis Llaneras ritiene che, se l'autotraduzione può essere considerata per uno scrittore in lingua catalana uno strumento perfetto per accedere al mercato nazionale e internazionale, per ottenere così maggiore visibilità e anche per avere un riscontro economico maggiore, quello che in realtà avviene è esattamente l'opposto, dato che si verifica un'appropriazione da parte del sistema spagnolo, che è in posizione dominante, ha il potere e decide cosa, come e quando tradurre. Il risultato è un'invisibilità e una subordinazione del sistema catalano rispetto a quello spagnolo. La letteratura catalana è, secondo lo studioso, in pericolo, tanto che ha affermato che prima o poi quella che è nell'attualità una semplice tendenza a presentare le traduzioni di opere catalane come originali del sistema spagnolo potrebbe portare all'estinzione della letteratura catalana¹²².

5. Cambiamenti specifici dell'autore: 5.1 Soppressioni; 5.2 Addizioni; 5.3 permutazione
(cfr. *Ivi*, pp.133-147)

¹¹⁸ *Ivi*, p.38

¹¹⁹ *Ibidem*

¹²⁰ *Ivi*, p.40

¹²¹ JOSEP MIQUEL RAMIS LLANERAS, "La autotraducción y el difícil", *op.cit.*, p.100

¹²² *Ibidem*

Elizabete Manterola Agirrezabalaga si occupa, invece, del contesto basco¹²³. La premessa da cui parte è che il territorio basco è caratterizzato da una situazione di diglossia, in quanto la lingua e la letteratura basche si trovano in posizione di marginalità e dipendenza rispetto a quelle spagnole. Il suo contributo più importante è sicuramente la realizzazione del catalogo ELI (Euskal Literatura Itzuliaren Katalogoa)¹²⁴, un *database* a libero accesso online che raccoglie i riferimenti bibliografici di tutti i libri che sono stati tradotti dal basco, dal primo libro tradotto in francese nel 1657 all'attualità.

In *La literatura vasca traducida* (2014), dopo una presentazione della situazione sociolinguistica dei Paesi Baschi, la studiosa si propone di analizzare il catalogo per mostrare cosa e come si è tradotto da questa lingua¹²⁵. I risultati sono raccolti in base a diversi parametri, tra cui la cronologia delle traduzioni, il numero di opere originali per autore, il numero di pubblicazioni meta per autore, il numero di lingue meta per autore, i titoli più tradotti, i traduttori, i generi letterari e le lingue meta. Da questo catalogo Manterola seleziona le traduzioni in lingua spagnola e analizza quali sono autotraduzioni, (auto)traduzioni in collaborazione o traduzioni allografe. Conclude la monografia con una sezione dedicata a Bernardo Atxaga, lo scrittore e autotraduttore più prolifico dell'ambito basco.

Oltre che di autotraduzione, Manterola si occupa di traduzione indiretta, ovvero la traduzione svolta non da un originale ma da una traduzione. La tradutologa considera questa pratica una conseguenza della posizione periferica della lingua e della letteratura basche. Le traduzioni a lingue diverse dallo spagnolo, infatti, vengono

¹²³ cfr. ELIZABETE MANTEROLA AGIRREZABALAGA, "La autotraducción en la literatura vasca", in XOSÉ MANUEL DASILVA – HELENA TANQUEIRO (a cura di), *Aproximaciones a la autotraducción*, Editorial Academica del Hispanismo, Vigo 2011, pp.111-140; –, "Escribir y (auto)traducir en un sistema literario diglósico: la obra de Bernardo Atxaga", in CHRISTIAN LAGARDE – HELENA TANQUEIRO (a cura di), *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, Lambert-Lucas, Limoges 2013, pp.61-67; –, *La literatura vasca traducida*, Peter Lang, Bern 2014; –, "La autotraducción en el contexto vasco: entre distancia interlingüística y la constitución de un campo literario nacional transfronterizo", *Glottopol. Revue de sociolinguistique en ligne*, 25, 2015, pp.71-87

¹²⁴ Il catalogo ELI è consultabile online all'indirizzo <http://www.ehu.es/ehg/eli/> (consultato il 23 ottobre 2020)

¹²⁵ ELIZABETE MANTEROLA AGIRREZABALAGA, *La literatura vasca*, op.cit.

spesso realizzate facendo riferimento all’(auto)traduzione spagnola invece che alla prima versione in basco.

Inoltre, la studiosa si occupa anche di (auto)traduzione in collaborazione o autotraduzione parzialmente autoriale, ovvero quei casi in cui l’autore e il traduttore non realizzano tutto il processo di traduzione in autonomia, ma lavorano in collaborazione¹²⁶.

Patricia López-López Gay, membro del gruppo AUTOTRAD, studia la visibilità e l’invisibilità nell’autotraduzione, concentrandosi sull’analisi comparata delle versioni nelle diverse lingue, in particolare delle opere di Agustín Gómez-Arcos e Jorge Semprún, tenendo come punto di riferimento le teorie di Lawrence Venuti e i termini di ‘straniamento’ e ‘addomesticazione’ da lui teorizzati, con particolare attenzione agli aspetti culturali¹²⁷. Secondo la ricercatrice, attraverso l’autotraduzione “se alcanza el modelo de invisibilidad occidental”¹²⁸, ovvero ciò che Venuti critica e che ritiene essere il metodo di traduzione preferito in Occidente: una traduzione che si adatta al sistema meta in modo da essere letta come se fosse stata scritta direttamente nella lingua di arrivo, nascondendo il sistema di partenza. Sulla stessa linea di Venuti, López-López Gay difende la visibilità dell’(auto)traduzione e critica la pratica comune

¹²⁶ ELIZABETE MANTEROLA AGIRREZABALAGA, “Collaborative Self-translation in a Minority Language: Power Implications in the Process, the Actors and the Literary Systems Involved”, in OLGA CASTRO – SERGI MAINER – SVETLANA PAGE (a cura di), *Self-Translation and Power. Negotiating Identities in European Multilingual Contexts*, Palgrave Macmillan, London 2017, pp.191-216

¹²⁷ cfr. LAWRENCE VENUTI, *The Translator’s Invisibility. A History of Translation*, Routledge, London 1995; –, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, Routledge, London 1998; PATRICIA LÓPEZ LÓPEZ-GAY, *(Auto)traducción y (re)creación: Un pájaro quemado vivo, de Agustín Gómez Arcos*, Instituto de Estudios Almerienses, Almería 2005; –, *La autotraducción literaria: Traducibilidad, fidelidad, visibilidad: Análisis de las autotraducciones de Agustín Gómez-Arcos y Jorge Semprún*, tesi di dottorato, Universidad Autónoma de Barcelona 2008; –, “Pour une visibilité de la traduction?: L’autotraduction en tant que produit culturel dans le champ littéraire”, *Quaderns: Revista de Traducció*, 16, 2009, pp.113–116; –, “Apuntes sobre la visibilidad en la autotraducción realizada a, o entre, lenguas ibéricas”, in ENRIC GALLÉN – FRANCISCO LAFARGA – LUIS PEGENAUTE (a cura di), *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*, Peter Lang, Bern 2010, pp.281-293; –, “La traducción, la autoría y la vida. Sobre la autotraducción de Jorge Semprún”, in XOSÉ MANUEL DASILVA – HELENA TANQUEIRO (a cura di), *Aproximaciones a la autotraducción* Editorial Academia del Hispanismo, Vigo 2011, pp.93-110

¹²⁸ PATRICIA LÓPEZ LÓPEZ-GAY, “Apuntes sobre la visibilidad”, *op.cit.*, p.287

nello stato spagnolo di presentare le autotraduzioni di opere originalmente scritte in catalano, galiziano o basco come opere originali spagnole.

Prima di concludere questa presentazione dello stato dell'arte dell'autotraduzione, ritengo importante sottolineare che, nonostante l'aumento di studi e ricerche che ho presentato, vi sono ancora molte carenze all'interno dei *Self-Translation Studies*. Tanto per cominciare, questi studi sono stati quasi tutti centrati sui testi letterari – narrativa, poesia e teatro –, lasciando da parte altre tipologie testuali, come testi legali, pubblicitari, governativi, turistici, tecnici, scientifici, ecc., dove l'autotraduzione, ampiamente praticata, è stata finora praticamente ignorata. In campo accademico, per esempio, soprattutto nei settori scientifici e tecnologici, è comune che gli studiosi autotraducano i propri articoli in o dall'inglese. Inoltre, mancano studi sull'autotraduzione nella letteratura per l'infanzia e per ragazzi, genere molto produttivo in Spagna e in cui l'autotraduzione è estremamente diffusa¹²⁹.

¹²⁹ Gli studi sull'autotraduzione nella letteratura per l'infanzia e per ragazzi si potrebbe dire che sono inesistenti. Per ora sono stati trovati solo tre articoli sull'autotraduzione in questo genere letterario nei Paesi Baschi e in Galizia:

1. JOSÉ MANUEL LÓPEZ GASENI, “La autotraducción en la LIJ vasca”, *ANILIJ*, 5, 2007, pp.147-164
2. MÓNICA DOMÍNGUEZ PÉREZ, “Autotraducciones de literatura infantil entre el gallego y el castellano”, *Moenia*, 18, 2012, pp.511-528
3. SABELA BARÁ LOURO, “Autotraducción y traducción ajena: Fina Casalderrey”, *Transfer*, 15, 1-2, 2020, pp.251-275

Alcuni riferimenti sono stati trovati anche in ELIZABETE MANTEROLA AGIRREZABALAGA, *La literatura vasca, op.cit.*

Capitolo 2

L'autotraduzione come transcreazione

2.1. L'autotraduzione è traduzione? Il dibattito tra traduzione e riscrittura o ricreazione

All'interno dei *Self-Translation Studies* troviamo due posizioni contrastanti sul modo di concepire l'autotraduzione. Da una parte, l'autotraduzione è vista come una pura "translational practice", dall'altra, c'è chi la considera "more a form of original writing than translation proper"¹³⁰.

La prima posizione è visibile nelle definizioni di autotraduzione fornite da Anton Popovič e da Rainier Grutman che sono state presentate all'inizio di questa tesi¹³¹. Secondo il primo, l'autotraduzione consiste nella traduzione, realizzata dall'autore stesso, di un'opera originale in un'altra lingua. Aggiunge il semiologo cecoslovacco che, "due to its modeling relation to the original text, the autotranslation cannot be regarded as a variant of the original text but as a true translation"¹³², difendendo così il non considerare l'autotraduzione una variante del testo originale, ma un'autentica traduzione.

Analogamente, Helena Tanqueiro e gli studiosi membri del gruppo AUTOTRAD partono dal presupposto che "l'autotraduzione è traduzione"¹³³: Josep Miquel Ramis

¹³⁰ SIMONA ANSELMINI, "Selftranslators' rewriting, *op.cit.*, p.1

¹³¹ cfr. ANTON POPOVIČ, *Dictionary, op.cit.*, p.19; RAINIER GRUTMAN, "Auto-translation", *op.cit.*, p.17

¹³² ANTON POPOVIČ, *Dictionary, op.cit.*, p.19

¹³³ cfr. HELENA TANQUEIRO, "Un traductor", *op.cit.*; -, "L'autotraduction comme", *op.cit.*; HELENA TANQUEIRO, "L'Autotraduction en tant que traduction", *Quaderns: Revista de Traducció*, 16, 2009, pp.108-112

Llaneras considera l'autotraduzione una traduzione e afferma che “plantejar l'autotraducció com una cosa diferent de la traducció és absurd”¹³⁴; secondo Patricia López López-Gay, “la autotraducción es incontestablemente traducción”¹³⁵; Valentina Mercuri dichiara di rifiutare “la definición de autotraducción como ‘versión’”, dato che “la autotraducción es traducción”¹³⁶.

Come è già stato indicato, gli studi preliminari di Helena Tanqueiro e la formazione del gruppo AUTOTRAD hanno sancito una svolta per il progressivo sviluppo dei *Self-Translation Studies*. Tanqueiro inserisce lo studio dell'autotraduzione all'interno delle teorie di traduzione letteraria, ponendo un'attenzione speciale all'aspetto culturale legato a questa pratica e al ruolo dell'autotraduttore, che considera sempre un traduttore¹³⁷.

Nel manifesto del gruppo AUTOTRAD, pubblicato nel 2007, si ripete più volte che “l'autotraduction *est* traduction” e che “l'autotraducteur *est* en effet un traducteur”¹³⁸, come assiomi di base da cui partire per i futuri studi legati a questa pratica, come si può osservare dallo schema che segue, proposto da Valentina Mercuri:

¹³⁴ JOSEP MIQUEL RAMIS LLANERAS, *Autotraducció. De la teoria, op.cit.*, p.27

“Prendere in considerazione l'autotraduzione come una cosa diversa dalla traduzione è assurdo”. (traduzione mia)

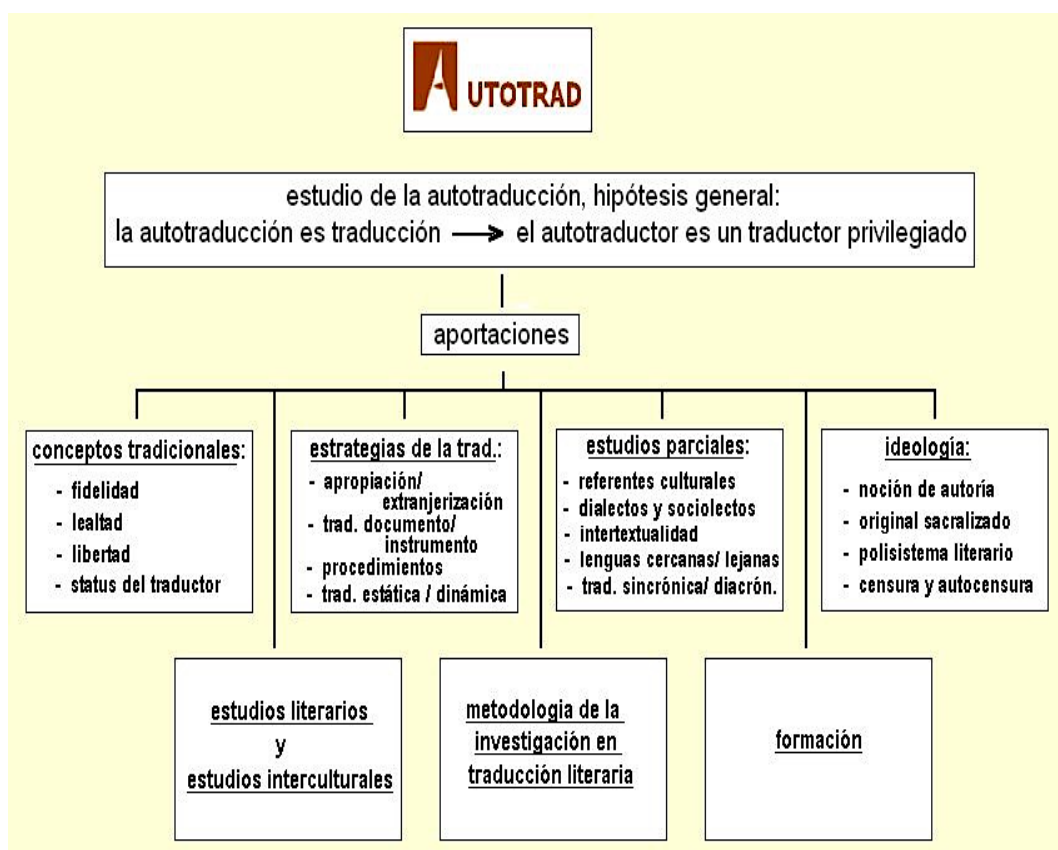
¹³⁵ PATRICIA LÓPEZ LÓPEZ-GAY, “La traducción, la autoría”, *op.cit.*, p.95; cfr. –, *La autotraducción literaria, op.cit.*

¹³⁶ VALENTINA MERCURI, PICCOLO KARMA de CARLO COCCIOLI: *un caso extremo de autotraducción*, tesi di dottorato, Universidad Autónoma de Barcelona 2010, p.89

¹³⁷ cfr. HELENA TANQUEIRO, “Traduir una obra autotraduïda”, *V Seminari sobre la Traducció a Catalunya. Quaderns Divulgatius*, 8, 1997, pp.39-44; –, “Un traductor”, *op.cit.*; HELENA TANQUEIRO, “Self-Translation as an Extreme”, *op.cit.*

¹³⁸ AUTOTRAD, *op.cit.*, p.97

Figura 2.1 I contributi del gruppo AUTOTRAD



Fonte: VALENTINA MERCURI, *PICCOLO KARMA* de CARLO COCCIOLI: un caso estremo, *op.cit.*, p.25

Lo schema raccoglie i contributi del gruppo AUTOTRAD, che possono essere suddivisi in sette categorie: ‘concetti tradizionali’ (fedeltà, lealtà, libertà, status del traduttore), ‘strategie di traduzione’ (appropriazione / straniamento, traduzione documento / strumento, procedimenti, traduzione statica / dinamica), ‘studi parziali’ (referenti culturali, dialetti e socioletti, intertestualità, lingue vicine / lontane, traduzione sincronica / diacronica), ‘ideologia’ (nozione di autorialità, originale sacralizzato, polisistema letterario, censura e autocensura), ‘studi letterari e studi interculturali’, ‘metodologia di ricerca nella traduzione letteraria’ e ‘formazione’.

L’ipotesi generale da cui si dovevano sviluppare questi sette approcci era, come si può leggere all’inizio dello schema, che l’autotraduzione è traduzione¹³⁹. Tuttavia,

¹³⁹ Oltre agli esperti già presentati, sono di questo pensiero anche Gérard Genette, Rexina Rodríguez Vega e Michaël Oustinoff. Cfr. GÉRARD GENETTE, *L’œuvre d’art: immanence et transcendance*, Éditions du Seuil 1994; REXINA RODRÍGUEZ VEGA, “Superar el original”, online

partendo dal presupposto che l'autotraduttore è sempre e comunque un traduttore, Helena Tanqueiro lo definisce un 'traduttore privilegiato' e ne elenca quattro motivazioni, che ho già indicato nel primo capitolo di questa tesi ma ripropongo qui trascrivendo le parole della tradutologa:

- por su condición de lector modelo que nunca malinterpretará al autor;
- por su doble condición de autor en la lengua de partida y en la lengua de llegada que le permite licencias en el momento de traducir su obra, pero con las limitaciones propias de la traducción que son el universo ficcional preestablecido y las implicaciones del encargo;
- por su bilingüismo y biculturalismo esenciales que anulan las dificultades de comprensión/expresión que pueden influir en cada traductor;
- por su «invisibilidad» real, en el sentido positivo que tiene el concepto¹⁴⁰.

L'autotraduttore è quindi, in primo luogo, un lettore privilegiato nella fase di comprensione del testo, un lettore *sui generis* che conosce perfettamente le intenzioni dell'autore. Helena Tanqueiro parte dai concetti di 'lettore modello' e di 'autore modello' teorizzati da Umberto Eco, prima in *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (1979)¹⁴¹ e poi in una serie di interventi raccolti nel volume *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (1994)¹⁴². Eco contrappone il 'lettore modello' al 'lettore empirico', ovvero colui che "può essere chiunque stia leggendo il testo in quel momento: questi può leggere in diversi modi e non c'è nessuna legge che gli imponga come leggere, egli può accontentarsi anche solo di un primo livello di lettura ovvero della sola comprensione della trama"¹⁴³. Al contrario, dal 'lettore modello' ci si aspetta che possa interpretare a fondo il testo, in un modo simile all'autore¹⁴⁴. Il 'lettore modello' è in grado di avvicinarsi alle intenzioni dell'autore e di realizzare una lettura di secondo livello.

<https://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/febrero_00/17022000.htm> (consultato il 29 luglio 2021); MICHAËL OUSTINOFF, *Bilinguisme d'écriture*, op.cit.

¹⁴⁰ HELENA TANQUEIRO, "Un traductor", op.cit., p.27

¹⁴¹ UMBERTO ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979

¹⁴² UMBERTO ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano 1994

¹⁴³ MARIA FRANCESCA PONZI, "Le regole del gioco tra Calvino ed Eco", online <<http://www.gothicnetwork.org/articoli/regole-del-gioco-tra-calvino-ed-eco>> (consultato il 19 novembre 2021)

¹⁴⁴ *Ibidem*

Il traduttore deve essere un ‘lettore modello’, ma, al contempo, anche ‘autore modello’, in quanto dovrà assumere un doppio ruolo nella stesura dell’opera in una nuova lingua. L’autotraduttore è un lettore *sui generis*, che, essendo autore del testo originale, lo dovrebbe comprendere nella sua totalità. Prima di tradurre un testo, da un traduttore ci si aspetta che si informi sull’autore, le sue opere, i suoi pensieri e il suo stile; l’autotraduttore non ha bisogno di farlo.

Il traduttore dovrebbe, inoltre, conoscere la finalità dell’opera che sta traducendo e sottoporsi a una lettura attenta e profonda del testo. In questa fase di comprensione c’è sempre il rischio di un’errata interpretazione. A questo proposito, Valentín García Yebra riconosce che un traduttore può avvicinarsi alla comprensione del testo, ma non riuscirà mai a raggiungerla completamente, affermando che “la comprensión total de un texto es realmente inalcanzable” e che chi può capirlo totalmente è soltanto l’autore¹⁴⁵. García Yebra definisce l’autore un lettore ideale, il quale, essendo il creatore del testo, al momento di tradurlo non può incorrere in interpretazioni erronee¹⁴⁶. L’autotraduttore sarà così un lettore e autore *sui generis*, nel quale coincidono le tre figure di ‘lettore modello’, ‘autore modello’ e traduttore. Conoscendo le intenzioni che hanno portato alla stesura dell’opera che sta traducendo e la rete di significati sulla base dei quali ha costruito il testo, l’autotraduttore “nunca malinterpretará las ‘verdaderas intenciones’ del autor original”¹⁴⁷. A questo proposito Julio César Santoyo afferma che:

[...] lo cierto es que nadie como el propio autor, nadie con más autoridad que él para resolver las dudas y responder a las preguntas que todo traductor se hace cuando se enfrenta a las sutilezas de un texto ajeno; nadie como él para desentrañar el sentido y el significado cierto del texto [...] En nuestro caso, el autor es el traductor, el traductor es el autor¹⁴⁸.

Santoyo ritiene l’autore –e di conseguenza l’autotraduttore– il miglior soggetto per risolvere dubbi e domande che sorgono durante il processo traduttivo e per districare il vero senso e i significati di un testo.

¹⁴⁵ VALENTÍN GARCÍA YEBRA, *Teoría y práctica de la traducción*, vol. 1, Editorial Gredos, Madrid 1989, p.31

¹⁴⁶ cfr. *Ibidem*

¹⁴⁷ GEMA SOLEDAD CASTILLO GARCÍA, *op.cit.*, p.88

¹⁴⁸ JULIO CÉSAR SANTOYO, “Autotraducciones: Una perspectiva”, *op.cit.*, p.864

Tuttavia, diversi studiosi difendono la posizione contraria, ovvero che l'autore sia il peggiore traduttore di se stesso. Secondo Christopher Whyte, per esempio, la persona meno adatta a realizzare la traduzione delle proprie opere è l'autore stesso¹⁴⁹. Sulla stessa linea, Miguel Sáenz afferma che “a la hora de expresarlo en otro idioma [...] los autores no son buenos traductores de su propia obra, y una razón puede ser, evidentemente, la falta de distancia”, ritenendo che la cosa migliore è che un traduttore allografo realizzi una traduzione che poi revisionerà e modificherà insieme all'autore¹⁵⁰.

Il secondo motivo per cui Helena Tanqueiro definisce l'autotraduttore un traduttore privilegiato è il fatto che, nella fase di stesura, l'autotraduttore può permettersi delle libertà che a un altro traduttore sarebbero vietate o, se non vietate, molto probabilmente, per un traduttore allografo, comporterebbero il rischio di essere accusato di tradimento e infedeltà verso l'autore e il testo originale. Helena Tanqueiro definisce pertanto l'autotraduttore un autore *sui generis* dotato di “unas libertades que no se pueden permitir los demás traductores”¹⁵¹. L'autotraduttore, in virtù della sua condizione di creatore dell'originale, può rielaborare il suo testo, eliminare parti, aggiungerle e modificarle, in quanto, essendo responsabile della propria opera, può modificare ciò che desidera durante il processo di traduzione. È ciò che osserva Paola Desideri, quando scrive che:

Lo status dell'autotraduttore potrebbe sembrare quello di un traduttore “privilegiato”, perché l'auctoritas di cui gode pare consentirgli una libertà di interpretazione superiore a qualsiasi altra versione elaborata da un traduttore professionista, permettendogli quindi di manipolare, in misura anche notevole, il testo di partenza con omissioni, reticenze, inserimenti, ampliamenti e spostamenti di sequenze testuali, con innovazioni e variazioni a livello sintattico, prosodico, lessicale, retorico (si pensi alle forme idiomatiche ed ellittiche, alle metafore), modificando, o addirittura capovolgendo semanticamente, certi tratti che nessun traduttore oserebbe fare, compresi quelli concernenti l'impianto narrativo o lo statuto dei personaggi¹⁵².

¹⁴⁹ cfr. CHRISTOPHER WHYTE, *op.cit.*, p.68

¹⁵⁰ MIGUEL SÁENZ, “Autor y Traductor”, *Senez*, 14, 1994, online <<https://eizie.eus/es/publicaciones/senez/19930701/saenz>> (consultato il 29 luglio 2021)

¹⁵¹ HELENA TANQUEIRO, “Un traductor”, *op.cit.*, p.22

¹⁵² PAOLA DESIDERI, *op.cit.*, p.16

Tanqueiro e i suoi discepoli parlano, tuttavia, di un “nivel de libertad limitado”¹⁵³, perché l’autotraduttore non potrà concedersi qualunque libertà, ma dovrà sempre rispettare alcuni limiti imposti dal testo originale. Nella fase di traduzione dell’opera, il processo di creazione della trama, dei personaggi e delle ambientazioni è concluso e i lettori ideali sono già stati definiti¹⁵⁴. Questo vincolo è una delle argomentazioni più utilizzate da coloro che ritengono l’autotraduzione una traduzione. Nonostante i privilegi di cui gode, l’autotraduttore non potrà modificare l’universo finzionale che è già stato creato. Helena Tanqueiro ritiene che un’autotraduzione “est réalisée à partir d’une œuvre originale dont l’univers diégétique est prédéterminé et complètement défini”¹⁵⁵ e che l’autotraduttore dovrà rispettare ciò che è già stabilito dal testo originale. A tale proposito, dichiara che:

Creemos que esta reflexión permite que situemos al autotraductor más entre los traductores que entre los autores, porque, aunque en su calidad de autores continuarían disponiendo de unas libertades que no se pueden permitir los demás traductores y se encuentran en una situación privilegiada por el acceso que tienen a la “verdadera intención” del autor, en el momento que empiezan a traducir, el proceso de creación del universo ficcional ya se encuentra acabado en la obra original y los lectores ideales ya están definidos. Así, en general, se limitan a tareas que requieren competencias del otro rol, el de traductor, aunque en este caso el traductor sea un traductor sui generis por su conocimiento de la obra original¹⁵⁶.

Come possiamo dedurre da questa affermazione, pur disponendo di libertà di cui non godono gli altri traduttori, l’autotraduttore è, secondo Tanqueiro, un traduttore e, nello svolgere il suo lavoro, applicherà competenze, tecniche e strategie proprie di questa figura. Nel manifesto del gruppo AUTOTRAD del 2007 si può leggere che:

Par ailleurs, l’autotraduction est en littérature une activité par laquelle l’auteur peut recréer ce que l’on aurait cru fixe, inamovible (son œuvre), tout en respectant certaines contraintes qui font de l’autotraduction une traduction, et non pas une autre modalité de réécriture¹⁵⁷.

¹⁵³ GEMA SOLEDAD CASTILLO GARCÍA, *op.cit.*, p.89

¹⁵⁴ cfr. HELENA TANQUEIRO, “Un traductor”, *op.cit.*, p.22

¹⁵⁵ HELENA TANQUEIRO, “L’Autotraduction en tant que”, *op.cit.*, p.108

“viene realizzata a partire da un’opera originale il cui universo diegetico è predeterminato e completamente definito”. (traduzione mia)

¹⁵⁶ HELENA TANQUEIRO, “Un traductor”, *op.cit.*, p.22

¹⁵⁷ AUTOTRAD, *op.cit.*, p.94

Analogamente, Josep Miquel Ramis Llaneras, afferma che l'autotraduttore "pot adaptar tant com vulgui el seu text al nou lector, però aquesta adaptació mantindrà els límits dins la gènesi general de la ficció i es podrà considerar sempre una traducció"¹⁵⁸. Autotradurre, pertanto, significa ricomporre un testo *ex-novo* e non *ex-nihilo*, come afferma anche Valeria Sperti¹⁵⁹.

Anche Patricia López López-Gay ritiene che l'autotraduttore sia più simile a un traduttore piuttosto che a uno scrittore, affermando che l'autotraduzione è "reescritura también, pero con sus límites; es una reescritura especial, y por ello es traducción"¹⁶⁰. Quali siano questi limiti è, però, una questione difficile da stabilire. Come si vedrà nella seconda parte di questo capitolo e nell'analisi dei romanzi di Carme Riera, molti autotraduttori applicano grosse e numerose modifiche nelle proprie versioni e l'aderenza all'universo finzionale che è già stato creato è questionabile. Si pensi a importanti omissioni o aggiunte, che possono essere di paragrafi o di interi capitoli o racconti, modifiche nella caratterizzazione di alcuni luoghi o personaggi o, come nel caso di Suso de Toro, nell'autotraduzione di *Ambulancia* (1990) –dove l'autore fa 'risorgere' un personaggio che nell'opera in galiziano era morto–, modifica del finale.

In terzo luogo, Helena Tanqueiro definisce l'autotraduttore un traduttore privilegiato per il suo bilinguismo e biculturalismo, ritenendo che siano elementi che annullano le difficoltà di comprensione e di espressione che possono influenzare il lavoro di ogni traduttore. Questa considerazione, però, può non essere condivisa, in quanto sono numerosi gli autotraduttori che riferiscono difficoltà, principalmente di espressione, legate proprio al loro bilinguismo. Per esempio, alla mia domanda posta in una

"Inoltre, l'autotraduzione è in letteratura un'attività attraverso la quale l'autore può ricreare quanto si riterrebbe fisso, inamovibile (la sua opera), ma rispettando alcuni vincoli che fanno dell'autotraduzione una traduzione e non un'altra modalità di scrittura". (traduzione mia)

¹⁵⁸ JOSEP MIQUEL RAMIS LLANERAS, *Autotraducció. De la teoria, op.cit.*, p.26

"può adattare quanto desidera il suo testo al nuovo lettore, ma questo adattamento si manterrà sempre nei limiti della genesi generale della finzione e verrà considerata sempre una traduzione". (traduzione mia)

¹⁵⁹ cfr. VALERIA SPERTI, "L'autotraduction littéraire: enjeux et problématiques", *Revue italienne d'études françaises*, 7, 2017, p.2, online <<https://journals.openedition.org/rief/1573>> (consultato il 24 luglio 2021)

¹⁶⁰ PATRICIA LÓPEZ LÓPEZ-GAY, "Conversación con Jorge Semprún. Sobre autotraducción. De los recuerdos y sus formas de reescritura", *Quaderns, Revista de traducció*, 16, 2008, p.161

conferenza organizzata dall'Università Statale di Milano e dall'Institut Ramon Llull in occasione del giorno di San Jordi 2021, il drammaturgo catalano Pau Miró, che scrive le sue opere teatrali in catalano e le autotraduce in spagnolo, ha affermato che il fatto di essere perfettamente bilingue comporta il pericolo di commettere molti errori e di impoverire la lingua di arrivo, a causa della tendenza a realizzare costantemente traduzioni in modo automatico¹⁶¹.

Le difficoltà sono, per questi autori, maggiori di quanto potrebbe sembrare e, forse, ancora di più quando le lingue in questione sono lingue che vivono in contatto, come il catalano e lo spagnolo, per esempio. Secondo Josep Miquel Ramis Llaneras, infatti, “com més pròximes siguin les llengües més possibilitats hi haurà d'interferències entre les unes i les altres”¹⁶². Lo afferma anche Carme Riera, ritenendo che il catalano e lo spagnolo siano due lingue così tanto vicine da rendere la traduzione più complicata, come dichiara in un'intervista in occasione della Fiera del Libro di Valencia del 2012 affermando che queste “són dues llengües tan cosines germanes, tan veïnes, que encara resulta més complicat traduir d'una a l'altra”¹⁶³.

L'ultimo fattore per cui l'autotraduttore sarebbe un traduttore privilegiato è, secondo Tanqueiro, l'invisibilità resa possibile da questo tipo di traduzione, ovvero la possibilità di considerare l'opera autotradotta un originale, con le conseguenze positive che questo comporta (principalmente a livello di mercato)¹⁶⁴. Nel caso di autotraduzioni –e ancora di più se intrastatale, dove il testo di partenza e il testo meta sono destinati a un pubblico che convive nello stesso territorio– è molto facile presentarle sul mercato come se fossero degli originali: semplicemente se ne omettono

¹⁶¹ cfr. INSTITUT RAMON LLULL, *Conversa amb Pau Miró a la Universitat de Milà*, online <<https://www.youtube.com/watch?v=b-NP8UW9Xvo>> (consultato il 29 aprile 2021)

¹⁶² JOSEP MIQUEL RAMIS LLANERAS, *Sebastià Juan Arbó, autotraductor: de Terres*, *op.cit.*, p.16 “quanto più vicine sono le lingue e più possibilità di interferenze tra di loro ci saranno”. (traduzione mia)

¹⁶³ FIRADELLLIBRE2012, *Carme Riera*, online <<https://www.youtube.com/watch?v=ITHlqrpC9rI>> (consultato il 29 aprile 2021)

“sono due lingue così cugine sorelle, così vicine, che risulta ancora più complicato tradurre dall'una all'altra”. (traduzione mia)

¹⁶⁴ cfr. ELIZABETE MANTEROLA AGIRREZABALAGA, “Collaborative Self-translation”, *op.cit.*, p.208; FRANCESC PARCERISAS I VÁZQUEZ, “La difusió de”, *op.cit.*, p.214

le origini senza esplicitare le informazioni relative alla traduzione e risaltando il nome dell'autore¹⁶⁵.

Tuttavia, se si considera che l'autotraduzione è una pratica molto comune nei casi di contatti linguistici in cui convivono lingue di diverso status, dove generalmente si autotraduce dalla lingua dominata alla lingua dominante, questa strategia può andare a scapito del sistema di partenza e avere conseguenze negative per il sistema più debole.

Rainier Grutman definisce l'autotraduzione 'un'arma a doppio taglio'¹⁶⁶ con riferimento a quegli scrittori che scrivono in una lingua di minor prestigio e che poi si autotraducono in una lingua dominante. Secondo Grutman, questi autori, che normalmente decidono di passare a una seconda lingua in cerca di un pubblico più ampio e di maggiore visibilità, corrono il rischio che la propria opera autotradotta si sovrapponga alla prima e la sostituisca con la conseguente invisibilità del sistema di partenza e le ripercussioni negative che ne conseguono.

Secondo Ramis Llaneras, la consuetudine –molto comune per le traduzioni dal catalano, basco e galiziano allo spagnolo– di presentare le (auto)traduzioni come originali “contributes to the invisibility and the continuous minorisation and subordination of Catalan literature by its own members”¹⁶⁷, in quanto ha come risultato la “invisibilització de la cultura d'origen i el desconeixement de la realitat social i cultural real del text literari en qüestió per part de la cultura receptora”¹⁶⁸.

¹⁶⁵ La *autotraducció intraestatal* è la tipologia di autotraduzione attualmente più comune in Spagna, dove sono numerosi gli scrittori che producono le proprie opere nella loro lingua regionale (catalano, galiziano o basco) e, successivamente o contemporaneamente, realizzano le proprie versioni in lingua spagnola. La direzione opposta, pur esistendo, è meno comune. Inoltre, esistono alcuni casi di *autotraducció interestatal*, come per esempio Víctor Mora e Roser Caminals: il primo autotradusse dal catalano al francese *Els plàtans de Barcelona / Les platanes de Barcelone* e *La pluja morta / La pluie morte*, la seconda dall'inglese al catalano l'opera *Once Remembered / Un segle de prodigis* (cfr. JULIO CÉSAR SANTOYO, “Consideraciones acerca”, *op.cit.*).

¹⁶⁶ RAINIER GRUTMAN, “Beckett e oltre: autotraduzioni orizzontali e verticali”, in ANDREA CECCHERELLI – GABRIELLA ELINA IMPOSTI – PEROTTO, MONICA, *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna 2013, p.56

¹⁶⁷ JOSEP MIQUEL RAMIS LLANERAS, “The Failure”, *op.cit.*, p.105

¹⁶⁸ RAMIS LLANERAS, JOSEP MIQUEL, *Autotraducció. De la teoria, op.cit.*, p.88

“invisibilizzazione della cultura d'origine e la non conoscenza della realtà sociale e culturale reale del testo letterario in questione da parte della cultura ricevente”. (traduzione mia)

La seconda posizione, quella che considera l'autotraduzione una pratica diversa dalla traduzione, è assunta dagli studiosi che hanno partecipato al convegno *Autotraduzione. Testi e contesti*, tenutosi a Bologna tra il 17 e il 19 maggio 2011, e che hanno contribuito alla pubblicazione del volume *Autotraduzione e riscrittura* (2013)¹⁶⁹ e, in particolar modo, da numerosi scrittori autotraduttori che hanno, in diverse occasioni, manifestato di ritenere le proprie traduzioni delle 'versioni', delle 'riscritture', delle 'ricreazioni', o altro, ma non delle traduzioni.

In primo luogo, lo manifesta l'autrice che sarà presa in esame nel prossimo capitolo e nella seconda parte di questa tesi, Carme Riera. La scrittrice catalana considera le sue traduzioni delle 'riscritture' o 'ricreazioni'. Lo dichiara pubblicamente già nel 1990, in un'intervista realizzata da Kathleen Glenn, dove sottolinea che per lei tradurre significa riscrivere, osservando che "When I translate something I have written, I often find that the text does not 'work' in Castilian and so rather than translate I write a new version"¹⁷⁰. Alcuni anni dopo, con un bagaglio di altre sette opere autotradotte, scrisse un articolo, intitolato "La autotraducción como ejercicio de recreación" (2006), in cui afferma che quando autotraduce cerca di "hacer una versión, lo cual significa para mí reescribir en la nueva lengua"¹⁷¹. Allo stesso modo, in un'altra intervista per *El País*, nel 2012, afferma che "Yo misma escribo las versiones en castellano de mis novelas. No traduzco, hago versiones diferentes"¹⁷². Carme Riera offre la medesima risposta alla domanda che le fu posta in occasione della 43ª Fiera del Libro di Valencia (2012) sul perché traduce le proprie opere e se lo fa a causa della definizione 'traduttore

¹⁶⁹ ANDREA CECCHERELLI – GABRIELLA ELINA IMPOSTI – MONICA PEROTTO (a cura di), *op.cit.* Il volume raccoglie contributi di Umberto Eco, Susan Bassnett, Rainier Grutman, Anthony Cordingley, Laura Salmon, Barbara Ivančić, Roberto Mulinacci, Paolo Leonardi, Chiara Montini, Trish Van Bolderen, Andrea Ceccherelli, Monica Perotto, Monica Marsigli, Xosé Manuel Dasilva, Giuseppina Brunetti, Francesco Santi, Gabriella Elina Imposti, Irina Marchesini, Alessandro Niero, Silvia Albertazzi, Valentina Mercuri, Valentina Piazza, Alessandra Ferraro, Paola Puccini, Claudia Tatasciore, Valeria Sperti, Alessandro Zironi, Enrico Monti, Gino Scatasta, Fabio Regattin e Tina Montone

¹⁷⁰ KATHLEEN GLENN, "Conversation with Carme Riera", *Catalan Review*, 8, 1-2, 1994, p.208

¹⁷¹ CARME RIERA, "La autotraducción como ejercicio de recreación", in SOLANGE HIBBA – MONIQUE MARTÍNEZ (a cura di), *Traduction adaptation réécriture dans le monde hispanique contemporain*, Presses Universitaires Du Mirail, Tolosa 2006, p.38

¹⁷² ROSA MORA, "Lo que no te da la vida te lo dan los libros, sobre todo si los escribes", online <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/29/actualidad/1335711849_739717.html> (consultato il 16 giugno 2021)

traditore’, dove risponde: “no faig traduccions, faig versions. Es a dir, puc reescriure el text en llengua castellana”¹⁷³.

Un altro scrittore che rifiuta la corrispondenza tra autotraduzione e traduzione è Raymond Federman, scrittore francese emigrato negli Stati Uniti, il quale ammette di non tradursi, ma di riscrivere le sue opere:

Usually when I finish a novel (as you know I have written seven or eight now, either in English or in French), I am immediately tempted to write (rewrite, adapt, transform, transact, transcreate –I am not sure what term I should use here, but certainly not translate) the original into the other language¹⁷⁴.

Parla di ‘riscrittura’ anche Karmele Jaio Eiguren, che, come ricorda Santoyo, dopo aver realizzato la versione basca dell’opera *Las manos de mi madre* (2008) dichiarò che “mi traducción al castellano no es una traducción, sino una reescritura, la novela en euskara está escrita en tercera persona, y la versión en castellano, en cambio, la he escrito en primera persona”¹⁷⁵.

Definiscono l’autotraduzione ‘versione’ Carlo Coccioli¹⁷⁶ ed Eduardo Blanco Amor¹⁷⁷. Il secondo, a titolo di esempio, considera ‘versioni’ le sue autotraduzioni spagnole dei racconti contenuti nella raccolta *Las musarañas* (1975), opera originalmente scritta in galiziano (*Os biosbardos*). Nel prologo dell’opera in lingua spagnola, l’autore afferma che “estas traducciones son *versiones*, que por pertenecer a un mismo autor, pues, gozan de cierta franquicia para modificar, claro que sin llegar al abusivo gato por liebre”¹⁷⁸.

Originale è la metafora che utilizza la scrittrice basca Mariasun Landa per definire l’autotraduzione, che considera una ‘riscrittura’. L’autrice paragona il suo cambio di lingua a uno spostamento di dimora, affermando che “dejar una casa para habitar otra,

¹⁷³ FIRADELLLIBRE2012, *op.cit.*

“non faccio traduzioni, faccio versioni. Ovvero, posso riscrivere il testo in lingua castigliana”. (traduzione mia)

¹⁷⁴ RAYMOND FEDERMAN, *A voice within a voice: Federman Translating/Translating Federman*, 2006, online <<http://www.federman.com/rfsr2.htm>> (consultato il 20 giugno 2021)

¹⁷⁵ cfr. JULIO CÉSAR SANTOYO, “Consideraciones acerca”, *op.cit.*, p.55

¹⁷⁶ cfr. VALENTINA MERCURI, PICCOLO KARMA, *op.cit.*, p.87

¹⁷⁷ cfr. EDUARDO BLANCO AMOR, *Las musarañas*, Editorial Euros, Barcelona 1975

¹⁷⁸ *Ivi*, p.13

esa es mi actitud a la hora de autotraducirme”¹⁷⁹. La scrittrice spiega nel seguente modo il procedimento che utilizza per autotradursi:

[...] escribo un borrador transcribiendo literalmente la narración en euskera. Luego, me olvido de ella, y con el borrador a la vista, comienzo la reescritura, como quien deja su piso de la ciudad y se va a casa de campo, o viceversa. Es lo que denomino: el cambio de morada. Yo soy la misma. Sé perfectamente qué quería contar y cómo, pero estoy en un nuevo espacio... y me siento, más que traductora, escritora, orfebre en una nueva lengua¹⁸⁰.

Dalle parole di Mariasun Landa, possiamo osservare che la scrittrice non si sente traduttrice, ma nuovamente scrittrice, nel momento in cui incomincia a riscrivere la sua opera in una nuova lingua.

Analogamente, Umberto Eco afferma di non essersi mai tradotto, rifiutando l’etichetta di autotraduzione, preferendo parlare di un nuovo processo di creazione. Riferendosi alle proprie esperienze di autotraduzione di alcuni suoi saggi, Eco definisce tale pratica una “reinvenzione in lingue diverse”¹⁸¹. Facendo riferimento alla sua traduzione del *Trattato di semiotica generale* (1975), scritto originariamente in inglese e trasposto poi in italiano, afferma:

Non credete mica che lo abbia ritradotto! L’ho ripensato in italiano. Tant’è vero che, siccome l’episodio mi è successo varie volte, ho sempre dei fortissimi imbarazzi nelle mie bibliografie, perché il libro italiano che viene presentato come traduzione dall’inglese o viceversa non è lo stesso libro. Può infatti contenere un capitolo in più, gli esempi sono tutti cambiati, e talora, se andassi a rivedermi e a farmi le pulci, dovrei probabilmente constatare che anche certe conclusioni sono cambiate nel momento in cui cercavo di dirle nella mia lingua¹⁸².

Vediamo, dunque, che Umberto Eco riteneva che quando traduceva le proprie opere il risultato era un libro che poteva essere anche molto diverso rispetto al primo, affermando che addirittura alcune conclusioni potevano essere differenti, aprendo così

¹⁷⁹ MARIASUN LANDA, “La autotraducción como reescritura creativa”, in SOLANGE HIBBA – MONIQUE MARTÍNEZ (a cura di), *Traduction adaptation réécriture dans le monde hispanique contemporain*, Presses Universitaires Du Mirail, Tolosa 2006, p.60

¹⁸⁰ *Ivi*, p.59

¹⁸¹ UMBERTO ECO, “Come se si scrivessero due libri diversi”, in ANDREA CECCHERELLI – GABRIELLA ELINA IMPOSTI – MONICA PEROTTO (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna 2013, p.27

¹⁸² *Ivi*, pp.26-27

spazio all'aspetto creativo dell'operazione traduttiva. La questione della creatività nell'autotraduzione verrà approfondita nelle prossime pagine di questo lavoro.

Entrambe le posizioni che sono state presentate –ritenere l'autotraduttore un traduttore privilegiato o considerare l'autotraduzione un'operazione diversa dalla traduzione– si basano sull'autorità di cui gode l'autore. Il prefisso 'auto' che si antepone alle traduzioni realizzate dall'autore stesso può rimandare proprio a questa dimensione autoriale, secondo la quale l'autotraduttore, essendo l'autore sia del testo di partenza che del testo meta e, di conseguenza, essendone il 'proprietario', gode di alcuni diritti e benefici che generalmente non spettano a un traduttore allografo. Entra qui in gioco “the old notion of authority, of which original authors traditionally have lots and translators none” ricordata da Grutman¹⁸³, con la tradizionale gerarchia tra l'originale –considerato superiore– e la sua traduzione –considerata inferiore e subordinata al primo.

Il lavoro dei traduttori è stato caratterizzato, nel corso della storia, da un'invisibilità che ha sempre messo in luce il lavoro dell'autore. L'eccezione a questa regola sono quei casi in cui i traduttori sono anche autori di fama riconosciuta, si pensi a Jorge Luis Borges, Primo Levi, Italo Calvino, Julio Cortázar, Samuel Beckett o Charles Baudelaire.

Nel caso dell'autotraduzione, però, la situazione cambia, in quanto la visibilità sarà sempre e comunque sull'autore stesso, che, nel suo doppio ruolo di traduttore e autore, “devient une entité sacralisée en société”¹⁸⁴. Le traduzioni realizzate dagli autori stessi godono di una grande autorità, in contrasto con la dipendenza nei confronti dell'originale a cui sono teoricamente sottoposte le traduzioni allografe. Anche quando traduce, l'autotraduttore mantiene il suo ruolo di autore. Secondo il *Dictionary of Translation Studies* (1999) di Mark Shuttleworth e Moira Cowie, la questione della fedeltà è esattamente ciò che caratterizza l'autotraduzione, per le stesse ragioni che riscontra Werner Koller: “the author-translator will feel justified in introducing

¹⁸³ RAINIER GRUTMAN, “Auto-translation”, *op.cit.*, p.19

¹⁸⁴ HELENA TANQUEIRO, “L'autotraduction comme objet”, *op.cit.*, p.104

changes into the text where an ‘ordinary’ translator might hesitate to do so”¹⁸⁵. L’autore avrebbe così la licenza di introdurre modifiche laddove un traduttore ordinario esiterebbe a farlo. Analogamente, secondo Gérard Genette, il diritto all’infedeltà è un diritto esclusivo dell’autore¹⁸⁶.

Nelle riflessioni di numerosi autotraduttori si può osservare come essi riconoscano di possedere questa autorialità che legittima le libertà che si prendono al momento di tradurre, insistendo sulla differenza tra le strategie adottate quando sono loro stessi a tradurre le proprie opere e il lavoro che dovrebbe svolgere un traduttore allografo. Roberto Mulinacci sottolinea come l’autore possa modificare a suo piacimento il testo senza essere criticato per la sua ‘infedeltà’ nei confronti dell’originale proprio grazie all’autorialità che gli consente di non dover “rendere conto a nessuno all’infuori di sé”¹⁸⁷. Mulinacci osserva che:

[...] è in virtù di questa sua condizione privilegiata di creatore dell’originale che l’autotraduttore si sente in diritto di scegliere arbitrariamente come modalità ‘traduttiva’ praticare nella ricreazione interlinguistica del medesimo, senza, perciò, doverne rendere conto a nessuno all’infuori di sé e senza soprattutto che gli possa essere legittimamente imputata alcuna trasgressione alla logica prevalente di un’astratta equivalenza testuale¹⁸⁸.

L’autorialità di cui gode l’autotraduttore finisce così per riaffermare il potere assoluto dell’autore. Eduardo Blanco Amor racconta come segue l’approccio impiegato per le sue autotraduzioni dal galiziano allo spagnolo:

Yo traté de buscar la fórmula, la encontré a la altura de *Xente ao lonxe*, y es: leo la frase entera, la pieza gramatical entera, no la oración, y viendo cómo la hubiera escrito yo en castellano; y eso no lo puede hacer el traductor, porque está metiéndose en terrenos que no son de él, pero el autotraductor, sí¹⁸⁹.

¹⁸⁵ MARK SHUTTLEWORTH – MOIRA COWIE (a cura di), *Dictionary of Translation Studies*, St Jerome, Manchester 1999, p.13; cfr. WERNER KOLLER, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Quelle & Meyer, Heidelberg 1992 [1979], p.197

¹⁸⁶ GÉRARD GENETTE, *Seuils*, Seuil, Paris 1987, p. 372

¹⁸⁷ ROBERTO MULINACCI, “Autotraduzione, illazioni su un termine”, in ANDREA CECCHERELLI – GABRIELLA ELINA IMPOSTI – MONICA PEROTTO (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna 2014, p.108

¹⁸⁸ *Ibidem*

¹⁸⁹ XOSÉ MANUEL DASILVA, “La autotraducción vista”, *op.cit.*, p.275

Secondo l'autore, l'autotraduttore, a differenza del traduttore, ha la facoltà di allontanarsi dal testo originale, esprimendo nuovamente, in un processo di recupero della genesi creativa del testo, quanto detto precedentemente nella lingua della prima stesura dell'opera. Nel già citato prologo della propria traduzione in spagnolo della raccolta di racconti *Las musarañas* (1975), Blanco Amor afferma che “estas traducciones [...] por pertenecer a un mismo autor, pues, gozan de cierta franquicia para modificar, claro que sin llegar al abusivo gato por liebre”¹⁹⁰.

Antoni Marí manifesta come nelle sue autotraduzioni dal catalano allo spagnolo si conceda delle “libertades que un traductor de oficio no habría podido permitirse nunca sin que le acusaran de ‘traidor’”¹⁹¹. Secondo Jean R. Longland, nessuno può negare all'autore il diritto “to make changes as he sees fit” alle sue opere, dato che l'autotraduttore “may treat his work much more freely than another translator would dare to do”¹⁹². La scrittrice urdu Qurratulain Hyder, a proposito della propria autotraduzione inglese del romanzo *Āg kā dariyā* (1959), dichiara che “l'ho cambiato molto, un traduttore non potrebbe farlo naturalmente... ma l'inglese è una lingua diversa: il romanzo va modificato e solo io posso farlo!”¹⁹³ Nel 1999, in un'intervista con Kathleen M. Glenn, Carme Riera afferma che “if another person were translating my work, that person would have to be faithful to the original, but when I translate my own work...”¹⁹⁴.

L'autotraduttore non si serve sempre della libertà che gli è resa possibile dalla sua doppia autorialità, ma, quando lo fa, è molto probabile che nessuno metta in dubbio la legittimità delle sue scelte.

Chi difende la prima posizione, ovvero che l'autotraduzione deve essere considerata sempre e comunque traduzione, accusa coloro che considerano

¹⁹⁰ EDUARDO BLANCO AMOR, *op.cit.*, p.13

¹⁹¹ ANTONI MARÍ, “La autotraducción: entre fidelidad y licencia”, *Quimera. Revista de Literatura*, 210, 2002, p.16

¹⁹² JEAN R. LONGLAND, “Three Portuguese Poets in Self-Translation”, *Translation Review*, 21-22, 1986, p.21

¹⁹³ QURRATULAIN HYDER, *Fiume di fuoco*, Vicenza, Neri Pozza, Vicenza 2009, p.557

¹⁹⁴ KATHLEEN GLENN, “Conversation with Carme Riera”, in KATHLEEN GLENN (a cura di), *Moveable Margins: The Narrative Art of Carme Riera*, Associated University Presses, London 1999, p.47

l'autotraduzione una ricreazione, una riscrittura o altro di avere “una idea massa reduccionista del fet traductor”¹⁹⁵, ritenendo che “reducir la autotraducción a un simple retorno a la génesis creadora es, cuando menos, simplista”¹⁹⁶, perché tutte le traduzioni implicano una riscrittura.

L'idea che la traduzione dovrebbe essere un processo meccanico che non prevede creatività è ormai superata da tempo. Jorge Luis Borges riteneva che il traduttore dovesse operare sempre come autore¹⁹⁷. Octavio Paz, nel 1971, pubblicava un saggio dal titolo “Traducción: Literatura y literalidad”, dove affermava che “traducción y creación son operaciones gemelas”, difendendo che “la traducción implica una transformación del original”¹⁹⁸. Nel 1975, nel volume *After Babel. Aspects of language & translation*, George Steiner si riferiva alla traduzione letteraria come un momento in cui si rivive l'atto creativo di un'opera¹⁹⁹. Sulla stessa linea, negli anni '80, un gruppo di studiosi basò i propri contributi sull'appello di André Lefevere a rietichettare la traduzione come ‘riscrittura’ (*rewriting*)²⁰⁰ e si riunì sotto il nome di *Manipulation School*. Il gruppo, che contribuirà alla cosiddetta ‘Svolta culturale’ degli anni '90, comprendeva, tra gli altri, Itamar Even-Zohar, Gideon Toury, James S. Holmes, José Lambert, Raymond Van Den Broeck, André Lefevere, Susan Bassnett e Theo Hermans²⁰¹.

¹⁹⁵ JOSEP MIQUEL RAMIS LLANERAS, *Autotraducció. De la teoria, op.cit.*, p.10

¹⁹⁶ PATRICIA LÓPEZ LÓPEZ-GAY, *La autotraducción literaria, op.cit.*, p.115

¹⁹⁷ cfr. MICHAEL OUSTINOFF, *La traduction, Que sais-je*, Paris 2003, pp. 84-85

¹⁹⁸ OCTAVIO PAZ, “Traducción: literatura y literalidad”, Tusques, Barcelona 1971, online <http://www.occt.ox.ac.uk/sites/default/files/paz_literatura_y_literalidad.pdf> (consultato il 3 agosto 2021)

¹⁹⁹ cfr. GEORGE STEINER, *After Babel. Aspects of language & translation*, Oxford University Press, Oxford New York, 1975

²⁰⁰ cfr. SUSAN BASSNETT – ANDRÉ LEFEVERE (a cura di), *Translation/History/Culture: A Sourcebook*, Routledge, London/New York 1992; ANDRÉ LEFEVERE, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London/New York 1992; –, *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Framework*, MLA, New York 1992

²⁰¹ Alcuni contributi del gruppo, oltre i menzionati nella nota precedente di André Lefevere, sono: THEO HERMANS (a cura di), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Croom Helm, London 1985; CLARAMONTE VIDAL – MARÍA DEL CARMEN AFRICA, *Traducción, manipulación, desconstrucción*, Ediciones Colegio de España, Salamanca 1995; GIDEON TOURY, *Descriptive Translation Studies and beyond*, John Benjamins, Amsterdam and Philadelphia 2012 [1995]; SUSAN BASSNETT – ANDRÉ LEFEVERE (a cura di), *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Multilingual Matters, Clevedon 1998; MARY SNELL-HORNBY, *The turns of Translation Studies: new paradigms or shifting viewpoints?*, John Benjamins Publishing Company,

A partire da questo momento si darà per indiscusso che la traduzione è “of course, a rewriting of an original text”²⁰². Traduzione e (ri)scrittura non possono essere separate. Originalità e creatività non sono caratteristiche esclusive della seconda, in quanto traduzione e creazione letteraria sono entrambe atti di produzione estetica. Ogni traduzione comporta una riscrittura e, di conseguenza non possiamo considerare l'autotraduzione una semplice riscrittura o ricreazione, perché lo è ogni traduzione.

La tesi che qui si difende è che l'autotraduzione può essere considerata transcreazione, termine che combina i concetti di 'traduzione' e di 'creazione'. Il termine 'creazione', però, è inteso in senso ampio: non fa riferimento soltanto alla creatività che caratterizza questo genere di traduzioni, ma anche al superamento dell'originale, che consente la creazione di un'opera ibrida ed eterolingue. L'autotraduzione che è transcreazione si libera della sua genealogia, offrendo l'opportunità di creare un nuovo prodotto che può essere considerato un originale nel sistema di arrivo. La transcreazione rappresenta un processo di appropriazione, di ricreazione e di, secondo le parole di Haroldo de Campos, 'trasfusione di sangue'²⁰³. Nell'autotraduzione, ogni versione costituisce un'opera inconclusa se considerata singolarmente, perché ogni versione completa e arricchisce l'altra.

Nelle prossime pagine di questo lavoro, dopo aver presentato la nascita e lo sviluppo di questo termine, ponendo particolare attenzione alle riflessioni del poeta brasiliano Haroldo de Campos, mostrerò le tre ragioni principali per cui ritengo che l'autotraduzione possa essere considerata transcreazione, e cioè:

1. la caduta della dicotomia 'originale' *versus* 'traduzione' e la possibilità di creare una traduzione che possa essere considerata un nuovo originale;
2. l'estrema creatività di cui si possono servire gli autotraduttori;
3. il dialogo tra le versioni, reso possibile da retroautotraduzioni e revisioni continue, oltre che dalla traduzione o creazione simultanea.

Amsterdam/Philadelphia 2006; SUSAN BASSNETT, *Translation Studies*, Routledge, London and New York 2014 [1980]

²⁰² ANDRÉ LEFEVERE, *Translation, Rewriting, and, op.cit.*, p.xii

²⁰³ cfr. ELSE RIBEIRO PIRES VIEIRA, *op.cit.*, p.97

2.2. Il concetto di transcreazione

La parola ‘transcreazione’ è stata tradotta in italiano direttamente dal termine inglese *transcreation*, creato dall’unione di *translation* (traduzione) e *creation* (creazione). Secondo gli studi realizzati fino a questo momento, il termine ‘transcreazione’ viene impiegato per la prima volta in ambito traduttologico in India nel 1957, quando Purushottama Lal, un poeta, saggista, traduttore, professore ed editore indiano, lo usò per riferirsi alle proprie versioni in inglese di alcune opere teatrali classiche indiane scritte in lingua sanscrita²⁰⁴. L’opera in questione si intitola *Great Sanskrit Plays in Modern Translation* e, al suo interno, nel frontespizio, troviamo l’indicazione “*Great Sanskrit Plays, in New English Transcreations by P. Lal*”²⁰⁵, dove il termine ‘transcreation’ viene utilizzato per indicare una “readable, not strictly faithful translation”²⁰⁶.

La traduzione di queste opere si inserisce nella tradizione indiana in cui una grande quantità di testi in sanscrito di carattere spirituale o religioso veniva da secoli tradotta attraverso un processo caratterizzato da un alto livello di creatività. Essendo l’obiettivo di questi testi quello di educare spiritualmente le persone, la loro traduzione era

²⁰⁴ cfr. PURUSHOTTAMA LAL, *Transcreation*, Writers Workshop, Calcutta 1972; SUJIT MUKHERJEE, *Translation as Recovery*, Pencraft International, New Delhi 2004; HARISH TRIVEDI, “Translating culture vs cultural translation”, *91st Meridian*, 4, 2005, online <<https://iwp.uiowa.edu/91st/vol4-num1/translating-culture-vs-cultural-translation>> (consultato il 26 luglio 2021); –, “Constructing the ‘Orient’: translations from India into English in the nineteenth century”, in PETER FRANCE – STUART GILLESPIE (a cura di), *Oxford History of Literary Translation in English*, Oxford University Press, Oxford 2006, vol.4, pp.480-498; GOVINDAPANICKER GOPINATHAN, “Translation, Transcreation and Culture. Theories of Translation in Indian Languages”, in THEO HERMANS (a cura di), *Translating Others*, St Jerome Publishing, Manchester 2006, vol.2, pp.236-246; MARIA TYMOCZKO, *Enlarging Translation, Empowering Translators*, St. Jerome Publishing, Manchester 2007; ELENA DI GIOVANNI, “Translations, Transcreations and Transrepresentations of India in the Italian Media”, *Meta: Journal des traducteurs*, 53, 1, 2008, pp. 26-43; VIVIANA GABALLO, “Exploring the boundaries of transcreation in specialized translation”, *ESP Across Cultures*, 9, 2012, pp. 95-113, online <<https://goo.gl/TxB3VJ>> (consultato il 26 luglio 2021); JEREMY MUNDAY, *Introducing translation studies: Theories and applications*, Routledge, London and New York 2013, p.280

²⁰⁵ PURUSHOTTAMA LAL, *Great Sanskrit Plays in Modern Translation*, ND Publishing, New York 1957

²⁰⁶ RITA KOTHARI, *op.cit.*, p.34

finalizzata a reinterpretare i testi in modo che questi fossero adeguati al nuovo lettore, che si trovava in una cultura e in contesti spazio-temporali diversi da quelli dei testi originali. Affinché questi testi antichi potessero essere efficaci, essi venivano reinterpretati creativamente, attraverso una traduzione che prevedeva numerose e radicali modifiche, come aggiunte, esplicitazioni, descrizioni, espansioni, omissioni o variazioni nello stile del linguaggio utilizzato²⁰⁷. Il risultato doveva essere un testo fluente e totalmente comprensibile al nuovo lettore. Come osserva Govindapanicker Gopinathan, queste traduzioni erano delle transcreazioni, che offrivano al testo originale una seconda vita in un nuovo contesto spazio-temporale:

Transcreation in this context can be understood as a rebirth or incarnation (Avatar) of the original work. In a general sense, it can be defined as an aesthetic re-interpretation of the original work suited to the readers/audience of the target language in the particular time and space²⁰⁸.

Secondo questa tradizione, l'unica cosa che in questi casi il traduttore poteva fare era trasmutare il testo originale per comunicare il messaggio originale in un modo

²⁰⁷ Notiamo qui una differenza rispetto alla tradizione occidentale, dove si difendeva, per la traduzione di questo genere di testi, una traduzione letterale, in quanto si riteneva che un piccolo scostamento dal testo potesse produrre un discostamento dal messaggio iniziale e, di conseguenza, una sua diversa interpretazione. Già San Girolamo, che era a favore di una traduzione dei testi letterari '*non verbum ex verbo*' ma '*sed sensum exprimere de sensu*', per quelli religiosi riteneva che fosse necessaria una traduzione realizzata secondo il principio del vertere 'parola per parola' il testo. Lo affermava nel 405 d.C., nella sua lettera a Pammachio intitolata *De optimo genere interpretandi*, dopo essere stato accusato di aver mal tradotto –per non aver seguito il testo parola per parola– una lettera del vescovo Epifanio di Salamina indirizzata al vescovo Giovanni di Gerusalemme (cfr. SAN GIROLAMO, *Epistola LVII ad Pammachium. De optimo genere interpretandi*, in MIGUEL ÁNGEL VEGA (a cura di), *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Cátedra, Madrid 2004, p.24).

Si pensi poi all'epoca moderna, quando le traduzioni di testi religiosi erano sottoposte a un fortissimo controllo e a una severissima censura da parte della Chiesa Cattolica. Infatti, erano moltissime le versioni tradotte della *Bibbia* inserite nell'Indice dei libri proibiti, con l'accusa di tentare di modificare la dottrina per il solo fatto di non seguire l'originale alla lettera. Si poteva essere attaccati come eretici, imprigionati e uccisi per le proprie traduzioni. Susan Bassnett afferma che "the choice of a pronoun could mean the difference between life or condemnation to death as a heretic". (SUSAN BASSNETT, *Translation Studies, op.cit.*, p.59). Contrariamente alla posizione assunta dalla Chiesa Cattolica, i difensori delle correnti riformiste proclamavano una traduzione non letterale, che si adattasse alla lingua e alla cultura d'arrivo. Due dei casi più noti sono le traduzioni di William Tyndale e di Martin Lutero. Il primo venne bruciato sul rogo nel 1536, condannato per eresia per la sua traduzione in inglese della *Bibbia*, considerata non fedele e promotrice del luteranesimo. Martin Lutero ebbe un destino diverso, ma anche la sua traduzione in tedesco del Nuovo Testamento venne accusata di infedeltà nei confronti dell'originale.

²⁰⁸ GOVINDAPANICKER GOPINATHAN, *op.cit.*, p.239

scorrevole e comprensibile al nuovo lettore²⁰⁹. La transcreazione era, così, non una resa fedele del testo originale, ma una sua rinascita o una nuova ‘incarnazione. Una traduzione di questo tipo, in cui “all possible techniques like elaboration, interpolation, image transpotation, explaining the cultural value of the original text, image change, image recreation, translative explanations and elucidations” erano ammesse, richiedeva che il traduttore entrasse nell’anima dell’autore originale e si trasformasse in un creatore ²¹⁰. Secondo Purushottama Lal, l’obiettivo di questa pratica traduttologica era quello di catturare lo spirito del testo originale e ricrearlo in una lingua diversa, “trying to reflect, somehow, the cultural source”²¹¹, in un “attempt to preserve not the Sanskrit language but the Hindu tradition which it enshrines”²¹². Più recentemente, alcuni studiosi indiani hanno impiegato il concetto di ‘transcreazione’ per lo studio della traduzione con approcci sociopolitici e in una prospettiva post-coloniale. Tra questi troviamo Sujit Mukherjee e Harish Trivedi, che hanno ripercorso la storia delle traduzioni e delle transcreazioni indiane in relazione alla dominazione straniera²¹³.

Le più profonde riflessioni sulla transcreazione provengono dal Brasile. Nel 1962, il poeta Haroldo de Campos, insieme ai suoi compagni del gruppo Noigandres²¹⁴, inizia a usare il termine ‘transcreazione’ (*transcriação* in portoghese) per indicare un nuovo approccio “to creative literary translation that aimed at phonetic,

²⁰⁹ cfr. ELENA DI GIOVANNI, *op.cit.*, p.34

²¹⁰ GOVINDAPANICKER GOPINATHAN, *op.cit.*, p.240

²¹¹ DORA SALES SALVADOR, “Translational passages: Indian fiction in English as transcreation?”, in ALBERT BRANCHADELL – LOVELL MARGARET WEST (a cura di), *Less Translated Languages*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 2005, p.196

²¹² PURUSHOTTAMA LAL, *Transcreation: Seven Essays on the Art of Transcreation*, A Writers Workshop Publication, Calcutta 1996, p.43

²¹³ cfr. SUJIT MUKHERJEE, *op.cit.*; HARISH TRIVEDI, “Translating culture vs”, *op.cit.*; –, “Constructing the ‘Orient’”, *op.cit.*

²¹⁴ Il gruppo Noigandres fu fondato nel 1952, in piena dittatura militare, a San Paolo (Brasile), da Haroldo de Campos, suo fratello Augusto de Campos e Décio Pignatari, a cui posteriormente si unirono Ronaldo Azeredo e José Lino Grünwald. Haroldo de Campos e il gruppo Noigandres svolsero un ruolo fondamentale per la teoria e pratica della traduzione poetica in Brasile, il cui obiettivo era la ricerca di innovazione, prendendo in prestito la tradizione passata e presente propria e di altre culture, in un processo di assimilazione e appropriazione di modelli altrui per la ricerca di un’espressione artistico-culturale propria. Il termine Noigandres, proveniente dal Canto XX di Ezra Pound, fa proprio riferimento a questa ricerca del nuovo.

syntactical, and morphological equivalence achieved by appropriating the best contemporary poetry and the existing local tradition”²¹⁵. Haroldo de Campos (1929-2003) fu un poeta, critico e traduttore brasiliano, fondatore del movimento della Poesia Concreta²¹⁶, insieme a suo fratello Augusto de Campos e a Décio Pignatari. Ha tradotto, alcune volte da solo o con gli altri membri del gruppo Noigandres e il più delle volte insieme a specialisti dei diversi idiomi, da tantissime lingue, tra cui italiano, inglese, francese, tedesco, giapponese, russo, ebraico, spagnolo e cinese²¹⁷.

Le sue riflessioni sulla traduzione, che fanno spesso riferimento alle teorie di Walter Benjamin, Ezra Pound e Roman Jakobson, non hanno ricevuto grandi attenzioni all'interno dei *Translation Studies*. I suoi contributi li troviamo dispersi in saggi apparsi in libri, riviste e giornali, oltre che come commenti alle traduzioni che il poeta ha realizzato di opere altrui²¹⁸. In Brasile, la prima raccolta che riunisce saggi sulla poetica della traduzione dell'autore compare nel 2004, a opera di Tânia Franco Carvalhal, Lúcia Sá Rebello ed Eliane Fernanda Cunha Ferreira, con il titolo *Transcrições: teoria e práticas – em memória de Haroldo de Campos*; in lingua spagnola era stato pubblicato, quattro anni prima, *De la razón antropofágica y otros ensayos*, curato da Rodolfo Mata; e in italiano, nel 2016, Andrea Lombardi e Gaetano

²¹⁵ JOHN MILTON – PAUL FADIO BANDIA (a cura di), *Agents of Translation*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia 2009, p.259

²¹⁶ La Poesia Concreta è un movimento poetico-letterario fondato, in Brasile, da Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari e diffuso anche in Svizzera. Caratteristica della Poesia Concreta è l'assegnare un ruolo fondamentale all'aspetto visivo e musicale della poesia, per l'appunto 'concreto'. Persino gli spazi bianchi sono protagonisti e collaborano nella significazione del testo. Lo scopo è di stabilire una comunicazione efficace con il lettore / ascoltatore / osservatore attraverso stimoli ottici e acustici. Secondo i fondatori del movimento, una poesia concreta deve essere:

Una composición de elementos básicos del lenguaje, organizados óptico-acústicamente en el espacio gráfico por factores de proximidad y semejanza, como una especie de *ideograma* para una dada emoción (AUGUSTO DE CAMPOS – DÉCIO PIGNATARI – HAROLDO DE CAMPOS, *Teoria da Poesia Concreta*, Ateliê, S. Paulo 2006, p.75)

²¹⁷ Haroldo de Campos ha tradotto opere di un numero straordinario di autori. Citiamo qui i più significativi: Ezra Pound, Dante Alighieri, Omero, Guido Cavalcanti, Giacomo Leopardi, Giuseppe Ungaretti, James Joyce, John Donne, e.e. cummings, Vladimir Vladimirovič Maiakovski, Stéphane Mallarmé, Octavio Paz, Kanze Zeami, Johann Wolfgang von Goethe, oltre ad aver tradotto sonetti di trovatori e diverse poesie classiche giapponesi.

²¹⁸ cfr. ROSARIO LÁZARO, *op.cit.*

D'Itria pubblicano *Haroldo de Campos. Traduzione, transcreazione, saggi*, con una nota introduttiva di Umberto Eco, grande ammiratore del poeta brasiliano²¹⁹.

Il primo testo in cui Haroldo de Campos si occupò di teoria della traduzione e in cui impiegò per la prima volta il termine 'transcreazione' è un articolo intitolato "Da tradução como criação e como crítica", presentato nel 1962 al *III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária* e pubblicato, inizialmente, l'anno successivo nella rivista *Tempo Brasileiro* e, successivamente, nel 1967, in *Metalinguagem. Ensaio de Teoria e Crítica Literária*²²⁰. In questo articolo, il poeta brasiliano parte da un saggio di Albrecht Fabri, intitolato "Präliminarien zu einer Theorie der Literatur" ("Preludio a una teoria della letteratura"), scritto per la rivista *Augenblick* nel 1958, in cui l'autore difende l'intraducibilità dell'arte a causa dell'impossibilità di "distinguere tra rappresentazione e cosa rappresentata", idea condivisa da Haroldo de Campos²²¹. La specificità di un linguaggio letterario è il fatto di non avere "altro contenuto se non la sua struttura" e, siccome "la traduzione suppone la possibilità di separare senso e parola", la "sentenza assoluta" è intraducibile²²².

Haroldo de Campos cita anche il filosofo e critico Max Bense, il quale classifica l'informazione presente in un testo in tre tipologie: informazione documentaria –cioè che è osservabile–, informazione semantica –quella che va oltre l'osservabile, in quanto si aggiunge il giudizio umano– e informazione estetica –l'ordinamento dei segni, la forma che assume un testo²²³. Secondo Bense, la maggior parte del valore di

²¹⁹ TÂNIA FRANCO CARVALHAL – LÚCIA SÁ REBELLO – ELIANE FERNANDA CUNHA FERREIRA (a cura di), *Transcrições: teoria e práticas – em memória de Haroldo de Campos*, Editora Evangraf, Porto Alegre 2004; RODOLFO MATA, *De la razón antropofágica y otros ensayos*, Siglo XXI, Mexico 2000; ANDREA LOMBARDI – GAETANO D'ITRIA (a cura di), *Haroldo de Campos. Traduzione, transcreazione, saggi*, Pèdipus, Salerno 2016

²²⁰ HAROLDO DE CAMPOS, "Da tradução como criação e como crítica", in *Metalinguagem: Ensaio de teoria e crítica literária*, Vozes, Petrópolis 1967, pp.21-38; esiste una versione in traduzione italiana, con il titolo "Della traduzione come creazione e come critica", in ANDREA LOMBARDI – GAETANO D'ITRIA (a cura di), *Haroldo de Campos. Traduzione, transcreazione, saggi*, Pèdipus, Salerno 2016, pp.27-52

²²¹ HAROLDO DE CAMPOS, "Tradução como", *op.cit.*, p.27

²²² *Ibidem*

²²³ cfr. MAX BENSE, "Das Existenzproblem der Kunst", in *Augenblick.Tendenz und Experiment*, 1 (maggio 1958), pp.4-10 citato in HAROLDO DE CAMPOS, *Ivi*, pp.28-29

Haroldo de Campos espone come esempio di informazione documentaria *Il ragno tesse la ragnatela*, una sentenza empirica. L'informazione semantica che va oltre l'osservabile sarebbe il concetto di vero

un'opera d'arte risiede in quest'ultima, informazione che, secondo lo studioso, non può essere tradotta senza essere perturbata:

L'insieme dell'informazione estetica è in ogni caso pari all'insieme della sua realizzazione [da cui], perlomeno all'inizio, la *sua intraducibilità* [...]. In un'altra lingua sarà un'informazione estetica diversa, anche se semanticamente uguale. Da ciò deriva, inoltre, che l'informazione estetica non può essere semanticamente interpretata²²⁴.

Da questa presupposta impossibilità della traduzione di testi artistici dovuta all'impossibilità di separare l'informazione estetica dalla sua realizzazione, Haroldo de Campos deduce, però, la fattibilità della loro ricreazione, affermando che “per noi, quindi, traduzione di testi creativi sarà sempre *ricreazione* o creazione parallela, autonoma anche se reciproca”²²⁵. La traduzione di testi creativi è possibile, per il poeta, solo attraverso una trasposizione non superficialmente fedele al testo di partenza, una trasposizione che modifica forma e contenuto, ma è comunque in grado di restituirne lo spirito originale, adattato al nuovo pubblico. La transcreazione sarebbe, così, in grado di rompere il mito dell'intraducibilità, come osserva Govindapanicker Gopinathan:

The relevance of transcreation is universal since it can be used as a device to break the myth of 'untranslatability'. In fact it is a holistic approach in which all possible techniques like elaboration, interpolation, image transposition, explaining the cultural value of the original text, image change, image recreation, translative explanations and elucidations, are possible²²⁶.

De Campos cita Ezra Pound come esponente massimo di traduttore-ricreatore, il quale non tradusse fedelmente i testi di origine, ma, nonostante questo, riuscì “ad essere fedele allo ‘spirito’, al ‘clima’ particolare del brano tradotto”, aggiungendo “nuovi

o falso: «Il ragno tesse la ragnatela è una proposizione vera». Infine, per esemplificare l'informazione estetica, cita i versi del poeta brasiliano João Cabral de Melo Neto: «A aranha passa a vida / tecendo cortinados / com o fio que fia / de seu cuspe privado» (JOÃO CABRAL DE MELO NETO, *Terceira feira*, Editora do Autor, Rio de Janeiro 1961, p.77)

“Il ragno passa la vita / a tessere tendaggi / con il filo che fila / dal suo sputo privato”. (trad. di Andrea Lombardi e Gaetano D'Itria in ANDREA LOMBARDI – GAETANO D'ITRIA (a cura di), *op.cit.*, p.28)

²²⁴ MAX BENSE, *op.cit.*, p.29

²²⁵ HAROLDO DE CAMPOS, “Tradução como”, *op.cit.*, p.32

²²⁶ GOVINDAPANICKER GOPINATHAN, *op.cit.*, p.4

effetti o varianti autorizzate dall'originale nella sua linea di invenzione"²²⁷. Pound, pur non avendo ricreato traduzioni fedeli alle parole dell'originale, ne ha ricreato le immagini, i ritmi e gli effetti.

In ambito brasiliano, Haroldo de Campos presenta il lavoro di traduzione svolto dal preromantico Manuel Odorico Mendes (1799-1864), le cui traduzioni in portoghese dal latino e dal greco erano caratterizzate da un importante lavoro di sintesi oltre che di rifacimento sintattico e di invenzione di termini, il cui obiettivo era quello di rendere le opere più gradevoli ai nuovi lettori²²⁸. Inoltre, Manuel Odorico Mendes sostituisce alcuni frammenti delle opere che traduce con rimandi a testi e poeti portoghesi. Per esempio, al posto di alcuni versi omerici, inserisce passi tratti da Luís de Camões, Francisco Manoel de Melo, Antônio Ferreira o Filinto Elísio, in un processo di assimilazione e trasformazione delle tradizioni e patrimoni culturali altrui e di introduzione del proprio repertorio poetico portoghese. Il contesto in cui ci troviamo è infatti quello del post-colonialismo e del modernismo brasiliano, con il loro movimento antropofagico e la teoria cannibalistica della traduzione.

Nel primo testo in cui Haroldo de Campos propone la sua poetica della traduzione si nota fin da subito il suo rifiuto verso la 'traduzione letterale'. Nel 1987, durante il *II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária*, presenta un testo intitolato "Da transcrição. Poética e semiótica da operação tradutora", in cui ricorda proprio come questo rigetto abbia orientato la sua teoria e pratica della traduzione fin dall'inizio:

Esa cadena de neologismos expresaba, desde su inicio, una insatisfacción con la idea 'naturalizada' de traducción, ligada a los presupuestos ideológicos de restitución de la verdad (fidelidad) y literalidad (servilismo de la traducción a un presumido 'significado transcendental' del original), –idea que subyace a definiciones usuales, más 'neutras' (traducción 'literal'), o más peyorativas (traducción 'servil'), de la operación traductora²²⁹.

²²⁷ HAROLDO DE CAMPOS, "Tradução como", *op.cit.*, p.36

²²⁸ Per esempio, Manuel Odorico Mendes ha ridotto i 12106 versi dell'*Odissea* a 9302 (cfr. HAROLDO DE CAMPOS, "Tradução como", *op.cit.*, p.38)

²²⁹ HAROLDO DE CAMPOS, "Da Transcrição. Poética e semiótica da operação tradutora", *Cadernos Viva Voz*, Belo Horizonte, FALE/UFMG 2009, p.6 (trad. di Rosario Lázaro in ROSARIO LÁZARO, *op.cit.*, p.383)

La catena di neologismi a cui si riferisce sono, oltre ‘transcreazione’, gli altri termini introdotti nel corso delle sue riflessioni come alternative alla ‘traduzione’: ‘transcriação’, ‘reimaginação’, ‘transtextualização’, ‘transparadisação’ e ‘transluciferação’²³⁰.

Un altro testo in cui Haroldo de Campos teorizza sulla traduzione e impiega il termine ‘Transcreazione’ è “Transluciferação mefistofaústica”, pubblicato nel 1981 come epilogo all’opera *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*²³¹. In questo testo, sostiene che la traduzione sia una ‘transluciferação’. Esisterebbe un angelo ribelle che governa l’impresa traduttologica, trasformandola in un’attività ‘luciferina’, e che non si fa guidare dal contenuto del testo che traduce, ma cerca di “romper la clausura metafísica de la presencia”, trasformando la traduzione in un’‘impresa satanica’²³². Secondo Haroldo de Campos:

Encendida por el rastro centelleante de su Ángel instigador, la traducción creativa, poseída de demonismo, no es piadosa ni memorial: intenta, en el límite, la rasura del origen: la obliteración del original. A esa desmemoria parricida la llamaré ‘transluciferación’²³³.

La traduzione si trasforma così in un atto mostruoso di ribellione nei confronti del testo e dell’autore originale, attraverso un processo di riappropriazione del processo creativo dell’opera durante la traduzione.

Il primo compito del traduttore è, sottolinea Haroldo de Campos, quello di trasformarsi in un critico, sottoponendo il testo che dovrà tradurre a una profondissima lettura e interpretazione, smontandolo minuziosamente per poi poter essere in grado, in una seconda fase, di rimontarlo, facendosi coinvolgere in un nuovo processo di creazione letteraria. Scrive il poeta:

Come quando si smonta e rimonta la macchina della creazione, quella fragilissima bellezza apparentemente intangibile che ci offre il prodotto finito in una lingua straniera. E che, tuttavia, si rivela suscettibile di una vivisezione implacabile, che le rivolta le

²³⁰ *Ibidem*

²³¹ HAROLDO DE CAMPOS, “Transluciferação Mefistofaústica”, in HAROLDO DE CAMPOS, *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, Perspectiva, São Paulo 1981, pp.179-209

²³² cfr. ROSARIO LÁZARO, *op.cit.*, p.378

²³³ HAROLDO DE CAMPOS, “Transluciferação Mefistofaústica”, *op.cit.*, p.209 (trad. di Rosario Lázaro in ROSARIO LÁZARO, *op.cit.*, p.379)

viscere, per riportarla di nuovo alla luce in un corpo linguistico diverso. Proprio per questo la traduzione è critica²³⁴.

La strategia traduttiva da impiegare deve essere quella di riscrivere il testo precedentemente analizzato, re-immaginandolo, trasformandolo e appropriandosene come fosse il proprio.

Come anticipato, il contesto in cui si inseriscono le riflessioni di Haroldo de Campos è quello del movimento antropofagico e della teoria cannibalistica della traduzione. L'atteggiamento di Haroldo de Campos nei confronti della traduzione è “*fagico*, divoratore, voracissimo riguardo a tutti i modelli e le ispirazioni ereditati”²³⁵. In un desiderio –o forse necessità– di rinnovamento del canone letterario brasiliano, le traduzioni transcreanti rompono il criterio di fedeltà verso l'originale e diventano una “transformative recreation of inherited traditions”²³⁶. La massima da seguire è il motto *Make it new* di Ezra Pound: dare nuova vita al passato, assimilando il proprio e altrui passato nel presente. Lo statunitense trova, nella traduzione, una risorsa per il rinnovamento della lingua inglese, cercando di “ricreare nelle sue traduzioni i motivi e le immagini, le sfumature e gli umori, i ritmi e le melodie dei tempi passati in chiave moderna”, spinto dall'ambizione di riformare la lingua inglese per mezzo della traduzione²³⁷. In questo senso, Rosa Maria Bollettieri Bosinelli usa il termine ‘transcreazione’ anche per fare riferimento alla strategia creativa impiegata da James Joyce di “transforming a commonplace meaning into something new and unexpected”²³⁸, definendolo come segue:

The term “transcreation” describes some examples of the manipulative use of English, which can best be explained from a post-colonial perspective, and more specifically, the term helps to articulate one of Joyce’s tactics in appropriating the language of the British whose domination over Ireland had tried to erase the native Gaelic language and culture²³⁹.

²³⁴ HAROLDO DE CAMPOS, “Tradução como”, *op.cit.*, p.45

²³⁵ ANDREA LOMBARDI, “Una condizione babelica. Haroldo de Campos traduttore”, postfazione di ANDREA LOMBARDI – GAETANO D’ITRIA (a cura di), *Haroldo de Campos. Traduzione, transcreazione, saggi*, Pèdipus, Salerno 2016, p.150

²³⁶ ELSE RIBEIRO PIRES VIEIRA, *op.cit.*, p.97

²³⁷ IRENA KRISTEVA, “Ezra Pound: La poetica della transcreazione”, *Parallèles*, 28, 2, 2016, p.77

²³⁸ ROSA MARIA BOLLETTIERI BOSINELLI, “Transcreative Joyce”, *Scientia Traductionis*, 8, 2010, p.190

²³⁹ *Ivi*, p.191

Caratteristica della transcreazione è, pertanto, secondo questa tradizione, quella di trasformare la traduzione in qualcosa di nuovo e diverso, attraverso un processo traduttivo non servile nei confronti dell'originale, ma creativo.

Le riflessioni di Haroldo de Campos sulla transcreazione e le sue transcreazioni si inseriscono in un contesto post-coloniale diverso da quello spagnolo attuale, ma con cui comunque troviamo alcune analogie se visto dalla prospettiva dei sistemi letterari in lingua regionale. In primo luogo, si potrebbe affermare che esiste una tendenza di assimilazione delle opere provenienti dai sistemi catalani, baschi o galiziani all'interno di quello spagnolo che spinge a presentare le autotraduzioni da queste lingue come degli originali spagnoli. In questo senso, Xosé Manuel Dasilva riconosce che in Spagna esiste una voracità endocentrica dello Stato che “reclama que los textos escritos en las lenguas periféricas no solo sean traducidos al castellano, sino que se presenten como verdaderos originales por medio de autotraducciones”²⁴⁰. L'argomento sarà approfondito a breve.

Negli ultimi anni, i settori in cui il termine ‘transcreazione’ sta godendo di maggiore fortuna sono il marketing e la pubblicità²⁴¹. Nell'ultimo decennio, il termine è entrato in questi settori per indicare una traduzione caratterizzata da un elevato livello di creatività, una “creative adaptation of marketing, sales and advertising copy in the target language” che comporta modifiche sia nella forma che nell'aspetto semantico dell'originale con l'obiettivo di mantenere “the attitude and desired persuasive effect”²⁴². Ci si riferisce alla traduzione di testi in cui la forma, lo stile e l'aspetto sonoro sono altamente legati al significato, inseparabili. Il transcreatore può decidere di rompere questo legame per ricreare sia un nuovo significante che un nuovo significato, mettendo in primo piano il raggiungimento di un effetto specifico, trattandosi generalmente di uno scopo persuasivo. Nei testi pubblicitari, infatti, svolgono un ruolo essenziale alcuni elementi fonici e fonetici, tra cui giochi di parole,

²⁴⁰ XOSÉ MANUEL DASILVA, “Autotraducirse en Galicia”, *op.cit.*, p.146

²⁴¹ cfr. DANIEL PEDERSEN, “Exploring the concept of transcreation – transcreation as ‘more than translation’?”, *Cultus*, 7, 2014, pp.57-71, online <https://iris.unipa.it/retrieve/handle/10447/130535/197987/cultus%20_7_2014.pdf#page=57> (consultato il 10 agosto 2021)

²⁴² cfr. *Ivi*, p.57

assonanze, allitterazioni, ma anche l'ordine delle parole o la loro ripetizione: tutti elementi che, se tradotti attraverso una traduzione fedele al testo di partenza, verrebbero molto probabilmente persi. Inoltre, spesso sono presenti elementi culturali, riferimenti diretti o indiretti a opere letterarie, film, personaggi o qualsiasi elemento appartenente alla cultura popolare del sistema di partenza, oltre all'ironia e all'umore, che contribuiscono al conseguimento dell'effetto persuasivo del testo. Questi elementi, se mantenuti nel testo di arrivo, oltre a non produrre lo stesso effetto nei nuovi lettori, potrebbero essere addirittura fraintesi, incidendo negativamente sulla persuasività del messaggio.

Si può constatare come in tempi recenti siano sempre più numerose le agenzie che dichiarano di offrire servizi di transcreazione, opponendola alla traduzione e sottolineando l'elevata dose di creatività e immaginazione necessaria per la traduzione di testi pubblicitari²⁴³, come si può osservare da alcune definizioni del termine 'transcreazione' che queste agenzie offrono:

Transcreation is the process of taking content in one language and recreating it so that its tone and style remains true to that of the original message, rather than plainly translating it into another language. (Alpha CRC)²⁴⁴

Strong translators are a necessary piece of any brand localization project, but sometimes translation alone doesn't cut it. This is especially true when it comes to idioms or figures of speech that aren't universally realized. This is where transcreation comes in. [...] Transcreation (translation + creation) is the act of changing a text to make its meaning culturally appropriate for a target market. Translation, on the other hand, is the verbatim transfer of text from one language to another. (United Language Group)²⁴⁵

Transcreation is the creative adaptation of marketing, sales and advertising copy in the target language. It involves changing both words and meaning of the original copy while keeping the attitude and desired persuasive effect. (Branded Translations)²⁴⁶

²⁴³ MIGUEL BERNAL-MERINO, "On the Translation of Video Games", *The Journal of Specialised Translation*, 7, 2006, p.32

²⁴⁴ ALPHA CRC, online <<https://www.alphacrc.com/transcreation-and-creative-content/transcreation/>> (consultato il 10 giugno 2021)

²⁴⁵ UNITED LANGUAGE GROUP, online <<https://www.unitedlanguagegroup.com/blog/what-transcreation-when-should-use-it>> (consultato il 10 giugno 2021)

²⁴⁶ BRANDED TRANSLATIONS, online <<http://www.brandedtranslations.com/transcreation/>> (consultato il 10 giugno 2021)

Questi tre campioni mostrano come la transcreazione venga considerata un adattamento creativo di un testo in cui ciò che viene adattato al nuovo contesto sono sia la sua forma che il suo significato. L'obiettivo dichiarato da questi servizi è quello di offrire un prodotto meta che produca nei fruitori un effetto simile a quello di partenza, a scapito di forma e significato. Il nuovo testo deve essere inserito in modo adeguato nel contesto culturale di arrivo, affinché possa essere raggiunta la finalità persuasiva e commerciale per cui il testo viene trasposto in una nuova lingua. Al cliente viene offerto un prodotto 'transcreato', considerato più efficace e di maggior pregio rispetto a una traduzione tradizionale. Ciò che viene chiesto al transcreatore è di trasformarsi in scrittore, reinventando il testo per provocare nei nuovi lettori un effetto simile a quello creato dal testo di partenza, come se esso fosse stato scritto direttamente nella lingua meta.

La definizione di transcreazione offerta da Claudia Benetello pone in evidenza proprio la questione di originalità. Secondo l'autrice, la transcreazione consiste in "writing advertising or marketing copy for a specific market, starting from copy written in a source language, as if the target text had originated in the target language and culture"²⁴⁷. Una transcreazione sarà così percepita come un originale all'interno del sistema meta. In questi contesti è a volte necessario cambiare anche le immagini, i video o i simboli che compaiono nel testo di partenza, in quanto potrebbero suscitare sentimenti ed emozioni diversi nei nuovi fruitori.

Infine, negli ultimi anni il termine 'transcreazione' è stato introdotto anche nella traduzione di videogiochi e applicazioni mobili per indicare "a type of translation that frequently rewrites the sound track in order to create new, target-culture appropriate effects"²⁴⁸. La definizione farebbe pensare a una traduzione che rispetta il principio di accettabilità, in contrapposizione con quello di adeguatezza, teorizzato da Gideon Toury, secondo il quale una traduzione del primo tipo ha come obiettivo quello

²⁴⁷ CLAUDIA BENETELLO, "Transcreation as creation of a new original: A Norton™ case study", in MARIAGRAZIA DE MEO – EMILIA DI MARTINO – JOANNA THORNBORROW (a cura di), *Creativity in Translation/ Interpretation and Interpreter/Translator Training*, Aracne, Ariccia 2016, p.259

²⁴⁸ JEREMY MUNDAY, "Issues in Translation Studies", in JEREMY MUNDAY (a cura di), *The Routledge Companion to Translation Studies*, Routledge, New York 2009, p.8

di essere immediatamente comprensibile al nuovo lettore e adattato alla sua cultura e ai suoi valori, oppure a una traduzione addomesticante (Venuti) o target-oriented (Reiss e Vermeer; Nord)²⁴⁹. La transcreazione in questo contesto potrebbe anche confondersi con il concetto di ‘localizzazione’, il cui scopo è di inserire il nuovo testo nella lingua e cultura di arrivo in modo che possa essere usufruito come se fosse un originale, modificando il testo, la sua struttura, le immagini, i simboli, ma anche la musica e le colonne sonore. La definizione di transcreazione, paragonata a quella di traduzione, offerta dall’agenzia ULG (UNITED LANGUAGE GROUP), mostra proprio questa analogia:

Figura 2.2 Definizione di transcreazione, paragonata alla traduzione

Transcreation is the process of taking content that has already been translated and adapting it to be culturally relevant for your audience. ... By adapting the message to the specific culture to which you are communicating, transcreation allows you to reach the audience at an emotional and intellectual level, making the communication both more meaningful and more effective. ... To ensure that the content being worked with achieves a linguistic and cultural appropriateness, transcreation usually means translators are granted greater creative license with the copy than is common with translation. They are encouraged to go beyond the words to ensure that the copy not only captures the intended message but also reflects a deep understanding of the culture of the audience. ...

Translation	Transcreation
Renders words and phrases in the target language. Effort is made to retain the exact meaning, tone and literacy level of the source material unless specified otherwise. Takes a faithful approach.	Re-writes or edits content with a creative license that may result in re-phrased wording and changes in a tone to render intended meaning. Takes into account factors like the target audiences’ environment, lifestyle, family values, cultural beliefs and other practices that affect their connection to the campaign. Less effort is made to adhere to original word and sentence structure.

<https://www.unitedlanguagegroup.com>²⁵⁰

Tuttavia, ciò che viene sottolineato dalle agenzie che offrono servizi di transcreazione è che in essa, rispetto alla localizzazione, sono richiesti livelli molto più elevati di

²⁴⁹ cfr. GIDEON TOURY, *Descriptive Translation Studies and, op.cit.*; LAWRENCE VENUTI, *The Translator’s Invisibility, op.cit.*; KATHARINA REISS – HANS J. VERMEER (a cura di), *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Niemeyer, Tübingen 1984; KATHARINA REISS – HANS J. VERMEER (a cura di), *Towards a General Theory of Translational Action – Skopos Theory Explained*, traduzione di Christiane Nord, St. Jerome Publishing, Manchester 2013; CHRISTIANE NORD, *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, Rodopi, Amsterdam 1991

²⁵⁰ VIVIANA GABALLO, *op.cit.*, p.101

creatività e originalità²⁵¹. Come osservano Carmen Mangiron Hevia e Minako O'Hagan, nella localizzazione si ricerca comunque l'aderenza all'originale, per quanto possibile, cosa che non avviene in una transcreazione:

With games localization, the translator is expected to convey a game-playing experience that is as close as possible to the original, which implies an adaptive approach with strong domestication tendencies when it comes to the treatment of jokes, plays on words, linguistic varieties and lyrics of theme songs²⁵².

Anche Sissel Marie Rike nota dei legami tra la localizzazione e la transcreazione, ma riconosce il maggiore intento creativo di quest'ultima²⁵³. Ciò che avviene in una transcreazione è lo smontaggio e rimontaggio anche totale del testo. Il transcreatore, che assume più un ruolo di scrittore che di traduttore, ha il compito di reinventare il testo, senza avere la costrizione di riprodurlo puntualmente il contenuto. Quello che più conta è che il prodotto possa essere fruito nel migliore dei modi e senza richiedere sforzi interpretativi da parte dell'utente.

Riassumendo, dai quattro approcci presentati –la transcreazione nel contesto indiano, la transcreazione in Brasile, la transcreazione applicata prima alla pubblicità e al marketing e successivamente alla creazione di applicazioni mobili e videogiochi– si possono dedurre i principali aspetti che caratterizzano la transcreazione e che, come si vedrà, contraddistinguono l'autotraduzione, trasformandola così in transcreazione:

1. nella transcreazione cade la dicotomia 'originale' *versus* 'traduzione'. Il nuovo prodotto sarà considerato un originale nel sistema meta;
2. i testi transcreati sono ricreati nella nuova lingua impiegando strategie e tecniche estremamente creative;

²⁵¹ cfr. CARMEN MANGIRON HEVIA – MINAKO O'HAGAN (a cura di), "Game localisation: unleashing imagination with 'restricted' translation", *The Journal of Specialised Translation*, 6, 2006, pp.10-21; MINAKO O'HAGAN, *Multidimensional Translation: A Game Plan for Audiovisual Translation in the Age of GILT*, 2005, online <http://euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_O%27Hagan_Minako.pdf> (consultato il 10 agosto 2021)

²⁵² CARMEN MANGIRON HEVIA – MINAKO O'HAGAN (a cura di), *op.cit.*

²⁵³ cfr. SISSEL MARIE RIKE, "Bilingual corporate websites – from translation to transcreation?", *The Journal of Specialised Translation*, 20, 2013, pp.68-85

3. l'efficacia del testo e la sua ricezione da parte del nuovo pubblico sono considerate elementi fondamentali nella transcreazione;
4. il transcreatore si comporta più come scrittore che come traduttore.

2.3. L'autotraduzione come transcreazione

2.3.1. La creazione di un nuovo originale

Come è stato indicato nella prima parte di questo capitolo, uno dei fattori per cui Helena Tanqueiro e il gruppo AUTOTRAD reputano l'autotraduttore un 'traduttore privilegiato' è la possibilità di considerare l'opera autotradotta un originale²⁵⁴. Si tratta della prima ragione per cui ritengo che l'autotraduzione possa essere considerata transcreazione. In una concezione tradizionale, il primo testo scritto (e pubblicato) rappresenta l'originale. La traduzione si trova in una posizione subordinata rispetto a esso e non sarà mai ritenuta un'opera autentica. La definizione stessa di 'originale' esclude l'esistenza di un ulteriore originale, come si può osservare dalle definizioni che seguono, proposte dall'Enciclopedia Treccani e dal Dizionario Garzanti Linguistica:

2. agg. e s. m. Con riferimento a scritti, opere d'arte o altre produzioni, che è di mano dell'autore (o fatto, dettato, diretto dall'autore), contrapposto a ciò che ne è una copia, una riproduzione, una imitazione [...], quella che riproduce il manoscritto dell'autore o comunque il testo da lui approvato; *leggere un'opera, un poeta nel testo o., o nella lingua o., nella lingua in cui l'opera è stata scritta, non in traduzione; [...]*

3. Per estens.: **a.** agg. e s. m. Che non dipende o non è ispirato, suggerito da altri esempi o modelli, che non ha somiglianza con altre opere analoghe e ha quindi una sua novità, un suo carattere proprio: *opera, teoria, concetto o.; il motivo della canzone è o.; il suo stile ha un'impronta originalissima; ha proposto una sua interpretazione o. di questi versi; un'idea, una trovata o.; si veste in modo molto o.; stoffa con disegni o.; è un modello o. della nostra fabbrica.* (Enciclopedia Treccani)²⁵⁵

²⁵⁴ cfr. HELENA TANQUEIRO, "Un traductor", *op.cit.*, p.27

²⁵⁵ ENCICLOPEDIA TRECCANI, <https://www.treccani.it/vocabolario/originale/> (consultato il 17 agosto 2021)

1. che rappresenta la prima realizzazione di qualcosa che è riproducibile, ripetibile, copiabile: *un documento originale; non possediamo alcun manoscritto originale del testo; altro è un dipinto originale, altro è la sua copia* | **leggere un'opera (un autore) nel testo originale, nella sua lingua originale**, nel testo integrale, senza tagli né modifiche, o nella sua lingua d'origine, non in traduzione | **edizione originale**, di un film, edizione con il parlato nella sua lingua d'origine. (Dizionario Garzanti Linguistica)²⁵⁶

Essendo la “prima realizzazione di qualcosa”²⁵⁷, il concetto di ‘originale’ presuppone ‘unicità’, ‘autenticità’ e ‘singolarità’, escludendo l’idea di ‘altro’, ‘copia’, ‘riproduzione’, ‘imitazione’ e, di conseguenza, anche di ‘traduzione’.

Tuttavia, nell’autotraduzione, ‘originale’ si trasforma in un concetto fluido e dinamico, non più statico, e, addirittura, sorgono dubbi sull’esistenza stessa di un originale:

[...] il graduale riconoscimento di come l’autotraduzione comporti molto di più che lavorare da un testo-sorgente per renderlo in un’altra lingua; essa comporta piuttosto una riscrittura attraverso e tra le lingue, e implica un “originale” inteso come un concetto fluido anziché statico²⁵⁸.

La pregunta més habitual i repetida a l’hora de traduir una obra prèviament autotraduïda és quin és el text original en una autotraducció [...] Des d’una perspectiva clàssica i estàtica, el primer text publicat seria l’original i seria el text al qual s’hauria de remetre aquesta traducció. Com ja ha quedat clar, però, el concepte de text original és dinàmic, i més en autotraducció²⁵⁹.

Se in riferimento a traduzioni allografe si parla sempre di versioni legate a un testo precedentemente scritto in un’altra lingua, nell’autotraduzione tutte le versioni create dal proprio autore possono essere considerate degli originali. Helena Tanqueiro afferma che, in caso di autotraduzione, la versione di un testo in lingua A e la sua versione in lingua B “ambas son tratadas generalmente como si fueran escritas originariamente en cada una de las lenguas, como si no se hubiese efectuado una traducción”²⁶⁰. Chiara Montini si domanda: “Che cos’è infatti l’autotraduzione se non

²⁵⁶ DIZIONARIO GARZANTI LINGUISTICA, <https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=originale> (consultato il 17 agosto 2021)

²⁵⁷ *Ibidem*

²⁵⁸ SUSAN BASSNETT, “L’autotraduzione come riscrittura”, in ANDREA CECCHERELLI – GABRIELLA ELINA IMPOSTI – MONICA PEROTTO (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna 2013, p.37

²⁵⁹ JOSEP MIQUEL RAMIS LLANERAS, *Autotraducció. De la teoria, op.cit.*, pp.98-99

²⁶⁰ HELENA TANQUEIRO, “Un traductor privilegiado”, *op.cit.*, p.23

un ‘secondo originale’, che si basa su un testo a sua volta originale, copiandolo e alterandolo e traducendolo?”²⁶¹

Quando un libro viene tradotto da una persona diversa dal suo autore, la traduzione non può ottenere lo statuto di un originale. Nel caso di autotraduzioni la situazione cambia, in quanto autore e traduttore coincidono nella stessa persona e su di essa ricade una doppia autorialità. Julio César Santoyo mette in evidenza che è solo in caso di traduzioni autoriali che i testi realizzati in un secondo momento fanno saltare il concetto tradizionale di ‘originale’, affermando che “hay un único caso en que las traducciones usurpan realmente la autoridad del original, la usurpan y la comparten: son las autotraducciones, las traducciones que el mismo autor hace de su propia obra”²⁶².

L’idea di ‘originalità’ in questo contesto perde così le qualità tradizionalmente assegnate al termine e “the distinction between original and (self)translation therefore collapses, giving way to a more flexible terminology in which both texts can be referred to as ‘variants’ or ‘versions’ of comparable status”²⁶³.

Il fatto che le autotraduzioni siano considerate degli originali è visibile nel diffuso fenomeno delle traduzioni indirette. A volte anche su indicazione dell’autore stesso, le traduzioni a terze lingue vengono realizzate non sulla base della versione che secondo un parametro cronologico dovrebbe essere ritenuta la versione originale, ma attenendosi all’autotraduzione²⁶⁴. Cabrera Infante, scrittore cubano naturalizzato britannico, per esempio, precisa di aver fatto in modo che “las versiones –porque se trata de algo más que traducciones– de mis libros al inglés sirvan como prototipo de futuras traducciones”²⁶⁵.

²⁶¹ CHIARA MONTINI, “Tradurre un testo autotradotto: Mercier et/and/e Camier”, in ANDREA CECCHERELLI – GABRIELLA ELINA IMPOSTI – MONICA PEROTTO (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna 2013, p.142

²⁶² JULIO CÉSAR SANTOYO, “Algunas preguntas (y quizá respuestas) sobre la relatividad y caducidad del texto traducido”, in JOSÉ MIGUEL SANTAMARÍA LÓPEZ – FEDERICO EGUÍLUZ ORTIZ DE LATIERRO – VICKIE OLSEN – RAQUEL MERINO ÁLVAREZ – ETERIO PAJARES INFANTE (a cura di), *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción*. Universidad del País Vasco, Vitoria, 1997, p.65

²⁶³ RAINIER GRUTMAN, “Self-translation”, *op.cit.*, p.259

²⁶⁴ cfr. ELIZABETE MANTEROLA AGIRREZABALAGA, *La literatura vasca, op.cit.*

²⁶⁵ ÁNGEL VIVAS, “Guillermo Cabrera Infante: «La de Cervantes es una vida sin paralelo»”, *MUFACE*, 170, 1998, p.45

A partire da questa affermazione dell'autore, Xosé Manuel Dasilva ha coniato il concetto di 'versión prototípica' per indicare l'utilizzo di un testo autotradotto come punto di partenza per le versioni ad altre lingue di opere tradotte dall'autore stesso²⁶⁶. Antoni Marí, al quale venne chiesto quale versione dei suoi testi –se quella catalana o quella spagnola– avrebbe affidato al traduttore giapponese, rispose che avrebbe optato per l'autotraduzione in spagnolo, dato che la considerava più completa rispetto al testo in catalano²⁶⁷. Lluís Maria Todó colloca le sue autotraduzioni in spagnolo allo stesso livello delle sue opere in lingua spagnola e riconosce che “mi agente tiene instrucciones de considerar, en sus negociaciones con editores extranjeros, tan original la versión española, o castellana, de mis novelas, como la catalana”²⁶⁸. L'autore concede così la possibilità, ai traduttori delle sue opere a terze lingue, di impiegare come versione prototipica o l'uno o l'altro testo, senza alcuna preferenza.

Ramis Llaneras ha dimostrato che la traduzione in francese di *Tino Costa* di Sebastià Juan Arbó, opera pubblicata per la prima volta nel 1947 in catalano e un anno dopo in autotraduzione spagnola, fu realizzata sulla base di quest'ultima, come si può osservare realizzando un'analisi comparata delle versioni²⁶⁹. Nell'autotraduzione troviamo, infatti, diversi scostamenti dal testo in catalano che si presentano anche nella versione tradotta in francese. Analogamente, l'analisi comparata di alcuni libri di racconti per l'infanzia in catalano, spagnolo e galiziano pubblicati nella collezione *La galera d'or* dimostra la diffusione della pratica di traduzioni indirette. Il confronto delle traduzioni in galiziano realizzate da Xohana Torres di *O abeto valent* (1966) di Jordi Cots Moner e di *O globo de papel* (1966) di Elisa Vives De Fabrega con le opere pubblicate prima in catalano e successivamente in spagnolo dimostra che sono state realizzate dalle autotraduzioni in spagnolo svolte dai rispettivi autori²⁷⁰. Nello schema che segue possiamo osservare alcuni esempi:

²⁶⁶ cfr. XOSÉ MANUEL DASILVA, “La autotraducción como versión prototípica”, *Meta*, 63, 1, 2018, pp.235-252

²⁶⁷ cfr. HELENA TANQUEIRO, “Un traductor”, *op.cit.*, p.25

²⁶⁸ LLUÍS MARIA TODÓ, “Lugares del traductor”, *Quimera*, 201, 2002, p.19

²⁶⁹ cfr. JOSEP MIQUEL RAMIS LLANERAS, “Traducir bajo control”, *op.cit.*, p.207

²⁷⁰ cfr. MÓNICA DOMÍNGUEZ PÉREZ, “Fenómenos de traducción frecuentes entre literaturas de una misma comunidad interliteraria específica”, in ENRIC GALLÉN – FRANCISCO LAFARGA – LUIS PEGENAUTE (a cura di), *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*, Peter Lang, Bern 2010, pp.69-70; JORDI COTS MONER, *L'abet valent*, La Galera, Barcelona 1966, trad. gal. di X.

Catalano	Spagnolo	Galiziano
[...] treballava amb la seva grossa destral.	[...] trabajaba <u>cortando leña</u> con su enorme hacha.	[...] treballava a <u>cortar leña</u> co sea machado enorme.
[...] havia crescut.	[...] había crecido <u>un poco</u> .	[...] tiña crecido <u>un poco</u> .
M'en vaig enlaire.	<u>Y subo, subo</u> .	<u>E rubo, rubo</u> ²⁷¹ .

Le parti sottolineate mostrano l'aderenza dei testi in galiziano alle autotraduzioni spagnole e non agli 'originali' in catalano²⁷².

Un'altra pratica diffusa che dimostra l'autorialità assegnata alle autotraduzioni è la cosiddetta 'traduzione compilata', definita da Gideon Toury come "a translation which makes use of a number of source texts"²⁷³ e da Anton Popovič come "a translation realized upon the basis of several translations"²⁷⁴. La 'traduzione compilata' consiste nella realizzazione di una traduzione che fa riferimento a più versioni dello stesso testo in diverse lingue.

Da Pau Joan Hernández, traduttore catalano di alcune opere di Bernardo Atxaga, scrittore in lingua basca sia di letteratura per l'infanzia e per ragazzi sia di letteratura per adulti e che autotraduce le proprie opere in castigliano, provengono alcune riflessioni sulla possibilità offerta dall'autotraduzione di realizzare traduzioni compilate²⁷⁵. Dopo aver osservato che Bernardo Atxaga apporta numerose modifiche nei suoi testi in spagnolo rispetto a quelli in basco, Pau Joan Hernández afferma che quando un traduttore allografo ha di fronte un'opera autotradotta esistono per lui tre possibilità: 1) appoggiarsi alla prima versione; 2) fare riferimento alla versione autotradotta; 3) realizzare la propria traduzione sulla base di entrambi i testi, tenendo in conto sia le modifiche apportate dall'autore nella sua autotraduzione che la loro

Torres, *O abeto valente*, La Galera, Vigo 1966; ELISA VIVES DE FABREGA, *El globo de papel*, La Galera, Barcelona 1966, trad. gal. di X. Torres, *O globo de papel*, La Galera, Vigo 1966

²⁷¹ MÓNICA DOMÍNGUEZ PÉREZ, *Fenómenos de traducción*, op.cit., pp.69-70

²⁷² Per altri esempi, cfr. XOSÉ MANUEL DASILVA, "La autotraducción como", op.cit., pp.235-252

²⁷³ GIDEON TOURY, *Descriptive Translation Studies*, op.cit., p.100

²⁷⁴ ANTON POPOVIČ, *Dictionary*, op.cit., p.20

²⁷⁵ cfr. PAU JOAN HERNÁNDEZ, "Bernardo Atxaga i la desobediència del traductor", *Visat*, 11, 2011, online <<http://www.visat.cat/literatura-universal-catala/cat/autor/143/bernardo-atxaga.html>> (consultato il 19 agosto 2021)

versione originaria. Il traduttore catalano spiega così la terza strategia traduttiva (la ‘traduzione compilata’):

Existeix una altra solució, molt més arriscada i complexa, però, des del meu punt de vista, l'única realment satisfactòria. Es tracta d'arribar a una tercera versió, fidel a la traducció de Bernardo Atxaga, a l'espanyol, però incorporant-hi, en la mesura del possible, els elements de la versió original que ja no hi són presents. Una versió que podríem anomenar de consens, i que requereix en alguns casos només petit retocs (*L'home sol, El fill de l'acordionista*), però en d'altres, canvis importants que obliguen a prendre decisions més o menys arriscades (*Aquells cels*)²⁷⁶.

Hernández realizza con questa strategia le traduzioni delle opere di Bernardo Atxaga, considerandola l'alternativa migliore. La scelta di tale metodo comporta la creazione di una traduzione che è una sorta di versione intermedia tra le due opere autoriali. Una traduzione di questo tipo, che consiste in un passaggio continuo da un testo all'altro, è però un'impresa molto complicata e obbliga a optare continuamente per la fedeltà verso una versione a discapito dell'altra.

La possibilità di ritenere le autotraduzioni degli originali consente, agli autori che si autotraducono, di trasformarsi in scrittori bilinguisti o plurilinguisti e, in alcuni casi, anche binazionali o plurinazionali, concetti teorizzati da Dionyz Durišín nella sua Teoria delle Comunità Interletterarie Specifiche²⁷⁷. Con i termini ‘bilinguismo’ o ‘plurilinguismo’, Durišín indica la possibilità di far parte di due o più sistemi letterari contemporaneamente; ‘binazionalità’ o ‘plurinazionalità’ indicano, invece, l'appartenenza a due o più sistemi letterari diversi che, allo stesso tempo, provengono da due o più nazioni differenti²⁷⁸. Nel polisistema spagnolo, una gran parte degli

²⁷⁶ *Ibidem*

“Esiste un'altra soluzione, molto più rischiosa e complicata, ma, dal mio punto di vista, l'unica veramente soddisfacente. Si tratta di arrivare a una terza versione, fedele alla traduzione di Bernardo Atxaga, allo spagnolo, ma integrando, per quanto possibile, gli elementi della versione originale che non sono più presenti. Una versione che potremmo definire di consenso e che in alcuni casi richiede solo piccoli ritocchi (*L'home sol, El fill de l'acordionista*), ma, in altri, cambiamenti importanti che obbligano a prendere decisioni più o meno azzardate (*Aquells cels*)”. (traduzione mia)

²⁷⁷ cfr. DIONYZ DURIŠÍN, *Communautés interlittéraire spécifiques 6: notions et principes*, Académie Slovaque des Sciences, Bratislava, 1993

²⁷⁸ Mónica Domínguez ha approfondito questi fenomeni, applicandoli al contesto spagnolo e ricavando il concetto di CIE (Comunidad Interliteraria Específica) Spagnola. Mónica Domínguez definisce la Spagna una Comunità Interletteraria Specifica in cui convivono almeno quattro sistemi letterari in stretta

scrittori provenienti dalla letteratura basca, galiziana e catalana appartiene anche a quella castigliana. Il movimento opposto, per cui scrittori del sistema letterario spagnolo apparrebbero anche a quello basco, galiziano o catalano, è meno frequente. Carme Riera, per esempio, considera le sue autotraduzioni degli originali e afferma di appartenere a due letterature –quella catalana e quella spagnola. L’autrice scrive infatti di essere “autora en dos lenguas” e che i suoi racconti e i suoi romanzi “pertenecen [...] a dos literaturas”²⁷⁹. Come tanti altri suoi connazionali –pensiamo a Bernardo Atxaga, Andreu Martín, Jaume Ribera, Maite Carranza, Care Santos o Manuel Rivas–, Carme Riera è un’autrice biletteraria. Tuttavia, non si tratta in questi casi di scrittori binazionali, in quanto sono autori che scrivono e pubblicano in due lingue ma sempre all’interno della stessa nazione.

Riprendendo i termini già menzionati introdotti da Ramis Llaneras, in Spagna si danno principalmente ‘autotraduzioni intrastatali’, cosa che presuppone che gli autori formino parte di un unico sistema letterario nazionale²⁸⁰. Abbiamo, però, alcuni episodi di ‘autotraduzioni interstatali’, termine con cui Ramis Llaneras indica delle autotraduzioni in cui il testo di partenza e il testo meta sono destinati a sistemi letterari appartenenti a nazioni distinte²⁸¹. Il fenomeno è più diffuso nei Paesi Baschi, dove alcuni autori, come Itxaro Borda, Ur Apalategi o Aritz Mutiozabal, scrivono in basco e si autotraducono in francese²⁸². Dal contesto catalano si segnalano Víctor Mora e Roser Caminals: il primo ha autotradotto dal catalano al francese *Els plàtans de*

relazione tra loro, dove la letteratura spagnola occupa una posizione centrale, mentre quella catalana, quella galiziana e quella basca si trovano in una posizione periferica. La studiosa elenca nove fenomeni frequenti in questa CIE: a) asimmetria tra i sistemi che la compongono; b) esistenza di un contesto socioculturale, politico ed economico simile, che comporta un processo di evoluzione simile; c) interazione intensa tra le letterature che la compongono, tra cui l’esistenza di numerosi scambi linguistici (traduzioni); d) fenomeni di coedizione e di traduzione simultanea; e) associazione mutua: dall’esterno, le opere che provengono dalla Spagna, indipendentemente dalla lingua in cui sono state scritte, vengono considerate appartenenti alla letteratura spagnola; f) autotraduzioni; g) traduzioni indirette; h) bilinguismo o plurilinguismo (di molti autori, ma anche di lettori e altri agenti che intervengono nel sistema letterario); i) biletterarietà o pluriletterarietà. cfr MÓNICA DOMÍNGUEZ PÉREZ, *Las traducciones de literatura infantil y juvenil en el interior de la Comunidad Interliteraria Específica Española (1940-1980)*, Tesi di dottorato, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela 2008; –, “Fenómenos de traducción”, *op.cit.*, pp.61-76

²⁷⁹ CARME RIERA, “Unas notas”, *op.cit.*, p.395

²⁸⁰ cfr. JOSEP MIQUEL RAMIS LLANERAS, *Autotraducció. De la teoria, op.cit.*, p.38

²⁸¹ cfr. *Ibidem*

²⁸² cfr. ELIZABETE MANTEROLA AGIRREZABALAGA, “La autotraducción en el contexto vasco”, *op.cit.*, pp.71-87

Barcelona / Les platanes de Barcelone (1976) e *La pluja morta / La pluie morte* (1966), la seconda dall'inglese al catalano l'opera *Once Remembered / Un segle de prodigis* (1993)²⁸³. Tuttavia, nei casi di autotraduzione interstatale è difficile che le autotraduzioni siano considerate degli originali e che questi autori vengano considerati appartenenti al sistema letterario in cui iscrive la loro autotraduzione. Un'eccezione è sicuramente Samuel Beckett, che scrive e traduce in inglese e in francese. Le sue opere erano e sono considerate degli originali sia nel sistema letterario irlandese che in quello francese.

La possibilità di mostrare le autotraduzioni come degli originali e di poter diventare autori bilinguisti o plurilinguisti rappresenta dei vantaggi soprattutto per gli scrittori provenienti dalle realtà che Pascale Casanova definisce 'dominate' e che, di conseguenza, necessitano di visibilità²⁸⁴. Diversi studiosi hanno sottolineato il fatto che per chi scrive nelle lingue regionali l'(auto)traduzione non rappresenta una scelta, ma un obbligo, motivato da una mancanza di lettori in tali lingue²⁸⁵. Josep Miquel Ramis Llaneras, Xosé Manuel Dasilva ed Elizabete Manterola hanno dimostrato che le letterature in lingua catalana, galiziana e basca si trovano in una posizione subordinata rispetto a quella in spagnolo²⁸⁶. Secondo questi esperti, vicende storiche e politiche hanno creato una concezione monolingue e monoculturale della Spagna che ha avuto come conseguenza la formazione di un mercato letterario asimmetrico in cui le letterature catalane, basche e galiziane “need to exist within Spanish literature to be visible”²⁸⁷.

²⁸³ cfr. JULIO CÉSAR SANTOYO, “Consideraciones acerca”, *op.cit.* In questo articolo è possibile trovare una lista più completa di autotraduzioni interstatali.

²⁸⁴ cfr. PASCALE CASANOVA, “Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144, 2002, pp.7-20; trad. ing. di B. Siobhan, “Consecration and Accumulation of Literary Capital: Translation as unequal exchange”, in MONA BAKER (a cura di), *Critical Readings in Translation Studies*, Routledge, London/New York 2010, pp.285-303

²⁸⁵ cfr. STEWARD KING, *Escribir la catalanidad. Lengua e identidades culturales en la narrativa contemporánea de Cataluña*, Tamesis, Woodbridge 2012; CHRISTOPHER WHYTE, *op.cit.*

²⁸⁶ cfr. JOSEP MIQUEL RAMIS LLANERAS, “La autotraducción y el difícil encaje”, *op.cit.*; –, *Autotraducció. De la teoria*, *op.cit.*; –, “The failure”, *op.cit.*; XOSÉ MANUEL DASILVA, “Autotraducirse en Galicia”, *op.cit.*; –, “La autotraducción transparente y la”, *op.cit.*; ELIZABETE MANTEROLA AGIRREZABALAGA, *La literatura vasca*, *op.cit.* –, “Collaborative Self-translation”, *op.cit.*

²⁸⁷ JOSEP MIQUEL RAMIS LLANERAS, “The failure”, *op.cit.*, p.103

Con poche eccezioni, chi scrive nella lingua regionale ha bisogno di esistere anche nel sistema spagnolo. L'autotraduzione è un'opportunità per farlo. Presentare un'autotraduzione da una lingua regionale allo spagnolo come un originale può essere una strategia commerciale per vendere più copie ed essere visibile prima sul mercato nazionale e poi su quello internazionale (così ampio per quanto riguarda il mondo ispanico). Secondo Manterola, infatti, “translations from minority languages are harder to sell” e i lettori preferiscono leggere originali²⁸⁸, mentre Francesc Parcerisas ha osservato che un'indicazione come ‘(Auto)traduzione dal catalano’ o da altre lingue regionali può essere un ostacolo per il successo di un libro in lingua spagnola²⁸⁹. Il mercato editoriale lo sa bene e, quando si tratta di autotraduzioni, si può approfittare dei benefici che derivano dal presentare una traduzione come un originale, facendola percepire dai lettori come tale, semplicemente omettendo qualsiasi riferimento paratestuale che possa indicare che l'autore sia anche il traduttore del testo.

Dasilva ha denominato questa pratica ‘autotraduzione opaca’²⁹⁰. Il traduttologo ha suddiviso l'autotraduzione in ‘autotraduzione trasparente’ o ‘autotraduzione opaca’, in funzione del fatto che venga o non venga indicato che un'opera è la traduzione di un'altra scritta dallo stesso autore in un'altra lingua²⁹¹. Un'‘autotraduzione trasparente’ è un'autotraduzione in cui viene manifestato che si tratta di una traduzione, al contrario, in un'‘autotraduzione opaca’ in nessuna parte –copertina, frontespizio, pagina del copyright, prologo o note a piè di pagina– compare alcuna informazione che riveli la sua condizione di traduzione, facendo così percepire l'opera come un autentico originale²⁹². Nessuna indicazione come ‘autotraduzione’, ‘tradotto da [nome dell'autore]’ o menzioni in altre parti del testo sono presenti.

In un articolo, Dasilva ha menzionato lo scrittore galiziano Alfredo Conde come un chiaro esempio del secondo modo di agire²⁹³. La maggior parte delle sue opere

²⁸⁸ MANTEROLA AGIRREZABALAGA, “Collaborative Self-translation”, *op.cit.*, p.208

²⁸⁹ cfr. FRANCESC PARCERISAS I VÁZQUEZ, “La difusió de”, *op.cit.*, p.214

²⁹⁰ XOSÉ MANUEL DASILVA, “La autotraducción transparente y”, *op.cit.*, p.46. Dasilva utilizzò per la prima volta questa terminologia durante la *7th International Conference on Translation: The Paratextual Elements in Translation*, tenutasi il 21 e il 22 giugno 2010 presso la Universitat Autònoma di Barcellona, dove partecipò con un intervento dal titolo “Algunas claves sobre la paratextualidad de la autotraducción”. Il citato articolo deriva da questo intervento.

²⁹¹ cfr. *Ibidem*

²⁹² cfr. *Ibidem*

²⁹³ cfr. XOSÉ MANUEL DASILVA, “Autotraducirse en Galicia”, *op.cit.*, pp.152-153

autotradotte in spagnolo, tra cui *Siempre me matan* (1995), *Peregrino en invierno* (2000), *Romasanta. Memorias inciertas del hombre lobo* (2004), *Lukumí* (2006) e *María de las batallas* (2008), nascondono la propria origine²⁹⁴. Lo stesso vale per molte opere di Ferran Torrent, Andreu Martín, Jaume Ribera, Antoni Marí, Carme Riera, Sergi Pàmies ed Empar Moliner. Questa strategia, molto comune nella letteratura per adulti, si è mostrata ancor più diffusa nella letteratura per l'infanzia e per ragazzi, come ho potuto constatare consultando diverse opere destinate a questa fascia di pubblico nelle librerie e biblioteche di Barcellona negli anni 2019, 2020 e 2021 e come confermano López Gaseni, Domínguez Pérez e Bará Louro²⁹⁵.

Osserva Dasilva che titoli che rimangono invariati in entrambe le lingue, come per esempio *Lukumí* (2006), e la pubblicazione simultanea aumentano la probabilità che le opere siano considerate degli originali nel sistema di arrivo. Analogamente, secondo il traduttologo, avrebbe lo stesso effetto la selezione di titoli completamente diversi, cosa che sembrerebbe suggerire che “el texto de partida y el texto de llegada son dos obras que nada tienen que ver entre sí”²⁹⁶.

Un'altra dimostrazione del fatto che gli autori e le opere autotradotte siano considerati originali in più sistemi letterari è visibile nell'assegnazione dei premi letterari. Alfredo Conde, nel 1986, vinse il Premio Nacional de Literatura con *El Griffón*, autotraduzione in spagnolo dell'opera *Xa vai o Grifon do vento*, precedentemente scritta in galiziano²⁹⁷. Nel 2005, la scrittrice catalana María de la Pau Janer vinse il Premio Planeta con *Pasiones romanas*, autotraduzione spagnola di *Passions romanes*²⁹⁸. Finalisti dello stesso premio sono stati, nel 2002, *Las mujeres*

²⁹⁴ cfr. XOSÉ MANUEL DASILVA, “La autotraducción transparente y”, *op.cit.*, p.51

²⁹⁵ cfr. JOSÉ MANUEL LÓPEZ GASENI, *op.cit.*; MÓNICA DOMÍNGUEZ PÉREZ, “Autotraducciones de literatura infantil”, *op.cit.*; SABELA BARÁ LOURO, *op.cit.*

²⁹⁶ XOSÉ MANUEL DASILVA, “La autotraducción transparente y”, *op.cit.*, p.51. In relazione alle opere di Alfredo Conde, Dasilva offre i seguenti esempi: come titoli che coincidono nelle due lingue *Sempre me matan / Siempre me matan* (1995); *Romasanta. Memorias inciertas do home lobo / Romasanta. Memorias inciertas del hombre lobo* (2004); *Lukumí / Lukumí* (2006) e *Peregrino en invierno*, autotraduzione di *O fácil que é matar* (2000), come esempio di scelta di due titoli completamente differenti.

²⁹⁷ cfr. XOSÉ MANUEL DASILVA, “Autotraducirse en Galicia”, *op.cit.*, p.153

²⁹⁸ cfr. FRANCESC PARCERISAS I VÁZQUEZ, “Idéologie et autotraduction entre cultures asymétriques”, *Atelier de traduction*, 7, 2007, p.115; RAMIS LLANERAS, JOSEP MIQUEL, “The failure”, *op.cit.*, p.107

que hay en mí, della stessa autrice, e, nel 2004, *La vida en el abismo*, di Ferran Torrent, entrambe autotraduzioni spagnole di opere precedentemente redatte in catalano. Cambiando realtà geografica, nel 1993 Nancy Huston vinse il premio per la migliore opera di narrativa canadese in lingua francese con *Cantique des plains*, autotraduzione dall'inglese di *Plainsong*²⁹⁹. Come ultimo esempio, nel 1913, il poeta bengalese Rabindranath Tagore vinse il Premio Nobel per la letteratura con le sue autotraduzioni in inglese di poesie scritte in bengalese³⁰⁰. La constatazione che questi autori siano stati premiati per le loro autotraduzioni conferma la loro biletterarietà.

Ciò ha sicuramente ripercussioni positive sulla visibilità di questi autori e, inoltre, non devono essere trascurati i vantaggi economici che ne derivano. Pensiamo al contesto spagnolo: la somma di denaro ottenuta con un premio spagnolo è molto più ingente di quella vinta con uno catalano, basco o galiziano, come si può osservare dalle somme che offre, per esempio, nelle quattro lingue, il Premio *El Barco de Vapor* per opere di letteratura per l'infanzia e per ragazzi. Per la sua edizione in lingua spagnola, la dotazione finanziaria equivale a 100 mila euro, 24 mila euro per quella in lingua catalana e solamente 6 mila euro per quella basca e quella galiziana³⁰¹.

Bisogna però sottolineare che il fatto di considerare e di presentare le autotraduzioni come degli originali e la possibilità, per gli autori, di diventare scrittori biletterari possono avere delle ripercussioni negative per il sistema di partenza. Nel momento stesso in cui questo garantisce maggiore visibilità per l'autore e per le sue opere, può comportare, però, l'invisibilizzazione del sistema di partenza, soprattutto quando lo spostamento avviene da una realtà dominata a una dominante. La pratica di presentare le (auto)traduzioni come degli originali, che consente di vendere di più, vincere premi e ottenere maggiore visibilità, allo stesso tempo, osserva Ramis Llaneras, "contributes to the invisibility and the continuous minorisation and subordination of Catalan literature"³⁰² perché ha spesso come risultato la

²⁹⁹ cfr. SUSAN BASSNETT, "L'autotraduzione come riscrittura", *op.cit.*, p.33

³⁰⁰ cfr. JULIO CÉSAR SANTOYO, "Translation and Cultural Identity: Competence and Performance of the Author-Translator", in MICAELA MUÑOZ-CALVO – CARMEN BUESA-GÓMEZ (a cura di), *Translation and Cultural Identity: Selected Essays on Translation and Cross-Cultural Communication*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2010, p.17

³⁰¹ cfr. MÓNICA DOMÍNGUEZ PÉREZ, *Las traducciones de literatura infantil*, *op.cit.*, p.222

³⁰² JOSEP MIQUEL RAMIS LLANERAS, "The failure of", *op.cit.*, p.105

“invisibilització de la cultura d’origen i el desconeixement de la realitat social i cultural real del text literari en qüestió per part de la cultura receptora”³⁰³. Non è però obiettivo di questo lavoro approfondire ulteriormente l’argomento, che è indubbiamente molto interessante.

2.3.2. *Autotraduttore traditore*

La seconda ragione per cui ritengo che l’autotraduzione possa essere considerata transcreazione è l’elevato grado di libertà concessa all’autore nella traduzione delle proprie opere. Come è stato indicato, Helena Tanqueiro definisce l’autotraduttore un autore *sui generis* dotato di “unas libertades que no se pueden permitir los demás traductores”³⁰⁴. È vero che non tutti gli autotraduttori si prendono sempre queste libertà³⁰⁵, ma quello che è certo è che se lo fanno nessuno li accuserà di tradire l’autore e il testo originale, prendendosi licenze che non gli spettano. Ho già esposto che Umberto Eco ammette di aver apportato così tante modifiche nella sua

³⁰³ JOSEP MIQUEL RAMIS LLANERAS, *Autotraducció. De la teoria*, *op.cit.*, p.88

“invisibilizzazione della cultura d’origine e la non conoscenza della realtà sociale e culturale reale del testo letterario in questione da parte della cultura ricevente”. (traduzione mia)

³⁰⁴ HELENA TANQUEIRO, “Un traductor”, *op.cit.*, p.22

³⁰⁵ Si veda, per esempio, lo scrittore francese Paul Valéry, che sostiene che un autore, dopo aver scritto il suo testo, deve accettarlo così com’è e rimanere fedele a esso al momento di tradurlo. A questo proposito, afferma che “the author has no special authority. Whatever he may have wanted to say, he has written what he has written”. (PAUL VALÉRY, *Le Cimetière Marin*, trad. ing. di Graham Dunstan, Edinburgh University Press, Edinburgh 1971, p.93 citato in CHRISTOPHER WHYTE, *op.cit.*, p.68). Anche Vladimir Nabokov difendeva l’autotraduzione letterale, fedelissima al testo di partenza, tuttavia, si smentiva quando autotraduceva le sue opere, in quanto le modificava e le riscriveva, privilegiando una traduzione libera e infedele, “che gli consent[iva] addirittura un ripensamento globale dell’opera”. (GABRIELLA ELINA IMPOSTI, “Janus Bifrons, Janus Cerus: strategie traduttive e autotraduttive in Nabokov”, in ANDREA CECCHERELLI – GABRIELLA ELINA IMPOSTI – MONICA PEROTTO, *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna 2013, pp.260-261).

Il poeta galiziano Celso Emilio Ferreiro precisò che per tradurre i suoi componimenti poetici in spagnolo cercava di seguire come linea guida la letteralità. Nel prologo del volume *Antología* (1977), dove sono raccolte le sue poesie in versione bilingue galiziano-spagnolo, specificò che:

Por último, y antes de poner punto final a estas notas, deseo dejar constancia de que la versión castellana de la antología la realicé yo mismo siguiendo un criterio de literalidad, por ser, según entiendo, el más idóneo para no lesionar o perturbar el texto originario.

(cfr. XOSÉ MANUEL DASILVA, *Babel entre nós. Escolma de textos sobre a traducción en Galicia*, Universidade de Vigo, Vigo 2003, pp.317-318 citato in XOSÉ MANUEL DASILVA, “La autotraducción vista”, *op.cit.*, p.275)

autotraduzione del *Trattato di semiotica generale* (1975) da non poter considerare le versioni in inglese e in italiano lo stesso libro, riconoscendo che perfino alcune conclusioni erano cambiate nel momento in cui le aveva ripensate in italiano³⁰⁶. Eco ritiene che quando ci si autotraduce “è come se si scrivessero due libri diversi, con molte analogie, con molti sensibili plagi, autoplagi”³⁰⁷.

Non esiste peggior traduttore che l'autore stesso. Secondo Irina Mavrodin, è impossibile essere autore e traduttore contemporaneamente, perché si ha sempre la tentazione di riscrivere l'opera che ci appartiene³⁰⁸.

Carme Riera, in “Unas notas apresuradas sobre la auto-traducción” (2013), manifesta che, rispetto a un traduttore allografo, l'autotraduttore “es dueño y señor de su obra y puede hacer con ella lo que le dé la gana, sin que nadie tenga derecho de reprochárselo”, motivo per cui egli può “añadir, quitar, cambiar y manipular el propio texto a su antojo. Puede, en consecuencia, no decir todo lo que el original dice, decir más o menos”³⁰⁹. L'autrice catalana offre due esempi tratti dalle sue autotraduzioni, un'aggiunta e un'omissione³¹⁰, affermando che “ambos casos [...] serían inadmisibles si hubiera sido un traductor el que hubiera metido mano en el texto”³¹¹.

Ciò che mi porta a considerare che le autotraduzioni possono essere definite come transcreazioni è che l'autotraduttore agisce in primo luogo sempre come autore nella realizzazione delle traduzioni delle proprie opere³¹² e si fa conquistare da quell'angelo

³⁰⁶ cfr. UMBERTO ECO, “Come se si scrivessero”, *op.cit.*, pp.26-27

³⁰⁷ *Ivi*, p.27

³⁰⁸ cfr. IRINA MAVRODIN, “L'Autotraduction: une œuvre non simulacre”, *Atelier de traduction. Dossier: L'Autotraduction*, 7, 2007, pp.47-48 citato in PATRICIA LÓPEZ LÓPEZ-GAY, *La autotraducción literaria: traducibilidad*, *op.cit.*, p.127

³⁰⁹ CARME RIERA, “Unas notas”, *op.cit.*, pp.397-398

³¹⁰ Utilizzo qui la terminologia impiegata da Amparo Hurtado Albir e Lucía Molina Martínez nella loro proposta di suddivisione delle tecniche per l'analisi di traduzioni, che sarà approfondita nel capitolo 4 di questa tesi e che sarà impiegata per l'analisi delle autotraduzioni di due romanzi di Carme Riera. Per 'aggiunta' si indica l'introduzione di elementi non presenti nell'originale, al contrario, un'omissione consiste nell'eliminazione di elementi presenti nell'originale. cfr. AMPARO HURTADO ALBIR, *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*, Cátedra, Madrid 2014 [2001], pp.256-271; LUCÍA MOLINA MARTÍNEZ, *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español*, Tesi di dottorato, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra 2001, pp.99-117

³¹¹ *Ibidem*.

Per i due esempi che propone l'autrice, si veda a pagina 139, 140 e 141 di questa tesi

³¹² Carmen García Cela e Brian Fitch sono dell'opinione che l'autotraduttore proceda sempre in veste di autore (cfr. CARMEN GARCÍA CELA, “Samuel Beckett y la auto-traducción”, in FRANCISCO

ribelle che trasforma la traduzione in un'“impresa satanica”³¹³, in un atto mostruoso di ribellione nei confronti dell'originale, attraverso un processo di riappropriazione del processo creativo del testo. Chi traduce una propria opera se ne impossessa e “goes back to editing their own text ‘in a form and style’ which, the second time round, they think is best”³¹⁴. L'autotraduttore, infatti, si sente libero di poter intervenire su tutti i livelli del testo. Il suo lavoro non si limita a una trasposizione linguistica e culturale di ciò che è presente, in quanto le modifiche che apporta possono coinvolgere anche l'universo diegetico di un'opera, alterando elementi relativi alla caratterizzazione dei personaggi, all'azione, all'ambientazione o ad altri fattori. Jorge Semprún, scrittore spagnolo, ma francese d'adozione, in un'intervista con Patricia López López-Gay, afferma che “la libertad del autotraductor es total” e che vi è sempre la tentazione di “escribir un libro diferente [...] en miles de matices y quizá en el orden de las cosas... no sé, en un libro autotraducido me permitiría cambiar el orden de las cosas”³¹⁵.

Sono molti i casi di autotraduttori che apportano considerevoli e numerose modifiche alle proprie versioni e l'aderenza all'universo finzionale che è già stato creato è questionabile. Si pensi a omissioni o aggiunte di paragrafi, di interi capitoli o di racconti nel caso di narrativa breve, a modifiche nella caratterizzazione di alcuni luoghi o personaggi o, come fa Suso de Toro nell'autotraduzione di *Ambulancia* (2002), alla modifica del finale.

Suso de Toro, che Dasilva definisce un “autor sin ninguna clase de miramientos a la hora de transformar sus obras cuando las traduce”³¹⁶, riconosce che “autotraducirse es también una nueva oportunidad para refundir y rehacer el libro”³¹⁷. L'autore galiziano, coerentemente con i suoi principi, si prende numerose libertà quando autotraduce i propri testi: alla traduzione in spagnolo di *A sombra cazadora* (2013) aggiunse una ventina di pagine, che poi inserì nella quarta edizione dell'opera in galiziano,

LAFARGA – ROBERTO DENGLER (a cura di), *Teatro y traducción*, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona 1995, pp. 251-261; BRIAN FITCH, *op.cit.*)

³¹³ cfr. ROSARIO LÁZARO, *op.cit.*, p.378

³¹⁴ JULIO CÉSAR SANTOYO, “Translation and Cultural Identity”, *op.cit.*, p.22

³¹⁵ PATRICIA LÓPEZ LÓPEZ-GAY, “Conversación con Jorge Semprún”, *op.cit.*, p.161

³¹⁶ XOSÉ MANUEL DASILVA, “La autotraducción vista”, *op.cit.*, p.276

³¹⁷ SUSO DE TORO, “La traducción: todo un milagro”, *El Mundo*, 18 settembre 1999 citato in OLGA CASTRO, “Apropiación cultural en las traducciones de una obra (autotraducida): la proyección exterior de *Herba Moura* de Teresa Moure”, in XOSÉ MANUEL DASILVA – HELENA TANQUEIRO (a cura di), *Aproximaciones a la autotraducción*, Editorial Academica del Hispanismo, Vigo 2011, p.32

procedimento che aveva già impiegato in *Calzados Lola* (1998), dove una lunga aggiunta dell'autore modifica il finale. Tuttavia, l'esempio più lampante è sicuramente quanto avviene nell'autotraduzione di *Ambulancia* (2002), dove lo scrittore riporta in vita un personaggio che nell'opera in galiziano era morto³¹⁸. A questo proposito, Suso de Toro afferma che:

Y en *Ambulancia* lo mismo, reescribí, amplié... y hasta resucité a un personaje, el inspector Maqueira. Pensaba en *Ambulancia* y me parecía que alguien tan canalla y ruin como ese miserable no merecería morir; me daba pena haberme cargado a un tipo tan asquerosamente malo. La traducción me dio la oportunidad de resucitarlo. La traducción es un milagro de renacimiento³¹⁹.

A Carme Riera, la quale ammette di “reescribir [sus] textos”³²⁰, l'autotraduzione permette di “paliar la ‘carencia’ que en su opinión acarrea toda traducción, y al mismo tiempo satisfacer el deseo de recrear lo creado”³²¹. Così, in relazione alla sua autotraduzione in spagnolo di *Dins el darrer blau* (1994), riconosce che “algunos párrafos han desaparecido, algunos capítulos se han reducido y algunas situaciones han cambiado un poco”³²².

Manterola, facendo riferimento al contesto basco, offre tre esempi di autotraduzione in cui è stata modificata la macrostruttura del testo: Eider Rodríguez, nell'autotraduzione spagnola di *Katu jendea* (2010), sopprime un racconto e ne introduce due; Bernardo Atxaga, nell'autotraduzione in collaborazione³²³ di *Nevadako*

³¹⁸ *Ibidem*

³¹⁹ *Ibidem*

³²⁰ CARME RIERA, “La autotraducción como ejercicio”, *op.cit.*, p.39

³²¹ PATRICIA LÓPEZ LÓPEZ-GAY, *La autotraducción literaria, op.cit.*, p.107

³²² *Ibidem*

³²³ La traduzione in collaborazione –il processo traduttologico in cui l'autore collabora con altre persone per la stesura del secondo testo o il traduttore collabora con l'autore– può essere considerata una tipologia di autotraduzione. Esistono casi in cui l'autotraduzione è svolta dall'autore stesso, che chiede poi aiuto e consiglio ad alcuni collaboratori. È ciò che fece lo scrittore polacco Witold Gombrowicz, il quale, trasferitosi in Argentina, decise di tradurre in spagnolo il suo romanzo *Ferdydurke*, pubblicato nella propria lingua materna nel 1938. Il suo metodo di lavoro era il seguente: traduceva dal polacco e poi portava il testo a degli amici argentini, con i quali rivedeva frase per frase la traduzione, cercando di migliorarla. L'opera fu pubblicata nel 1947, accompagnata dalla scritta “traducido por el autor, asesorado por un Comité de traducción” (cfr. ANDREA CECCHERELLI, “Autotraduttori polacchi del Novecento: un saggio di ricognizione”, in ANDREA CECCHERELLI – GABRIELLA ELINA IMPOSTI – MONICA PEROTTO, *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna 2013, p.177).

egunak (2013), un romanzo composto di diverse storie, ne elimina tre e ne inserisce due nuove in chiusura dell'opera; infine, Itxaro Borda, nella versione autoriale in francese di *%100 Basque* (2001) aggiunge un capitolo³²⁴. Quest'ultima descrisse con le seguenti parole la sua esperienza:

Me resultaba difícil mantenerme lo más cerca posible de la versión en euskera, ya que en ocasiones sentía el deseo de alargar una frase y en otras de acortar una idea o eliminarla del todo, creía que si lo dejaba del mismo modo el lector francés no entendería nada. Los juegos de palabras fueron un problema. La mayoría de las veces los cambié de sitio y en algún que otro caso los eliminé completamente³²⁵.

Ana Cecilia Prenz Kopušar, autrice argentina trilingue che scrive in spagnolo e si autotraduce in italiano e in serbo, riflette sulle sue autotraduzioni in un articolo intitolato “Reflexiones sobre la autotraducción desde la mirada del autor” (2017)³²⁶. In questa occasione, l'autrice riconosce di aver eliminato un frammento nell'autotraduzione in italiano di *Cruzando el río en bicicleta* (2014), con il risultato di una percezione distinta del finale da parte del lettore italiano rispetto a quello ispanofono. Ana Cecilia Prenz Kopušar scrive che:

La seconda eventualità è che un traduttore allografo traduca l'opera, ma lavorando in collaborazione con l'autore. Umberto Eco lavorava in questo modo: inviava ai suoi traduttori un dossier nel quale vi era la riproduzione dell'intera opera da produrre, con l'aggiunta di note e parentesi in cui dava loro consigli e commenti. Per esempio, quando si trattò di tradurre il romanzo *L'isola del giorno prima* (1994), Eco inviò proposte per i titoli dei capitoli in inglese, tedesco e francese, che dovevano corrispondere a titoli di libri del Seicento. Inoltre, quando nelle sue opere erano presenti citazioni intertestuali, le esplicitava ai propri traduttori e spesso offriva loro opzioni che potevano rendere lo stesso effetto nelle lingue di arrivo. In altre occasioni discuteva personalmente con i traduttori per cercare di risolvere problemi traduttivi. La cosa interessante è che riusciva a collaborare anche con traduttori di lingue a lui sconosciute, come il russo e il giapponese. È significativo notare che per Eco “la collaborazione col traduttore arricchisce il testo anche agli occhi del tradotto, e sono i casi più felici [...] quindi meglio sempre autotradursi in compagnia di qualcun altro”. (UMBERTO ECO, “Come se si scrivessero”, *op.cit.*, p.29).

Altri autori che collaborano o che hanno collaborato con i propri traduttori sono Mario Vargas Llosa, Guillermo Cabrera Infante, Vladimir Nabokov, Milan Kundera o Samuel Beckett.

³²⁴ cfr. ELIZABETE MANTEROLA AGIRREZABALAGA, “La autotraducción en el contexto vasco”, *op.cit.*, p.83

³²⁵ ITXARO BORDA, “Etxetik etxera itzuliz”, Conferencia inédita ofrecida en los cursos de verano organizados por UEU, Bayona 2013, p.14 trad. spa. di Elizabete Manterola Agirrezabalaga in ELIZABETE MANTEROLA AGIRREZABALAGA, “La autotraducción en el contexto vasco”, *op.cit.*, p.83

³²⁶ ANA CECILIA PRENZ KOPUŠAR, “Reflexiones sobre la autotraducción desde la mirada del autor”, *El hilo de la fábula*, 17, 2017, pp.105-115

Por más que traductores profesionales me hayan dicho que con voluntad hubiera encontrado una solución traductiva en italiano, circunstancia que puede ser posible, en mi imaginario lingüístico no encontré una solución o, quizás, no quise encontrarla. Suprimí simplemente el fragmento. [...] Cortar esa parte en el tema del amor mencionado por el personaje, a mi parecer, le daba al episodio un final más incisivo para el lector italiano. Para el lector hispanohablante, en cambio, el significado final se convierte casi en «jocoso», autoirónico, desarmante, transmite esa ligereza con que el latinoamericano convive y también ese fondo de impotencia³²⁷.

Sono numerosi gli autori che hanno posto in risalto l'alto livello di creatività presente nelle proprie autotraduzioni, tra cui Samuel Beckett, James Joyce, Jorge Luis Borges, Carme Riera o Raymond Federman³²⁸. Anthony Potter afferma che Borges "aggressively rewrote, reworded, and simply removed entire sections of text"³²⁹.

Antoni Marí, in occasione di un suo intervento durante il *V Seminari sobre Traducció a Catalunya*, riflettendo sulla sua autotraduzione dal catalano allo spagnolo di *El Camí de Vincennes* (1995), osserva che "quan estava a traduir ocorreram-me ideas que quando escrevia o original não me tinham ocorrido"³³⁰. Tanqueiro riconosce, infatti, che l'autore catalano "continúa actuando como autor" e "aprovecha la ocasión para esculpir su obra"³³¹.

Harkaitz Cano, scrittore e sceneggiatore basco, dichiara che quando ci si autotraduce, "la tentación de versionarte es continua: ya sea por tu propia incapacidad a la hora de afrontar un problema como lo haría un verdadero traductor, o porque ya no te gusta un capítulo, o simplemente por no aburrirte..."³³².

³²⁷ *Ivi*, pp.112-113

³²⁸ cfr. GEMA SOLEDAD CASTILLO GARCÍA, *op.cit.*, p.97

³²⁹ ANTHONY POTTER, "Gender and Aesthetics?: Two Translations of *La Respuesta*", *Mester*, 28, 1998, p.20

³³⁰ ANTONI MARÍ, "L'experiència de l'autotraducció", *Quaderns Divulgatius*, 8, 1997, pp.53-63 trad. di Helena Tanqueiro in HELENA TANQUEIRO, *Autotradução: autoridade, privilégio e modelo*, tesi di dottorato, Universitat Autònoma de Barcelona 2002, p.62

"Mentre mi traducevo, mi venivano idee a cui non avevo pensato quando stavo scrivendo l'originale". (traduzione mia)

³³¹ HELENA TANQUEIRO, "Un traductor", *op.cit.*, p.25

³³² LIBURUAK ELKARRIZKETAK, *Pasaia Blues – Harkaitz Cano*, online <<https://postdata.elkar.eus/pasaia-blues-harkaitz-cano/>> (consultato il 22 agosto 2021). Dalle parole di Harkaitz Cano affiora la questione della percezione dell'autotraduzione come una pratica noiosa e complicata, ragione per la quale viene da alcuni evitata o abbandonata. In linea con tale opinione, Raymond Federman affermava che "often I begin such an alternate version, but quickly abandon it, out of boredom, I suppose, fatigue or disgust" (RAYMOND FEDERMAN, *A voice within a voice*:

Ariel Dorfman, scrittore argentino naturalizzato statunitense, ammette che quando traduce i propri testi li riscrive e li trasforma perché sostiene di avere diversi rapporti con le sue due lingue: l'inglese lo intende come la lingua della ragione e dello studio, mentre lo spagnolo la lingua della famiglia, degli affetti e dei sentimenti³³³. Generalmente, una persona plurilingue ha diverse relazioni con i suoi idiomi, da cui conseguono personalità e modi di pensare differenti. Uno scrittore pensa in un modo diverso a seconda della lingua che utilizza e dei rispettivi lettori.

Secondo Lluís María Todó, l'autotraduzione è un modo di dar vita alle varie voci che vivono dentro di lui, e ogni voce ha caratteristiche proprie e diversi modi di manifestarsi. Infatti, l'autore dichiara che “sé que en mí habitan muchas voces, y por lo menos una de ellas habla catalán y otra habla castellano. Ambas voces son más, muy más, y ambas hablan su propia lengua con soltura y espontaneidad”³³⁴.

A questo proposito, Valentina Mercuri, riferendosi a Carlo Coccioli, afferma che “tampoco es el mismo el autor-traductor cuando escribe en cada uno de los tres idiomas. Cada lengua llega a implicar una personalidad y un punto de vista ligeramente diferentes de las otras dos”³³⁵. Carlo Coccioli, scrittore italiano, trasferitosi in Messico, scrisse e si autotradusse nelle sue tre lingue: l'italiano, lo spagnolo e il francese. Nel prologo di *Tutta la verità*, un'autobiografia-intervista che l'autore autotraduce in spagnolo e in francese e pubblica nel 1995, Carlo Coccioli riflette sul suo modo di intendere le proprie versioni delle sue opere:

Federman Translating/Translating Federman, 2006, online <<http://www.federman.com/rfsr2.htm>>, consultato il 20 agosto 2021). Christopher Whyte, poeta scozzese che si autotraduce in inglese (e viceversa), riferisce che “self-translation has in my case always been done under duress. It has never been done with either pleasure or satisfaction” (CHRISTOPHER WHYTE, *op.cit.*, p.67). Persino Beckett trovava l'autotraduzione una pratica noiosa e stancante e la considerava secondaria rispetto al suo vero lavoro, la creazione letteraria. Tuttavia, non riusciva ad abbandonarla. Infatti, in una lettera scrisse: “How sick and tired I am of translation and what a losing battle it is always. Wish I had the courage to wash my hands of it all, I mean leave it to other and try and get on with some work”. (SAMUEL BECKETT, *Letters to Thomas Mac Greevy*, MS 10402, Manuscripts Department, Trinity College Dublin Library 1957, citato in ANTHONY CORDINGLEY, “La passione dell'autotraduzione: una prospettiva masocritica”, in ANDREA CECCHERELLI – GABRIELLA ELINA IMPOSTI – MONICA PEROTTO, *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna 2013, p.66)

³³³ cfr. SILVIA ALBERTAZZI, “Ariel Dorfman o della bigamia linguistica”, in ANDREA CECCHERELLI – GABRIELLA ELINA IMPOSTI – MONICA PEROTTO, *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna 2013, pp.297-305

³³⁴ LLUÍS MARÍA TODO, *op.cit.*, p.19

³³⁵ VALENTINA MERCURI, “Autotraducción, libertad”, *op.cit.*, p.141

Le tre versioni originali di questo libro, la spagnola l'italiana la francese, non sono eguali fra loro né nelle forme né nei contenuti; il che era da prevedersi. Un uomo che proietta la propria vita servendosi di una determinata lingua diventa quasi un altro quando proietta l'apparentemente stessa vita servendosi di un'altra lingua³³⁶.

Questa dichiarazione si collega all'idea che l'autore possiede dell'autotraduzione: grazie a diverse affermazioni presenti in *Piccolo Karma* (1987), sappiamo che Carlo Coccioli si considera sempre autore, anche nel momento in cui traduce le proprie opere, che ritiene delle 'versioni'³³⁷. A questo proposito, in riferimento a *Piccolo Karma* e alle sue traduzioni in spagnolo (*Pequeño Karma*, 1988) e in francese (*Petit Karma*, 1988), l'autore esprime dubbi sull'identità delle tre opere nelle tre lingue e afferma che "lo scrissi nelle mie tre lingue ma non credo che le tre versioni siano identiche"³³⁸. Valentina Mercuri, dopo un'analisi comparata di *Piccolo Karma*, *Pequeño Karma* e *Petit Karma*, constata che l'autore ha apportato numerose modifiche nelle versioni in spagnolo e in francese³³⁹. In relazione a queste trasformazioni, Mercuri osserva che:

La mayoría de las modificaciones aportadas en la autotraducción española y en la francesa no son aleatorias sino que se deben al papel de mediador que Coccioli desempeña. Mientras traduce intenta establecer cierta complicidad con sus receptores, y de acuerdo con ello modifica partes de su obra con el propósito de acercarla a sus respectivos lectores³⁴⁰.

Carlo Coccioli avrebbe, dunque, svolto un ruolo di mediatore culturale, modificando il testo con lo scopo di adattarsi al nuovo pubblico. Si vedano, come esempi, le due omissioni che seguono. Nel primo caso, Carlo Coccioli, nella sua autotraduzione in francese omette un lungo frammento presente, invece, nell'autotraduzione spagnola, contenente alcuni dettagli legati al contesto socio-culturale italiano che il nuovo lettore potrebbe non comprendere:

³³⁶ CARLO COCCIOLI, *Tutta la verità*, Rusconi, Milano 1995, p.5

³³⁷ cfr. VALENTINA MERCURI, *PICCOLO KARMA*, *op.cit.*, p.113

³³⁸ CARLO COCCIOLI, *Piccolo Karma*, Mondadori, Milano 1987, p.120

³³⁹ Valentina Mercuri ha calcolato 315 trasformazioni tra *Piccolo Karma* e *Petit Karma* e 244 tra *Piccolo Karma* e *Pequeño Karma*. Cfr. VALENTINA MERCURI, "Autotraduzione e autobiografia", *op.cit.*, p.311

³⁴⁰ *Ivi*, p.135

12:01

Il dramma di essere metà toscano e metà greco... Mia madre livornese; mio padre tarantino. Più invecchio e più capisco mio padre che talvolta dava l'impressione, in Toscana, di essere un po' pazzo. Ma era la demenza dei greci antichi: un'essenza metafisica che in Toscana pareva capriccio, mania, spirito bislacco. «La venga via!», gli avrebbe detto, per cancellare le sue fisime con una mossa, un fiorentino. Fisica contro Metafisica; o viceversa; questo sono io. Ogni tanto sento di colpo i toscani, i figli della Fisica, volgari. E quando in me il sangue paterno prende il sopravvento. Toscani "fisici" nel senso completo della parola: in fondo i loro più grandi geni (o dovrei scrivere: i "nostri" più grandi geni?) sono Leonardo e Galilei. Mio padre con una coerenza inesorabile nella sua non mai espressa, a parole, passione metafisica; fino alla morte ignuda, in una casa in cui aveva distrutto, dopo la morte di mia madre, assolutamente ogni traccia personale di se. Mio padre morto totalmente solo a Firenze in via Ignazio Danti: una specie di confortevole condominio non lontano dall'autostrada, che amava. Quando tornò dalla prigionia in India prese a odiare, a modo suo, senza mai dirlo ma rivelandolo con segni inequivocabili, la casa di Arcetri (da me ragazzo trovata e presa in affitto nel 1940 per sfuggire alla trappola di Fiume). Via San Matteo in Arcetri: misura toscanissima, probabilmente la più bella del mondo; a due passi appunto dalla villa di Galilei, signore della Fisica contro la Metafisica regnante in mio padre. Mio padre avrebbe avuto bisogno, in vecchiaia, di una qualche sua Taranto "pazzoide" come quella alla quale dopo la guerra del '15-'18 non era più tornato. Conservò l'accento meridionale, il sapore della sua lingua mentale greca, tutta la vita.

Quando io non sopportavo mio padre, era la mia parte fisica che non sopportava la mia parte metafisica. (14-15)³⁴¹

Il secondo esempio consiste nell'omissione, nell'autotraduzione spagnola, di una riflessione che sarebbe potuta risultare offensiva nei confronti del lettore messicano:

12.30

Forse la più triste caratteristica del Terzo Mondo è che le società terzomondiste non sanno distinguere. Non distinguono nemmeno fra il bello e il brutto. Questa inattitudine davanti all'estetica è talvolta peggiore dell'inattitudine davanti alla morale. Vedo un'infinità di programmi di televisione di giovani o per giovani. Quando si tratta di televisione "latina", gioventù è sinonimo di cantare. Cantano tutti e come la cicala della favola. Poi, "quand la bise fut venue", il disastro; ma questo è un altro discorso. Imperversa alla televisione messicana, ambito spettacolo, un ometto dagli occhi furbi e la bocca ossequiosa: don Raúl. Fa e disfà le glorie dei cantanti. E le folle in delirio applaudono. Tutto questo fra un nazionalismo "la larme à l'oeil" e ciò che in spagnolo si dice *cursilería*: melodramma, sentimentalismo smodato, i palpiti che Gide chiamava "voilà que je pantèle", sperticati elogi, i languori davanti alla Virgencita di Guadalupe, il culto della Mammina dai capelli di argento. E le folle applaudono perché non sanno distinguere.

Così si creano gli idoli: e nel Messico degli spettacoli li chiamano proprio *ídolos*. Un ragazzo che canta non importa che sappia cantare, che abbia voce, grazia, stile, personalità

³⁴¹ VALENTINA MERCURI, PICCOLO KARMA, *op.cit.*, pp.157-158

o altre cose del genere: importa che don Raül ordini, agitando le manine alle incredibili folle, «Applaudite!». Le incredibili folle applaudono fino a spellarsi le mani. Non interviene nessun genere di giudizio critico. I don Raúl sono gli assassini del giudizio critico. In politica succede quasi lo stesso. (66-67)³⁴²

La condotta di Carlo Coccioli si collega, pertanto, al ruolo di mediatore culturale che può svolgere un (auto)traduttore, come indica Castillo García³⁴³, secondo la quale, spesso, le libertà che un autotraduttore si concede sono vincolate al suo obiettivo di adeguare il testo al nuovo pubblico.

L'autotraduzione si trasforma così in una transcreazione, una “manipulación de un texto para acomodarlo a una nueva lengua y a una nueva cultura”³⁴⁴. Bernardo Atxaga, per esempio, quando autotraduce le proprie opere dal basco al castigliano “recomponne la estructura del relato y ciertos aspectos de la narración para adecuarla a la mentalidad del nuevo lector”³⁴⁵. Analogamente, già Samuel Beckett modificava radicalmente le sue opere con lo scopo di adattarsi al nuovo pubblico. Come osservano Jan Walsh Hokenson e Marcella Munson, Beckett “made radical amplification and diminution an integral part of his translative practice, and he clearly sought to transpose the ‘effects’ in one language into another”³⁴⁶.

La conseguenza di questa attitudine è spesso la realizzazione di autotraduzioni addomesticanti, volte a sostituire ogni riferimento alla cultura di partenza con altri appartenenti al sistema meta. A modo di esempio, Laila Karrouch, scrittrice catalana di origine berbera, pubblicò, nel 2004, un'opera in catalano, *De Nador a Vic*, a cui seguì, dopo sei anni, la sua versione autoriale in spagnolo, *Laila*. In questa autotraduzione, tutte le allusioni al contesto catalano sono state eliminate: ‘Catalunya’ viene sostituito da ‘aquí’, ‘en esta tierra’ o ‘España’, ‘em sento catalana’ diventa ‘me siento española’ e ogni riferimento al bilinguismo viene ommesso³⁴⁷.

³⁴² *Ivi*, p.125

³⁴³ cfr. GEMA SOLEDAD CASTILLO GARCÍA, *op.cit.*

³⁴⁴ *Ivi*, p.15

³⁴⁵ JOSÉ ÁNGEL ASCUNCE, *B. Atxaga. Los demonios personales de un autor*, Saturaran, San Sebastián 2000, p.25 citato in SIMONA COCCO, “Lost in (Self-)Translation?: Riflessioni sull'autotraduzione”, *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Sassari*, 6, 2009, p.111

³⁴⁶ JAN WALSH HOKENSON – MARCELLA MUNSON, *op.cit.*, p.191

³⁴⁷ cfr. PILAR ARNAU I SEGARRA, “*Laila* o la deliberada invisibilidad de la cultura catalana”, in IWONA KASPERSKA – IRLANDA VILLEGAS – AMAIA DONÉS MENDIA (a cura di) *Ideologías en traducción. Literatura, didáctica, cultura*, Peter Lang, Frankfurt 2016, pp.19-38

Eduardo Mendoza, nell'autotraduzione in spagnolo di *Restauració* (1990), la cui trama si sviluppa in un contesto catalano, cambia il punto di vista da cui sono osservati gli eventi storici: se in *Restauració* lo sguardo è quello di protagonisti immersi nella realtà catalana, in *Restauración* gli avvenimenti sono interpretati con gli occhi di un madrilenno³⁴⁸.

Interessanti e numerosi sono anche gli interventi relativi agli equivalenti culturali che non comportano omissioni. Nella versione autoriale di *Contra l'amor en companyia i altres relats* (1991), Carme Riera sostituisce nomi e personaggi propri del contesto catalano con quelli che potrebbero essere i loro omologhi nella cultura spagnola: la protagonista del racconto "La novel·la experimental" non si riferisce più al poeta catalano Salvador Espriu, ma a Miguel de Cervantes; i premi Prudenci Bertrana, il Xarxa d'assaig e il Premio Nazionale della Generalitat de Catalunya si trasformano nel Premio Planeta, il premio de la Crítica e il Nacional de España; e il fratello della cognata di Ricard Massó, importante imprenditore del mondo editoriale catalano, viene sostituito dal fratello della cognata della moglie di Lara, noto imprenditore del mondo editoriale in lingua spagnola³⁴⁹.

Analogamente, quando Jordi Vintró pubblicò *Insuficiencia mitral* (1997), poema presentato in formato bilingue, lo fece eliminando dalla versione spagnola tutti i riferimenti appartenenti al contesto catalano: città e luoghi catalani (al posto di Vulpellac, Cuixà, Bulloses e Carlit, località montane che si trovano sui Pirenei catalani, leggiamo Alfaro, Burgos, Vivar, Quintanilla, Vallecas, Vigo e Valencia), vie (*la Rambla* diventa *la calle de Alcalá*), canzoni (la musica della *sardana*³⁵⁰ intitolata *Els degollats* viene sostituita dalla canzone popolare *La Dolores*), periodici (la famosa rivista per l'infanzia catalana *En Patufet* si trasforma nel comic *Jaimito*), ecc.³⁵¹

³⁴⁸ cfr. HELENA TANQUEIRO, *Autotradução, op.cit.*, p.61

³⁴⁹ cfr. LUISA COTONER CERDÓ, "Variación cultural, técnicas y procedimientos estilísticos a propósito de las autotraducciones al castellano de Carme Riera", *Tejuelo*, 10, 2011, p.13

³⁵⁰ Ballo tradizionale catalano accompagnato dalle *cobles*, complessi di undici musicisti e dodici strumenti (fabiol, tenores, tambori, fiscorns, tribles, tromba, trombone e contrabbasso), in cui i ballerini si dispongono in uno o più cerchi e, tenendosi per mano, danzano con passi piccoli e precisi, girando intorno mentre altre persone si aggiungono ingrandendo sempre di più il cerchio. Questa danza è considerata un simbolo dell'unità e dell'orgoglio catalano.

³⁵¹ cfr. JULIO CÉSAR SANTOYO, "Translation and Cultural Identity", *op.cit.*, p.23

Eduardo Blanco Amor, durante un'intervista con Rosa María Pereda, afferma, a proposito degli equivalenti culturali, che:

Cuando llegué aquí, hace diez años, noté que era preciso rescatar mi idioma [...] Por eso escribí en gallego y probé la *autotraducción*, que deja poco reconocibles los textos, porque busca, además, equivalentes culturales. Creo que ahí está la importancia de mis libros en la narrativa actual gallega³⁵².

L'autore non nega la sua incontenibile predisposizione alla ricreazione, ma la giustifica come un "procedimiento técnico" necessario per adattare al pubblico spagnolo racconti "pensados, y, lo que es más comprometedor, sentidos en otra lengua"³⁵³.

Se pensiamo anche a quanto affermò Antoni Marí a proposito di quale versione dei suoi testi avrebbe affidato al traduttore giapponese, rispondendo che avrebbe optato per l'autotraduzione in spagnolo, che considerava più completa rispetto al testo in catalano³⁵⁴, possiamo dedurre che ciò che hanno in comune gli autotraduttori è il ritenere le proprie opere dei 'testi aperti', delle versioni 'incomplete' suscettibili di miglioramenti, come riconosce Marcos Eymar quando afferma che: "pour l'autotraducteur, le texte reste ouvert, il est encore susceptible de recevoir des améliorations visant à éliminer les éléments inutiles ou redondants, à le rendre plus musical ou à reformuler des passages un peu confus"³⁵⁵. Jorge Semprún confessa di avere un'impressione del testo come una perenne bozza e che un libro "siempre se publica cuando no está terminado, porque es interminable"³⁵⁶.

L'autotraduzione si trasforma così in un prolungamento del primo testo volto a migliorarlo e in una moltiplicazione delle sue infinite possibilità. Tradurre le proprie

³⁵² ROSA MARÍA PEREDA, "Blanco Amor: 'El exilio argentino me hizo como hombre y como escritor'", online < https://elpais.com/diario/1977/03/10/cultura/226796401_850215.html > (consultato il 24 agosto 2021)

³⁵³ EDUARDO BLANCO AMOR, *op.cit.*, p.13

³⁵⁴ cfr. HELENA TANQUEIRO, "Un traductor", *op.cit.*, p.25

³⁵⁵ MARCOS EYMAR, *La langue plurielle: le bilinguisme littéraire franco-espagnol dans les lettres hispano-américaines (1890-1950)*, Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, Paris 2008, p.629

"per l'autotraduttore, il testo rimane aperto, è ancora soggetto alla possibilità di ricevere miglioramenti volti a eliminare gli elementi inutili o ridondanti, a renderlo più musicale o a riformulare alcuni passaggi un po' confusi". (traduzione mia)

³⁵⁶ PATRICIA LÓPEZ LÓPEZ-GAY, "Conversación con Jorge Semprún", *op.cit.*, p.161

opere consente all'autore di distanziarsi per un momento da esse e di trasformarsi in critico, riflettendo sulle proprie intenzioni e sugli effetti ottenuti. L'impiego di una seconda lingua diventa un filtro attraverso il quale l'autore è in grado di osservare il risultato da una prospettiva diversa.

Carme Riera mette in rilievo proprio la possibilità offerta dall'autotraduzione di trasformare l'autore in un critico delle proprie creazioni. La scrittrice catalana ritiene che il passaggio da una lingua all'altra offra, all'autotraduttore, la distanza necessaria per osservare il proprio testo con occhi diversi, che gli permetteranno di scoprire i difetti della prima versione per poterli poi riparare³⁵⁷. Carme Riera afferma, infatti, di diventare “una lectora crítica de [su] propio texto” e di apporre tutte le modifiche che le sembrano ‘opportune’³⁵⁸. Nel 2012, in occasione della 43° Fiera del Libro di Valencia, alla domanda del perché traduca le proprie opere, l'autrice rispose che:

[...] no faig traduccions, faig versions. Es a dir, puc reescriure el text en llengua castellana. I això va molt bé perquè em possibilita corregir-lo en català. Es a dir, és un doble exercici, que a més és realment molt interessant perquè puc tornar a reescriure la versió catalana³⁵⁹.

Dalle sue parole possiamo osservare che l'autrice riconosceva che non solo approfittava dell'autotraduzione per correggere il testo in spagnolo, ma che questa pratica le offriva la possibilità di riprendere in mano la versione catalana e di apporre anche in quel testo le modifiche che riteneva necessarie³⁶⁰. In seguito all'autotraduzione di *Dins el darrer blau* (1994) e di *Cap al cel obert* (2000), l'autrice riconobbe che le sue versioni in castigliano le permisero di correggere errori e di “mejorar tanto desde el punto de vista estilístico como incluso estructural algunos aspectos que tal vez no hubiera detectado nunca en el texto catalán”³⁶¹.

Grazie alla distanza –a volte anche temporale– offerta dall'autotraduzione, l'autotraduttore ha così l'opportunità di apportare modifiche e vere e proprie correzioni

³⁵⁷ cfr. CARME RIERA, “Unas notas”, *op.cit.*, p.396

³⁵⁸ CARME RIERA, “La autotraducción como ejercicio de recreación”, *Quimera*, 210, 2002, p.10

³⁵⁹ FIRADELLLIBRE2012, *op.cit.*

“non faccio traduzioni, faccio versioni. Ovvero, posso riscrivere il testo in lingua castigliana. E questo è ottimo perché mi permette di correggerlo in catalano. Ovvero, è un doppio esercizio, che, inoltre, è molto interessante, perché posso tornare a riscrivere la versione catalana”. (traduzione mia)

³⁶⁰ Questo dialogo costante tra le versioni nelle due lingue sarà approfondito nel prossimo punto.

³⁶¹ CARME RIERA, “Unas notas”, *op.cit.*, p.398

a livello linguistico, stilistico o di contenuto mentre realizza le sue versioni autoriali, come afferma anche Rosario Ferré, che considera l'autotraduzione “una segunda oportunidad para corregir los errores del pasado y vivir de manera distinta”³⁶². La scrittrice portoricana, come Carme Riera, ritiene che lo scrittore si trasformi in un critico di se stesso e afferma che l'autotraduzione le causa “un sentimiento de euforia” e l'impressione di immergersi nel peccato³⁶³. A suo avviso, però, a questo peccato non seguirebbero delle punizioni, in quanto si tratterebbe di “uno de los pocos momentos en que uno puede ser deshonesto y no sentirse culpable por ello”³⁶⁴. Per Rosario Ferré, l'autotraduzione e il ‘tradimento’ che ne deriva si trasformano non solo in un processo necessario, ma anche in un'esperienza estremamente piacevole³⁶⁵.

Raymond Federman, scrittore francese emigrato negli Stati Uniti, ammette di non essersi mai tradotto, ma di aver riscritto le sue opere, affermando di essersi sempre concesso delle libertà con lo scopo di migliorare i propri testi. Secondo l'autore, “one should allow the writer-as-self-translator some freedom, some room for play within his own work, if only for the sake of enriching that work. And of course, I allow myself such playfulness”³⁶⁶.

Ramis Llaneras osserva che Sebastià Juan Arbó non solo utilizza l'autotraduzione per accedere al sistema letterario spagnolo, ma ne ha approfittato per migliorare le sue opere, “ya sea añadiendo, suprimiendo o modificando todo aquello que también reformularía en su lengua original”³⁶⁷.

Analogamente, Santoyo riconosce che una delle ragioni per cui lo scrittore basco Unai Elorriaga si autotraduce è la possibilità di “*corregir, enmendar, reformar y cambiar el texto primero*” e di “re-crearlo”³⁶⁸. Il 7 aprile 2008, durante un'intervista, Unai Elorriaga affermò che “es casi imposible soslayar la tentación de hacer ‘mejoras’: yo he llegado a alterar incluso el final de uno de los [relatos] de *Porvenir*”³⁶⁹. I

³⁶² ROSARIO FERRÉ, *Ofelia a la deriva en las aguas de la memoria*, in *El coloquio de las perras*, Editorial Cultural, Río Piedras, Puerto Rico 1990, p.78 citato in GEMA SOLEDAD CASTILLO GARCÍA, *op.cit.*, p.90

³⁶³ *Ibidem*

³⁶⁴ *Ibidem*

³⁶⁵ cfr. SIMONA COCCO, *op.cit.*, p.109

³⁶⁶ RAYMOND FEDERMAN, *A voice within a voice*, *op.cit.*

³⁶⁷ JOSEP MIQUEL RAMIS LLANERAS, “Traducir bajo control”, *op.cit.*, p.198

³⁶⁸ JULIO CÉSAR SANTOYO, “Consideraciones acerca”, *op.cit.*, p.55

³⁶⁹ UNAI ELORRIAGA citato in *Ibidem*

‘miglioramenti’ a cui fa riferimento Unai Elorriaga possono consistere in pure riscritture soggettive o vere e proprie correzioni di imperfezioni, anche di errori ortografici o grammaticali³⁷⁰.

Propongo qui tre dei numerosi esempi che Tanqueiro ha ricavato dall’analisi delle opere *El Camí de Vincennes / El Camino de Vincennes* (1995) di Antoni Marí e *Restauració / Restauración* di Eduardo Mendoza (1990)³⁷¹. In *El Camino de Vincennes* troviamo due modifiche rispetto a *El Camí de Vincennes* dovute alle riflessioni dell’autore sull’epoca e il contesto in cui è ambientato il suo romanzo –la Francia del Settecento:

El Camí de Vincennes	El Camino de Vincennes
Tots els <u>mitjans d’informació</u> atacaven el rei Louis XV [...] (12)	Todos los <u>escritos</u> atacaban al rey Luis XV [...] (19)

Probabilmente Antoni Marí si rese conto che l’impiego di “mitjans d’informació” risultava essere un anacronismo o quantomeno una designazione che in quell’epoca non era molto comune. La sostituzione di “mitjans d’informació” con “escritos” offre una maggiore coerenza³⁷².

L’esempio che segue è una correzione più evidente, in quanto il *Mercur de France*, pubblicazione letteraria francese che poi si trasformò in una casa editrice e che Antoni Marí cita in *El Camí de Vincennes*, non esisteva ancora in quel periodo. Così, nell’autotraduzione, l’inesattezza viene corretta, sostituendo il *Mercur de France* con la *Gazette Littéraire*³⁷³:

El Camí de Vincennes	El Camino de Vincennes
[...] va recollir els llibres i els va collocar damunt el faldar de la xemeneia, al costat de diccionaris i enciclopèdies angleses i exemplars del <u>Mercur de France</u> i del <u>Journak de Trevoux</u> . (13)	[...] recogió los libros, los colocó sobre la repisa de la chimenea junto a diccionarios, enciclopedias inglesas y ejemplares de la <u>Gazette Littéraire</u> y del <u>Journal de Trevoux</u> . (19)

³⁷⁰ Un autore che utilizza l’autotraduzione come una possibilità per migliorare e correggere i propri testi è Carlo Coccioli. Valentina Mercuri riporta diversi esempi in VALENTINA MERCURI, PICCOLO KARMA, *op.cit.*, pp.102-239

³⁷¹ ANTONI MARÍ, *El Camí de Vincennes*, Edicions 62, Barcelona 1995; –, *El Camino de Vincennes*, Tusquets Editor, Barcelona 1995; EDUARDO MENDOZA, *Restauració*, Seix Barral, Barcelona 1990; –, *Restauración*, Seix Barral, Barcelona 1991; cfr. HELENA TANQUEIRO, *Autotradução*, *op.cit.*, pp.66-93

³⁷² cfr. HELENA TANQUEIRO, *Autotradução*, *op.cit.*, p.66

³⁷³ cfr. *Ibidem*

In riferimento all'opera teatrale *Restauració / Restauración* di Eduardo Mendoza, propongo qui soltanto una correzione apportata dall'autore con l'obiettivo di rendere più chiaro il significato che vuole trasmettere. Una delle protagoniste, Mallenca, viene presentata in *Restauració* come una ragazza di soli diciotto anni. Nell'autotraduzione, Mendoza le toglie un anno di vita, in modo da rendere maggiormente evidente la sua giovinezza, sottolineando così che, oltre a essere giovane, Mallenca era anche minorenn³⁷⁴:

Restauració	Restauración
Va venir al meu boudoir vestit de frac, precedit de sis dotzenes de roses i un collaret de perles no gaire grans ni gaire fines, però molt d'agrair, perquè jo nomès tenia <u>divuit anys</u> [...] (20)	Vino a verme a mi boudoir, de frac y precedido por seis docenas de rosas y un collar de perlas, ni demasiado grandes ni demasiado finas, pero un detalle muy de agradecer considerando que yo sólo tenía <u>diecisiete años</u> [...] (21)

L'autotraduzione si trasforma così in una possibilità di correggere i propri errori e di continuare il processo creativo iniziato durante la redazione del primo testo.

I vantaggi dell'autotraduzione, però, non si fermano qui, perché l'autotraduttore, spesso, sulla base della sua versione autoriale, riprende in mano la propria opera nella sua prima versione e, sulla base delle modifiche apportate nella traduzione, avvia un terzo e nuovo processo creativo. Questo dialogo tra le versioni reso possibile dall'autotraduzione è il terzo aspetto per cui ritengo che l'autotraduzione possa essere considerata transcreazione.

2.3.3. *Il dialogo tra le versioni*

Secondo Haroldo de Campos, una caratteristica della transcreazione è la possibilità di trasformare l'originale in una traduzione della sua traduzione³⁷⁵. Il poeta brasiliano afferma, infatti, che:

³⁷⁴ cfr. *Ivi*, p.82

³⁷⁵ cfr. HAROLDO DE CAMPOS, "Transluciferação Mefistofaústica", *op.cit.*, p.180

[...] no limite de toda tradução que se propõe como operação radical de transcrição, fâisca, deslumbra, qual instante volátil de culminação usurpadora, aquela miragem [...] de converter, por um átimo que seja, o original na tradução de sua tradução³⁷⁶.

Questo significa che le versioni nelle due lingue si trovano in un dialogo costante, in un rapporto in cui il concetto di originale e la consueta distinzione tra originale e (auto)traduzione decadono, diventando entrambi sia originali che traduzioni contemporaneamente, o delle versioni intermedie, dei pre-testi.

Lo studioso brasiliano paragona la traduzione a una trasfusione di sangue, in cui i due testi si trasformano entrambi in donatori e riceventi:

[...] in the space of 'trans' is the notion of 'translation as transfusion of blood' – a more conspicuously anthropophagic metaphor that moves translation beyond the dichotomy source/target and sites original and translation in a third dimension, where each is both a donor and a receiver³⁷⁷.

Il transcreatore considera l'(auto)traduzione una parte integrante del proprio processo di creazione, che comporta retrotraduzioni e revisioni continue. La transcreazione prevede, dunque, un'osmosi tra le versioni nelle due lingue, "un passaggio libero che si sottrae alla linearità e alla logica della mutua esclusione, prediligendo invece una traiettoria circolare, fatta di innesti e di ritorni"³⁷⁸.

Elisabetta Marino, in un contributo intitolato "La transcreazione come forma di autotraduzione. La produzione bilingue del Bengali Women's Support Group", analizza la questione della transcreazione e questo dialogo tra versioni in riferimento ad alcune opere scritte e tradotte –o transcreate– in inglese e in bengalese. Il *Bengali Women's Support Group* (BWSG) è un'associazione istituita nel 1985 su iniziativa delle poetesse Debjani Chatterjee e Safuran Ara a Sheffield, città della contea inglese South Yorkshire caratterizzata da un'elevata presenza di immigrati di origine

³⁷⁶ *Ibidem*

"all'interno di quelle traduzioni che si propongono come un'operazione radicale di transcreazione, scintilla, abbaglia, come un istante volatile di culminazione usurpatrice, quel miraggio [...] di trasformare, anche solo per un attimo, l'originale nella traduzione della sua traduzione". (traduzione mia)

³⁷⁷ ELSE RIBEIRO PIRES VIEIRA, *op.cit.*, p.97

³⁷⁸ ELISABETTA MARINO, "La transcreazione come forma di autotraduzione. La produzione bilingue del Bengali Women's Support Group", *Testo & Senso*, 19, 2018, p.5, online <https://testoesenso.it/index.php/testoesenso/article/view/393/pdf_253> (consultato il 27 luglio 2021)

bangladese. Il gruppo, nel desiderio di riaffermare la dignità della propria lingua madre e della propria identità e di riscattare la propria storia, ha creato un *bilingual book project*, che ha avuto come risultato la pubblicazione di quattro antologie di poesia e di prosa in formato bilingue (inglese e bengalese). Nella prefazione “To the Reader” alla raccolta *Barbed Lines - Katar Rekha* (1990), Debjani Chatterjee e Rashida Islam motivano le ragioni del processo di autotraduzione selezionato: la transcreazione³⁷⁹. Le autrici pongono enfasi sull’importante componente creativa del processo traduttologico scelto, sottolineando che un tipo di traduzione diverso avrebbe “rivelato una distanza emotiva iniziale ora dall’inglese, ora dal bengalese, oltre all’esistenza di un originale e di una sua riproduzione, più o meno convincente”³⁸⁰. Aggiunte, omissioni, trasformazioni, uso di note esplicative o di descrizioni sono così protagoniste di queste traduzioni.

In occasione della stesura di alcune opere scritte in bengalese da Rashida Islam e tradotte in inglese da Debjani Chatterjee inserite nella raccolta, le autrici raccontano come a volte sia accaduto che la prima stesura di un testo scritto da Rashida in bengalese fosse sottoposta a modifiche sostanziali dopo averla confrontata con la versione in inglese curata da Debjani. Quest’ultima racconta che:

I can recall stimulating discussions that I would have with Rashida Islam in particular. Interestingly, Rashida would occasionally change her Bengali original so that it better matched my translation! If I protested at her amending her Bengali, she would claim that she was making an editing change and that she now preferred the new version³⁸¹.

Questo processo di retroalimentazione è molto comune nell’autotraduzione, che può essere, anche per questo motivo, transcreazione.

L’autotraduzione diventa, in primo luogo, una continuazione dell’originale e, in secondo luogo, le modifiche apportate in questa seconda versione possono essere

³⁷⁹ cfr. DEBJANI CHATTERJEE – SAFURAN ARA, *Barbed Lines - Katar Rekha*, BWSG Book Project & Yorkshire Art Circus, Sheffield 1990, citato in *Ibidem*. Bisogna sottolineare che si tratta di un lavoro collettivo e non di transcreazioni realizzate autonomamente.

³⁸⁰ ELISABETTA MARINO, *op.cit.*, p.5

³⁸¹ DEBJANI CHATTERJEE – SAFURAN ARA, *op.cit.* citato in ELISABETTA MARINO, *op.cit.*, p.5

applicate alla prima versione. Questa pratica è stata denominata da Julio César Santoyo *reautotraducción*³⁸² e da Xosé Manuel Dasilva *retroautotraducción*³⁸³.

Una causa di questa prassi è che gli autotraduttori considerano l'autotraduzione una sorta di estensione, una continuazione del primo testo. Come ho già illustrato, ciò che hanno in comune gli autotraduttori è il ritenere le proprie opere dei 'testi aperti', delle versioni incomplete suscettibili di miglioramenti³⁸⁴. Jorge Semprún e Mariasun Landa riconoscono di considerare i testi originari come delle 'bozze'³⁸⁵. Questi autori applicano numerose modifiche alla loro autotraduzione e, successivamente, pubblicano una nuova edizione nella prima lingua con questi e ulteriori cambiamenti. In questo senso, Raymond Federman afferma che "the self-translation is no longer an approximation of the original, nor a duplication, nor a substitute, but truly a continuation of the work –of the working of the text"³⁸⁶, e Jaqueline Risset, in un saggio sulle autotraduzioni di James Joyce, dichiara che, diversamente dalle traduzioni "in the usual sense of the word", le autotraduzioni costituiscono "later elaboration representing [...] a kind of extension, a new stage, a more daring variation on the text in process"³⁸⁷.

Si osserva, dunque, che l'autotraduzione può comportare molto più che la trasposizione di un testo da un sistema linguistico e culturale a un altro: essa comporta piuttosto una riscrittura attraverso e tra le lingue, e implica un originale inteso come un concetto fluido anziché statico³⁸⁸.

Ngugi wa Thiong'o, uno dei più noti poeti della letteratura africana di lingua gikuyu, parla di una musa che prende il sopravvento su di lui nel momento in cui traduce e che lo porta a ricreare il testo originale dopo aver realizzato la sua traduzione:

³⁸² JULIO CÉSAR SANTOYO, "Autotraducciones: ensayo de tipología", in PILAR MARTINO ALBA – JUAN ANTONIO ALBALADEJO MARTÍNEZ – MARTHA PULIDO (a cura di), *Al humanista, traductor y maestro Miguel Ángel Cernuda*, Editorial DYKINSON, Madrid 2012, pp.205-222

³⁸³ XOSÉ MANUEL DASILVA, "Bilingüismo literario y autotraducción en Galicia", in ENRIC GALLÉN – JOSÉ FRANCISCO RUIZ CASANOVA (a cura di), *Bilingüisme, autotraducció i literatura catalana*, Punctum, Lleida 2018, p.28

³⁸⁴ cfr. MARCOS EYMAR, *op.cit.*, p.629

³⁸⁵ cfr. PATRICIA LÓPEZ LÓPEZ-GAY, "Conversación con Jorge Semprún", *op.cit.*; MARIASUN LANDA, *op.cit.*

³⁸⁶ FEDERMAN, RAYMOND, *A voice within a voice*, *op.cit.*

³⁸⁷ JAQUELINE RISSET, "Joyce translates Joyce", *Comparative Criticism*, 6, 1984, p.6

³⁸⁸ cfr. SUSAN BASSNETT, "L'autotraduzione come riscrittura", *op.cit.*, p.37

Quite often I found myself having to translate a draft I had thought was complete, only to find, in the process of translation, that there the original was inadequate. The muse would possess me again and I would go to the Gikuyu original, write more drafts, which I later subjected to yet another translation into English³⁸⁹.

Durante il processo traduttivo, il poeta si rende conto che alcune cose non funzionano nella versione originaria e così, una volta conclusa l'autotraduzione, riprende in mano la prima versione. Così dichiara esplicitamente Alfredo Conde riconoscendo che, attraverso la traduzione, si accorge di alcuni errori e ne approfitta per modificarli sull'originale, proprio come Mariasun Landa, la quale afferma che quando traduce si rende conto di alcune carenze del primo testo, che quindi modifica, arricchendolo. L'autrice di letteratura per l'infanzia e per ragazzi –che paragona il suo cambio di lingua a uno spostamento di dimora³⁹⁰– afferma, infatti, che, dopo aver realizzato la versione in spagnolo dei suoi testi precedentemente scritti in galiziano, “vuelvo al original y le aporto aquello de que al querer traducirlo he visto que carecía, quiero pensar que lo enriquezco. Pedaleo sobre dos ruedas”³⁹¹. Alfredo Conde, in un articolo pubblicato sulla rivista *Quimera* dal titolo “La autotraducción como creación” (2002), scrive che “al traducirme podía reflexionar sobre el propio texto y aprender de mis propios errores” e così “me concedía la oportunidad de corregir todos ellos”³⁹². Se, come ho mostrato nel punto precedente, l'autotraduzione rappresenta una possibilità di correggere i propri testi, possiamo quindi definire la retroautotraduzione una ‘iper-correzione’, termine introdotto da Valentina Mercuri per indicare questa retroalimentazione costante volta a perfezionare le proprie opere³⁹³.

Generalmente, un autotraduttore scrive direttamente in una sola lingua e traduce in una sola direzione³⁹⁴, tuttavia, queste retroautotraduzioni continue lo

³⁸⁹ NGUGI WA THIONG'O, “Translated by the Author: My life In-Between languages”, *Translation Studies*, 2, 2009, p.20

³⁹⁰ cfr. MARIASUN LANDA, *op.cit.*, p.60

³⁹¹ *Ivi*, p.59

³⁹² ALFREDO CONDE, “La autotraducción como creación”, *Quimera*, 210, 2002, p.24

³⁹³ cfr. VALENTINA MERCURI, PICCOLO KARMA, *op.cit.*, p.193

³⁹⁴ Il più delle volte le autotraduzioni avvengono in una direzione che va dalla lingua dominata alla lingua dominante, la cosiddetta *supraautotraduzione*. La direzione opposta, meno comune, viene denominata da Rainier Grutman *infraautotraduzione*. (cfr. RAINIER GRUTMAN, “L'autotraduzione «verticale»”, *op.cit.*, p.35)

trasformano in un autotraduttore bidirezionale. Se c'è un continuo scambio tra le edizioni e la riscrittura è costante, significa che l'autore considera le versioni nelle due lingue come versioni incomplete, “parts d'una obra definitiva que només és possible de reconstruir amb les diverses versions alhora”³⁹⁵. Decade così la consueta separazione tra opera originale e traduzione, che convergono in un'unica opera bilingue, in cui ogni versione non sarà mai definitiva, ma sempre provvisoria.

Ramis Llaneras afferma che, a prescindere dalla lingua originale, il testo definitivo è l'ultimo che viene pubblicato e che “el text anterior esdevé immediatament una mena de pre-text –un pre-text una mica especial, perquè ha estat publicat i considerat com a «original» en algun moment determinat”³⁹⁶. L'esperto catalano ha analizzato dettagliatamente questa procedura nelle autotraduzioni di Sebastià Juan Arbó, arrivando alla conclusione che l'autore utilizzava questa operazione come una strategia per migliorare continuamente le proprie opere, applicando numerose modifiche³⁹⁷. Il fatto che queste modifiche venissero poi mantenute nelle edizioni successive dell'opera nella prima lingua dimostra che l'autotraduzione faceva parte del processo creativo dell'autore³⁹⁸. Ogni versione costituisce, pertanto, un'opera inconclusa se considerata singolarmente, in quanto ognuna è complementare all'altra.

Secondo María Recuenco Peñalver, questo scambio continuo non avviene in traduzioni allografe, ma è solo l'autotraduzione che “se caracteriza por la posibilidad de intercambio con el texto original y supone la continuación de aquél”³⁹⁹.

Questo dialogo tra le versioni che fa decadere i concetti di ‘originale’ e ‘traduzione’ è ancora più visibile in quei casi di autotraduzione o scrittura simultanea

³⁹⁵ JOSEP MIQUEL RAMIS LLANERAS, *Autotraducció. De la teoria, op.cit.*, p.122

“parti di un'opera definitiva che è possibile ricostruire soltanto considerando le diverse versioni contemporaneamente”. (traduzione mia)

³⁹⁶ *Ivi*, p.75

“il testo precedente diventa immediatamente una sorta di pre-testo –un pre-testo un po' speciale, perché è stato pubblicato e considerato un «originale» in un momento determinato”. (traduzione mia)

³⁹⁷ Per le analisi di Josep Miquel Ramis Llaneras su Sebastià Juan Arbó, cfr. JOSEP MIQUEL RAMIS LLANERAS, *Sebastià Juan Arbó, autotraductor: de Terres, op.cit.*; –, “Autotraducció i creació literària”, *op.cit.*; –, “Sebastià Juan Arbó, autotraductor”, *op.cit.*; –, “Autotraducció i història d'un text literari. Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig, de Sebastià Juan Arbó”, *Revista de Filologia Romànica*, 29, 2, 2012, pp.319-335; –, *Autotraducció. De la teoria, op.cit.*

³⁹⁸ cfr. JOSEP MIQUEL RAMIS LLANERAS, “Traducir bajo control”, *op.cit.*

³⁹⁹ MARÍA RECUENCO PEÑALVER, *op.cit.*, pp.201-202

bidirezionale, ovvero quando la stesura delle due versioni avviene nello stesso momento. In questi casi, Francesc Parcerisas definisce l'autotraduzione un "banco de pruebas" che permette all'autore di osservare la propria creazione da due punti di vista diversi, con la possibilità di modificarla nelle due lingue:

[...] un cuarto grupo [...] de autotraductores que hace de la autotraducción un verdadero banco de pruebas para la elaboración de su obra: original y traducción se escriben, en este caso, en paralelo, se complementan y modifican, al extremo de identificar mal si fue primero el huevo o la gallina⁴⁰⁰.

Si tratta della strategia di traduzione utilizzata da Samuel Beckett nella sua versione francese di *Bing* (1966), redatta simultaneamente in inglese, con il titolo *Ping* (1967), e delle due traduzioni di *Piccolo Karma* (1987) di Carlo Coccioli in francese e in spagnolo⁴⁰¹.

Il più noto autore in ambito catalano che segue questo procedimento è Andreu Martín, autore di numerosi romanzi gialli per adulti e per ragazzi. Andreu Martín inizia scrivendo una sorta di bozza in catalano e, successivamente, sulla base di questa versione provvisoria, realizza una traduzione in spagnolo, che non è una semplice trasposizione interlinguistica e interculturale, ma una nuova versione con numerose differenze rispetto al testo catalano. Dopo di che, alla luce dei cambiamenti apportati durante la traduzione, l'autore modifica la bozza in catalano e pubblica le due versioni simultaneamente⁴⁰².

Lluís Maria Todó, riferendosi al romanzo *L'adoració perpètua / La adoración perpetua* (1999), parla di una "gestación totalmente bilingüe" dell'opera:

El caso de *La adoración perpetua* (Ediciones del Bronce, 1999) es todavía más rocambolesco y quizá también más ilustrativo: ya expliqué [...] la gestación totalmente bilingüe del libro: lo fui redactando en catalán y en castellano alternativamente, siguiendo impulsos cuya naturaleza exacta ignoro, y después traduje al castellano los capítulos en catalán, y viceversa⁴⁰³.

⁴⁰⁰ FRANCESC PARCERISAS I VÁZQUEZ, "Sobre la autotraducción", *op.cit.*, pp.13-14

⁴⁰¹ cfr. RAINIER GRUTMAN, "Beckett e oltre", *op.cit.*, pp.48; VALENTINA MERCURI, PICCOLO KARMA, *op.cit.*

⁴⁰² cfr. STEWARD KING, *op.cit.*, p.75

⁴⁰³ LLUÍS MARIA TODÓ, *op.cit.*, p.17

L'autore dichiara di essere passato da una lingua all'altra senza un criterio specifico, più per un automatismo di cui afferma di non conoscere le ragioni. Ciò di cui è certo è il fatto di considerare le due versioni come degli autentici originali⁴⁰⁴. Analogamente, anche Antoni Marí impiega un processo di autotraduzione o scrittura simultanea bidirezionale, in quanto riconosce che, a volte, senza prima passare all'altra lingua non riesce a proseguire l'opera. L'autotraduzione si trasforma così in una parte essenziale del processo creativo:

Em va passar algunes vegades que, quan em quedava podríem dir-ne gairebé sense possibilitat de continuar, d'una manera més o menys mecànica anava «traslladant-ho» al castellà i alguna vegada resultava que m'havia passat que continuava en castellà fins i tot més enllà d'on jo havia deixat el català, de tal manera que llavors havia de tornar una altra vegada a passar-m'ho al català, podia anar a arrencar del punt on l'havia deixat⁴⁰⁵.

Inizialmente usata come uno strumento per combattere 'il blocco dello scrittore', l'autotraduzione diventa, per questo scrittore, un proseguimento dell'opera iniziata in catalano. L'autore basco Unai Elorriaga impiega lo stesso procedimento nella redazione delle sue opere in basco e in spagnolo⁴⁰⁶. Come ultimo esempio, cito le parole dello scrittore galiziano Domingo Villar, che dichiara di scrivere e di autotradurre il medesimo frammento nello stesso giorno, in quanto l'impiego delle due lingue gli dà la possibilità di confrontare le due versioni, di osservarle come critico e di migliorarle:

Escribo inicialmente en gallego y voy traduciendo al castellano en el mismo día. Acabo a la vez en los dos idiomas porque utilizo la traducción como corrección. Los que tenemos la fortuna de tener dos lenguas maternas podemos hacer eso. El idioma es la paleta del

⁴⁰⁴ Lluís Maria Todó afferma, infatti, che: “Conste, pues, que *La adoración perpetua* no es ninguna traducción sino un texto original –al menos en gran parte; tanto, en cualquier caso, como la versión catalana– que fue escrito por mí en sus versiones catalana y castellana”. (*Ivi*, pp.17-18)

⁴⁰⁵ ANTONI MARÍ, “L'experiència de”, *op.cit.*, p.57

“Alcune volte mi è successo che, nel momento in cui restavo, chiamamola così, senza la capacità di andare avanti, mi mettevo a «trasporlo» in un modo più o meno meccanico in castigliano e, alcune volte, mi rendevo conto che avevo continuato in castigliano oltre a dove lo avevo lasciato in catalano. In questo modo, dovevo trasporlo di nuovo in catalano e riprendere dal punto in cui lo avevo lasciato”. (traduzione mia)

⁴⁰⁶ cfr. XOSÉ MANUEL DASILVA, “La autotraducción como”, *op.cit.*, p.244

escritor y la fortuna es poder utilizar dos, contrastarlas, apoyarme en una y otra y mal haría si no lo hiciera⁴⁰⁷.

L'autotraduzione si trasforma così in un atto di produzione estetica parallelo alla creazione letteraria. Ne consegue che l'autotraduzione non deve e non può essere considerata semplicemente come un originale scritto in una lingua a cui segue una traduzione redatta in una seconda lingua, ma come una transcreazione in cui i concetti di 'originale' e di 'traduzione' convergono in un'opera "plurale, ibrida ed eminentemente eterolingue"⁴⁰⁸.

Le tre ragioni principali per cui ritengo che l'autotraduzione debba essere considerata transcreazione, ovvero:

1. la caduta della dicotomia 'originale' *versus* 'traduzione' e la possibilità di creare una traduzione che possa essere considerata un nuovo originale;
2. l'estrema creatività di cui si possono servire gli autotraduttori;
3. e il dialogo tra le versioni, reso possibile da retroautotraduzioni e revisioni continue, oltre che dalla traduzione o creazione simultanea

saranno analizzate nel prossimo capitolo in riferimento alla produzione letteraria della scrittrice catalana Carme Riera.

⁴⁰⁷ MARÍA MÍGUEZ, "Domingo Villar: Es más fácil entender la historia de España leyendo a Vázquez Montalbán", *El Mundo*, 4 ottobre 2010, online <<http://www.elmundo.es/elmundo/2010/10/03/galicia/1286130050.html>> (consultato il 28 agosto 2021)

⁴⁰⁸ CHIARA LUSETTI, "I *Self-translation Studies*: panorama di una disciplina", in GABRIELLA CARTAGO – JACOPO FERRARI (a cura di), *Momenti di storia dell'autotraduzione*, LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano 2018, p.156

Capitolo 3

Carme Riera: transcreatrice bilingue e biletteraria

Figura 3.1 Carme Riera



Fonte foto: <https://www.cedro.org/sala-de-prensa/notas-de-prensa/2015/06/22/la-escritora-carme-riera-nueva-presidenta-de-cedro> (consultato il 14 giugno 2021)

3.1. Carme Riera: una vita tra due lingue

Carme Riera i Guilera nasce il 12 gennaio 1948 a Barcellona. È figlia di Eusebi Riera i Estada, maiorchino, e Carmen Guilera Vallhonrat, barcellonese. Trascorre l'infanzia e l'adolescenza tra Palma di Maiorca e Deià, nella parte nord-occidentale dell'isola, dove studia prima al Convento de las monjas Trinitarias, poi all'Istituto del

Sacro Cuore e, successivamente, presso l'Istituto Joan Alcover. Nel 1965 si trasferisce a Barcellona per frequentare Filologia Spagnola all'Universitat Autònoma (UAB). Avrebbe voluto studiare medicina e diventare una psichiatra, sulle orme del nonno e di alcuni zii e cugini medici, ma il padre riteneva che, in quell'epoca, se una donna voleva studiare, doveva dedicarsi esclusivamente a materie letterarie⁴⁰⁹. Si laurea nel 1970 e, successivamente, consegue un dottorato con una tesi intitolata *La escuela poética de Barcelona*⁴¹⁰, con la quale ottiene un *Premio Extraordinario de Fin de Carrera*⁴¹¹. In quegli anni, Carme Riera è molto attiva nella difesa dei diritti umani, infatti, partecipa alle occupazioni dell'università contro la guerra del Vietnam e alle manifestazioni contro il regime franchista, oltre a schierarsi dalla parte del movimento femminista, che in quegli anni stava emergendo anche in Spagna.

Dal 1995 è cattedratica di Letteratura Spagnola presso la sua *Alma mater*, dove, dal 2002, è inoltre direttrice della cattedra José Agustín Goytisolo. È stata *visiting professor* all'Università della Florida nel 1987, al Dartmouth College nel 2001 e all'Università di Chicago nel 2006. Dal 19 aprile 2012 è membro della Real Academia Española, dove occupa la poltrona 'n'⁴¹². È l'ottava donna nella storia di questa istituzione, dopo Carmen Conde, Elena Quiroga, Ana María Matute, Carmen Iglesias, Margarita Salas, Soledad Puértolas e Inés Fernández-Ordóñez.

⁴⁰⁹ cfr. DÉBORA CAMPOS, *Carme Riera y la riqueza de vivir entre lenguas*, online <<https://www.pressreader.com/argentina/revista-n/20190316/281509342513737>> (consultato il 12 giugno 2021)

⁴¹⁰ Insieme alla letteratura spagnola dei Secoli d'Oro, la letteratura catalana della *Escuela de Barcelona* è il suo principale interesse di ricerca. (cfr. CARME RIERA, *La escuela de Barcelona: Barral, Gil de Biedma, Goytisolo. El núcleo poético de la generación de los cincuenta*, Anagrama, Barcelona 1988)

⁴¹¹ Il *Premio Extraordinario de Fin de Carrera* o *Premio de Fin de Carrera* è un riconoscimento ufficiale che ogni università spagnola concede annualmente ai suoi migliori studenti. Gli studenti che lo ricevono sono automaticamente candidati al *Premio Nacional de Fin de Carrera*, il più prestigioso premio concesso dal Ministero dell'istruzione spagnolo (MEFP). Il primo premio prevede l'assegnazione di una somma di denaro equivalente a 3300 euro, 2650 euro per il secondo posto e 2200 euro per il terzo.

⁴¹² Prese possesso della sua poltrona il 7 novembre 2013 con un discorso intitolato "Sobre un lugar parecido a la felicidad", dedicato a diversi scrittori e artisti che visitarono e dedicarono opere a Maiorca tra il 1837 e il 1936. Il titolo viene da un testo scritto nel 1926 dallo scrittore argentino Jorge Luis Borges in cui sostiene che "Mallorca es un lugar parecido a la felicidad" (JORGE LUIS BORGES, "Mallorca", *El Día*, 21, XI, 1926). Il discorso è disponibile in versione scritta integrale all'indirizzo https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_ingreso_Carme_Riera.pdf (consultato l'11 giugno 2021)

Carme Riera fa anche parte della Real Academia de Buenas Letras di Barcellona e dal giugno 2015 al giugno 2019 è stata presidente del CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos), l'associazione che difende diritti e proprietà intellettuali in Spagna⁴¹³.

Fin da piccola, Carme Riera è sempre stata appassionata di lettura e già a otto anni inizia a dedicarsi alla scrittura, realizzando versioni proprie delle storie che le raccontava la nonna Catalina, la sua nonna paterna. Nel romanzo autobiografico *Temps d'inocència / Tiempo de inocencia* (2013)⁴¹⁴, opera con cui l'autrice proietta il lettore nella Maiorca degli anni '50, intitola un capitolo "El virus de la lectura", dove racconta che inizialmente fece fatica a imparare a leggere, ma poi, una volta appreso, non poté più farne a meno⁴¹⁵. Scrive, infatti, che "el descubrimiento de la lectura fue, sin duda, una de las cosas más importantes y mejores que me han pasado en la vida"⁴¹⁶. Nel romanzo narra che il 'virus' si era impossessato di lei e non riusciva a smettere di leggere. Si chiudeva ore e ore nella biblioteca di casa, finché suo padre, dopo averla trovata a leggere la "Sonata de estío" di Valle-Inclán –da lui non ritenuta adattata per

⁴¹³ Carme Riera ritiene indispensabile migliorare la considerazione che la società ha dei diritti d'autore e che "los escritores, traductores, periodistas y editores sean justamente retribuidos por la utilización digital de sus obras, como ocurre en la mayoría de países de Europa". Per ottenere questo obiettivo, afferma che l'amministrazione pubblica deve incorporare la responsabilità dei diritti d'autore ai valori dei servizi pubblici che hanno legami con la cultura e con l'educazione. Cfr. CEDRO, *Carme Riera nueva presidenta de CEDRO*, online <<https://www.cedro.org/ca/sala-de-premsa/noticies/noticia/2021/01/28/carme-riera-nueva-presidenta-de-cedro>> (consultato l'11 giugno 2021)

⁴¹⁴ A partire da questo momento, si indicherà prima il titolo in catalano seguito da quello in castigliano, separati da una barra obliqua, con eccezione di quelle opere realizzate in una sola lingua.

⁴¹⁵ CARME RIERA, *Tiempo de inocencia*, Alfaguara, Madrid 2013, pp.103-105; –, *Temps d'innocència*, Edicions 62, Barcelona 2013

Carme Riera racconta che il desiderio di imparare a leggere, dopo tante fatiche a scuola, si presentò il giorno in cui suo padre le lesse la "Sonatina" di Rubén Darío. Rimase colpita dalla musicalità dei versi di questa poesia, la imparò a memoria e poi decise di imparare a leggere per potersi immergere da sola nella lettura quando lo desiderava. Nel suo romanzo autobiografico scrive:

Las palabras, mucho más que el caballo del príncipe, tenían alas que me permitían volar...
Leía la «Sonatina», que me sabía de memoria, por el placer de recorrer con los ojos los versos recogidos en *Las mil mejores poesías de la lengua española*, un volumen grueso, encuadernado en piel, en el que mi padre me leyó por primera vez a Rubén Darío.
(CARME RIERA, *Tiempo, op.cit.*, p.103)

⁴¹⁶ *Ivi*, p.108

una bambina— chiuse a chiave la biblioteca⁴¹⁷. Carme Riera, però, non tarderà a trovare la chiave e continuerà a leggere di nascosto dai genitori.

Nella sua carriera di accademica e rinomata scrittrice, non ha mai smesso di cercare di trasmettere l'importanza della lettura alle nuove generazioni, notando e lamentandosi del fatto che si legga sempre meno. Per lei la letteratura è essenziale per poter vivere e proclama che la “literatura serveix per a la vida, la literatura serveix per fer-nos més persones, aixó es importantíssim. S’ha de comprar llibres i, sobre tot, llegir llibres”⁴¹⁸. È curioso che, ricordando la sua esperienza d’infanzia, quando le si domanda come si potrebbe fare per promuovere la lettura tra i giovani lei risponda che la soluzione è proibirla. Racconta l’avvenimento nel romanzo citato:

Mi padre me inculó el virus de la lectura y a la vez me la prohibió. A lo largo de mi vida me han preguntado muchas veces qué haría yo para que la gente se aficionara a leer y siempre he contestado lo mismo: prohibir la lectura. Conmigo, por lo menos, funcionó⁴¹⁹.

Nel 1975 pubblica il suo primo libro di racconti, *Te deix, amor, la mar com a penyora / Palabra de mujer* (1975 / 1980)⁴²⁰, grazie al quale ottiene subito successo, probabilmente anche per il fatto che nell’opera vengono affrontati, in un linguaggio colloquiale maiorchino, temi fino a quel momento proibiti, in particolare l’omosessualità femminile. L’anno precedente, grazie al racconto che avrebbe dato il titolo alla raccolta, aveva ottenuto il Premio Recull-Francesc Puig i Llena. Seguì, due anni dopo, un’altra raccolta di racconti, intitolata *Jo pos per testimoni les gavines / Palabra de mujer* (1977 / 1980)⁴²¹, collezione di narrazioni con uno stile simile a quello dell’opera che la precede.

⁴¹⁷ *Ivi*, p.105

⁴¹⁸ CCMA, *L’esmorzar d’escriptors. “Temps d’innocència”, la novel·la de Carme Riera*, online <<http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/programa/lesmorzar-descriptors-i-temps-dinnocencia-la-novella-de-carme-riera/video/4546951/>> (consultato il 14 giugno 2021)

“La letteratura serve per la vita, la letteratura serve per renderci più umani, questo è importantissimo. Bisogna comprare libri e, soprattutto, leggere libri”. (traduzione mia)

⁴¹⁹ CARME RIERA, *Tiempo*, *op.cit.*, p.105

⁴²⁰ CARME RIERA, *Te deix, amor, la mar com a penyora*, Laia, Barcelona 1975; –, *Palabra de mujer*, Laye, Barcelona 1980

⁴²¹ CARME RIERA, *Jo pos per testimoni les gavines*, Laia, Barcelona 1977; –, *Palabra de*, *op.cit.* (L’opera in castigliano *Palabra de mujer* riunisce in un unico volume le traduzioni di *Te deix, amor, la mar com a penyora* e di *Jo pos per testimoni les gavines*).

Dopo una prima incursione nella narrativa breve, Carme Riera pubblica una serie di romanzi, senza però abbandonare il genere letterario con cui si è fatta conoscere. Il suo primo romanzo, *Una primavera per a Domenico Guarini / Una primavera para Domenico Guarini* (1980 / 1981)⁴²², con il quale vince il Premio Prudenci Bertrana, appare nel 1980. A partire da quel momento la sua produzione letteraria continuerà a proliferare senza interruzioni⁴²³.

I temi delle sue opere sono vari: *Dins el darrer blau / En el último azul* (1994 / 1995) è un romanzo storico che vede come protagonisti ebrei che vissero nella Maiorca del XVII secolo; *Cap al cel obert / Por el cielo y más allá* (2000 / 2001) è la storia di due sorelle in viaggio verso Cuba a metà del XIX secolo; *La meitat de l'ànima / La mitad del alma* (2004 / 2005) narra le vicende di una donna alla ricerca della propria identità; *Epitelis tendríssims / El hotel de los cuentos y otros relatos neuróticos* (1981 / 2007) è una raccolta di racconti umoristici ed erotici; *Natura quasi morta / Naturaleza casi muerta* (2011) e *Venjaré la teva mort / Vengaré tu muerte* (2018) sono due gialli in cui non manca una critica sociale nei confronti del potere, sempre presente nelle opere della scrittrice, essendo probabilmente *Amb ulls americans / Con ojos americanos* (2009) l'opera in cui questa critica, affrontata con profondo umorismo, sulla linea della tradizione picaresca, è più manifesta; *Temps d'una espera / Tiempo de espera* (1998) è un diario in cui Carme Riera narra la sua seconda gravidanza; *La veu de la sirena / La voz de la sirena* (2015) è una reinterpretazione della Sirenetta di Hans Christian Andersen e *Les darreres paraules / Las últimas palabras* (2016 / 2017) è una ricreazione delle ultime volontà del Principe di Toscana e Arciduca d'Austria Luigi Salvatore d'Asburgo-Lorena, personaggio che ha avuto stretti legami con le Isole Baleari, in particolare Maiorca⁴²⁴.

⁴²² CARME RIERA, *Una primavera per a Domenico Guarini*, Edicions 62, Barcelona 1980; –, *Una primavera para Domenico Guarini*, Montesinos, Barcelona 1981

⁴²³ Per un panorama completo della produzione letteraria di Carme Riera si rimanda alla bibliografia dell'autrice alla fine di questo lavoro. Inoltre, è possibile consultare il Curriculum Vitae dell'autrice presente sul sito web della Real Academia Española all'indirizzo http://www.rae.es/sites/default/files/curriculum_carme_riera.pdf (consultato il 13 giugno 2021)

⁴²⁴ CARME RIERA, *Dins el darrer blau*, Destino, Barcelona 1994; –, *En el último azul*, Alfaguara, Madrid 1995; –, *Cap al cel obert*, Destino, Barcelona 2000; –, *Por el cielo y más allá*, Círculos de Lectores, Madrid 2001; –, *La meitat de l'ànima*, Labutxaca, Barcelona 2004; –, *La mitad del alma*, Alfaguara, Madrid 2005; –, *Epitelis tendríssims*, Edicions 62, Barcelona 1981; –, *El hotel de los cuentos y otros relatos neuróticos*, Alfaguara, Madrid 2007; –, *Natura quasi morta*, Labutxaca, Barcelona 2011; –, *Naturaleza casi muerta*, Debolsillo, Barcelona 2011; –, *Venjaré la teva mort*, Edicions62, Barcelona

Oltre a opere di narrativa –sia per adulti che per ragazzi–, Carme Riera ha scritto numeri saggi, articoli di critica letteraria⁴²⁵, testi di promozione turistica della sua isola natale e di Barcellona⁴²⁶ e sceneggiature per la radio e per la televisione⁴²⁷. Inoltre, l'autrice collabora scrivendo articoli per i quotidiani *La Vanguardia* ed *El País*, e per le riviste *Quimera*, *Ínsula* e *Revista de Occidente*.

Le sue opere sono state tradotte in almeno una dozzina di lingue: arabo, ebraico, francese, greco, inglese, italiano, norvegese, olandese, portoghese, rumeno, russo, slovacco, tedesco e turco. Carme Riera generalmente scrive i suoi romanzi e i racconti in catalano e si incarica di tradurli lei stessa in spagnolo, anche se, come vedremo, in alcune occasioni ha sperimentato la tecnica della traduzione o scrittura simultanea nelle due lingue. Le opere di saggistica e di critica letteraria, invece, le scrive in catalano o in castigliano a seconda delle circostanze, senza impegnarsi poi nella trasposizione all'altra lingua, con eccezione degli articoli che redige per il periodico *La Avanguardia*, che vengono pubblicati simultaneamente in spagnolo e in catalano, entrambi originali dell'autrice.

2018; –, *Vengaré tu muerte*, Debolsillo, Barcelona 2018; –, *Amb ulls americans*, Proa, Barcelona 2009; –, *Con ojos americanos*, Bruguera, Barcelona 2009; –, *Temps d'una espera*, Columna, Barcelona 1998; –, *Tiempo de espera*, Lumen, Barcelona 1998; –, *La veu de la sirena*, Edicions 62, Barcelona 2015; –, *La voz de la sirena*, Lumen, Barcelona 2015; –, *Les darreres paraules*, Edicions 62, Barcelona 2016; –, *Las últimas palabras*, Alfaguara, Barcelona 2017

⁴²⁵ Nella pagina web dell'Universitat Autònoma di Barcellona è disponibile il Curriculum Vitae accademico completo di Carme Riera all'indirizzo http://files.cat.uab.cat/files/wp-content/uploads/2019/05/CV_Carme_RIERA.pdf (consultato il 12 giugno 2021). Si citano qui alcuni dei suoi principali contributi: CARME RIERA, *La obra poética de José Agustín Goytisolo*. Mall, Barcelona 1987; –, *La Escuela de Barcelona: Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50*, Anagrama, Barcelona 1988; –, *Hay veneno y jazmín en su tinta: aproximación a la poesía de J.A. Goytisolo*, Anthropos, Barcelona 1991; –, *Partidarios de la felicidad, antología poética del grupo catalán de los 50* [selezione], Cercle de Lectors, Barcelona 2000; –, *Antología de cuentos catalanes contemporáneos: mar y montaña*, Lateral, Barcelona 2001; –, *Los poemas sin mi orgullo: antología poética de José Agustín Goytisolo*, Lumen, Barcelona 2003; –, *El Quijote desde el nacionalismo catalán, en torno al tercer centenario*, Destino, Barcelona 2005; –, *L'arxiduc dins l'imaginari illenc*, Olañeta, Palma 2015

⁴²⁶ CARME RIERA, *Els cementiris de Barcelona*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona 1980; –, *Mallorca, imàgenes para la felicitat*, Turisme Cultural Illes Balears, Palma de Mallorca 1999; –, *Mallorca: imatges per a la felicitat*, Turisme Cultural Illes, Barcelona 2000

⁴²⁷ CARME RIERA, *Es diu Maria Puig la meva mare?*, Catalunya Ràdio, Barcelona 1989; –, *Quotidiana quotidianitat* (all'interno della serie 13x13), TV3, Barcelona 1994; –, *Dones d'aigua* (puntate 3-13), TV3, Barcelona 1997

L'autrice ha vinto moltissimi premi, tra cui i più prestigiosi sono il Premio Nacional de Narrativa, ottenuto nel 1995 per *Dins el darrer blau*⁴²⁸, la Creu de Sant Jordi 2000⁴²⁹, il Premio Nacional de Literatura della Generalitat de Catalunya, ottenuto nel 2001 grazie al romanzo *Cap al cel obert*, il Premio Nacional de las Letras Españolas, conferitole nel 2015 per “la altísima calidad de su obra en catalán y castellano en la que se combina la creación literaria con la investigación y divulgación, una obra polifacética de repercusión universal”⁴³⁰ e il premio Medalla d'Or de la Comunitat de les Illes Balears, ottenuto nel 2018. Il 20 febbraio 2017 l'Universitat de les Illes Balears, su proposta del Dipartimento di Filologia Spagnola, Moderna e Classica, l'ha nominata dottoressa honoris causa.

Recentemente ha ricevuto il Premio Atlántida 2019 del Gremio de Editores de Cataluña, che ricompensa l'interesse e l'impegno che Carme Riera ha sempre mostrato nei confronti della promozione della lettura. Il Premio Atlántida, infatti, viene concesso alle figure che “se hayan distinguido por su contribución al fomento de la lectura y del mundo del libro y por su compromiso en la promoción y defensa del valor de la cultura y la propiedad intelectual”⁴³¹.

L'ultimo premio, invece, il Premio La Razón Elio Antonio de Nebrija, è un omaggio alla sua dedizione verso la difesa della lingua spagnola. La razón e Caixabank hanno

⁴²⁸ Questo premio fu particolarmente significativo, perché fu la prima volta che un libro scritto in catalano vinse questo premio, conferito dal Ministerio de Cultura de España. Carme Riera, in un'intervista, ne riconosce l'importanza per il fatto di essere stato la dimostrazione che si può scrivere bene anche in questa lingua. Dichiarò che “Per a mi va ser realment molt important, perquè era mostrar que nosaltres, els que escrivim en català, ho podem fer tan bé com qualsevol llengua de l'estat espanyol o com qualsevol llengua europea”. (CCMA, *Carme Riera*, online <<http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/programa/carme-riera/video/5388851/>>, consultato il 13 giugno 2021)

“Per me fu veramente molto importante perché voleva dire dimostrare che noi, quelli che scriviamo in catalano, lo possiamo fare bene come in qualsiasi lingua dello stato spagnolo o come in qualsiasi lingua europea”. (traduzione mia)

⁴²⁹ La Creu de Sant Jordi è considerata la più alta onorificenza assegnata dalla Generalitat de Catalunya. Viene conferita annualmente alle persone o alle entità sociali che si sono distinte nella diffusione e nella promozione della lingua e della cultura catalana.

⁴³⁰ WINSTON MANRIQUE SABOGAL, *La escritora Carme Riera, Premio Nacional de las Letras*, online <https://elpais.com/cultura/2015/11/03/actualidad/1446543455_208259.html> (consultato il 13 giugno 2021)

⁴³¹ BNE, *Carme Riera, galardonada con el Premio Atlántida 2019 del Gremio de Editores de Cataluña*, online <<http://www.bne.es/es/AreaPrensa/noticias2019/1210-carme-riera-galardonada-premio-atlantida-2019.html>> (consultato l'11 giugno 2021)

istituito questo premio nel 2021 con l'obiettivo di riconoscere l'impegno di quelle figure che risaltano per il lavoro realizzato in favore della diffusione e della difesa del valore della lingua spagnola, "como motor de unidad en el ámbito de la educación, la cultura y la comunicación"⁴³².

Questo secondo riconoscimento le viene assegnato per i suoi legami con la lingua castigliana, ma non va dimenticato il ruolo che svolge Carme Riera nella diffusione della lingua e della letteratura catalane, alle quali contribuisce con la propria produzione letteraria. La Spagna è un paese multilingue, fattore che secondo l'autrice è di una ricchezza infinita. Considera il multilinguismo un elemento estremamente positivo, sia per la singola persona –ritiene che più lingue conosce un individuo e più ampia e ricca è la sua visione del mondo⁴³³, che per l'intero paese. Afferma, infatti, che "Crec que la nostra llengua, la llengua catalana, la meva variant dialectal mallorquina, que jo defenso, és un element de riquesa absoluta d'Espanya, de tot el país"⁴³⁴. Una decina di anni fa, in un'intervista per la Televisió de Catalunya, le fu chiesto il suo parere sulla situazione del catalano. Il suo giudizio non era positivo, in

⁴³² FRAN CÁRCELES, *Carme Riera: "Aún hay que hacer esfuerzos para que el español sea reconocido en el mundo tecnológico y económico"*, online <<https://www.larazon.es/andalucia/20210604/224f4fjoynewtdtsotagc45c7m.html>> (consultato l'11 giugno 2021)

Altri premi che sono stati assegnati a Carme Riera sono il Premio Recull-Francesc Puig i Llena de narració 1974; il Premio Prudenci Bertrana 1980; il Premio Maria Espinosa 1982; il Premio Anagrama de Ensayo 1987; il Premio Ramon Llull de novela de les Lletres Catalanes 1989; il riconoscimento di Escriptora del Mes de la Institució de les Lletres Catalanes marzo 1994; il Premio Josep Pla 1994; il Premio Joan Crexells 1995; il Premio Lletra d'Or 1995; il Premio Elio Vittorini 2000; il Premio Crítica Serra d'Or 2001; il Premio Ramon Llull de las letras del Gobierno de las Islas Baleares 2002; il Premio Sant Jordi de novel·la 2003; il Premio Rosalía de Castro 2004; il Premio Maria Àngels Anglada 2005; nello stesso anno l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana l'ha premiata per la totalità delle sue opere; Medalla de Oro del Consejo de Mallorca 2005; il Premio Jaume Foster dell'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana 2005; il Premio José Luis Giménez-Frontín 2012 della ACEC (Associació Col·legial d'Escriptors de Catalunya); il Premio Internacional Terenci Moix de narrativa 2013; il Premio BBVA Sant Joan de Novela 2016; il Premio a la Mejor Autoría dell'Asociación de Teatros y Auditorios Públicos de Baleares 2018 e il Premio Llig Picanya 2018.

⁴³³ A questo proposito, in un'intervista afferma che: "Jo crec que quantes més llengües domines, més rica és la teva visió del món" (FIRADELLLIBRE2012, *op.cit.*)

"Io credo che quante più lingue tu domini, più ricca è la tua visione del mondo". (traduzione mia)

⁴³⁴ CCMA, *Carme Riera: "Un llibre que no es llegeix és un llibre mort"*, online <<http://www.ccma.cat/catradiio/alacarta/programa/carme-riera-un-llibre-que-no-es-llegeix-es-un-llibre-mort/video/5093931/>> (consultato il 14 giugno 2021)

"Credo che la nostra lingua, la lingua catalana, la mia variante dialettale maiorchina, che io difendo, sia un elemento di ricchezza assoluta della Spagna, di tutto il paese". (traduzione mia)

quanto riteneva che il catalano rischiasse di essere sottoposto a una pressione da parte di altre lingue. Infatti, rispose dicendo che:

Jo crec que el català està malament. [...] Penso que tenim els dies contats. Es a dir, tenim una pressió tal per els grans idiomes, per aquests idiomes majoritaris, no sol pel castellà, sinó per l'anglès, que realment doncs les llengües petites necessitarien molta més cura⁴³⁵.

Come soluzione proponeva la promozione della lettura nelle scuole, affinché i bambini potessero sentirsi attratti dalla letteratura –e di conseguenza dalla lingua– sin dalla tenera età:

[...] l'interès, per exemple, per ensenyar des del principi literatura, perquè ensenyant literatura als nens, perquè posant literatura a les escoles, els nens llegeixin. Una de les maneres de que les llengües no es perdin és quan tenen darrere un gruix de cultura important. En aquest sentit jo crec que la lectura és fonamental⁴³⁶.

Carme Riera è bilingue fin dall'infanzia. Crebbe in un ambiente familiare in cui si usava il catalano, ma fu educata in lingua spagnola, in quanto il franchismo aveva proibito l'uso di lingue diverse dal castigliano. Parla perfettamente entrambe le lingue e, quando usa il catalano, può passare dalla variante baleare maiorchina a quella orientale centrale senza alcuna difficoltà⁴³⁷. Lo riconosce in un'intervista, nella quale,

⁴³⁵ CCMA, Riera: "L'acadèmic que ve de territoris bilingües aporta riquesa a la Reial Acadèmia de la Llengua", online <<http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/programa/riera-lacademic-que-ve-de-territoris-bilingue-aporta-riquesa-a-la-reial-academia-de-la-llengua/video/4066910/>> (consultato il 14 giugno 2021)

"Credo che il catalano sia messo male. [...] Penso che abbiamo i giorni contati. Voglio dire, abbiamo una pressione tale da parte delle grandi lingue, quelle lingue maggioritarie, non solo da parte del castigliano, ma anche l'inglese, che realmente le lingue minori avrebbero bisogno di molta più cura". (traduzione mia)

⁴³⁶ *Ibidem*

"l'interesse, per esempio, nell'insegnare la letteratura fin dal principio, affinché, insegnando letteratura ai bambini, inserendo la letteratura nelle scuole, i bambini leggano. Uno dei modi in cui le lingue non si perdono è quando hanno alle spalle una quantità di cultura importante. In questo senso, credo che la lettura sia fondamentale". (traduzione mia)

⁴³⁷ La variante orientale centrale del catalano è quella che viene parlata nelle province di Barcellona, Girona e Tarragona. Nel passato il catalano esisteva in talmente tante varietà dialettali così diverse tra loro che fu necessaria una normalizzazione linguistica, attuata dall'Institut d'Estudis Catalans nei primi anni del XX secolo. Le varianti di questa lingua vennero divise in due macrocategorie, a loro volta suddivise in diverse varianti:

- catalano orientale:
 - catalano centrale: parlato nelle province di Barcellona, Girona e parte di Tarragona;

notando che Carme Riera utilizza la variante di Barcellona senza scomporsi, le viene chiesto quando ha smesso di parlare in maiorchino. Lei risponde che può passare da una varietà all'altra quando desidera e che lo spostamento è automatico⁴³⁸.

Tuttavia, è necessario sottolineare che, nonostante il suo “doble e incondicional amor por las dos lenguas”⁴³⁹, Carme Riera ammette di sentirsi realmente se stessa solamente in catalano e di sentirsi maiorchina, pur essendo fortemente legata alla Catalogna. A questo riguardo, nel suo romanzo autobiografico, scrive che:

Me considero [...] mallorquina, porque en la isla pasé los años fundamentales de mi formación como persona, aunque mis vínculos con Cataluña, y más concretamente con Barcelona, son fuertes y están muy arraigados. Además, por parte materna todos mis antepasados son catalanes; en Cataluña han nacido mis hijos y se han publicado casi todos mis libros⁴⁴⁰.

Per quanto riguarda la relazione con la sua seconda lingua, l'autrice afferma che il castigliano “es la única lengua que conozco tan bien como el catalán pero en la cual no soy yo. No soy yo, no me siento yo misma en castellano”⁴⁴¹. Ammette che la cosa le crea ostacoli quando scrive in questa lingua, dato che non si sente in grado di

-
- catalano baleare: impiegato nelle Isole Baleari, esiste in tre varietà:
 - maiorchino;
 - minorchino;
 - ibizenco;
 - catalano settentrionale: utilizzato in Francia;
 - catalano occidentale:
 - catalano nord-occidentale: varietà parlata nelle province di Lérida e parte di Tarragona;
 - catalano meridionale (o valenziano): impiegato nella Comunità Valenziana.

Le differenze tra una varietà e l'altra riguardano principalmente la fonetica, ma anche la morfologia, la sintassi e il lessico. Carme Riera, paragonando le varianti che utilizza –la variante maiorchina e quella orientale centrale–, le considera così diverse tra loro, al punto da raccontare che quando i suoi genitori si conobbero all'università di Barcellona, dovettero parlare in castigliano per potersi capire:

I use the dialectal variant Majorcan. We say “mos”, for example, rather than “gat”. There are many words that are different and that have remained purer in our language, because until recently it was more isolated. There are also phonetic differences, and Catalans say that if they do not make a special effort, they cannot understand us. It's curious. My mother is from Barcelona and my father is Majorcan. The two met at the university and they spoke Castilian so as to understand one another. (KATHLEEN GLEEN, “Conversation”, *op.cit.*, p.206)

⁴³⁸ cfr. CCMA, *Carme Riera, op.cit.*

⁴³⁹ DÉBORA CAMPOS, *op.cit.*

⁴⁴⁰ CARME RIERA, *Tiempo, op.cit.*, p.11

⁴⁴¹ CARME RIERA, “La autotraducción como ejercicio de”, *op.cit.*, p.38

sfruttare tutte le possibilità che l'idioma potrebbe offrire e di trovare difficoltà nell'utilizzare perfettamente i diversi registri linguistici, cose che invece dichiara di poter fare con il catalano:

Creo, por tanto, que mi nivel de castellano es bueno pero soy incapaz de desarrollar en castellano las posibilidades lingüísticas que, casi sin ningún esfuerzo por mi parte, el catalán me regala, especialmente en lo que se refiere a sonoridad, recursos léxicos y semánticos, [...] También me resulta difícilísimo en español jugar con los diferentes registros lingüísticos, aspecto que en catalán creo que configura, como rasgo característico, mi obra, desde *Una primavera per a Domenico Guarini* hasta *Dins el darrer blau*⁴⁴².

Nonostante queste incapacità e difficoltà che Carme Riera si attribuisce, il suo apporto al sistema letterario e linguistico spagnolo è di una ricchezza paragonabile al lavoro che svolge in lingua catalana, dimostrando una dimestichezza eccezionale in entrambe le lingue.

Come ho anticipato, l'autrice scrive le sue opere narrative in catalano e le autotraduce in spagnolo. Tuttavia, all'inizio della sua carriera da scrittrice, non si dedicò alla traduzione delle proprie opere di finzione, in quanto i suoi primi testi, tra il 1975 e il 1981, *–Te deix, amor, la mar com a penyora / Palabra de mujer* (1975 / 1980), *Jo pos per testimoni les gavines / Palabra de mujer* (1977 / 1980) e *Una primavera per a Domenico Guarini / Una primavera para Domenico Guarini* (1980 / 1981)– furono tradotti da una sua cara amica: la professoressa e traduttrice Luisa Cotoner Cerdó⁴⁴³. Carme Riera racconta che decise di autotradursi a conseguenza delle continue discussioni che aveva con lei circa numerose scelte su cui non si trovava d'accordo. In questo modo, dichiarava di potersi sentire libera di modificare i suoi testi come desiderava, senza dover rendere conto a nessuno⁴⁴⁴. Dal 1987, a partire da *Qüestió d'amor propi / Cuestión de amor propio* (1987 / 1988), Carme Riera

⁴⁴² *Ivi*, p.39

⁴⁴³ Carme Riera e Luisa Cotoner Cerdó si conobbero da bambine a Maiorca, quando la prima iniziò a frequentare una scuola di teatro. Nel romanzo *Temps d'innocència / Tiempo de inocencia* (2013) racconta che, durante la rappresentazione dell'opera *El divino impaciente* di José María Pemán, a Luisa Cotoner era toccato il ruolo del protagonista: San Francesco Javier, un missionario gesuita (CARME RIERA, *Tiempo*, *op.cit.*, p.213)

⁴⁴⁴ cfr. DÉBORA CAMPOS, *op.cit.*

autotradurrà la quasi totalità delle sue opere letterarie. Non ha realizzato traduzioni autoriali di *Llamaradas de luz* (1991), opera scritta direttamente in spagnolo e di cui non esiste una versione in catalano, e le sue prime tre opere di letteratura per l'infanzia e per ragazzi –*Gairebé un conte o la vida de Ramon Llull* (1980), *La molt exemplar història del gos màgic i de la seva cua* (1988) e *Petita història de Carlos Barral* (2002)–, tutte attualmente disponibili solamente in catalano.

Nel 2002 dichiarava che avrebbe smesso di autotradursi, in quanto, dopo la traduzione di *Dins el darrer blau / En el último azul* (1994 / 1995), si era resa conto che la pratica traduttiva la impegnava così tanto da rallentare la sua produzione letteraria in lingua catalana. Nell'articolo “La autotraducció como ejercicio de recreación” (2006) scriveva di essere una “autotraductora o, mejor dicho, he sido autotraductora porque creo que en el futuro no volveré a traducirme ya que la experiencia de *Dins el darrer blau (En el último azul)* me ha dejado completamente agotada”⁴⁴⁵. Definiva l'autotraduzione il “masoquista ejercicio de traducirme”⁴⁴⁶ e dichiarava che, a partire da quel momento, avrebbe chiesto a Luisa Cotoner Cerdó di riprendere a tradurre le sue opere. Se questa non avesse accettato, annunciava che lo avrebbe chiesto a chiunque altro, meglio uno sconosciuto, in modo da evitare di dover litigare anche con lui⁴⁴⁷. Tuttavia, dopo quindici anni, non l'ha ancora fatto e finora ha continuato a dedicarsi all'autotraduzione delle sue opere, un po' come Samuel Beckett, il quale, pur trovando l'autotraduzione una pratica noiosa e stancante e considerandola secondaria rispetto al suo vero lavoro –quello della creazione letteraria–, non riusciva ad abbandonarla⁴⁴⁸.

⁴⁴⁵ CARME RIERA, “La autotraducció como ejercicio”, *op.cit.*, p.35

⁴⁴⁶ *Ibidem*

⁴⁴⁷ cfr. *Ivi*, p.35

⁴⁴⁸ Samuel Beckett, in una lettera scriveva: “How sick and tired I am of translation and what a losing battle it is always. Wish I had the courage to wash my hands of it all, I mean leave it to other and try and get on with some work” (SAMUEL BECKETT, *Letters to Thomas Mac Greevy*, citato in ANTHONY CORDINGLEY, “La passione dell'autotraduzione: una prospettiva masocritica”, in ANDREA CECCHERELLI – GABRIELLA ELINA IMPOSTI – MONICA PEROTTO (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna 2013, p.66).

Diversi sono gli scrittori che hanno sottolineato la difficoltà e la quantità di tempo che implica la pratica dell'autotraduzione. Alcuni l'hanno abbandonata per questa ragione, altri non ci hanno nemmeno provato, mentre altri ancora, pur riconoscendone gli aspetti negativi, non riescono ad affidare la traduzione delle proprie opere a traduttori allografi. Christopher Whyte, autore bilingue inglese e gaelico, evidenzia con le parole che seguono lo sforzo che gli ha sempre richiesto autotradursi: “So I would insist that self-translation has in my case always been done under duress. It has never been done

L'obiettivo di questa tesi è dimostrare che le autotraduzioni di Carme Riera possono essere considerate delle transcreazioni. Nella sezione che segue si presenterà un'analisi più dettagliata del processo autotraduttivo della scrittrice, indicando la relazione che Carme Riera ha prima con la traduzione e poi con l'autotraduzione. Si osserverà che il pensiero dell'autrice è in linea con le teorie di Haroldo de Campos e si potrà, pertanto, iniziare ad affermare che le autotraduzioni di questa autrice sono transcreazioni. L'analisi comparata delle versioni nelle due lingue di due romanzi che si presenterà nell'ultima parte di questa tesi lo confermerà.

3.2. Carme Riera e la traduzione: l'autotraduzione come transcreazione

3.2.1. Carme Riera e la traduzione

Carme Riera ritiene che la letteratura sia intraducibile e che la traduzione “siempre supone una carencia”⁴⁴⁹, in quanto considera che ogni testo venga creato all'interno di un determinato sistema linguistico e culturale impossibile da trasportare in un sistema differente. Ogni lingua ha caratteristiche fonetiche, fonologiche,

with either pleasure or satisfaction” (CHRISTOPHER WHYTE, *op.cit.*, p.67); il brasiliano João Ubaldo Ribeiro, dopo aver tradotto alcune delle sue opere in inglese, si riferisce al lavoro autotraduttivo come a “un sacrificio spossante, sostenendo che avrebbe replicato l'esperienza solo se fosse stato obbligato per ordine giudiziario” (cfr. XOSÉ MANUEL DASILVA, “L'autotraduzione ispano-portoghese nella Penisola Iberica”, in ANDREA CECCHERELLI – GABRIELLA ELINA IMPOSTI – MONICA PEROTTO (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna 2013, p.211); Carlos González Reigosa, autore galiziano, affermò che le versioni in spagnolo di alcune delle sue opere gli richiesero un maggiore sforzo rispetto alla creazione: “È unha cousa horrible que un autor se teña que traducir a si mesmo. Trátase de un proceso tremendamente lento” (XOSÉ MANUEL DEL CAÑO, *O misterio de Carlos G. Reigosa*, Edicións Xerais de Galicia, Vigo 2007, pp.218-219) “È una cosa orribile il fatto che un autore debba tradurre se stesso. Si tratta di un processo tremendamente lento”. (traduzione mia); Raymond Federman dichiarava che “Often I begin such an alternate version, but quickly abandon it, out of boredom, I suppose, fatigue or disgust, or perhaps because of what you call ‘the horror of self-translation’, the fear of betraying myself and my own work” (RAYMOND FEDERMAN, *A voice*, *op.cit.*)

⁴⁴⁹ CARME RIERA, “La autotraducción como ejercicio”, *op.cit.*, p.36

morfologiche, sintattiche, lessicali e discorsive proprie, che creano una musicalità, uno stile e connotazioni diverse. Una lingua è anche la manifestazione di una cultura specifica, nonché di una visione del mondo particolare. Tutto questo è, secondo Carme Riera, impossibile da ricreare nello stesso modo in una lingua diversa. Nella traduzione si perderà sempre qualcosa, perché tradurre è perdere e mai vincere. Afferma l'autrice che “La traducción es siempre una carencia. Por muy buena que sea, por mucho que intente conservar el color, el sabor, el olor del original, el resultado nunca será el mismo, aunque sea bueno, siempre será otra cosa”⁴⁵⁰. Si iniziano già a notare parallelismi con la teoria di Haroldo de Campos, secondo il quale, la specificità del linguaggio –in particolare di quello letterario– è l'impossibilità di separare il contenuto dalla sua struttura, il significato dal suo significante⁴⁵¹.

Il problema si presenta anche nel caso di due lingue vicine come lo sono lo spagnolo e il catalano, le quali, nonostante convivano in parte nello stesso territorio e abbiano origini comuni, possiedono tante differenze sia linguistiche che culturali. A questo proposito, nel 2012, in un'intervista per *El País*, Carme Riera afferma che “catalán y castellano son dos lenguas vecinas y primas hermanas, pero a veces una sola palabra del título cambia el sentido”⁴⁵². Nello stesso anno, in un'altra intervista, riconosce che proprio il fatto di essere due lingue così tanto vicine rende la traduzione più complicata. Ribadisce, infatti, che spagnolo e catalano “són dues llengües tan cosines germanes, tan veïnes, que encara resulta més complicat traduir d'una a l'altra”⁴⁵³.

In particolare, Carme Riera ritiene che gli elementi che si perdono nel processo di traduzione siano la sonorità, la musicalità di alcune parole, determinate denotazioni e connotazioni, e certe risonanze:

Todos estos aspectos: sonoridad, musicalidad de ciertas palabras, determinadas denotaciones y connotaciones, ciertas resonancias, desaparecen como por arte de magia cuando traducimos. Traducir es, sin duda, perder⁴⁵⁴.

⁴⁵⁰ *Ivi*, p.37

⁴⁵¹ cfr. HAROLDO DE CAMPOS, “Tradução como criação e crítica”, trad. it. di A. Lombardi – G. D'Itria, “Della traduzione come creazione e come critica”, in ANDREA LOMBARDI – GAETANO D'ITRIA (a cura di), *Traduzione, transcreazione. Saggi*, Pèdipus, Salerno 2016, p.29

⁴⁵² ROSA MORA, *op.cit.*

⁴⁵³ FIRADELLLIBRE2012, *op.cit.*

“Sono due lingue così cugine sorelle, così vicine, che risulta ancora più complicato tradurre dall'una all'altra”. (traduzione mia)

⁴⁵⁴ CARME RIERA, “La autotraducción como ejercicio”, *op.cit.*, p.37

Analogamente a quanto crede Haroldo de Campos⁴⁵⁵, secondo Carme Riera, queste difficoltà si presentano in modo particolare nei testi in cui vi è una finalità artistica e creativa, tra cui i romanzi, i racconti, la poesia, le opere teatrali e i testi pubblicitari. Al contrario, i testi denotativi, la cui lingua è prettamente al servizio della funzionalità del testo, li considera traducibili:

A mi juicio, sólo pueden ser traducidos, conservándolos casi por completo, aquellos textos que presentan una lengua totalmente funcional, los que caracterizamos como eminentemente denotativos. Los otros, los que se basan en la exploración y explotación de los recursos lingüísticos (así intento siempre que sean los míos) pierden siempre⁴⁵⁶.

Il risultato di una traduzione di un testo artistico, secondo la scrittrice, non sarà mai lo stesso dell'originale. La letteratura, e concretamente il romanzo, è “la creación de un mundo autónomo mediante la manipulación lingüística”⁴⁵⁷ ed è intraducibile, in quanto è “impostible reproducir dicha manipulación”⁴⁵⁸, strettamente legata a un certo codice linguistico. Questa ‘manipulación lingüística’ di cui parla Carme Riera non è altro che la ‘sentenza assoluta’ introdotta da Haroldo de Campos o l’‘informazione estetica’ teorizzata da Max Bense. In “La autotraducción como ejercicio de recreación” (2006), Carme Riera osserva che:

Trasvasar a otro idioma la musicalidad, la ductilidad fónica de ciertas palabras escogidas y sopesadas para que, colocadas la una junto a la otra, funcionen como deseamos que lo hagan, como por ejemplo en el caso de *Te deix, amor, la mar com a penyora*, es casi imposible⁴⁵⁹.

Usa come esempio la traduzione del titolo della raccolta di racconti *Te deix, amor, la mar com a penyora* (1975), che in castigliano è reso come *Te dejo, amor, en prenda el mar* (1980). L'autrice afferma che i due titoli hanno musicalità, denotazioni e connotazioni differenti. Per esempio, la parola castigliana *prenda*, che significa ‘caparra’, ‘pegno’, oltre a ‘indumento’, ‘capo’, può avere in questa lingua una

⁴⁵⁵ cfr. HAROLDO DE CAMPOS, “Tradução como”, *op.cit.*, p.31

⁴⁵⁶ CARME RIERA, “La autotraducción como ejercicio”, *op.cit.*, p.36

⁴⁵⁷ *Ibidem*

⁴⁵⁸ *Ibidem*

⁴⁵⁹ CARME RIERA, “La autotraducción como ejercicio”, *op.cit.*, p.36

connotazione affettuosa, significando anche ‘amore’, ‘tesoro’, cosa che non succede con *penyora* in catalano, parola che assume il solo significato di ‘caparra’, pegno’. L’autrice ammette che “no tuv[o] de ningún modo en cuenta”⁴⁶⁰ questa differenza nella sua scelta traduttiva. Inoltre, nemmeno *Te deix, amor, la mar* ha la stessa connotazione nelle due lingue. Prima di tutto, il verso catalano ha un richiamo a un frammento del *Tirant lo Blanc*, romanzo di cavalleria scritto da Joanot Martorell nel 1490, considerato uno dei primi capolavori della letteratura catalana. In secondo luogo, Carme Riera osserva che in castigliano generalmente si usa ‘el mar’ come sostantivo maschile per riferirsi al mare, mentre si utilizza ‘la mar’ al femminile per conferire un significato poetico al termine, al contrario, in catalano, il termine ha solo il genere femminile ‘la mar’. Alcuni rimandi e significati vengono così persi nel processo traduttivo, pur realizzando una traduzione letterale del testo.

A conferma della sua idea di intraducibilità del testo letterario, l’autrice ritiene che Unamuno si sbagliasse quando asseriva che il *Don Chisciotte* è un’opera perfettamente traducibile e che è identica in qualsiasi lingua la si legga⁴⁶¹. Secondo Carme Riera, il *Don Chisciotte* tradotto cambia rispetto all’originale. E non solo cambia, ma subisce inevitabilmente una perdita:

Yo creo que es evidente que Unamuno se equivoca, y a mí que me perdone, pero el Quijote traducido pierde, igual que pierden Shakespeare, Joyce, San Juan de la Cruz o Llorenç Villalonga⁴⁶².

Tuttavia, pur essendo questo il pensiero che Carme Riera ha nei confronti della traduzione, l’autrice si è sempre impegnata affinché le sue opere –a mano sua o di Luisa Cotoner Cerdó nel caso della lingua spagnola o di altri traduttori per le altre lingue– potessero raggiungere un ampio pubblico in lingue diverse da quella in cui scrive.

⁴⁶⁰ *Ibidem*

⁴⁶¹ Unamuno scriveva che per leggere il *Don Chisciotte* non è necessario imparare a leggere nella sua lingua originale, in quanto il *Don Chisciotte* “es un libro traducible, perfectamente traducible y de que su fuerza y poesía toda queda en él, viértase al idioma que se vierta” (MIGUEL DE UNAMUNO, “Sobre la lectura e interpretación del *Quijote*”, *Obras Completas*, vol.3, Escelicer, Madrid 1966, p.851)

⁴⁶² CARME RIERA, “La autotraducción como ejercicio”, *op.cit.*, p.38

Nella sezione che segue approfondirò il rapporto che l'autrice ha con l'autotraduzione e indicherò le ragioni per cui le sue traduzioni autoriali si possono considerare delle transcreazioni.

3.2.2. *Carme Riera e l'autotraduzione come transcreazione*

Come anticipato, Carme Riera non inizia subito ad autotradursi e inizialmente affida il compito a Luisa Cotoner Cerdó, all'aiuto della quale, tuttavia, ricorre anche quando comincia ad occuparsi personalmente della traduzione delle proprie opere. Lo fa perché non si considera un'esperta di traduzione, in linea con la maggior parte degli autori che autotraducono i propri testi, i quali non sono quasi mai traduttori professionisti e generalmente non hanno tradotto opere di altri prima di essersi addentrati nella traduzione delle proprie ⁴⁶³. Non essendosi mai dedicata professionalmente alla traduzione, Carme Riera sente la necessità di rivolgersi a uno specialista. Lo afferma nel 2002, in un articolo sull'autotraduzione, quando dichiara che:

Mi experiencia como traductora es parcial y muy limitada ya que nunca me he dedicado a traducir profesionalmente. Sólo lo he hecho con algunos de mis libros, no con todos, y casi siempre consultando con la persona que ha traducido al castellano *Te deix, amor, la mar com a penyora* y *Una primavera per a Domenico Guarini*, que sí es especialista en traducción y, además, profesora de la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Vic. Me refiero a la doctora Luisa Cotoner⁴⁶⁴.

In questa occasione scrive di aver tradotto soltanto alcuni dei suoi libri. L'affermazione risale al 2002, quando Carme Riera si stava cimentando nell'attività di autotraduzione da quindici anni e aveva prodotto sei autotraduzioni. A partire dal 1987, con *Qüestió d'amor propi / Cuestión de amor propio*, Carme Riera ha autotradotto la quasi totalità delle sue opere letterarie.

⁴⁶³ Un'eccezione, in ambito catalano, è Lluís Maria Todó, noto per le sue traduzioni di Gustave Flaubert, Guy de Maupassant e Milan Kundera.

⁴⁶⁴ CARME RIERA, "La autotraducción como ejercicio", *op.cit.*, p.35

Inizialmente passavano diversi anni prima che apparisse la versione in castigliano delle sue opere precedentemente scritte e pubblicate in catalano. Per esempio, dovettero trascorrere ben ventisette anni prima dell'edizione di *Epitelis tendríssims* (1981) in spagnolo, pubblicato nel 2008 con il titolo di *El hotel de los cuentos y otros relatos neuróticos*. A partire da *Qüestió d'amor propi / Cuestión de amor propio* (1987 / 1988), però, la traduzione castigliana inizierà a essere pubblicata nel giro di un anno dalla pubblicazione di quella catalana, a volte anche simultaneamente.

3.2.2.1. Perché Carme Riera si autotraduce?

Carme Riera non crede nella traduzione, ma la considera un “deseable y bienvenido mal menor para poder llegar a lectores que no entiendan el original”⁴⁶⁵. L'obiettivo della traduzione è, secondo l'autrice, ottenere una maggiore visibilità delle opere, che è anche il proposito che sottende alla pubblicazione di ogni libro, magari non alla sua creazione, ma certamente un libro pubblicato vuole e deve arrivare ai lettori, perché “un llibre que no es llegeix és un llibre mort. Tots els premis que et puguin donar no interessen. El que interessa és que et llegeixin, és arribar a la gent”⁴⁶⁶. Ciò è ancora più importante nel caso di lingue –come quella catalana– che potrebbero essere ritenute dominate. Come osserva Pascale Casanova, la traduzione è indispensabile affinché le ‘minorized literature’ possano ottenere visibilità⁴⁶⁷. A seconda del senso in cui si realizza il trasferimento, Casanova divide la traduzione in *accumulation-translation* e *consecration-translation*. Per le lingue dominate, l'introduzione, nel loro sistema, di opere tradotte da letterature dominanti rappresenta un arricchimento del loro patrimonio letterario e culturale; al contrario, quando le

⁴⁶⁵ LUISA COTONER CERDÓ, “Supresión-adaptación-amplificación, tres procedimientos de la estrategia traductora de Carme Riera”, in SOLANGE HIBBA – MONIQUE MARTÍNEZ (a cura di), *Traduction adaptation réécriture dans le monde hispanique contemporain*, Presses Universitaires Du Mirail, Tolosa 2006, p.43

⁴⁶⁶ CCAM, *Carme Riera: “Un llibre”*, *op.cit.*

“Un libro che non si legge è un libro morto. Tutti i premi che ti possono conferire non interessano. Ciò che interessa è che ti leggano, è arrivare alla gente”. (traduzione mia)

⁴⁶⁷ cfr. PASCALE CASANOVA, “Consécration et accumulation”, *op.cit.*

traduzioni vengono realizzate nel senso opposto, esse rappresentano, per la letteratura dominata:

[...] a matter of struggling for his or her existence as a legitimate member of the world republic of letters, for access to the literary centres (to the critical and consecrating authorities), and for the right to be read by those who decree that what they read is worth reading⁴⁶⁸.

Casanova inserisce l'autotraduzione tra le diverse forme di *consecration-translation* e dichiara che essa rappresenta una lotta per l'esistenza e la visibilità ⁴⁶⁹. L'(auto)traduzione è, per l'autore, per la lingua, la letteratura e la cultura dominati, *consécration*, ovvero la via attraverso la quale entrare nel sistema dominante per essere letto e riconosciuto e diventare un membro legittimo di quella che Casanova definisce la *République mondiale des Lettres*⁴⁷⁰. L'(auto)traduttore diventa così un mediatore e ambasciatore della propria lingua e letteratura in un sistema di maggiore diffusione⁴⁷¹, essendo l'(auto)traduzione "l'única forma que tenen d'existir: ser en una altra comunitat per poder ser un mateix"⁴⁷². Itamar Even-Zohar aveva già sottolineato l'importanza della traduzione per la visibilità dei sistemi periferici nella sua teoria dei polisistemi⁴⁷³.

In Spagna, l'autotraduzione verso lo spagnolo consente agli scrittori in catalano, basco e galiziano di raggiungere un mercato nazionale e internazionale più ampio, arrivando a lettori in grado di leggere in lingua spagnola ma non nelle lingue regionali delle comunità autonome. La vastità del mercato ispanofono in America Latina che un autore può raggiungere attraverso le sue autotraduzioni non può essere ignorata. Inoltre, queste versioni possono trasformarsi nel "paso previo [...] para proyectarse a otros países", dato che le (auto)traduzioni in lingua spagnola aumentano le possibilità di essere tradotti in altre lingue e, di conseguenza, raggiungere un pubblico ancora

⁴⁶⁸ *Ivi.*, p.296

⁴⁶⁹ cfr. *Ivi.*, p.299

⁴⁷⁰ cfr. PASCALE CASANOVA, *La République*, *op.cit.*

⁴⁷¹ cfr. RAINIER GRUTMAN, "L'autotraduzione «verticale» ieri e oggi", *op.cit.*, p.41

⁴⁷² JOSEP MIQUEL RAMIS LLANERAS, *Autotraducció. De la teoria*, *op.cit.*, p.47

"l'único modo che hanno per esistere: essere in un'altra comunità per poter essere se stessi". (traduzione mia)

⁴⁷³ cfr. ITAMAR EVEN-ZOHAR, "The Position of Translated Literature", *op.cit.*; -, "Polysystem Theory", *op.cit.*

maggiore⁴⁷⁴. Ma non è finita qui. Come ha dimostrato Elizabete Manterola per la letteratura basca, queste (auto)traduzioni possono influenzare positivamente le vendite delle versioni in lingua regionale⁴⁷⁵.

Lluís Jou i Mirabent, Direttore generale di Politica linguistica della Generalitat de Catalunya dal 1996 al 2003 e responsabile dell'elaborazione e successiva implementazione della legge 1/1998 di Politica linguistica, in un'intervista con Albert Branchadell, sosteneva che le traduzioni dal catalano in lingue più centrali sono estremamente importanti per il riconoscimento del valore del proprio sistema linguistico, letterario e culturale, nonché dei propri scrittori, anche al di là dei confini nazionali:

Les traduccions del català a altres llengües són una eina imprescindible per aconseguir un reconeixement a l'exterior de la llengua catalana i de la cultura que s'hi expressa, perquè fora del nostre domini lingüístic es conegui l'aportació que fem i hem fet amb veu pròpia a la cultura universal i, també, perquè els nostres escriptors siguin més reconeguts i puguin competir en millors condicions amb els que escriuen en altres llengües⁴⁷⁶.

Uno dei motivi per cui Carme Riera si impegna affinché le proprie opere possano raggiungere lettori in numerose lingue è proprio questo. La scrittrice ne spiega la motivazione nel già citato articolo “La autotraducción como ejercicio de recreación” (2006), dichiarando che il suo obiettivo quando pubblica un libro, e quello di tutti gli scrittori, è essere letti dal pubblico. Scrive, infatti, che:

[...] publicamos para que nos lean, tal vez no escribimos para que nos lean, pero es seguro que publicamos para que nos lean, para ir al encuentro de los lectores y comunicarnos con ellos con el fin de llegar a tocarlos con las palabras como si les quisiéramos acariciar

⁴⁷⁴ XOSÉ MANUEL DASILVA, “Autotraducirse en Galicia”, *op.cit.*, p.148

⁴⁷⁵ Elizabete Manterola ha dimostrato che le vendite dell'opera *Obabakoak* di Bernardo Atxaga sono aumentate dopo la comparsa della versione in lingua spagnola, grazie alla quale l'autore ha vinto il Premio Nacional de Literatura nel 1989 (cfr. ELIZABETE MANTEROLA AGIRREZABALAGA, *La literatura vasca traducida*, *op.cit.*)

⁴⁷⁶ ALBERT BRANCHADELL, “Política lingüística i traducció a Catalunya. Una conversa amb Lluís Jou”, *Quaderns*, 10, 2003, p.181

“Le traduzioni dal catalano ad altre lingue sono uno strumento imprescindibile per ottenere un riconoscimento al di fuori della lingua catalana e della cultura che essa esprime, affinché si riconosca, al di fuori del nostro dominio linguistico, il contributo che facciamo e abbiamo fatto con voce propria alla cultura universale e anche perché i nostri scrittori si diano a conoscere e possano competere in migliori condizioni con coloro che scrivono in altre lingue”. (traduzione mia)

suavemente, casi impercettibilmente. Por ello, aunque con pérdidas y carencias, deseamos llegar a la inmensa mayoría de la gente, en todas las lenguas posibles⁴⁷⁷.

Una domanda che sorge spontanea è ‘per quale ragione Carme Riera decide di autotradursi per poter raggiungere questo obiettivo?’ Certamente potrebbe accedere al mercato in lingua spagnola anche attraverso traduzioni realizzate da terzi. Due delle ragioni per cui l’autrice inizia ad autotradursi sono, però, la possibilità di potersi concedere ogni tipo di libertà nei confronti dei suoi testi, approfittando dell’autotraduzione per riscrivere la propria opera, e l’insoddisfazione nei confronti del lavoro della sua prima traduttrice.

Carme Riera non è la prima autrice che decide di dedicarsi all’autotraduzione per questa ragione, sono diversi gli scrittori che si sono mostrati riluttanti nei confronti delle traduzioni delle proprie opere da parte di altre persone. Per esempio, Lluís Maria Todó racconta con le seguenti parole la sua esperienza rispetto alla traduzione del racconto *El joc del mentider* (1994) da parte di un traduttore allografo:

El responsable de Anagrama, a sugerencia mía, encargó la versión castellana a un traductor profesional, madrileño residente en Cataluña desde hace muchos años, perfecto conocedor de la lengua catalana y además amigo mío. Sin embargo, el resultado me pareció muy inferior a los mínimos exigibles y entonces, siempre de acuerdo con el editor, sometí el texto a una revisión total, hasta el punto de no dejar prácticamente nada de la versión primera⁴⁷⁸.

Lo scrittore basco Unai Elorriaga, che ha realizzato una traduzione autoriale in spagnolo del romanzo *SPrako tranbia / Un tranvía en SP* (2001), ha commentato che “no dejaría a nadie que me hiciese la traducción al castellano, porque sé lo que es traducir: yo quiero mucho a mis libros”⁴⁷⁹. Analogamente, in un’altra intervista, ha dichiarato che “traduir-se un mateix és l’única manera d’assegurar-se que un traductor no destrossarà l’original”⁴⁸⁰. Si osserva qui che la diffidenza e la sfiducia nei confronti di traduzioni realizzate da terzi possono precedere il lavoro del traduttore: ancor prima

⁴⁷⁷ CARME RIERA, “La autotraducción como ejercicio”, *op.cit.*, p.38

⁴⁷⁸ LLUÍS MARIA TODÓ, *op.cit.*, p.17

⁴⁷⁹ MIGUEL MARTÍNEZ-LAGE, “Estimar la estima (II)”, *El Trujamán*, online <https://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/mayo_03/30052003.htm> (consultato il 21 giugno 2021)

⁴⁸⁰ LOURDES DOMÍNGUEZ, “Entrevista a Unai Elorriaga”, *Avui*, 22/05/2003, pp.8-9

“tradurre se stessi è l’unico modo di avere la certezza che un traduttore non distruggerà l’originale”. (traduzione mia)

di essere stato tradotto da un'altra persona, l'autore non si fida e, di conseguenza, decide di svolgere egli stesso la traduzione. Luisa Cotoner Cerdó parla di un "celo creador" che "no puede consentir que otro u otra se inmescuyan" nella propria produzione letteraria⁴⁸¹. Lo scrittore galiziano Carlos Casares spiega di aver autotradotto il romanzo *Los muertos de aquel verano* (1987) proprio per questa ragione:

Está escrito en linguaxe administrativa, digamos así, é un funcionario que escribe dun modo moi específico. Receei que un tradutor non cumprise exactamente aquilo que eu pretendía e así fixen eu mesmo a tradución⁴⁸².

Sono diversi gli autori che sentono di essere gli unici e i migliori traduttori possibili delle proprie opere. Si considerano le persone più adatte per realizzarne la traduzione, ritenendo che nessuno possa interpretare meglio di loro la loro stessa intenzione. La paura di un tradimento di questa intenzione li porta ad assumersi la responsabilità della traduzione dei loro testi, come osserva Ramis Llaneras:

Amb la justificació que no hi ha ningú millor que l'autor d'un text per interpretar-ne la intenció, alguns autotraductors mostren un recel excessiu cap a una possible traició, que, en el fons, no és res més que la por que la feina d'un traductor al·lògraf no sigui satisfactòria, o que no se sentin el text com a propi⁴⁸³.

Analogamente, Carlos Casares argomenta con le parole che seguono la propria scelta, considerando l'autore il miglior traduttore di se stesso:

⁴⁸¹ LUISA COTONER CERDÓ, "Variación cultural", *op.cit.*, p.11

⁴⁸² JOSÉ VIALE MOUTINHO, "A alegría de o escoitar", in XAN CARBALLA – DAMIÁN VILLALAÍN (a cura di), *Carlos Casares. Os amigos, as imaxes, as palabras*, Promocións Culturais Galegas - Fundación Carlos Casares, Vigo 2004, p.125

"Diciamo che è scritto in un linguaggio amministrativo, è un dipendente che scrive in un modo particolare. Temevo che un traduttore non avrebbe capito esattamente ciò che intendevo e così feci io stesso la traduzione". (traduzione mia)

⁴⁸³ JOSEP MIQUEL RAMIS LLANERAS, *Autotraducció. De la teoria, op.cit.*, p.68

"con la giustificazione che non esiste nessuno migliore dell'autore del testo per interpretarne l'intenzione, alcuni autotraduttori mostrano un'eccessiva diffidenza verso un possibile tradimento, che, alla fin fine, non è altro che la paura che il lavoro di un traduttore allografo non sia soddisfacente, o la paura di non sentire il testo come proprio". (traduzione mia)

He decidido que de todo lo que escriba haré yo mismo la versión castellana. Creo que la traducción está justificada cuando alguien no conoce el idioma, pero si se conocen los dos, es absurdo buscar un traductor. El mejor traductor es uno mismo⁴⁸⁴.

La scrittrice basca Mariasun Landa racconta che, nel momento in cui leggeva le traduzioni in castigliano delle sue opere svolte da altri, aveva l'impressione che queste non le appartenessero. Per questo motivo, decise di tradurle lei stessa. Racconta, infatti, che:

En algún momento de mi trayectoria he dejado que me tradujeran al castellano algunas narraciones personas de incuestionable competencia lingüística en esa lengua. Y al leer el texto, no me reconocía. Es difícil para mí, explicar por qué, supongo que es un problema delicado el no encontrar en el texto traducido por los otros, el tono, la voz interior, ese sello que hace que una lo pueda considerar totalmente como suyo. Y en esos casos, lo he vuelto a escribir yo personalmente⁴⁸⁵.

Autotraducendosi, gli scrittori bilingui sentono così di avere la possibilità di controllare tutto il processo traduttivo e il risultato finale. Carme Riera sentì la necessità di intraprendere l'attività autotraduttiva proprio per questa ragione, in modo da poter controllare integralmente la trasposizione dell'opera da una lingua all'altra e da potersi liberare delle opinioni di un'altra persona, per poter compiere le scelte traduttive o creative che desiderava.

Curiosamente, la diffidenza nei confronti di altri traduttori non si presenta nelle traduzioni in altre lingue. Carme Riera, infatti, osserva che non ha mai discusso con i suoi traduttori di lingue diverse dallo spagnolo:

Por otra parte, nunca he discutido nada con mi traductor al hebreo, ni con el holandés, ni tampoco con mi traductora al griego. Conozco y he ayudado a resolver dificultades a la francesa [...] También he mantenido un contacto frecuente con las traductoras alemanas e inglesas y he conocido a la rusa⁴⁸⁶.

Non essendo in grado di gestire la redazione di un testo in quelle lingue, l'autrice – come probabilmente la maggior parte degli scrittori – si affida alle scelte dei traduttori

⁴⁸⁴ MIQUEL RIERA, “De lenguas, tradiciones literarias y otros griaes. Entrevista a Carlos Casares”, *Quimera*, 158-159, 1997, p.73

⁴⁸⁵ MARIASUN LANDA, *op.cit.*, p.60

⁴⁸⁶ CARME RIERA, “La autotraducción como ejercicio”, *op.cit.*, p.35

professionisti. Vi possono certamente essere momenti di confronto e di collaborazione, ma l'atteggiamento è di cooperazione e di fiducia nei loro confronti⁴⁸⁷. Al contrario, nelle lingue in cui si sentono in grado di esercitare un controllo totale, molti autori non riescono a fidarsi del lavoro altrui⁴⁸⁸. Carme Riera, infatti, riconosce che “eso, naturalmente, sólo puedo hacerlo en castellano”⁴⁸⁹.

3.2.2.2. *Autotraduttore traditore*

Carme Riera, che non crede nella traduzione, dichiara di riscrivere le sue opere, non di tradurle. Lo affermava quindici anni fa nell'articolo “La autotraducción como ejercicio de recreación” (2006), dove scriveva che “dado que no creo en la traducción intento hacer una versión, lo cual significa para mí reescribir en la nueva lengua”⁴⁹⁰. L'autrice considera l'autotraduzione un esercizio di ricreazione di una nuova opera. Qualche anno prima, nel 1990, in un'intervista con Kathleen Glenn, sottolineava che per lei tradurre significa riscrivere, osservando che “When I translate something I have written, I often find that the text does not ‘work’ in Castilian and so rather than translate I write a new version”⁴⁹¹. Utilizzava come esempio il titolo di una sua opera, completamente diverso nelle due lingue: *Por persona interpuesta* (1989), che in

⁴⁸⁷ Sono molti i casi in cui un traduttore traduce un'opera, ma lavorando in collaborazione con l'autore. Nabokov, per esempio, si faceva tradurre i lavori dal figlio Dmitri e poi correggeva e modificava la versione da lui eseguita. Anche Umberto Eco lavorava in questo modo: inviava ai suoi traduttori un dossier nel quale vi era la riproduzione dell'intera opera da produrre, con l'aggiunta di note e parentesi in cui dava loro consigli e commenti. Per esempio, per la traduzione del romanzo *L'isola del giorno prima* inviò proposte per i titoli dei capitoli in inglese, tedesco e francese, che dovevano corrispondere a titoli di libri del Seicento. Inoltre, quando nelle sue opere erano presenti citazioni intertestuali, le esplicitava ai propri traduttori, e spesso offriva loro opzioni che potevano rendere lo stesso effetto nelle lingue di arrivo. In altri casi discuteva personalmente con i traduttori per cercare di risolvere problemi traduttivi. La cosa interessante è che riusciva a collaborare anche con traduttori di lingue a lui sconosciute, come il russo e il giapponese. (cfr. UMBERTO ECO, “Come se si scrivessero”, *op.cit.*, p.29).

Altri autori che collaborano o che hanno collaborato con i propri traduttori sono Mario Vargas Llosa, Guillermo Cabrera Infante, Milan Kundera e Samuel Beckett.

⁴⁸⁸ cfr. JOSEP MIQUEL RAMIS LLANERAS, *Autotraducció. De la teoria, op.cit.*, p.68

⁴⁸⁹ CARME RIERA, “La autotraducción como ejercicio”, *op.cit.*, p.38

⁴⁹⁰ *Ibidem*

⁴⁹¹ KATHLEEN GLEEN, “Conversation with Carme Riera”, *op.cit.*, p.208

catalano era stato trasformato in *Joc de miralls* (1989). Lo stesso era successo per la traduzione del titolo della raccolta di racconti *Jo pos per testimoni les gavines* (1977), che in castigliano era stato tradotto *Palabra de mujer* (1980). Allo stesso modo, in un'altra intervista per *El País*, nel 2012, l'autrice affermava che “Yo misma escribo las versiones en castellano de mis novelas. No traduzco, hago versiones diferentes”⁴⁹². Carme Riera differenzia il suo lavoro di autotraduttrice da quello di un traduttore allografo. Contrappone l'autotraduzione alla traduzione, della quale prende in prestito la definizione proposta da Valentín García Yebra, secondo il quale tradurre è “decir todo lo que dice el original, no decir nada que el original no diga, y decirlo todo con la corrección y naturalidad que permita la lengua a la que se traduce”⁴⁹³. Sarebbero tre, quindi, le condizioni che, secondo l'autrice e secondo García Yebra, dovrebbe rispettare una traduzione:

1. dire tutto ciò che dice l'originale;
2. non dire più di quello che dice l'originale;
3. dirlo con correttezza e naturalezza nella lingua meta.

Autotradurre, invece, è, in parole di Carme Riera:

no decir todo lo que el original dice, decir más o menos, aunque deba –ahí sí estoy de acuerdo con la norma que García Yebra reivindica–, «decirlo todo con la corrección y naturalidad que permita la lengua a la que se traduce»⁴⁹⁴.

Solo il terzo parametro della traduzione è in comune tra questa e l'autotraduzione, in quanto l'autotraduttore, dichiara Carme Riera, essendo anche autore dell'originale, “tiene, faltaría más, toda la libertad del mundo, para añadir, quitar, cambiar y manipular el propio texto a su antojo”⁴⁹⁵. L'autotraduttore può concedersi la libertà di modificare il testo. Secondo l'autrice, il rispetto della terza condizione dovrebbe consentire di ottenere, nella traduzione, la stessa qualità estetica dell'originale, la stessa fluidità, lo stesso ritmo, la stessa precisione della lingua di partenza, in modo

⁴⁹² ROSA MORA, *op.cit.*

⁴⁹³ VALENTÍN GARCÍA YEBRA, *op.cit.*, p. 45

⁴⁹⁴ CARME RIERA, “Unas notas apresuradas”, *op.cit.*, p.395

⁴⁹⁵ *Ibidem.*

che ogni parola significhi esattamente quello che l'autore ha voluto dire e che la lingua sia il più connotativa possibile e offra al lettore il massimo livello di suggestioni⁴⁹⁶. Carme Riera, però, ritiene che il traduttore, che deve “[ser] fiel y [estar] encadenado al texto original”⁴⁹⁷, non sia in grado di fare tutto questo, che può invece ottenere soltanto l'autore che, in quanto “dueño y señor de su obra”⁴⁹⁸, ha il diritto di essere “infel y libérrimo”⁴⁹⁹ e “puede hacer con ella lo que le dé la gana, sin que nadie tenga derecho de reprochárselo”⁵⁰⁰. L'autotraduttore deve transcreare, il traduttore non può farlo, non può impossessarsi di un testo che non è suo. Solo l'autore può smontare e rimontare la macchina della creazione, sottoponendo il testo a una “vivisezione implacabile, che le rivolta le viscere, per riportarla di nuovo alla luce in un corpo linguistico diverso”⁵⁰¹. Grazie all'autotraduzione si può compensare la carenza che implica ogni traduzione e, allo stesso tempo, soddisfare il desiderio di ricreare quanto è già stato creato. L'autore, attraverso traduzioni creative delle proprie opere, è in grado di riprodurre la ‘manipolazione linguistica’ dell'originale, il traduttore no, il traduttore tradirebbe l'idea originale. Carme Riera, a questo proposito, riconosce che: “tengo la ventaja de que puedo prescindir de aquellos párrafos que me parezca y eso es algo que un traductor no podría hacer porque traicionaría la idea original”⁵⁰².

Coerentemente con i suoi principi, l'autrice apporta numerose modifiche alle sue autotraduzioni: aggiunge parti, ne elimina altre, modifica alcuni elementi o li sposta. Questi procedimenti saranno analizzati nell'ultima parte della tesi, attraverso un'analisi comparata dei due romanzi polizieschi dell'autrice. Si citano, però, in questo momento, due casi esemplificativi del suo modo di operare. In “Unas notas apresuradas sobre la auto-traducción”, Carme Riera mostra un esempio in cui aggiunse un lungo frammento nella traduzione e uno in cui ne omise un altro. Chiarisce fin da subito che solo lei avrebbe potuto apporre tali modifiche, che sarebbero state

⁴⁹⁶ *Ibidem*.

⁴⁹⁷ *Ivi*, pp.397-398

⁴⁹⁸ *Ibidem*

⁴⁹⁹ *Ivi*, p.395

⁵⁰⁰ *Ivi*, p.397-398

⁵⁰¹ HAROLDO DE CAMPOS, “Tradução como”, *op.cit.*, p.45

⁵⁰² DÉBORA CAMPOS, *op.cit.*

inammissibili “si hubiera sido un traductor el que hubiera metido mano en el texto”⁵⁰³, ma l’autore è “dueño y señor de su obra y puede hacer con ella lo que le dé la gana, sin que nadie tenga derecho de reprochárselo”⁵⁰⁴.

Il primo esempio proviene dalla traduzione di *La meitat de l'ànima / La mitad del alma* (2004 / 2005), nel momento in cui viene nominata la Diada de Sant Jordi, festività tipica catalana che si celebra il 23 aprile, in occasione della Giornata internazionale del libro e del patrono della Catalogna. Se nell’originale questa giornata è appena menzionata, nella traduzione troviamo una lunga descrizione:

<i>La meitat de l'ànima</i>	<i>La mitad del alma</i>
En el dia del llibre, l'aglomeració comença des de molt matí i des d'aleshores fins a la nit transitar pels carrers de la ciutat amb cotxe, però també a peu, en qualsevol moment es fa dificultós i lentíssim. (18) ⁵⁰⁵	El Día del Libro la aglomeración empieza muy temprano y desde entonces y hasta la noche transitar por las calles de la ciudad, en coche o a pie, resulta lento y engorroso en extremo. El centro, especialmente, se convierte a primera hora en un enorme patio de vecindad, en un patio de recreo invadido, en gran parte, por escolares en día de semiasueto, por clubs de amas de casa, jubilados y, por supuesto, turistas – principalmente japoneses– atraídos por la celebración que tratan de abrirse paso entre tenderetes de libros y vendedores de rosas. A medida que el día avanza, el público cambia pero no decrece. Nadie puede resistir la tentación de salir a la calle para cumplir con el precepto de comprar un libro y una rosa precisamente el 23 de abril porque de no hacerlo, de no respetar la tradición –somos gregarios, ¡qué duda cabe!– quién sabe qué terrible maldición atraeríamos sobre nuestras cabezas, aunque fuera una maldición cultural, siempre más llevadera. (19) ⁵⁰⁶

Un’aggiunta di questo tipo potrebbe far pensare a un’autotraduzione addomesticante, che, pur mantenendo il riferimento della cultura di partenza, si adatta al nuovo pubblico, offrendogli le informazioni necessarie per la comprensione del contesto. Lo scopo dell’autrice qui è stato certamente quello di adeguarsi ai nuovi destinatari, non

⁵⁰³ CARME RIERA, “Unas notas”, *op.cit.*, p.397

⁵⁰⁴ *Ivi*, pp.397-398

⁵⁰⁵ CARME RIERA, *La meitat*, *op.cit.*, p.18

⁵⁰⁶ CARME RIERA, *La mitad*, *op.cit.*, p.19

solo agli spagnoli della Penisola Iberica, ma a tutta la comunità ispanica e al pubblico lettore in lingua spagnola, che molto probabilmente ignora il contesto di partenza e le usanze catalane. Grazie a questa descrizione, un lettore che non conosce il clima di questa ricorrenza può farsene un'idea un po' più chiara e comprendere correttamente il contesto.

Luisa Cotoner Cerdó sostiene che è proprio il tenere presente i nuovi lettori il fattore che più ha influenzato le strategie traduttive utilizzate da Carme Riera. Scrive che “el tener presente al lector virtual en la otra lengua es uno de los factores que más han condicionado las estrategias traductorales de Riera y que, a mi juicio, más han influido en la evolución, claramente positiva, que puede observarse en sus traslados”⁵⁰⁷. Allo stesso modo, la ricercatrice tedesca Horst Hina, dopo un'analisi dei romanzi *Temps d'una espera / Tiempo de espera* (1998) e *Dins el darrer blau / En el último azul* (1994 / 1995), ha ribadito che le rievocazioni dell'autrice tengono in considerazione proprio il nuovo pubblico e la lingua d'arrivo, “la Zielsprache, y no tanto la lengua del original”⁵⁰⁸. Certamente, uno dei motivi che giustificano le strategie di traduzione impiegate da Carme Riera è quello di pensare al nuovo pubblico. Lo riconosce lei stessa, ammettendo che a volte si sente nella necessità di “reelaborar, amplificando una página para que los lectores de la lengua B entiendan algo que los de la lengua A tienen claro, como ocurre con los efectos colaterales del 23 de abril, fiesta del libro en Catalunya”⁵⁰⁹.

L'esempio di omissione che mostra in “Unas notas apresuradas sobre la auto-traducción” (2013), però, non è dovuto a questo obiettivo, ma, spiega l'autrice, a un'impossibilità di ricreare in spagnolo la stessa musicalità dell'opera nella prima versione in catalano. Il caso presentato proviene da *Cap al cel obert / Por el cielo y más allá* (2000 / 2001). Carme Riera racconta che, dopo aver scritto l'opera in catalano, si era sentita molto soddisfatta del risultato ottenuto in una pagina in cui era stata in grado di evocare i colori, gli odori, i suoni, la vivacità, la vitalità e la

⁵⁰⁷ LUISA COTONER CERDÓ, “Supresión-adaptación-amplificación”, *op.cit.*, p.45

⁵⁰⁸ HORST, HINA, “Traducción y reescritura: Carme Riera como escritora bilingüe”, in PILAR ARNAU I SEGARRA – PERE JOAN I TOUS – MANFRED TIETZ (a cura di), *Escribir entre dos lenguas. Escritores catalanes y la elección de la lengua literaria / Escriure entre dues llengües. Escriptors catalans i l'elecció de la llengua literària*, Edition Reichenberger, Kassel 2002, p.140

⁵⁰⁹ CARME RIERA, “Unas notas”, *op.cit.*, p.396

multiculturalità del porto dell'Avana degli' 40, nel momento dell'arrivo di alcune navi provenienti dalla Spagna e da cui sbarcavano alcuni protagonisti del romanzo. Quando si ritrovò a tradurre l'opera, notò che in castigliano, le era “muy difícil describir con naturalidad lo que en catalán fluía como el agua. La musicalidad del texto catalán funcionaba. En cambio, en castellano chirriaba”⁵¹⁰. Così decise di eliminare la scena in cui i parenti dei protagonisti in arrivo a Cuba li andavano a ricevere al porto. Nella traduzione, questi restano a casa.

Si può così notare che Carme Riera, quando autotraduce, non solo pensa ad adattare il testo dal punto di vista culturale per il nuovo pubblico, ma si sente libera di modificare l'opera con lo scopo di ottenere un risultato simile nello stile e nella musicalità. Si può affermare che, partendo dal principio che ottenere un'equivalenza assoluta tra i due testi è impossibile, l'autrice si pone come obiettivo principale il raggiungimento di un effetto estetico equivalente tra i due sistemi linguistici e culturali, modificando però il testo attraverso un processo di transcreazione. Tuttavia, nell'analisi che realizzerò nella seconda parte della tesi mostrerò che sono molte le modifiche che non sembrano rispondere ad alcun obiettivo se non al piacere di immergersi in un nuovo processo di (trans)creazione.

3.2.2.3. *La creazione di un nuovo originale*

In linea con lo spirito antropofagico della transcreazione, che permette di impossessarsi dell'originale per creare un nuovo originale, Carme Riera considera le sue autotraduzioni dei nuovi originali. Secondo l'autrice, grazie al fatto di essere autori della prima versione, l'autotraduzione dà la possibilità agli scrittori di appartenere simultaneamente a due sistemi letterari, di trasformarsi in autori bilinguistici. Ritiene, infatti, di appartenere a due letterature, affermando che i suoi racconti e i suoi romanzi “pertene[n] [...] a dos literaturas, puesto que yo escribo el mismo libro dos veces”⁵¹¹. Inoltre, si considera scrittrice in due lingue, non prima scrittrice in catalano e successivamente traduttrice in spagnolo. Scrive che, “[...] no siendo traductor sino

⁵¹⁰ *Ibidem*

⁵¹¹ *Ibidem*

autor, o, en mi caso, autora en dos lenguas. Dos lenguas, el catalán y el castellano que siento como propias y que creo conocer bien, de ahí que me considere una escritora bilingüe”⁵¹².

Questo privilegio non è concesso a un traduttore allografo, il frutto del cui lavoro sarà sempre una traduzione e mai un nuovo originale. In un epilogo a una raccolta di contributi sulla traduzione, Carme Riera cita il poeta e traduttore Ángel Crespo, secondo il quale la traduzione è un atto parallelo alla creazione letteraria, parallelo al punto che la sua principale finalità è quella di introdurre l’opera nel canone letterario della lingua meta come originale. L’autrice afferma che questo può avvenire solo quando è l’autore della prima versione il responsabile della traduzione. Quando a realizzare la traduzione è una persona diversa dall’autore, un traduttore allografo, “por muy magnífica que sea la traducción conseguida, no deja de ser eso, una traducción”⁵¹³. Le opere di Dante Alighieri in spagnolo saranno sempre traduzioni, come quelle di Shakespeare, Cervantes o Baudelaire in italiano o in qualsiasi lingua diversa da quella in cui sono state scritte originariamente.

Da un’analisi dei paratesti delle opere di Carme Riera si è potuto osservare che, di fatto, la maggior parte delle sue opere che sono state consultate sono presentate come originali. Generalmente, né in copertina, né in un prologo o in altre parti del testo viene indicato che la versione spagnola è una traduzione autoriale. Carme Riera, quindi, non compare come traduttrice, ma come autrice tanto della versione castigliana come di quella catalana.

Sono alcuni esempi *Naturaleza casi muerta*, sia nell’edizione Debolsillo del 2016 che in versione digitale dell’anno 2014; *Tiempo de inocencia*, nella versione digitale del 2014; *La voz de la sirena*, nell’edizione in formato digitale di marzo 2015; *Las últimas palabras*, pubblicato nel 2017 da Alfaguara; e *Vengaré tu muerte*, nell’edizione Debolsillo della Penguin Random House del 2019, come si può osservare nelle immagini che seguono:

⁵¹² *Ivi*, p.395

⁵¹³ *Ibidem*

Figura 3.2 Copertina e pagina di copyright di *Naturaleza casi muerta*

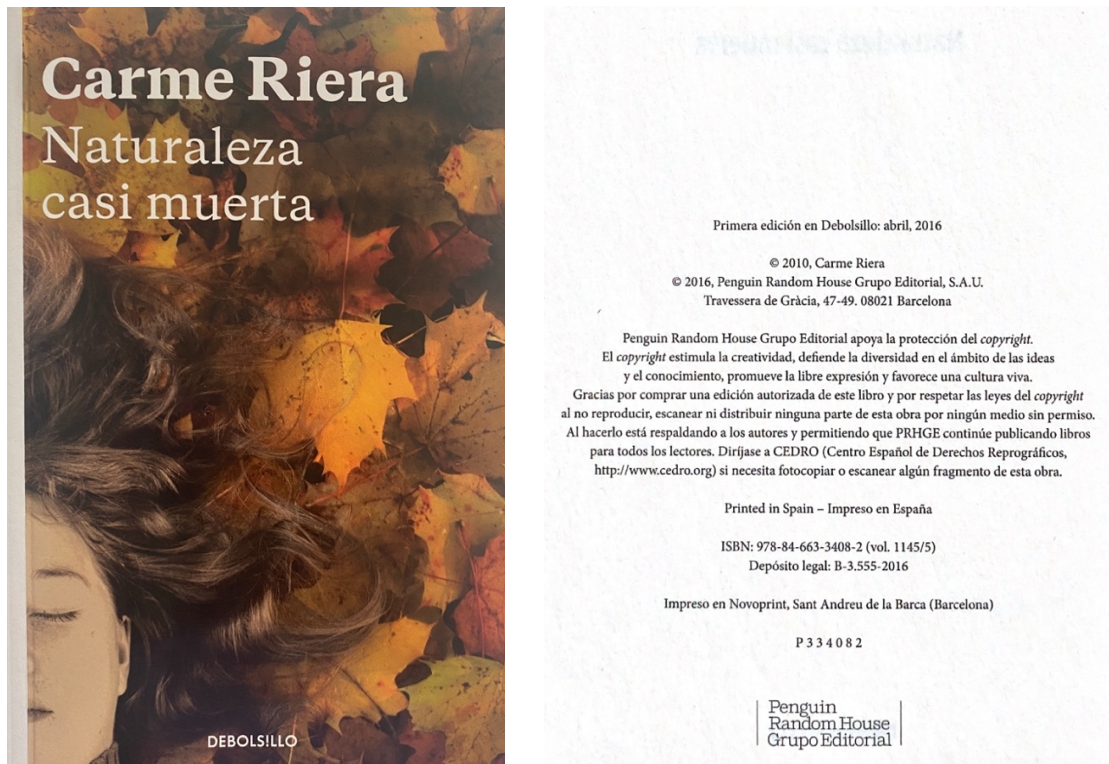


Figura 3.3 Copertina e pagina di copyright di *Naturaleza casi muerta* (versione digitale)



Figura 3.4 Copertina e pagina di copyright di *Tiempo de inocencia* (versione digitale)



© 2013, Carme Riera
 © 2014, de la presente edición en castellano para todo el mundo:
 Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U.
 Travessera de Gràcia, 47-49. 08021 Barcelona

ISBN ebook: 978-84-204-1429-4
 © Imagen de cubierta: 2006, Daniel González Poblete
 Diseño de interiores realizado por Alfaguara, basado en un proyecto de Enric Satué
 Conversión ebook: MT Color & Diseño S. L.
www.mtcolor.es

Penguin Random House Grupo Editorial apoya la protección del *copyright*.
 El *copyright* estimula la creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas y el conocimiento,
 promueve la libre expresión y favorece una cultura viva. Gracias por comprar una edición autorizada de
 este libro y por respetar las leyes del *copyright* al no reproducir, escanear ni distribuir ninguna parte de
 esta obra por ningún medio sin permiso. Al hacerlo está respaldando a los autores y permitiendo que
 PRHGE continúe publicando libros para todos los lectores. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos
 Reprográficos, <http://www.cedro.org>) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de
 esta obra.

www.megustaleer.com

Penguin
 Random House
 Grupo Editorial

Figura 3.5 Copertina e pagina di copyright di *La voz de la sirena* (versione digitale)



Edición en formato digital: marzo de 2015

© 2015, Carme Riera
 © 2015, Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U.
 Travessera de Gràcia, 47-49. 08021 Barcelona
 © 2015, Enrique Bernárdez Sanchis, por la traducción de «La sirenita» de Hans Christian Andersen
 © 2015, Helena Pérez García por las ilustraciones

Diseño de portada: Penguin Random House Grupo Editorial
 Ilustración de portada: © Helena Pérez García

Penguin Random House Grupo Editorial apoya la protección del *copyright*. El *copyright* estimula la
 creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas y el conocimiento, promueve la libre
 expresión y favorece una cultura viva. Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por
 respetar las leyes del *copyright* al no reproducir ni distribuir ninguna parte de esta obra por ningún
 medio sin permiso. Al hacerlo está respaldando a los autores y permitiendo que PRHGE continúe
 publicando libros para todos los lectores. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos
 Reprográficos, <http://www.cedro.org>) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-2640-201-1

Composición digital: M.I. maqueta, S.C.P.

www.megustaleer.com

Penguin
 Random House
 Grupo Editorial

Figura 3.6 Copertina e pagina di copyright di *Las últimas palabras*

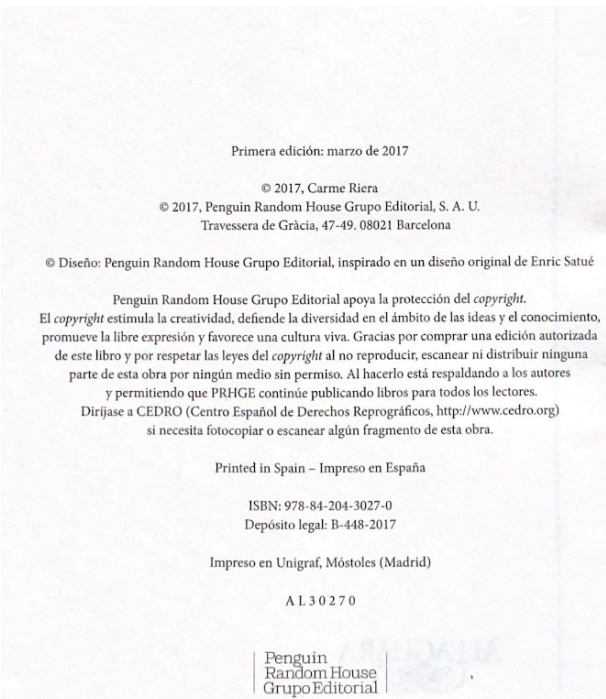
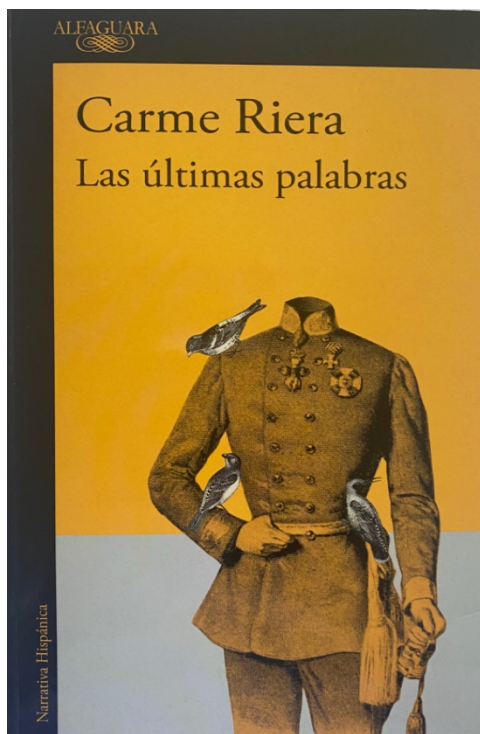
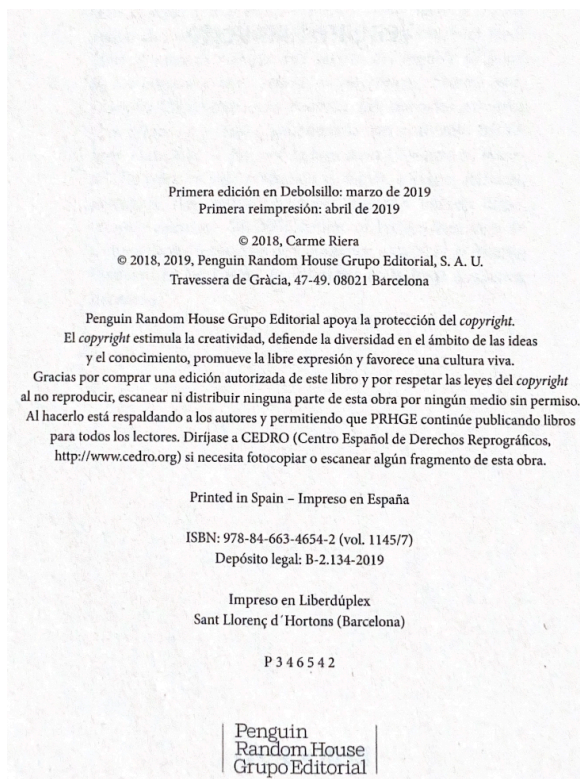


Figura 3.7 Copertina e pagina di copyright di *Vengaré tu muerte*



3.2.2.4. Il dialogo tra le versioni

Un ulteriore aspetto per cui possiamo definire le autotraduzioni di Carme Riera delle transcreazioni è il dialogo costante tra le versioni nelle due lingue. È stato indicato che una caratteristica della transcreazione è quella di trasformare l'originale in una traduzione della sua traduzione, in un rapporto di scambi continui tra un testo e l'altro⁵¹⁴. Le opere di Carme Riera si trovano, infatti, in dialogo. Spesso, dopo aver realizzato la traduzione spagnola, l'autrice riprende in mano l'opera in catalano, apportandovi modifiche che appariranno nella nuova edizione. Nel 2012, in un'intervista per *El País*, afferma che “Yo misma escribo las versiones en castellano de mis novelas [...] que me sirven también para corregir los textos en catalán”⁵¹⁵. Carme Riera ritiene che, attraverso la versione castigliana, possa avere una prospettiva diversa dell'originale che la aiuterà a migliorarlo. Il passaggio da una lingua all'altra le offre la distanza necessaria per osservare il testo con occhi diversi che le permette di identificare i difetti della prima versione per poterli poi riparare⁵¹⁶. L'autrice considera l'autotraduzione “un doble exercici”, che le dà la possibilità di, prima di tutto, riscrivere il testo in lingua castigliana e, in secondo luogo, correggere e modificare quello in catalano⁵¹⁷. Osserva, infatti, che “ver la novela desde otra lengua proporciona una perspectiva distinta y ayuda, a la vez, a recomponer el mundo novelístico”⁵¹⁸.

Scrivere la nuova versione in castigliano le consente di osservare se l'opera in catalano funziona bene. Mentre traduce, si vede obbligata a procedere molto lentamente e può così osservare meglio l'effetto che produce il testo, quali sono i meccanismi stilistici e linguistici su cui è basato e, soprattutto, come funzionano i giochi tra voci e silenzi, luci e ombre, necessari per la costruzione del mondo narrativo, per la disposizione del tempo, della situazione e per la creazione di un conflitto o la configurazione e sviluppo dei personaggi⁵¹⁹. Carme Riera riconosce che, purtroppo, avendo a disposizione poco

⁵¹⁴ cfr. HAROLDO DE CAMPOS, “Transluciferação Mefistofaústica”, *op.cit.*

⁵¹⁵ ROSA MORA, *op.cit.*

⁵¹⁶ cfr. CARME RIERA, “Unas notas”, *op.cit.*, p.396

⁵¹⁷ cfr. FIRADELLLIBRE2012, *op.cit.*

⁵¹⁸ CARME RIERA, “La autotraducción como ejercicio”, *op.cit.*, p.39

⁵¹⁹ cfr. *Ivi*, p.40

tempo, spesso scrive “a chorro”, “demasiado rápidamente”, e ha l’abitudine di non rileggere, cose che, al contrario, può fare quando autotraduce, avendo così l’opportunità di riflettere maggiormente⁵²⁰.

In riferimento all’opera *Dins el darrer blau* (1994) e la sua traduzione in castigliano *En el último azul* (1995), per esempio, afferma di aver cambiato cose e corretto imperfezioni:

[...] debo confesarles que, a partir de la traducción castellana, la versión catalana varió un poco. A partir de la sexta edición de *Dins el darrer blau* se corrigieron una serie de imperfecciones⁵²¹.

Come è già stato indicato, il metodo che utilizza Carme Riera non è nuovo nel mondo dell’autotraduzione. Fa lo stesso lo scrittore galiziano Alfredo Conde, il quale riconosce che attraverso la traduzione scopre alcuni errori e ne approfitta per modificarli sull’originale. In un articolo della rivista *Quimera* scrive che “al traducirme podía reflexionar sobre el propio texto y aprender de mis propio errores” e così “me concedía la oportunidad de corregir todos ellos”⁵²². Analogamente, Álvaro Cunqueiro riconosce il beneficio che l’autotraduzione rappresenta per il testo in relazione alle correzioni e miglioramenti estetici che derivano dal contatto linguistico⁵²³.

Il dialogo tra le versioni delle opere di Carme Riera, però, non si ferma qui. In alcune occasioni, come è già stato osservato, l’autrice ha impiegato la tecnica di traduzione o scrittura simultanea. È il caso, per esempio, di *Qüestió d’amor propi / Cuestión de amor propio* (1987 / 1988) e di *Contra l’amor en companyia i altres relats / Contra el amor en compañía y otros relatos* (1991): ha tradotto in spagnolo queste opere a mano a mano che le scriveva, per poi modificare e proseguire l’opera in catalano. Spiega così il procedimento utilizzato nel primo caso:

⁵²⁰ *Ibidem*

⁵²¹ *Ivi*, p.39

⁵²² ALFREDO CONDE, *op.cit.*, p.24

⁵²³ cfr. REXINA RODRÍGUEZ VEGA, “Un jardinero en la frontera. Las autotraducciones de Álvaro Cunqueiro”, *Quimera*, 210, 2002, pp.46-50 citato in JOSEP MIQUEL RAMIS LLANERAS, *Autotraducció. De la teoria, op.cit.*, p.68

La iba traduciendo mientras la escribía. Eso me ofrecía un punto de vista diferente para ir osservando cómo funcionaba en la otra lengua y para poder así corregir los aspectos que me parecían pertinentes porque me convertía en una lectora crítica de mi propio texto, mucho más distanciada que cuando leía en mi propia lengua después de escribir, para corregir. El filtro que suponía pasar por otro idioma me permitía, seguramente, objetivar mucho más, me convertía en una receptora y no en una emisora del texto en cuestión. Era una receptora que, a la vez, volvía a emitir el discurso textual desde otra perspectiva, reescribiéndolo después de dialogar con él durante mucho más tiempo⁵²⁴.

Nel secondo caso, trattandosi di una raccolta di racconti, scriveva un racconto in catalano e, non appena lo terminava, realizzava la versione in spagnolo⁵²⁵. Carme Riera considera questo procedimento il metodo ideale di lavoro dal punto di vista artistico e creativo, ma riconosce che smette di esserlo nel momento in cui si considera il maggior tempo che si impiega operando in tale modo. Scrive che la cosa migliore che possa succedere a un suo libro è di essere scritto e tradotto una pagina alla volta, paragonando le due versioni, modificandole, in un “ejercicio continuo de rebote”, che la porta a modificare continuamente l’opera⁵²⁶. L’autrice spiega di aver tentato di lavorare in questo modo per la traduzione di *Cap al cel obert / Por el cielo y más allá* (2000 / 2001), ma di averlo abbandonato perché ciò rallentava troppo la produzione dell’opera in catalano⁵²⁷. Tuttavia, ha ripetuto l’esperienza con *L’estiu de l’anglès / El verano del inglés* (2006) e *Natura quasi morta / Naturaleza casi muerta* (2011)⁵²⁸.

Per concludere, prima di passare alla parte pratica della tesi, possiamo affermare che Carme Riera si posiziona tra quegli scrittori che credono nell’intraducibilità della letteratura, nell’impossibilità di creare una traduzione perfetta, dovuta al fatto che non esiste una simmetria perfetta tra i diversi sistemi linguistici e culturali, e che difendono il detto ‘traduttore-traditore’. L’autrice catalana è sicuramente d’accordo con Dante Alighieri, Miguel de Cervantes, Ortega y Gasset e Friedrich Schleiermacher⁵²⁹, ma soprattutto con Arthur Schopenhauer, il quale affermava che:

⁵²⁴ CARME RIERA, “La autotraducción como ejercicio”, *op.cit.*, p.35

⁵²⁵ cfr. *Ivi*, p.40

⁵²⁶ cfr. CARME RIERA, “Unas notas”, *op.cit.*, p.396

⁵²⁷ cfr. CARME RIERA, “La autotraducción como ejercicio”, *op.cit.*, p.40

⁵²⁸ cfr. CARME RIERA, “Unas notas”, *op.cit.*, p.396

⁵²⁹ cfr. DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, I, VII, online <http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_1/t12.pdf> (consultato il 18 novembre 2021);

Y aquí estriba lo defectuoso de toda traducción. Casi nunca se podrá trasladar un período característico y significativo de un idioma al otro de tal manera que tenga el mismo y completo efecto. Los poemas no se pueden traducir, sino simplemente transformar, lo que siempre resulta bastante lamentable. Incluso en mera prosa, la mejor traducción se comportará en relación con el original como a una pieza musical dada se comporta su transposición a otro tono⁵³⁰.

Tuttavia, per la scrittrice catalana, questo potere di “trasformar” l’originale lo possiede solo l’autore, l’autotraduttore, che può essere considerato transcreatore.

MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha I*, (edición de John Jay Allen) Cátedra, Madrid, 2012; MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha II*, (edición de John Jay Allen) Cátedra, Madrid, 2012; JOSÉ ORTEGA Y GASSET, “Miseria y esplendor de la traducción”, in *Obras completas*, vol. 5, Revista de occidente, Madrid, 1964, pp.433-452; FRIEDRICH SCHLEIERMACHER, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetens* in García Yebra, Valentín, *Teoría y práctica de la traducción* (Tomo 1), Editorial Gredos, Madrid, 1989

⁵³⁰ ARTHUR SCHOPENHAUER, Parerga y Paralipomena (*el lenguaje y la palabra*), trad. spa. di M.A. Vega, in MIGUEL ÁNGEL VEGA (a cura di), *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Cátedra, Madrid 2004, p.259

2. Parte pratica

Capitolo 4

Metodologia e corpus analizzato

4.1. Quadro teorico: i *Descriptive Translation Studies*

La seconda parte di questa tesi si situa all'interno dei *Descriptive Translation Studies*. Attraverso l'analisi comparata dei due romanzi polizieschi dell'autrice catalana Carme Riera, si impiegherà l'approccio empirico-osservazionale di Daniel Gile (1988)⁵³¹. In particolare, si analizzeranno le opere scritte in catalano *Natura quasi morta* (2011) e *Venjaré la teva mort* (2018) e le rispettive versioni tradotte dalla stessa autrice in spagnolo *Naturaleza casi muerta* (2011) e *Vengaré tu muerte* (2018)⁵³².

Daniel Gile, nel 1998, individua tre tipologie di analisi osservative: 1) l'approccio esplorativo, in cui lo studioso non parte con specifici obiettivi di ricerca, ma, attraverso l'analisi dei dati che ha a disposizione, giunge all'elaborazione di ipotesi; 2) l'approccio analitico-puntuale, dove vengono studiati fenomeni specifici attraverso l'osservazione dei dati; 3) la dimostrazione di ipotesi, approccio molto simile al metodo sperimentale –che consiste nell'osservazione sistematica di situazioni create artificialmente dallo studioso appositamente per poter analizzare determinate situazioni–, ma nel cui caso i dati che vengono osservati sono estratti da situazioni reali.

L'analisi che segue si inserisce in quest'ultimo approccio, in quanto si impiegherà un metodo ipotetico deduttivo basato sull'osservazione di dati reali. Attraverso

⁵³¹ cfr. DANIEL GILE, *op.cit*

⁵³² CARME RIERA, *Natura, op.cit.*; CARME RIERA, *Naturaleza, op.cit.*; CARME RIERA, *Venjaré, op.cit.*; CARME RIERA, *Vengaré, op.cit.*

l'individuazione e la descrizione delle tecniche traduttive impiegate dall'autrice, si dimostrerà che le opere autotradotte di Carme Riera possono essere considerate delle transcreazioni.

Il paradigma descrittivo all'interno della Traduttologia si sviluppa a partire dal 1976, anno in cui si tenne il convegno *Literature and Translation: New Perspective in Literary Studies* presso l'Università Cattolica di Lovanio, a cui parteciparono, tra gli altri, James S. Holmes, Itamar Even-Zohar, Gideon Toury, André Lefevere, Susan Bassnett, Theo Hermans e Lieven D'Hulst. Seguirono una conferenza a Tel Aviv, nel 1978, e una ad Anversa, nel 1980, dove irruppe definitivamente la corrente che successivamente sarà denominata *The Manipulation School*, a partire dalla proposta di Theo Hermans nel volume *The Manipulation of Literature* (1985)⁵³³.

Nel 1972, durante il *III International Congress of Applied Linguistics* tenutosi a Copenaghen, James S. Holmes partecipò con un contributo intitolato "The Name and Nature of Translation Studies", che successivamente pubblicò, nel 1988, con alcune revisioni, in *Translated!: Papers on Literary Translation and Translation Studies*⁵³⁴. In questo articolo, l'esperto olandese distingue, all'interno dei *Translation Studies*, un filone 'puro' (*Pure*), dove inserisce i *Theoretical Translation Studies* (ThTS) o *Translation Theory* (TTh) e i *Descriptive Translation Studies* (DTS) o *Translation Description* (TD), e un filone 'applicato' (*Applied*), in cui rientrano gli *Applied Translation Studies*⁵³⁵. Gli studi teorici, descrittivi e applicati sono a loro volta suddivisi in sottocategorie, come si può osservare dallo schema che segue, redatto da Gideon Toury sulla base della proposta di Holmes, nel volume *Descriptive Translation Studies and Beyond* (1995)⁵³⁶:

⁵³³ THEO HERMANS, (a cura di), *The Manipulation of Literature*, op.cit.

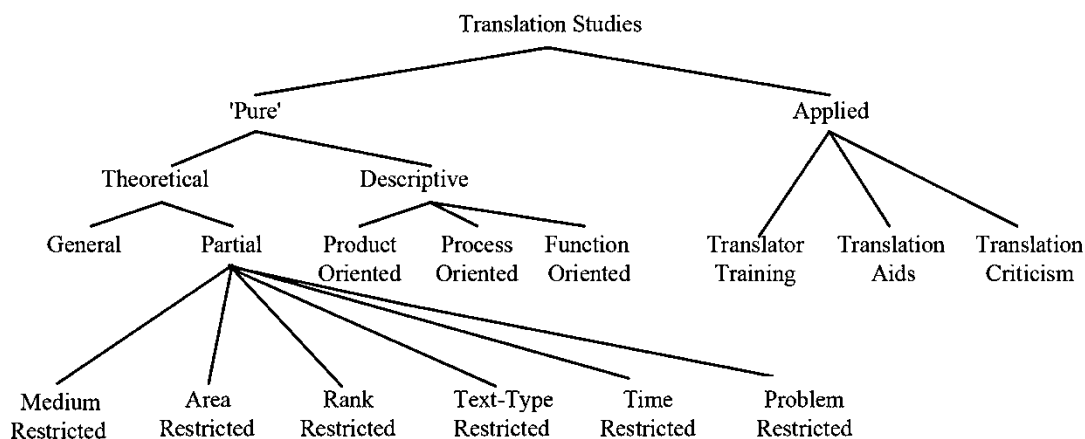
⁵³⁴ JAMES S. HOLMES, "The Name and Nature of Translation Studies", in JAMES S. HOLMES, *Translated!: Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Rodopi, Amsterdam 1988, pp. 66-80

⁵³⁵ cfr. *Ivi*, p.71

⁵³⁶ GIDEON TOURY, *Descriptive Translation Studies*, op.cit., p.10

Figura 4.1

Suddivisione dei *Self-Translation Studies* secondo James S. Holmes



Fonte: GIDEON TOURY, *Descriptive Translation Studies, op.cit.*, p.10

Gli *Applied Translation Studies* hanno l'obiettivo di stabilire modelli per lo svolgimento di attività e professioni legate alla traduzione. Gli studi applicati della traduzione includono lo studio della traduzione nella didattica delle lingue o nella formazione dei traduttori (*Translator Training*); lo sviluppo e l'implementazione di supporti alla traduzione, come lessicografia, terminologia e grammatiche (*Translation Aids*); la critica della traduzione (*Translation Criticism*).

I propositi del filone puro sono, invece, “(1) to describe the phenomena of translating and translation(s) as they manifest themselves in the world of our experience” e “(2) to establish general principles by means of which these phenomena can be explained and predicted”⁵³⁷. In particolare, i *Theoretical Translation Studies* sono destinati a produrre principi, modelli e teorie generali o parziali della traduzione, volti a spiegare e prevedere cosa siano e cosa saranno la traduzione o i traduttori. Con ‘teorie generali’ Holmes si riferisce ai testi che propongono generalizzazioni e cercano di descrivere tutti i tipi di traduzione; le ‘teorie parziali’, invece, sono limitate da una serie di fattori. Holmes divide queste ultime in sei categorie:

⁵³⁷ JAMES S. HOLMES, *op.cit.*, p.71

1. teorie limitate dal mezzo (*Medium Restricted*): possono essere traduzioni realizzate dall'uomo (*human translation*), da macchine (*machine translation*) o dai due soggetti congiuntamente (*mixed or machine-aided translation*). Le traduzioni realizzate dall'uomo sono ulteriormente suddivise in traduzioni orali o interpretazione e traduzioni scritte;
2. teorie limitate dall'area (*Area Restricted*): con 'area' Holmes fa riferimento a una lingua o a una cultura. Questi studi si occupano di analizzare la traduzione in relazione a lingue o culture specifiche, a gruppi di lingue o culture o a scambi tra determinate lingue e culture;
3. teorie limitate dal livello (*Rank Restricted*): si tratta di studi che prendono in analisi un determinato livello linguistico, che può situarsi in un micro-livello del linguaggio o in un macro-livello, come la singola parola, gruppi di parole, frasi o interi testi e discorsi;
4. teorie limitate dal tipo di testo (*Text-Type Restricted*): a seconda della tipologia e del genere testuale dei testi presi in esame, gli studi traduttivi possono essere letterari, religiosi, scientifici, tecnici, e così via;
5. teorie limitate dal momento (*Time Restricted*): la suddivisione è tra traduzioni di testi contemporanei e traduzioni di testi antichi;
6. teorie limitate dal problema (*Problem Restricted*): possono essere teorie che analizzano problemi traduttivi ampi, come, per esempio, lo studio dell'equivalenza, o questioni più specifiche, come la traduzione della metafora o dei nomi propri⁵³⁸.

Infine, i *Descriptive Translation Studies* descrivono i fenomeni traduttivi e, secondo Holmes, costituiscono “the branch of the discipline which constantly maintains the closest contact with the empirical phenomena under study”⁵³⁹. I due obiettivi principali degli studi descrittivi sono, infatti, (1) di identificare tendenze e regolarità traduttive attraverso l'analisi di dati empirici e (2) di formulare norme di traduzione che rendano possibile il riconoscimento di modelli di traduzione in vigore in un tempo e in un luogo determinati.

⁵³⁸ cfr. *Ivi*, pp.74-76

⁵³⁹ *Ivi*, p.71

I *Descriptive Translation Studies* vengono suddivisi da Holmes in tre categorie:

1. *Product-oriented DTS*: gli studi descrittivi orientati al prodotto consistono nella descrizione e nella comparazione di traduzioni esistenti da una prospettiva sincronica o diacronica. Questo approccio si focalizza sulla descrizione di traduzioni individuali o la comparazione di diverse traduzioni dello stesso testo –nella stessa lingua o in idiomi differenti–, ma anche sulla descrizione di insiemi più ampi, fino ad arrivare all’analisi di corpora informatici a partire dagli anni ’90. Queste analisi forniscono materiali per realizzare studi che comprendono specifici periodi, autori, lingue o tipologie testuali;
2. *Function-oriented DTS*: gli studi descrittivi orientati alla funzione rivolgono le proprie attenzioni allo studio dei contesti socioculturali in cui si realizzano le traduzioni. È qui che vengono inseriti gli studi sulla traduzione e ricezione di determinati autori in contesti diversi da quelli a cui originariamente appartengono, la funzione delle traduzioni in determinate realtà, analisi di quali testi sono stati tradotti e quali no in un periodo e luogo definiti, ecc.;
3. *Process-oriented DTS*: gli studi descrittivi orientati al processo, con una prospettiva cognitiva, descrivono il processo traduttivo. Il loro obiettivo è di indagare la psicologia della traduzione, cercando di comprendere i meccanismi che avvengono nella mente del traduttore⁵⁴⁰.

Holmes precisa che queste tre categorie non possono essere considerate come approcci allo studio della traduzione isolati l’uno dall’altro, in quanto sono tra loro in un rapporto dialettico⁵⁴¹. Analogamente, anche gli studi applicati, quelli teorici e quelli descrittivi si influenzano l’uno con l’altro.

L’analisi delle autotraduzioni di Carme Riera che segue si situa all’interno degli studi descrittivi orientati al prodotto. Tuttavia, alcune conclusioni potrebbero essere inserite negli studi descrittivi orientati al processo o in quelli teorici. La metodologia di analisi

⁵⁴⁰ cfr. *Ivi*, pp.72-73

⁵⁴¹ cfr. *Ivi*, p.76

applicata in questo lavoro consisterà nell'osservare e descrivere le tecniche di traduzione impiegate dalla scrittrice catalana nella realizzazione delle proprie autotraduzioni in spagnolo, in linea con l'approccio della *Manipulation School*⁵⁴², il cui principio fondamentale è descrivere la realtà così come essa si presenta, invece di cercare di influenzarla o di cambiarla. L'obiettivo principale sarà, pertanto, quello di descrivere e spiegare i fatti attraverso un'osservazione empirica dei dati, come indica Hermans quando presenta i postulati principali del gruppo:

The group is not a school but a geographically scattered collection of individuals with widely varying interests, who are, however, broadly in agreement on some basic assumptions –even if that agreement, too, is not more than relative, a common ground for discussion rather than a matter of doctrine. What they have in common is, briefly, a view of literature as a complex and dynamic system: a conviction that there should be a continual interplay between theoretical models and practical case studies; an approach to literary translation which is descriptive, target-oriented, functional and systemic; and an interest in the norms and constraints that govern the production and reception of translations, in the relation between translations and other types of text processing, and in the place and role of translations both within a given literature and in the interaction between literatures⁵⁴³.

In una reazione all'approccio prescrittivo, che era volto a influenzare la condotta dei traduttori affinché potessero produrre 'la traduzione perfetta' e aveva predominato nei *Translation Studies* prima dell'avvento di questa corrente, i *Descriptive Translation Studies* hanno l'obiettivo di mostrare "what it [translation] proves to be *in reality*"⁵⁴⁴. Susan Bassnett si era già posta la questione nel 1980, dichiarando che "the purpose of translation theory, then, is to reach an understanding of the processes undertaken in the act of translation and, not, as is so commonly understood, to provide a set of norms for effecting the perfect translation"⁵⁴⁵.

⁵⁴² Gli studi descrittivi della traduzione hanno ricevuto diverse denominazioni, tra cui Scuola della Manipolazione (*Manipulation School*), scuola descrittiva, empirica o sistemica, Teoria dei Polisistemi, *Tel-Aviv Leuven Axis*, *Low Countries Group* o DTS (*Descriptive Translation Studies*). Secondo Hermans, queste denominazioni sono intercambiabili tra loro, tuttavia, alcune sono più generali e includono studi che non appartengono specificamente a questa corrente. (cfr. THEO HERMANS, *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained*, St. Jerome Publishing, Manchester 1999)

⁵⁴³ THEO HERMANS, (a cura di), *The Manipulation of Literature*, *op.cit.*, pp.10-11

⁵⁴⁴ GIDEON TOURY, *Descriptive Translation Studies*, *op.cit.*, p.32

⁵⁴⁵ SUSAN BASSNETT, *Translation Studies*, *op.cit.*, p.37

Le applicazioni metodologiche del paradigma descrittivo furono sviluppate grazie ai contributi di Gideon Toury, che elabora il concetto di ‘norme di traduzione’ per riferirsi alle regolarità osservate nella pratica della traduzione all’interno di un determinato contesto socioculturale⁵⁴⁶. La definizione di ‘norme di traduzione’ che propone è la seguente: “the translation of general values or ideas shared by a community –as to what is right or wrong, adequate or inadequate– into performance instructions appropriate for and applicable to particular situations”⁵⁴⁷. Queste sono suddivise dall’autore in tre tipologie:

1. la norma iniziale (*initial norm*): si riferisce alla scelta di svolgere una traduzione che si adatta ai requisiti della cultura meta, realizzando una traduzione che sottostà al principio di accettabilità (*acceptability*), o rimanendo fedele a quelli della cultura di partenza, il cui risultato è una traduzione che segue il principio di adeguatezza (*adequacy*). Una traduzione accettabile ha come obiettivo la massima fruibilità del testo da parte del lettore meta a costo di apportare modifiche anche sostanziali al contenuto. Al contrario, una traduzione adeguata mantiene elementi che potrebbero risultare di difficile comprensione nel sistema di arrivo, tra cui riferimenti culturali ed elementi ironici;
2. le norme preliminari (*preliminary norms*): rappresentano la politica che esiste in merito alla traduzione in un determinato contesto (*translation policy*) e fanno riferimento, in primo luogo, alla scelta di quali opere tradurre e quali no, da che lingua, a che lingua, ecc. e, in secondo luogo, al margine di tolleranza esistente nei confronti della realizzazione di traduzioni indirette (le traduzioni di traduzioni);
3. le norme operazionali (*operational norms*): sono le decisioni che il traduttore assume nel processo di traduzione vero e proprio. Le norme operazionali si dividono in due sottogruppi:
 - 3.1. le norme matriciali (*matricial norms*): si riferiscono ad aspetti macrotestuali della traduzione, come la segmentazione dei testi tradotti, ovvero la presenza o assenza di quanto presente nel testo d’origine (possono verificarsi omissioni, aggiunte o spostamenti);

⁵⁴⁶ cfr. GIDEON TOURY, *Descriptive Translation Studies*, op.cit.

⁵⁴⁷ *Ivi*, p.55

3.2. le norme linguistico-testuali (*textual-linguistic norms*): al contrario delle prime, si applicano ad aspetti microtestuali della traduzione e indicano la selezione del materiale linguistico con cui si riformula il testo nel sistema di arrivo⁵⁴⁸.

In questo modo, Toury promuove una teoria generale della traduzione basata su uno studio descrittivo volto a identificare le norme che stanno alla base di essa.

La mia analisi si concentrerà sullo studio delle norme operazionali attuate da Carme Riera nella realizzazione delle proprie autotraduzioni. Il mio obiettivo sarà di analizzare minuziosamente i testi dal punto di vista microtestuale, osservando e descrivendo le tecniche di traduzione impiegate dall'autrice, effettuando un'analisi comparata delle opere in catalano e le rispettive autotraduzioni spagnole. I capitoli che seguono consistono, quindi, in uno studio del prodotto traduttivo in un approccio prettamente empirico-descrittivo, che, tuttavia, non esclude interpretazioni critiche.

4.2. Tecniche per l'analisi di (auto)traduzioni

La mia analisi è stata preceduta, in primo luogo, da uno studio delle proposte di classificazione delle tecniche di traduzione esistenti all'interno della Traduttologia e, in secondo luogo, di quelle impiegate specificamente in studi di autotraduzione. Innanzitutto, occorre precisare che per 'tecnica di traduzione' intendo l'accezione impiegata da Amparo Hurtado Albir, quando propone una distinzione tra 'tecnica di traduzione' e 'metodo di traduzione'⁵⁴⁹. Con il termine 'metodo di traduzione' l'autrice indica alcuni principi che il traduttore decide di rispettare in tutto il processo traduttivo a seconda degli obiettivi che intende o deve perseguire. Il 'metodo di traduzione', pertanto, indica un'opzione globale che percorre tutto il testo; la 'tecnica di traduzione'

⁵⁴⁸ *Ivi*, pp.56-59

⁵⁴⁹ cfr. AMPARO HURTADO ALBIR, *op.cit.*, pp.241-257

è, invece, l'applicazione verbale concreta del metodo visibile nel risultato e che interessa piccoli frammenti testuali⁵⁵⁰.

Alcune classificazioni di 'metodo di traduzione' esistenti riguardano la dicotomia storica di 'traduzione letterale' vs 'traduzione libera' o di 'equivalenza sul piano linguistico' vs 'equivalenza sul piano testuale'. Julian House suddivide la traduzione in 'traduzione esplicita' (*overt translation*) vs 'traduzione implicita' (*covert translation*) (1977); Peter Newmark in 'traduzione semantica' (*semantic translation*) vs 'traduzione comunicativa' (*communicative translation*) (1981; 1988); Gideon Toury propone i concetti di 'accettabilità' (*acceptability*) e 'adeguatezza' (*adequacy*) (1980); e Lawrence Venuti quelli di 'straniamento' (*foreignizing*) e 'addomesticamento' (*domesticating*) (1995; 1998)⁵⁵¹.

Seguono le principali proposte di classificazione di tecniche di traduzione prima all'interno dei *Translation Studies* e poi dei *Self-translation Studies*.

4.2.1. La proposta di Vinay e Darbelnet

Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet furono i primi, nel 1958, a introdurre il concetto di 'tecnica di traduzione' e a proporre una classificazione. Lo fecero all'interno dei loro studi di stilistica comparata, realizzando analisi in parallelo tra il francese e l'inglese e impiegando la denominazione 'procedimenti di traduzione' (*translation procedures*)⁵⁵². Dopo aver identificato due metodi di traduzione (*translation strategies*) – 'traduzione diretta' o 'traduzione laterale' (*direct translation* o *literal translation*) vs 'traduzione obliqua' (*oblique translation* o *free translation*)–,

⁵⁵⁰ cfr. *Ivi*, p.249

⁵⁵¹ cfr. JULIANE HOUSE, *A Model for Translation Quality Assessment*, Gunter Narr, Tubinga 1977; PETER NEWMARK, *Approaches to translation*, Pergamon Press, Oxford 1981; PETER NEWMARK, *A textbook of Translation*, Prentice Hall, London 1988; PETER NEWMARK *About Translation*, Multilingual Matters, Clevedon 1991; GIDEON TOURY, *In Search of a Theory of Translation*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University 1980; LAWRENCE VENUTI, *The Translator's Invisibility*, *op.cit.*; LAWRENCE VENUTI, *The Scandals of Translation*, *op.cit.*

⁵⁵² cfr. JEAN-PAUL VINAY – JEAN DARBELNET (a cura di), *Stylistique comparée du français et de l'anglais: Méthode de traduction*, Didier, Paris 1958, trad. ing. di Juan Sager – Marie-Jo Hamel, *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology of Translation*, John Benjamins, Amsterdam and Philadelphia 1995

i due autori propongono sette ‘procedimenti di traduzione’, tre ‘diretti’ e quattro ‘obliqui’. I ‘procedimenti di traduzione diretti’ sono:

1. ‘prestito’ (*borrowing*): una parola straniera viene trasposta direttamente nella traduzione mantenendo la stessa forma, senza essere tradotta;
2. ‘calco’ (*calque*): il termine o sintagma straniero viene tradotto letteralmente;
3. ‘traduzione letterale’ (*literal translation*): traduzione parola per parola.

I ‘procedimenti di traduzione obliqua’, che, secondo questi autori, dovrebbero essere impiegati soltanto laddove una ‘traduzione diretta’ sarebbe considerata “‘unacceptable’ for what are grammatical, syntactic or pragmatic reasons”⁵⁵³, sono:

1. ‘trasposizione’ (*transposition*): viene modificata la categoria grammaticale, per esempio, un nome può essere sostituito da un verbo o, viceversa, un verbo da un sostantivo;
2. ‘modulazione’ (*modulation*): vengono cambiati il punto di vista o la categoria di pensiero, come ‘astratto’ al posto di ‘concreto’, ‘particolare’ al posto di ‘generale’, ‘effetto’ sostituito da ‘causa’, ecc.;
3. ‘equivalenza’ (*equivalence* o *idiomatic translation*): uno stesso significato è espresso attraverso parole differenti. Sono due esempi la traduzione di espressioni idiomatiche e di proverbi;
4. ‘adattamento’ (*adaptation*): utilizzo di un equivalente per riferirsi a un elemento inesistente o incomprensibile nella cultura meta.

A questi sette procedimenti di base, Vinay e Darbelnet ne aggiungono altri sedici:

1. ‘compensazione’ (*compensation*): introduzione di un elemento o di un effetto stilistico in un punto differente rispetto a dove era inserito nel testo originale;

⁵⁵³ JEAN-PAUL VINAY – JEAN DARBELNET (a cura di), *op.cit.*, pp.34-35. Vinay e Darbelnet affermano che “literalness should only be sacrificed because of structural and metalinguistic requirements and only after checking that the meaning is fully preserved” (*Ivi*, p.288)

2. ‘dissoluzione’ (*disolution*): uno stesso significato viene espresso con un maggior numero di parole nella traduzione;
3. ‘concentrazione’ (*concentration*): in opposizione alla ‘dissoluzione’, nella ‘concentrazione’ uno stesso significato viene reso con un minor numero di parole;
4. ‘amplificazione’ (*amplificaiton*): simile alla ‘dissoluzione’, consiste nell’impiego di un maggior numero di parole. Secondo gli autori, la ‘dissoluzione’ è una questione di *langue*, mentre l’‘amplificazione’ di *parole*. La seconda può essere impiegata per colmare lacune nel testo meta o esprimere meglio il significato di una parola;
5. ‘economia’ (*economy*): al contrario dell’‘amplificazione’, è l’impiego di un minor numero di parole nella traduzione;
6. ‘rinforzo’ (*reinforcement*): tipologia di ampliamento tipico delle traduzioni tra il francese e l’inglese, dove alcune preposizioni o congiunzioni inglesi hanno bisogno di un rinforzo per essere rese in francese;
7. ‘condensazione’ (*condensation*): l’opposto del ‘rinforzo’;
8. ‘esplicitazione’ (*explicitation*): informazioni implicite nel testo di partenza vengono esplicitate nella traduzione;
9. ‘implicitazione’ (*implication*): in opposizione all’‘esplicitazione’, informazioni esplicite nel testo di partenza vengono lasciate sottintese nella traduzione;
10. ‘generalizzazione’ (*generalization*): un termine viene tradotto con uno più generale;
11. ‘particolarizzazione’ (*particularization*): l’opposto della ‘generalizzazione’;
12. ‘articolazione’ (*articulation*): impiego di elementi linguistici di articolazione non presenti nel testo di partenza;
13. ‘giustapposizione’ (*juxtaposition*): opposta all’‘articolazione’, è l’assenza di elementi linguistici di articolazione presenti nel testo di partenza;
14. ‘grammaticalizzazione’ (*grammaticalization*): sostituzione di elementi lessicali con elementi grammaticali;
15. ‘lessicalizzazione’ (*lexicalization*): è il procedimento opposto alla ‘grammaticalizzazione’;

16. ‘inversione’ (*inversion*): modifica dell’ordine delle parole.

Queste categorie sono state successivamente riviste da molti altri autori, tra cui Gerardo Vázquez Ayora, Valentín García Yebra, Michel Ballard, Peter Newmark ed Henry Van Hoof⁵⁵⁴.

4.2.2. *Le proposte dei traduttori biblici*

A differenza di Vinay e Darbelnet, i traduttori biblici Eugene Albert Nida, Charles Russell Taber e Jean Claude Margot non propongono una lista di tecniche di traduzione ben definita, ma sollevano una serie di considerazioni per i casi in cui non esistono equivalenze tra testo di partenza e testo di arrivo, con particolare attenzione agli elementi culturali. Nida utilizza il termine ‘tecniche di adeguamento’ (*techniques of adjustment*) per indicare le tecniche di traduzione di questi elementi volte ad adattare il testo ai nuovi lettori e le divide in quattro categorie: ‘aggiunte’ (*additions*), ‘omissioni’ (*subtractions*), ‘alterazioni’ (*alterazione*) e ‘note a piè di pagina’ (*footnotes*)⁵⁵⁵.

In riferimento alle ‘aggiunte’, Nida, Taber e Margot propongono una divisione tra ‘parafrasi legittima’ (*legitimate paraphrasing*) e ‘parafrasi illegittima’ (*illegitimate paraphrasing*)⁵⁵⁶. La prima rappresenta una traduzione più lunga rispetto al testo originario, ma la causa è legata alle proprietà della lingua stessa e non si producono modifiche nel significato, come nel caso del procedimento di ‘amplificazione’ proposto da Vinay e Darbelnet⁵⁵⁷. Al contrario, la ‘parafrasi illegittima’ consiste nell’aggiunta di elementi che intervengono sul significato del testo, modificandolo.

⁵⁵⁴ cfr. GERARDO VÁZQUEZ AYORA, *Introducción a la Traductología*, Georgetown University Press, Washington D.C. 1977; VALENTÍN GARCÍA YEBRA, *op.cit.*; MICHEL BALLARD, *La traduction: de l’anglais au français*, Nathan, Paris 1987; PETER NEWMARK, *A textbook, op.cit.*; HENRY VAN HOOFF, *Traduire l’anglais*, Duculot, Paris 1989

⁵⁵⁵ cfr. EUGENE ALBERT NIDA, *Toward a science of translating*, E. J. Brill, Leiden, 1964, p.226

⁵⁵⁶ cfr. EUGENE ALBERT NIDA – CHARLES RUSSELL TABER (a cura di), *The Theory and Practice of Translation*, E. J. Brill, Leiden 1969; JEAN CLAUDE MARGOT, *Traduire sans trahir*, l’Age d’Homme, Lausana 1979

⁵⁵⁷ cfr. JEAN-PAUL VINAY – JEAN DARBELNET (a cura di), *op.cit.*

All'interno della 'parafrasi illegittima', Nida risalta l'uso dell' 'equivalente descrittivo' (*descriptive equivalente*), ovvero l'introduzione di descrizioni che sostituiscono termini presenti nel testo di partenza sconosciuti e pertanto possibilmente incomprensibili per il nuovo lettore⁵⁵⁸.

La tecnica di traduzione messa al primo posto dai traduttori biblici è, tuttavia, la 'sostituzione culturale' (*cultural substitution*), consistente nella sostituzione di elementi culturali appartenenti al sistema di partenza con i rispettivi equivalenti nel sistema di arrivo⁵⁵⁹. Non bisogna dimenticare che le riflessioni di questi autori si inseriscono nella tradizione che difende la realizzazione di traduzioni *target-oriented* che privilegiano l'adattamento del testo alle aspettative e alle conoscenze del nuovo lettore. La tecnica della 'sostituzione culturale' è, per questi autori, essenziale per l'ottenimento di quella che Nida definisce 'equivalenza dinamica' (*dynamic equivalence*), in opposizione all' 'equivalenza formale' (*formal equivalence*), *source-oriented* e orientata al testo di partenza⁵⁶⁰. L'esempio più celebre presentato da questi autori è la traduzione di *Lamb of God* (Agnello di Dio). In certe culture, come in quelle cristiane, l'agnello simbolizza l'innocenza. Tuttavia, una traduzione letterale creerebbe problemi per quelle culture in cui questo animale non è conosciuto o non simbolizza alcuna cosa. Per esempio, in occasione di una traduzione destinata agli eschimesi, viene trovato come equivalente *Seal of God* (Foca di Dio), dato che nella loro cultura la foca è simbolo di innocenza⁵⁶¹.

4.2.3. Le puntualizzazioni di Delisle

Jean Delisle è uno dei numerosi autori che hanno ripreso i procedimenti di traduzione proposti da Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet, apportandovi alcune precisazioni. In primo luogo, in *La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la*

⁵⁵⁸ cfr. EUGENE ALBERT NIDA, *Toward a science*, *op.cit.*, p.237

⁵⁵⁹ cfr. EUGENE ALBERT NIDA – CHARLES RUSSELL TABER (a cura di), *op.cit.*

⁵⁶⁰ cfr. EUGENE ALBERT NIDA, *Toward a science*, *op.cit.*; EUGENE ALBERT NIDA, "Linguistics and Ethnology in Translation – Problems", *Word*, 1945, 2, pp.194-208

⁵⁶¹ cfr. EDWIN GENTZLER, *Contemporary Translation Theories*, Multilingual Matters, Clevedon 2001, p.59

traduction professionnelle de l'angolais vers le français (1993), Delisle condensa i procedimenti di 'rinforzo' vs 'condensazione' e di 'amplificazione' vs 'economia' in una sola dicotomia: 'rinforzo' (*étoffement*) vs 'economia' (*économie*)⁵⁶². Il 'rinforzo' consiste nell'uso di un maggior numero di parole nella traduzione rispetto al testo originario per esprimere lo stesso significato. Delisle riconosce tre tipologie di rinforzo:

1. 'dissoluzione' (*dilution*): corrisponde al procedimento omonimo proposto da Vinay e Darbelnet, ovvero la resa di uno stesso significato con un maggior numero di parole nella traduzione;
2. 'esplicitazione' (*explicitation*): coincide con l' 'esplicitazione' della classificazione di Vinay e Darbelnet. Si tratta del procedimento attraverso il quale informazioni implicite nel testo di partenza vengono esplicitate nella traduzione;
3. 'perifrasi' (*périphrase*): equivale all' 'amplificazione', ovvero l'impiego di un maggior numero di parole per colmare lacune nel testo meta, esprimere meglio il significato di alcune parole, ecc.

L' 'economia' è la tecnica di traduzione per mezzo della quale si riduce il numero di parole impiegato rispetto al testo originario per esprimere il medesimo significato. Delisle la suddivide in tre sottocategorie:

1. 'concentrazione' (*concentration*): corrisponde al procedimento omonimo proposto da Vinay e Darbelnet, ovvero la resa di uno stesso significato con un minor numero di parole nella traduzione;
2. 'implicitazione' (*implicitation*): coincide con l' 'implicitazione' della classificazione di Vinay e Darbelnet. Si tratta del procedimento attraverso il quale informazioni esplicite nel testo di partenza vengono lasciate sottintese nella traduzione;

⁵⁶² JEAN DELISLE, *La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'angolais vers le français*, Coll. Pédagogie de la traduction, 1, Les Presses de l'Université d'Ottawa 1993

3. ‘concisione’ (*concision*): equivale all’‘economia’, ovvero l’impiego di un minor numero di parole nella traduzione. Si oppone alla ‘perifrasi’.

Inoltre, Delisle introduce quattro ulteriori procedimenti di traduzione:

1. ‘aggiunta’ (*addition*): introduzione ingiustificata di elementi stilistici o informazioni non presenti nel testo originale;
2. ‘omissione’ (*omission*): al contrario dell’‘aggiunta’, si tratta della soppressione arbitraria di questi elementi;
3. ‘parafrasi’ (*paraphrase*): abuso di giri di parole e perifrasi. Questa tecnica coincide con la ‘parafrasi illegittima’ proposta da Nida, Taber e Margot⁵⁶³, che consiste nell’aggiunta di elementi che modificano il significato del testo originale;
4. ‘creazione discorsiva’ (*création discursive*): per mezzo di questa tecnica di traduzione si producono equivalenze imprevedibili, il cui significato nelle due versioni non coincide l’uno con l’altro.

Con eccezione della ‘creazione discorsiva’, Delisle ritiene questi procedimenti degli ‘errori di traduzione’.

4.2.4. Le puntualizzazioni di Newmark

Analogamente, Peter Newmark propone una classificazione di tecniche di traduzione –che definisce ‘procedimenti’–, unendo la proposta di Vinay e Darbelnet a quella dei traduttologi biblici e aggiungendovi cinque nuovi procedimenti⁵⁶⁴. Le cinque novità rispetto alle tassonomie precedenti sono:

⁵⁶³ cfr. EUGENE ALBERT NIDA – CHARLES RUSSELL TABER (a cura di), *op.cit.*; JEAN CLAUDE MARGOT, *op.cit.*

⁵⁶⁴ cfr. PETER NEWMARK, *A textbook*, *op.cit.*

1. ‘traduzione riconosciuta’ (*recognized translation*): uso di un termine o di un sintagma già conosciuto e accettato nel sistema di arrivo, ma che non viene considerato il più adeguato;
2. ‘equivalente funzionale’ (*functional equivalent*): procedimento attraverso il quale viene impiegato un termine culturalmente neutro accompagnato da una descrizione. Nella classificazione di Vinay e Darbelnet equivale a un ‘adattamento’ accompagnato da un’‘esplicitazione’;
3. ‘naturalizzazione’ (*naturalization*): adattamento di una parola straniera alla pronuncia e alla morfologia della lingua di arrivo;
4. ‘etichetta di traduzione’ (*translation label*): si tratta di una sorta di traduzione provvisoria e solitamente è resa attraverso una traduzione letterale di un nuovo termine;
5. ‘sinonimia’ (*synonymy*): uso di un termine che ha un significato simile a quello dell’originale, ma che non può essere considerato equivalente in tutti gli aspetti linguistici e sfumature semantiche.

Newmark sottolinea la possibilità di combinare due o più procedimenti, creando quelli che definisce ‘doppiette’, ‘triplette’ e ‘quadriette’.

4.2.5. *La proposta di Molina Martínez e Hurtado Albir*

In *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología* (2001), dopo aver offerto un panorama delle principali classificazioni esistenti –che coincidono con quelle da me presentate fin qui–, Amparo Hurtado Albir, in collaborazione con Lucía Molina Martínez, propone un approccio funzionale e dinamico individuando diciotto ‘tecniche di traduzione’⁵⁶⁵:

⁵⁶⁵ cfr. AMPARO HURTADO ALBIR, *op.cit.*, pp.256-271; LUCÍA MOLINA MARTÍNEZ, *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español*, Tesi di dottorato, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra 2001, pp.99-117

1. ‘adattamento’ (*adaptación*): sostituzione di un elemento proprio della cultura di partenza con uno equivalente nella cultura di arrivo;
2. ‘ampliamento linguistico’ (*ampliación lingüística*): invece di utilizzare lo stesso numero di parole della lingua originale, con questa tecnica vengono aggiunti elementi linguistici nella traduzione. L’‘ampliamento linguistico’ si oppone alla ‘compressione linguistica’;
3. ‘amplificazione’ (*amplificación*): introduzione di precisazioni non presenti nel testo originale, tra cui informazioni aggiuntive, parafrasi esplicative, note a piè di pagina o glossari. L’‘amplificazione’ si oppone all’‘elisione’;
4. ‘calco’ (*calco*): traduzione semantica di alcuni elementi linguistici attraverso la loro traduzione letterale;
5. ‘compensazione’ (*compensación*): un’informazione o un effetto stilistico presenti nell’originale e che non si sono potuti o voluti rendere nella traduzione nella stessa posizione vengono introdotti in un altro momento;
6. ‘compressione linguistica’ (*compresión lingüística*): si oppone all’‘ampliamento linguistico’ e consiste nel non utilizzare lo stesso numero di parole rispetto all’originale, ma una quantità inferiore, sintetizzando alcuni elementi linguistici. Questa tecnica è molto frequentemente impiegata nel sottotitolaggio e nella traduzione simultanea, dove vi è la necessità di condensare le informazioni nel minor numero possibile di parole;
7. ‘creazione discorsiva’ (*creación discursiva*): un elemento o parte di testo viene sostituita con un’equivalenza totalmente diversa rispetto all’originale, nella forma e nel significato;
8. ‘descrizione’ (*descripción*): sostituzione di un termine o di un’espressione con una descrizione che ne spiega il significato;
9. ‘elisione’ (*elisión*): tramite questa tecnica di traduzione vengono omessi elementi presenti nel testo originale. L’‘elisione’ si oppone all’‘ampliamento’;
10. ‘equivalenza conosciuta’ (*equivalente acuñado*): impiego di un termine o di un’espressione già riconosciuta come equivalente nella lingua di arrivo. Ne sono due esempi la traduzione di espressioni idiomatiche e di proverbi;

11. ‘generalizzazione’ (*generalización*): nella traduzione viene impiegato un termine più generale o neutro rispetto all’originale. Si oppone alla ‘particolarizzazione’;
12. ‘modulazione’ (*modulación*): tramite questa tecnica di traduzione si modifica il punto di vista, la focalizzazione o la categoria di pensiero rispetto all’originale;
13. ‘particolarizzazione’ (*particularización*): in opposizione alla ‘generalizzazione’, con la tecnica della ‘particolarizzazione’ si usano termini più precisi e specifici rispetto a quelli presenti nell’originale;
14. ‘prestito’ (*préstamo*): trasferimento della parola straniera così come appare nell’originale;
15. ‘sostituzione’ (*sustitución*): un elemento linguistico viene sostituito da uno paralinguistico, o viceversa. Si tratta di una tecnica principalmente impiegata nell’interpretazione, dove un gesto può prendere il posto di alcune parole;
16. ‘traduzione letterale’ (*traducción literal*): si traduce il testo letteralmente, quasi parola per parola, rispettandone sia la forma che il contenuto;
17. ‘trasposizione’ (*transposición*): attraverso questa tecnica di traduzione, si cambia la categoria grammaticale di un elemento;
18. ‘variazione’ (*variación*): vengono modificati elementi linguistici o paralinguistici che interferiscono su aspetti della varietà linguistica: cambiamenti di tono, stile, dialetto sociale o geografico, idioletto del singolo personaggio, ecc.

4.2.6. *Tecniche di traduzione nell’analisi di autotraduzioni*

In ambito specificamente autotraduttologico sono poche le proposte e le applicazioni di metodologie di analisi realizzate a partire dall’osservazione di tecniche di traduzione. Nella sua monografia, Josep Miquel Ramis Llaneras manifesta proprio l’esistenza di questa lacuna all’interno dei *Self-Translation Studies* con le seguenti parole:

Una de les mancances generals per a l'estudi concret i exhaustiu de l'autotraducció és la falta d'un mètode d'anàlisi específic per encarar-se amb la complexitat d'aquest tipus de texts. La majoria de treballs sobre la matèria no expliciten (o no tenen) un mètode d'anàlisi, la qual cosa crea un buit metodològic important a l'hora de saber de quina manera encaren el fenomen i com tracten els textos analitzats⁵⁶⁶.

In primo luogo, Ramis Llaneras afferma che questa carenza sia dovuta principalmente a due ragioni:

1. l'estensione limitata degli studi effettuati: finora la maggior parte degli studi sull'autotraduzione realizzati è stata pubblicata in riviste specializzate o raccolte di articoli e non in forma di monografie. Pertanto, il limitato spazio disponibile non ha reso possibile l'incorporazione –o quanto meno l'esplicitazione– di una metodologia d'analisi;
2. la natura degli studi: questi contributi hanno presentato l'autotraduzione da un punto di vista generale, storico o sociolinguistico o hanno avuto l'obiettivo di analizzare aspetti molto concreti dell'autotraduzione. Di conseguenza, non si è considerata necessaria l'applicazione di una metodologia universale di analisi⁵⁶⁷.

A partire da queste constatazioni, Ramis Llaneras proclama la necessità di realizzare studi di autotraduzioni “d'una manera sistemàtica, clara i transparent a partir de l'únic document objectivable: el text”⁵⁶⁸ e, nel capitolo finale della monografia, dopo aver mostrato i contributi degli unici tre studiosi che hanno analizzato autotraduzioni per mezzo di tecniche di traduzione, apporta la sua proposta di una metodologia per l'analisi di autotraduzioni⁵⁶⁹.

⁵⁶⁶ JOSEP MIQUEL RAMIS LLANERAS, *Autotraducció. De la teoria, op.cit.*, p.126

“Una delle carenze generali per uno studio concreto ed esaustivo dell'autotraduzione è l'inesistenza di una metodologia d'analisi specifica per affrontare la complessità di questa tipologia di testi. La maggior parte degli studi sull'argomento non explicitano (o non possiedono) una metodologia di analisi. Ciò crea una lacuna metodologica importante nel momento in cui si decide il modo in cui affrontare il fenomeno e come trattare i testi analizzati”. (traduzione mia)

⁵⁶⁷ *Ibidem*

⁵⁶⁸ *Ibidem*

“in un modo sistematico, chiaro e trasparente a partire dall'unico documento oggettivabile: il testo”. (traduzione mia)

⁵⁶⁹ cfr. JOSEP MIQUEL RAMIS LLANERAS, *Autotraducció. De la teoria, op.cit.*, pp.126-147

4.2.6.1. La proposta di Eymar

Il primo contributo che Ramis Llaneras presenta è la tesi dottorale di Marcos Eymar, intitolata *La langue plurielle: le bilinguisme littéraire franco-espagnol dans les lettres hispano-américaines (1890-1950)* e discussa nel 2008⁵⁷⁰. Attraverso l'analisi comparata di *Si Loti était venu* (1927) e l'autotraduzione *Páginas escogidas* (1947) dello scrittore peruviano Ventura García Calderón, Eymar si pone due obiettivi:

1. realizzare una comparazione puramente linguistica delle due versioni, osservando le influenze e le interferenze (fonetiche, lessicali, sintattiche e metriche) tra le due lingue impiegate (il francese e lo spagnolo);
2. analizzare le libertà che l'autotraduttore si concede nella sua doppia qualità di autore e traduttore, estraendo quelle che definisce 'trasformazioni dell'autotraduzione' (*transformacions de l'autotraducció*)⁵⁷¹.

Eymar ritiene che queste 'trasformazioni dell'autotraduzione' non siano ammesse a un traduttore allografo⁵⁷² e le divide in tre tipologie:

1. 'trasformazioni stilistiche' (*transformacions estilístiques*), a loro volta suddivise in cinque categorie:
 - 1.1. 'soppressioni' (*supressions*);
 - 1.2. 'amplificazioni' (*amplificacions*);
 - 1.3. 'sostituzioni' (*substitucions*);
 - 1.4. 'evoluzione stilistica' (*evolució estilística*);
 - 1.5. 'tempo delle lingue' (*temps de les llengües*);

⁵⁷⁰ MARCOS EYMAR, *op.cit.* cfr. JOSEP MIQUEL RAMIS LLANERAS, *Autotraducció. De la teoria, op.cit.*, pp.126-147

⁵⁷¹ cfr. *Ivi.*, p.637

⁵⁷² cfr. *Ibidem*

2. ‘trasformazioni strutturali’ (*transformacions estructurals*): riguardano l’adattamento o naturalizzazione del testo al nuovo lettore;
3. ‘trasformazioni contestuali’ (*transformacions contextuals*): si riferiscono a elementi ‘esterni’ al testo, come paratesti, citazioni, dediche, ma anche l’eliminazione, l’esplicitazione o la modifica di elementi culturali⁵⁷³.

Ramis Llaneras osserva alcune inconsistenze nella proposta di Eymar. In primo luogo, riscontra che, all’interno delle ‘trasformazioni stilistiche’, vi è una mescolanza tra elementi oggettivi (‘soppressioni’, ‘amplificazioni’ e ‘sostituzioni’) ed elementi soggettivi (‘evoluzione stilistica’ e ‘tempo delle lingue’), cosa che impedisce un’analisi rigorosamente neutra dell’autotraduzione. Inoltre, Ramis Llaneras si domanda se non siano stilistiche tutte le trasformazioni apportate in un’opera letteraria, anche quelle che Eymar inserisce tra le ‘trasformazioni contestuali’⁵⁷⁴. In terzo luogo, in relazione alle ‘trasformazioni strutturali’, lo studioso sottolinea che non tutte le autotraduzioni si pongono come obiettivo il conseguimento di un adattamento e addomesticamento del testo per il nuovo destinatario, ma che ciò dipende da molti fattori, tra cui la distanza linguistica, culturale e ideologica tra i due sistemi, l’autore e il punto di vista letterario e traduttologico che assume⁵⁷⁵. Infine, Ramis Llaneras considera che le categorie proposte da Eymar siano “interessants, però resulten força específiques i poc extrapolables des d’un punt de vista descriptivista de la traducció, si no és que es volen deixar molts caps sense lligar”⁵⁷⁶. Le trasformazioni che propone Eymar sono, infatti, collegate al suo obiettivo di dimostrare la capacità dell’autotraduttore di “remplacer certains éléments de l’original par d’autres qui ne se gardent pas avec eux de relations d’équivalence”⁵⁷⁷ e non si possono considerare una metodologia di analisi per le autotraduzioni applicabile universalmente.

⁵⁷³ cfr. JOSEP MIQUEL RAMIS LLANERAS, *Autotraducció. De la teoria, op.cit.*, pp.128-129

⁵⁷⁴ cfr. *Ibidem*

⁵⁷⁵ cfr. *Ivi*, p.128

⁵⁷⁶ *Ivi*, p.129

“Interessanti, ma risultano essere troppo specifiche e poco estrapolabili da un punto di vista descrittivista della traduzione, a meno che si vogliano lasciare molte questioni in sospenso”. (traduzione mia)

⁵⁷⁷ cfr. MARCOS EYMAR, *op.cit.*, p.637

“sostituire alcuni elementi dell’originale con altri con cui non possiedono alcun rapporto di equivalenza”. (traduzione mia)

4.2.6.2. La proposta di López López-Gay

In diversi contributi, di cui si sottolineano la monografia *(Auto)traducción y (re)creación. Un pájaro quemado vivo*, de Agustín Gómez Arcos (2005) e, soprattutto, la sua tesi di dottorato, intitolata *La autotraducción literaria: traducibilidad, fidelidad, visibilidad. Análisis de las autotraducciones de Agustín Gómez-Arcos y Jorge Semprún* (2008), Patricia López López-Gay propone una metodologia per lo studio di autotraduzioni che si basa sull'analisi comparata delle versioni volta a individuare quelle che definisce 'trasformazioni di autotraduzione' (*transformaciones de autotraducción*)⁵⁷⁸. La traduttologa impiega un metodo ipotetico-deduttivo per mezzo del quale descrive casi concreti di autotraduzione, in particolare, analizza le opere scritte in spagnolo e autotradotte in francese *Un pájaro quemado vivo / Un oiseau brûlé vif* (1984 / 1986) di Agustín Gómez-Arcos e *Federico Sánchez se despide de ustedes / Federico Sanchez vous salue bien* (1993) di Jorge Semprún. Con analogie rispetto alla proposta di Eymar, López López-Gay recupera la definizione di 'trasformazioni di traduzione' impiegata da Anton Popovič, con cui il semiologo cecoslovacco denota le modifiche apportate in una traduzione che non sono presenti nell'originale o che lo sono in una posizione diversa, e la applica all'autotraduzione per indicare "aquellas transformaciones de traducción que remiten a la doble posición que el autor-traductor ocupa en el campo literario" e che non sarebbero accettate nel caso fosse un traduttore allografo a realizzare la traduzione⁵⁷⁹. Obiettivo di López López-Gay è di mostrare le libertà dell'autotraduttore rispetto a quelle di cui dispone un traduttore allografo⁵⁸⁰. A differenza di Eymar, però, López

⁵⁷⁸ cfr. PATRICIA LÓPEZ LÓPEZ-GAY, *(Auto)traducción y (re)creación*, op.cit.; –, *La autotraducción literaria: traducibilidad*, op.cit.

⁵⁷⁹ ANTON POPOVIČ, "The Concept "Shift of Expression" in Translation Analysis", in JAMES HOLMES – FRANS DE HAAN – ANTON POPOVIČ (a cura di), *The Nature of Translation*, ACCO, Lovaina 1970, pp. 78-87, citato in PATRICIA LÓPEZ LÓPEZ-GAY, *La autotraducción literaria*, op.cit., p.189; PATRICIA LÓPEZ LÓPEZ-GAY, *(Auto)traducción y (re)creación*, op.cit., p.67

⁵⁸⁰ cfr. PATRICIA LÓPEZ LÓPEZ-GAY, *La autotraducción literaria*, op.cit., p.184

López-Gay concentra la sua analisi esclusivamente su elementi osservabili oggettivamente e divide le ‘trasformazioni di autotraduzione’ in tre categorie:

1. ‘aggiunta’ (*adición*): tutte le forme di ampliamento;
2. ‘soppressione’ (*supresión*): qualsiasi tipo di omissione;
3. ‘sostituzione’ (*sustitución*): la combinazione di ‘soppressione’ e ‘aggiunta’⁵⁸¹.

Ramis Llaneras riconosce gli aspetti positivi che conseguono al basare la propria osservazione su elementi tangibili. Tuttavia, il fatto di concentrarsi solamente sulle libertà che un autotraduttore si concede nel momento in cui traduce le proprie opere non permette di considerare la metodologia di López López-Gay applicabile a tutti i casi. In primo luogo, verrebbero esclusi quegli scrittori che seguono un processo di traduzione ‘letterale’. Secondo Ramis Llaneras, “si realment es vol saber com actua un autotraductor, cal analitzar tots els processos que realitza, no tan sols aquells que impliquen la seva llibertat d’autor”⁵⁸². Di conseguenza, per il traduttore catalano, tutte le discrepanze rispetto all’originale dovrebbero essere considerate delle ‘trasformazioni di autotraduzione’, non solo quelle che si ritengono essere una conseguenza e risultato dell’autorialità dell’autotraduttore⁵⁸³.

4.2.6.3. La proposta di Collinge

L’ultima metodologia di analisi per l’autotraduzione che presenta Ramis Llaneras è quella che propone Linda Collinge nel suo studio *Beckett traduit Beckett: de Malone meurt à Malone Dies l’imaginaire en traduction* (2010), in cui la studiosa paragona le versioni in francese e in inglese di alcune opere di Samuel Beckett,

⁵⁸¹ cfr. *Ivi*, p.189

⁵⁸² JOSEP MIQUEL RAMIS LLANERAS, *Autotraducció. De la teoria, op.cit.*, p.130

“se si vuole sapere veramente come agisce un autotraduttore, è necessario analizzare tutti i processi che realizza, non solo quelli che implicano la sua libertà d’autore”. (traduzione mia)

⁵⁸³ cfr. *Ivi*, p.131

effettuando un'analisi microtestuale dei testi con l'obiettivo di individuarne le divergenze⁵⁸⁴.

Collinge presenta queste discrepanze utilizzando un criterio puramente cronologico: attraverso una tabella suddivisa in tre colonne, propone i testi in francese e in inglese nella prima e nella seconda colonna rispettivamente e, nell'ultima, inserisce un commento in cui indica il fenomeno traduttivo impiegato –'aggiunta', 'omissione', 'ripetizione', 'esplicitazione', 'implicitazione', ecc.– man mano che questo compare nel testo. Successivamente, suddivide le divergenze in due gruppi: quelle imposte dalla lingua stessa e quelle dovute all'intervento dell'autore. Infine, le raccoglie in più categorie non a seconda del tipo di tecnica traduttiva utilizzata, ma in aree tematiche, come per esempio 'connotazioni umoristiche', 'auto-ironia', 'le figure di padre e madre come minaccia' o 'la morte'⁵⁸⁵.

Secondo Ramis Llaneras, una metodologia di analisi di questo tipo non può considerarsi applicabile universalmente, dato che risponde alle necessità concrete di Collinge imposte dai suoi obiettivi di ricerca ed è quindi trasferibile all'analisi di poche opere. In secondo luogo, il fatto di presentare le divergenze proponendo le due versioni a fronte ha come risultato una tabella di dimensione incontrollate. La proposta di Collinge risulta così, secondo l'esperto, "massa vaga i gens operativa per fer servir de model"⁵⁸⁶.

4.2.6.4. *La proposta di Ramis Llaneras*

Dopo aver esposto e offerto alcuni giudizi sulle tre proposte degli studiosi che hanno analizzato autotraduzioni per mezzo di tecniche di (auto)traduzione ed essere giunto alla conclusione che nessuna di queste risponda al proposito di trovare un sistema di analisi che sia "universalitzable i útil per a qualsevol tipus

⁵⁸⁴ LINDA COLLINGE, *Beckett traduit Beckett: de Malone meurt à Malone Dies l'imaginaire en traduction*, Librairie Droz, Ginevra 2010

⁵⁸⁵ cfr. JOSEP MIQUEL RAMIS LLANERAS, *Autotraducció. De la teoria, op.cit.*, pp.132-133

⁵⁸⁶ *Ivi*, p.133

"troppo imprecisa e per niente operativa se la si vuole impiegare come modello". (traduzione mia)

d'autotraducció"⁵⁸⁷, Ramis Llaneras propone una sua metodologia per l'analisi di autotraduzioni⁵⁸⁸. Nella sua tesi di dottorato (2011), il traduttore catalano si era già imposto l'obiettivo di stabilire un "mètode d'anàlisi per a l'autotraducció [...] que pugui ser exportable a l'anàlisi d'altres autotraduccions, és a dir, proposar un mètode tan complet com sigui possible, útil, manejable i flexible per a l'anàlisi exhaustiva de qualsevol autotraducció"⁵⁸⁹. In quell'occasione, aveva applicato la sua proposta all'analisi di *Terres de l'Ebre* (1932) e *Tierras del Ebro* (1940) di Sebastià Juan Arbó nelle loro prime versioni in catalano e in castigliano. Nella monografia *Autotraducció. De la teoria a la pràctica* (2014) apporta alcune modifiche alla sua proposta.

In primo luogo, decide di impiegare il termine 'variazione' (*canvi*), considerandola un'espressione oggettiva, per indicare i punti divergenti tra i testi nelle due lingue⁵⁹⁰. Lo scopo della sua metodologia di analisi è, infatti, quello di presentare i dati nel modo più obiettivo possibile, senza offrire giudizi soggettivi, semplicemente descrivendo e mai prescrivendo⁵⁹¹.

Ramis Llaneras ritiene fondamentale analizzare l'autotraduzione nella sua totalità, anche come traduzione e non unicamente per le peculiarità specifiche dovute alla doppia autorialità di cui gode colui che realizza la traduzione, come invece fa López López-Gay. Si tratta, pertanto, di partire da un'analisi convenzionale che consideri l'autotraduzione come traduzione per poi passare a un'analisi specifica, identificando quelle che definisce 'variazioni specifiche dell'autore' (*canvis específics d'autor*) o, coniato il termine impiegato da López López-Gay, 'trasformazioni dell'autotraduzione' (*transformacions d'autotraducció*)⁵⁹².

Ramis Llaneras divide così le 'variazioni' in cinque grandi categorie, che sono a loro volta suddivise in diverse sottocategorie:

⁵⁸⁷ *Ibidem*

"universalizzabile e utile per ogni tipo di autotraduzione". (traduzione mia)

⁵⁸⁸ cfr. *Ivi*, pp.126-147

⁵⁸⁹ JOSEP MIQUEL RAMIS LLANERAS, *Autotraducció i Sebastià Juan Arbó. El cas de Terres de l'Ebre*, tesi di dottorato, Universitat Pompeu Fabra, Barcellona 2011, p.8

"metodo di analisi per l'autotraduzione [...] che possa essere riprodotto nell'analisi di altre autotraduzioni. Si tratta, quindi, di proporre un metodo il più completo possibile, utile, pratico e flessibile per un'analisi esaustiva di qualsiasi autotraduzione". (traduzione mia)

⁵⁹⁰ cfr. JOSEP MIQUEL RAMIS LLANERAS, *Sebastià Juan Arbó, autotraductor: de Terres, op.cit.*, p.28

⁵⁹¹ cfr. JOSEP MIQUEL RAMIS LLANERAS, *Autotraducció. De la teoria, op.cit.*, pp.135-136

⁵⁹² cfr. *Ivi*, pp.136-137

1. ‘variazioni lessicali o d’espressione’ (*canvis lèxics o d’expressió*): riguardano modifiche che interessano elementi lessicali o locuzioni ed espressioni con un significato prestabilito. Possono essere:
 - 1.1. ‘variazione del referente’ (*canvi de referent*): modifica del soggetto descritto;
 - 1.2. ‘modulazione del referente’ (*modulació del referent*): la realtà descritta non cambia, ma viene in qualche modo attenuata o intensificata;
 - 1.3. ‘variazioni esclusivamente stilistiche’ (*canvis exclusivament estilístics*): modifiche che riguardano il lessico o locuzioni e frasi fatte e che si ricollegano unicamente al gusto personale o congiunturale del momento.

Oltre a queste tre sottocategorie, che si potrebbero definire fisse, Ramis Llaneras ne indica altre che possono variare ed essere inserite a seconda dell’opera studiata, dell’autore, delle lingue coinvolte o altri fattori determinanti che dipendono dagli obiettivi specifici della ricerca, come per esempio i ‘nomi propri’ (*noms propis*) –suddivisi a loro volta in ‘toponimi’ (*topònims*) o ‘antroponimi’ (*antropònims*)–, le ‘canzoni’ (*cançons*) o i ‘dialettalismi’ (*dialectalismes*);
2. ‘variazioni morfosintattiche’ (*canvis morfosintàctis*): si tratta di tutte quelle variazioni che hanno una relazione con gli elementi morfologici e sintattici del linguaggio. In questa categoria rientrano le modifiche in:
 - 2.1. tempi verbali;
 - 2.2. numeri;
 - 2.3. preposizioni;
 - 2.4. punteggiatura: questa sottocategoria può essere ulteriormente divisa in:
 - 2.4.1. ‘variazioni minori’ (*canvis menors*): non comportano un cambiamento di frase, in quanto la modifica avviene all’interno della stessa frase;
 - 2.4.2. ‘variazioni maggiori’ (*canvis majors*): al contrario, una variazione maggiore provoca un cambiamento di frase;

3. ‘variazioni pragmatiche’ (*canvis pragmàtics*): si tratta di modifiche che intaccano la percezione dell’opera che ha il lettore, ma senza variarne il contenuto. In questa categoria rientrano:

3.1. ‘implicitazioni’ (*implicitacions*);

3.2. ‘esplicitazioni’ (*explicitacions*);

3.3. ‘modifiche del senso o del punto di vista’ (*canvis de sentit o punt de vista*);

3.4. ‘variazioni nell’ordine’ (*canvis d’ordre*).

Sottolinea Ramis Llaneras che le ‘implicitazioni’ e le ‘esplicitazioni’ si differenziano dalle ‘aggiunte’ e dalle ‘soppressioni’ –che inserisce tra le ‘variazioni specifiche dell’autore’–, in quanto queste ultime sono due fenomeni traduttivi che prevedono un maggior grado di libertà. Analogamente, le ‘variazioni nell’ordine’ consistono in ‘micro modifiche’ rispetto alla ‘permutazione’ e fanno riferimento a variazioni all’interno della stessa frase, come per esempio lo spostamento di un aggettivo o la modifica della pronominalizzazione verbale.

4. ‘variazioni linguistiche rispetto alla norma’ (*canvis lingüístics respecte a la normativa*): si riferiscono all’impiego di una lingua corretta o non corretta rispetto a quanto stabilito dalla norma linguistica di riferimento. Si tratta di un elemento di analisi molto interessante nel caso di traduzioni tra lingue in contatto, in quanto permette di osservare l’influenza che ha una lingua sull’altra, analizzando i fenomeni di ibridazione che si producono nella realizzazione di (auto)traduzioni⁵⁹³.

5. ‘variazioni specifiche dell’autore’ (*canvis específics d’autor*): sono gli stessi cambiamenti che Eymar e López López-Gay definiscono ‘trasformazioni di autotraduzione’ e la cui introduzione sembra potersi spiegare solamente per il fatto che sia l’autore della prima versione a realizzarne l’(auto)traduzione.

⁵⁹³ Questi fenomeni di ibridazione possono essere suddivisi in tre categorie: ‘interferenza’, ‘convergenza’ e ‘code-switching’. L’‘interferenza’ o ‘trasferimento’ si produce quando una lingua utilizza strutture incorrette secondo la sua norma; la ‘convergenza’ quando, al contrario, le strutture sono corrette, ma non comuni; infine, abbiamo fenomeni di ‘code-switching’ quando più lingue vengono inserite nello stesso discorso. Queste influenze possono darsi nei diversi livelli della lingua: fonetico, morfologico, sintattico e lessico-semantic. (cfr. CARMEN HERNÁNDEZ GARCÍA, *Algunas cuestiones más sobre el contacto de lenguas: Estudio de la interferencia lingüística del catalán en el español de Cataluña*, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona 1998)

Come López López-Gay, Ramis Llaneras divide le ‘variazioni specifiche dell’autore’ in:

- 5.1. ‘soppressioni’ (*supressions*): qualsiasi forma di omissione;
- 5.2. ‘aggiunte’ (*addicions*): ogni tipo di ampliamento;
- 5.3. ‘permutazioni’ (*permutacions*): fanno riferimento a quelle che López López-Gay chiama ‘sostituzioni’, ovvero la combinazione di ‘soppressione’ e ‘aggiunta’.

Tutte le categorie e sottocategorie elencate possono essere ulteriormente suddivise in microsezioni. Per esempio, all’interno delle ‘variazioni lessicali o d’espressione’, nella sottocategoria ‘modulazione del referente’ Ramis Llaneras inserisce l’‘intensificazione’ (*intensificació*), l’‘attenuazione’ (*atenuació*), l’‘imprecisione’ (*imprecisió*), la ‘precisione’ (*precisió*) e la ‘modifica della sfumatura semantica’ (*canvi de matís*)⁵⁹⁴.

4.2.6.5. *La proposta di Manterola*

Infine, ritengo indispensabile citare qui l’analisi di autotraduzioni che effettua Elizabete Manterola Agirrezabalaga in *La literatura vasca traducida* (2014) per alcune analogie rispetto alla metodologia da me impiegata per l’analisi delle autotraduzioni di Carme Riera⁵⁹⁵.

In questa monografia, l’esperta di traduttologia concentra le proprie attenzioni sul contesto basco e sull’analisi di alcune opere di Bernardo Atxaga. Dopo una presentazione della situazione sociolinguistica dei Paesi Baschi, Manterola analizza il catalogo ELI da lei redatto per mostrare cosa e come si è tradotto dal basco a partire dalla nascita della sua letteratura nel XVII secolo fino al 2010, raccogliendo i risultati ottenuti in base a diversi parametri, tra cui la cronologia delle traduzioni, il numero di opere originali per autore, il numero di pubblicazioni meta per autore, il numero di

⁵⁹⁴ cfr. JOSEP MIQUEL RAMIS LLANERAS, *Autotraducció. De la teoria, op.cit.*, pp.137-139

⁵⁹⁵ ELIZABETE MANTEROLA AGIRREZABALAGA, *La literatura vasca traducida, op.cit.*

lingue meta per autore, i titoli più tradotti, i traduttori, i generi letterari e le lingue meta⁵⁹⁶.

Dal catalogo ottenuto, Manterola seleziona le traduzioni che sono state realizzate verso lo spagnolo e analizza quali di queste sono autotraduzioni, quali (auto)traduzioni in collaborazione, quali traduzioni allografe e quali (auto)traduzioni dirette o indirette.

Conclude con una sezione dedicata a Bernardo Atxaga, lo scrittore e autotraduttore più prolifico dell'ambito basco, in cui analizza una selezione delle sue opere a livello paratestuale, macrotestuale e microtestuale.

L'analisi paratestuale consiste nella raccolta di informazioni provenienti dai peritesti (dati presenti nel libro, ma al di fuori del 'testo principale', come per esempio in copertina, nella pagina di copyright, in un prologo o in un epilogo) o dagli epitesti (interviste, articoli, lettere private, diari personali o siti web) delle opere (auto)tradotte volta a individuare di che tipo di (auto)traduzione si tratta e se il dato relativo al processo traduttologico viene o no dissimulato e in che modo.

La seconda fase di analisi coinvolge il livello macrotestuale e consiste nell'osservazione dei titoli e della struttura generale dei testi, come l'organizzazione e la suddivisione dei capitoli e dei paragrafi. In questo stadio, Manterola inserisce aspetti legati sia alle caratteristiche tipografiche come l'uso di caratteri romani o arabi nella numerazione dei capitoli, l'impiego del corsivo, di maiuscole, ecc., che quelle concernenti le illustrazioni, in particolare nel caso di opere appartenenti alla letteratura per l'infanzia e per ragazzi.

Infine, la terza fase è volta alla realizzazione di un'analisi microtestuale e comparata dei testi con l'obiettivo di rilevarne le divergenze. Manterola non si propone di effettuare un'analisi testuale dettagliata, ma di stabilire se la relazione che lega il testo originale e il testo meta sia conseguenza di un'autotraduzione, di un'(auto)traduzione in collaborazione, di una traduzione allografa o di un'(auto)traduzione diretta o indiretta. Con questo scopo, la tradutologa basca ha selezionato il 10% del corpus analizzato nelle fasi precedenti (circa 150.000 parole) e ha suddiviso le tecniche di (auto)traduzione –che ha definito 'trasformazioni' (*transformaciones*) o 'modifiche' (*modificaciones*)– osservate in tre categorie:

⁵⁹⁶ cfr. ELIZABETE MANTEROLA AGIRREZABALAGA, *La literatura vasca traducida*, op.cit. Il catalogo ELI è stato descritto nel capitolo 1 di questa tesi, si veda a p.43

1. ‘aggiunta’ (*adición*);
2. ‘eliminazione’ (*eliminación*);
3. ‘traduzione creativa’ (*traducción creativa*).

Infine, sempre all’interno di questa terza fase e con lo scopo di stabilire il processo (auto)traduttivo impiegato dai diversi (auto)traduttori, Manterola osserva il comportamento mantenuto nei confronti di due elementi che ritiene essenziali in particolare nelle opere di Bernardo Atxaga e in generale nella cultura basca: i nomi propri e i colori. A questi ultimi, difatti, sono ancora spesso associate correlazioni semantiche collegate ad antiche credenze e tradizioni del passato, a volte divergenti rispetto ai significati assegnati in altre lingue e culture. Per quanto riguarda la traduzione dei nomi propri, Manterola suddivide le tecniche impiegate in quattro categorie:

1. ‘trasferimento’ (*transferencia*);
2. ‘adattamento ortografico o culturale’ (*adaptación ortográfica o cultural*);
3. ‘traduzione linguistica’ (*traducción lingüística*);
4. ‘traduzione creativa’ (*traducción creativa*), a sua volta suddivisa in:
 - 4.1. ‘trasposizione’ (*transposición*);
 - 4.2. ‘aggiunta’ (*adición*);
 - 4.3. ‘omissione’ (*omisión*);
 - 4.4. ‘modifica’ (*modificación*).

Per quanto riguarda i colori, invece, osserva la traduzione di undici colori più frequenti (rosa, nero, verde, rosso, grigio, giallo, arancione, marrone, viola, bianco e blu) e, dopo aver osservato la frequenza con cui ognuno di questi compare nelle diverse opere analizzate e nelle rispettive (auto)traduzioni, li suddivide in:

1. ‘colori che sono stati mantenuti nell’(auto)traduzione’;
2. ‘colori che hanno subito una modifica nella tonalità’;
3. colori che sono stati eliminati’.

In seguito a quest'analisi in tre fasi, Manterola conclude presentando una tabella in cui vengono indicati i tipi di traduzione impiegati per la riproduzione delle opere in basco di Bernardo Atxaga in altre lingue.

4.3. Corpus e metodologia d'analisi

4.3.1. Corpus selezionato

Il corpus che ho selezionato per l'analisi delle opere di Carme Riera volta a dimostrare che l'autotraduzione può essere considerata transcreazione è composto dalle quattro opere qui sotto elencate, che a partire da questo momento verranno indicate con le seguenti sigle:

- **NQM:** *Natura quasi morta*;
- **NCM:** *Naturaleza casi muerta*;
- **VLTM:** *Venjaré la teva mort*;
- **VTM:** *Vengaré tu muerte*⁵⁹⁷.

Il corpus è pertanto composto da due opere scritte precedentemente in catalano e, successivamente (o quasi simultaneamente), redatte e pubblicate in spagnolo. Si tratta degli unici due romanzi polizieschi pubblicati dall'autrice catalana, rispettivamente nel 2011 e nel 2018 in entrambe le versioni nello stesso anno. La scelta di questi romanzi è conseguenza dell'iniziale volontà di selezionare le ultime opere pubblicate dall'autrice. Con questo obiettivo, avevo in un primo momento realizzato un'analisi comparata delle ultime cinque opere dell'autrice (*Natura quasi morta* / *Naturaleza casi*

⁵⁹⁷ Le edizioni consultate sono: CARME RIERA, *Natura quasi morta*, Labutxaca, Barcelona 2011; –, *Naturaleza casi muerta*, Debolsillo, Barcelona 2011; –, *Vengaré tu muerte*, Debolsillo, Barcelona 2018; –, *Venjaré la teva mort*, Edicions62, Barcelona 2018

muerta; Temps d'innocència / Tiempo de inocencia; La veu de la sirena / La voz de la sirena; Les darreres paraules / Las últimas palabras; e Venjaré la teva mort / Vengaré tu muerte). Tuttavia, a causa della natura di alcune di queste⁵⁹⁸, strettamente (auto)biografiche e dove, di conseguenza, l'aspetto finzionale è presente in misura minore rispetto a **NQM / NCM** e **VLTM / VTM**, e con la volontà di realizzare un'analisi ancora più dettagliata e approfondita ho, in un secondo momento, deciso di restringere il corpus e la mia scelta è ricaduta sulla selezione di questi due romanzi. Si tratta di opere che hanno tra loro diverse analogie. In primo luogo, sono entrambi romanzi gialli e, in secondo luogo, sono ambientati a Barcellona, quindi in un contesto bilingue. Alcuni luoghi in cui si muovono i personaggi sono gli stessi e uno di questi personaggi è presente in entrambi i romanzi: la vice ispettrice di polizia Manuela Vázquez, a cui l'autrice ha assegnato questo nome come un omaggio allo scrittore Manuel Vázquez Montalbán.

4.3.2. Metodologia d'analisi

L'analisi, similmente alla metodologia impiegata da Manterola per lo studio di alcune opere di Bernardo Atxaga⁵⁹⁹, e in conformità con lo schema proposto da José Lambert e Hendrik van Gorp per la descrizione di traduzioni⁶⁰⁰, è stata realizzata a tre fasi di analisi:

1. fase pretestuale e paratestuale;

⁵⁹⁸ *La veu de la sirena / La voz de la sirena* (2015) e *Les darreres paraules / Las últimas palabras* (2016 / 2017) sono il primo una reinterpretazione della Sirenetta di Hans Christian Andersen e il secondo una ricreazione delle ultime volontà del Principe di Toscana e Arciduca d'Austria Luigi Salvatore d'Asburgo-Lorena; mentre *Temps d'innocència / Tiempo de inocencia* (2013) è un romanzo autobiografico dell'autrice, ambientato nella Maiorca della sua infanzia.

⁵⁹⁹ cfr. ELIZABETE MANTEROLA AGIRREZABALAGA, *La literatura vasca, op.cit.*

⁶⁰⁰ José Lambert e Hendrik van Gorp propongono uno schema suddiviso in quattro fasi per l'analisi comparata di un TT (*Target Text*) in relazione al proprio ST (*Source Text*): (1) preliminary data (dati preliminari); (2) macro-level (macrolivello); (3) micro-level (microlivello); (4) systemic context (contesto sistemico). (cfr. JOSÉ LAMBERT – HENDRIK VAN GORP, "On describing translations", in JOSÉ LAMBERT – DIRK DELABASTITA – LIEVEN D'HULST – REINE MEYLAERTS (a cura di), *Functional Approaches to Translation and Culture: Selected Papers by José Lambert*, John Benjamins, Amsterdam and Philadelphia 2006 [1985], pp.37-47)

2. fase macrotestuale;
3. fase microtestuale.

Durante l'analisi pretestuale e paratestuale, ho raccolto dati provenienti da interviste, articoli e siti web legati all'autrice e ai romanzi presi in esame e ho osservato le informazioni paratestuali presenti all'interno e al di fuori dei testi. Il principale obiettivo di questa fase è stato quello di individuare se Carme Riera viene presentata come autrice sia nelle versioni in catalano che in quelle in spagnolo o se viene indicato il processo autotraduttivo a cui vengono sottoposte le seconde.

Prima di passare alla seconda fase, ho provveduto alla digitalizzazione dei testi e ho costruito due corpora bilingui paralleli. Il procedimento impiegato è stata la semplice conversione dei testi dei libri acquistati in versione digitale in documenti Txt., che sono poi stati inseriti in tabelle su Microsoft Word e allineati a mano. Il procedimento potrebbe sembrare un po' rudimentale e ha certamente richiesto più tempo rispetto all'impiego di software digitali più avanzati, ma il risultato ottenuto è stato idoneo per gli obiettivi che mi proponevo. Giunta a questo punto, i testi sono stati analizzati dal punto di vista macrotestuale. Ho, quindi, osservato la traduzione dei titoli, l'uso di immagini, gli aspetti tipografici, la struttura generale dei testi e la suddivisione dei capitoli.

Infine, sono passata all'analisi microtestuale delle opere, con l'obiettivo di identificare le divergenze tra le versioni in catalano e in spagnolo. Prima di intraprendere questa terza fase ho dovuto, in primo luogo, scegliere quale classificazione di tecniche di (auto)traduzione utilizzare e la mia scelta è ricaduta sulla suddivisione proposta da Lucía Molina Martínez e Amparo Hurtado Albir.

Il motivo di questa scelta è che, in analogia alla metodologia proposta da Ramis Llaneras, il mio obiettivo era, in un primo momento, osservare l'autotraduzione esclusivamente come traduzione, identificando tutte le scelte traduttive effettuate e non unicamente quelle collegabili alla doppia autorialità di cui gode Carme Riera.

Inoltre, volendo realizzare uno studio descrittivo, il fatto di identificare solo le 'trasformazioni di autotraduzione', come avviene nelle metodologie di Eymar e López López-Gay, mi avrebbe fatta allontanare dall'oggettività che intendo perseguire in questa fase, in quanto l'identificazione di tecniche di traduzione che solamente un

autotraduttore può permettersi presuppone inevitabilmente un giudizio soggettivo che desidero evitare per quanto possibile.

A differenza della proposta di Ramis Llaneras, tuttavia, non volevo realizzare un'analisi quasi filologica, né identificare divergenze dovute a regole morfosintattiche, lessicali o semantiche proprie della lingua, ma, attraverso l'osservazione di tecniche di traduzione impiegate dall'autrice, desideravo identificare le 'trasformazioni di traduzione' nell'accezione assegnata da Anton Popovič per denotare le modifiche apportate in una traduzione tramite l'inserimento di elementi che non sono presenti nell'originale o che lo sono in una posizione diversa⁶⁰¹. Ho incluso, pertanto, soltanto i procedimenti legati alla traduzione dei testi e non alla comparazione di lingue.

Dopo aver identificato la presenza delle 18 tecniche di traduzione proposte da Molina Martínez e Hurtado Albir nelle autotraduzioni di Carme Riera, mi sono ritrovata con una quantità immensa di dati a disposizione, non tutti rilevanti per lo scopo perseguito in questa tesi. Pertanto, dopo aver svolto l'analisi comparata delle opere e aver identificato queste 18 tecniche di traduzione, le più pertinenti dal punto di vista transcreativo sono state raggruppate in tre categorie, recuperando le proposte e la terminologia di López López-Gay, Ramis Llaneras e Manterola suggerite per le analisi di tecniche esclusivamente collegabili all'autotraduzione:

1. 'aggiunta': qualsiasi forma di ampliamento. Nell'aggiunta sono state inserite le tecniche di traduzione di Molina Martínez e Hurtado Albir di:
 - 1.1. 'amplificazione';
 - 1.2. 'descrizione';
2. 'omissione': qualsiasi forma di soppressione;
3. 'permutazione': la combinazione di 'omissione' e 'aggiunta'. Rientrano qui:
 - 3.1. 'adattamento';
 - 3.2. 'creazione discorsiva'.

Nell'ultima categoria ho inserito i cosiddetti 'cambiamenti ludici', calco che ho creato a partire dalla proposta di Xosé Manuel Dasilva di definire "cambios lúdicos" quella

⁶⁰¹ cfr. ANTON POPOVIČ, "The Concept "Shift of Expression", *op.cit.*, p.189

tipologia di trasformazioni di autotraduzione che apparentemente non hanno alcun motivo di esistere e che si ricollegano alla volontà dell'autotraduttore di riscrivere le proprie opere e di “amenizar una labor que a menudo es pesada”⁶⁰².

La presenza di queste tecniche di traduzione è stata quantificata singolarmente per ogni opera. Nei capitoli che seguono, per ogni tecnica di traduzione, di cui indicherò la frequenza con cui si presenta, saranno commentati gli esempi che si considerano più rappresentativi di ogni caso. Il capitolo 5 sarà dedicato all'analisi di **NQM / NCM** e il capitolo 6 di **VLTM / VTM**.

4.3.2.1. *Analisi dei nomi propri*

Infine, a sostegno della tesi secondo cui Carme Riera realizza transcreazioni delle proprie opere e che l'autotraduzione può essere considerata transcreazione, ho deciso di dedicare una parte della mia analisi all'osservazione della traduzione dei nomi propri presenti nel corpus.

Innanzitutto, ritengo necessario soffermarsi su due questioni: la definizione stessa di ‘nomi propri’ e il dibattito sulla loro traducibilità o intraducibilità. Il fatto che siano moltissimi gli studiosi che hanno cercato di dare una definizione di ‘nome proprio’ riflette la difficoltà di questa impresa⁶⁰³. L'Enciclopedia Treccani riconosce come ‘nomi propri’ quelli che “identificano uno specifico elemento all'interno di una categoria”, a differenza dei ‘nomi comuni’, che invece “fanno riferimento a un'intera classe di persone, cose o animali”⁶⁰⁴. Analogamente, Luca Serianni definisce i ‘nomi

⁶⁰² XOSÉ MANUEL DASILVA, “La autotraducción vista por los escritores gallegos”, Ponencia presentada en el Coloquio Internacional *Las relaciones entre las literaturas ibéricas*, 18-20 de junio de 2009, Barcelona, Universidad Pompeu Fabra citato in VALENTINA MERCURI, PICCOLO KARMA, *op.cit.*, p.132

⁶⁰³ cfr. HERVE CURAT – FRANK R. HAMLIN, “Désignation, référence et la distinction entre noms propres et noms communs”, *Zeitschrift zur romanische Philologie*, CIX 1/2, 1993, pp.1-15; GEORGES KLEIBER, *Problèmes de référence: descriptions définies et noms propres*, Klincksieck, Paris 1981; ANDREA BONOMI, *Le vie del riferimento*, Bompiani, Milano 1975

⁶⁰⁴ ENCICLOPEDIA TRECCANI, “Nomi propri”, online <[https://www.treccani.it/enciclopedia/nomi-propri_\(La-grammatica-italiana\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/nomi-propri_(La-grammatica-italiana)/>) (consultato il 20 marzo 2021); –, “Nomi comuni”, online <[http://www.treccani.it/enciclopedia/nomi-comuni_\(La-grammatica-italiana\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/nomi-comuni_(La-grammatica-italiana)/>) (consultato il 20 marzo 2021)

propri' come nomi "di persona o antroponimi, di luogo o toponimi, di fiume o idronimi, ecc." che "identificano uno specifico individuo all'interno di una categoria o di una specie"⁶⁰⁵.

Da queste definizioni si può dedurre che la funzione principale di un nome proprio è quella di differenziare una specifica persona, un oggetto, un luogo o un animale all'interno di un gruppo. Si tratta, pertanto, della capacità di identificare un elemento tra tanti altri, cosa che può essere interpretata come una funzione 'referenziale'. Se abbiamo di fronte a noi un gruppo di persone, identificheremo, all'interno di esso, *Luca, Laura, Simona, Francesco*, e così via: individui all'interno di una collettività. Inoltre, è indispensabile tener presente che i nomi propri, oltre a una funzione 'referenziale', possiedono una funzione 'informativa'. A questo proposito, Sara Cigada afferma che:

I nomi propri (*Cecilia, Como, Po, Belle Époque, Rinascimento, Inter, Romanticismo, Ferrari, Mercedes, Topolino, la Fenice...*) sono caratterizzati da opacità semantica. Designano, cioè individuano, senza denotare (senza caratterizzare): in effetti dicendo "Luigi" si designa una determinata persona, ma non attraverso caratteristiche di questa, perché non c'è un modo particolare per "essere Luigi", a meno che non si tenga conto del valore estremamente generico di "essere umano di sesso maschile"⁶⁰⁶.

Credo che quest'ultima considerazione possa essere ampliata e includere altre informazioni. Nel caso di una persona, per esempio, un nome proprio può dirci se si tratta di un uomo o di una donna –come osserva Cigada, ritenendola però un'informazione "estremamente generica"⁶⁰⁷–, ma anche la sua nazionalità, a volte anche l'età o l'ambiente in cui è nata⁶⁰⁸, per non parlare del contenuto semantico di

⁶⁰⁵ LUCA SERIANNI, *Italiano*, Garzanti, Milano 2000, p.74

⁶⁰⁶ SARA CIGADA – EDDO RIGOTTI (a cura di), *La comunicazione verbale*, APOGEO, Milano 2004, p.208

⁶⁰⁷ *Ibidem*

⁶⁰⁸ Per quanto riguarda la nazionalità dedotta dai nomi propri, per esempio, di una persona che si chiama Jordi penseremo che molto probabilmente si tratti di una persona di genere maschile proveniente dalla Catalogna, Francesca potrebbe essere, invece, una donna italiana, John un uomo britannico o statunitense, e così via. Christiane Nord, a questo riguardo, afferma che, nella letteratura, una delle funzioni dei nomi propri è quella di "indicate in which culture the plot is" (CHRISTIANE NORD, "Proper Names in Translations for Children: *Alice in Wonderland* as a case in point", *Meta*, XLVIII, 1-2, 2003, p.182).

In riferimento al secondo aspetto, l'età, dobbiamo considerare che alcuni nomi propri molto in voga negli anni passati sono ormai in disuso. La cosa potrebbe significare che la persona di cui stiamo

quei nomi propri cosiddetti ‘nomi propri parlanti’, molto impiegati nella creazione letteraria⁶⁰⁹. È per questo motivo che il primo presupposto da cui parto nella mia analisi è che i nomi propri, oltre a possedere una funzione referenziale, siano sempre portatori di molti significati.

La seconda premessa su cui mi voglio soffermare brevemente riguarda il dibattito sulla traducibilità o intraducibilità dei nomi propri. La traduzione dei nomi propri è stata e continua a essere materia di grande controversia all’interno dei *Translation Studies*. Ogni lingua possiede le proprie convenzioni riguardo alla traduzione dei nomi propri. Come osserva Javier Franco Aixelá in relazione alla lingua spagnola, si può affermare che nel mondo occidentale, nel XX secolo, queste tendenze siano passate attraverso tre tappe o, più specificamente, due epoche separate da una fase intermedia:

A efectos de la evolución, cabe postular tentativamente dos épocas con una lógica fase de transición: la primera o época antigua partiría al menos de los años veinte hasta principios de los sesenta, luego se produce un periodo de transición hasta la segunda mitad de los setenta con una importante vacilación de las traducciones por defecto, y finalmente los últimos veinte años habrían dado paso a un marco moderno bastante diferente en las traducciones por defecto, marco que seguiría evolucionando en términos generales hacia una cada vez mayor conservación⁶¹⁰.

Possiamo osservare, pertanto, una prima epoca, che va dagli anni '20 all’inizio degli anni '60, in cui si prediligeva la traduzione di tutti i nomi propri, che venivano adattati al sistema meta in modo che fossero percepiti come naturali della propria lingua e

parlando sia nata in quell’epoca. Nel caso dell’Italia, pensiamo a nomi propri come Benito, molto comune negli anni successivi al regime di Benito Mussolini, ma anche Angelo, Giuseppina, Carmela, Erminio, Grazia o Assunta, nomi attualmente scelti molto raramente per i nuovi nati. In Spagna, pensiamo a Josefa, Dolores, Francisco o Antonia.

Per quanto riguarda l’ideologia trasmessa da un nome proprio si potrebbe pensare all’uso del doppio cognome, sempre più diffuso in paesi come l’Italia, collegabile all’emancipazione delle donne e il desiderio di tramandare il proprio cognome ai figli insieme a quello del padre.

⁶⁰⁹ I cosiddetti ‘nomi propri parlanti’ sono quei nomi propri che indicano o suggeriscono una certa caratteristica di un personaggio. In latino si utilizzava la formula *nomen loquens* (“il destino è contenuto nel nome”), in quanto si riteneva che il nome di una persona potesse prevederne il suo futuro. I nomi parlanti sono molto impiegati nelle opere letterarie, in particolar modo in quelle destinate a un pubblico infantile, si pensi ai personaggi della Disney, come Cenerentola, La Bella Addormentata, Biancaneve e i nomi dei sette nani, tra cui Cucciolo, Brontolo o Mammolo: tutti questi nomi propri sono indicativi del carattere o del destino dei personaggi. (cfr. MICHELANGELO ZACCARELLO, “Primi appunti tipologici sui nomi parlanti”, *Lingua e stile*, 1, 2003, pp.59-86)

⁶¹⁰ JAVIER FRANCO AIXELÁ, *La traducción condicionada de los nombres propios (inglés-español): análisis descriptivo*, Almar, Salamanca 2000, p.230

cultura da parte dei nuovi lettori. Successivamente, in una fase intermedia, si iniziò a mantenere sempre più spesso i nomi propri nella loro versione originale. Si trattò, però, di un decennio di passaggio, di oscillazione tra una loro traduzione addomesticante e una traduzione straniante⁶¹¹. A partire dalla seconda metà degli anni '70 prevarrà la tendenza a trasferire i nomi propri nella loro forma originale, come afferma Christiane Nord, quando osserva che al giorno d'oggi “‘Proper names are never translated’ seems to be a rule deeply rooted in many people’s minds”⁶¹².

Tuttavia, siccome i nomi propri possiedono un valore informativo oltre che referenziale, nell’ambito della traduzione letteraria si osserva ancora una tendenza a flessibilizzare questa norma a seconda del livello di portata semantica di un nome proprio. Ogni traduttore, a seconda delle strategie di traduzione scelte o indicategli, del genere testuale, del pubblico a cui la traduzione è diretta e di molti altri fattori, sceglierà se adeguarsi alla norma o, al contrario, tradurre un nome proprio adattandolo al sistema di arrivo. Ogni testo richiederà decisioni diverse a seconda del contesto in cui la traduzione è svolta. Inoltre, come afferma Elvira Cámara, non sono solo le tendenze vigenti in ogni epoca a influire sulla scelta della traduzione dei nomi propri, ma “there are more factors that make translation a singular exercise in every case. Thus, the text function and type of reader, for example, are decisive in decision making”⁶¹³.

⁶¹¹ cfr. LAWRENCE VENUTI, *The Translator’s Invisibility, op.cit. –, The Scandals of Translation, op.cit.*

⁶¹² CHRISTIANE NORD, “Proper Names”, *op.cit.*, p.182

⁶¹³ ELVIRA CÁMARA AGUILERA, “The Translation of Proper Names in Children’s Literature”, *AILIJ*, 7, 1, 2008, pp.51-52

Nella letteratura per l’infanzia e per ragazzi, per esempio, dove abbiamo un impiego massivo di nomi propri parlanti in cui, oltre ai significati che questi veicolano, svolgono un ruolo significativo anche il loro aspetto musicale, l’addomesticazione dei nomi propri attraverso la loro traduzione è piuttosto comune. È ciò che osserva Gilian Lathey, quando dichiara che: “Whereas characters’ names are rarely changed in the translation of adult fiction, translators writing for children often adapt them, for example by using equivalents in the target language such as Hans/John/Jean, William/Guillermo/Guillaume, Alice/Alicia” (GILIAN LATHEY, *Translating Children’s Literature*, Routledge, London and New York 2016, p.53) Tuttavia, anche nella letteratura per l’infanzia e per ragazzi si sta notando una tendenza sempre maggiore al mantenimento del nome proprio originale. Osserva, infatti, Isabel Pascua Febles, che a partire dagli anni '90 esiste una sorta di ‘internazionalismo’ nella traduzione dei libri per l’infanzia e per ragazzi che cerca di avvicinare tutti i bambini del mondo, “lo cual en términos traductológico significaría decantarse (dentro de la conocida dicotomía ‘domesticating-foreignizing’) por la segunda opción, todo lo contrario a los que se venía haciendo en la traducción de literatura infantil, muy deudora a la ‘adaptación’ como estrategia e incluso como género” (ISABEL PASCUA FEBLES, *La adaptación*

Per quanto riguarda la traduzione della toponimia, invece, pare esserci unanimità tra gli studiosi e i traduttori nella conservazione della forma originale dei toponimi realmente esistenti, con eccezione di quelli di cui esistono forme già consacrate nel sistema di arrivo, come nel caso di Londra / London / Londres, New York / New York / Nueva York, Parigi / Paris / París o Milano / Milan / Milán rispettivamente in italiano / inglese / spagnolo. Diverso è il caso di toponimi frutto di un processo di creazione letteraria, dove il traduttore dovrà valutare quale decisione prendere a seconda della portata semantica che l'autore ha assegnato a un determinato nome proprio e alla volontà del traduttore di trasmettere quel significato al nuovo pubblico.

Passando alla metodologia impiegata per l'analisi della traduzione dei nomi propri in **NQM / NCM** e **VLTM / VTM**, ho, in primo luogo, raccolto tutti i nomi propri presenti nel corpus attraverso la lettura comparata delle versioni nelle due lingue. Per la natura degli idiomi presi in considerazione, il parametro utilizzato per la selezione dei nomi propri è stata l'individuazione, nel corpus bilingue parallelo creato, di quelle parole che iniziano con lettera maiuscola. Una volta estratti tutti i nomi propri e prima di iniziare l'analisi delle tecniche traduttive impiegate dall'autrice, li ho suddivisi in diverse categorie, a loro volta frazionate in sottocategorie:

1. 'nomi propri di persona, cosa o animale': questa categoria è stata suddivisa in tre sottocategorie, a seconda se il nome proprio indica una persona, una cosa o un animale realmente esistenti o se questi sono frutto di un'invenzione letteraria. Nel secondo caso, i nomi propri individuati sono stati suddivisi in personaggi, cose o animali inventati dall'autrice nella scrittura delle sue opere o individui già esistenti nella cultura popolare per il fatto di essere stati introdotti da altri scrittori:
 - 1.1. 'nomi propri di persone, cose o animali reali';
 - 1.2. 'nomi propri di personaggi letterari, cose o animali inventati da Carme Riera';
 - 1.3. 'nomi propri di personaggi letterari, cose o animali inventati da altri';
2. 'toponimi'. Ho diviso questa categoria in:

en la traducción de la literatura infantil, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas 1998, p.17)

- 2.1. ‘macrotoponimi’: indico i nomi propri di stati, regioni, paesi e città, oltre a quelli di elementi naturali, come fiumi, laghi o monti. I ‘macrotoponimi’ sono stati a loro volta suddivisi in due sottocategorie, a seconda se il nome proprio indica un luogo in cui sono ambientati i romanzi analizzati, quindi la Spagna, o un territorio esterno alla Penisola Iberica:
 - 2.1.1. ‘macrotoponimi internazionali’;
 - 2.1.2. ‘macrotoponimi nazionali’;
- 2.2. ‘microtoponimi’: con questo termine indico i nomi propri di luoghi che si trovano nel contesto in cui si sviluppa la trama, pertanto le vie, le piazze e i quartieri di Barcellona e città limitrofe;
- 2.3. ‘microluoghi’: con ‘microluoghi’ intendo i luoghi della città, ovvero nomi propri di attrazioni, monumenti, chiese, università, hotel, bar, ristoranti e negozi che vengono citati nei romanzi. Li ho suddivisi in reali o fittizi a seconda se esistono nella realtà o sono frutto di invenzione letteraria:
 - 2.3.1. ‘microluoghi reali’;
 - 2.3.2. ‘microluoghi fittizi’;
3. ‘nomi propri di istituzioni, organismi ed enti pubblici o privati’: rientrano in questa categoria i nomi propri di società, partiti o entità politiche, banche, stazioni radiofoniche o televisive e periodici. Li ho divisi in:
 - 3.1. ‘nomi propri di istituzioni, organismi ed enti pubblici e privati reali’;
 - 3.2. ‘nomi propri di istituzioni, organismi ed enti pubblici e privati fittizi’;
4. ‘nomi propri di brand’: inserisco qui i nomi propri di marche di qualsiasi bene materiale, come abbigliamento, cosmetica, gastronomia e oggettistica varia. Analogamente ai casi precedenti, questi nomi propri sono stati suddivisi in:
 - 4.1. ‘nomi propri di brand reali’;
 - 4.2. ‘nomi propri di brand fittizi’;
5. ‘titoli’: si tratta dei nomi propri di opere letterarie, canzoni, film, programmi televisivi o radiofonici, eventi, ecc. Anche questi li ho ulteriormente suddivisi in:
 - 5.1. ‘titoli reali’;
 - 5.2. ‘titoli fittizi’.

Una volta definita la suddivisione in categorie dei nomi propri, ho deciso di analizzarne

le tecniche di traduzione, partendo dalla classificazione proposta da Theo Hermans, secondo il quale:

Theoretically speaking there appears to be at least four ways of transferring proper names from one language into another. They can be **copied**, i.e. reproduced in the target text exactly as they were in the source text. They can be **transcribed**, i.e. **transliterated or adapted** on the level of spelling, phonology, etc. A formally unrelated name can be **substituted** in the TT for any given name in the ST [...] and insofar as a proper name in the ST is enmeshed in the lexicon of that language and acquires ‘meaning’, it can be **translated**. Combinations of these four modes of transfer are possible, as a proper name may, for example, be copied or transcribed and in addition translated in a (translator’s) footnote. From the theoretical point of view, moreover, several other alternatives should be mentioned, two of which are perhaps more common than one might think: **non-translation**, i.e. the deletion of a source text proper name in the TT, and the **replacement** of a proper noun by a common noun (usually denoting a structurally functional attribute of the character in question). Other theoretical possibilities, like the **insertion** of the proper name in the TT where there is none in the ST, or the replacement of a ST common noun by a proper noun in the TT, may be regarded as less common, except perhaps in certain genres and contexts⁶¹⁴.

Seguendo la metodologia impiegata da Manterola e da Franco Aixelá, ho raggruppato le tecniche di traduzione dei nomi propri proposte da Hermans in quattro gruppi⁶¹⁵:

1. ‘trasferimento’ (*copied proper names*): consiste nel trasferire un nome proprio dal testo originale al testo meta senza apporre alcuna modifica;
2. ‘adattamento’ (*transcribed proper names*): il nome proprio viene adattato alla fonetica e ortografia del sistema di arrivo. Si inseriscono in questa categoria i nomi propri di persone, cose o animali, toponimi e titoli già consacrati nel sistema di arrivo, dove sono presenti come equivalenze prestabilite;
3. ‘traduzione linguistica’ o ‘calco’ (*translated proper name*): il significato semantico di un nome proprio viene tradotto letteralmente nella lingua meta, in modo da mantenerne il significato;
4. ‘traduzione creativa’, suddivisa in tre sottocategorie:

⁶¹⁴ THEO HERMANS, “On Translating Proper Names, with reference to De Witte and Max Havelaar”, in MICHAEL J. WINTLE (a cura di), *Modern Dutch Studies. Essays in honour of Professor Peter King on the occasion of his retirement*, Athlone, London 1988, pp.13-14

⁶¹⁵ cfr. ELIZABETE MANTEROLA AGIRREZABALAGA, *La literatura vasca, op.cit.*, pp.209-210; JAVIER FRANCO AIXELÁ, *op.cit.*, p.230

- 4.1. ‘ricreazione’ (*substituted proper names*): sostituzione del nome proprio con una ‘traduzione inaspettata’;
- 4.2. ‘omissione’ (*non-translation*): eliminazione di un nome proprio;
- 4.3. ‘aggiunta’ (*insertion*): introduzione di un nome proprio.

Analogamente a quanto verrà fatto per ‘aggiunte’, ‘omissioni’ e ‘permutazioni’, le tecniche di traduzione in relazione alla traduzione dei nomi propri in **NQM / NCM** e **VLTM / VTM** saranno presentate nei capitoli che seguono, prima offrendo la frequenza di ognuna di esse e poi commentandole con esempi. Seguiranno, al finale, alcune conclusioni in cui si riassumeranno i risultati ottenuti.

Capitolo 5

Natura quasi morta / Naturaleza casi muerta

Natura quasi morta / Naturaleza casi muerta, pubblicato in catalano nel 2011 e in autotraduzione castigliana nello stesso anno, è il primo romanzo poliziesco scritto da Carme Riera. Secondo la narratrice, questa sarebbe stata la sua prima e ultima opera di questo tipo, considerata la difficoltà del genere letterario, che ritiene strettamente vincolato a determinate –e complicate– norme prefissate da rispettare⁶¹⁶. Tuttavia, come dimostrerà la pubblicazione di *Venjaré la teva mort / Vengaré tu muerte* (2018), l'autrice farà presto ritorno a questo genere letterario.

Il titolo si ispira alle opere del pittore tedesco Georg Flegel, famoso proprio per aver fatto nascere il termine 'Natura morta', 'Stilleben' in tedesco. Una particolarità delle sue opere era la presenza, nei pressi dei frutti, dei fiori o degli alimenti rappresentati, di un elemento di disturbo, inquietante, normalmente un insetto. Nel romanzo, questo fattore sarà un elemento chiave nella risoluzione degli omicidi.

Ispirato dalla reale scomparsa –non ancora risolta– di uno studente francese Erasmus, Romain Lannuzel, nell'autunno del 2007 presso l'Universitat Autònoma di Barcellona (UAB)⁶¹⁷, il romanzo parte proprio dalla sparizione di uno studente Erasmus, il rumeno

⁶¹⁶ cfr. CCMA, *Carme Riera: "S'ha de sorprendre el lector però no prendre-li el pèl"*, online <<https://www.ccma.cat/catrado/alacarta/el-mati-de-catalunya-radio/carme-riera-sha-de-sorprendre-el-lector-pero-no-prendre-li-el-pel/audio/996112/>> (consultato il 21 marzo 2021); –, *Carme Riera s'endinsa per primera vegada en la novel·la negra*, online <<http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/programa/carme-riera-sendinsa-per-primera-vegada-en-la-novella-negra/video/3399111/>> (consultato il 21 ottobre 2021); –, *Carme Riera debuta en la novel·la negra*, online <<http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/programa/carme-riera-debuta-en-la-novella-negra/video/3411592/>> (consultato il 21 ottobre 2021).

⁶¹⁷ Carme Riera è cattedratica di Letteratura spagnola presso l'Universitat Autònoma di Barcellona e visse in prima persona questa scomparsa.

Costantinu Iliescu, nella stessa università, in piena mobilitazione studentesca contro le decisioni del Processo di Bologna⁶¹⁸. A partire da questa misteriosa scomparsa, si susseguono un evento macabro dopo l'altro e numerose persone si ritrovano coinvolte nella ricerca del colpevole di quattro brutali omicidi, continuamente sviata da false piste. Alla fine il caso verrà risolto e svelerà una storia terribile.

A differenza di *Venjaré la teva mort / Vengaré tu muerte*, dove vedremo che la narratrice è una delle protagoniste del romanzo, la detective privata Elena Martínez Castiñeira, e tutto viene raccontato attraverso i suoi occhi e i suoi pensieri, in *Natura quasi morta / Naturaleza casi muerta* abbiamo un narratore esterno che racconta gli eventi in terza persona. La trama si svolge interamente tra Barcellona, il campus universitario di Bellaterra e zone limitrofe. I personaggi principali sono diversi professori e autorità universitarie, studenti della UAB e un gruppo di poliziotti, tra cui spiccano la vice ispettrice Manuela Vázquez, l'agente Rosario Hurtado e l'ispettore Josep Lluçanès. Manuela Vázquez è un personaggio presente anche in *Venjaré la teva mort / Vengaré tu muerte* e rappresenta un omaggio allo scrittore Manuel Vázquez Montalbán.

In *Natura quasi morta / Naturaleza casi muerta* non mancano critiche sociali, in particolare ai mezzi di comunicazione, il cui unico interesse davanti a certi eventi tragici sembra essere quello di creare e diffondere notizie per attirare ascoltatori, disturbando le indagini; alla lentezza di attivazione delle autorità, le quali, nel romanzo, per esempio, tardano a prendere sul serio la scomparsa di due persone, considerandola inizialmente una semplice fuga d'amore volontaria; e, infine, uno sguardo critico al sistema educativo, sottolineando il comportamento poco etico di alcuni professori.

⁶¹⁸ Il Processo di Bologna fu un processo di riforma del sistema di istruzione superiore dell'Unione Europea, iniziato nel 1999, che prevedeva la promozione di una maggiore compatibilità tra i sistemi educativi dei diversi paesi attraverso la creazione, entro il 2010, di uno Spazio Europeo dell'Istruzione Superiore (SEIS). A partire dall'anno accademico 2008-2009, sono state molte le manifestazioni e le occupazioni studentesche contro le decisioni prese in questo processo, accusate di rendere l'insegnamento un bene di mercato e di abbassarne decisamente la qualità. Carme Riera crede che questo piano sia un disastro e ha affermato di essere "absolutamente en contra; se ha rebajado mucho el nivel de la enseñanza". Cfr. LA VANGUARDIA, "Carme Riera debuta con 'Naturaleza casi muerta' en el género policíaco", online <<https://www.lavanguardia.com/cultura/20120203/54248644358/carme-riera-debuta-naturaleza-casi-muerta-genero-policiaico.html>> (consultato il 20 novembre 2021)

5.1. Analisi macrotestuale

A differenza di **VLTM** / **VTM**, dove si vedrà che la versione catalana è composta da 43 capitoli e quella spagnola da 44, in **NQM** / **NCM** la suddivisione in capitoli e la distribuzione delle informazioni all'interno di essi corrisponde in entrambe le versioni. Si tratta di 50 capitoli sia in catalano che in spagnolo, anticipati da una nota introduttiva in cui l'autrice spiega che il romanzo è tratto da una scomparsa avvenuta realmente e rivolge alcuni ringraziamenti ad Andreu Martín e Francisco González Ledesma per i loro consigli e il loro aiuto costante, oltre a offrire alcune informazioni sulla UAB, a cui è associata una cartina del campus di Bellaterra.

5.2. Analisi microtestuale

5.2.1. Aggiunte

In **NQM** / **NCM** ho individuato un totale di 342 'aggiunte', che, impiegando la terminologia di Lucía Molina Martínez e Amparo Hurtado Albir, sono state suddivise in 335 'amplificazioni' –intese come l'introduzione di elementi non presenti nella prima versione– e 7 'descrizioni' –un'aggiunta o una sostituzione di un termine o di un'espressione con una descrizione che ne spiega il significato, esplicitando informazioni che potrebbero risultare sconosciute al nuovo lettore⁶¹⁹. Le due tecniche traduttive sono state suddivise in diverse sottocategorie, a seconda della tipologia degli elementi linguistici introdotti, della loro lunghezza e della loro influenza dal punto di vista semantico sulla lettura del romanzo.

⁶¹⁹ cfr. AMPARO HURTADO ALBIR, *Traducción y Traductología*, *op.cit.*, pp.256-271; LUCÍA MOLINA MARTÍNEZ, *Análisis descriptivo*, *op.cit.*, pp.99-117

5.2.1.1. Amplificazioni

Le ‘amplificazioni’ individuate nell’analisi di **NQM / NCM** possono essere costituite da una sola parola, come un aggettivo, un avverbio o un elemento in una lista, così come da un gruppo di parole superiore, tra cui l’inserimento di incisi, di intere frasi o di battute in dialoghi. Le ‘amplificazioni’ più consistenti sono state considerate ‘lunghe amplificazioni creative’. Con ‘amplificazioni creative’ si intende l’introduzione di elementi non presenti nel testo originale e la cui ragione di essere è collegabile allo spirito transcreativo dell’autrice e non a questioni legate a regole morfosintattiche, lessicali o semantiche proprie delle lingue prese a confronto. Il criterio con cui ho distinto tra ‘brevi amplificazioni creative’ e ‘lunghe amplificazioni creative’ è il numero di caratteri: a partire da 100 caratteri (spazi inclusi) l’‘amplificazione’ è stata considerata una ‘lunga amplificazione creativa’. Lo stesso criterio sarà applicato in relazione alle ‘omissioni’. Le ‘amplificazioni’ sono state suddivise come segue in:

1. ‘Aggiunta di aggettivi o avverbi’;
2. ‘Aggiunta di elementi in enumerazioni’;
3. ‘Brevi amplificazioni creative’;
4. ‘Lunghe amplificazioni creative’;
5. ‘Amplificazioni che correggono errori o migliorano la coesione e la coerenza del testo’;
6. ‘Amplificazioni che attenuano o rafforzano il registro’;

5.2.1.1.1 Aggiunta di aggettivi o avverbi

Gli aggettivi o avverbi che sono stati inseriti nell’autotraduzione di **NQM** sono 63. Si tratta, in tutti i casi, di aggiunte insignificanti dal punto di vista semantico del testo, in quanto nessuna di queste modifica l’interpretazione che ha il nuovo lettore rispetto al destinatario dell’opera in catalano. Per esempio, in **NCM** si aggiunge che la

“vacil·lació” (15)⁶²⁰ che Laura Cremona, una compagna di corso dello studente Erasmus scomparso, ha durante una conversazione con la professoressa Casasaies nel primo capitolo del romanzo è una “pequeña vacilación” (15). Quando poi anche la ragazza scompare, tutti hanno la speranza di trovarla presto, nonché “sana y salva” (51) nell’autotraduzione. “Les portes” (80) che i commercianti stanno aprendo di prima mattina nel capitolo XII sono “puertas metálicas” (85) in **NCM**.

Analogamente, la “primera visita d’inspecció” (84) che Rosario Hurtado realizza nell’appartamento di Marcel Bru, ritenuto dalla polizia uno dei principali sospettati all’inizio del romanzo (supposizione che sarà poi smentita dal ritrovamento del suo corpo senza vita), è una “primera visita de inspección ocular” (89) nell’autotraduzione. Della conversazione che alcune pagine dopo l’agente terrà con il ragazzo, in **NCM** si specifica che è una “conversación informal” (93). Gli aggettivi “ocular” e “informal” sono assenti in **NQM**.

Il tronco del pino su cui si arrampica Bartomeu Valldonzella i Artigues, lo psicopatico che la polizia trova nel bosco intorno al Campus di Bellaterra nel capitolo XX, è “corpulento” (127) nell’autotraduzione, aggettivo non presente nella versione in catalano.

Nei due frammenti che seguono si può osservare l’aggiunta degli aggettivi “buena” e “buenos” in relazione all’amicizia tra alcuni personaggi:

NQM	NCM
El que volia la sotsinspectora era que li expliqués la seva relació, que, pel que semblava, anava més enllà d’una amistat, i mostrar-li l’enregistrament que provava que Laura i Marcel s’havien vist [...] (90)	Lo que pretendía Manuela Vázquez era conocer su relación, que, por lo que le parecía, iba más allá de una <u>buena</u> amistad, y, tras mostrarle la grabación que probaba que Laura y Marcel se habían visto [...] (96) ⁶²¹
Necessitem saber el nom de la persona que era a casa teva la nit de divendres passat i també que ens expliquis la teva relació amb Marcel Bru. Tots ens pensàvem que éreu amics. (92)	Necesito saber el nombre de la persona que estuvo en tu casa la noche del viernes pasado y también que me cuentes tu relación con Marcel Bru. Todos creíamos que erais <u>buenos</u> amigos. (98)

⁶²⁰ A partire da questo momento, tutti i riferimenti ai romanzi avverranno nel seguente modo: saranno indicate, tra parentesi e separate da una barra –nel caso venissero citati frammenti in entrambe le versioni– le pagine da cui questi sono estratti, nell’ordine ‘pagina nella versione catalana / pagina nella versione spagnola’.

⁶²¹ Il sottolineato è mio e serve a evidenziare l’aggiunta, l’omissione o la permutazione che si sta analizzando. A partire da questo momento si utilizzerà questa strategia per evidenziare gli elementi inseriti, eliminati o modificati che si stanno commentando.

In due occasioni si specifica che gli studenti a cui si sta facendo riferimento nel romanzo sono studenti Erasmus:

NQM	NCM
El fet que l'estudiant hagués desaparegut després de sortir dels estudis de Sant Joan Despí, on havia anat per denunciar una altra desaparició, feia que tots, des de la directora fins al més jove dels becaris en pràctiques, se sentissin, en certa manera, involucrats directament en el cas. (62)	El hecho de que la estudiante <u>Erasmus</u> hubiera desaparecido después de salir de los estudios de Sant Joan Despí, adonde había ido para denunciar otra desaparición, la de su pareja, motivaba que desde la directora hasta el más joven de los becarios en prácticas se sintieran, «en cierto modo, involucrados de manera directa en el caso». (65)
—Vull demanar-te un favor —digué Manuela a Rosa—. Necessito que m'enviïs la còpia d'un parell d'expedients d'alumnes. (71)	—Quiero pedirte un favor —dijo Manuela a Rosa—. Necesito que me remitas copia de un par de expedientes de alumnos <u>Erasmus</u> . (75)

Inoltre, nei frammenti che seguono si può osservare l'aggiunta di diversi avverbi nell'autotraduzione:

NQM	NCM
Havien parlat amb els erasmus més amics de Laura, a banda de fer-ho amb Domenica, també amb alguns dels seus professors, i s'havien posat en contacte amb el programa de televisió on la noia fou entrevistada. (50)	[...] hablar con los Erasmus más amigos de Laura, aparte de hacerlo <u>más largamente</u> con Domenica y también con sus profesores, y contactar con el programa de televisión donde fue entrevistada. (51)
La sotsinspectora ho entengué. La seva filla tenia vint-i-un anys, havia nascut el mateix mes que la noia desapareguda, el maig del 1987, i això sovint li feia posar-se en la pell de Clara Cremona, per compadir-la. (73)	La subinspectora lo entendió <u>perfectamente</u> . Su hija había nacido el mismo año y el mismo mes que Laura, en mayo de 1987, y eso facilitaba que se pusiera en la piel de Clara Cremona para compadecerla. (77)
El jutge, a més, decretà el secret del sumari, cosa que desitjaven les autoritats acadèmiques. (113)	El juez, además, decretó el secreto del sumario, algo que las autoridades académicas deseaban <u>fervorosamente</u> . (121)
I abandonà la sala en el moment que el rector i el conseller d'Interior s'esbatussaven de valent. (221)	El inspector abandonó <u>precipitadamente</u> la reunión mientras el rector, sin importarle las consecuencias, increpaba al muy honorable consejero de Interior por sus opiniones acerca del papel de la universidad. (243)

Infine, in tre occasioni in NCM viene aggiunto l'avverbio “muy” per aumentare l'intensità dell'aggettivo:

NQM	NCM
De fet, mai no parlava de la seva família... Era un noi reservat. (28)	En realidad, quizá no la tuviera. Él nunca hablaba de sus padres... Era un chico <u>muy</u> reservado. (28)
Ho féu, de manera desendregada, tal com li venien al pensament, com quan, en els primers anys de casada, apuntava gairebé barrejats els	Lo hizo de una manera <u>muy</u> desordenada, según le iban pasando por la cabeza, como cuando, en los primeros años de su matrimonio, apuntaba los

menús que es proposava cuinar per a les festes [...] (147)	menús que se proponía cocinar para las fiestas [...] (157)
Si feia dies que el cadàver de Bru era allà semblava estrany que ningú se n'hagués adonat... (209)	Si hacía días que el cadáver estaba en los lavabos, parecía <u>muy</u> extraño que nadie se hubiera dado cuenta. (229)

5.2.1.1.2 Aggiunta di elementi in enumerazioni

Gli elementi inseriti in enumerazioni nell'autotraduzione di **NQM** sono 27, buona parte dei quali sono aggiunte di interrogazioni o esclamazioni poste all'interno di dialoghi o della narrazione in terza persona. Ne ho individuate 7 e 1 rispettivamente, come si può osservare di seguito:

NQM	NCM
Tenien cap pista? Què havien fet des que Domenica n'havia denunciat la desaparició? S'havien pres seriosament la feina? (50)	¿Tenían alguna pista? ¿Qué habían hecho desde que Domenica había denunciado su desaparición? <u>¿Con qué recursos contaban?</u> ¿Se habían dado otros casos parecidos? (51)
—Jo no crec que Bru hagi fet res mal fet. Sembla un tipus legal. Què en penseu vosaltres? (87)	—No creo que Bru haya hecho nada malo. Parece un tipo legal. ¿Qué pensáis vosotros? <u>¿Cómo le calificaríais?</u> <u>¿Es un buen compañero?</u> (92)
Si veig una puta, què faig? Allò que mana la decència: Fora, fora... què us heu pensat! (120)	Y si me encuentro con una puta, ¿qué hago? ¡Lo que manda la decencia! <u>¡Mano dura y a patadas que se largue!</u> ¡Vete ya, fuera, fuera!... ¿Qué os habéis creído? (128)
Però, quin significat tenia el ratolí de plàstic? (128)	Pero <u>¿por qué?</u> <u>¿Qué había entre los dos?</u> ¿Qué significado podía tener el ratón de plástico? (136)
Però, per què? Era un joc? Un joc mitjançant el qual augmentava la sensibilitat orgàstica? I tant Laura com Domenica s'avingueren a provar-ho? Malgrat que Domenica sabés el que li havia passat a Laura? Anava per aquí, la cosa? (166)	Pero ¿por qué? <u>¿Cuál era el móvil?</u> ¿Se trataba de un juego? ¿Un juego mediante el cual aumentaba la sensibilidad orgásmica? ¿Y tanto Laura como Domenica aceptaron probarlo? Y en el caso de Domenica, ¿a sabiendas de lo que le había pasado a Laura?... ¿Iba por ahí la cosa?... (179)
I passant a una altra cosa: què hi ha de les empremtes? (167)	Por cierto, ¿qué hay de las huellas?, <u>¿alguna novedad?</u> (181)

Si tratta in tutti i casi di inserimenti che potrebbero creare nel lettore ispanofono una maggiore suspense durante la lettura, facendolo immergere più profondamente all'interno delle riflessioni dei personaggi e delle indagini, ma che, tuttavia, non incidono significativamente sulla percezione generale che il lettore ha del romanzo.

Dopo di che, abbiamo inserimenti in enumerazioni di alcuni elementi, per esempio nella enumerazione di oggetti che gli studenti che stanno occupando l'università come protesta in risposta al Processo di Bologna:

NQM	NCM
Si tal vegada trobaven massa enfora aquests llocs, els suggerien que s'emportessin matalassos i sacs de dormir, bombones de butà i queviures a les oficines de qualsevol de les entitats bancàries de la rodalia, on probablement de seguida serien convidats a cava i canapès de caviar... (19-20)	Pero si les parecía que esos lugares quedaban demasiado alejados de la universidad, les sugerían que se llevaran colchones y sacos de dormir, bombonas de butano, <u>sartenes, ollas</u> y demás enseres a las oficinas de cualquiera de las entidades bancarias de los alrededores, donde seguramente serían recibidos con champán y canapés de caviar... (19-20)

Possiamo osservare che in **NCM** sono state aggiunte pentole e padelle.

Analogamente, tra gli oggetti con cui l'assassino potrebbe aver colpito il professore Bellpuig sul capo, causandone la morte, nell'autotraduzione sono stati aggiunti un fermacarte e un posacenere:

NQM	NCM
Pel trenc obert al cap del professor deduïren que havia d'haver estat un objecte pesat i contundent, un martell, una clau anglesa o unes tenalles. Qui sap si no era una pedra. (188)	Por la brecha abierta en la cabeza del profesor dedujeron que el asesino debía de haber usado un objeto pesado y contundente, un martillo, una llave inglesa o unas tenazas. Quién sabe si no una piedra, <u>un pisapapeles</u> o un cenicero. (203-204)

Laura, alla quale in **NQM** piace “atraure, despertar interès, que la miressin” (44), in **NCM** quello che desidera è “gustar, atraer, despertar interés, ser mirada” (45). Osserviamo quindi l'aggiunta di “gustar”.

Della figlia della vice ispettrice Manuela Vázquez si dice che è nata “el mateix mes” (73) di Laura Cremona nel libro in catalano, mentre “el mismo año y el mismo mes” (77) nell'autotraduzione.

Infine, come ultimi due esempi di ‘amplificazioni’ inserite in questa sottocategoria propongo i seguenti:

NQM	NCM
L'inspector li tornà el cartell i ella mirà un altre cop la fotografia per si dels trets d'Iliescu en podia deduir algun aspecte que l'ajudés a saber si la seva desaparició era voluntària, si fugia de Laura, si se sentia atrapat, si la manca d'afecte en	El inspector le devolvió el cartel y ella contempló de nuevo la fotografía por si de los rasgos de Iliescu podía deducir algún aspecto que la ayudara a saber si su desaparición era voluntaria, <u>si se había ido con Laura o, por el contrario, huía de ella, si se sentía atrapado, si la falta de afecto</u>

la qual havia viscut li impedia rebre'n o donar-ne. (60)	en la que había vivido le impedía recibirlo o darlo. (62)
Em digué que ell era l'amo de tot allò i el rei del mambo i que marxés. (245)	Me dijo que él era el amo de todo aquello, el rey del mambo <u>y el dueño de El Corte Inglés</u> y que me fuera. (271)

Nel primo si può osservare che tra le questioni che l'ispettore Martínez González deve chiarire c'è anche se Iliescu sia scappato insieme a Laura, non semplicemente se lo abbia fatto per fuggire da lei, come in **NQM**. Nel secondo frammento, invece, lo psicopatico Bartomeu Valldonzella i Artigues aggiunge, ai diversi attributi che si assegna, quello di essere il proprietario di El Corte Inglés.

5.2.1.1.3. Brevi amplificazioni creative

In **NCM** ho individuato ben 240 'brevi amplificazioni creative'.

In primo luogo, abbiamo l'inserimento di numerosi incisi, come negli esempi che seguono:

NQM	NCM
Estava demostrat que en la immensa majoria dels homicidis n'eren responsables les persones més properes a la víctima. (63)	En la inmensa mayoría de homicidios <u>—algunos internautas daban por supuesto que en el caso de la Autónoma se trataba de un homicidio—</u> los responsables suelen ser las personas más cercanas a la víctima. (66)
La degana havia fet ús de les pastilles tranquil·litzants i per això semblava serena. (129)	La decana había hecho uso <u>—algunos malintencionados aseguraban que abuso—</u> de los tranquilizantes y por este motivo parecía estar más serena. (137)
Manuela Vázquez havia aconseguit desenvolupar la capacitat genèrica que les teories d'alguns psicòlegs intenten demostrar de poder fer dues coses alhora sense perdre la concentració. (140)	Manuela Vázquez siempre había intentado desarrollar la capacidad genérica de la que hablan algunos psicólogos <u>—cuyos artículos había tenido muy en cuenta—</u> para poder hacer dos cosas a la vez sin perder la concentración. (149)
Em penso —afegí Lluçanès— que és el mateix fulard que la Domenica duia a les fotografies que vostè, Rosario, va trobar a casa de Bru. (175)	Sospecho —observó Lluçanès— que se trata del mismo fulard con el que Domenica aparece en las fotografías que usted, Rosario <u>—y se dirigió a la agente—</u> , encontró en casa de Bru. (190)
Aprofitin el primer peatge on es pari per interceptar-lo. Entesos? Entesos? (222)	Aprovecharemos el primer peaje donde se pare para interceptarlo. ¿Entendido? ¿Entendido? <u>— chillaba Lluçanès dirigiéndose a sus hombres.</u> (245)
[...] estaven al servei dels ciutadans, com pregonava el conseller d'Interior, molt cofoi de	[...] estaban al servicio de los ciudadanos, como pregonaba el consejero de Interior, muy orgulloso de tener bajo su jurisdicción <u>—así lo</u>

tenir sota la seva jurisdicció els Mossos d'Esquadra. (240)	<u>decía textualmente</u> — a los mozos de escuadra. (266)
---	--

Si tratta generalmente dell'aggiunta di commenti del narratore, come nei frammenti 1, 2 e 3, o di indicatori del discorso diretto, come negli esempi 4, 5 e 6.

In **NQM** / **NCM** non vengono inserite interrogazioni o esclamazioni, se non all'interno di enumerazioni, come già indicato nella categoria precedente. Tuttavia, nell'autotraduzione spagnola vengono allungate due domande all'interno di battute in dialoghi diretti:

NQM	NCM
—Sap de què li parlo? —preguntà en un to de suficiència. (154)	—¿Sabe de lo que le estoy hablando, <u>conoce las vanitas</u> ? —preguntó usando su tono de suficiencia habitual. (166)
—I de què es queixa? (167)	—¿De qué se queja, <u>si puede saberse</u> ? (180)

Numerose sono poi le 'specificazioni' identificate in **NCM**. In primo luogo, ho individuato 11 'specificazioni temporali', ossia aggiunte che indicano il momento, l'orario o il giorno in cui avviene un fatto, contestualizzando con maggior precisione alcuni episodi importanti per lo sviluppo della trama. Ne indico 5 a modo di esempio:

NQM	NCM
El telèfon al qual vostè truca està apagat o fora de cobertura, repetia la gravació, cada vegada que Rosa Casasaies i Dolors Adrover intentaven connectar amb Laura Cremona durant el matí de dilluns. (40)	«El teléfono 600345609 está apagado o fuera de cobertura», repetía la grabación cada vez que Rosa Casasaies y Dolors Adrover, durante la mañana del lunes <u>1 de diciembre</u> , intentaban conectar con el móvil de Laura Cremona. (41)
—Et sona? Recordes aquesta cara? És la Laura, la noia que va desaparèixer demà farà una setmana... —i assenyalant Bru, afegí—: ell diu que va estar amb ella aquí... (95)	—¿La reconoces? ¿Recuerdas esta cara? Es Laura, la muchacha que desapareció <u>el viernes de la semana pasada</u> , mañana hará ocho días —y señalando a Bru añadió—: Él asegura que estuvo aquí con ella. (102)
Dolors Adrover i Rosa Casasaies coincidiren a vestir-se de negre per anar a veure les senyores Cremona-Hogarth dissabte a última hora de la tarda. (129)	Dolors Adrover y Rosa Casasaies coincidieron en vestirse de negro para ir a visitar a las señoras Cremona-Hogarth, a última hora de la tarde <u>del sábado 6 de diciembre</u> . (137)
Per un moment, confià a Manuela Vázquez, havia pensat en els <i>guateques</i> de la seva adolescència [...] (156)	[...] prosiguió confiando a Manuela Vázquez que por unos momentos, <u>aquella noche del viernes 28 de noviembre</u> le había retrotraído a los guateques de su adolescencia [...] (168)
Malgrat això, la tarda del dia 5 vaig telefonar a l'hotel, tenia la intuïció que m'esperava... (251)	Sin embargo, la tarde del día 5, <u>sobre las ocho</u> , llamé al hotel, tenía la intuición de que estaba allí, de que me esperaba... (278)

Nei primi quattro frammenti presentati possiamo osservare la specificazione del giorno in cui accadono alcuni avvenimenti, mentre nell'ultimo la precisazione riguarda l'orario in cui il professor Bellpuig telefona all'hotel del Campus di Bellaterra.

Le altre 'specificazioni' inserite nell'autotraduzione riguardano informazioni assenti in **NQM** e che, tuttavia, non incidono sull'interpretazione dell'opera, in quanto si tratta sempre dell'aggiunta di informazioni superflue, perché già note o irrilevanti per il proseguimento della storia o la caratterizzazione dei personaggi, come nel caso dell'indicazione dei numeri di telefono di Laura Cremona e di Marcel Bru lasciati dai ragazzi sui fogli in cui denunciavano la scomparsa del loro compagno e amico:

NQM	NCM
A sota d'aquestes referències, amb lletres majúscules de cos gegantí, es feia constar: DESAPAREGUT. Tot seguit es demanava que qualsevol que en pogués donar notícies es posés en contacte amb els telèfons que hi havia impresos. (13)	Debajo de estas referencias, con letras mayúsculas, se hacía constar: DESAPARECIDO y se pedía a cualquiera que pudiera dar noticias tuyas que se pusiera en contacto con los teléfonos que figuraban a continuación: 600345609 y 619786543. (13)
El telèfon al qual vostè truca està apagat o fora de cobertura, repetia la gravació, cada vegada que Rosa Casasaies i Dolors Adrover intentaven connectar amb Laura Cremona durant el matí de dilluns. (40)	«El teléfono 600345609 está apagado o fuera de cobertura», repetía la grabación cada vez que Rosa Casasaies y Dolors Adrover, durante la mañana del lunes 1 de diciembre, intentaban conectar con el móvil de Laura Cremona. (41)

Analogamente, quando, nel capitolo XXV viene realizzata la lista di persone che fanno parte della UAB, in **NCM** si specifica il numero degli studenti, come già fatto con quello dei professori e degli impiegati dell'università in **NQM**:

NQM	NCM
No comprenia com allò havia pogut passar, no li cabia al cap, és com si algú amb poders ens hagués fet vudú, com si els estudiants, els 4.000 professors i els 3.000 PND, tots i un per un haguessin trepitjat merda. (141)	No comprendía cómo era posible que algo así volviera a ocurrir, no le cabía en la cabeza. A no ser que les hubieran hecho vudú o que estuvieran gafados todos y <u>cada uno de los cuarenta mil</u> estudiantes, cuatro mil profesores y tres mil personas de administración y servicios. (150)

Dopo di che, nell'autotraduzione viene specificato che è "del bolsillo de su chaqueta" (214) che l'agente Rifà estrae l'identikit e la foto di Iliescu, che è "en la universidad" (22) dove regna l'utilitarismo che denunciano gli studenti che stanno occupando l'università, che è "ante las cámaras" (33) di TV3 che Laura informa della scomparsa di Iliescu, che è "en aquel espacio que ocupaba sola" (59) –il suo ufficio– dove Rosa Casasaies si sente perfettamente a suo agio, che ciò che a quest'ultima sembra strano

di Laura è “que no sepas dónde vive” (23) Iliescu, che “la carrera” (77) che Manuela Vázquez ha studiato è “de Psicología” (82) o che il personaggio incontrato tra i corridoi della UAB dopo l’assassinio del professor Bellpuig era travestito “de mujer” (226). Alcune ‘brevi amplificazioni creative’ presenti in **NCM** introducono azioni, battute in dialoghi o commenti del narratore assenti in **NQM**. Per quanto riguarda gli inserimenti di azioni, propongo qui quattro esempi:

NQM	NCM
—Havien de ser ells, els estudiants, els que t’ho havien de dir. A mi tampoc no vingueren a dir-m’ho. El campus és ple de cartells en què denuncien la desaparició d’Iliescu. (37)	—Eran ellos, los estudiantes, los que te tenían que informar. A mí tampoco me informaron. <u>Fui yo la que les llamé.</u> El campus está lleno de carteles denunciando la desaparición de Iliescu. (37)
Elles, casades a Amsterdam, on Margaret, malgrat ser alemanya, havia viscut la major part de la seva vida, es consideraven alhora i indistintament pare i mare de la Laura. (48)	Ellas, casadas en <u>Ámsterdam</u> , donde Margaret, a pesar de ser alemana, había vivido la mayor parte de su vida, se consideraban a la vez e indistintamente padre y madre de su hija <u>y así deseaban que quedara claro.</u> (49)
Després Laura travessava el carrer i, durant uns segons, quedava fora de l’ull vigilant, perquè un autobús que venia a recollir convidats d’un programa d’entreteniment, que acabava en aquella hora la gravació, ocupava tot l’espai. (74)	Después cruzaba la calle y durante unos segundos quedaba fuera del ojo vigilante, porque un autobús que venía a recoger invitados de un programa de entretenimiento, cuya grabación acababa de terminar, ocupaba todo el espacio. <u>Durante unos minutos tuvo que maniobrar porque algún obstáculo le impedía el paso.</u> (78)
El becari l’obeí, sense dir res i tapant-se la cara. (238)	El becario le obedeció, sin decir nada. Tapándose la cara con las manos, <u>comenzó a llorar.</u> (263)

Nel primo frammento si può osservare che la professoressa Dolors Adrover, nelle prime pagine del romanzo, si sta lamentando del fatto che nessuno l’abbia informata della scomparsa di Iliescu, quando avrebbero dovuto farlo gli studenti. Nell’autotraduzione aggiunge di essere stata lei a chiamarli. Nel secondo esempio proposto il narratore sta informando che Clara Cremona e Margaret Hogarth si considerano entrambe e contemporaneamente sia madre che padre di Laura. Attraverso l’aggiunta inserita in **NCM** si sottolinea che le due donne volessero che ciò fosse chiaro fin da subito. Nel terzo frammento si indica che quando Marcel Bru andò a prendere Laura agli studi televisivi di TV3 in macchina dovette fare alcune manovre a causa di un ostacolo che gli impediva il passaggio. Si tratta di un’informazione assente in **NQM**. Infine, verso la fine del romanzo, nell’autotraduzione, dopo un colloquio con la polizia, l’assistente del professore Bellpuig, Jaume Pocoví, oltre a coprirsi la faccia con le mani, scoppia a piangere nell’autotraduzione.

Due battute in dialoghi inserite nell'autotraduzione possono essere osservate nei frammenti che propongo, la prima collocata all'interno della narrazione di una conversazione che l'ispettore Lluçanes aveva avuto con la moglie e la seconda in un dialogo tra i poliziotti mentre inseguono il furgoncino di Iliescu:

NQM	NCM
[...] li recriminà que des de feia quasi dues setmanes, des que començà aquell sarau, ni un sol dia havia tornat a casa a una hora discreta i ni un de sol havia pogut veure els seus fills desperts. (211)	[...] le recriminaba que no parara en casa, que desde hacía casi dos semanas ni un solo día había llegado a una hora discreta. « <u>Si sigues así —le había dicho—, tus hijos no te van a reconocer.</u> Aunque su mujer exageraba, era verdad, ni un solo día había podido ver a los niños despiertos. (231-232)
—No ha baixat del cotxe, potser s'ha adonat que el segueixen. Ha entrat cap a la benzinera i ha tornat a sortir, sense parar. Lluc, vagi cap a l'àrea de servei de Montcada. —Sí, senyor. Eren al carril d'entrada a l'autopista de Girona, havien de tirar amunt, fer la volta i tornar avall per esperar Iliescu a la benzinera. (225)	—No se ha bajado de la furgoneta, quizás se ha dado cuenta de que le siguen. Ha entrado en la gasolinera y ha vuelto a salir sin parar. Lluc, vaya hacia el área de servicio de Montcada. —Sí, señor. —Es posible que necesite combustible. No lo podemos perder. El cabo Lluc y su acompañante se habían situado a la derecha en el carril de entrada a la autopista de Gerona; debían dirigirse hacia arriba, dar la vuelta, retroceder y esperar a Iliescu en la gasolinera. (248)

Anche in questo caso si tratta di modifiche che non influiscono sullo sviluppo della storia o la caratterizzazione dei personaggi.

4 delle numerose 'brevi amplificazioni creative' riconducibili a informazioni e commenti inseriti da parte del narratore esterno del romanzo sono le seguenti:

NQM	NCM
A banda que la denúncia podia perjudicar Iliescu, portar-li conseqüències desagradables en el futur, els digué. O potser ells ja havien avisat la policia? (24)	Además, quién sabía si con la denuncia no perjudicarían a Iliescu, acarreándole consecuencias desagradables en el futuro. <u>Pero al ver sus caras incrédulas les preguntó:</u> —¿Habéis ido ya a la policía? (24)
[...] sobre el groc hepàtic triomfaven els pèls de les barbes i els cabells dels que s'afaitaven i es pentinaven davant del mirall atrotinat que hi havia sobre la pica del lavabo. (84)	Sobre el lavabo se acumulaban pelos de barbas y cabellos de quienes se afeitaban y se peinaban ante un espejo agrietado <u>sin temor a la mala suerte que les pudiera proporcionar.</u> (89)
El cònsol, sense saber si quedar-se allà o tornar al seu despatx, va telefonar a la sotsinspectora. (106)	El cónsul, sin saber si quedarse allí o regresar a su oficina, telefoneó a la subinspectora. <u>Había cumplido con su encargo de la peor manera posible.</u> (113)
Ell, com si sospités la seva estranyesa, li digué acostant-se-li que sentia una especial atracció per mirar cap a fora, que des de petit, en entrar a qualsevol lloc, el primer que feia era buscar una	Él, como si sospechara su extrañeza, le dijo que sentía una especial atracción por mirar hacia fuera, que desde pequeño, al entrar en cualquier lugar, lo primero que hacía era buscar una

finestra, especialment quan se sentia angoixat, com ara, perquè la notícia de la mort de Domenica l’havia impressionat molt. (158)	ventana, especialmente cuando se sentía angustiado como ahora, porque la noticia de la muerte de Domenica le había impresionado mucho. <u>En cierto modo se lo esperaba, pese a que no quisiera admitirlo.</u> (171)
--	--

Nel primo frammento il narratore inserisce una frase per introdurre un’interrogazione di un discorso diretto, assente in **NQM**. Il secondo esempio è un commento quasi ironico che rivolge nei confronti di Marcel Bru e i suoi inquilini nel vedere il disordine e la scarsa pulizia che imperano nel loro appartamento. L’‘amplificazione’ che segue a questa è l’inserimento di una frase in cui il narratore riconosce che Dante Braccalente aveva compiuto nel peggior modo possibile l’incarico che gli era stato assegnato. Infatti, il console italiano avrebbe dovuto informare Clara Cremona e Margaret Hogarth del ritrovamento del corpo senza vita della loro figlia Laura, ma, non avendole trovate nell’hotel in cui alloggiavano, si era visto costretto a riferire l’informazione tramite telefono. Non il modo migliore per dare una notizia di questo genere. Nell’ultimo frammento si può osservare che il narratore aggiunge che Manuela Vázquez, pur non volendolo ammettere, si aspettava la morte di Domenica Arrigo. Per concludere, l’ultima aggiunta che mostro in questa categoria è interessante dal punto di vista transcreativo e dimostra il desiderio di Carme Riera di tradurre liberamente i propri testi. Si tratta dell’introduzione di un gioco di parole nell’autotraduzione:

NQM	NCM
Observin —els deia, mentre anava projectant els quadres del pintor— que vora les fruites, les flors, els flascons de vins o <u>els peixos</u> , sempre apareix alguna bestiola o insecte fastigosos. I no per casualitat. (31)	Observen —les decía, mientras iba proyectando los cuadros del pintor— que junto a las frutas, las flores, las frascas de vino o <u>los pescados que todavía parecen peces</u> , hay un elemento perturbador, un insecto, un bicho más bien repugnante y no por casualidad. (31)

A differenza del doppio senso che, come vedremo nel prossimo capitolo, Carme Riera crea in **VLTM / VTM** giocando sul nome del comune di Hospitalet, in questo caso il gioco di parole era impossibile da creare in catalano. Questo perché, a differenza dello spagnolo, che possiede due parole diverse per distinguere ‘pesce vivo’ (‘pez’) e ‘pesce morto per essere mangiato’ (‘pescado’), in catalano, come in italiano, esiste una sola parola che raccoglie le due accezioni (‘peix’).

5.2.1.1.4. Lunghe amplificazioni creative

Ancora più interessanti dal punto di vista transcreativo sono sicuramente i lunghi frammenti che l'autrice inserisce durante la traduzione delle proprie opere, momento in cui Carme Riera si reimpossessa del processo di creazione letteraria iniziato in catalano. Tuttavia, a differenza di quanto si osserverà nell'analisi di **VLTM** / **VTM**, dove sono state individuate 29 'lunghe amplificazioni creative', con una che raggiunge addirittura le 191 parole, in **NCM** ho identificato soltanto 4 'lunghe amplificazioni creative' e nessuna di queste è eccessivamente lunga. La più consistente è composta da sole 31 parole, la seconda da 26, la terza da 21 e l'ultima da 20:

NQM	NCM
De sobte es ficava al lloc del conductor i des de dintre obria la porta a una noia. Encara que a aquesta els cabells llargs li tapaven la meitat de la cara, Clara i Margaret la reconegueren sense cap dubte. (74)	Segundos después se metía en el coche y desde dentro abría la portezuela a una chica, cuya larga melena le ocultaba la mitad de la cara. <u>En el momento en que ésta entraba se veía, además de su cuerpo, su mano derecha. Gracias al zoom se percibía perfectamente que en el dedo corazón lucía un anillo grande.</u> Clara y Margaret la reconocieron sin ningún género de duda. (78)
I adreçant-se a l'equip, els féu un comiat col·lectiu:— No s'hi cansin —i adonant-se que la frase no era precisament la més apropiada, rectificà— o bé, sí, en aquest cas, sí, sí, em penso que s'hi hauran de cansar... (150)	[...] se dirigió al equipo y añadió: —Tómenselo con calma, <u>todos... y todas...</u> Pronunció el <u>todas</u> tras advertir que había dos mujeres entre los reunidos, <u>dedicándoles una sonrisa de bobalicona complicidad.</u> Unos instantes después, dándose cuenta de que la frase no resultaba demasiado apropiada para la ocasión, rectificó: —¡Bueno, no sé, en este caso es necesario que trabajen duro!... (161)
Sort en tingueren dels bons oficis del cònsol de Romania, que aconsellà Iliescu que no es deixés entrevistar, que fos discret i sabés estar a l'altura d'aquelles circumstàncies luctuoses, i per evitar-li temptacions l'allotjà a casa seva. (239-240)	Menos mal que, gracias a los buenos oficios del cónsul de Rumanía, <u>Iliescu había rechazado cualquier contacto con los periodistas, que sin duda hubiera añadido más leña al fuego del ridículo policial.</u> Dimitri Vasilescu le había aconsejado que no se dejara entrevistar, que fuera discreto y supiera estar a la altura de aquellas circunstancias luctuosas, y, para evitarle tentaciones, le había alojado en su casa. (265)
[...] però això els permeté constatar que el becari escrivia amb la mà esquerra. (241)	Pero eso les había permitido constatar que el becario escribía con la mano izquierda <u>y que en las palabras coincidentes, «Departamento de Arte», los rasgos eran idénticos a los de la caligrafía que aparecía en el bloc de Rosario Hurtado.</u> (267)

La prima ‘lunga amplificazione creativa’ che si osserva può essere considerata un aiuto per la comprensione del nuovo lettore. L’anello che viene citato all’interno di essa, infatti, svolge, in quel momento, un ruolo essenziale per l’identificazione della ragazza da parte delle madri nei video registrati dalle telecamere all’esterno degli studi televisivi in cui Laura era stata per denunciare la scomparsa di Iliescu la notte in cui anche lei sarebbe scomparsa. La stessa finalità può averla la quarta ‘amplificazione’, in quanto il fatto che Jaume Pocoví avesse riprodotto le parole presenti in “Departamento de Arte” in modo identico a quelle che Rosario Hurtado conservava nel suo quaderno è un secondo elemento che lo incrimina, oltre al fatto di essere mancino. Il giorno dell’omicidio del professor Bellpuig, infatti, la persona travestita che l’agente aveva incontrato tra i corridoi della UAB si era finta afona e aveva comunicato con lei scrivendo sul suo bloc notes.

Nel secondo frammento si può osservare l’aggiunta di una battuta da parte del direttore generale di polizia Mateu Samper, in cui cerca di impiegare un linguaggio inclusivo, cosa che non gli riesce se pensiamo al comportamento che segue al suo intervento (il sorrisetto “de bobalicona complicitad” che rivolge alle donne presenti nella sala).

Infine, nel terzo frammento il narratore informa il lettore ispanofono delle ragioni per cui Iliescu non si era fatto intervistare –aveva deciso che avrebbe rifiutato qualsiasi contatto con la stampa– e, inoltre, aggiunge che se lo avesse fatto, avrebbe molto probabilmente messo in ridicolo la polizia.

5.2.1.1.5. Amplificazioni che correggono errori o migliorano la coesione e la coerenza del testo

Nell’analisi di **NQM** / **NCM** non ho identificato ‘amplificazioni che correggono errori o migliorano la coesione e la coerenza del testo’, se non le due ‘amplificazioni’ che ho appena mostrato all’interno delle ‘lunghe amplificazioni creative’ che aiutano il lettore nella comprensione del significato di alcuni indizi.

5.2.1.1.6. Amplificazioni che attenuano o rafforzano il registro

Infine, come ultima sottocategoria di ‘amplificazioni’ ho identificato un solo inserimento che rafforza il registro di un dialogo in **NCM**:

NQM	NCM
—Al·legant el dret a la intimitat, ens neguen el dret a accedir a unes dades que diuen que no ens pertanyen, cony! En nom de què ens les poden negar? Els necessitaven conèixer-les perquè estaven disposats a cercar Iliescu on fos. A més, qui sap si no havia tingut un infart i s’havia mort a casa seva sense que ningú ho sabés? —Per això demanem —digué en plural, un cop i un altre—, exigim, que se’ns doni tota la informació, que deixin d’amagar-la d’una vegada, cony. (23-24)	—Alegando el derecho a la intimidad, nos niegan el derecho a acceder a unos datos que nos pertenecen. ¿En nombre de qué nos lo niegan? ¡Coño! Ellos necesitaban la dirección de Iliescu con urgencia, quién sabe si había tenido un infarto y estaba muerto en su casa sin que nadie se hubiese enterado. —Por eso pedimos —dijo en plural, y rectificó—, exigimos que se nos dé toda la información, que dejen de escondérsela, coño, y nos la enseñen de una puñetera vez. (23)

Nel capitolo II, Laura Cremona, Domenica Arrigo e Marcel Bru sono stati convocati in presidenza per parlare della scomparsa di Iliescu. Dal frammento proposto si può osservare che i tre ragazzi sono infuriati per il fatto che nessuno abbia fornito loro l’indirizzo dell’amico, in nome del rispetto della privacy. L’aggiunta nell’intervento di Marcel Bru rafforza l’ira e l’arroganza del ragazzo.

5.2.1.2. Descrizioni

Impiegando la terminologia proposta da Lucía Molina Martínez e Amparo Hurtado Albir, ho considerato la tecnica della ‘descrizione’ un’aggiunta o una sostituzione di un termine o di un’espressione con una descrizione che ne spiega il significato, esplicitando informazioni che potrebbero risultare sconosciute al nuovo lettore⁶²². Ho suddiviso le 7 ‘descrizioni’ individuate nell’analisi di **NQM / NCM** in:

1. ‘Descrizioni esplicative’;

⁶²² cfr. AMPARO HURTADO ALBIR, *op.cit.*, pp.256-271; LUCÍA MOLINA MARTÍNEZ, *op.cit.*, pp.99-117

2. ‘Note a piè di pagina’.

Con ‘descrizione esplicitiva’ si intende un fenomeno di pura descrizione come indicato dalla definizione di Lucía Molina Martínez e Amparo Hurtado Albir, mentre con ‘nota a piè di pagina’ si indica qualsiasi forma di aggiunta –generalmente esplicitiva– che la traduttrice inserisce alla fine di una pagina, anticipata da un apice nel testo.

5.2.1.2.1. *Descrizioni esplicative*

Le aggiunte identificate nell’analisi di questo romanzo che sono riconducibili a fenomeni di descrizione sono 5. Le 3 che seguono sono aggiunte legate all’ambiente in cui si sviluppa la trama di **NQM / NCM** –Barcellona, il Campus della UAB e zone limitrofe:

NQM	NCM
Havia deixat el cotxe al pàrquing de la Boqueria, on hi havia instal·lades càmeres de seguretat i ja que tant es refiaven d’aquests aparells, els cominava, cony, que demanessin les gravacions als responsables dels aparcaments del mercat. (96)	Había dejado el coche en el aparcamiento <u>del mercado de</u> La Boquería, donde hay instaladas cámaras de seguridad, y puesto que esos aparatos merecían su confianza, les pedía que solicitaran la grabación a los responsables. (103)
Parli amb el personal de recepció. Demani la llista de tots els empleats. Els recordo que l’hotel queda just a tocar de la vila. (151)	Hable con el personal de recepción. Solicite la lista de todos los empleados. Les recuerdo que el hotel queda muy cerca de <u>los apartamentos de la Vila.</u> (162)
Però sí en una botiga de L’illa, que li havia suggerit la seva germana perquè tenien regals divertits, clauers amb animalons bellugadissos, ratolins de pedaç que emetien un xiulet, flors i penis sensibles al tacte, etc. (196)	Però en una tienda de la Illa, <u>situada en el elegante centro comercial de la Diagonal,</u> que le había sugerido su hermana, porque tenían regalos divertidos: llaveros con bichos espeluznantes, ratones de peluche que emitían un silbido, flores y penes sensibles al tacto, etcétera [...] (213)

Gli inserimenti che si possono osservare in questi frammenti sono destinati a offrire maggiori informazioni a un lettore ispanofono che potrebbe non conoscere i luoghi che vengono citati. Nel primo caso l’autrice esplicita che la Boquería è un mercato; nel secondo che ciò a cui ci si riferisce quando si parla di la Vila sono gli appartamenti del Campus in cui vivono studenti, professori e personale universitario; nell’ultimo si

esplicita che L'Illa è un elegante centro commerciale che si trova sulla Diagonal di Barcellona.

Dopo di che, ho individuato l'esplicitazione, nell'autotraduzione, della sigla PND, con cui si indica il personale amministrativo e di servizio di un'università:

NQM	NCM
No comprenia com allò havia pogut passar, no li cabia al cap, és com si algú amb poders ens hagués fet vudú, com si els estudiants, els 4.000 professors i els 3.000 <u>PND</u> , tots i un per un haguessin trepitjat merda. (141)	No comprendía cómo era posible que algo así volviera a ocurrir, no le cabía en la cabeza. A no ser que les hubieran hecho vudú o que estuvieran gafados todos y cada uno de los cuarenta mil estudiantes, cuatro mil profesores y tres mil <u>personas de administración y servicios</u> . (150)

Infine, nell'autotraduzione di **NQM** viene inserito un inciso in cui si spiega che Manuel Vázquez è un celebre romanziere:

NQM	NCM
El professor Bellpuig arribà puntual a la cita amb la sotsinspectora. I féu broma amb el seu nom, tan semblant al del seu amic, Manolo Vázquez. (153)	El profesor Bellpuig llegó puntual a la cita con la subinspectora y no se le pasó por alto que tanto el nombre como el apellido de ésta coincidían con los de Manuel Vázquez, <u>el célebre novelista</u> , muy amigo suyo [...] (165)

Si tratta di un'informazione sicuramente nota ai destinatari di entrambi i romanzi, ma che Carme Riera ha voluto ribadire per mezzo di un inciso presente soltanto nell'autotraduzione.

5.2.1.2.2. Note a piè di pagina

Infine, in **NCM** Carme Riera ha inserito due note a piè di pagina per offrire al lettore ispanofono informazioni legate alla comparsa dei Mossos d'Esquadra nel romanzo. La prima serve a descrivere il significato di un oggetto:

NQM	NCM
Ajupida a terra provà si funcionava el portàtil, però no tenia cobertura; això la posà més nerviosa. (111)	Comprobó si funcionaba su portátil. [1] Funcionaba, pero no tenía cobertura. Eso la puso más nerviosa. (118)

	[1] Los mozos de escuadra llaman así al aparato que les permite comunicarse con sus compañeros o superiores (N. de la A.)
--	---

Nel capitolo XVIII, Rosario Hurtado è da sola nel bosco alla ricerca di tracce legate alla morte di Laura Cremona. A un certo punto sente dei rumori e si sente minacciata, pensando che qualcuno la stia seguendo. Così, dopo aver controllato di avere con sé la sua pistola, controlla anche se il suo portatile funziona. In una nota a piè di pagina inserita in **NCM**, Carme Riera spiega cos'è questo strumento –il dispositivo attraverso il quale i Mossos d'Esquadra comunicano tra loro.

La seconda nota a piè di pagina viene inserita per spiegare al lettore ispanofono il gioco di parole che l'autrice crea chiamando il corpo di polizia regionale catalano con l'appellativo 'gossos d'esquadra'. 'Gossos' in catalano significa 'cani', parola quasi identica a 'Mossos'. Soprannominando il corpo di polizia catalano in questo modo, l'autrice crea nei loro confronti un riferimento ironico, ma anche piuttosto dispregiativo. Nel prossimo capitolo vedremo che in **VLTM/VTM** l'allusione ironica compare due volte nel romanzo catalano, mentre nell'autotraduzione viene una volta omessa e nell'altra trasferita senza alcuna descrizione. Nella traduzione di **NQM**, invece, Carme Riera associa al mantenimento del gioco di parole originale una nota a piè di pagina in cui lo descrive la prima volta che compare:

NQM	NCM
Però tement un enfrontament amb els mossos d'esquadra —«els <u>gossos d'esquadra</u> » en deien ells— que des del matí, des del moment que havia aparegut el cadàver de Laura [...] (115)	[...] aseguraban que si el cadáver de Iliescu, desaparecido también un viernes camino de Bellaterra, no había sido localizado todavía era porque <u>a los gossos d'esquadra</u> [2] no les interesaba buscarlo. (123) [2] Se trata de un juego de palabras imposible de traducir al castellano, según el cual los mossos («mozos») son gossos, es decir, «perros». (N. de la A.)

Alcune pagine dopo, invece, l'autrice utilizza il calco 'perros de escuadra', dando per scontato che il lettore capirà, avendo già spiegato l'allusione:

NQM	NCM
Fins i tot els okupes havien decidit retirar-se i, segons deien en un dels seus fulls volants, no abandonaven la tancada perquè tinguessin por de	También los okupas habían decidido retirarse. Según decían en uno de sus pasquines, no abandonaban el encierro porque tuvieran miedo

l'assassí del campus ni dels cops que les autoritats universitàries els poguessin clavar amb el puny dels «gossos d'esquadra», sinó perquè la seva lluita era falsejada pels «mitjans d'incomunicació» [...] (199)	del asesino del campus ni de los golpes que las autoridades universitarias pudieran propinarles con el puño de los «perros de escuadra», sino porque su lucha era falseada por los «medios de incomunicación» [...] (218)
--	---

5.2.2. Omissioni

Nell'analisi dell'autotraduzione di questo romanzo sono state individuate 359 'omissioni'. Analogamente a quanto osservato in relazione alle 'aggiunte', alcune 'omissioni' presenti in **NQM** / **NCM** sono costituite da una sola parola, come un aggettivo, un avverbio o un elemento in una enumerazione, e altre da gruppi di parole, tra cui l'omissione di incisi, frasi o battute in dialoghi. Anche in questo caso, le 'omissioni' più consistenti sono state considerate 'lunghe omissioni creative' e il criterio con cui ho distinto tra 'brevi omissioni creative' e 'lunghe omissioni creative' è stato il numero di caratteri: a partire da 100 caratteri (spazi inclusi) l'omissione è stata considerata una 'lunga omissione creativa'. Ho suddiviso le 'omissioni' nelle seguenti sottocategorie:

1. 'Omissione di aggettivi o avverbi';
2. 'Omissione di elementi in enumerazioni';
3. 'Brevi omissioni creative';
4. 'Lunghe omissioni creative';
5. 'Omissioni che attenuano o rafforzano il registro';
6. 'Omissioni legate al contesto catalano';
7. 'Omissioni legate al bilinguismo'.

5.2.2.1. Omissione di aggettivi o avverbi

Gli aggettivi o avverbi che sono stati omessi nell'autotraduzione di **NQM** sono 51. Si tratta in tutti i casi di omissioni che non eliminano connotazioni e caratterizzazioni dei personaggi o elementi importanti nel romanzo e, quindi, la

percezione che ha il lettore ispanofono rispetto a quella sperimentata dal destinatario catalano non viene modificata. Si osservino, per esempio, i sei aggettivi omessi nei seguenti frammenti:

NQM	NCM
Allà, a més, havia hagut de compartir amb altres companys l'espai on només cabien dues taules metàl·liques d'un brutenc mal color, entre ala de mosca i sotana d'escolà, i un parell de cadires de pell falsa i <u>brillant</u> amb respatlles i seients atrotinats per l'ús. (57)	Allí además había tenido que compartir con otros compañeros el habitáculo donde sólo cabían dos mesas metálicas de color confuso, entre ala de mosca y sotana de sacristán, y un par de sillas de falsa piel, con respaldos y asientos sobados por el uso. (59)
Després obrí els calaixos de la taula. Hi havia papers, factures, bolígrafs <u>vells</u> i unes fotografies. (85)	Después abrió los cajones de la mesa. Había papeles, facturas, lápices y un par de fotografías. (91)
El cos trobat semblava vestir la mateixa roba, ara esparracada, bruta i <u>mullada</u> , que la que portava Laura Cremona la nit de la seva desaparició, un detall que no passà per alt a la sotsinspectora. (102)	El cadáver parecía vestir la misma ropa, ahora sucia y hecha trizas, que llevaba Laura Cremona la noche de su desaparición, un detalle que no se le pasó por alto a la subinspectora. (109)
El que sí que et puc dir és que el tall l'hi feren després de matar-la, amb una navalla de punta fina i <u>ben esmolada</u> o un cúter o eina pareguda amb la intenció d'introduir el ratolí. L'objectiu? El desconec. Jo crec que més aviat pot tractar-se d'una venjança personal. (126)	Para el corte vaginal utilizaron una navaja de punta muy fina, un cúter o un instrumento parecido, con la única intención, desde mi punto de vista, de introducir el ratón. ¿El objetivo? En mi opinión, se trata de una venganza. (134)
Però en el cas d'Iliescu no va haver de posar en pràctica els seus coneixements <u>lingüístics</u> , perquè de seguida s'adonà que el català de l'estudiant era molt millor que el seu romanès. (228)	En el caso de Iliescu, no necesitó poner en práctica sus conocimientos, porque enseguida se dio cuenta de que el castellano del estudiante era mucho mejor que su rumano. (252)

Nel primo frammento l'autrice omette che la pelle di cui sono fatte le sedie dell'ufficio della vice ispettrice Manuela Vázquez, oltre a essere falsa, è anche brillante. Analogamente, nel secondo esempio si può osservare che Carme Riera omette che le penne che Rosario Hurtado trova in alcuni cassetti dell'appartamento di Marcel Bru sono vecchie. Successivamente, quando vengono descritti gli abiti che indossa Laura Cremona quando viene trovata senza vita, in NQM si dice che sono strappati, sporchi e bagnati. Quest'ultimo aggettivo è assente nell'autotraduzione. Nel quarto frammento si può osservare l'omissione di due aggettivi: "ben esmolada", in riferimento alla punta del coltello con cui è stato effettuato un taglio sul corpo di Laura, e "personal", in relazione alla vendetta che potrebbe essere stato l'elemento scatenante del delitto. Infine, nell'ultimo frammento è stato eliminato che le competenze che Iliescu non deve mettere in pratica quando viene interrogato dalla polizia sono linguistiche, dato peraltro già chiaro nel contesto.

Si noti, nell'ultimo passo, la sostituzione di "català" con "castellano". Differentemente da quanto si osserverà nell'analisi di **VLTM** / **VTM**, dove ci troviamo in un ambiente bilingue in entrambe le versioni del romanzo, in questo caso siamo in un contesto in cui nella prima versione si parla catalano e castigliano ed esclusivamente in castigliano nell'autotraduzione. Approfondirò l'argomento all'interno delle 'omissioni legate al contesto catalano' e delle 'permutazioni'.

In due occasioni è stato omissso l'aggettivo "morta" quando l'agente Rosario Hurtado parla della sorella:

NQM	NCM
Penjat al coll hi duia sempre una mena de camafeu amb un ble de cabells de la germana <u>morta</u> . (81)	Llevaba siempre un colgante con un mechón de cabellos de su hermana [...] (86)
No era veritat: gratant una mica, la crosta havia cedit i l'havia catapultat a l'època que ell li anà al darrere, però no s'atreví a confessar-ho a la sotsinspectora i s'inventà la història de Bellpuig amb la seva germana <u>morta</u> [...] (190)	No era verdad: rascando un poco, la costra había saltado y la había catapultado a la época en que él la había perseguido, pero no se atrevió a confesárselo a la subinspectora e inventó la historia de Bellpuig con su hermana [...] (206)

L'eliminazione, tuttavia, non omette alcuna informazione al lettore ispanofono, dato che siamo già a conoscenza del fatto che Remedios Hurtado sia morta a causa di un attentato ETA.

Lo stesso aggettivo viene omissso anche quando viene descritto il corpo senza vita di Domenica Arrigo:

NQM	NCM
Amb els ulls esbatanats, ennuvolat el cristal·lí i el globus ocular estovat, amb la llengua fora de la boca, la cara de <u>Domenica morta</u> feia feredat i gens no s'assemblava amb la de Domenica viva, harmoniosa i riallera. (143)	Con los ojos abiertos, nublado el globo ocular y la lengua fuera, el rostro de Domenica producía pavor y en nada se parecía al de Domenica viva, sonriente y armonioso. (152)

5.2.2.2. Omissione di elementi in enumerazioni

Gli elementi omissi in enumerazioni nell'autotraduzione di questo romanzo sono 21. Per esempio, nell'introduzione di **NCM** si elimina che nel Campus della UAB

gli studenti hanno a disposizione negozi, oltre ai bar, i ristoranti e un hotel nominati in **NQM**:

NQM	NCM
A la Vila, 600 apartaments poden allotjar més de 2.000 persones que tenen al seu abast <u>botigues</u> , bars, restaurants i un hotel, el Serhs, en un entorn únic, envoltat de natura. (11)	Los 600 apartamentos de la Vila permiten alojar a más de 2.000 personas que disponen de bares, restaurantes y un hotel, el Campus, de la cadena Serhs, en un entorno único, rodeado de naturaleza. (11)

Successivamente, all'inizio del primo capitolo, la narratrice spiega che l'università e le zone limitrofe a essa sono piene di cartelli con fotografie di Iliescu che ne denunciano la scomparsa. Nell'autotraduzione vengono omesse le biblioteche all'interno dell'enumerazione di luoghi in cui questi sono stati appesi:

NQM	NCM
N'hi havia igualment a les estacions dels trens de Bellaterra i Cerdanyola, a les parades dels autobusos que recorren el campus, als bars, <u>a les biblioteques</u> , a les entrades dels pisos de la vila. (13)	Los exhibían igualmente las estaciones de los trenes de Bellaterra y de Cerdañola, las paradas de los autobuses que recorren el campus, los bares, los portales de los pisos de la Vila [...] (13)

Nei due frammenti che seguono vengono omessi il personale amministrativo o altri lavoratori dell'università in enumerazioni di persone, in un'occasione in riferimento a chi poteva essere il colpevole dell'assassinio di Laura e, nella seconda, a coloro che erano stati particolarmente colpiti dalla morte della ragazza:

NQM	NCM
Potser, en aquest punt, deia la veritat i qui va matar-la era algú altre, algú que campava en llibertat pel campus mateix, un altre estudiant, un professor, <u>algun treballador dels molts que hi havia</u> o qualsevol veí de la zona. (109)	Cabía contemplar la posibilidad de que fuera otro el autor, alguien que merodeara por el mismo campus, alumno, profesor o cualquier vecino de la zona. (116)
Si l'aparició del cos de Laura havia commocionat tothom i més especialment els alumnes, professors i <u>administratius</u> de la Facultat de Lletres, la notícia de la mort de la seva amiga Domenica, impossible d'amagar i que els mitjans de comunicació escamparen a partir de dilluns, desencadenà un moviment de pànic generalitzat en tots els àmbits de Bellaterra. (179)	Si la aparición del cadáver de Laura había conmocionado a todo el mundo, y muy especialmente a los alumnos y profesores de la facultad de Letras, la noticia de la muerte de su amiga Domenica, que los medios de comunicación difundieron a partir del lunes, desencadenó un movimiento de pánico generalizado en todos los ámbitos de Bellaterra. (195)

Come ultimo esempio di ‘omissione’ inserita in questa categoria si noti l’eliminazione di alcuni elementi dall’enumerazione degli oggetti che gli studenti che hanno occupato l’università stanno caricando su furgoncini:

NQM	NCM
Mentre els uns carregaven bombones, fogons, peroles, olles, paelles, <u>plats i gots</u> en una furgoneta, els altres plegaven els sacs de dormir, lligaven els matalassos, posaven mantes i roba dins de bosses per traslladar-ho tot amb una mica més de comoditat. (199)	Mientras unos cargaban bombonas de butano, fogones, perolas, ollas y sartenes en una furgoneta, los otros doblaban sacos de dormir, recogían colchones, ponían mantas y ropa dentro de bolsas para trasladarlo todo con un poco más de comodidad. (218)

5.2.2.3. Brevi omissioni creative

In NQM / NCM ho individuato 266 ‘brevi omissioni creative’. In primo luogo, ho notato una tendenza da parte dell’autrice ad accorciare molti dialoghi presenti nel romanzo, come si può osservare dagli esempi che seguono:

NQM	NCM
—Sí, els tinc a la llista, encara que amb les poques classes que hem pogut fer gairebé no te’n podria dir res... Però guardo uns <u>exercicis i crec que el d’Iliescu era dels pocs que cridaven l’atenció, demostrava que era intel·ligent.</u> (26)	—Sí, están en la lista. Aunque con las pocas clases que nos han dejado dar, apenas puedo decirte nada. Pero guardo unos ejercicios. Los tengo en el despacho. (25)
El que vol aquesta Cremona és que la contractin com a model o presentar concursos, jo ho veig claríssim. <u>A ella sí que cal investigar-la... Trucar a la família, preguntar als amics...</u> Jo diria que és una mitòmana... (35)	Lo que quiere la tal Cremona es que la contraten como modelo o presentar concursos en la televisión, lo veo clarísimo. Yo diría que es una mitómana... (35)
No em tornis a dir que t’oposaves al fet que vingués a Barcelona... ni que a mi no em semblava que hi hagués cap perill només perquè el seu pare hagués nascut aquí. <u>Ni tan sols sabem si hi viu a hores d’ara...</u> (69)	No vuelvas a decirme que te oponías a que viniera a Barcelona... ni que a mí no me parecía que hubiese ningún peligro, sólo porque su padre hubiera nacido en España. (73)
—Home, <u>un professor no</u> , un professor no ens convindria—saltà de manera mecànica el director general [...] (149)	—¡Hombre! ¡Un profesor no nos convendría! — saltó de una manera mecánica el director general [...] (160)
—Si et sembla, inspector, Rifà també podria encarregar-se d’anar a les botigues de bromes de Barcelona i <u>les que hi pugui haver</u> pel Vallès, a banda de mirar les que venen per internet <u>ratolins i escarabats de plàstic. Potser si recorden els clients que hi han anat a comprar darrerament</u> ens podran servir d’alguna cosa. (152)	—Si te parece, inspector, Rifà podría encargarse de ir a las tiendas de artículos de broma de Barcelona y el Vallés, sin olvidar contactar con las que aparecen por Internet. Tal vez pudieran aportar algún detalle que nos resultara útil. (163)

—El que m’has dit que faries: encarrega’t de parlar amb el professor Bellpuig i, si ho creus convenient, que Rifà acompanyi la Rosario i <u>demà passi pel consolat italià i faci les comprovacions pertinents sobre els possibles fitxats.</u> (152)	—Lo que me has dicho que harías: hablar con el profesor Bellpuig y, si lo crees conveniente, que Rifà acompañe a Rosario. (163)
Ell, com si acceptés la muda recriminació, digué en veu alta, ben sincerament: — <u>El pitjor de tot és que no sabem on s’amaga ni com podem caçar-lo.</u> Potser aquesta vegada ha deixat alguna empremta que ens faciliti les coses. (208)	El inspector, como si aceptara la muda recriminación, dijo en voz alta: —Quizás esta vez haya dejado alguna huella que nos facilite las cosas. (228)

Si tratta di omissioni di diversa lunghezza, da alcune molto brevi, come si può osservare nel terzo e nel quarto frammento proposti, a omissioni più consistenti, come negli altri esempi. In nessuno di questi casi vengono omesse intere battute all’interno di dialoghi, ma vengono semplicemente accorciati alcuni interventi dei personaggi, senza eliminare informazioni essenziali per il lettore.

La stessa tendenza è stata osservata all’interno di interrogazioni, sia in dialoghi tra i personaggi che nella narrazione:

NQM	NCM
—Com ós possible, <u>aixó que em diu?</u> Vostès han denunciat els fets i no els han fet cas? —preguntava l’entrevistador, al qual Cremona havia contagiats, semblava, una sacrosanta indignació. (33)	—¿Cómo es posible? ¿Ustedes lo han denunciado y no les han hecho caso? —preguntaba el entrevistador, al que Cremona parecía haber contagiado su indignación. (33)
Ambdues trobaven estrany que no contestés. ¿No els havia assegurat que tenia el mòbil encès nit i dia <u>per si algú li podia donar notícies del desaparegut?</u> , es preguntava en veu alta Casasaies mentre esperava amb la degana al despatx de la secretària del rector que aquest les rebés. (40)	Lo que quiere la tal Cremona es que la contraten A las dos les parecía muy extraño que no contestara. «¿No les había asegurado que tendría el móvil disponible día y noche?», se preguntaba en voz alta Casasaies mientras esperaba, en el despacho de la secretaria del rector, a que éste la recibiera. (41)
La sotsinspectora es posà més nerviosa del que estava i s’enfadà amb ella mateixa: <u>quina relació podia haver-hi entre Sònia i l’assassí? Cap, per descomptat.</u> La seva era una reacció neuròtica. (208)	La subinspectora se puso más nerviosa de lo que estaba y se enfadó consigo misma: reaccionaba ante los crímenes de una manera neurótica. (228)
—Sí, és clar, <u>què vols veure?</u> Els cal·lígrafs la retornaren. La meva secretària la guarda a l’arxivador. Ara li dic que te la porti. (216)	—Sí, claro. Los calígrafos ya la han devuelto. Pura la guarda en un archivador. Ahora le digo que te la lleve. (238)

Successivamente, nell’autotraduzione di **NQM / NCM** sono stati omessi alcuni incisi, eliminando in questo modo alcuni commenti del narratore o indicatori del discorso diretto:

NQM	NCM
—Ànim, dona —l’encoratjà Casasaies—, ja veuràs que tot s’arreglarà. Ara mateix aniré a parlar amb la degana, (16)	— <i>Coraggio</i> , mujer. Ahora mismo iré a hablar con la decana, avisaremos a la familia de Iliescu. Ya verás como todo se arregla. (16)
En canvi, als alumnes d’ara, que per edat podien ser els seus fills —de fet, Cristina, la seva filla, tenia vint anys—, li costava molt d’entendre’ls. (16)	En cambio, con sus actuales alumnos, que por edad podían ser sus hijos, no sintonizaba. (16)
Antoni Capllonc, per contra, considerarà que això d’aguantar el cartell no s’avenia amb la categoria d’uns professors universitaris i <u>tot i que ell no ho era —provenia del món editorial, on havia aconseguit força prestigi—</u> , suggerí a Casasaies que fos el xofer del rector qui s’encarregués d’aquella missió tan poc elegant i s’oferí per anar-lo a cercar. (46)	Antoni Capllonc, por el contrario, consideraba que andar con el cartel era indigno de su categoría y por eso le propuso a Casasaies que el chófer del rector se encargara de aquella misión tan poco elegante y se ofreció a ir a buscarle. (47)
Per això no descarto la possibilitat que ara tots dos —continuà la sotsinspectora—, no siguin de viatge amb la furgoneta i tornin en qualsevol moment. (53)	Por eso no descarto la posibilidad de que ahora ambos estén de viaje a bordo de la furgoneta y vuelvan en cualquier momento. (54)
—Mentider —li digué—, porc. Per què ens has amagat que vas passar la nit amb la Laura? Què li has fet que no vols que sapiguem? (90)	—Mentiroso, cerdo. ¿Por qué no me dijiste que pasaste la noche con Laura? ¿Qué le has hecho que no quieres que sepamos? (96)
—És clar que no —digué Bellpuig—, ja li he dit que no tinc inconvenient a col·laborar amb la policia democràtica... Però, pot dir-me per què volen les meves empremtes? (157)	—Por supuesto que no. Ya sabe que no tengo ningún inconveniente en colaborar con la policía democrática... Pero ¿podría aclararme para qué necesitan mis huellas? (170)
Vaig anar cap on hi ha barraques abandonades i allà un boig em va fotre una pedrada —i assenyala els punts del front—. (245)	Fui hacia donde están las barracas abandonadas y allí un loco me atacó a pedradas. (271)

Inoltre, in **NCM** sono presenti numerose ‘generalizzazioni’, attraverso le quali vengono tralasciate informazioni ovvie, precedentemente indicate nel romanzo o ritenute non necessarie dall’autrice. Per esempio, non viene specificato che è “mitjançant un correu electrònic” (38) che Rosa Casasaies ha informato il vicedirettore degli affari nazionali della scomparsa di Iliescu. Nel capitolo VII, la preside racconta un episodio vissuto su un aereo mentre tornava da New York dopo essere stata a “un congrés” (55). La causa del viaggio viene omessa nell’autotraduzione. Rosario Hurtado, quando si presenta nell’appartamento di Marcel Bru, in **NQM** appende il suo zaino “al respatller de la cadira” (85), mentre in **NCM** lo appoggia semplicemente “en una silla” (91). Analogamente, si omette che è “de l’ensurt” (100) che a Dolors Adrover tremano le gambe nel capitolo XVI, che è “per una Barcelona deserta” (130-131) che alla figlia di Rosa Casasaies non importa girovagare da sola di notte, che i libri che Marcel Bru scrive sono “sobre pintura” (167) e che i bagni che Rosario

Hurtado sta cercando nel capitolo XXXIII sono vicini alla scala “que conduïa al Departament d’Art” (183-184).

Le omissioni di elementi che indicano la durata o il momento in cui avviene un episodio sono 12. In 5 casi si tratta di ‘generalizzazioni’ che semplicemente offrono meno informazioni al lettore ispanofono rispetto a quello catalano:

NQM	NCM
El dissabte <u>29 de novembre</u> cap a les deu, Rosa Casasaies va telefonar a casa de la degana. No s’havia atrevit a fer-ho la nit abans perquè li havia semblat massa tard. (36)	El sábado hacia las diez, Rosa Casasaies telefonó a casa de la decana. No se había atrevido a hacerlo la noche anterior porque le había parecido que era demasiado tarde. (36)
—Podria haver sortit aviat dissabte sense que tu te n’adonessis... A quina hora va marxar el teu amic? —El matí de dissabte <u>cap a les deu</u> . (92)	—Podría haber salido muy temprano el sábado sin que tú lo notaras... ¿A qué hora se marchó tu amigo? —El sábado por la mañana. (98)
A les dotze del divendres <u>5 de desembre</u> , Rosario Hurtado encara era al bosc de Bellaterra. Mentre els de la policia científica, vestits com si haguessin de tripular una nau cap a la Lluna, amb granotes blanques, mascaretes i guants de làtex, intentaven prendre totes les mostres possibles [...] (108)	A las doce del mediodía del viernes, un equipo de agentes de la policía científica, vestidos como si tuvieran que pilotar una nave espacial, con monos blancos, mascarillas y guantes de látex, continuaba recogiendo muestras [...] (115)
—Doncs que busqui Bru i li preguntis on va anar i què va fer després que el jutge el deixés lliure divendres <u>passat a la tarda</u> . (152)	—En tal caso, que busque a Bru y averigüe qué hizo y adónde fue a partir del momento en que el juez le dejó en libertad el pasado viernes. (163)
Francesco Gregoti li digué que el mateix li havia demanat la policia aquell matí, <u>no feia ni dues hores</u> . (169)	Francesco Gregoti le dijo que la policía le había pedido lo mismo aquella mañana. (184)

Negli altri 7, invece, l’autrice ha completamente omesso gli indicatori temporali:

NQM	NCM
—A mi també m’ho sembla —digué Rosa Casasaies—. Encara que no crec que hagi retornat al seu país. O si hi ha retornat, per la universitat de Bucarest no ha passat. A l’oficina internacional creuen que és aquí, o això em contestaren al correu <u>que vaig posar-los divendres</u> . (43)	A mí también me lo parece —corroboró Rosa Casasaies—, aunque no creo que haya regresado a su país... Al menos, no ha pasado por la Universidad de Bucarest. En la oficina internacional suponen que sigue aquí... o eso es lo que contestaron a mi correo. (44)
<u>A les quatre</u> , a la mateixa hora que Miquel Oliver, un dels líders assemblearis, es referia al cas en una aula de la Facultat de Lletres, Clara Cremona encara plorava abraçada a l’ós de peluix de la seva filla, en un racó del jardí del restaurant Hispània d’Arenys de Mar. (68)	A la misma hora en que Miquel Oliver, uno de los líderes assemblearios de mayor prestigio, se refería de manera contundente a la situación, Clara Cremona todavía lloraba abrazada al oso de peluche de su hija, en un rincón del jardín del restaurante Hispània de Arenys de Mar. (71-72)
El dilluns següent es reprendrien els interrogatoris a alumnes i professors que s’havien relacionat amb la noia morta i amb l’erasmus desaparegut, del qual <u>des d’ahir</u> tenien algunes pistes noves [...] (135)	El lunes se retomarían los interrogatorios a profesores y alumnos que pudieran tener alguna relación con la muchacha muerta y el estudiante rumano desaparecido, del que se tenían nuevas pistas [...] (144)

Com cada matí, fos feiner o festa, <u>aquell diumenge</u> , a les set, havia sortit de casa seva, dues portes més enllà, cap a la piscina, on nedava cada dia a la mateixa hora. (138)	Como todos los días, laborables o festivos, había salido de casa a las siete de la mañana para ir a la piscina donde entrenaba siempre a la misma hora. (147)
Encara deia fàstics d'«el monstre degenerat» capaç de fer una cosa així, quan <u>cinc minuts més tard</u> comparegué el forense, un noi prim, alt i molt jove, aspectes tots que contrastaven amb els del jutge, gras, gran i ceapat. (145)	Aún despotricaba contra el «monstruo degenerado» cuando apareció el médico forense, un jovenzuelo alto y delgado que contrastaba con la figura opulenta del juez, gordo y robusto. (154)
Aquest, <u>des de diumenge</u> , des que es trobà el cos de Domenica, formà un gabinet de crisi permanent, al qual foren integrats altres membres del claustre. (180)	a partir del momento en que se comunicó el hallazgo del cuerpo sin vida de Domenica, formó un gabinete de crisis permanente, en el que se integraron otros miembros del claustro. (196)
Ni tan sols les expectatives del Barça, que havia contractat Guardiola, <u>d'aquell 2008</u> servien per equilibrar l'estat generalitzat de neguit, present a totes les converses. (240)	Ni siquiera los intentos del Barça por salir del bache, contratando a Guardiola, servían para paliar el estado generalizado de angustia, presente en todas las conversaciones. (266)

Diverse 'brevis omissions creative' sopprimono, sempre senza modificare l'interpretazione dell'opera da parte del lettore, informazioni o azioni presenti in **NQM**. Per esempio, durante il primo colloquio con la vice ispettrice Manuela Vázquez e l'ispettore Martínez González, la signora Hogarth offre loro una sigaretta. Solo in **NQM** si dice che i due rifiutano l'offerta:

NQM	NCM
I esperà que la sotsinspectora tornés per oferir-n'hi primer a ella i després a l'inspector, <u>que no n'agafaren</u> . (51)	Esperó a que la subinspectora volviera para ofrecerle primero a ella y después al inspector. (52-53)

Nel capitolo XVIII, Rosario Hurtado è sola nel bosco alla ricerca di indizi relazionati all'omicidio di Laura Cremona, quando viene colpita alla testa da una pietra. Nell'autotraduzione viene omesso che dopo l'incidente la poliziotta cade a terra:

NQM	NCM
I fou en aquell moment quan notà un fort cop al cap i <u>caigué a terra</u> . (112)	Fue en aquel preciso momento cuando notó un golpe fuerte en la cabeza. (119)

Si tratta di un'informazione ovvia, considerando che successivamente si narra che pochi minuti dopo i suoi compagni la trovano in stato di incoscienza con una ferita alla testa.

Infine, come ultimi esempi di 'brevis omissions creative' offro 7 frammenti in cui si possono osservare alcune elisioni di commenti del narratore del romanzo:

NQM	NCM
No tot estava perdut si els estudiants havien despertat de la seva indolència i manifestaven el seu desacord amb el sistema. <i>Gaudeamus</i> . Ja era hora. <u>Hi havia qui fins i tot participava a les reunions de baix i ajudava a dissenyar els programes de l'agitació.</u> (19)	Algunos se alegraban de la situación: si los estudiantes habían despertado de su indolencia y manifestaban su desacuerdo con el sistema, no todo estaba perdido. Ya era hora, <i>gaudeamus</i> . (19)
Tot i que Laura parlava prou bé, mai no era el mateix expressar-se en la llengua pròpia que en una d'apresa. <u>Pel que feia a Domenica, no havia piulat més que per corroborar el que deia la seva amiga.</u> (24)	Aunque las dos chicas hablaban muy bien español, no era lo mismo expresarse en la propia lengua que en otra aprendida. (24)
Casasaies no li confessà quin havia estat el motiu de la seva trucada, ni la dona demanà que l'hi preguntessin. <u>Tampoc la professora insistí que fes memòria per si podia recordar on paraven els pares. Li semblà inútil.</u> (28-29)	Casasaies no le dijo cuál había sido el motivo de su llamada, ni la mujer le pidió a su intérprete que se lo preguntara. (28)
[...] havia telefonat a Manuela Vázquez perquè hi anés de seguida i aquesta s'havia posat en contacte amb els seus companys de Sabadell, que, amb molts més efectius i mitjans a l'abast que els que tenien a Cerdanyola, s'ocupaven dels homicidis, i la troballa tenia totes les traces de ser-ho. (100)	[...]había telefonado a Manuela Vázquez para que fuera enseguida a la Autónoma, y ésta a su vez había llamado a sus compañeros de Sabadell, que con muchos más efectivos y medios que los que tenían en Cerdañola se ocupaban de los homicidios. (107)
Dante Braccalente, que acabava d'arribar al seu despatx, considerà que no podia telefonar a les senyores Cremona-Hogarth, ni en unes circumstàncies com aquelles enviar un fax o un correu electrònic, <u>cosa a la qual era molt afeccionat</u> , sinó que havia d'anar-les a veure i dir-los-ho personalment i aviat, abans que qualsevol altre els ho fes saber. (104)	Dante Braccalente, que acababa de llegar a su oficina, consideró que no podía telefonar a las señoras Cremona-Hogarth ni, en circunstancias como aquéllas, enviar un fax o un correo electrónico, y se dispuso a ir a verlas para comunicárselo personalmente antes de que se enteraran por cualquiera. (111)
L'assassí o assassins l'havien escanyat emprant una bufanda i un cop morta, perquè no hi havia restes de sang al cos <u>i els cadàvers ja se sap que no sagnen</u> , li havien practicat un tall a la vagina per facilitar la introducció d'un ratolí de plàstic, dels que es venen a les botigues d'andròmines i que serveixen per gastar bromes. (125)	El asesino o asesinos habían utilizado una bufanda y, una vez muerta, puesto que no había restos de sangre en su cuerpo, le habían practicado un corte en la vagina, seguramente para facilitar la introducción de un ratón de plástico de los que se venden en las tiendas de artículos para gastar bromas. (133)
La sotsinspectora considerava que era millor posposar-los fins que poguessin explicar quin significat tenien per al seu assassí <u>i això només ho podrien aclarir quan el detinguessin.</u> (132)	La subinspectora consideraba que era preferible posponerlos hasta que averiguaran qué significado tenían para el asesino. (140-141)

Anche qui si tratta di modifiche che non incidono sull'interpretazione dell'opera, essendo eliminazioni di informazioni superflue per lo sviluppo della trama e la caratterizzazione dei personaggi.

5.2.2.4. Lunghe omissioni creative

In **NQM** / **NCM** ho identificato 12 ‘lunghe omissioni creative’ che manifestano lo spirito transcreativo di Carme Riera. Tuttavia, analogamente a quanto osservato in relazione alle ‘lunghe amplificazioni creative’, le ‘lunghe omissioni creative’ che Carme Riera ha realizzato nell’autotraduzione di questo romanzo non hanno la stessa consistenza, come si vedrà nel prossimo capitolo, di quelle osservate in **VLTM** / **VTM**, dove le ‘lunghe omissioni creative’ sono 20 e la più importante raggiunge le 100 parole. Le ‘lunghe omissioni creative’ osservate in **NQM** / **NCM**, invece, sono piuttosto brevi, solo tre di queste superano le 30 parole:

NQM	NCM
Mentre Rosario Hurtado feia aquella primera visita d’inspecció, Manuela Vázquez es féu acompanyar per Andreu Ràfols perquè el conduís a l’habitació on deia que dormia Marcel Bru. <u>Les altres dues de què disposava la casa eren del que ara li feia de guia i d’un estudiant d’econòmiques que, segons informacions de Ràfols, era del mateix poble que Bru.</u> La porta de l’habitació on dormia aquest era oberta. Des del llit, mig incorporant-se, digué, en un to aïrat: [...] (84)	Mientras Rosario Hurtado realizaba una primera visita de inspección ocular, Manuela Vázquez conminó a Andreu Rafols para que la condujera a la habitación de Marcel Bru, cuya puerta estaba abierta. Desde la cama, medio incorporándose, preguntó en tono airado: [...] (89)
Clara, amb la mirada perduda — <u>només l’havia fixada uns segons en l’inspector en demanar-li pel moment que podria recuperar les despulles de la seva filla—</u> i els ulls apagats per un tel de cendra, pareixia absent. De tant en tant acaritava sobre la seva falda l’ós de peluix que des que Laura va desaparèixer traguava sempre amb ella. (134)	Clara, con la mirada perdida, acariciaba de vez en cuando el oso de peluche que llevaba siempre consigo a partir del momento en que Laura desapareció. (143)
Pocoví negà amb el cap, però no digué res. <u>Era un home alt i corpulent, amb aire desmanegat. A la banda dreta del cap, algun metge poc destre li havia posat set punts no feia gaire perquè les marques eren rosades.</u> Anava deixat i sense afeitar. També la roba brutejava. (236)	Pocoví negó con la cabeza, pero no dijo nada. Iba desaliñado y sin afeitar, con la ropa pringosa. (261)

Si tratta, in tutti e tre i casi, dell’eliminazione di parti di descrizioni del narratore onnisciente. La prima si trova nel capitolo XII ed è l’omissione di una parte della descrizione dell’appartamento di Marcel Bru; nella seconda l’autrice elimina 31 parole attraverso le quali veniva descritto in **NQM** il comportamento e lo stato di Clara Cremona dopo essere venuta a conoscenza della morte della figlia; l’ultima è la descrizione dell’aspetto di Jaume Pocoví durante l’interrogatorio con la polizia nel XLVI capitolo.

Le altre 9 ‘omissioni’ inserite in questa categoria, di cui fanno parte i seguenti 4 esempi, sono più brevi:

NQM	NCM
—A la Laura li agrada la gent rara... Des que va començar a sortir amb nois, potser massa aviat, almenys per al meu gust... <u>Encara avui en dia, els pares i mares volem només per a nosaltres i en exclusiva les nostres <i>bambine</i> digué amb un somriure trist—</u> ; no ha fet altra cosa que buscar-se acompanyants diferents de la majoria, més aviat estafolaris. (52)	—A Laura le gusta la gente rara... Desde que empezó a salir con chicos, quizás demasiado pronto para mi gusto, Laura no ha hecho otra cosa que buscarse acompañantes diferentes, la mayoría más bien estafalarios. (53)
—Vostè es veu que no m’ha sentit — <u>tornà a insistir la sotsinspectora, tirant-li a la cara aquell «vostè» amb el qual solia dirigir-se sempre a les persones amb les quals no tenia confiança.</u> Li he demanat com es diu. —I després va afegir:— Faci el favor de dir-nos on és Marcel Bru. (83)	—Se nota que es usted sordo. Le he preguntado cómo se llama —y después añadió—: Haga usted el favor de decirnos dónde está Marcel Bru. (88)
Totes les mirades estaven posades en ells, només ells podien retornar la calma perduda al campus. <u>La seva responsabilitat era gran, els ciutadans confiarien molt més en els mossos si comprovaven que eren capaços de detenir el culpable.</u> (174)	Todas las miradas estaban puestas en ellos, porque sólo de ellos dependía que el campus recobrara la tranquilidad perdida. (189)
Actuava amb una gran sang freda, d’una manera metòdica, emprant disfresses, i era capaç de simular una afonia perquè la veu no el delatés i, a més, escriure dissimulant la lletra. <u>Però Manuela no tenia en compte una pega: Iliescu no emprava la mà esquerra com creien que feia l’assassí.</u> (206-207)	Y lo hacía con una gran sangre fría, de manera metódica. Disfrazado de mujer, era capaz de simular una afonía para que la voz no le delatara y de escribir disimulando la letra. (226)

L’‘omissione’ presente nel primo frammento è collegata alla tendenza osservata nell’autotraduzione di questo romanzo ad accorciare diversi dialoghi, mentre le altre tre si trovano all’interno della voce narrante.

5.2.2.5. Omissioni che attenuano o rafforzano il registro

Solamente 2 ‘omissioni’ identificate nell’analisi di NQM / NCM sono collegabili a un attenuamento o un rafforzamento del registro del romanzo. Si tratta in entrambi i casi dell’eliminazione dell’interiezione “cony” nel linguaggio impiegato da Marcel Bru durante alcune conversazioni con la preside della facoltà e con la polizia,

che lo accusava di essere colpevole inizialmente della scomparsa di Laura Cremona e poi dell'assassinio della ragazza:

NQM	NCM
—Sí, ja ho hem fet —contestà Bru—. No som tan idiotes, <u>cony</u> —afegí i buscà els ulls de la degana i amb els seus, displicents, li aguantà la mirada. (25)	—Sí, claro —dijo Bru—. No somos tan idiotas —añadió, y buscó los ojos de la decana y le sostuvo la mirada con los suyos miopes y displicentes. (24)
—Jo no li he fet res, a la Laura. Ho juro, cony. Ja he dit que vaig deixar-la cap a les dues de la matinada a davant de casa seva a la vila, <u>cony</u> , i vaig anar a la Zona Hermètica de Sabadell, a la Global, on m'esperava el meu cosí. (89)	—Yo no le he hecho nada a Laura. Lo juro, coño. Ya he dicho que la dejé alrededor de las dos de la madrugada frente a su casa. Después me marché a la Zona Hermética de Sabadell, a la Global, donde me estaban esperando mi primo y sus amigos. (96)

La loro eliminazione ha un chiaro effetto sul registro del linguaggio usato da Marcel Bru nel corso delle conversazioni, adeguandolo a un atteggiamento più consono all'occasione, leggermente più formale e rispettoso nei confronti dell'autorità.

5.2.2.6. Omissioni legate al contesto catalano

L'autrice non ha realizzato un'autotraduzione addomesticante del romanzo, come dimostrano, per esempio, il mantenimento dei riferimenti ai Mossos d'Esquadra e il trasferimento della maggior parte dei nomi propri nella loro forma catalana. Tuttavia, come ho anticipato all'interno dell'analisi delle 'aggiunte' presenti in **NCM**, in **NQM** ci troviamo in un contesto in cui si parla sia in catalano che in castigliano – riflettendo così la situazione reale della Catalogna– ed esclusivamente in castigliano nell'autotraduzione. Inoltre, **NQM** e **NCM** sono narrati impiegando un punto di vista differente: nel primo la visione è quella di una persona catalana, bilingue e biculturale, mentre nel secondo il narratore e i personaggi osservano la realtà da un punto di vista più neutro.

Di conseguenza, i riferimenti al sentimento di appartenenza all'identità catalana o, in alcuni casi, all'ambientazione dei fatti in Catalogna, sono stati eliminati o permutati. Per esempio, nel capitolo XXIV, Josep Lluçanès sta commentando a Rosario Hurtado l'apatia dimostrata dalle madri di Laura Cremona nei confronti delle indagini volte a trovare l'assassino della figlia, essendo unicamente interessate a fare ritorno a Milano

il prima possibile con il corpo della propria figlia. L'agente crede che le due donne non nutrano molta fiducia nei confronti della polizia spagnola e si lamenta della diffusione del topico 'Spain is different', in cui si sente incluso ("nosaltres" / "nosotros"). Soltanto in NQM viene esplicitato "nosaltres, els catalans":

NQM	NCM
—El fet de no preguntar res, de no demostrar cap mena d'interès sobre la investigació em fa suposar que no tenen cap confiança en nosaltres. Potser elles, com molts estrangers, ens segueixen considerant un país del Tercer Món, amb una policia inoperant, corrupta i no gens democràtica i això em treu de polleguera. Per molt que les coses hagin canviat després de la mort de Franco, per molt que formem part de la Comunitat Europea, el que imperen són els tòpics: «Spain is different». I nosaltres, <u>els catalans</u> , també hi som inclosos. (136)	—El hecho de no hacer preguntas, de no demostrar el más mínimo interés por la investigación, me induce a suponer que no tienen ninguna confianza en nuestro trabajo. Tal vez ellas, como otros muchos extranjeros, nos siguen considerando un país del tercer mundo, con una policía inoperante, corrupta y poco hecha a las normas democráticas, y eso me saca de mis casillas. Por mucho que las cosas hayan cambiado desde la muerte de Franco, por más que formemos parte de la Comunidad Europea, lo que impera son los tópicos: <i>Spain is different</i> . Y nosotros estamos incluidos en el mismo paquete. (145)

Oltre all'eliminazione di "els catalans" in questa situazione, sono altre 5 le 'omissioni legate al contesto catalano' che ho individuato nella mia analisi, 3 delle quali sono riferimenti ai Mossos d'Esquadra:

NQM	NCM
Durant l'època que s'ocupà de les denúncies per maltractaments a la comissaria de Ciutat Vella, <u>com a policia estatal abans d'integrar-se al cos de Mossos d'Esquadra</u> , acostumava a encertar, quasi sempre amb un primer cop d'ull, si les acusacions presentades eren certes o falses. (42-43)	Durante la época en que se ocupó de las denuncias por malos tratos en la comisaría de Ciutat Vella, acostumbraba a acertar, casi siempre con una simple ojeada, si las acusaciones presentadas eran ciertas o falsas. (43)
Tot i les seves suspicàcies contra la policia, una herència del seu progressisme antifranquista, la professora hagué d'admetre que les coses havien canviat molt, com a mínim en aparença, a les comissaries <u>dels Mossos</u> . (44)	A pesar de sus suspicacias contra la policía, una herencia de su progresismo antifranquista, la profesora tuvo que admitir que las cosas habían cambiado mucho en las comisarías, por lo menos en apariencia. (45)
Ell, que només havia fet carrera a la policia, detestava els mèrits que provinguessin de qualsevol altre lloc <u>que no fos el cos de Mossos d'Esquadra</u> . (206)	Él, que sólo había hecho carrera en la policía, detestaba que sus compañeros se enorgullecieran de los méritos provenientes de cualquier otro lugar. (226)

Nel primo frammento viene omessa l'informazione che Manuela Vázquez avesse lavorato nella polizia statale prima di arruolarsi nel corpo di polizia catalano; nel secondo Rosa Casasaies estende le sue osservazioni circa la situazione attuale dei

commissariati dei Mossos d'Esquadra a tutte le centrali di polizia, omettendo l'indicazione "dels Mossos"; la stessa cosa succede nel terzo frammento, dove, nell'autotraduzione, Manuela Vázquez si limita ad affermare che detesta che i suoi compagni si vantino di meriti provenienti "de cualquier otro lugar", senza esplicitare "que no fos el cos de Mossos d'Escuadra", come in **NQM**. Tuttavia, al di fuori di queste tre 'omissioni' e delle 'permutazioni' che mostrerò a breve, il corpo di polizia catalano è presente anche nel romanzo in spagnolo.

Un'altra 'omissione legata al contesto catalano' è la seguente 'generalizzazione':

NQM	NCM
Fins i tot algunes eren de xenòfobs que asseguraven alegrar-se que <u>Catalunya</u> comptés amb un immigrant menys. (14)	Incluso unas pocas, de xenófobos que aseguraban alegrarse de contar con un emigrante menos. (13)

In **NQM** alcune delle numerose persone che si mettono in contatto con la polizia in seguito alla scomparsa dello studente rumeno, Iliescu, lo fanno rallegrandosi del fatto che a partire da quel momento in Catalogna ci sarebbe stato un immigrante in meno; nell'autotraduzione l'affermazione è generalizzata attraverso l'omissione dell'indicazione geografica.

Infine, all'interno di questa categoria ho inserito l'eliminazione dell'aggettivo "catalanes" per denotare le università per le quali il rettore dell'Autonoma chiede la predisposizione di nuovi criteri per valutarne i meriti scientifici:

NQM	NCM
La rivalitat per captar estudiants, tan aferrissada en els darrers temps, havia de tenir uns límits, digué, potser era el moment de demanar al conseller una mena de codi ètic que comprometés les universitats <u>catalanes</u> a fer valdre només els mèrits científics, els paràmetres d'excel·lència en els quals l'Autònoma sobresortia [...] (220-221)	Aprovechando la presencia del consejero, pidió la elaboración de un código ético mediante el cual las universidades sólo pudieran destacar en su propaganda los méritos científicos, los parámetros de excelencia en los que la Autónoma sobresalía [...] (242)

5.2.2.7. Omissioni legate al bilinguismo

Il fatto che, nonostante i fatti avvengano in Catalogna, l'autotraduzione sia inserita in un ambiente in cui si parla esclusivamente in castigliano ha come

conseguenza la sostituzione dei riferimenti alla lingua catalana con “español” o “castellano” o la sua omissione, come nell’unico caso di ‘omissioni legate al bilinguismo’ che ho individuato:

NQM	NCM
— <i>Piacere, professorina. Grazie tante...</i> —digué aquesta—. Tenen alguna notícia més de la Laureta? —preguntà en italià, i s’excusà perquè no parlava <u>ni català ni castellà</u> , tot i que entenia el castellà. (47)	— <i>Piacere, professorina. Grazie tante...</i> —dijo ésta—. ¿Tienen alguna noticia de Laureta? —preguntó en italiano, y pidió excusas porque no hablaba castellano, a pesar de que lo entendía. (48)

Si può osservare che, tra le lingue non parlate dalla madre di Laura Cremona, viene eliminato il catalano.

5.2.3. Permutazioni

Una volta individuate le ‘permutazioni’ presenti in **NQM / NCM** (113 in totale), termine con cui intendo, d’accordo con López López-Gay e Ramis Llaneras⁶²³, la combinazione di ‘omissione’ e ‘aggiunta’, le ho suddivise in:

1. ‘Adattamenti’;
2. ‘Creazione discorsiva’.

Per ‘adattamento’ si intende la sostituzione di un elemento proprio della cultura di partenza con uno equivalente nella cultura di arrivo o più chiaro per il nuovo lettore, mentre la ‘creazione discorsiva’ è quella tecnica di traduzione per mezzo della quale un elemento o una parte di testo vengono sostituiti con un’equivalenza totalmente diversa rispetto all’originale, nella forma e nel significato⁶²⁴.

⁶²³ cfr. PATRICIA LÓPEZ LÓPEZ-GAY, *La autotraducción literaria, op.cit.*, p.184; JOSEP MIQUEL RAMIS LLANERAS, *Autotraducció. De la teoria, op.cit.*, pp.137-139

⁶²⁴ cfr. AMPARO HURTADO ALBIR, *Traducción y Traductología, op.cit.*, pp.256-271; LUCÍA MOLINA MARTÍNEZ, *Análisis descriptivo, op.cit.*, pp.99-117

5.2.3.1. Adattamenti

Oltre agli ‘adattamenti’ legati al contesto e al bilinguismo dell’ambiente in cui si svolge la trama e a quelli che riguardano la traduzione dei Mosso(s) d’Esquadra, che saranno analizzati nelle due sezioni che seguono, nell’analisi di NQM / NCM ho individuato 3 ‘adattamenti’ volti a rendere alcuni riferimenti più chiari al lettore ispanofono.

In due occasioni si tratta della sostituzione di Bellaterra, sede del campus universitario della UAB:

NQM	NCM
Si vostè té curiositat per visitar el campus de <u>Bellaterra</u> pot arribar-hi de maneres diverses. (12)	Si siente usted curiosidad por visitar el recinto de <u>la Universidad Autónoma de Barcelona</u> , puede escoger entre diversas posibilidades para llegar hasta allí. (12)
La desaparició d’Iliescu, que a hores d’ara deu estar tan tranquil, ignorant el daltabaix que ha provocat el fet de no comparèixer <u>a Bellaterra</u> , és una excusa per afegir més llenya al foc... (39)	La desaparición de Iliescu, que a estas alturas debe de estar tan tranquilo, ignorando la que ha organizado por no aparecer <u>por la facultad</u> , no es más que una excusa para añadir más leña al fuego... (39-40)

Nel primo caso il quartiere di Cerdanyola del Vallès viene sostituito da “recinto de la Universidad Autónoma de Barcelona” e, nel secondo, da “la facultad”, offrendo così un riferimento più chiaro al lettore che probabilmente non conosce l’area in cui è ubicata la UAB.

Il terzo ‘adattamento’ è la sostituzione di un commento narratologico con un’affermazione che fa capire al lettore che Jordi Pujol è un politico:

NQM	NCM
Després de presentar-se, «em dic Jordi Pujol, però ja veuen que sóc un altre i no ell», i <u>pronuncià ell amb èmfasi</u> , els confessà que acabava de guanyar les oposicions, que feia poc que s’havia estrenat en aquella feina. (145)	Después de presentarse: «Me llamo Jordi Pujol, pero ya ven ustedes que no soy él; <u>yo, de político, nada</u> », les comentó que acababa de ganar las oposiciones, que prácticamente se estrenaba en el trabajo. (154)

Nel capitolo XXVI del romanzo compare un personaggio omonimo al politico catalano Jordi Pujol, presidente della Generalitat de Catalunya dal 1980 al 2003. Il personaggio di NQM / NCM, dopo aver pronunciato il suo nome, afferma di non essere “ell / él”,

intendendo di non essere il politico. L'informazione che segue è differente nelle due versioni del romanzo e soltanto in **NCM** l'autrice chiarisce la possibile ambiguità.

5.2.3.1.1. *Contesto e bilinguismo*

Come ho indicato all'interno delle 'omissioni legate al contesto catalano', la visione del narratore di **NQM**, dove ci troviamo in un contesto bilingue, è quella di una persona catalana e biculturale, mentre il narratore di **NCM** osserva la realtà da un punto di vista più neutro e l'unica lingua che viene impiegata nell'autotraduzione è lo spagnolo.

Come dimostrazione di questa constatazione, ho individuato 5 'adattamenti' che situano la narrazione di **NCM** in Spagna, omettendo i riferimenti alla comunità autonoma catalana. Nei 3 frammenti che seguono si può osservare che l'autrice ha sostituito l'aggettivo "català" con "española" per riferirsi all'educazione secondaria di cui si parla nel romanzo, le emittenti televisive e radiofoniche "catalanes o d'àmbit espanyol" si trasformano in "locales y nacionales" e le targhe della macchina che Iliescu potrebbe aver cambiato per non essere riconosciuto passano da "locals" a "españolas" nell'autotraduzione:

NQM	NCM
La locució llatina sobtà Carles Bellpuig i el portà a recordar que el sistema docent italià encara mantenia el llatí, cosa que ja no passava a l'ensenyament secundari <u>català</u> i per això li havia sonat estranya en uns llavis joves. (21)	La locución latina sorprendió a Carles Bellpuig, que recordó con envidia que el sistema docente italiano todavía mantiene el latín, al contrario de lo que sucede en la enseñanza secundaria <u>española</u> , y por eso le sonaba raro en unos labios jóvenes. (21)
No sols hi havia televisions i ràdios <u>catalanes o d'àmbit espanyol</u> sinó també corresponsals europeus. (185)	No sólo había reporteros de televisiones y radios <u>locales y nacionales</u> , sino también corresponsales europeos. (201)
Qui sap si Iliescu no havia canviat les plaques per unes de <u>locals</u> per passar desapercbut. (195)	Quién sabe si Iliescu había cambiado las placas por unas <u>españolas</u> para pasar desapercibido. (212)

Gli altri due 'adattamenti' inseriti in questa categoria e relazionati all'ambientazione del romanzo consistono nella sostituzione del deittico "aquí" con "en España" in due occasioni:

NQM	NCM
—Recorda que ell sí que és <u>d'aquí</u> —digué Margaret, molt seriosa—. (69)	—Recuerda que él sí está <u>en España</u> —dijo Margaret muy seria—. (72)
No em tornis a dir que t'oposaves al fet que vingués a Barcelona... ni que a mi no em semblava que hi hagués cap perill només perquè el seu pare hagués nascut aquí. (69)	No vuelvas a decirme que te oponías a que viniera a Barcelona... ni que a mí no me parecía que hubiese ningún peligro, sólo porque su padre hubiera nacido <u>en España</u> . (73)

Trovandoci in un contesto in cui si parla esclusivamente in castigliano, a differenza, come si vedrà, del secondo romanzo analizzato, in **NCM** non abbiamo casi di code-switching tra spagnolo e catalano e i riferimenti a questa seconda lingua sono stati omessi o permutati. Seguono i due casi di 'permutazione' individuati nella mia analisi:

NQM	NCM
Tot i que n'havia estudiat de jove tingué por de no entendre el que li deien i preguntà a la dona que havia despenjat si sabia anglès, francès, espanyol o <u>català</u> . (28)	Aunque Rosa Casasaies lo <u>había</u> estudiado de joven, temió no entender todo lo que le dijeran y preguntó a la voz femenina que estaba al otro lado si hablaba inglés, español, francés o <u>italiano</u> . No, solamente rumano. (28)
Però en el cas d'Iliescu no va haver de posar en pràctica els seus coneixements lingüístics, perquè de seguida s'adonà que el <u>català</u> de l'estudiant era molt millor que el seu romanès. (228)	En el caso de Iliescu, no necesitó poner en práctica sus conocimientos, porque enseguida se dio cuenta de que el <u>castellano</u> del estudiante era mucho mejor que su rumano. (252)

Nel primo frammento si può osservare che nell'elenco delle lingue conosciute dalla professoressa Rosa Casasaies –inglese, francese, spagnolo o catalano– il catalano viene omesso, sostituito dall'italiano; nel secondo, invece, Iliescu, che stava parlando in catalano in **NQM**, lo fa in spagnolo in **NCM**.

5.2.3.1.2. Traduzione di 'Mosso(s) d'Esquadra'

Un'attenzione particolare all'interno degli 'adattamenti' in questo romanzo la merita la traduzione del culturema 'Mosso d'Esquadra'. Il corpo di polizia della Catalogna, infatti, non riceve lo stesso trattamento nelle due versioni: compare nella sua forma originaria completa –Mosso(s) d'Esquadra– o abbreviata –Mosso(s)– 47 volte in **VLTM** e in 34 occasioni in **VTM**.

Nell'autotraduzione il riferimento a questa istituzione viene omesso in 5 circostanze e inserito in un'occasione, come si può osservare nei frammenti che seguono:

NQM	NCM
Durant l'època que s'ocupà de les denúncies per maltractaments a la comissaria de Ciutat Vella, <u>com a policia estatal abans d'integrar-se al cos de Mossos d'Esquadra</u> , acostumava a encertar, quasi sempre amb un primer cop d'ull, si les acusacions presentades eren certes o falses. (42-43)	Durante la época en que se ocupó de las denuncias por malos tratos en la comisaría de Ciutat Vella, acostumbraba a acertar, casi siempre con una simple ojeada, si las acusaciones presentadas eran ciertas o falsas.
Tot i les seves suspicàcies contra la policia, una herència del seu progressisme antifranquista, la professora hagué d'admetre que les coses havien canviat molt, com a mínim en aparença, a les <u>comissaries dels Mossos</u> . (44)	A pesar de sus suspicacias contra la policía, una herencia de su progresismo antifranquista, la profesora tuvo que admitir que las cosas habían cambiado mucho en las comisarías, por lo menos en apariencia. (45)
[...] l'agent, <u>vestida amb l'uniforme dels mossos</u> , mirava pels voltants si en algun altre amagatall o bé espargides entre la fullaraca hi havia altres pertinences de Laura. (108)	También Rosario Hurtado se encontraba aún en el bosque de Bellaterra. La agente rastreaba los alrededores por si en algún otro escondite o entre la hojarasca pudiera encontrar alguna de las pertenencias de Laura. (115)
Totes les mirades estaven posades en ells, només ells podien retornar la calma perduda al campus. <u>La seva responsabilitat era gran, els ciutadans confiarien molt més en els mossos si comprovaven que eren capaços de detenir el culpable</u> . (174)	Todas las miradas estaban puestas en ellos, porque sólo de ellos dependía que el campus recobrarla la tranquilidad perdida. (189)
Ell, que només havia fet carrera a la policia, detestava els mèrits que provinguessin de qualsevol altre lloc <u>que no fos el cos de Mossos d'Esquadra</u> . (206)	Él, que sólo había hecho carrera en la policía, detestaba que sus compañeros se enorgullecieran de los méritos provenientes de cualquier otro lugar. (226)
No content amb això, quan se li acostaren s'aixecà, s'abaixà ràpidament la cremallera de la bragueta i enfocà cap al policia que tenia al davant la corba de la seva pizarada. (119)	No satisfecho con la acogida que les dedicaba, cuando <u>los mozos</u> se aproximaron se bajó la cremallera de la bragueta y dirigió hacia uno de los policías el chorro de sus orines. (127)

Diversamente da quanto avviene nell'autotraduzione di **VLTM** –dove vedremo che nella maggior parte dei casi Carme Riera trasferisce questo elemento culturale nella forma ‘mosso(s) d'esquadra’–, in **NQM** / **NCM** l'autrice trasferisce il termine adattandolo alla lingua spagnola –mozo(s) de escuadra:

NQM	NCM
—Ordre del jutge —digué <u>el mosso d'esquadra</u> —. Vol saber quina relació té amb els desapareguts de la seva Facultat. Havien vingut alguna vegada per aquí, Iliescu i Cremona? —preguntà—. Els havíeu vist mai? (87)	—Orden del juez —añadió <u>el mozo de escuadra</u> —. Quiere saber qué relación tiene con los desaparecidos de su facultad. ¿Han estado alguna vez por aquí Iliescu y Cremona? —preguntó—. ¿Les habéis visto? (93)
Amb la moral una mica més alta, Bru digué a Rosario, l'única entre <u>els mossos d'esquadra</u> que no li feia fàstic, que tenia una altra prova que havia estat al centre de la ciutat, voltant per aquella zona, entre les hores que havia dit. (96)	Con la moral un poco más alta, Bru le dijo a Rosario, la única entre <u>los mozos de escuadra</u> a la que no detestaba, que tenía otra prueba de que se encontraba en el centro de la ciudad la noche del viernes antes de llevar a Laura a Bellaterra. (103)
Com que <u>els mossos</u> tenien ordre de no emprar la força si no era estrictament necessari, els costà	Como <u>los mozos</u> tenían orden de no usar la fuerza si no era estrictamente necesario, costó

molt convèncer-lo de paraula perquè tirés aquella arma, així anomenava ell el pedrot amb el qual els amenaçava, i decidís baixar de l'arbre. (121)	convencerle con buenas palabras de que entregase su arma —así llamaba él al pedrusco con el que les amenazaba— y se bajase del árbol. (129)
<u>Els mossos</u> que treballaven en el cas, que ara ja no es coneixia per Cremona ni Cremona-Arrigo sinó per «Cremona-Arrigo-Bellpuig i lo que te rondaré morena», segons definició de l'agent Cañizares, ho feien en jornades maratonianes. (195-196)	<u>Los mozos</u> que trabajaban en el caso, que ahora ya no se conocía por Cremona, ni Cremona-Arrigo, sino por «Cremona-Arrigo-Bellpuig, y lo que te rondaré morena», según definición del agente Cañizares, lo hacían en jornadas maratonianas. (213)
<u>Els mossos d'esquadra</u> que vigilaven el campus tardaren pocs minuts a acordonar la zona i avisar Lluçanès. (205)	<u>Los mozos de escuadra</u> que vigilaban el campus tardaron pocos minutos en acordonar la zona y avisar a Lluçanès. (225)
<u>El mosso</u> anà i vingué de Sabadell a Barcelona en un temps rècord... Potser sí que algun dia arribaria a tenir un carrer al seu poble... (241)	<u>El mozo</u> fue de Sabadell a Barcelona y de Barcelona a Sabadell en un tiempo récord. Puede que algún día llegara, en efecto, a tener una calle en Polinyà, su pueblo... (267)

Questa tecnica di traduzione –l'‘adattamento’– viene impiegata 31 volte.

In 6 occasioni questo elemento culturale viene generalizzato impiegando il termine ‘policía’, come nei tre frammenti che seguono:

NQM	NCM
La sotsinspectora no va tenir temps de clarificar les seves idees sobre la possibilitat que el boig que havia atacat <u>els mossos</u> tingués res a veure amb la mort de Laura, com volia fer aquell matí, perquè la trucada capgirà els seus plans. (140)	Manuela Vázquez no tuvo tiempo siquiera de intentar clarificar sus ideas en torno a la posibilidad de que el demente que había atacado a <u>los dos policías</u> tuviera algo que ver con el asesinato de Laura, porque la llamada telefónica dio al traste con sus planes. (149)
A Iliescu, tímido com era, no li fou gens difícil acceptar les recomanacions de Dimitri Vasilescu, que tampoc tenia interès a atiar el foc contra <u>els Mossos d'Esquadra</u> i preferia que estiguessin de part seva i que li deguessin aquell favor. (240)	A Iliescu, tímido como era, no le fue nada difícil aceptar las recomendaciones del cónsul, que tampoco tenía interés en atizar el fuego contra <u>la policía</u> y prefería que estuvieran de su parte y que le debieran ese favor. (265-266)
Es podia dir que havien treballat colze a colze amb <u>els mossos</u> . S'ho mereixien, en especial Rosa Casasaies, de qui ja es considerava amiga. (253)	Se lo merecían, habían trabajado con <u>la policía</u> , codo con codo. Su ayuda había sido fundamental, en especial la de Rosa Casasaies, de quien ya se consideraba amiga. (281)

Bisogna notare che alcune volte i Mossos d'Esquadra sono nominati come ‘policia’ anche in NQM e, in questi casi, sono sempre resi con ‘policía’ nell'autotraduzione:

NQM	NCM
No content amb això, quan se li acostaren s'aixecà, s'abaixà ràpidament la cremallera de la bragueta i enfocà cap <u>al policia</u> que tenia al davant la corba de la seva pixarada. (119)	No satisfecho con la acogida que les dedicaba, cuando los mozos se aproximaron se bajó la cremallera de la bragueta y dirigió hacia uno de <u>los policías</u> el chorro de sus orines. (127)
Conscients que d'aquella situació extravagant que en aparença posava en ridícul <u>la policia</u> , la premsa n'hauria fet un llepadits [...] (122)	Conscientes de que a aquella situación extravagante, que ponía en ridículo a <u>la policía</u> , la prensa podría sacarle mucha punta [...] (130)

A banda que Jaume Pocoví hagués confessat, corroborant davant del jutge la declaració que havia fet a <u>la policia</u> , hi havia proves objectives que l'imputaven. (255)	Además de que Jaume Pocoví hubiera confesado, corroborando ante el juez la declaración hecha a <u>la policía</u> , había pruebas objetivas que le incriminaban. (283)
---	---

In 5 ocasiones Carme Riera offre alternative differenti a quelle finora mostrate per sostituire ‘Mosso(s) d’Esquadra’, ovvero l’uso di termini come “agente”, “patrulla”, “sus ayudantes” e la sostituzione del nome del corpo di polizia con l’ubicazione della centrale:

NQM	NCM
Mentre l’agent Quatrecases i la sotsinspectora s’emportaven Marcel Bru cap a la comissaria de Cerdanyola, <u>els altres dos mossos</u> es quedaren al pis complint les ordres de la seva cap. (85)	Mientras la subinspectora y Quatrecases conducían a Marcel Bru a la comisaría de Cerdañola, <u>sus ayudantes</u> se quedaron en el piso. (90)
L’inspector els oferí l’ajut del gabinet de psicòlegs que, en casos com aquell, podien sol·licitar <u>als serveis centrals dels mossos</u> , però ambdues el rebutjaren. (107)	El inspector les ofreció la ayuda del gabinete de psicólogos que, para estos casos, podían solicitar <u>a los servicios centrales de Sabadell</u> , pero ambas la rechazaron. (114)
<u>La mossa d’esquadra</u> , que encara era a l’hospital de Sabadell en observació per descartar complicacions, no els pogué donar cap referència de l’agressor. (117)	<u>La agente</u> , que seguía internada en observación en el hospital de Sabadell para descartar complicaciones, pero que había vuelto en sí, no pudo darles ninguna referencia del agresor. (125)
<u>El mosso</u> féu un salt enrere i amb una ganyota de fàstic i un gest mecànic es dugué la mà a la pistola. (119)	<u>El agente</u> retrocedió con cara de asco y, con un gesto automático, se llevó la mano a la pistola. (127)
—Ho sento —els digué Lluçanès, acomiadant-se—, he de marxar. Sembla que <u>uns mossos</u> van darrere de la furgoneta d’Iliescu i no ens podem permetre deixar-lo fugir. (221)	—Lo siento —les dijo Lluçanès, despidiéndose—, me tengo que ir. Me informan de que <u>una patrulla</u> ha detectado la furgoneta de Iliescu y no puedo permitir que se nos escape. (243)

Lo stesso procedimento è stato osservato nella direzione contraria in due situazioni, dove l’autrice sostituisce “uns companys seus” ed “el seu equip” con “mozos de escuadra” e “los mozos”:

NQM	NCM
Justament aquells dies els diaris anaven plens de referències a <u>uns companys seus</u> de la comissaria de les Corts acusats de tortures. (83)	Precisamente aquellos días los periódicos habían aireado una serie de casos de torturas que incriminaban a <u>un grupo de mozos de escuadra</u> de la comisaría de las Corts. (88)
De seguida que Mateu Samper abandonà la reunió, l’inspector, mirant les quatre persones que tenia davant, els demanà si volien preguntar res. Bernat Lluc, caporal <u>del seu equip</u> , un noi alt amb cara d’ocell, gran aficionat a les carreres de motos, féu un senyal amb la mà:	Tan pronto como Mateu Samper abandonó la reunión, el inspector preguntó a su equipo qué opinaba. Llorenç Lluc, el más veterano <u>de los mozos</u> , levantó la mano. —Adelante —dijo el inspector. (161)

—Endavant —digué l’inspector, adreçant-se a Lluç. (150)	
---	--

Infine, come ho già indicato all’interno delle ‘Note a piè di pagina’, l’autrice crea un gioco di parole definendo i Mossos d’Esquadra dei ‘gossos d’esquadra’. All’interno delle ‘aggiunte’ si è potuto vedere come Carme Riera abbia, in un primo momento, mantenuto il catalanismo associandovi una nota a piè di pagina in cui descrive l’allusione (123), per passare poi a utilizzare il calco “perros de escuadra” (218).

5.2.3.2. Creazione discorsiva

Le 59 ‘creazioni discorsive’ individuate nell’analisi di **NQM** / **NCM** sono state suddivise nelle seguenti categorie:

1. ‘Permutazioni che attenuano o rafforzano il registro’;
2. ‘Permutazioni che correggono o migliorano la coesione e la coerenza del testo’;
3. ‘Cambiamenti ludici’;
 - 3.1 ‘Permutazione di numeri ed elementi temporali’.

5.2.3.2.1. Permutazioni che attenuano o rafforzano il registro

Nel confronto tra **NQM** e **NCM** ho individuato soltanto 2 ‘permutazioni’ che possono essere inserite all’interno delle ‘permutazioni che attenuano o rafforzano il registro nell’autotraduzione’:

NQM	NCM
Lleig i menut, cara groguenca i gratellosa de <u>granissat de llimona</u> , amb ulleres rodones i escasses, Bru tenia una gran retirada a Trotski, fet que al professor Bellpuig, trotskista en la seva joventut, no li passà desaperebut. (20)	Feo y enclenque, piel granulosa y amarillenta de <u>limón podrido</u> , con gafas redondas y escasas, Bru se parecía a Trotski. Una semejanza que al profesor Bellpuig, trotskista en su juventud, no le pasó desapercibida. (20)
Quedava clar que des del curs passat, des que aquell grup d’eixebrats entrà al deganat, trencant mobles i ordinadors i ferint dos vigilants de seguretat, tots, a la Facultat de Lletres, <u>haviem begut oli i trepitjat merda</u> . (34)	Estaba claro que desde el curso pasado, desde que aquel grupo de incívicos entró en el Decanato, rompiendo muebles y ordenadores, e hiriendo a los vigilantes de seguridad, todos, en la facultad de Letras, <u>habían tragado quina</u> . (34)

Nel primo caso, l'utilizzo di "limón podrido" al posto di "granissat de llimona" per descrivere la pelle granulosa e giallastra di Marcel Bru rafforza il disprezzo con cui il narratore descrive il ragazzo, considerato colpevole della scomparsa e omicidio delle sue compagne. Al contrario, la sostituzione dell'affermazione "havien begut oli i trepitjat merda" con "habían tragado quina" presente alla fine del secondo frammento dell'autotraduzione attenua il registro volgare del testo catalano.

5.2.3.2.2. *Permutazioni che correggono o migliorano la coesione e la coerenza del testo*

Come indicato nei capitoli 2 e 3 di questa tesi, sono numerosi gli autotraduttori che sfruttano l'autotraduzione come un'opportunità per apportare correzioni a livello linguistico, stilistico o di contenuto alle proprie opere mentre realizzano le versioni autoriali. Abbiamo visto che Carme Riera è una di questi⁶²⁵ e, infatti, all'interno delle 'permutazioni' individuate nell'analisi di questo romanzo ho identificato 2 'permutazioni che correggono o migliorano la coesione e la coerenza del testo'. Si tratta in entrambi i casi della correzione di informazioni che erano errate in **NQM**. La più evidente –trattandosi di un elemento tangibile– è la correzione di un'indicazione geografica nel seguente frammento:

NQM	NCM
Però l'espai prioritzat no hauria estat aquest, sinó el que queda vora els pisos de la vila, on deia Bru que havia deixat Laura la nit de la seva desaparició, <u>el nord-oest</u> , frontera amb la banda elegant del Vallès i no amb l'obra del sud-est. (101)	Aunque habían acordado priorizar la franja más cercana a los pisos de la Vila —donde Bru decía que había dejado a Laura la noche de su desaparición—, que estaba <u>al nordeste</u> , fronteriza con las urbanizaciones elegantes del Vallés y no con la zona obrera, situada al sudeste. (108)

Nel capitolo XVI, Marcel Bru afferma di aver lasciato Laura nel campus, vicino alla zona residenziale elegante del Vallès, la notte in cui erano usciti insieme. In **NQM** si dice che questa zona si trova nella parte nord-ovest del campus, in **NCM**, al contrario,

⁶²⁵ cfr. CARME RIERA, *Unas notas*, op.cit., p.398; FIRADELLLIBRE2012, *Carme Riera*, online <<https://www.youtube.com/watch?v=ITHlqrpC9rI>> (consultato il 23 agosto 2021)

al nord-est. L'informazione, che era scorretta nel romanzo in catalano, viene rettificata nell'autotraduzione.

La seconda correzione individuata in **NQM** / **NCM** è la sostituzione del sostantivo “mort” con “desaparición” nel frammento che segue:

NQM	NCM
La mare de Domenica Arrigo, que llegí aquests comentaris a internet, plena d'indignació, sense adonar-se de fins a quin punt cometia una errada enorme, va enviar-ne de seguida un altre, en què assegurava que la seva filla era innocent i demanava que no involucressin Domenica en <u>la mort</u> de la seva amiga. (63)	La madre de Domenica Arrigo, que leyó estos comentarios en Internet, llena de indignación escribió enseguida que su hija era inocente y pidió, por favor, que no involucrasen a Domenica en <u>la desaparición</u> de su amiga, sin darse cuenta de hasta qué punto estaba cometiendo un gran error. (66)

In questo momento della storia, né il lettore né i protagonisti del romanzo sono a conoscenza della morte di Laura Cremona. Pertanto, è molto più sensato che la madre di Domenica Arrigo sia arrabbiata perché ha la sensazione che stiano coinvolgendo la figlia nella scomparsa dell'amica e non nella sua morte.

5.2.3.2.3. Cambiamenti ludici

I ‘cambiamenti ludici’, calco che propongo a partire dalla proposta di Dasilva di definire ‘cambios lúdicos’ quella tipologia di ‘trasformazioni di autotraduzione’ che apparentemente non hanno alcun motivo di esistere e che si ricollegano alla volontà dell'autotraduttore di riscrivere le proprie opere e di “amenizar una labor que a menudo es pesada”⁶²⁶, individuati nell'autotraduzione di **NQM** / **NCM** sono 55, 21 dei quali appartengono alla sottocategoria di ‘permutazioni di numeri e marcatori temporali’.

Il frammento più consistente, per il numero di parole coinvolte (145 parole presenti in **NQM** sono state comprese in 33 parole dal significato diverso nell'autotraduzione), sottoposto a un processo di creazione discorsiva è tratto dall'inizio del capitolo IX:

NQM	NCM
El dijous 4, <u>la difusió de la notícia de la desaparició de Constantinu Iliescu i Laura</u>	<u>A las tres y media de la tarde del jueves 4 de diciembre, en la facultad de Letras comenzaba</u>

⁶²⁶ XOSÉ MANUEL DASILVA, “La autotraducción vista por”, *op.cit.*, p.132

<p>Cremona sobrepassà amb escreix l'àmbit nacional. Si les autoritats universitàries haguessin pogut haurien fet tot el que estigués al seu abast per evitar aquell rebombori. Resultava d'allò més contraproduent per a la imatge pública de Bellaterra, que necessitava incrementar el nombre de matrícules any rere any, atès el dèficit que arrossegava. La competència aferrissada amb les altres universitats catalanes més aviat empitjorava les coses, i tot i les despeses en una publicitat que remarcava el veritable nivell d'excel·lència d'escoles i facultats, la clientela no s'animava, tret de la que provenia d'Europa. Els erasmus que escollien l'Autònoma eren majoria. Però ara, després del que havia passat, qui sap si les coses no canviarien. L'esbombament que Iliescu i Cremona havien desaparegut alarmà més que no els estudiants autòctons, els erasmus i les seves famílies. Alguns matriculats a Lletres fins i tot decidiren, ja que a la Facultat seguien sense classes, agafar vacances i retornar als seus països. (67)</p>	<p>una asamblea a la que, contrariamente a su costumbre, asistieron los Erasmus que todavía permanecían en Bellaterra, ya que muchos de los que cursaban asignaturas de Letras decidieron, puesto que seguían sin clases, tomarse vacaciones o regresar a sus países. (71)</p>
--	--

Il narratore sta raccontando che molti studenti hanno lasciato il campus per l'impossibilità di svolgere le lezioni a causa delle manifestazioni contro il Processo di Bologna, approfittandone per andare in vacanza o tornare nel proprio paese. In **NQM** l'informazione è preceduta da un commento in cui si narra che la notizia della scomparsa di due studenti Erasmus si era diffusa in tutta la nazione e che questo avrebbe avuto ripercussioni a favore delle altre università. Nell'autotraduzione questo frammento è sostituito dall'indicazione che nel pomeriggio di giovedì 4 dicembre è in corso un'assemblea nella facoltà di Lettere della UAB a cui stanno partecipando gli studenti Erasmus che sono rimasti a Bellaterra.

Successivamente, correlata alla tendenza dell'autrice di abbreviare i dialoghi presenti in **NQM** / **NCM** già osservata nell'analisi delle 'omissioni', ho individuato la 'permutazione' di due battute in una conversazione tra due agenti di polizia durante l'inseguimento e cattura di Iliescu:

NQM	NCM
<p>—Molt bé, caporal, no es distregui i segueixi les meves ordres. Li han vist la cara? —No, senyor. Però com que no va gaire de pressa, mai no passa de cent, nosaltres l'avançarem i el veurem. —Molt bé. Recordin el retrat. Ulls blaus, cabells al zero, nas prominent. És clar que pot anar disfressat, fins i tot de dona. (222-223)</p>	<p>—Muy bien, cabo, no se distraiga y siga mis órdenes. ¿Le han visto la cara? —No del todo, señor. Pero la matrícula coincide. —Muy bien. No le pierdan de vista. (245)</p>

Si può notare che, analogamente a quanto osservato in relazione alle ‘omissioni’, non è stata eliminata nessuna battuta all’interno del dialogo, ma sono semplicemente stati accorciati due interventi, modificando l’informazione offerta al lettore.

A conferma della tendenza dell’autrice di voler “amenizar una labor que a menudo es pesada”⁶²⁷ apportando modifiche che non sembrano avere alcuna motivazione, Carme Riera ha invertito l’orecchio ferito del cadavere di Laura Cremona, che passa a essere da quello destro in **NQM** a quello di sinistra in **NCM**:

NQM	NCM
—No n’hi falta cap tros. Ho sembla perquè possiblement el pavelló de l’orella <u>dreta</u> fou engrunat per una porta, jo crec que la del maleter del cotxe en el qual trasladaren el cadàver. (127)	—No le falta ningún trozo. Lo parece porque, seguramente, el pabellón de la oreja <u>izquierda</u> fue aplastado al ser pillado por una puerta, muy probablemente la del maletero del coche en el que trasladaron el cadáver. (135)

Analogamente, la successione con cui l’ispettore Lluçanès dà ordini ai suoi colleghi durante una riunione viene invertita nell’autotraduzione e questo inizia da destra verso sinistra in **NQM** e lo fa nel senso opposto in **NCM**:

NQM	NCM
Després observà la resta i consultà unes notes que es tragué de la butxaca i, seguint l’ordre que havia encetat amb Lluç, <u>de dreta a esquerra</u> digué a l’agent Cañizares, un andalús d’El Puerto de Santa María, fill d’un paio i una gitana, segurament el mosso més exòtic entre tots els del cos, que parlés amb tots els veïns de l’edifici A. (151)	Después consultó unas notas que extrajo de su bolsillo y, siguiendo el orden <u>de izquierda a derecha</u> , se dirigió al agente que estaba sentado junto a Lluç, Pepe Cañizares, un andaluz natural de El Puerto de Santa María, hijo de un payo y una gitana, el mozo más exótico de los que integraban el cuerpo. A él le ordenó que hablara con todos los vecinos del edificio A [...] (162)

La vice ispettrice Manuela Vázquez, omonima dello scrittore Manuel Vázquez Montalbán, conosce l’autore e possiede diversi suoi libri in **NQM**, nell’autotraduzione, invece, ne è una grande fan e ha in casa tutti i suoi Carvalho:

NQM	NCM
—Cuina tan bé com ell? —li preguntà—. N’és parenta? —Malauradament ni cuino bé ni en sóc parenta... Ja m’agradaria poder dir que sí quan m’ho	—Son ustedes parientes, supongo... Espero que cocine tan bien como él. La subinspectora se rió: —En cuanto a la cocina, la verdad, no lo hago mal del todo... Pero no, no somos parientes y bien

⁶²⁷ *Ibidem*

pregunten, perquè l'he llegit. A casa tenim molts dels seus carvalhos... (153)	que lo siento, porque soy una gran admiradora suya. Tengo en casa todos sus Carvalhos... (165)
--	--

La madre del tutor degli studenti, Capllonc, che è de La Coruña nel romanzo in catalano, in NCM è stata sostituita dalla nonna, anch'essa della città galiziana:

NQM	NCM
Però aquell matí infaust l'havien despertat de Catalunya Ràdio i estava massa adormit per treure-se'ls de sobre o respondre amb alguna de les seves frases cordialíssimes, de pa sucat en un plat de lacón amb grelos —potser aquell esperit gallec li venia de <u>la mare corunyesa</u> — [...] (37)	La mañana del 29 de noviembre le habían despertado de Catalunya Radio. Estaba demasiado dormido para quitárselos de encima con amabilidad o para responder con alguna de sus frases cordialísimas —de pan mojado en un plato de lacón con grelos, quizás ese espíritu gallego le venía de <u>la abuela coruñesa</u> — [...] (37)

Inoltre, Carme Riera ha modificato il luogo in cui l'assassinio di Domenica Arrigo aveva trovato il foulard con cui ha ucciso la ragazza, che era già al suo collo in NQM e si trova invece su una sedia della sua camera da letto nell'autotraduzione:

NQM	NCM
La Domenica dormia sola al llit. <u>No s'havia tret el fulard</u> , potser tenia mal de coll i això em va facilitar les coses. Vaig estrènyer fort... (246)	Domenica dormía sola en la cama. <u>Sobre una silla con su ropa había un fular</u> . No sufrió. Apreté fuerte. Ni se enteró... (272)

Inoltre, ho osservato una diversa caratterizzazione di un personaggio. Nella versione catalana del romanzo Laura Cremona viene presentata come una ragazza preoccupata per lo stato delle sue madri, mentre in quella spagnola è presentata come una ragazza ribelle, che, pur sapendo che le donne la stanno cercando, continuerebbe a nascondersi, incurante della loro preoccupazione:

NQM	NCM
Com més ho penso més crec que si la Laura s'assabenta que elles són aquí —i digué aquest «elles» amb un to una mica irònic—, que estan preocupades, <u>sortirà del seu amagatall</u> , sigui amb l'iescu o sola. No ho creus? <u>Seria molt mala pècora si adonant-se del que estan passant continués amagada...</u> Suposo que disposa de diners. Caldrà comprovar els moviments de les seves targetes de crèdit. (58)	Cuanto más lo pienso más creo que si Laura se entera de que ellas están aquí —y pronunció <i>ellas</i> en un tono un poco irónico—, que están preocupadas, <u>seguirá en su escondite</u> , sea con l'iescu o sola. ¿No lo crees así? Supongo que dispone de dinero. Habrá que comprobar los movimientos de las tarjetas de crédito. (60)

Successivamente, quando Carme Riera descrive uno dei poliziotti che partecipano alla risoluzione dei casi della UAB –si noti, inoltre, il diverso nome del personaggio–, offre informazioni diverse nelle due versioni del romanzo:

NQM	NCM
<u>Bernat Lluc, caporal del seu equip, un noi alt amb cara d’ocell, gran aficionat a les carreres de motos, féu un senyal amb la mà:</u> —Endavant —digué l’inspector, adreçant-se a Lluc. (150)	<u>Llorenç Lluc, el más veterano de los mozos, levantó la mano.</u> —Adelante —dijo el inspector. (161)

Analogamente, l’autrice descrive in modo differente lo stato di Rosario Hurtado nel giorno del suo rientro al lavoro dopo essere stata in ospedale a conseguenza della pietra ricevuta in testa mentre si trovava sola nel bosco alla ricerca di tracce di Laura:

NQM	NCM
L’agent Rosario Hurtado, molt pàl·lida, amb cara de cansada, <u>vestida amb l’uniforme, que semblava que li anés gran</u> , intervingué després, perquè seia a la vora de Rifà i sovint en aquelles reunions es parlava seguint l’ordre de les agulles del rellotge a partir de la persona que primer havia estat preguntada. (176)	La agente Rosario Hurtado, muy pálida, con cara de cansada <u>y la cabeza cubierta con un amplio turbante para disimular el apósito que protegía su herida</u> , intervinó después, porque estaba sentada al lado de Rifà y muy a menudo en aquellas reuniones se tomaba la palabra siguiendo el sentido de las agujas de un reloj a partir de la primera persona que había hablado. (191)

In **NQM** si dice che la vice ispettrice indossa l’uniforme e che le va grande, mentre in **NCM** si indica che indossa un grosso turbante in testa per nascondere il bendaggio che le protegge la ferita.

Infine, come due ultimi esempi di ‘cambiamenti ludici’ osservati nell’autotraduzione di questo romanzo, propongo i seguenti:

NQM	NCM
Rifà va trucar a Lluçanès <u>sense sortir de la botiga</u> i, en penjar, s’acostà a la dependenta. (197)	El policía <u>salió de la tienda</u> para llamar a Lluçanès; después de hablar con él, <u>entró de nuevo</u> . (214)
Al maletxer del cotxe de Pocoví hi havia, a banda d’empremtes, <u>una de les sabates</u> de Laura, de talons altíssims, des dels quals aquella malaguanyada noia pensava que es menjaria el món. (255)	Asimismo, en el maletero de su coche aparecieron <u>los zapatos</u> desde cuyos altísimos tacones Laura pensaba que habría de comerse el mundo. (283)

Nel primo frammento si può osservare che l’agente Rifà chiama il collega Lluçanès mentre è in un negozio di giocattoli di Barcellona. In **NQM** lo fa senza uscire dal

negozio, al contrario, nell'autotraduzione, esce prima di telefonare. Il secondo frammento è tratto dall'ultima pagina del romanzo, quando ormai sappiamo chi è il colpevole dei delitti. Il narratore racconta che all'interno della sua macchina viene trovata una delle scarpe che Laura indossava la notte in cui era scomparsa. In **NCM**, invece, compaiono entrambe le scarpe della ragazza.

5.2.3.2.3.1. Permutazione di numeri e marcatori temporali

Come è già stato osservato in occasione delle 'aggiunte' e delle 'omissioni', Carme Riera si concede molte libertà quando autotraduce numeri e marcatori temporali presenti nei suoi romanzi, ragione per cui è stata creata una sottocategoria apposita all'interno dei 'cambiamenti ludici'.

I numeri o marcatori temporali che sono stati trasformati in **NCM** sono 21. In 19 occasioni si tratta di vere e proprie 'permutazioni', in una di 'generalizzazione' e in un'altra di 'specificazione'.

Come si può osservare negli esempi che ho selezionato e indicato di seguito, la maggior parte delle 'permutazioni di numeri e marcatori temporali' (12) si riferisce al giorno, al momento o all'orario specifico in cui avviene un fatto:

NQM	NCM
La feren esperar força estona i finalment li digueren que Iliescu havia passat tres dies a La Palomera, <u>del 31 d'agost al 2 de setembre.</u> (27)	Por fin, tras esperar un buen rato, le dijeron que, en efecto, <u>los días 28 y 29 de agosto</u> se había alojado allí. (27)
<u>A les sis i vint-i-nou</u> , Manuela Vázquez, amb un cert aire de musulmana a causa de la gavadina negra, força llarga, que portava i del mocador al cap que s'acabava de posar per resguardar-se de la pluja que començava a caure, s'acostà a la seva subordinada: [...] (81)	<u>A las 6.32</u> Manuela Vázquez, con un cierto aire de musulmana por la gabardina, larga y negra, que llevaba y el pañuelo que acababa de ponerse en la cabeza para protegerse de la lluvia que comenzaba a caer, se acercó a su subordinada: [...] (86)
El primer era el Robador 23, instal·lat al carrer del mateix nom, i l'altre, per on havien passat <u>cap a quarts d'una</u> , era el Kentucky, que quedava al carrer de l'Arc del Teatre. (94-95)	El primero era el Robador 23, en la calle del mismo nombre, y el otro, por el que habían pasado <u>sobre las 00.30</u> era el Kentucky, situado en la calle Arc del Teatre. (101)
Eren <u>quasi les dotze</u> quan el cònsol arribà a l'hotel de Bellaterra i preguntà per les senyores Cremona-Hogarth, sense saber si era millor demanar per pujar a la seva habitació o esperar que baixessin. (106)	Eran <u>casi las once</u> cuando el cònsul llegó al hotel de Bellaterra y preguntó por las señoras Cremona-Hogarth, sin saber si sería más conveniente pedirles permiso para subir a su habitación o rogarles que bajasen. (113)
Elles, amb l'ajuda de Domenica, <u>divendres a la tarda</u> havien recollit les coses de Laura. (143)	Ellas, <u>el jueves</u> , con la ayuda de Domenica, habían recogido las pertenencias de Laura. (152)

—Vaig tornar a l’hotel per prendre el primer cafè del dia i vaig consultar el correu electrònic per si la Domenica havia desistit de veure’m i, en efecte, en vaig trobar un. L’havia escrit divendres a la tarda. (162-163)	—Volví al hotel para tomar el primer café del día y consulté el correo electrónico por si Domenica había desistido de verme, y, en efecto, encontré un correo. Lo había escrito el viernes <u>por la mañana</u> . (175-176)
--	---

Nel primo esempio si può riscontrare che il narratore afferma che Iliescu ha dormito nella pensione in cui alloggiava mentre era a Barcellona in notti diverse: dal 31 agosto al 2 settembre in **NQM** e tra il 28 e il 29 agosto in **NCM**. Il giorno in cui la polizia ispeziona la casa di Marcel Bru, Manuela Vázquez e Rosario Hurtado si ritrovano alle 6.29 nel romanzo in catalano e lo fanno tre minuti dopo nell’autotraduzione. Analogamente, nel terzo frammento proposto, il narratore spiega che Marcel Bru, la notte in cui era scomparsa Laura, si era recato in due locali: prima al Robador e poi al Kentucky. In quest’ultimo era arrivato verso mezzanotte e un quarto in **NQM** e lo aveva invece fatto verso mezzanotte e mezza in **NCM**. La stessa cosa si può osservare nel quarto frammento, dove si narra che il console italiano Dante Braccalente arriva nell’hotel in cui alloggiano le madri di Laura in orari diversi: quasi alle dodici nella prima versione e quasi alle undici nell’autotraduzione. Nel quinto esempio, in **NQM** le madri di Laura si recano all’appartamento della figlia per portare via le sue cose il venerdì pomeriggio, mentre nel romanzo in spagnolo lo fanno il giovedì. Infine, nell’ultimo frammento si può notare che la mail che Domenica Arrigo aveva inviato al professore Bellpuig prima di essere assassinata era stata scritta in momenti diversi: venerdì pomeriggio in **NQM** e venerdì mattina in **NCM**.

Si tratta in tutti questi casi di modifiche che non incidono in nessun modo sullo sviluppo della trama e sulla risoluzione dei casi. Non si possono, pertanto, ricollegare a fenomeni di correzione o di miglioramento della coesione e della coerenza del testo, ma sì al desiderio di Carme Riera di transcreare mentre si autotraduce, anche modificando dettagli irrilevanti.

Nella stessa direzione vanno le tre ‘permutazioni’ che riguardano il tempo trascorso tra un avvenimento e l’altro che ho identificato all’interno del romanzo:

NQM	NCM
Volia assegurar-se que no fos una broma, més aviat macabra, que algú gastava a l’estudiant romanès, aprofitant que la Facultat havia estat ocupada pels piquets anti-Bolonya i el campi-qui-pugui semblava haver-se convertit, almenys	Quería asegurarse de que no fuera una broma, sin duda macabra, que alguien le gastaba al estudiante rumano, aprovechando que la facultad había sido ocupada por los piquetes anti-Bolonia y, desde <u>hacia dos semanas</u> , el todo vale parecía

des de feia una setmana i mitja, en el lema universitari per excel·lència. (14)	haberse convertido en el lema universitario por excelencia. (14)
—Et sona? Recordes aquesta cara? És la Laura, la noia que va desaparèixer <u>demà farà una setmana...</u> —i assenyalant Bru, afegí—: ell diu que va estar amb ella aquí... (95)	—¿La reconoces? ¿Recuerdas esta cara? Es Laura, la muchacha que desapareció el viernes de la semana pasada, <u>mañana hará ocho días</u> —y señalando a Bru añadió—: Él asegura que estuvo aquí con ella. (102)
Durant <u>els vint minuts</u> de l'entrevista l'únic que preguntà Clara Cremona als policies fou quan podrien recuperar el cos de Laura [...] (134)	Lo único que preguntó Clara Cremona a los policías durante <u>los veinticinco minutos</u> de la entrevista fue cuándo podrían recuperar el cuerpo de Laura [...] (143)

Nel primo frammento, in **NQM**, il narratore riporta che gli anti-Bologna stanno occupando l'università da almeno una settimana e mezza e da due settimane nell'autotraduzione. Successivamente, nel capitolo XV si menziona che Laura è scomparsa da una settimana nella versione in catalano e da otto giorni in **NCM**. Nell'ultimo caso di 'permutazione' del tempo trascorso tra due eventi, il colloquio tra Clara Cremona e la polizia dura venti minuti in **NQM** e venticinque minuti in **NCM**. Analogamente, ho individuato una 'permutazione' nello spazio che l'assassino di Laura potrebbe aver percorso trasportando il corpo della ragazza senza vita, dall'auto al luogo in cui questo è stato ritrovato (cinquecento metri in **NQM** e trecento o quattrocento metri in **NCM**):

NQM	NCM
Segurament la devia haver arrossegat perquè no creia que l'hagués carregada a coll <u>els cinc-cents metres</u> que separaven l'escltxa on havia aparegut del lloc on havia presumptament deixat el cotxe. (109)	Seguramente la habría arrastrado, porque no creía que la hubiera cargado a hombros <u>los trescientos o cuatrocientos metros</u> que separaban el escondrijo del lugar donde presumamente habría aparcado el Opel. (116)

Inoltre, in due occasioni l'autrice ha modificato l'età di due personaggi: di Dolors Adrover, preside della facoltà di Lettere e Filosofia —che ha “quasi cinquanta” (39) anni in **NQM** e “más de cincuenta” (39) in **NCM**— e della figlia di Manuela Vázquez— “vint” (136) anni nella prima versione e “veintiuno” (145) nell'autotraduzione.

Infine, l'ultima 'permutazione di numeri e marcatori temporali' riguarda il numero di volte che la professoressa Casasaies ha provato a telefonare a Laura dopo che la ragazza si era presentata a un programma televisivo di TV3 per denunciare la scomparsa di Iliescu:

NQM	NCM
------------	------------

Després de sentir <u>almenys una trentena</u> de vegades el mateix avís al mòbil de Laura, Casasaies va provar de telefonar a Marcel Bru i aquest sí que va respondre. (41)	Después de oír <u>por lo menos veinte</u> veces el mismo aviso en el móvil de Laura, Casasaies telefonó a Marcel Bru y éste sí le contestó [...] (42)
---	--

Successivamente, la ‘specificazione’ individuata nella mia analisi consiste nell’esplicitazione del numero di anni che il colpevole degli assassini della UAB avrebbe dovuto scontare in prigione, “molts” (254) in **NQM** e almeno 20 in **NCM**:

NQM	NCM
Compadia el becarí perquè era un desventurat al qual enviarien a un hospital penitenciari <u>per molts d’anys</u> , però més compadia els quatre morts. (253-254)	Compadecía a Pocoví: era un desventurado al que encerrarían en un hospital penitenciario, <u>del que no le permitirían salir hasta pasados veinte años</u> . Sin embargo, se compadecía mucho más de los cuatro muertos. (281-282)

Infine, la ‘generalizzazione di numeri o marcatori temporali’ presenti in **NQM** / **NCM** si riferisce all’orario in cui Rosario Hurtado arriva all’appuntamento con Manuela Vázquez la mattina dell’ispezione nell’appartamento di Marcel Bru, dove nel romanzo in catalano si indica l’ora e nell’autotraduzione si sintetizza con un “puntualísima” (85):

NQM	NCM
Rosario Hurtado va arribar a la cita abans que Manuela Vázquez, <u>cap a les sis i vint</u> . (80)	Rosario Hurtado llegó a la cita <u>puntualísima</u> antes que Manuela Vázquez. (85)

5.2.4. Traduzione dei nomi propri

Infine, analogamente a quanto fatto da Manterola in *La literatura vasca traducida* (2014) quando analizza alcune opere di Bernardo Atxaga⁶²⁸, ho deciso di dedicare una parte della mia analisi all’osservazione della traduzione dei nomi propri presenti nel corpus. L’obiettivo è quello di dimostrare che l’autrice si concede diverse libertà anche quando traduce questi elementi. Come indicato nel capitolo dedicato alla metodologia impiegata per l’analisi dei due romanzi di Carme Riera, dopo aver raccolto tutti i nomi propri presenti nel corpus attraverso la lettura comparata delle

⁶²⁸ cfr. ELIZABETE MANTEROLA AGIRREZABALAGA, *La literatura vasca, op.cit.*

versioni nelle due lingue, questi sono stati suddivisi nelle seguenti categorie, a loro volta frazionate in sottocategorie:

1. ‘nomi propri di persona, cosa o animale’:
 - 1.1. ‘nomi propri di persone, cose o animali reali’;
 - 1.2. ‘nomi propri di personaggi letterari, cose o animali inventati da Carme Riera’;
 - 1.3. ‘nomi propri di personaggi letterari, cose o animali inventati da altri’;
2. ‘toponimi’:
 - 2.1. ‘macrotoponimi’:
 - 2.1.1. ‘macrotoponimi internazionali’;
 - 2.1.2. ‘macrotoponimi nazionali’;
 - 2.2. ‘microtoponimi’;
 - 2.3. ‘microluoghi’:
 - 2.3.1. ‘microluoghi reali’;
 - 2.3.2. ‘microluoghi fittizi’;
3. ‘nomi propri di istituzioni, organismi ed enti pubblici o privati’:
 - 3.1. ‘nomi propri di istituzioni, organismi ed enti pubblici e privati reali’;
 - 3.2. ‘nomi propri di istituzioni, organismi ed enti pubblici e privati fittizi’;
4. ‘nomi propri di brand’:
 - 4.1. ‘nomi propri di brand reali’;
 - 4.2. ‘nomi propri di brand fittizi’;
5. ‘titoli’:
 - 5.1. ‘titoli reali’;
 - 5.2. ‘titoli fittizi’.

Per l’analisi della loro traduzione ho utilizzato la classifica di tecniche di traduzione proposta da Theo Hermans e, secondo la metodologia impiegata da Manterola e da Franco Aixelá, ho raggruppato le tecniche proposte dal traduttologo in quattro gruppi⁶²⁹:

⁶²⁹ cfr. THEO HERMANS, “On Translating Proper Names”, *op.cit.*; ELIZABETE MANTEROLA AGIRREZABALAGA, *La literatura vasca, op.cit.*, pp.209-210; JAVIER FRANCO AIXELÁ, *op.cit.*, p.230

1. ‘trasferimento’ (*copied proper names*);
2. ‘adattamento’ (*transcribed proper names*);
3. ‘traduzione linguistica’ o ‘calco’ (*translated proper name*);
4. ‘traduzione creativa’:
 - 4.1. ‘ricreazione’ (*substituted proper names*);
 - 4.2. ‘omissione’ (*non-translation*);
 - 4.3. ‘aggiunta’ (*insertion*).

5.2.4.1. *Nomi propri di persone, cose o animali reali*

In **NQM** / **NCM** ho individuato 255 nomi propri. 31 di questi appartengono a ‘persone, cose o animali reali’, 28 dei quali sono stati trasferiti nella traduzione, tra cui quello di Romain Lannuzel, lo studente rumeno dalla cui scomparsa nei pressi della UAB a fine 2007 Carme Riera ha preso spunto per la stesura del suo romanzo, di Andreu Martín, Miguel de Cervantes, Georg Flegel, Marilyn Monroe, Mozart e Pep Guardiola⁶³⁰.

Per quanto riguarda il riferimento allo scrittore Manuel Vázquez Montalbán, questo è sempre stato identificato con il suo pseudonimo Manolo in **NQM** e con entrambe le forme –Manolo e Manuel Vázquez Montalbán– in **NCM**. Ho inserito la sua traduzione tra i nomi propri trasferiti.

Un nome proprio è stato sostituito dalla sua forma prestabilita nella lingua meta (Ciceró / Cicerón) e uno è stato adattato all’ortografia castigliana (Rita Barberà / Rita Barberá).

⁶³⁰ I ‘nomi propri di persone, cose o animali reali’ trasferiti sono Romain Lannuzel; gli scrittori Francisco González Ledesma, Andreu Martín, Cervantes, Poliziano, Dino Campana, David Cauter e Amanda Knox; i pittori Velázquez, Zurbarán, Georg Flegel, Pieter van Steenwyck, Tàpies e Guinovart; i politici Trotski, Ceausescu, Berlusconi, Franco, Jordi Pujol e Aznar; il regista e produttore cinematografico Almodóvar; l’attrice Marilyn Monroe; il drammaturgo Arthur Miller; il compositore e musicista Mozart; lo stilista Custo; Simonetta Vespucci, la musa di Botticelli; e l’allenatore ed ex calciatore Guardiola.

L'unica 'traduzione creativa' che è stata individuata è l'aggiunta del nome di battesimo John in **NCM** per riferirsi a William Waterhouse.

5.2.4.2. Nomi propri di personaggi letterari, cose o animali inventati da Carme Riera

In **NQM / NCM** vi è una grandissima quantità di personaggi coinvolti nella risoluzione del caso in seguito alla scomparsa dello studente e l'affiorare di una vittima dopo l'altra. Ho identificato 74 nomi propri, la maggior parte dei quali sono stati o trasferiti o adattati in **NCM**.

Alcuni dei 53 'nomi propri di personaggi letterari inventati da Carme Riera' trasferiti sono quelli dei protagonisti Laura Cremona, Domenica Arrigo, Carles Bellpuig, Marcel Bru, Constantinu Iliescu, Rosa Casasaies, Dolors Adrover, Manuela Vázquez, Rosario Hurtado e Josep Lluçanès⁶³¹.

Altri quattro nomi propri che sono stato trasferiti sono Pere Ribas i Tarongí, Bartomeu Valldonzella i Artigues, Dimitri Martorell i Castellarnau e Montserrat Planes i Garriga, dove, tuttavia, è stata omessa la congiunzione 'i' nei primi due (Pere Ribas Tarongí e Valldonzella Artigues) e sostituita dall'equivalente spagnola 'y' negli altri (Dimitri Martorell y Castellarnau e Montserrat Planes y Garriga). Si può notare qui una mancanza di coerenza nelle scelte dell'autrice, che ha usato diverse strategie per tradurre uno stesso elemento linguistico, la congiunzione.

I 'nomi propri di personaggi letterari, cose o animali inventati da Carme Riera' che sono stati adattati sono 15, tra cui gli adattamenti alle regole di accentazione spagnola Sònia / Sonia, Glòria / Gloria, Oriol Pagès / Oriol Pagés, e Mònica Terribas / Mónica

⁶³¹ I 'nomi propri di personaggi letterari, cose o animali inventati da Carme Riera' trasferiti sono Laura Cremona, Domenica Arrigo, Carles Bellpuig, Marcel Bru, Constantinu Iliescu, Rosa Casasaies, Cristina, Dolors Adrover, Ioana, Albert Vallhonrat, Antoni Capllonc, Robert Camós, Giovanni, Margaret Hogarth, Martínez González, Manuela Vázquez, Meredith Kercher, Dante Braccalente, Paquita, Lolita, Miquel Oliver, Giacomo, Bianca, Rosario Hurtado, Hellen Parker, Toni Rifà, Jordi Quatrecases, Remei, Golorons, Andrea, Josep Lluçanès, Caterina, Albert Rodés, Claudio Rodríguez, Robert Amorós, Mateu Samper, Llobera, Jaume Pocoví, Ernest Civera, Francesco Gregoti, Dimitri Vasilescu, Cercel Gheorghe, Matei, Marga, Pura, Irina, Vasile Samoila, Mercè Frontera e Bernat, il cane di Pere Ribas Tarongí.

Tarribas. Il cognome di quest'ultima è stato sostituito con la forma equivalente spagnola, come avviene, per esempio, con Marc / Marcos, Joan López / Juan López, Antoni / Antonio e August Bellpuig / Augusto Bellpuig⁶³².

6 nomi propri di personaggi letterari inventati dall'autrice sono stati tradotti in modo creativo. Prima di tutto, abbiamo l'aggiunta del nome di battesimo Pepe per nominare l'agente di polizia Cañizares e dei cognomi delle addette di pulizia Juani González e Gladys Ayala, citate solo come Juani e Gladys in **NQM**. In secondo luogo, sono stati completamente modificati i nomi di battesimo della sorella defunta dell'agente Rosario Hurtado, che viene citata solamente due volte in entrambe le versioni come Núria in **NQM** e come Remedios in **NCM**, e del Mosso d'Esquadra Bernat Lluç, che viene tradotto come Llorenç Lluç.

Infine, quello che inizialmente sembrava essere il sesto caso di 'traduzione creativa' si è rivelato una probabile correzione di un errore da parte dell'autrice. La prima volta che viene presentato il difensore degli studenti Antoni Capllonc, che ho inserito tra i nomi propri trasferiti in **NCM**, compare con il nome di Rafel Capllonc (36) in **NQM**, cosa che non avviene in **NCM**, osservazione che mi fa pertanto optare per una correzione.

5.2.4.3. *Nomi propri di personaggi letterari, cose o animali inventati da altri*

Sono solo 3 i 'personaggi letterari, cose o animali inventati da altri' che compaiono in **NQM/NCM**. Il nome proprio Lisbeth, una delle protagoniste di *Uomini che odiano le donne* (*Män som hatar kvinnor*), romanzo poliziesco dello scrittore svedese Stieg Larsson, è stato trasferito in **NCM**, come quello della figura mitologia Eros. Tànatos, invece, viene adattato all'ortografia spagnola (Tánatos).

⁶³² Gli adattamenti alle regole di accentazione spagnola sono Sònia / Sonia, Vladímir Stoica / Vladimir Stoica, Andreu Ràfols / Andreu Rafols, Àngel Carmona / Ángel Carmona, Glòria / Gloria, Beltran / Beltrán, Oriol Pagès / Oriol Pagés e Mònica Terribas / Mónica Tarribas.

I 'nomi propri di personaggi letterari, cose o animali inventati da Carme Riera' sostituiti da una forma equivalente spagnola sono Anna Estrany / Ana Estrany, Marc / Marcos, Joan López / Juan López, Antoni / Antonio, Margarida Pou / Margarita Pou, Maties Martorell / Matías Martorell e August Bellpuig / Augusto Bellpuig.

5.2.4.4. *Macrotoponimi internazionali*

Tutta la trama di **NQM / NCM** trascorre tra Barcellona e le zone limitrofe all'Università Autonoma. Di conseguenza, abbondano i riferimenti a luoghi realmente esistenti, da macrotoponimi a nomi propri che si riferiscono a luoghi locali, come vie, piazze, quartieri e monumenti, oltre che ad attrazioni, chiese, università, hotel, bar, ristoranti e negozi. Inoltre, vengono nominati diversi paesi, città o elementi naturali non spagnoli. Iniziando da questi ultimi, ho individuato 26 'macrotoponimi internazionali', tutti trasferiti o adattati in **NCM**.

I 'macrotoponimi internazionali' trasferiti nell'autotraduzione sono 10, tra cui Argentina, República Dominicana e le città di Buenos Aires e Perugia, mentre quelli inseriti nella loro forma prestabilita nel sistema linguistico spagnolo sono 16, come *Alemania / Alemania*, *Xina / China*, *Itàlia / Italia*, *Nova York / Nueva York*, la catena montuosa *Carpats / Cárpatos* e la regione francese *Aquitània / Aquitania*⁶³³.

5.2.4.5. *Macrotoponimi nazionali*

I 'macrotoponimi nazionali' spagnoli presenti in **NQM / NCM** sono 35, tutti nomi propri di città, con eccezione della catena montuosa dei Pirenei.

Per quanto riguarda la loro traduzione, la tecnica che prevale è il 'trasferimento': 25 'macrotoponimi nazionali', tra cui Barcelona, Sabadell e Bellaterra, le tre città

⁶³³ I 10 'macrotoponimi internazionali' trasferiti sono Argentina, República Dominicana e le città di Bucarest, Berlín, Perugia, Buenos Aires, Versailles, Timisoara Gainesville e Viena.

I 16 'macrotoponimi internazionali' inseriti nella loro forma prestabilita nel sistema linguistico spagnolo sono: Romania / Rumanía, *Alemania / Alemania*, *Xina / China*, *Turquia / Turquía*, *Itàlia / Italia*, *Mèxic / México*, *Estats Units / Estados Unidos* e *Anglaterra / Inglaterra*, le città di *Milà / Milán*, *Nova York / Nueva York*, *Amsterdam / Ámsterdam*, *Istanbul / Estambul*, *Brussel·les / Bruselas* e *Nàpols / Nápoles*, la catena montuosa *Carpats / Cárpatos* e la regione francese *Aquitània / Aquitania*.

principali in cui si sviluppa la trama del romanzo, sono stati trasferiti nella stessa forma originale⁶³⁴.

I nomi propri adattati all'ortografia spagnola o sostituiti dalle loro forme prestabilite sono 9, come, per esempio, Cerdanyola del Vallès / Cerdañola del Vallés, Ciutat Badia / Ciudad Badia, Girona / Gerona e Lleida / Lérida⁶³⁵.

Infine, in **NCM** non è nominata la città di El Bierzo: il “llogaret d’El Bierzo on vivia la vella” (117) viene generalizzato come “la aldea donde la abuela vivía” (125).

5.2.4.6. *Microtoponimi*

Svolgendosi la totalità della trama di **NQM** / **NCM** a Barcellona, all’Università Autonoma e zone limitrofe, nel romanzo troviamo diversi riferimenti a vie, piazze e quartieri della città, ma soprattutto a microluoghi, come università, hotel, bar, ristoranti, negozi e monumenti. Iniziando dai primi, ho individuato 20 ‘microtoponimi’. Per quanto riguarda la loro traduzione, Carme Riera traduce l’indicazione che precede l’odonomo, adattandola al sistema linguistico meta: *barri* / *barrio*, *carrer* / *calle* e *carrer major* / *calle mayor*.

I nomi propri che sono stati trasferiti sono 16, come, per esempio, alcune strade di Barcellona, tra cui la Diagonal, la Rambla e la ronda Litoral⁶³⁶.

I nomi propri di due quartieri sono stati adattati all’ortografia spagnola: *Gràcia* / *Gracia* e *les Corts* / *las Corts*.

⁶³⁴ I ‘macrotoponimi nazionali’ trasferiti in **NCM** sono Barcelona, Sabadell, Bellaterra, Madrid, Cadaqués, Sant Joan Despí, Arenys de Mar, Tarragona, Vilanova i la Geltrú, Castelldefels, Vic, Pals, Badalona, Polinyà, Ripollet, Gavà, Cassà de la Selva, Lloret, Sant Feliu, Granollers, Cardedeu, La Roca, Sant Celoni, Montcada e Mollet.

⁶³⁵ I 9 ‘macrotoponimi nazionali’ adattati sono Cerdanyola del Vallès / Cerdañola del Vallés, Badia del Vallès / Badia del Vallés, Sant Cugat del Vallès / Sant Cugat del Vallés, Ciutat Badia / Ciudad Badia, Pirineu / Pirineo, Girona / Gerona, Lleida / Lérida, València / Valencia e Barberà del Vallès / Barberá del Vallés, dove, tuttavia, è mantenuto l’accento grave in Vallès.

⁶³⁶ I 16 ‘microtoponimi’ trasferiti sono le fermate della metro di Fontana, Lesseps e Putxet; i quartieri di Barcellona del Raval, Ciutat Vella, Sants, Nou Barris e Trinitat; le vie Àliga, Arc del Teatre, la Carretera de La Bordeta, la Diagonal, la Rambla, la ronda Litoral e il *carrer major* de Vilanova / *calle Mayor* de Vilanova; e il Puerto de Santa María.

Infine, 2 ‘microtoponimi’ sono stati tradotti creativamente. In primo luogo, il riferimento al quartiere Sants-Montjuïc è stato omesso in **NCM**: “la comissaria del seu barri, la de Sants-Montjuïc” (24) viene generalizzata “la comisaría de su barrio” (24). In secondo luogo, lo psicologo Albert Vallhonrat in **NQM** ha uno studio dell’Eixample, mentre in **NCM** questo viene spostato nel Raval.

5.2.4.7. *Microluoghi reali*

I ‘microluoghi reali’ citati nel romanzo sono più abbondanti: ho identificato 35 nomi propri. Anche in questa categoria, le tecniche di traduzione che prevalgono sono il ‘trasferimento’ e l’‘adattamento’.

Sono stati trasferiti 24 microluoghi, tra cui la Vila, il complesso residenziale dell’università in cui si sviluppa la trama, il centro culturale CaixaForum; il cinema Verdi e gli aeroporti di Barcellona (Prat) e di Londra (Luton). È stata trasferita anche la sigla con cui è conosciuta l’Università Autonoma di Barcellona, UAB, la cui denominazione integrale è stata adattata al sistema linguistico di arrivo: Universitat Autònoma de Barcelona / Universidad Autónoma de Barcelona⁶³⁷.

Il totale dei nomi propri adattati è di 9. Si tratta, per esempio, dell’adattamento all’ortografia spagnola o l’introduzione di un equivalente prestabilito del Pati dels Tarongers / patio de los naranjos del Palau de la Generalitat, il centro dei Mossos d’Esquadra Complex Egara de Sabadell / Complejo Egara de Sabadell e il mercato della Boqueria / Boquería⁶³⁸.

⁶³⁷ I ‘microluoghi reali’ trasferiti sono l’Università Complutense di Madrid, l’Università Pompeu Fabra di Barcellona, citata semplicemente con l’abbreviatura Pompeu, la UAB, sigla con cui è conosciuta l’Università Autonoma di Barcellona; la Vila; il museo MACBA; il centro culturale CaixaForum; il cinema Verdi; gli hotel Serhs, Claris, Casa Fuster e il Parador de Aiguablava; la pensione La Palomera; i ristoranti Hispània e Via Veneto; i locali Kentucky e Dry Martini; le discoteche Carpa e Global di Barcellona; le sale per concerti Robador 23 e Wiener Musikverein; il centro commerciale Illa; il Palau de la Generalitat; e gli aeroporti di Barcellona (Prat) e di Londra (Luton).

⁶³⁸ I 9 ‘microluoghi reali’ adattati sono il Pati dels Tarongers / patio de los naranjos del Palau de la Generalitat, il circuito automobilistico rumeno Bucharest Ring / Bucharest Ring, il Palau del Poble / Palacio del Pueblo, l’Università di Humboldt / Humboldt, il Museu del Prado / Museo del Prado, l’Hospital Clínic de Barcelona / Hospital Clínico de Barcelona, il centro dei Mossos d’Esquadra Complex Egara de Sabadell / Complejo Egara de Sabadell, il mercato della Boqueria / Boquería e l’Universitat Autònoma de Barcelona / Universidad Autónoma de Barcelona.

Infine, in questa categoria ho identificato 2 ‘traduzioni creative’. La prima è l’‘aggiunta’ del riferimento all’Università di Barcellona come nome proprio – “Universidad de Barcelona” (38)–, indicato con un’accezione generale in **NQM**: “universitat de tota la vida” (38). La seconda è la traduzione creativa seguita da un’aggiunta per indicare l’hotel Serhs, in un’occasione indicato come “un hotel, el Campus, de la cadena Serhs” (11) in **NCM**.

5.2.4.8. Microluoghi fittizi

Non sono stati individuati nomi propri di ‘microluoghi fittizi’ in **NQM / NCM**.

5.2.4.9. Nomi propri di istituzioni, organismi ed enti pubblici e privati reali

In **NQM / NCM** troviamo 16 ‘nomi propri di istituzioni, organismi ed enti pubblici e privati reali’.

10 di questi sono stati trasferiti nella loro forma originaria in **NCM**: la compagnia di trasporto ferroviario Renfe; le compagnie aeree Alitalia e Ryanair; le banche La Caixa e il Banco de Sabadell; l’emittente televisiva TV3; la Generalitat; il Barça; la società di gestione dell’azienda alimentare Mercabarna; e Tanderei, una società catalanoromana.

5 nomi propri sono stati adattati: l’impresa di trasporto ferroviario catalana Ferrocarrils de la Generalitat / Ferrocarriles de la Generalitat; le emittenti radiofoniche Catalunya Ràdio / Catalunya Radio e Ràdio Cerdanyola / Cerdanyola Radio; l’Unió Europea / Unión Europea; e il Cos Nacional de Policia / Cuerpo Nacional de Policía.

Infine, il canale televisivo televisió de Cerdanyola è stato tradotto in modo creativo come televisión de Sabadell.

5.2.4.10. Nomi propri di istituzioni, organismi ed enti pubblici e privati fittizi

Non sono stati individuati ‘nomi propri di istituzioni, organismi ed enti pubblici e privati fittizi’ in **NQM / NCM**.

5.2.4.11. Nomi propri di brand reali

Gli 8 ‘nomi propri di brand reali’ presenti in **NQM** sono stati tutti trasferiti in **NCM**, con eccezione dell’automobile ‘Opel Corsa’, indicata come ‘El Corsa’. Sono state trasferite le marche ‘Zara’, ‘Armani’, ‘Vuitton’, ‘Nespresso’, ‘Lottusse’, ‘Corte Inglés’ e ‘Inditex’.

5.2.4.12. Nomi propri di brand fittizi

Non sono stati identificati ‘nomi propri di brand fittizi’ in **NQM / NCM**.

5.2.4.13. Titoli reali

Dei 7 ‘titoli reali’ presenti in **NQM / NCM**, 2 stati trasferiti, 4 adattati e uno omissso. I due titoli trasferiti sono l’*Ars amandi*, poemetto composto da Publio Ovidio, e il dipinto di John William Waterhouse *Lady of Shalott*, indicato in corsivo solo in **NCM**.

Sono stati adattati o sostituiti da equivalenze prestabilite nel sistema linguistico spagnolo la raccolta di epigrammi *Antologia Palatina / Antología Palatina*; l’ultima composizione di Mozart, *Rèquiem / Réquiem*; il romanzo poliziesco dello scrittore svedese Stieg Larsson, *Els homes que no estimaven les dones / Los hombres que no*

amaban a las mujeres; e il *Diccionari de termes artístics / Diccionario de términos artísticos*.

Infine, il titolo dell'edizione serale del telegiornale emesso su TV3 *Telenotícies vespre* (33) viene omissso e sostituito dalla descrizione “el telediario de la noche de TV3” (33) in **NCM**.

5.2.4.14. *Titoli fittizi*

Non sono stati individuati ‘titoli di opere letterarie, canzoni, film, programmi televisivi o radiofonici o di eventi fittizi’ in **NQM / NCM**.

5.3. **Considerazioni finali**

L'approccio empirico-osservazionale impiegato per l'analisi di **NQM / NCM**, attraverso l'osservazione e la descrizione delle tecniche di traduzione utilizzate da Carme Riera e della traduzione dei nomi propri, ha consentito di rilevare che la scrittrice si concede un elevato grado di libertà nel momento in cui realizza la traduzione dei propri testi, aggiungendo parti, eliminandone altre o modificando alcuni elementi. L'osservazione di ‘aggiunte’, ‘omissioni’ e ‘permutazioni’ presenti in **NCM** e la ‘traduzione creativa’ di numerosi nomi propri permette di affermare che l'autotraduzione spagnola di **NQM** può essere considerata una transcreazione del romanzo catalano. L'autrice si è, infatti, riappropriata del processo creativo del testo e, in conformità con le teorie di Haroldo de Campos, si è concessa il privilegio di “añadir, quitar, cambiar y manipular el propio texto a su antojo [...] no decir todo lo que el original dice, decir más o menos”⁶³⁹. Inoltre, Carme Riera ha approfittato dell'occasione per trasformarsi in critica delle proprie creazioni, osservando il proprio testo con una distanza che le ha consentito di scoprire i difetti della prima versione per

⁶³⁹ CARME RIERA, “Unas notas”, *op.cit.*, pp.397-398

poterli poi riparare. In **NCM**, infatti, sono state identificate alcune correzioni di errori presenti in **NQM**.

L'analisi di **VLTM / VTM** nel prossimo capitolo confermerà queste osservazioni.

Capitolo 6

Venjaré la teva mort / Vengaré tu muerte

Venjaré la teva mort viene pubblicato dalla casa editrice Labutxaca, del gruppo editoriale Edicions 62, nel marzo 2018 e, quasi contemporaneamente, compare la versione tradotta dalla stessa autrice in lingua spagnola, pubblicata da Alfaguara. Carme Riera aveva iniziato a scrivere questa storia nel 2004, ma, dopo aver redatto 125 pagine, l'aveva abbandonata. La riprende nel 2017 e la conclude⁶⁴⁰. A sette anni da *Natura quasi morta / Naturaleza casi muerta* (2011) e dopo altri due romanzi, l'autrice catalana fa così ritorno al giallo, nonostante avesse affermato di voler abbandonare il genere⁶⁴¹.

Carme Riera definisce *Venjaré la teva mort / Vengaré tu muerte* un romanzo “gris oscuro”, perché, se “per a algunes coses és molt negra”⁶⁴², “hay una parte de blanco que lo pone el aspecto humorístico”⁶⁴³. Il proposito di questa storia di assassini, infatti, è quello di denunciare pedofilia, narcotraffico, evasione fiscale, riciclaggio di denaro, corruzione e violenza di genere, ma ci sono elementi comici tra cui, per esempio, l'introduzione dei *caganers* come elementi che conducono la trama⁶⁴⁴.

⁶⁴⁰ CCMA, *Carme Riera parla de pederàstia i corrupció a "Venjaré la teva mort"*, online <<https://www.ccma.cat/catràdio/alacarta/lilibres-per-escoltar/carme-riera-parla-de-pederastia-i-corrupcio-a-venjare-la-teva-mort/audio/996822/>> (consultato il 21 marzo 2021)

⁶⁴¹ CCMA, *Carme Riera: "S'ha de sorprendre"*, *op.cit.*

⁶⁴² *Ibidem*

⁶⁴³ ANNA ABELLA, “Carme Riera, en el ‘gris oscuro’ de la pederastia y la corrupción”, *El Periódico*, 20 marzo 2018, online <<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20180320/carme-riera-novela-negra-vengare-tu-muert-6703534>> (consultato il 21 marzo 2021)

⁶⁴⁴ Si scoprirà, infatti, che la vittima del romanzo è un collezionista compulsivo di queste figure tipiche dei presepi catalani e fa parte di un'associazione –*La colla per la defensa dels caganers*– che lotta per la loro preservazione come patrimonio della cultura catalana. La detective, tuttavia, scoprirà che la verità

Elena Martínez Castiñeira è la protagonista e narratrice della storia, una ex detective che, mossa da sensi di colpa per aver contribuito a far condannare due innocenti, decide, alcuni anni dopo, di scrivere le ragioni che l'hanno portata a commettere quell'errore, con la speranza di fare riaprire il caso e riconoscendo che nello sbaglio aveva giocato un ruolo fondamentale il suo desiderio di vendetta⁶⁴⁵.

Nel novembre del 2010, la detective aveva ricevuto, da parte di Montserrat Bofarull, l'incarico di indagare sulla scomparsa di suo marito, Robert Solivellas, un imprenditore catalano appassionato e collezionista di *caganers*. A partire da quel momento, tutte le indagini di Elena sembreranno portare al riconoscimento di Jordi Solivellas, il figlio della vittima, e di Blai Puig, il suo migliore amico, come colpevoli dell'assassinio, fino alla comparsa, in uno degli ultimi capitoli del romanzo, di una lettera inviata a Elena da Montsina Montserrat, figlia della signora Montserrat Bofarull e di Robert Solivellas, che condurrà alla risoluzione definitiva del delitto.

Il contesto è Barcellona, in un momento complicato e di crisi per la Spagna, dove la corruzione nel mondo imprenditoriale è all'apice. È chiaro, infatti, il collegamento con il *Caso Grand Tibidabo*, o *Caso KIO*, o *el escándalo de Javier de la Rosa*, imprenditore spagnolo condannato per appropriazione indebita, frode e falsificazione di documenti⁶⁴⁶. Robert Solivellas è socio della Tibidabo Assessors, impresa fittizia che ha legami con l'impresa del parco di divertimenti “de la Flor” (36 / 37) –dove ‘de la Flor’ è usato come iperonimo di ‘de la Rosa’–, accusata di riciclaggio di denaro e fuga di capitali. È chiarissimo il riferimento all'impresa reale Grand Tibidabo.

che si nasconde sotto la passione del signor Solivellas è un'altra, oscura e perversa, e sarà una delle cause del suo assassinio.

⁶⁴⁵ I due ragazzi che vengono incarcerati grazie alle sue indagini, infatti, erano stati responsabili dell'assassinio di Jimmy, il cane della detective.

⁶⁴⁶ Francisco Javier de la Rosa Martí, avvocato e imprenditore spagnolo, amministratore degli investimenti in Spagna del gruppo KIO (Kuwait Investment Authority), fu condannato nel 2015, in seguito alla pubblicazione delle registrazioni di una sua conversazione con Francisco Nicolás Gómez Iglesias, agente del CNI (Centro Nacional de Inteligencia), che lo incriminavano di appropriazione indebita di 68 milioni di euro e della distribuzione di enormi quantità di denaro provenienti da diverse società al partito politico catalano Convergència, all'epoca presieduto da Jordi Pujol, affinché questo potesse frenare l'indipendentismo catalano.

cfr. JAVIER G. NEGRE, “De la Rosa, al 'pequeño Nicolás': 'Llevaba por la noche el dinero en efectivo al despacho de Jordi Pujol’”, *El Mundo*, 16 aprile 2015, online <<https://www.elmundo.es/espana/2015/04/16/552f97e7e2704e290d8b456d.html>> (consultato il 9 novembre 2021)

Tuttavia, sotto tutto questo si nasconde qualcosa di ancora più inquietante e sconvolgente: il totale degrado di coloro che, protetti dallo scudo del potere economico e politico, credono di poter godere di assoluta impunità anche nella loro vita personale. Se due innocenti sono stati condannati per qualcosa che non hanno commesso, l'indagine ha comunque consentito di smascherare una banda di pedofili responsabili di atroci delitti.

Il romanzo è, inoltre, un omaggio a Manuel Vázquez Montalbán. Carme Riera, infatti, recupera un personaggio di *Natura quasi morta / Naturaleza casi muerta*, la vice ispettrice di polizia Manuela Vázquez, e assegna alla detective protagonista Elena Martínez Castiñeira un'origine galiziana, come l'origine paterna dello scrittore.

6.1. Analisi macrotestuale

Come anticipato nel capitolo 5, questo romanzo è diviso in 43 capitoli nella versione catalana e in 44 capitoli nella versione spagnola, introdotti in entrambi i casi da una nota introduttiva in cui la narratrice, la detective privata Elena Martínez Castiñeiras, presenta il suo percorso di studi e professionale, spiega le ragioni che l'hanno spinta a scrivere e il contesto politico e sociale della Spagna e della Catalogna in cui i fatti sono ambientati. Il numero dei capitoli nelle due versioni, pertanto, non coincide, in quanto abbiamo un capitolo in più nella traduzione. Tuttavia, si tratta solo di una diversa suddivisione dell'informazione nei diversi capitoli.

Il primo distacco avviene tra i capitoli XXI e XXII, dove il primo viene sdoppiato in **VTM**, facendo coincidere l'inizio di un nuovo giorno nella storia con un nuovo capitolo, come si può osservare nel frammento che segue:

VLTM	VTM
Em vaig dormir, rendida de cansament i de tristesa, abraçada al Jaume quan el rellotge de la tauleta de nit marcava les sis. Em vaig despertar a mig matí. Per fortuna, aquell dia no havia de passar per Holmes&Holmes. A la taula de la cuina hi havia croissants de Foix, detall de la Rosa, i una nota del Jaume: «Preciosa meva, he tancat amb clau i me n'he endut un joc. (180)	Me dormí, rendida de cansancio y de tristeza, abrazada a Jaume, cuando el reloj de la mesilla de noche marcaba las seis.
	XXII
	Me desperté a media mañana. Por fortuna, aquel día no tenía que pasar por Holmes & Holmes. En

	la mesa de la cocina había cruasanes de Foix, detalle de Rosa, y una nota de Jaume. «Preciosa mía, he cerrado con llave y me he llevado un juego. (161-162)
--	---

Successivamente, la suddivisione prosegue parallela fino ai capitoli XXV e XXVI, in cui, al contrario del primo caso, due capitoli in **VLTM** sono raggruppati in uno in **VTM**:

VLTM	VTM
Vaig declinar l'ofertament. Havia d'afrontar la situació sola i ser forta. A banda, ja no podia passar més temps sense veure que hi havia en el segon CD.	Decliné el ofrecimiento. Tenía que afrontar la situación sola y ser fuerte. Además, ya no podía demorar por más tiempo ver qué contenía el segundo cedé e ir a Manresa para devolvérselo a la señora Bofarull, junto con el primero y los <i>caganers</i> , además de entregarle el informe y hablar sobre la muerte de la secretaria.
XXVI	Llegar a casa sin que me esperara Jimmy era muy duro. Se me saltaron las lágrimas en cuanto puse la llave en la cerradura y continué a moco tendido mientras insertaba el cedé en la ranura del ordenador y me concentraba en su contenido. (190)
Era molt dur arribar a casa sense que m'esperés el Jimmy. Em van saltar les llàgrimes quan vaig posar la clau al pany i vaig continuar a llàgrima viva mentre inseria el CD a la ranura de l'ordinador concentrant-me en el seu contingut. (211-212)	

Dopo che Elena rifiuta l'invito a cena da parte di Montserrat Bofarull, torna a casa, triste di doverci rientrare senza Jimmy, ma concentrata sul suo lavoro. Il suo rientro a casa coincide con l'inizio di un nuovo capitolo in **VLTM**, cosa che non avviene nell'autotraduzione.

Infine, l'ultima discrepanza si trova tra i capitoli XXXIII e XXXIV, come si può osservare nello schema che segue:

VLTM	VTM
Em vaig alegrar que la meva mare no fos a Barcelona quan es va iniciar el judici perquè hauria volgut acompanyar-m'hi i estic segura que per a ella hauria estat força desagradable, encara que no tant com ho va ser per a mi.	Me alegré de que mi madre no estuviera en Barcelona cuando se inició el juicio porque hubiera querido acompañarme y para ella habría resultado muy desagradable, aunque no tanto como lo fue para mí, ya que cuanto se dirimía allí me afectaba y me retrotraía a mi vida con Jimmy.
La primera part del judici es va centrar en la mort del caporal David Montoya. Un home jove, boníssima persona, segons els companys, disposat sempre a fer un favor, com va succeir el dia infaust en què suplia un altre mosso, que li havia demanat canviar el torn perquè havia d'assistir a unes noces. (257)	XXXIV La primera parte del juicio se centró en exclusiva en lo que era fundamental: la muerte del cabo David Montoya. Un hombre joven, buenísima persona, según sus compañeros, dispuesto siempre a hacer un favor, como ocurrió el día aciago en que suplía a otro <i>mosso</i> , que le había

	pedido cambiar el turno porque tenía que asistir a una boda. (228-229)
--	---

Il processo che porterà all'incarcerazione di Jordi Solivellas e Blai Puig è diviso in due parti: la prima è volta a punire l'assassinio del poliziotto David Montoya, mentre la seconda a trovare un responsabile delle morti di Jimmy e del signor Solivellas. In **VTM** a ciascuna parte del processo è dedicato un capitolo indipendente, mentre in **VLTM** la prima è unita al capitolo precedente, motivo per cui **VTM** è composto da un capitolo in più.

6.2. Analisi microtestuale

6.2.1. Aggiunte

Già nel capitolo introduttivo di **VLTM** / **VTM** ho potuto notare una tendenza dell'autrice a tradurre molto liberamente, proseguendo il processo creativo iniziato nella stesura della prima versione per mezzo di numerose aggiunte. Si tratta di un capitolo in cui la narratrice, dopo essersi presentata e aver spiegato il motivo che l'ha portata a scrivere questo romanzo che la vede protagonista, ci mostra il contesto sociale in cui i personaggi si muovono. Quest'ultima parte è molto più dettagliata nella versione tradotta rispetto a quella in catalano. Il semplice conteggio delle parole già lo dimostra: abbiamo 576 parole in **VLTM** e 660 in **VTM**. Nella traduzione, infatti, troviamo quattro aggiunte, di cui una, l'ultima, piuttosto lunga (49 parole). Nel primo caso si tratta dell'introduzione di un'intera frase, la seconda nel frammento che segue, oltre alla specificazione iniziale dell'anno in cui avvengono i fatti:

VLTM	VTM
La corrupció i les seves seqüeles, que havien començat a fer córrer tants rius de tinta i de sang política, i la crisi ja havien esclatat amb virulència. Els bancs que poc temps abans oferien hipoteques a tothom que s'acostava a les	En 2010 la corrupción y sus secuelas, que tantos ríos de tinta y de sangre política han hecho correr desde entonces, habían ya aflorado con todo su esplendor. <u>La crisis que había estallado en 2008,</u> pese a que el Gobierno lo negara, nos trajo la

seves sucursals, a més d'afegir préstecs molt barats perquè els clients poguessin assolir els seus somnis muntats en quatre rodes, van haver de ser intervinguts. (10)	<u>recesión económica más brutal de la Transición.</u> Los bancos que antes concedían hipotecas a cuantos se acercaban a sus sucursales, proporcionándoles igualmente préstamos muy baratos para que pudieran hacer realidad sus sueños montados en cuatro ruedas, tuvieron que ser rescatados. (10)
--	--

In **VLTM** la crisi veniva nominata come soggetto della prima frase del paragrafo, insieme a “la corrupció i les seves seqüeles”. Nella traduzione viene omessa in quella posizione, diventando soggetto della frase aggiunta, in cui la narratrice spiega che la crisi scoppiò nel 2008 causando, nonostante il Governo lo negasse, una brutale recessione.

La seconda aggiunta, invece, non è costituita da una frase indipendente, ma è conseguenza della trasformazione di una coordinata in una subordinata concessiva:

VLTM	VTM
Els diners, en bitllets de cinc-cents euros, corrien sigil·losos cap a la frontera i s'escapolien via transferència o via maletí sense gaires entrebancs. (11)	<u>Pese a la desastrada situación económica del año 2010,</u> el dinero de los corruptos, en billetes de quinientos euros, seguía corriendo sigiloso hacia la frontera y se fugaba, vía transferencia o vía maletín, sin demasiado problema. (10)

Si esplicita, quindi, che nel 2010 la fuga di capitali al di là delle frontiere nazionali proseguiva nonostante la situazione economica disastrosa di quell'anno.

Nel terzo caso la narratrice aggiunge una sorta di commento, in cui afferma che, per portare a termine certe azioni illegali, non è necessario essere un prodigio della mafia, ma che è sufficiente essere un esperto della materia:

VLTM	VTM
Per aprofitar el viatge passaven també per la banca a dipositar els estalvis, fruit de l'esforç de les mossegades i de la tenacitat en l'exigència d'un tres per cent que, en molts casos, diuen, arribava fins al vuit si qui tancava el tracte era una llumenera mafiosa. (11)	Para aprovechar el viaje pasaban también por la banca a depositar sus ahorros, fruto del esfuerzo de las mordidas y del tesón en la exigencia de un tres por ciento que, en muchos casos, llegaba hasta el ocho, si quien cerraba el trato era una lumbrera mafiosa <u>o por lo menos un experto conocedor de los comportamientos de la mafia.</u> (10)

Infine, nell'ultimo caso, osserviamo una lunga aggiunta alla fine del capitolo, in cui la narratrice offre ulteriori dettagli relativi al contesto, assenti nella versione in catalano:

VLTM	VTM
I això va ser el que va succeir, per més que Zapatero negués, també amb obcecació, durant força temps que no hi havia crisi. (11)	Y eso fue lo que ocurrió, por más que Zapatero, con su optimismo visceral, hubiera negado que había crisis. <u>No tuvo mas remedio que admitirla e incluso en 2011 se vio en la necesidad de reformar la Constitución para limitar el déficit público. El país estaba al borde del colapso económico. La prima de riesgo superaba los cuatrocientos puntos y el paro alcanzaba la cifra de cinco millones.</u> (11)

Si può osservare che in **VTM** sono state introdotte tre frasi indipendenti, per un totale di 49 parole. La ragione della presenza di queste aggiunte potrebbe essere il fatto che l'autrice abbia pensato al lettore dell'autotraduzione, che non è necessariamente un lettore ispanofono della Penisola Iberica a cui queste informazioni sono ben note.

Nel resto dell'opera sono state conteggiate un totale di 336 aggiunte, suddivise in 319 'amplificazioni' –intese come l'introduzione di elementi non presenti nella prima versione– e 17 'descrizioni' –un'aggiunta o una sostituzione di un termine o di un'espressione con una descrizione che ne spiega il significato, esplicitando informazioni che potrebbero risultare sconosciute al nuovo lettore⁶⁴⁷.

6.2.1.1. Amplificazioni

Analogamente a quanto fatto per l'analisi del primo romanzo, anche in questo caso le 'amplificazioni' sono state suddivise in:

1. 'Aggiunta di aggettivi o avverbi';
2. 'Aggiunta di elementi in enumerazioni';
3. 'Brevi amplificazioni creative';
4. 'Lunghe amplificazioni creative';
5. 'Amplificazioni che correggono errori o migliorano la coesione e la coerenza del testo';
6. 'Amplificazioni che attenuano o rafforzano il registro';

⁶⁴⁷ cfr. AMPARO HURTADO ALBIR, *op.cit.*, pp.256-271; LUCÍA MOLINA MARTÍNEZ, *op.cit.*, pp.99-117

6.2.1.1.1. Aggiunta di aggettivi o avverbi

Gli aggettivi o avverbi che sono stati inseriti nell'autotraduzione di **VLTM** sono 44. Ritengo tutti questi inserimenti, con l'eccezione di due, delle aggiunte che non dovrebbero modificare l'interpretazione che ha il nuovo lettore rispetto al destinatario dell'opera in catalano.

Per esempio, abbiamo due aggettivi qualificativi che specificano che il loro referente, nel primo caso il testosterone di Jimmy e nel secondo le sue angherie, appartiene a un cane: “la testosterona perruna se le disparaba” (26) e “sus tropelías caninas” (158). L'immagine dell'investigatrice, che in **VLTM** poteva passare, nel giro di poche ore, da “grollera i estrafolària” (45-46) a “d'anodina, de bibliotecària d'abans” (46), in **VTM** il suo aspetto può farlo da “inolvidable, bastorro y estrafalario” (42), con l'introduzione dell'aggettivo “inolvidable”. La banda in cui suonano Jordi Solivellas e Blai Puig è “exultant i exhausta” (57) in **VLTM** e “triunfante, sudada y exhausta” (53) nell'autotraduzione. Il tono “fred, gairebé amb odi” (90-91) con cui la signora Montserrat si riferisce al marito è anche “despegado” (82) in **VTM**. Nell'autotraduzione si specifica che la casa in cui vive la cartomante Práxedes Rebolgar è “manresana” (53), che la segretaria del signor Solivellas è “canosa” (90), che il sospettato cubano che Elena deve seguire per alcuni giorni per risolvere un caso è “treintañero” (121) e la sua amante è “setentona” (121), che le luci di Natale che decorano Barcellona sono “parpadeantes” (154) o che gli amici di Jordi Solivellas sono “encantadores amigos okupas” (166).

Il primo degli aggettivi il cui inserimento può avere ripercussioni sull'interpretazione del lettore è l'aggiunta di “femenino” (15) quando la narratrice esplicita che la storia sarà scritta in prima persona singolare:

VLTM	VTM
La de Manresa, capital del Bages, ciutat en la qual la senyora de Solivellas vivia i on a mi em tocava treballar ben sovint, és al carrer Major, al pis tercer del número 11 per ser més exacte, encara que tal vegada com que el meu gènere és femení hauria hagut de posar exacta, ja que sóc	La de Manresa, capital del Bages, ciudad en la que la señora de Solivellas vivía y en la que a mí generalmente me tocaba trabajar, está en la calle Mayor, en el piso tercero del número 11 para ser exacto, aunque quizá, ya que soy mujer debiera poner exacta, puesto que quien escribe soy yo, en

jo qui escriu, en primera persona del singular, sense cap desdoblament i sense faltar un punt a la veritat. (15)	primera persona del singular <u>femenino</u> , sin desdoblamiento alguno. (15)
--	--

Questo aggettivo sottolinea un tratto del carattere di Elena, femminista convinta e molto attenta all'uso di un linguaggio inclusivo. Per esempio, in catalano, a differenza dello spagnolo, esistono due sostantivi diversi per indicare la sua professione di detective, uno maschile e uno femminile, cosa che la porta spesso a sottolineare il fatto di essere “detectiva” o “detectiva privada”, come fa nella conversazione con Blai Puig e Jordi Solivellas di cui segue un frammento:

VLTM	VTM
—Sóc <u>detectiu</u> privat, privada —em vaig corregir, i encara vaig puntualitzar—: <u>detectiva</u> privada. Treballo en el cas de la desaparició del teu pare. —No sóc sord —em va advertir ell, furiós—, tant és que m’ho repeteixis set vegades —em va etzibar, sense fer cas de les meves precisions lingüístiques. (60)	—Soy <u>detective</u> privado, privada —me corregí, y aún no sé muy bien por qué puntalicé—: <u>Detective</u> privada. Trabajo en el caso de la desaparición de tu padre. —No soy sordo —soltó de manera desabrida—. No es necesario que me lo repitas todo siete veces —me espetó, sin valorar mis precisiones lingüísticas. (55)

Il secondo aggettivo interessante dal punto di vista dell'interpretazione del testo è più controverso, perché collegato a questioni politiche. Devo, in primo luogo, sottolineare il fatto che il romanzo sia stato pubblicato a marzo del 2018, pertanto dopo mesi piuttosto agitati in Catalogna. Il 1° ottobre 2017, infatti, ebbe luogo un referendum sull'indipendenza della Catalogna, negato e contrastato dal governo nazionale in carica, in quanto ritenuto incostituzionale. Secondo la Costituzione Spagnola, infatti, nessuna comunità autonoma può votare per la propria indipendenza. Il governo centrale mobilitò così le forze dell'ordine per impedire ai cittadini l'accesso ai luoghi individuati per effettuare le votazioni, creando forti momenti di tensione, ma senza riuscire nel suo intento. Il 27 ottobre, a seguito di uno scrutinio segreto, il Parlamento catalano decretò la nascita di una Repubblica catalana, dichiarata però nulla dopo pochi giorni dal Senato spagnolo. Nel secondo capitolo del romanzo di Carme Riera, la detective sta riflettendo sui motivi della scomparsa del signor Solivellas. Queste sono le sue parole:

VLTM	VTM
------	-----

El fet de no donar senyals de vida no significava, bé l'hi van dir els Mossos, que el seu marit estigués mort, sinó simplement absent i callat, potser a Manresa mateix o a qualsevol altre lloc. La llibertat de moviments està garantida per a qualsevol ciutadà i és un dret constitucional. Això ho sap qualsevol [...] (27)	El hecho de no dar señales de vida no significaba, bien se lo dijeron los mossos, que su marido estuviera muerto, sino simplemente ausente y callado, quizá en la misma Manresa o en cualquier otro lugar. La libertad de movimientos está garantizada para cualquier ciudadano <u>español</u> . Es un derecho constitucional, eso lo sabe cualquiera. (25)
--	---

Elena osserva che il fatto che Solivellas non dia segnali di vita non vuol dire che sia morto, ma semplicemente assente e in silenzio in qualsiasi altro luogo diverso da casa sua, perché la libertà di movimento è un diritto concesso dalla Costituzione a tutti i cittadini. Nell'autotraduzione, Carme Riera specifica che questo diritto è garantito a qualsiasi cittadino spagnolo –con l'aggiunta dell'aggettivo 'spagnolo'–, quasi ad alludere al fatto che per un catalano non sia esattamente così, probabilmente alludendo ai fatti accaduti nel 2017.

6.2.1.1.2. Aggiunta di elementi in enumerazioni

Le 'aggiunte di elementi in enumerazioni' nell'autotraduzione di **VLTM** sono 31. Si tratta di 4 domande inserite in serie di interrogativi che la detective si pone, nel primo caso in un dialogo con la signora Bofarull e negli altri tre in monologhi che Elena fa con se stessa con lo scopo di trovare indizi che la aiutino a risolvere il caso:

VLTM	VTM
— Què ha passat a l'apartament? Que li han dit? (73)	—¿Por qué?, ¿qué ha ocurrido en el apartamento?, ¿qué le han dicho? (67)
Què tractaven d'advertir? Per ventura la petita Liu havia estat víctima de tràfic de nens? Per què volien fer públiques aquelles fotografies? (149)	¿Qué trataban de advertir? ¿Acaso la pequeña Liu había sido víctima del tráfico de niños? ¿ <u>La habían comprado</u> ? ¿ <u>Había entrado en España de manera ilegal</u> ? ¿Por qué querían hacer públicas las fotos? (133)
I si es tractava d'algú de la família? Si procedien del Jordi i del seu entorn? Traficava amb nens xinesos, l'empresa de Solivellas? (158)	¿Y si se trataba de alguien de la familia? ¿Si procedían de Jordi y de su entorno? ¿ <u>Amenazaban a la chinita</u> ? ¿Traficaba con niños chinos la empresa de Solivellas? (141)

A parte l'inserimento di questi interrogativi, che potrebbero creare nel lettore di **VTM** una maggiore suspense, gli altri elementi introdotti nell'autotraduzione non creano una percezione da parte del lettore di **VTM** diversa rispetto a quella di chi legge **VLTM**.

Per esempio, il primo giorno in cui la signora Montserrat si reca all'agenzia di detective in cui Elena lavora, questa le chiede alcune informazioni basilari per conoscere la personalità della persona scomparsa: in **VLTM** sono indicati “caràcter, relacions, costums” (17), mentre nell'autotraduzione viene aggiunto “trabajo” (16-17). Analogamente, nell'autotraduzione, della segretaria dell'impresa in cui il signor Solivellas lavora, Elena non solo chiede l'indirizzo, come fa in **VLTM**, ma anche “su teléfono fijo” (86).

Nel frammento che segue si può osservare che nelle vetrine della casa di Sitges della famiglia Bofarull-Solivellas, si accumulano diversi oggetti:

VLTM	VTM
Dins s'acumulaven plats, andròmines més o menys decoratives, les típiques noses, alguns llibres i fins uns quants caganers, probablement regal de Solivellas, barrejats amb figures de pessebre. (101)	Dentro se acumulaban <u>medicinas</u> , platos, cachivaches decorativos, los típicos pongos, algunos libros y hasta unos cuantos <i>caganers</i> , probablemente regalo de Solivellas, mezclados con figuras de belén. (91)

In **VLTM** sono assenti le medicine, aggiunte nell'autotraduzione.

In **VTM**, Jordi non è solo affascinato dall'atteggiamento del suo amico Blai, ma anche “por las palabras” (55) di questo; Elena non solo prende un panino mentre aspetta che Montserrat esca da casa, ma anche “una copa de vino” (198); e, oltre alla libertà, se la detective riuscisse a dimostrare l'innocenza di Jordi, il ragazzo recupererebbe anche il suo “buen nombre” (277).

Infine, collegabile al fatto che la narratrice voglia usare un linguaggio inclusivo e che lo faccia in modo ancora più visibile nell'autotraduzione, si può notare che, descrivendo alcune foto che trova in dei CD inviati al signor Solivellas, Elena chiarisce che non si tratta solo di “nens” (213), ma di “niños y [...] niñas” (191).

6.2.1.1.3. Brevi amplificaciones creative

Analogamente a quanto osservato in **NQM / NCM**, anche in **VLTM / VTM** ho identificato una grandissima quantità di ‘brevi amplificaciones creative’ –193 in totale. Tra queste, ho potuto osservare l'aggiunta di diversi incisi, la maggior parte dei quali all'interno di commenti della narratrice, come negli esempi che seguono:

VLTM	VTM
D'aquesta manera evitaria haver de recórrer als trucs, de vegades poc versemblants, que empen els autors del gènere negre, ja que la realitat m'oferiria possibilitats molt més convincents. (9)	De ese modo, <u>pensaba yo ingenuamente</u> , evitaria tener que recurrir a los trucos, a veces poco verosímiles, que usan los autores del género negro, puesto que la realidad me ofrecería posibilidades mucho más convincentes. (9)
Darrere d'una cortina negra, feta amb una aspra i enfitosa tela de sac passada per quitrà, hi havia la banda, exultant i exhausta, rebent les felicitacions del personal. (57)	Detrás de una cortina negra, <u>como no podía ser menos</u> , de áspera y más que mugrienta tela de saco pasada por alquitrán, estaba la banda triunfante, sudada y exhausta, recibiendo las felicitaciones del personal. (53)
Admeté que abans de trucar-me, en efecte, havia anat a veure Luz Segura i ella l'havia animat a telefonar-me. (88)	Antes de llamarme, como yo suponía, había acudido a Luz Segura — <u>ella siempre la llamaba así, por su alias, nunca Práxedes ni Rebollar</u> — y la vidente le había animado a que me telefonara. (80)
El que intentaven, si no pagava, era destrossar la reputació de Solivellas, humiliant-lo davant dels seus. (145)	Lo que intentaban, si no pagaba — <u>pero a quién o a quiénes y por qué método</u> —, era destrozlar la reputación de Solivellas, humillándolo delante de los suyos. (129-130)
[...] en conseqüència els seus petits òrgans genitals fossin visibles, amb excepció de dues, em va semblar força sospitós. (213)	[...] en consecuencia sus pequeños órganos genitales — <u>diez masculinos y el resto femeninos, al parecer, aunque en algunos fuera difícil precisarlo</u> — fueran visibles, con excepción de dos, me pareció un tanto sospechoso. (191)
[...] la Sara em queia bé, algunes vegades havia vingut a les nostres trobades d'amigues, i li vaig dir que sí, que passessin. (225)	Aunque Sara me caía bien — algunas veces había venido a nuestros encuentros de amigas—, <u>no me parecía adecuado meterla en el asunto</u> . Le dije a Virginia que sí, que vinieran. (200-201)
Els arranjaments menys complicats, vores, eixampar o escurçar, els faig jo, i amb els més complicats m'ajuda una neboda de la Rosalía, la de Ponferrada, que es va quedar com jo a l'atur. (297)	Las composturas menos complicadas — dobladillos, meter y sacar costuras para ensanchar o estrechar— las hago yo, y con las más complicadas — <u>las cremalleras se me dan fatal</u> — me ayuda otra sobrina de Rosalía, la de Ponferrada, que también se quedó sin trabajo. (265)

In tre occasioni sono state inserite alcune domande e in una un'esclamazione:

VLTM	VTM
—Crec que hauria d'anar a veure'ls. (91)	— <u>¿Los conoce?</u> Creo que tendría que ir a verles. (83)
Si el nostre havia de prendre clientela a Convergència i a Esquerra, no els sortia rendible, els afebliria tots dos, i per molt que jo ajudés, era el ric de la colla i sóc vidu, sense fills, no trauríem ni un trist diputat, i va abandonar el projecte. (121)	Si el nuestro tenía que quitarle clientela a Convergencia y a Esquerra no les salía rentable, debilitaría a ambos <u>¿y para qué?</u> Por mucho que yo ayudara, era el rico de la <i>colla</i> y soy viudo, sin hijos, no sacaríamos ni un triste diiiputado así que abandonamos. (109)
[...] els demanés que li enviessin per internet les fotos de la vitrina que m'interessaven. (251)	[...] le mandaran por internet las fotos de la vitrina que me interesaban. <u>¿Acaso aquellas figuras estaban todavía ahí? ¿O habían sido robadas, o tal vez rotas?</u> (224)

Sense necessitat d'ham havia picat. De seguida va canviar de conversa per anar al gra. (153)	Sin necesidad de anzuelo había picado. ¡Bien! En seguida cambió de conversación para ir al grano. (136)
--	---

Le prime due interrogazioni sono state inserite all'interno di due dialoghi, mentre le due interrogazioni presenti nel terzo frammento indicato e l'esclamazione nel quarto sono stati aggiunti, come nel caso degli incisi presentati precedentemente, all'interno dei ragionamenti della detective privata.

Sono state quindi identificate diverse 'specificazioni'. Per esempio, in **VTM** Elena precisa che è "a causa de mi trabajo" (15) che ha conosciuto persone che lei definisce bugiarde compulsive. Di ritorno dal concerto di Jordi Solivellas e la sua band, la detective precisa che sta percorrendo con Jaume l'avenida de Sarrià, quasi deserta "hasta mi casa" (58), cosa che non sottolinea in **VLTM**. Analogamente, nel XXXIX capitolo, Elena specifica che Montsina la raggiunge in centro scendendo "desde el Guinardó" (213); successivamente, che il poliziotto rimasto ferito in uno scontro con alcuni occupanti abusivi stava uscendo "del vehículo" (219) quando fu colpito; che la regina a cui Blai Puig si riferisce nel momento in cui prende in giro la polizia, affermando che il giorno del delitto stava prendendo un té con lei, è la regina "de Inglaterra" (243) e che il pane che secondo la moglie del commissario Calvo sa di sughero è il pane "de los bocadillos" (167) degli Autogrill.

Alcune specificazioni possono essere considerate delle chiarificazioni per ricordare informazioni precedentemente indicate o dedotte dal lettore nel romanzo, come le tre che seguono:

VLTM	VTM
Com més hi pensava, més em semblava que no estava tancat, malgrat que els mitjans informatius havien difós que Solivellas s'havia suïcidat. (87)	Cuanto más lo pensaba más me parecía que el asunto de su marido en absoluto estaba cerrado. No obstante, los medios informativos habían difundido que se trataba de un suicidio <u>puesto que el forense así lo consideraba</u> . (79)
—Ja ha posat la denúncia? O hi anem ara, jo l'acompanyo... (217)	—¿Ha puesto ya la denuncia <u>por lo de Jordi</u> ? Podemos ir ahora, yo la acompaño... (194)
I, com que van tenir la mala sort que el pobre caporal atacat, David Montoya, morís al cap de vuit dies a conseqüència de les ferides i cremades [...] (253)	Y como tuvieron la mala suerte de que el pobre cabo atacado muriera ocho días después a consecuencia de las heridas y quemaduras <u>causadas por los artefactos lanzados</u> [...] (225)

Nel primo caso, la narratrice specifica che i media stavano diffondendo la notizia che la morte di Solivellas era dovuta a un suicidio perché era ciò che aveva dichiarato il

medico legale; nel secondo esempio, Carme Riera ci ricorda che la denuncia a cui Elena fa riferimento è quella legata alla scomparsa di Jordi; infine, nel terzo frammento viene specificato che le ferite e le bruciature che hanno portato alla morte del poliziotto deceduto erano state causate dai piccoli ordigni lanciati dai ragazzi.

Inoltre, nell'autotraduzione sono presenti 7 specificazioni temporali:

VLTM	VTM
[...] i jo desitjava amb totes les meves forces connectar amb l'oficina on treballava o almenys havia treballat Robert Solivellas i Pujolí abans que l'últim empleat apagués el llum. (23)	[...] yo deseaba, con todas mis fuerzas, antes de que el último empleado apagara la luz, contactar con la oficina donde <u>hasta el viernes pasado, o quizá solo hasta el jueves</u> , había trabajado Robert Solivellas i Pujolí. (22)
Sabiem almenys que Solivellas era a Barcelona el divendres 5 de novembre de 2010, el dia en que va desaparèixer, i que no s'havia emportat el passaport. Al matí, es va acomiadar de la seva família com sempre, sense que se li notés res d'estrany. (20)	Me dijo que si lo había hecho y que Robert, el viernes 5 de noviembre de 2010, día en que desapareció, se despidió de ella <u>a las ocho</u> de la mañana, como de costumbre, sin que le notara nada raro. (18-19)
[...] però la informació coincidia exactament amb la que jo ja tenia i que m'havia proporcionat Holmes&Holmes a través del correu electrònic (112)	[...] pero la información coincidía exactamente con la que yo ya tenía y que me había proporcionado Holmes & Holmes, a través del correo electrónico, <u>el lunes 15 de noviembre</u> (101)
M'hi vaig negar en rodó, perquè en cas contrari ja em veia portant-li les bosses de les botigues elegants de la Roca Village. (163)	Me negué, claro está, a pasar por tal circunstancia, poniéndole excusas, porque de lo contrario ya me veía cargando con las bolsas de las tiendas elegantes de La Roca Village <u>todas las semanas</u> . (146)
—Però què diu! Si la pobra Mònica no es podia moure, si havia demanat permís a la feina quan l'estat de la seva mare es va agreujar [...] (204)	—Pero ¡qué dice usted!, si la pobre Mónica no se podía mover, si <u>hacía dos meses</u> que había dejado el trabajo, cuando su madre se agravó (183)
Quan la Manuela, molt seriosa, li va dir que deixés els discursos i que valia més que fes memòria, va contestar que el 10 era a Buckingham Palace prenent el te amb la reina. (273)	Cuando Manuela, muy seria, le dijo que dejara de soltar discursos idiotas y que sería mejor para él que tratara de acordarse, contestó que <u>la tarde del 10 de noviembre de 2010</u> estaba en Buckingham Palace (242-243)
La sotsinspectora li va advertir que tenia proves que havien anat més lluny i que la càmera del túnel del peatge pel qual van passar anant cap a Sitges els va detectar en dues ocasions i li va assenyalar les hores. (273)	Manuela Vázquez le advirtió que tenía pruebas de que fueron más lejos y que las cámaras del túnel de peaje por el cual pasaron camino de Sitges los detectó en dos ocasiones, y le señaló las horas <u>15.05 y 22.20</u> . (243)

Alcune 'brevi amplificazioni creative' introducono azioni, informazioni, pensieri o dialoghi con se stessa della narratrice non presenti in **VLTM** e che, tuttavia, non incidono sull'interpretazione dell'opera, trattandosi sempre dell'aggiunta di informazioni superflue, perché già note o irrilevanti per il proseguimento della storia, come si può osservare nei tre esempi che seguono, dove vengono inserite nuove azioni in **VTM**:

VLTM	VTM
La Montserrat, amb la xineta en braços —un pes ridícul per la seva capacitat toràcica— em va demanar que passés. (47)	Montserrat, con la chinita en brazos —un peso pluma para aquella mole—, me pidió <u>excusas por no haberme abierto ella y muy solícita</u> me hizo pasar. (43)
L'esquela dels defensors dels caganers estava en clau, això em semblava evident, però no vaig voler dir-li res al cambrer, que no va servir al Jaume ni el dònut ni el cacaolat anunciats, sinó un whisky i unes ametlles salades, i a mi, els canapès i el cava. (108)	La esquela de los defensores <i>dels caganers</i> estaba en clave. De eso estaba convencida, pero no quise decir nada allí. <u>Le devolví el periódico a Juan</u> , que no sirvió el donut ni el cacaolat anunciados a Jaume, sino un whisky y unas almendras saladas y a mí los canapés y el cava. (97)
La Manuela es va aixecar per anar a la cuina a buscar un got d'aigua. (282)	Manuela <u>trató de calmarla y como hice yo la última vez que estuve en su casa se levantó para ir a la cocina a buscar un vaso de agua.</u> (251)

Nel primo caso, nell'autotraduzione, la signora Montserrat non solo fa entrare in casa sua Elena, ma le chiede anche scusa per non averle aperto lei la porta, avendolo fatto fare alla figlia di sei anni. Nel secondo frammento, prima che il cameriere serva i clienti al tavolo, Elena gli restituisce il giornale che aveva consultato. Infine, nell'ultimo esempio, Manuela, prima di alzarsi per andare a prendere un bicchiere d'acqua da offrire alla vedova, cerca di calmarla, come aveva fatto Elena in un'occasione precedente.

Come avviene anche in NQM / NCM, alcune 'brevi amplificazioni creative' inserite nell'autotraduzione di VLTM introducono riflessioni e considerazioni che la narratrice fa tra sé e sé, a volte guidando il lettore nella sua interpretazione dei fatti, come nei seguenti cinque esempi:

VLTM	VTM
El local no era gaire gran i no tenia ni refrigeració que pogués sanejar l'aire ni cap ventilació. (57)	El espacio no era demasiado grande y no tenía refrigeración que pudiera sanear el aire ni ventilación alguna, <u>pero en ocasiones peores me las he visto.</u> (52)
La situació era d'allò més absurda, jo fent-me passar per assistent social i preguntant detalls sobre Solivellas i coneixent els seus gustos sobre roba interior, però a la cunyada no li va semblar estrany o va voler entrar en el joc (103)	La situación era absurda, yo haciéndome pasar por asistente social y preguntando detalles sobre Solivellas, del que conocía sus gustos sobre ropa interior... <u>A cualquiera que estuviera en sus cabales le sorprendería, me dije</u> , pero a la cuñada o le pareció normal o le divertió entrar en el juego (93)
Vaig obrir la nevera i vaig agafar un iogurt. (152)	Abrió la nevera <u>sin mirar a la derecha, donde guardo el chocolate, por precaución, sentía que no me lo merecía</u> , y cogí un yogur. (135-136)

Tal vegada perquè tampoc ella sabia gaire més i si ho sabia, considerava pertinent no comunicar-m'ho. (290)	Quizá tampoco ella sabía mucho más, <u>aunque barrunto que sí</u> y si lo sabía, consideraba pertinente no comunicármelo. (259)
La Montserrat, vestida de negre de cap a peus, amb les enormes ulleres de sol que va portar en el funeral del seu marit [...] (292)	[...] Montserrat vestía de negro de la cabeza a los pies. Llevaba las enormes gafas de sol que usó en el funeral de su marido, <u>sin duda para ocultarse tras ellas</u> [...] (261)

In quanto a informazioni aggiunte, nel frammento che segue si può osservare, per esempio, che la signora Bofarull non solo è disperata a causa della scomparsa di suo marito, ma anche perché Jordi ha lasciato il lavoro nella pasticceria che Montserrat possiede insieme alla sorella:

VLTM	VTM
Entre això del meu marit, que el meu fill se n'hagi anat de casa sense importar-li un rave que el seu pare hagi desaparegut, i que la meva filla gran tampoc sigui aquí, no sé el que em faig. (49)	Entre lo de mi marido y que mi hijo <u>ha dejado el trabajo en la pastelería que mi hermana y yo tenemos a medias</u> , se ha ido de casa y le importa un pito que su padre haya desaparecido, y que mi hija mayor tampoco está, no doy bola con pie... (45)

Quando, nel XII capitolo, viene affermato che l'impresa in cui lavorava il signor Solivellas stava attraversando un periodo complicato, in **VTM** si aggiunge che le difficoltà erano “agravadas por la peste de la crisis” (106). Poco più avanti, Elena, dopo aver pagato il suo amico Juli per il suo contributo essenziale alla risoluzione del caso, osserva che guadagna più o meno quanto lei e, nell'autotraduzione, indica che la cifra equivale a “diecisiete la hora” (118). Inoltre, durante una delle numerose telefonate tra Elena e la signora Bofarull, Elena riconosce in sottofondo le voci di un programma televisivo che conosce e, in **VTM**, aggiunge che è uno di quei programmi “que también le gustan a mi madre” (136).

Infine, un'aggiunta interessante dal punto di vista transcreativo è l'introduzione del seguente gioco di parole nell'autotraduzione:

VLTM	VTM
—No et confonguis. Ep, l'Hospitalet no és la inclusa. Tinc pare i mare, igual que tu, encara que no hagin nascut aquí, com els teus. (37)	—No te confundas, <u>por muy hospitalito que sea</u> Hospitalet no es la inclusa...Tengo padre y madre, igual que tú, aunque no hayan nacido aquí, como los tuyos. (34)

A differenza del gioco di parole creato nell'autotraduzione di **NQM**, impossibile in catalano, dove Carme Riera gioca sul fatto che in spagnolo esistano due parole diverse

per distinguere ‘pez’ da ‘pescado’ e commentato nel capitolo precedente, all’interno di ‘brevi amplificazioni creative’, il gioco di parole presente nel frammento sopra indicato avrebbe potuto essere reso anche nella versione catalana, con l’inserimento di “per molt hospitalet que sigui Hospitalet”.

6.2.1.1.4. Lunghe amplificazioni creative

In **VTM** sono state identificate ben 31 ‘lunghe amplificazioni creative’. Rispetto a **NQM / NCM**, dove sono presenti soltanto 4 ‘lunghe amplificazioni creative’ di lunghezza piuttosto contenuta (la più consistente è composta da sole 31 parole, la seconda da 26, la terza da 21 e l’ultima da 20), in questo romanzo si nota un maggiore desiderio transcreativo nell’autrice, che la porta a reimpossessarsi del processo di creazione letteraria iniziato in catalano per proseguirlo nell’autotraduzione.

La ‘lunga amplificazione creativa’ più singolare è sicuramente l’aggiunta che troviamo alla fine del penultimo capitolo, costituita da 191 parole:

VLTM	VTM
<p>Per la seva banda, Melquíades em va jurar que ell s’ocuparia de l’assumpte, directament. Esbrinarien on parava Montserrat Solivellas Bofarull, fos a Colòmbia o als antípodes, a més de buscar el soci exportador de Solivellas. (306)</p>	<p>Por su parte Melquíades me juró que él se ocuparía del asunto personalmente. Averiguarían el paradero de Montserrat Solivellas Bofarull, estuviera en Colombia o en cualquier otro lugar. <u>Cumplió su palabra. Unos días más tarde me llamó para decirme que Montsina había muerto hacía apenas una semana en un accidente de circulación en Bogotá, donde vivía, poco tiempo después de que su marido la dejara. Por el momento no podía darme más datos. Las pruebas que condenaban a Jordi y a Blai eran para él suficientemente claras y eso debía tranquilizarme, me repitió antes de colgar. De todos modos, estaríamos en contacto. Yo volví a mi rutina. Virginia me atendió como psicóloga en varias ocasiones y me fui tranquilizando. Veía poco a Jaume, encoñado con la islandesa, no daba para más. Matías trataba de no roncar, aunque no lo conseguía. Cuando quedábamos en algún hotel seguíamos pidiendo dos habitaciones. Él se iba a la suya cuando le entraba sueño y yo me quedaba, en cambio, despierta. Comencé a padecer un insomnio que todavía me dura. Es de noche, en</u></p>

	la cama, cuando me saltan con mayor fuerza los <u>remordimientos y a menudo la figura de Solivellas ahorcado y la de mi Jimmy se superponen y tengo que abrir los ojos y encender la luz para evitar tan espantosas imágenes.</u> (272-273)
--	---

Come si può osservare nella tabella precedente, in cui è stata trascritta la fine del penultimo capitolo del romanzo, si può osservare che **VLTM** si conclude con Elena che fa sapere che Melquíades si sarebbe occupato di indagare su che fine avesse fatto la figlia della signora Bofarull. Attraverso l'‘amplificazione’ presente in **VTM**, vediamo che l'agente mantiene la sua parola e la narratrice racconta le sue scoperte: Montsina era morta da una settimana in un incidente stradale in Colombia, dopo aver saputo che il marito aveva chiesto il divorzio. Inoltre, Elena racconta di essere tornata alla sua routine, di aver avuto necessità di parlare diverse volte con Virginia, la sua amica psicologa, a conseguenza di questa storia, e di aver deciso di portare avanti la sua relazione con Matías. A parte l'informazione relativa alla morte di Montsina, che compare in **VLTM** nell'ultimo capitolo (308) come notizia che Elena sente al telegiornale alcuni mesi dopo aver consegnato alla polizia la lettera che aveva ricevuto, le altre sono presenti esclusivamente nell'autotraduzione.

Nell'autotraduzione di **VLTM** possiamo pertanto notare una ‘lunga amplificazione creativa’ che offre al lettore ispanofono maggiori dettagli riguardo il proseguimento della storia una volta risolto il caso e che dimostra la volontà di Carme Riera di usare l'autotraduzione come un'opportunità per portare avanti il processo creativo iniziato con la stesura della versione catalana del romanzo.

Un'altra ‘amplificazione’ consistente è quella che segue, estratta dal capitolo VII, in cui Elena, dopo aver trovato, insieme alla signora Montserrat, il cadavere del marito, in **VTM** si sofferma più a lungo a osservare il luogo del delitto, scatta alcune foto e inizia a fare qualche supposizione su quanto possa essere avvenuto:

VLTM	VTM
Finalment, després de no trobar res que em servís per a les meves perquisicions, vaig considerar més prudent tancar l'apartament i esperar la policia a baix, al costat del jardí comunitari que donava accés a l'entrada, en el qual ara jugaven alguns nens, probablement acabats de sortir d'escola, vigilats per les mares. (79)	Finalmente, tras no encontrar nada que me sirviera para mis pesquisas, <u>hice fotos de todo, y por descontado también del cadáver bamboleante, en el que no percibí ni heridas defensivas ni hematomas. En cambio sí, por su descomposición, pude notar que debía de llevar por lo menos cuatro o cinco días muerto por asfixia. Tenía el abdomen hinchado debido a los</u>

	<p><u>gases de la putrefacción que habían empezado a actuar, y el cuello inflamado.</u> <u>Como la visión no era precisamente apetecible preferí salir. Además,</u> consideré más prudente cerrar el apartamento y esperar a la policía abajo, junto al jardín comunitario que daba acceso a la entrada, en el que jugaban algunos niños, probablemente recién salidos del colegio, vigilados por sus madres. (72)</p>
--	---

La ‘lunga amplificazione creativa’ è costituita da 73 parole, 10 in più rispetto all’‘amplificazione’ che ritroviamo poche pagine dopo, in cui la detective fa una lista di alcune domande, assenti in **VLTM**, a cui avrebbe dovuto dare risposta il prima possibile:

VLTM	VTM
No obstant això, encara que jo tingués dubtes, no podia dedicar-me pel meu compte a investigar una sèrie de qüestions no esclariades. (87)	Sin embargo, aunque yo tuviera dudas sobre el suicidio, no podía dedicarme por mi cuenta a investigar una serie de cuestiones no esclarecidas: <u>¿quién y por qué le pedían dinero?</u> <u>¿A cambio de qué?</u> <u>¿Dónde había estado los días que mediaron entre su desaparición y su muerte?</u> <u>¿En el apartamento de Sitges, como creía la policía?</u> <u>¿Quién lo había visto por última vez?</u> <u>¿Y dónde había dejado el coche, que no aparecía?</u> <u>Estas eran preguntas que requerían una respuesta pero yo no tenía tiempo para buscarla.</u> (79)

Le altre 28 ‘lunghe amplificazioni creative’, di cui indico una selezione, non arrivano alla consistenza delle tre sopra presentate, ma comunque dimostrano il processo transcreativo attraverso il quale Carme Riera continua a creare la propria opera:

VLTM	VTM
Pensant que podria estalviar per a un viatge, hi vaig accedir. (139)	Pensando en que podría ahorrar para un viajecito en Navidades, accedí. <u>Le dije que iría a su casa a última hora de la tarde porque había quedado con mi amiga Virginia para comer y siempre nos entreteníamos hablando durante horas.</u> (124-125)
Bona, perquè em va permetre comprovar que a dins no hi havia cap substancia. Ja no caldria que molestés el comissari Calvo perquè els fessin olorar als gossos ensinistrats. (168)	Buena, porque me permitió comprobar que dentro no había sustancia alguna, <u>al revés de lo que yo había sospechado y eso indicaba que mis pesquisas debían de cambiar de rumbo.</u> Ya no tendría que molestar al comisario Calvo <u>para que se llevara el paquete y pedirle a algún amigo de la brigada de estupefacientes que los perros adiestrados de la policía detectaran si contenían droga.</u> (150)

Vaig tornar a entrar al meu dormitori i llavors el vaig veure. El que tenia davant dels meus ulls no podia ser real. (176)	Volví a entrar en mi cuarto, <u>no fuera a haberse escondido debajo de la cama, me agaché para comprobarlo pero no, tampoco estaba allí. Al incorporarme levanté la vista y le vi. Quise gritar pero no pude, me había quedado sin voz.</u> Lo que tenía delante de mis ojos no podía ser real. (157)
Acabaven d'avisar-me que si no volia que ells es desfessin del meu Jimmy, passés a buscar-lo. (204)	Acababan de avisarme para que pasara a buscar a mi Jimmy si no quería que ellos se deshicieran de él. <u>En cuanto a las muestras ya las habían mandado, en unos cuantos días tendrían el resultado de las pruebas y lo podría recoger. Me avisarían.</u> (183)
Embolicat en aquest horrible paper amiantós amb què es cobreixen els cadàvers humans em van retornar el Jimmy. (206)	Envuelto en ese horrible papel amiantoso con que se cubren los cadáveres humanos me devolvieron a Jimmy. <u>Aunque él siempre iba en el maletero, al que le había quitado la bandeja separadora de los asientos traseros, no quise dejarle ahí.</u> (185)
A banda, ja no podia passar més temps sense veure que hi havia en el segon CD. (211)	Además, ya no podía demorar por más tiempo ver qué contenía el segundo cedé <u>e ir a Manresa para devolvérselo a la señora Bofarull, junto con el primero y los caganers, además de entregarle el informe y hablar sobre la muerte de la secretaria.</u> (190)

Si tratta, in tutti i casi, di informazioni che il lettore già possiede o che non incidono in modo significativo sullo sviluppo della trama. Per esempio, nel primo frammento indicato, Elena, dopo aver accettato la richiesta di Montserrat Bofarull di recarsi a casa sua, in **VTM** spiega che ci sarebbe andata nel tardo pomeriggio, che doveva pranzare con un'amica e sapeva che avrebbe fatto tardi. Nel terzo frammento sono state inserite 36 parole che prolungano l'attesa prima che Elena trovi Jimmy morto nella sua camera da letto. Nell'ultimo, invece, la detective aggiunge tutte le cose che avrebbe dovuto fare dopo aver scoperto cosa contenesse il secondo CD indirizzato alla vittima: recarsi a Manresa, consegnare alla vedova i due CD e i *caganers*, oltre a farle avere il verbale dell'analisi di questi ultimi, di cui Elena aveva chiesto a un amico di esaminare il contenuto per scoprire se contenessero droghe o altre sostanze, e parlarle della morte della segretaria.

6.2.1.1.5. Amplificazioni che correggono errori o migliorano la coesione e la coerenza del testo

Ho identificato 4 aggiunte riconducibili all'introduzione di elementi che rendono un'affermazione più chiara, come per esempio quella presente nel frammento che segue:

VLTM	VTM
Anava i venia de Manresa a Barcelona, i de Barcelona a Manresa, en tren, ja que treballava a la capital, en una empresa de molt prestigi, segons Montserrat Bofarull, i hi ocupava un lloc de rellevància. Per aquest motiu Robert Solivellas i Pujolí coneixia molts polítics i empresaris influents [...] (20)	Iba y venía de Manresa a Barcelona y de Barcelona a Manresa, en tren, puesto que trabajaba en la capital, empleado en una empresa, según Montserrat Bofarull, de mucho prestigio, <u>ya que a menudo tanto el Ayuntamiento como la Generalitat les encargaban asuntos en el exterior,</u> y en la que su marido tenía un puesto de relevancia. De ahí que Robert Solivellas i Pujolí conociese a muchos políticos y empresarios influyentes [...] (19)

L'indicazione, in **VTM**, del fatto che spesso l'impresa in cui lavorava Solivellas avesse collaborato con l'Ayuntamiento o con la Generalitat di Barcellona rende più chiaro il motivo per cui conoscesse diversi politici e imprenditori importanti.

Analogamente, nell'esempio seguente, la narratrice esplicita la ragione per cui ritiene normale che un venerdì sera, dopo le nove, nessuno risponda al citofono di un'impresa:

VLTM	VTM
Em vaig plantar davant la discreta placa daurada on es llegia Tibidabo Assessors SL, segon pis, i vaig trucar al timbre. Ningú no va contestar, cosa, d'altra banda, normal perquè eren les nou ben passades d'un divendres. (30)	En una discreta placa dorada, colocada justo donde se indicaba segundo piso, se leía Tibidabo Assessors S. L. Comprobé que tampoco nadie contestaba al timbre de la calle, cosa por otro lado normal, porque era viernes <u>y los viernes las empresas y oficinas suelen cerrar antes.</u> (28)

Nel prossimo frammento, se in **VLTM** un lettore potrebbe dedurre che sia abitudine di Solivellas indossare un minuscolo slip come biancheria intima, chi legge **VTM** intenderà che la descrizione riguarda il suo aspetto unicamente il giorno in cui è stato trovato morto, grazie all'aggiunta che inserisce Carme Riera nell'autotraduzione:

VLTM	VTM
Podrien ser fotos de Solivellas en orgies, i em va venir a la memòria i als ulls amb absoluta nitidesa, com si pengés del túnel pel qual estava passant, la seva imatge amb l'eslip mínim o lleuger <i>tabarrabos</i> amb el qual cobria les seves vergonyes. (143)	Podrían ser fotos de Solivellas en orgías y me vino a la memoria y a los ojos con absoluta nitidez, como si pendiera del túnel por el que estaba pasando, el slip mínimo o ligero <i>taparrabos</i> con el que cubría sus vergüenzas <u>cuando le hallamos muerto.</u> (128)

Infine, e più interessante, è la correzione di una incongruenza presente nel testo di partenza. In **VTM** Elena rimedia a un'imprecisione quando racconta la conversazione che ha avuto con Jordi Solivellas e il suo amico Blai Puig, perché in **VLTM** affermava di averla avuta esclusivamente con Blai, cosa non veritiera, dato che la detective, dopo il concerto dei The Sathanic's Terror nel capitolo VI, aveva parlato con entrambi i ragazzi:

VLTM	VTM
Hi vaig fer constar l'assistència al concert i la meva conversa amb el Blai, de qui la policia ja tenia notícies, ja que l'havien detingut diverses vegades en enfrontaments okupes. (82)	Hice constar mi asistencia al concierto y mi conversación con <u>Jordi y con su amigo</u> Blai, del que la policía ya tenía noticias, pues lo habían detenido varias veces en enfrentamientos con okupas. (75)

Ho quindi categorizzato 3 aggiunte appartenenti a questa sottocategoria di 'amplificazioni' come delle vere e proprie 'correzioni', in particolare le seconde due che presenterò. La prima 'amplificazione' riguarda la specificazione del tipo di computer di cui Elena ha bisogno per poter scoprire cosa contengono i CD che ha ricevuto: non di un computer qualsiasi, ma di un computer "con disquetera" (126). La seconda correzione è l'aggiunta dell'informazione che Antonio Pérez de las Heras, uno dei due fondatori dell'impresa in cui lavora il signor Solivellas, abbia venduto la sua quota a Oriol Andreu:

VLTM	VTM
Havia estat fundada el 1995 per dos socis, Llorenç Blanch Martínez i Antonio Pérez de les Heras. (112)	Había sido fundada en 1995 por dos socios: Albert Blanch Martínez y Antonio Pérez de las Heras. <u>Luego este último socio había vendido su parte a Oriol Andreu.</u> (101)

Il motivo di questa amplificazione è giustificare la comparsa di quest'ultimo, il quale, nel resto del romanzo, viene indicato come uno degli attuali soci dell'impresa Holmes & Holmes SL. In **VLTM** sta al lettore presumere la ragione, mentre il lettore di **VTM** viene aiutato nella sua comprensione.

L'ultima 'amplificazione-correzione' presente in **VTM** è l'inclusione della cognata della segretaria tra le probabili persone che sono state accoltellate nel proprio domicilio da una banda di delinquenti nel capitolo XXIII. Elena non ha conosciuto Mónica Ribó, la segretaria, quando le giunge questa notizia, pertanto non potrebbe sapere che questa

sia ossessionata dal caso Solivellas, ma sì la cognata, con cui aveva parlato pochi giorni dopo l'assegnazione del caso. Pertanto, Carme Riera attua una piccola aggiunta nell'autotraduzione per rendere il testo più coerente:

VLTM	VTM
[...] però aquesta vegada la notícia s'ampliava només a força de palla i tampoc es deia el nom de la persona morta, i passava el mateix en els altres diaris, cosa que no va deixar de cridar-me l'atenció i em va portar a pensar que potser es tractava de la secretària del suïcidat, obsessionada com estava amb el cas Solivellas. (200)	Pero esta vez la noticia se ampliaba solo a base de paja y tampoco se decía el nombre de la persona muerta e igual sucedía en los demás periódicos. Algo que no dejó de llamarme la atención y me llevó a pensar que quizá podría ser la secretaria del suicidado <u>o la cuñada de esta</u> , obsesionada como estaba con el caso Solivellas. (179)

6.2.1.1.6. Amplificazioni che attenuano o rafforzano il registro

Infine, come ultima sottocategoria di 'amplificazioni' abbiamo alcuni inserimenti che attenuano o rafforzano il registro di un frammento del testo, rimarcando –attraverso l'aggiunta di commenti della narratrice o di battute all'interno di dialoghi– il carattere o lo stato di alcuni personaggi. Ne ho individuati 17. Di questi, 4 accentuano, attraverso la ripetizione o l'uso di appellativi affettuosi, l'atteggiamento ossessivo che la signora Montserrat sviluppa nei confronti di Elena nell'ultima parte del romanzo, come si può osservare nei due frammenti selezionati come esempi:

VLTM	VTM
—M'alegro molt que tot hagi acabat bé, senyora Bofarull, encara que no sabem si el segrest no ha estat fictici. —No em diguis, això, si et plau. També jo ho penso — i es va posar a plorar altre cop, sanglotant i cobrint-se la cara amb les mans. (219)	—Me alegro mucho de que todo haya acabado bien, señora Bofarull, aunque quién sabe si el secuestro no ha sido ficticio... —También yo lo pienso, <u>Elenita, claro que lo pienso, si supieras todo lo que pienso, ay, Dios Santo, Elena, pienso y no acabo, venga a pensar en lo mismo, pienso y pienso, la cabeza no para y pienso y pienso...</u> Se refirió a sus pensamientos obsesivos gimoteando y cubriéndose la cara con las manos. (195-196)
—Confio en tu, Elenita, a veure si ho arregles — em va dir amb un fil de veu. Li vaig suggerir que dormís. Com solia aconsellar la meva mare: les cures de son ho arreglen tot. (166)	—Confio en ti, Elenita, a ver si lo arreglas, <u>por favor, por favor...</u> —me suplicó con un hilo de voz—. <u>En ti sí, corazón de melón —añadió y repitió—, corazón de melón, melón, melón...</u> <u>Pensé que acababa de abrir el grifo de su vena chulapona, pero no. Al pronunciar el último melón se quedó como traspuesta. Le sugerí que</u>

	durmiera, como solía aconsejar mi madre, con razón: las curas de sueño lo pueden todo. (148)
--	--

In secondo luogo, ho individuato due ‘amplificazioni’ legate all’ossessione che Elena nutre non solo nei confronti della sua corporatura, estremamente minuta, ma anche verso le persone in evidente sovrappeso. Nel primo caso, la detective sta portando a passeggio il suo cane e, grazie a un signore che la afferra, non cade a terra nel momento in cui Jimmy inizia a tirare al guinzaglio. Dove in **VLTV** la narratrice si limita a osservare che Elena non è caduta a terra, in **VTM** troviamo una sorta di riflessione un po’ autoironica sulla corporatura della protagonista:

VLTM	VTM
Gràcies a un paio que em va ajudar a aguantar la corretja no vaig acabar a terra. (28)	Me alegro mucho de que todo haya acabado. Gracias a un tipo que me ayudó a sostener la correa no di en el suelo <u>con mis huesos, o quizá más que huesos, para ser humildemente sincera, debiera escribir celulitis, pues aunque delgada soy celulítica. Una pena.</u> (26)

Il secondo frammento inserito in questa categoria è un pensiero che la detective dedica ai cadaveri che i medici legali devono analizzare per identificarne la causa della morte e rilevare indizi in caso di presunti omicidi. Se in **VLTM** Elena dirige i suoi commenti di disprezzo solo alle persone in sovrappeso, in **VTM** si corregge e la sua critica è rivolta anche alle persone magre in generale e a se stessa:

VLTM	VTM
A molts se’ns han escapat comparacions odioses a la vista de les seves tones de greix, si semblen porcs degollats o monstruosos hipopòtams de cúbit supí. (112-113)	A todos se nos han escapado comparaciones odiosas a la vista de sus maltrechas moles —si parecen cerdos degollados o monstruosos hipopótamos en decúbito supino...—, <u>aunque, a decir verdad, los cadáveres delgados son más deprimentes, por eso no me juzgo con mayor benevolencia, al contrario. También en la vida, si eres una tabla como yo, te comes pocos roscos. Para ligar hay que ofrecer unos pocos asideros mantecositos, como dice mi amiga Virginia.</u> (102)

Alcune ‘amplificazioni’ rendono il tono in alcuni discorsi diretti in **VTM** più arrogante rispetto a **VLTM**. Due, una piuttosto lunga (50 parole) e la seconda decisamente più

breve (8), sono inserite all'interno dei dialoghi tra la detective e Blai Puig, contrariato nell'istaurare una conversazione pacifica con la polizia:

VLTM	VTM
—Et conec del Pati Blau de Cornellà, fastigosa, mala puta... Vas venir a parlar amb mi, fent la meu-meu, abans que ens fessin fora. Però ara no marxarem. T'ho juro... O no te'n recordes? Sóc el Blai Puig. (59)	—Te conozco del Pati Blau de Cornellá – replicó–, asquerosa, mala puta... Viniste como ahora a parlamentar antes de que nos echaran <u>con gases lacrimógenos y golpes de porras... La hostia. Pero esta vez no nos iremos. No nos moveremos. Esta vez, no.</u> —No sé de qué habla. —Me pediste que nos fuéramos por las buenas. <u>Hablaste conmigo. Jugabas a la poli buena. ¿No te acuerdas de mí, tía? Soy Blai Puig.</u> (54)
— Això ho veurem —vaig contestar-li jo, sense immutar-me—. Les teves bravates no m'espanten i pots estar ben segur que si m'amences et denunciaré, podria fer-ho ara mateix. (59)	—Eso lo veremos —le contesté yo, sin inmutarme—. Tus bravuconerías de matón no me asustan y por supuesto que te denunciaré si llega el caso, ahora mismo podría denunciarte por amenazas y lo haré si me da la gana. (55)

La terza aggiunta si trova in una battuta di Jordi, accusato di essersene andato via di casa lo stesso giorno della scomparsa del padre. Secondo il ragazzo, si tratta di una pura casualità, conseguenza del fatto che fosse stufo dei suoi genitori. In VTM Jordi sottolinea “me piré, lo mismo que él” (61), rendendo ancora più evidente il suo disinteresse nei confronti della situazione familiare.

La quarta aggiunta inserita all'interno delle ‘amplificazioni che attenuano o rafforzano il registro’ è l'introduzione della lamentela di Elena, che avrebbe dovuto “apechugar yo sola con el marrón” (193), chiamando il 112, se la signora Montserrat avesse avuto un infarto. Detta aggiunta mette in risalto il fatto che la detective non ne potesse più di essere coinvolta nei problemi della vedova.

Le altre 7 ‘amplificazioni’ inserite in questa sottocategoria sono tutte posposizioni della locuzione “de marras” per definire varie cose con cui Elena doveva avere a che fare e di cui si voleva sbarazzare, fosse “la secretaria de marras” (88), “la tarotista de marras” (53), “el cedé de marras” (142) o “el cubano de marras” (176).

6.2.1.2. Descrizioni

In modo differente rispetto all'analisi del primo romanzo, ho suddiviso le 'descrizioni' individuate in **VLTM** / **VTM** in:

1. 'Descrizioni esplicative';
2. 'Aggiunte legate al bilinguismo'.

All'interno delle 'descrizioni' in **NQM** / **NCM** avevo inserito le 'note a piè di pagina', assenti in questo romanzo. Al loro posto ho inserito qui le 'aggiunte legate al bilinguismo', a loro volta assenti nel primo romanzo analizzato.

6.2.1.2.1. Descrizioni esplicative

Sono soltanto 4 le aggiunte che ho identificato come riconducibili a fenomeni di pura descrizione. Due sono legate a questioni contestuali e vanno a beneficio del nuovo lettore ispanofono che potrebbe non conoscere la città di Barcellona, la terza è la spiegazione del significato di una parola e l'ultima una esplicitazione di metafora. La prima 'descrizione esplicativa' legata al contesto in cui si sviluppa la trama è l'indicazione che il 34 che la narratrice prende in Diagonal nel capitolo XI è un "bus" (99), mentre la seconda è rappresentata dalla chiarificazione del motivo per cui possedere un ufficio sulla Rambla de Catalunya volesse dire che gli affari di Virginia, psicologa e amica di Elena, stessero andando bene. In **VTM** si fa sapere al nuovo lettore che si tratta di una zona che si trova nel centro della città e che è molto cara:

VLTM	VTM
Cent quaranta metres de despatx en propietat a la Rambla de Catalunya eren un símptoma que el negoci anava vent en popa malgrat les vaques magres. (135)	Ciento cuarenta metros de despacho en propiedad <u>en un sitio tan céntrico y caro como</u> la Rambla de Cataluña eran un síntoma de que el negocio, pese a las vacas flacas, iba viento en popa. (120-121)

Le altre due 'descrizioni esplicative', come si può osservare nei frammenti che seguono, non sono legate al contesto, ma a questioni puramente semantiche. Nel primo caso, nell'autotraduzione la narratrice spiega il significato di "senza intermediari", aggiungendo "eso es, sin tener que pasar por la agencia" (145) e, nel secondo, esplicita

che i fiori volatili a cui Elena fa riferimento mentre porta a passeggio Jimmy “son las mariposas” (154):

VLTM	VTM
La raó devia ser una altra i em semblava conèixer-la: si havia escollit entendre's amb mi era perquè li devia haver semblat més fàcil poder-me contactar sense intermediaris. (162)	La razón debía de ser otra y me parecía haber dado con ella: si había escogido entenderse conmigo era porque le habría parecido más fácil contactar sin intermediarios, <u>eso es, sin tener que pasar por la agencia.</u> (145)
Ni tan sols en les meves caminades amb el Jimmy per Collserola m'havia trobat mai amb aquesta espècie de flors volàtils, delicadíssimes. (172)	Ni siquiera en mis caminatas con Jimmy por Collserola me había encontrado con esa especie de flores volátiles, delicadísimas, <u>que son las mariposas.</u> (154)

6.2.1.2.2. Aggiunte legate al bilinguismo

Infine, diverse sono le aggiunte presenti in **VTM** legate al fatto di aver mantenuto un'ambientazione bilingue nel romanzo. **VTM**, infatti, riflette la realtà linguistica di Barcellona, dove il passaggio dal catalano allo spagnolo è la quotidianità e fenomeni di code-switching sono molto frequenti. **VTM** riflette pienamente queste oscillazioni tra le due lingue nelle conversazioni dei personaggi e nei commenti della narratrice. A volte Elena ripete modi di dire e frasi fatte catalane, come lo scioglilingua dei 'setze judges', o riporta affermazioni o pensieri in questa lingua. Anche il necrologio dedicato al signor Solivellas che la detective legge sul giornale è in catalano nell'autotraduzione, essendo stato trovato all'interno di *La Vanguardia*, periodico catalano.

La maggior parte delle 'aggiunte' individuate, 10 su un totale di 13, sono rappresentate dall'inserimento di una traduzione spagnola di frammenti citati in catalano, come si può osservare negli esempi che seguono:

VLTM	VTM
Però, ara que ho penso, confonia algunes de les paraules que emprava i quan deia « <u>aquest purgatori, cregui, és força mal d'empassar</u> » [...] (16)	[...] aunque quizá, ahora que lo pienso, en las palabras con que se lamentaba — « <u>aquest purgatori, creguim, es força mal d'empassar</u> » (este purgatorio, créame, es muy difícil de tragar) [...] (15)
A les fotos es veia un home d'alçada mitjana, tirant a baix —Solivellas no sobrepassava el metre seixanta-cinc, quaranta-cinc de peu (« <u>Ves</u>	En ellas se veía a un hombre de estatura mediana, tirando a bajo —las medidas de Solivellas no sobrepasaban de 1,65, 48 de pie (« <u>Miri, per on,</u>

per on, els peus sí que els té grossos, com un Sant Pau», va murmurar la senyora Bofarull en un to en el qual apuntava certa malenconia) (21)	<i>els peus si que els té grossos, com un Sant Pau»</i> — <i>Mire por dónde los pies sí los tiene grandes, como un San Pablo</i> — murmuró la señora Bofarull con un tono en el que apuntaba una cierta melancolía) (20)
Per entretenir-me i fer pràctiques anava mussitant en veu baixa: «Setze jutges d'un jutjat mengen fetge d'un penjat», que em solia fer repetir el Jaume a manera de salutació, per tractar que assimilés la meva fonètica gallegocastellana a la catalana. (31)	Para entretenerme y hacer prácticas iba musitando en voz baja: « <i>Setze judges d'un judjat mengen fetge d'un penjat</i> » (Dieciséis jueces de un juzgado comen hígado de un ahorcado), lo que siempre me solía hacer repetir Jaume a modo de saludo, para tratar de que asimilara mi fonética gallego-castellana a la catalana. (29)
«Els catalans i els catalons menjaven canelons», vaig afegir, al final, com a tornada. (31)	« <i>Els catalans i els catalons menjaven canelons</i> » (Los catalanes y los catalones comían canelones) añadí al final, como estribillo. (29)
Va ser ella qui va exclamar: — <i>Pobre gos, amb aquesta boja!</i> (32)	Fue ella a la que no se le ocurrió nada mejor que exclamar: — <i>¡Pobre gos amb aquesta boja!</i> (¡Pobre perro con esta loca!) (30)
Sobre la taula hi havia una nota escrita en un ordinador: «No vusqueu culpables. Men vaix d'aquest mon perquè no pug més». (76)	Sobre la mesa había una nota que había sido escrita en un ordenador: « <i>No busquen culpables. Men vaig d'aquest mon perquè no pug més</i> » (No busquéis culpables. Me voy de este mundo porque no puedo más). (69)
I quan la Manuela li va dir que ella tenia un altre punt de vista, que no concordava amb la seva afirmació, presa d'un atac de nervis, va començar a insultar-me: « <i>Això són mentides d'aquella mala puta, traïdora, que s'ho feia amb el gos</i> ». (281-282)	Y cuando Manuela le dijo que ella tenía otro punto de vista que no concordaba con su afirmación, presa de un ataque de nervios empezó a insultarme, « <i>això són mentides d'aquella mala puta, traïdora, que s'ho feia amb el gos</i> » (eso son mentiras de aquella mala puta, traidora, que follaba con el perro). (251)

A dimostrazione del desiderio di Carme Riera di transcreare il testo quando autotraduce le proprie opere, nel secondo e nel penultimo frammento sopra presentati, si può constatare che l'autrice ha apportato piccole modifiche anche nelle citazioni mantenute in catalano nel testo autotradotto, in un caso modificando il verbo 'ves' (21) con 'miri' (20) e nell'altro riproducendo errori di ortografia diversi nella lettera trovata vicino al corpo senza vita del signor Solivellas, presumibilmente le sue ultime volontà. Essendo queste enunciate nello stesso idioma, il lettore si aspetterebbe una coincidenza tra le due versioni, ma, come possiamo osservare, non è quanto avviene tra VLTM e VTM.

Carme Riera, tuttavia, non fa sempre uso della traduzione spagnola. Vi sono, infatti, 14 occasioni in cui compare semplicemente il frammento in catalano. In due di questi casi la ragione è dovuta al fatto di averne già offerto la traduzione in momenti

precedenti. Si tratta del riferimento allo scioglilingua catalano dei ‘setze judges’ (33) e alla lettera lasciata dal signor Solivellas (243), già inseriti in **VTM** (29; 69)⁶⁴⁸.

Con un’eccezione (il primo frammento nella selezione che segue), gli altri passi sprovvisti di traduzione sono tutti brevissimi enunciati, anche questi molto probabilmente comprensibili al nuovo lettore o comunque non indispensabili per il proseguimento della lettura:

VLTM	VTM
Anava a retornar-li el full del diari al cambrer quan vaig fixar-me en una altra esquila de mínim format també referida a Solivellas: « <u>La colla per la defensa dels caganers dels Països Catalans plany la mort d’en Robert Solivellas i Pujolí i convoca els socis a una reunió urgent</u> ». (107)	Iba a devolvérsela cuando vi otra esquila de mínimo formato también referida a Solivellas, « <u>La colla per la defensa dels caganers dels Països Catalans plany la mort de’n Robert Solivellas i Pujolí i convoca als socis a una reunió urgent</u> ». (97)
Però com que la discreció era un ingredient fonamental en el meu treball i havia citat el Jaume <u>per anar per feina</u> [...] (34-35)	Pero como la discreción es un ingrediente fundamental en mi trabajo y había citado a Jaume « <u>per anar per feina</u> », como se dice en catalán [...] (32) ⁶⁴⁹
[...] es va comunicar per l’interfon amb la senyora de Solivellas per dir-li: « <u>Senyora Montserrat, una jove la demana</u> ». (46)	[...] se comunicó por el interfono con la señora Solivellas para decirle: « <u>Senyora Montserrat, una jove la demana</u> ». (43)
Vaig sentir els passos pesats de la meva clienta acostant-se i renyant afectuosament la xineta que es justificava « <u>és que vull que juguis amb mi</u> ». (47)	Percibí los pasos pesados de mi clienta acercándose y reprendiendo cariñosamente a la chinita que se justificaba, « <u>és que vull que juguis amb mí</u> »... (43)
[...] li vaig preguntar, mentre sortíem al carrer per poder respirar sense l’aclapament de l’encens i les bafarades de marihuana, barrejats amb el fum d’aquell espai « <u>Lliure de prohibicions</u> », com assegura un cartell. (57)	[...] le pregunté, mientras salíamos a la calle para poder respirar sin el agobio de las vaharadas de inciensos y marihuana, mezcladas con el humo de aquel espacio « <u>Lliure de prohibicions</u> », como rezaba un cartel... (52)

Analogamente, le tre occasioni in cui troviamo elementi in inglese e le due in italiano, la traduzione è assente sia in **VLTM** che in **VTM**:

VLTM	VTM
L’empresa, encara que no era una multinacional ni de molt, operava a l’estranger, d’aquí la necessitat de les referències horàries de l’oficina i els desitjos d’un bon dia — <u>have a nice day</u> , calc de l’educació yanqui que hem començat a importar, insistint per dues vegades en els bon dia que desitgem a <u>tutti quanti</u> , ja que en la nostra salutació ja està implícita la fórmula americana—. (24)	La empresa, aunque no era una multinacional ni mucho menos, sí operaba en el extranjero, de ahí la necesidad de las referencias horarias de la oficina y los deseos de un buen día — <u>have a nice day</u> —, calco de la educación yanqui que hemos empezado a importar, insistiendo por dos veces en los buenos días que deseamos a <u>tutti quanti</u> , pues en nuestro saludo ya está implícita la fórmula americana. (23)

⁶⁴⁸ I frammenti in cui Carme Riera aveva offerto la traduzione in **VTM** di questi enunciati in catalano possono essere osservati nella tabella precedente.

⁶⁴⁹ Questo frammento è stato inserito anche tra le aggiunte legate al bilinguismo.

[...] per més que aquestes cinc espelmes cantessin la Traviata, el brindis de la qual el meu exmarit m'havia gairebé obligat a degustar: « <u>Libiamo, libiamo ne'lieti calici che la bellezza infiora. E la fuggevol, fuggevol ora s'inebrii a voluttà. Libiamo ne'dolci fremiti che suscita l'amore...</u> » (97)	[...]por más que esas cinco velas trataran de cantar La Traviata, cuyo brindis mi exmarido me había casi obligado a de gustar... <u>Libiamo, libiamo ne'lieti calici che la bellezza infiora. E la fuggevol ora s'inebrii a voluttà. Libiamo ne'dolci fremiti che suscita l'amore...</u> (88)
«Torna-la a tocar», encara que no va afègir, Sam, « <u>Play it again, Sam</u> », perquè per molt pel·liculera que fos, havia de saber que no estava al cafè de Rick ni apareixeria per la porta Bogart, ni ella, per descomptat, era Ingrid Bergman, encara que havia estat maca. (244)	«Tócala de nuevo» aunque sin añadir «Sam». <u>Play it again, Sam</u> , porque por muy peliculera que fuera, debía de saber que no estaba en el café de Rick ni aparecería por la puerta Bogart ni ella por supuesto era Ingrid Bergman, aunque se notaba que había sido guapa. (218)
En veu molt baixa taral·larejà la cançó. <u>You must remember this. A kiss is still a kiss. A sigh is just a sigh. The fundamental things apply as times goes by...</u> (244)	reprendiendo cariñosamente a la chinita que se En voz muy baja tararé la canción... « <u>You must remember this. A kiss is still a kiss. A sigh is just a sigh. The fundamental things apply as times goes by...</u> » (218)

Le prime due sono frasi fatte comuni e comprensibili per chiunque, mentre le rimanenti tre sono citazioni considerate parte del bagaglio culturale di qualsiasi lettore: la terza è estratta dalla *Traviata* di Verdi (citata anche nel testo) e le ultime due dal film di Woody Allen *Play it again, Sam*.

Un'altra aggiunta legata al bilinguismo è l'indicazione, assente in **VLTM**, che Milú, soprannome con cui Jaume chiama Jimmy, suoni come il numero milleuno in catalano:

VLTM	VTM
Detesto que alguns números —Milú, mil-u— s'emprin com a lletres i expandeixin les seves propietats mercantils fora del seu negociat [...] (34)	Detesto que los números —Milú <u>suen a mil uno en catalán</u> — se empleen como letras y expandan sus propiedades mercantiles fuera de su negociado [...] (32)

Infine, l'ultima aggiunta che ho individuato riguarda un modo di dire in catalano – “mastegar fesols”–, lasciato in lingua originale in **VTM**, ma accompagnato da una spiegazione del suo significato in spagnolo:

VLTM	VTM
Malgrat la sol·licitud gravada que es deixés encàrrec, no ho va fer, <u>hauria estat mastegar fesols</u> , em va dir, i se li hauria notat. (21)	Me confesó que si le hubieran contestado habría dudado entre decirles la verdad de la desaparición o « <u>mastegar fasols</u> », una frase cuya traducción literal, «masticar frijoles», no funciona y que equivaldría a salirse por la tangente, a dar largas al asunto, contándoles lo primero que se le hubiese ocurrido como excusa por la ausencia de Robert. (19-20)

6.2.2. *Omissioni*

Nell'analisi dell'autotraduzione di **VLTM** / **VTM** ho individuato un totale di 238 'omissioni'. Analogamente alla suddivisione impiegata per l'analisi di 'omissioni' in **NQM** / **NCM**, queste sono state suddivise in:

1. 'Omissione di aggettivi o avverbi';
2. 'Omissione di elementi in enumerazioni';
3. 'Brevi omissioni creative';
4. 'Lunghe omissioni creative';
5. 'Omissioni che attenuano o rafforzano il registro';
6. 'Omissioni legate al contesto catalano';
7. 'Omissioni legate al bilinguismo'.

6.2.2.1. *Omissione di aggettivi o avverbi*

Gli aggettivi o avverbi che sono stati omessi nell'autotraduzione di **VLTM** sono 22. Dopo averli analizzati, posso affermare che nessuna di queste omissioni modifica l'interpretazione che ha il lettore ispanofono rispetto a quella sperimentata dal destinatario dell'opera in catalano. Per esempio, in due occasioni si omette la specificazione di detective "privat o privada" (100) / "privat" (112) in relazione al lavoro di Elena; Rita, "trionfante" (53) in **VTM**, era anche "magnífica" (57) in **VLTM**; analogamente, la bibita 'La Casera', che la narratrice beve a casa della famiglia Calvo, meno "dulzona" (166) rispetto al solito in **VTM**, era anche meno "apegalosa" (185) in **VLTM**; dell'odore di piedi che la detective nota nel momento in cui entra nella camera di Jordi, in **VLTM** si specificava che questo fosse "de peus suats" (140); una delle "guapíssimas" (230) sorelle del Mosso David Montoya era una "morena guapíssima" (258) in **VLTM**; Jordi, il giorno del giudizio, era "molt nerviós" (272) in **VLTM**, cosa non esplicitata nell'autotraduzione; come l'aggettivo rivolto a sua madre in riferimento allo stesso momento: "envellida" (292) in **VLTM**.

6.2.2.2. Omissione di elementi in enumerazioni

Nell'autotraduzione di **VLTM** sono stati omessi 26 elementi in enumerazioni. Prima di tutto, nelle pagine iniziali del romanzo, Carme Riera elimina uno dei due principi che la detective ha deciso di seguire per raccontare questa storia:

VLTM	VTM
[...] per ser més exacte, encara que tal vegada com que el meu gènere és femení hauria hagut de posar exacta, ja que sóc jo qui escriu, en primera persona del singular, sense cap desdoblament i sense faltar un punt a la veritat. (15)	[...] para ser exacto, aunque quizá, ya que soy mujer debiera poner exacta, puesto que quien escribe soy yo, en primera persona del singular femenino, sin desdoblamiento alguno. (15)

Inoltre, alcune pagine dopo, tralascia anche il fatto che Elena abbia deciso di scrivere il suo primo libro “perquè tinc mala consciència” (19).

Dopo di che, ho individuato l'eliminazione di quattro interrogativi, come si può osservare nei frammenti che seguono:

VLTM	VTM
Per què la meva clienta m'havia amagat que els feien xantatge <u>i no ho havia denunciat als Mossos?</u> (67)	¿Por qué me había ocultado mi clienta lo del chantaje? (61)
No deia el mateix Jordi que el seu pare era gai? Tornaria a parlar amb ell sobre l'assumpte. Com ho sabia <u>i d'on ho havia tret?</u> Tenia alguna cosa a veure, el fill, amb el xantatge? (144)	¿No decía el propio Jordi que su padre era maricón? Volvería a hablar con él sobre el asunto. ¿Cómo lo sabía? ¿Tendría algo que ver el hijo con el chantaje? (129)
<u>Però, qui eren?</u> Es tractava d'una associació de pedòfils en comptes d'un innocent grup de defensors dels trets identitaris de Catalunya entre els quals es trobaven aquests ninots? (213)	¿Se trataba de una asociación de pedófilos en vez de un inocente grupo de entusiastas de los rasgos identitarios de Cataluña entre los que se encontraban estas figuras? (191)
—Diu això? <u>Diu que el temps és necessari per arribar a la veritat?</u> (304)	—¿Dice esto? (271)

Le prime tre domande omesse in **VTM** erano inserite all'interno di commenti della narratrice in **VLTM**. Nel primo frammento proposto si può notare che in **VTM** la detective si chiede perché la sua cliente le abbia nascosto il fatto che il marito avesse ricevuto alcune telefonate in cui lo avevano minacciato di pubblicare alcune informazioni personali se non avesse pagato un'elevata somma di denaro, mentre in **VLTM** si chiedeva anche perché non lo avesse denunciato alla polizia. Nel secondo

esempio Elena afferma che Jordi Solivellas accusa il padre di essere omosessuale e la narratrice si chiede come faccia il ragazzo a saperlo e da dove abbia tirato fuori questa informazione. Nell'autotraduzione la seconda domanda viene omessa. Nel terzo frammento Elena sta facendo supposizioni su chi possa nascondersi dietro all'associazione *La colla per la defensa dels caganers*. Nell'autotraduzione si chiede direttamente se si possa trattare di una banda di pedofili, senza anticipare la supposizione con "però, qui eren?" (213). L'ultima omissione è l'elisione di una domanda in cui Melquíades ripeteva le parole di una canzone del film *Play it again, Sam*, dopo che Elena gliel'aveva tradotte dall'inglese.

Nel capitolo III la detective viene a sapere che il signor Solivellas fa colazione tutte le mattine alle undici in un bar vicino al suo ufficio: in **VLTM** con "café amb llet i un donut" (35), in **VTM** prende soltanto "un donut" (33). Non appena Elena si fa carico del caso, punta in un quaderno alcune informazioni che potrebbero esserle utili per risolverlo: in **VTM** si omettono "les dades personals de la secretària" (52), indicando solamente "la matrícula del coche, modelo y color, el teléfono de la secretaria y el móvil de su hija Montsina" (47). Nella lista di oggetti che Elena osserva nell'appartamento di Sitges della famiglia Bofarull-Solivellas, Carme Riera elimina le "ceràmiques" (48) nell'autotraduzione. Analogamente, tra gli oggetti che abbelliscono Barcellona nel periodo di Natale, la narratrice omette "els guarniments" (172) in **VTM**. I precedenti proprietari dell'impresa Filatures Reunides SA / Hilaturas Reunidas S.A., anziani "casi nonagenarios" in **VTM**, in più "patien demència senil" (279) in **VLTM**. Come ultimo esempio, nel capitolo XVI, Elena si pone due questioni da risolvere nei giorni successivi in **VLTM**: scoprire se Solivellas aveva creato una società import-export relazionata con i *caganers* e, se così fosse stato, scoprire "qui n'era el soci o els socis" (143). Questo secondo obiettivo non è indicato nell'autotraduzione.

6.2.2.3. Brevi omissioni creative

In **VTM** sono state individuate 155 'brevi omissioni creative'. Analogamente a quanto individuato nel caso di 'brevi aggiunte creative' e a quanto osservato in **NQM**

/ **NCM**, nell'autotraduzione di **VLTM** ho identificato l'omissione di diversi incisi, di cui offro alcuni esempi di seguito:

VLTM	VTM
Em constava, <u>perquè els meus contactes eren bons</u> , gràcies a Calvo, que la policia científica seguia analitzant empremtes. (82)	Gracias al comisario Calvo supe que la policia científica continuaba analizando huellas. (75)
A l'escrit també es feia constar, <u>i aquesta era una dada important a considerar</u> , que al cadàver no apareixien ni senyals de lluita, ferides o abrasions que indiquessin que havia estat atacat i/o arrossegat [...] (83)	En el escrito se hacía constar que no aparecían señales de lucha ni heridas o abrasiones en el cadáver que indicaran que hubiera sido atacado y/o arrastrado [...] (76)
Jo portava l'assumpte del suïcidat pel meu compte, a esquena d'ells, <u>cosa que no els hauria agradat</u> ja que en principi Montserrat Bofarull va requerir els serveis d'Eureka. (161-162)	Yo llevaba el asunto del suicidado por mi cuenta, a sus espaldas, ya que, al principio, Montserrat Bofarull requirió los servicios de Eureka. (144)
Vaig acceptar que la Rosalía em convidés a dinar encara que, <u>com es va excusar ella</u> , no tenia ingredients gallecs. (182)	Acepté que Rosalía me invitara a comer aunque no contara con ingredientes gallegos. (164)
—No és cert — <u>li replicà la sotsinspectora</u> —. Menteixes, el dia 10 no vas anar a treballar. (272)	—No es cierto. Mientes, no fuiste a trabajar. (242)

Si tratta sempre o di commenti della narratrice, come nei primi tre esempi proposti, o di indicatori del discorso indiretto o diretto, come si può osservare rispettivamente nel penultimo e nell'ultimo frammento.

Due interrogativi sono stati omessi in **VTM**, il primo all'interno di un intervento della cognata della segretaria durante una conversazione con Elena e il secondo in un ragionamento della narratrice:

VLTM	VTM
Jo crec que a la meva cunyada li agradava el Solivellas, però que al Solivellas no li agradava la meva cunyada... <u>O era a l'inrevés?</u> — (103)	Yo creo que a mi cuñada le gustaba Solivellas, pero que a Solivellas no le gustaba mi cuñada... (93)
—Però no em dius qui el va fer matar. Encara que m'imagino que va ser la Montsina i això explica la carta en la qual acusa la seva mare. Ara ho veig clar. <u>Però si també es morta, qui l'ha enviada?</u> (309)	—Pero no me dices quién lo mandó matar. Aunque imagino que fue Montsina y eso explica la carta en la que acusa a su madre. Ahora está claro. (276)

Nessuna delle due domande omesse richiedeva una risposta in **VLTM** in quanto si tratta di riflessioni che non sono rivolte a un interlocutore, ma possono, tuttavia, nel primo caso evidenziare lo stato mentale di confusione della cognata della segretaria

del signor Solivellas e, nel secondo, suggerire il grado di incertezza della detective dopo aver ricevuto la lettera da Montsina verso la fine del romanzo.

Molte sono poi le generalizzazioni o le omissioni di informazioni ovvie, precedentemente indicate nel romanzo o probabilmente ritenute non necessarie dall'autrice. Per esempio, Elena, in una delle prime pagine del romanzo, approfitta di alcuni minuti in cui la signora Montserrat si assenta per andare in bagno per prendere alcuni appunti relativi al caso Solivellas sul suo quaderno. Nell'autotraduzione omette che i dettagli annotati sotto il titolo «Cas Solivellas» / «Caso Solivellas» e che ha appena potuto osservare si riferiscono a “sobre com anava vestida la dona del desaparegut” (16). Inoltre, nel momento in cui Montserrat riappare, in **VTM** si omette che questa stia tornando “del bany” (17).

Nell'autotraduzione non si specifica la ragione e il periodo dell'anno in cui i Calvo hanno intenzione di partire per la Galizia –“per passar el Nadal al poble” (70)–, nemmeno che è “a Sitges” (73) dove la signora Solivellas desidera che Elena la accompagni e che il divano di cui le parla sia quello “de la saleta” (73). In **VTM** Elena si sta preparando un succo, che era “de taronja” (224) in **VLTM**, non si specifica che le odalische⁶⁵⁰ di cui parla sono “del saló” (223) di casa Bofarull-Solivellas e né che il verbale che la detective sta aspettando è quello “de l'antiquari” (236).

Dopo di che, ho individuato 11 omissioni di elementi che indicano la durata o il momento in cui avviene un episodio:

VLTM	VTM
El color neutre de la roba que portava la senyora Solivellas, jaqueta i faldilla, probablement comprats a la secció de talles grans d'El Corte Inglés <u>la temporada passada</u> [...] (16)	El color neutro del traje de chaqueta, probablemente comprado en la sección de tallas grandes de El Corte Inglés [...] (16)
Em semblava, a més, incongruent que si des de divendres no sabia res del seu home s'hagués limitat a telefonar a l'empresa i s'hagués conformat que ningú no li contestés <u>al llarg de quasi una setmana</u> . (26)	Me parecía además disparatado que si su marido andaba en paradero desconocido desde el viernes, se hubiera limitado a telefonar a la empresa y se hubiera conformado con que nadie le contestara [...] (25)
—Per descomptat, Juanito, ho sabem —va contestar el Jaume—. Algú em va dir que el dels donuts és accionista de Tibidabo i si les coses van malament a l'empresa, a ell no li aniran gaire bé. <u>Fa dies que no hem coincidit</u> . (40)	—Por supuesto, Juanito, lo sabemos —puntualizó Jaume—, lo que me dijeron es que el de los donuts es accionista de Tibidabo y si las cosas van mal a él no le irán muy bien... (37)

⁶⁵⁰ Si tratta di elementi decorativi, molto probabilmente di statue, presenti nella casa della famiglia Solivellas-Bofarull.

Mentre aquí al davant viuen catorze podrits marroquins en dues habitacions, fent soroll <u>de dia i de nit</u> i ningú els fa fora. (99)	Mientras ahí enfrente viven catorce podridos marroquíes en dos habitaciones, armando ruido y nadie les echa... (89)
Abans, <u>a l'estiu</u> , era costum enviar postals als amics quan viatjaves i ell se'n reia, de les meves faltes. (120)	Antes, cuando viajabas era cooostumbre enviar postales a los amigos y él se reía de mí, por mis faltas. (108)
Vaig sortir del despatx <u>cap a les dotze</u> i me'n vaig anar a veure la meva amiga, tot passejant. (229)	Dejé el despacho de mi jefe y andando me fui a ver a mi amiga. (205)
I, com que van tenir la mala sort que el pobre caporal atacat, David Montoya, morís al cap de vuit dies a conseqüència de les ferides i cremades, van restar engarjolats esperant el judici, <u>que va tenir lloc un any i mig després i que va aixecar gran atenció mediàtica</u> . (253)	Y como tuvieron la mala suerte de que el pobre cabo atacado muriera ocho días después a consecuencia de las heridas y quemaduras causadas por los artefactos lanzados, el juez decretó prisión sin fianza a la espera de juicio. (225)
—No és cert —li replicà la sotsinspectora—. Menteixes, <u>el dia 10</u> no vas anar a treballar. (272)	—No es cierto. Mientes, no fuiste a trabajar. (242)
Darrerament ens vèiem poc. Ell s'havia enamorat <u>feia més de mig any</u> i concentrava totes les energies amatòries en la seva noia. (300)	Desde que andaba enamorado de una jovencita islandesa que había conocido de manera casual una noche en un bar, le veía poco. (268)
Vaig decidir trucar a Melquíades Álvarez <u>dilluns a primera hora</u> . (302)	Llamé a Melquíades Álvarez. (269)
Melquíades Álvarez em va proposar que ens veiéssim la tarda següent a la nostra conversa telefònica, <u>dimarts</u> , després que jo tanqués el taller. (303)	Melquíades Álvarez me propuso que nos viéramos la tarde siguiente a nuestra conversación telefónica, después de que yo cerrara el taller. (269)

Alcune modifiché che ho identificato sopprimono azioni presenti in **VLTM** la cui omissione, tuttavia, non incide sull'interpretazione dell'opera. Per esempio, in **VTM** non si esplicita che la signora Montserrat si scusa con la detective prima di lasciarla per un momento da sola a casa sua per portare la figlia nella sua cameretta, ma si inserisce direttamente il discorso diretto:

VLTM	VTM
No era la primera vegada que algú tractava d'utilitzar-me com a coartada. <u>Després de fer-me passar em deixà uns segons sola, excusant-se</u> . —Perdoni un moment —em va dir—, m'emporto la nena i torno de seguida. (47)	No era la primera vez que alguien trataba de utilizarme como coartada. —Perdone un momento —me dijo—, me llevo a la peque y vuelvo en seguida. (44)

Nel capitolo VI, quando Elena telefona al commissario Calvo in cerca di aiuto, non gli chiede di indagare cosa stesse succedendo nell'impresa di Solivellas. Il lettore di **VTM** lo dedurrà da solo:

VLTM	VTM
Calvo, malgrat estar jubilat, tenia encara contactes dins de la policia. De seguida que vaig aparcar el cotxe li vaig trucar. <u>Li vaig demanar</u>	Calvo, a pesar de estar jubilado, tenía todavía bastantes contactos dentro de la policía. Tanto él como su mujer, gallega, como mi madre, me

que esbrinés què passava amb Tibidabo <u>Assessors</u> . Tant ell com la seva dona, gallega com la meva mare, m'estimaven molt, em coneixien des de petita i, potser perquè no tenien fills, m'havien agafat encara més afecte. Em tractaven com a neboda i jo a ells com a oncles. (70)	querían mucho, me conocían desde pequeña y, quizá porque no tenían hijos me habían tomado todavía más cariño. Me llamaban sobrina y yo a ellos tíos. En cuanto aparqué el coche le telefoneé. (64)
--	--

Durante i minuti in cui la detective è in casa di Mónica Ribó, nel capitolo X, in **VTM** si omette il fatto che l'anziana madre presente in sala si agiti sulla sedia a rotelle inquieta sentendo le due donne parlare, come forma di protesta, e anche che la cognata la osservi:

VLTM	VTM
I va assenyalar la vella, que va rondinar, <u>qui sap si en forma de protesta, i es belluga inquieta</u> . Potser, encara que tingués els ulls clucs i simulés estar amb peu al nínxol, ens sentia perfectament. <u>La cunyada va mirar l'exsogra i</u> després va seguir: —Diuen que estava nu i que tenia un dònut sec a cada orella. (102)	Y señaló a la anciana, que dio un respingo en la silla. Quizá, aunque tuviera los ojos cerrados y simulara dormir, nos oía perfectamente. Luego prosiguió: —Dicen que estaba desnudo y que tenía un donut seco en cada oreja. (92)

Successivamente, in un confronto tra la polizia e Jordi Solivellas, in **VTM** viene omessa l'informazione che il commissario Álvarez abbia mostrato le immagini registrate da alcune telecamere in autostrada che dimostravano che Jordi e il suo amico Blai fossero passati di lì il giorno della morte del padre del primo:

VLTM	VTM
—Si no era a la pastisseria devia estar assajant, a Poblenu, amb la banda. <u>I no sabia que el meu pare havia mort</u> . <u>Álvarez li va mostrar aleshores les imatges de la càmera de l'autopista i</u> , davant l'evidència que havien passat pel túnel amb la furgoneta, el Jordi va admetre, molt nerviós, que havien anat a buscar marihuana [...] (272)	—Si no estaba en la pastelería debía estar ensayando, en Poblenu —contestó—, con la banda. Y ante la evidencia de que habían pasado por el túnel en la furgoneta, Jordi admitió que habían ido a comprar marihuana [...] (242)

Un'ulteriore 'breve omissione creativa' è l'eliminazione di due battute in un dialogo tra Elena e Jordi:

VLTM	VTM

<p>—Que si no els feia uns ingressos al compte que ell sabia el pelarién.</p> <p>—<u>Ho va denunciar als Mossos?</u></p> <p>—<u>La mare no ho va voler.</u></p> <p>—I és veritat que són els teus amics els que l’amençaven? (66)</p>	<p>—Que si no les hacía unos ingresos en la cuenta que él sabía lo iban a pelar.</p> <p>—¿De verdad no son tus amigos los que llamaban? (60)</p>
---	--

Come conseguenza di questa ‘omissione’, in **VTM** viene eliminato un riferimento ai Mossos d’Esquadra. Si tratta, però, di un caso isolato, in quanto, nella maggior parte dei casi, il corpo di polizia della Catalogna viene trasferito nella forma originaria o generalizzato impiegando il termine “policía”. Questo aspetto sarà approfondito nelle pagine successive, nello spazio dedicato alle ‘permutazioni’.

Dopo di che, altre ‘brevi omissioni creative’ sopprimono, sempre senza modificare l’interpretazione dell’opera da parte del lettore, informazioni presenti in **VLTM**. Per esempio, nel primo capitolo Elena sta riflettendo sulle ragioni che hanno portato la sig.ra Bofarull a rivolgersi all’agenzia Holmes & Holmes S. L.. La detective afferma che la cartomante Práxedes Rebollar ritenesse che nella scomparsa fossero implicati “agents estrangers, tal volta terroristes” (13). Nella traduzione il riferimento a gruppi terroristi viene omissso. Allo stesso modo, in **VTM** si omette che i vicini dell’appartamento a Sitges della famiglia Bofarull-Montserrat, che li avevano allertati dei cattivi odori che uscivano dalla loro abitazione, “ja no eren a Sitges, havien tornat a les seves primeres residències” (79) quando la vedova vi si reca con la detective. Nel capitolo XIX, Elena si compra un vestito nuovo e informa il lettore che lo avrebbe messo quella sera stessa. In **VLTM** faceva sapere che “Havia quedat per sopar amb Matías Montero” (172), mentre nell’autotraduzione questa informazione viene omisssa. Inoltre, la notte in cui entrano i ladri in casa della signora Montserrat sappiamo che Jordi si trovava altrove, ma è solo in **VLTM** che se ne specifica il motivo: “Assajava amb la seva banda a Barcelona” (180).

Dopo di che, analogamente a quanto riscontrato in relazione alle ‘amplificazioni’, ho identificato alcune omissioni di pensieri e considerazioni della narratrice. Anche in questo caso si tratta di modifiche che non incidono sull’interpretazione dell’opera, in quanto sono eliminazioni di informazioni superflue per lo sviluppo della trama e la caratterizzazione dei personaggi, come si può osservare nei frammenti che seguono:

VLTM	VTM
-------------	------------

Solivellas l'enganyava, encara que no sospitava amb qui, alguna de l'ofici, tal vegada. <u>Pel que semblava, els seus gustos en matèria de sexe eren més aviat extravagants.</u> (50)	Su marido se la pegaba y de qué manera, aunque no pudiera sospechar con quién, alguna del oficio, tal vez. (46)
No obstant això, em costa imaginar els peluts gaiters escocesos, les seves senyories justicières i els reverends castíssims en roba interior de La Perla, <u>que, pel que semblava, era la favorita de Solivellas.</u> (51)	No obstante, me cuesta imaginar a los peludos gaiteros escoceses, a sus justicieras señorías y a los castos reverendos en ropa interior de La Perla. (47)
Vaig mirar a la saleta, la figura del penjat tapava amb el cos el moble bar. Vaig haver d'anar amb compte en obrir-lo. Vaig escollir una ampolla de vodka, <u>la graduació és força contundent.</u> (76)	Miré en la salita, la figura del ahorcado tapaba con su cuerpo el mueble bar. Tuve que rodearla para abrirlo. Escogí una botella de vodka. (69)
La vídua la guardava en una petita safata al costat del telèfon. <u>Estava clar que volien venjar-se i espantar-me.</u> Només algú que sabés com havia mort Solivellas hauria d'utilitzar el mateix mètode. (245-246)	La viuda la guardaba en una pequeña bandeja junto al teléfono. Solo alguien que supiera cómo había muerto Solivellas habría de utilizar el mismo método. (219)
Qui sap si això explicava que el noi Benítez, el que valia un potossí, ni tan sols s'hagués posat en contacte amb el comissari jubilat. <u>Tot i que en el fons me'n vaig alegrar.</u> (269)	Quizá por eso Benítez, el que valía un Potosí, ni siquiera se había puesto en contacto con nosotros. (239)

Infine, come ultime omissioni che ho inserito in questa categoria, ho individuato l'elisione di tre costruzioni ipotetiche:

VLTM	VTM
<u>Però si volia seguir a Eureka Catalunya</u> no tenia altre remei que fer el que em deia Mateu júnior, que va ser qui va entrevistar-se en primer lloc amb la senyora Solivellas, però només uns instants, els justos per decidir que sortia a correuita a prendre un cafè. (18)	No tuve más remedio que acceder a los ruegos de Mateu <i>junior</i> , que fue quien la vio primero, pero solo unos instantes, los justos para decidir que salía huyendo a tomar un carajillo. (17)
Em va suplicar, «per la teva mare, Elenita», que anés a casa seva i tirés la porta a terra <u>si no m'obria.</u> (147)	Me suplicó, «por tu madre, Elenita», que fuera a su casa y aporreara la puerta. (132)
Estava segura que la Virgínia s'havia quedat a Sarrià per fer-me una estona de companyia i fins i tot per dormir a casa <u>si jo l'hi demanava.</u> (225)	Estaba segura de que Virginia se había quedado en Sarrià para hacerme compañía un rato en cuanto yo volviera e incluso para quedarse a dormir en casa. (201)

6.2.2.4. Lunghe omissioni creative

In VTM non solo sono state identificate numerose 'lunghe amplificazioni creative' che dimostrano in modo particolare lo spirito transcreativo dell'autrice, ma anche 20 'lunghe omissioni creative'. La più consistente è formata da 100 parole tralasciate nella traduzione. Si tratta di una riflessione della narratrice riguardo agli

animali da compagnia dopo la morte del suo caro Jimmy, dove Elena si lamenta del fatto che molta gente non capisca che l'affetto che una persona nutre per il proprio animale a volte può essere paragonabile a quello provato per familiari o amici:

VLTM	VTM
<p><u>La gent no entén fins a quin punt la relació amb les mascotes és sovint equiparable amb la que es manté amb la família o amb els amics més íntims i que la pena per la seva mort, el dol que els fem i el seu record és tan o més gran per un animal irracional que per un de racional, de vegades molt menys intel·ligent, fidel i bo. Aquest punt de vista meu, que només comparteixen aquells sortosos que han conviscut amb gossos, gats o cavalls, per no fer massa llarga la llista, són potser els únics que entendran fins a quin punt desitjava que s'obrís una altra causa contra el Jordi Solivellas i el Blai Puig. Per això em vaig jurar que havia d'aportar totes les proves que a parer meu incriminaven els dos amics en l'assassinat de Solivellas. (268-269)</u></p>	<p>Debía tratar de que se abriera otra causa contra Jordi Solivellas y Blai Puig y por eso me juré que era imprescindible que aportara todas las pruebas que a mi juicio incriminaban a los dos amigos en el asesinato de Solivellas. (238-239)</p>

Le altre 'lunghe omissioni creative' che ho individuato non superano le 55 parole, ma dimostrano il desiderio di Carme Riera di transcreare le proprie opere quando autotraduce, omettendo, inserendo o modificando tutto ciò che desidera. A modo di esempio, propongo di seguito 5 di queste 'lunghe omissioni creative':

VLTM	VTM
<p>Era inútil intentar treure-li informació en aquest estat. <u>A més, m'incomodava el tipus que m'havia confós amb una policia i no tenia ganes que el Jaume hagués d'acabar defensant-me dels seus cops de puny, tot i que ja es veia que no estava massa fi. Ara seguia abraçat a la noia que l'havia vingut a buscar i s'estaven ajaguts en un racó.</u> Vaig suggerir al Jordi que se n'anés a dormir després de dir-li que encara no sabíem res del seu pare, però que, en efecte, necessitava parlar amb ell de la desaparició. (60-61)</p>	<p>Era inútil tratar de sacarle información en aquel estado. Le sugerí que se fuera a dormir, después de decirle que aún no sabíamos nada de su padre, pero que, en efecto, necesitaba hablar con él del asunto. (56)</p>
<p>Quan el dia abans li vaig trucar per demanar-li el favor quedarem a la seva botiga de Banys Nous a les 13.30. <u>Vaig preferir fer-los mirar per ell abans d'involucrar el comissari Calvo perquè busqués la manera que els gossos ensinistrats de la policia detectessin si hi havia droga a dins.</u> (159-160)</p>	<p>Cuando ayer le llamé para pedirle el favor quedamos en su tienda de la calle Baños Nuevos a las 13.30. (143)</p>
<p><u>Abans de sortir, vaig pensar que havia de treure el Jimmy i per un instant el vaig buscar per la casa, no podia, i encara menys volia, creure'm el</u></p>	<p>Llamé al veterinario para que no olvidara sacar muestras de la boca de Jimmy. (163)</p>

que li havien fet. Vaig trucar al veterinari perquè no oblidés prendre-li mostres de la boca. (182)	
—Mira, Elena, t’he contractat perquè m’ajudis i no per a tot el contrari, <u>morena. Anda la osa y que te ondulen...</u> això és el que vols que em passi i tu pilotes fora —tornava a parlar amb frases fetes i manllevades, molt excitada. De sobte va callar i va començar a sanglotar, finalment més tranquil·la i mirant-me va continuar:— Em sembla que no em creus, que em jutges com si jo fos culpable, que fins i tot suposes que m’he inventat que van entrar a casa i van ruixar primer la Montsina amb un esprai i després a mí. (220)	—Mira, Elena, te he contratado para que me ayudes y no para todo lo contrario. Me parece que no me crees, que me juzgas como si yo fuera culpable, que hasta supones que me he inventado que entraron en casa y rociaron primero a Montsina con un espray y luego a mí. (197)
Només algú que sabés com havia mort Solivellas hauria d'utilitzar el mateix mètode. <u>Tal vegada fins i tot ja l’havia emprat abans i sabia de la seva eficàcia. Es necessitava ser molt curt de gambals per suposar que ningú lligaria caps. Jo, almenys, els estava lligant en aquells moments.</u> (245-246)	Solo alguien que supiera cómo había muerto Solivellas habría de utilizar el mismo método. (219)

Il primo frammento è tratto dal capitolo V, quando Elena e il suo amico Jaume si recano al concerto del figlio di Solivellas. Dopo una discussione con l’amico di quest’ultimo, Blai Puig, la detective decide di rimandare la loro conversazione al giorno successivo e gli consiglia di andare a riposare. Tra queste due informazioni, in **VLTM** era presente una valutazione sul motivo per cui fosse preferibile rivedersi in un altro momento. Nel secondo esempio, dopo aver preso appuntamento con Josep Tudurí, un antiquario a cui Elena chiede il favore di analizzare i *caganers* trovati a casa dalla famiglia Solivellas-Bofarull, in **VLTM** la detective spiega che preferisce farli vedere a lui prima di coinvolgere il commissario Calvo. L’informazione è assente in **VTM**. Successivamente, nel capitolo XXI, si omette che la narratrice, prima di chiamare il veterinario, inizia a cercare Jimmy per portarlo a passeggio, dimenticandosi che sia morto. Nel quarto frammento si può osservare come Carme Riera accorci un momento di collera della signora Montserrat nei confronti di Elena, omettendo una parte del dialogo e un commento narratologico in **VTM**. Infine, nel capitolo XXXI dell’autotraduzione viene omessa una supposizione con alcuni commenti della detective riguardo al fatto che chi aveva ucciso il signor Solivellas e il suo cane aveva usato lo stesso tipo di corda annodandola nello stesso modo.

6.2.2.5. Omissions che attenuano o rafforzano il registro

Alcune ‘omissioni’ che ho individuato nell’analisi di questo romanzo attenuano o rafforzano il registro impiegato in **VTM** rispetto a quello utilizzato in **VLTM**. Analogamente a quanto riscontrato in occasione delle ‘amplificazioni che attenuano o rafforzano il registro’, le omissioni di alcune parole –come per esempio termini volgari–, di commenti della narratrice o di battute all’interno di dialoghi, incidono sul carattere o sullo stato di alcuni personaggi. Ho individuato 11 ‘omissioni’ appartenenti a questa categoria.

Un esempio di eliminazioni di termini volgari nell’autotraduzione è l’omissione di tre insulti nel frammento che segue:

VLTM	VTM
Us penseu que el carrer és vostre, cagant-hi, bruts, incívics, malparits. (151)	Os pensáis que la calle es vuestra, cagando en ella... (135)

Analogamente, le parole omesse nei tre esempi proposti qui di seguito hanno lo stesso effetto:

VLTM	VTM
—Jo no hi aniré de cap manera, <u>abans em moro</u> . —Va aixecar la veu, enfadada. (91)	—Yo no voy, de ninguna manera —levantó la voz, enfadada. (83)
... I ara a pastar fang, la mare que et va parir! Jo me’n vaig amb els jefes a l’estranger por si las moscas i al Robert que el donin pel sac, en Solivellas que es foti, ni avisar-lo que fotem el camp, <u>com més lluny millor</u> . Au! Malparits! Al Robert que l’ <u>enxampin</u> i li carreguin el mort, o el pengin ja mort, i au, vinga, més <u>madera!</u> (92)	Cría cuervos. Y ahora, anda y que te ondulen, yo me piro como los jefes al extranjero por si las moscas y a Robert que le den, el Solivellas que se joda, ni le avisamos de que abur, nos vamos, que le detengan y le carguen el muerto o lo cuelguen muerto y ¡hala!, más madera. (84)
—Si m’ho permet, jefe —va passar al vostè dedicant-li un maliciós somriure—, vostè tampoc. Fa un moment s’ha referit a les dones com a <u>guineus</u> , <u>ha dit que eren zorros</u> i això... (276)	—Si me lo permite, jefe —pasó al usted dedicándole una maliciosa sonrisa—, usted tampoco. Usted hace un momento se refirió a las mujeres como zorras... (246)

Inoltre, verso la fine del romanzo, nel momento in cui l’ispettrice Manuela Vázquez riferisce un dialogo avuto con il figlio della vedova, in **VTM** viene omesso un riferimento offensivo alla detective da parte di questo:

VLTM	VTM

Només quan l'inspector Álvarez li digué que tenien proves que confirmaven on havia anat, va dir que <u>per culpa de la mala puta que els havia denunciat —amb una al·lusió tan simpàtica a mi, segons Manuela Vázquez— havien hagut de</u> buscar un local nou i uns col·legues els havien parlat d'un que hi havia a la zona del Garraf. (273)	Solo cuando el inspector Álvarez le advirtió que tenían pruebas que confirmaban adónde había ido, dijo que buscaban un local nuevo para los ensayos y unos colegas les habían hablado de uno que había en la zona del Garraf. (243)
---	---

Nel primo capitolo del romanzo, quando la signora Bofarull racconta la reazione che i Mossos d'Esquadra avevano avuto nei suoi confronti quando si era presentata in commissariato per denunciare la scomparsa del marito, si possono osservare in **VTM** due 'omissioni' che rendono il linguaggio degli agenti più inclusivo e meno maschilista. In questo episodio, infatti, gli agenti avevano ignorato la denuncia di Montserrat Bofarull e l'avevano rimandata a casa. In **VLTM** lo fanno burlandosi di lei e dicendole di tornare a occuparsi delle "les feines pròpies del seu sexe". Nell'autotraduzione si eliminano tutti i riferimenti al 'ruolo delle donne':

VLTM	VTM
Amb aquests arguments van restar importància al cas. Fins i tot van condescendir a classificar-lo de vulgar i corrent. Per això li van aconsellar que tornés a casa, a les feines <u>pròpies del seu sexe</u> , que <u>es distraqués</u> amb els serials televisius o anés al bingo, si hi era aficionada, <u>com tantes mestresses de casa</u> , es <u>permeteren afegir amb un somriure burleta</u> . <u>Intentaren treure-se-la de sobre dient-li que tornés més endavant.</u> (14-15)	Con esos argumentos restaron importancia al caso, e incluso condescendieron en clasificarlo de corriente. Le sugirieron que regresara a casa, a sus labores, a sus culebrones televisivos o a su bingo, si era aficionada a tal distracción. (14)

Delle 11 'omissioni che attenuano o rafforzano il registro' nell'autotraduzione, 3 avvengono all'interno di commenti della propria narratrice. Come ho indicato in occasione delle 'aggiunte', Elena nutre un'ossessione nei confronti delle persone in sovrappeso. In quell'occasione ho presentato un esempio in cui, attraverso l'inserimento di un lungo frammento, le riflessioni della detective si ampliano, nel testo in spagnolo, coinvolgendo anche le persone magre, forse in un tentativo di autocorrezione. È probabilmente per la stessa ragione che Carme Riera ha eliminato l'ultimo commento nella trascrizione che segue, dove la narratrice faceva un riferimento a Montserrat Caballé, soprano spagnola che morì nel 2018 a conseguenza di problemi alla salute causati anche dal suo sovrappeso:

VLTM	VTM
Cosa, d'altra banda, força difícil, tot i que no anés vestida de fallera major i preferís una funda àtona en la qual dissimular l'excés de greix. <u>Homònima de la gran Caballé, la sobrepassava en perímetre toràcic i adipositat variada.</u> (7)	Cosa, por otro lado, harto difícil, aunque no fuera vestida de fallera mayor y prefiriera una funda àtona en la que disimular el exceso de peso. (16)

Da notare inoltre che, nell'esempio sopra indicato, l'autrice abbia sostituito “greix” con “peso” in VTM, una parola più delicata rispetto a quella impiegata nel testo in catalano.

Gli altri due commenti della narratrice omissi si riferiscono uno alla probabile esistenza di un'amante nella vita del signor Solivellas e l'altro al carattere di Montsina:

VLTM	VTM
Segur que el desaparegut tenia alguna raó poderosa per ocultar-se, li vaig dir per consolar-la una mica, encara que no sabia ben bé si aquesta raó poderosa, que jo intuïa fresca i de cames llargues, prima i jove, <u>tal vegada una mica putosa</u> , als antípodes de la meva clienta, podria molestar-la encara més. (23)	Seguro que el desaparecido tenía alguna razón poderosa para ocultarse, le dije por consolarla un poco, aunque no sabía muy bien si esta razón poderosa, que yo intuía descocada y de piernas largas, delgada y joven, en las antípodas de mi clienta, podría molestarle aún más [...] (22)
—T'ha escrit perquè tu ens donessis la seva carta. Això havia de passar pel seu cap. <u>No sembla burra, la tal Montsina.</u> (306)	—Y también te escribió para que tú nos hicieras llegar su carta. Eso tenía que pasar por su cabeza. (272)

Nessuna delle due ‘omissioni’ si ripercuote sulla caratterizzazione dei personaggi descritti, ma entrambe attenuano il carattere ironico della narratrice.

6.2.2.6. Omissioni legate al contesto catalano

In VTM ho individuato 3 soppressioni di elementi legati al contesto in cui è ambientato il romanzo, la Catalogna. Nel primo caso viene omissa che i commercianti di *caganers* desiderano espandere la propria attività “fora de Catalunya” (131):

VLTM	VTM
Durant el camí em va explicar l'èxit internacional que tenien els caganers, tant que es plantejaven dedicar-se únicament a l'exportació i, a banda de caricaturitzar els polítics locals, provar amb els dirigents del món sencer, com ja havien fet fins llavors amb èxit amb Bush,	Durante el camino me contó el éxito internacional que tenían los caganers, tanto que los comerciantes del sector se planteaban dedicarse únicamente a la exportación y en vez de caricaturizar a los políticos locales, probar con los dirigentes políticos del mundo entero, como

Powell o el Sant Pare, i d'aquesta manera expandir el negoci <u>fora de Catalunya</u> . (130-131)	ya habían hecho hasta entonces con éxito con Bush, Powell, Hillary Clinton u Obama para tratar de expandir el negocio. (116-117)
---	--

Abbiamo poi l'omissione di "a la nostra cultura" (213) nel momento in cui Elena spiega alcune tradizioni natalizie catalane, con un proposito di inclusione pensando al lettore di **VTM**, non necessariamente appartenente alla cultura catalana:

VLTM	VTM
A més, <u>a la nostra cultura</u> també ha arrelat el costum del tió, el tronc que aquí, en terres catalanes, caga els regals de Nadal que concentra en el seu interior durant els dotze mesos de l'any. (213-214)	Además, está la costumbre del caga tío, el leño que aquí, en tierras catalanas, caga los regalos de Navidad que concentra en su interior durante los doce meses del año. (191-192)

Infine, nel capitolo XXXV viene omissa un messaggio di disprezzo rivolto dalla polizia autonoma della Catalogna verso i colleghi della polizia centrale in epoca franchista:

VLTM	VTM
Calvo pertanyia al passat, a l'època de la dictadura franquista. <u>La policia autonòmica menyspreava els col·legues del temps de la dictadura per repressors i molts dels nous integrants dels cossos de seguretat de l'Estat preferien oblidar-los.</u> (269)	Pertenecía al pasado, a la dictadura franquista, una época que también muchos de sus actuales colegas pretendían olvidar. (239)

6.2.2.7. Omissioni legate al bilinguismo

L'ultima 'omissione' individuata è la soppressione in **VTM** di un modo di dire catalano, il cui equivalente era già presente in **VLTM**. In **VLTM**, infatti, come si può osservare di seguito, dopo la comparsa della frase fatta "fer una francesilla", la narratrice spiega che il suo equivalente in castigliano è "echar una cana al aire". In **VTM**, a seguito dell'omissione, questa spiegazione non è necessaria:

VLTM	VTM
—S'ho deu passar bé viatjant, li deu servir per <u>fer una francesilla</u> sense que ningú l'hi pugui explicar a la seva dona —va insinuar el Jaume.	—Lo debe pasar bien viajando, le debe de servir para <u>echar una cana al aire</u> sin que nadie se lo vaya a contar a su mujer... —insinuó Jaume.

—Francesilla, que vol dir? Perdonin, vinc de seguida — <u>i sense esperar que el Jaume li digués que fer una francesilla és fer allò desacostumat, com diuen en castellà «echar una cana al aire»</u> , va fer senyals a uns clients que des de l'altre costat de la barra li demanaven el compte. (41)	—Perdonen. Ya voy —e hizo señas a unos clientes que desde el otro lado de la barra le pedían la cuenta. (38)
---	--

6.2.3. Permutazioni

Le ‘permutazioni’ individuate in **VLTM** / **VTM** (106 in totale) sono state suddivise in:

1. ‘Adattamenti’;
2. ‘Creazione discorsiva’.

6.2.3.1. Adattamenti

Oltre ai 12 ‘adattamenti’ che riguardano la traduzione di ‘Mosso(s) d’Esquadra’, che saranno analizzati nella prossima sezione (*Traduzione di ‘Mosso(s) d’Esquadra’*), nella mia analisi ho individuato solo un ‘adattamento’ nell’autotraduzione di **VLTM**. Si tratta della sostituzione della data “11 de març” con la specificazione dell’anno in cui Madrid è stata vittima di attacchi terroristici di matrice islamica, il 2004:

VLTM	VTM
El cas al qual vull referir-me es va iniciar el 2010, quan governava el segon tripartit a Catalunya, i a Espanya, el socialista Rodríguez Zapatero, després d’haver estat derrotat Aznar ja el 2004, a conseqüència de la gestió nefasta <u>dels atemptats de l’11 de març</u> . (10)	El caso al que voy a referirme se inició en 2010, cuando en Cataluña gobernaba el tripartito por segunda vez y en España, también en su segundo mandato, el socialista Rodríguez Zapatero. En 2008 revalidó la victoria que la infumable gestión de los atentados de <u>2004</u> por parte de Aznar le había dado. (9)

La ragione di questo ‘adattamento’ è che il romanzo in lingua spagnola non è destinato solo a un pubblico ispanofono della Penisola Iberica, che sicuramente ricorderà i fatti di quella giornata e non ha dimenticato l’anno in cui sono avvenuti, ma a un pubblico

più ampio che include lettori in America Latina e tutti coloro che consumano romanzi in spagnolo in qualsiasi parte del mondo.

6.2.3.1.1. Traduzione di ‘Mosso(s) d’Esquadra’

Il corpo di polizia della Catalogna compare nella sua forma originaria completa –Mosso(s) d’Esquadra– o abbreviata –Mosso(s)– 42 volte in **VLTM** e 28 in **VTM**. Nell’autotraduzione il riferimento a questa istituzione viene omissso in 5 circostanze, in primo luogo all’interno del frammento che ho già indicato mostrando le ‘brevi omissioni creative’, quando Carme Riera elimina due battute in un dialogo tra Elena e Jordi nel VI capitolo:

VLTM	VTM
—Que si no els feia uns ingressos al compte que ell sabia el pelarien. — <u>Ho va denunciar als Mossos?</u> — <u>La mare no ho va voler.</u> —I és veritat que són els teus amics els que l’amenaçaven? (66)	—Que si no les hacía unos ingresos en la cuenta que él sabía lo iban a pelar. —¿De verdad no son tus amigos los que llamaban? (60)

Analogamente e come ho già indicato all’interno delle ‘omissioni di elementi in enumerazioni’, il riferimento viene omissso alcune righe dopo, come conseguenza dell’omissione di un interrogativo:

VLTM	VTM
Per què la meva clienta m’havia amagat que els feien xantatge <u>i no ho havia denunciat als Mossos?</u> (67)	Muchas cosas dejaban que desear en aquella familia. ¿Por qué me había ocultado mi clienta lo del chantaje? (61)

In altre due occasioni il culturema viene eliminato omettendo il complemento oggetto in due frasi, come nell’esempio che segue:

VLTM	VTM
Em semblava que calia, en primer lloc, <u>informar els Mossos</u> de les amenaces del Blai Puig i de la sospita força fundada que ell i el Jordi havien entrat a casa meva i m’havien matat el gos. (249)	Tenía en primer lugar que <u>informar</u> de las amenazas de Blai Puig y de la sospecha de que él y Jordi habían entrado en casa y habían matado a mi perro. (222)

Infine, l'ultima 'omissione' consiste in una metonimia che permette la sostituzione del riferimento del corpo di polizia con la via in cui si trova il commissariato:

VLTM	VTM
Alhora m'aconsellava que lliurés formalment la carta a la <u>comissaria dels Mossos</u> perquè quedés registrada, però s'avenia a llegir-la abans i fins i tot a opinar sobre el seu interès. (303)	De todos modos, me aconsejaba que entregara formalmente la carta en la <u>comisaría de Bolivia</u> para que quedara registrada, pero se avenía a leerla antes e incluso a opinar sobre su interés. (269-270)

In opposizione a queste omissioni, però, ci sono anche 3 inserimenti di riferimenti ai Mossos d'Esquadra, due dovuti all'aggiunta di due frasi nell'autotraduzione e uno come conseguenze dell'esplicitazione del complemento indiretto in un'affermazione:

VLTM	VTM
El noi Benítez, valia un potossí. (211)	El chico Benítez valía un Potosí, si quería podía acompañarle a verle. <u>Él seguro que me hacía caso y no como los mossos de la comisaría de mi barrio, a la que no me había molestado siquiera en ir.</u> (189-190)
Si no <u>ho havia denunciat</u> havia sigut perquè no hauria servit de res, i el mateix passava amb els xantatgistes i el rapte del fill, del qual culpà les males companyies. (281)	Si no <u>lo había denunciado a los mossos</u> había sido porque no hubiera servido para nada y lo mismo pasaba con los chantajistas y el rapto del hijo, del que culpó a las malas compañías con que anduvo el chico. (250)
Potser per aquest motiu el pot amb totes dues substàncies era al bany. Per a què ho devia guardar, Solivellas? Aconseguia col·locar-se raspallant-se les dents? (286)	[...] de ahí que el bote con ambas sustancias se guardara en el baño. ¿Para qué los usaba? ¿Conseguía colocarse cepillándose los dientes? <u>Los mossos tratarían de averiguarlo.</u> (255)

Tuttavia, nella maggior parte dei casi, questo elemento culturale viene trasferito nella forma originaria –25 volte– o generalizzato impiegando il termine 'policía' –in 12 occasioni. Inoltre, alcune volte i Mossos d'Esquadra sono nominati come 'policía' anche in **VLTM** e, in quei casi, analogamente a quanto osservato in **NQM** / **NCM**, sono sempre resi con 'policía' nell'autotraduzione.

Infine, è interessante notare che in **VLTM** in due momenti la narratrice utilizza un gioco di parole ironico per riferirsi ai Mossos d'Esquadra in modo dispregiativo, definendoli 'Gossos d'Esquadra'. Come indicato all'interno dell'analisi di **NQM** / **NCM**, 'gossos' significa 'cani' in catalano e, chiamando il corpo di polizia catalano in questo modo, l'autrice crea nei loro confronti un riferimento ironico, ma anche piuttosto dispregiativo. Anche in quell'occasione, l'allusione veniva ripetuta due volte.

La prima volta in cui questa compariva nell'autotraduzione, Carme Riera aveva associato al mantenimento del gioco di parole originale una nota a piè di pagina in cui lo descriveva, per poi, in un secondo momento, creare il calco 'perros de escuadra' in spagnolo.

In **VLTM** / **VTM**, in un'occasione il gioco di parole viene omissso e in una viene mantenuto, senza essere esplicitato:

VLTM	VTM
Esclar que si els bocates són bons no els arribaran, <u>els gossos de quadra se'ls menjaran, però be, intenta-ho.</u> (248)	Claro que si los bocatas son buenos igual no les llegan, pero inténtalo. (221)
Només volien contrarestar la brutalitat amb què havien estat atacats i demostrar que en la guerra que els havien declarat les forces de l'ordre <u>i els gossos de quadra</u> no podien quedar-se de braços plegats. (258)	Solo trataban de contrarrestar la brutalidad con que habían sido atacados y demostrar que en la guerra que las fuerzas del orden <u>y los «gossos de quadra»</u> les habían declarado, no podían quedarse de brazos cruzados. (230)

Nell'analisi di **NQM** / **NCM** si è visto che il gioco di parole compariva anche in quel romanzo, ma Carme Riera vi aveva dedicato un trattamento diverso, offrendo prima una spiegazione in nota a piè di pagina che ne descriveva il significato (123) e poi creando il calco spagnolo 'perros de escuadra' (218).

6.2.3.2. Creazione discorsiva

Nell'analisi di **VLTM** / **VTM** ho individuato 93 'creazioni discorsive', che sono state suddivise nelle seguenti categorie:

1. 'Permutazioni che attenuano o rafforzano il registro';
2. 'Permutazioni che correggono o migliorano la coesione e la coerenza del testo';
3. 'Cambiamenti ludici';
 - 3.1 'Permutazione di numeri ed elementi temporali'.

6.2.3.2.1. Permutazioni che attenuano o rafforzano il registro

Le ‘permutazioni’ che ho identificato nel confronto tra **VLTM** e **VTM** che attenuano o rafforzano il registro nell’autotraduzione sono 10. Di queste, 4 sono collegate all’ossessione che la narratrice nutre nei confronti del peso delle persone. In due casi si tratta della sostituzione della parola ‘greix’ con sinonimi meno connotati negativamente –‘peso’ nel primo caso e ‘gordura’ nel secondo– all’interno di alcune osservazioni della detective:

VLTM	VTM
Cosa, d’altra banda, força difícil, tot i que no anés vestida de fallera major i preferís una funda àtona en la qual dissimular l’excés de <u>greix</u> .. (7)	Cosa, por otro lado, harto difícil, aunque no fuera vestida de fallera mayor y prefiriera una funda átona en la que disimular el exceso de <u>peso</u> . (16)
[...] li servirien per corroborar que el seu desinterès sexual per ella no era producte dels avorriments conjugals, ni tan sols del seu potent i insà <u>greix</u> —veritablement l’embolcall del quimono verd lloro no era precisament un estímulo sinó més aviat un antídoto—. (144-145)	[...] le servirían para corroborar que su despego de ella, su desinterés sexual, no era producto de los aburrimientos conyugales, ni siquiera de su potente e insana <u>gordura</u> —verdaderamente su envoltura en el quimono verde loro no era precisamente un estímulo sino más bien un antídoto—. (129)

Analogamente, l’autrice elimina un commento in cui la narratrice critica in una forma autoironica il proprio aspetto, definendosi un sacco di ossa con tracce di cellulite che presto avrebbe fatto concorrenza alla signora Solivellas, e lo sostituisce con la formula più neutra “mi delgadez”:

VLTM	VTM
Home caritatiu, en fer-se càrrec <u>que en aquella època jo era una mena d’horrible sac d’ossos però ja amb un inici de cel·lulitis, horror —que aviat em portarà a fer la competència a la senyora Solivellas—</u> em va convidar a esmorzar un parell d’ensaimades i va insistir perquè me les mengés. (112)	Hombre caritativo, al hacerse cargo <u>de mi delgadez</u> , me invitó a desayunar un par de ensaimadas e insistió para que me las comiera. (101)

In contrapposizione a questa tendenza, nel capitolo VI, Carme Riera sostituisce “grassonet” (65) con “con tendencia a la obesidad” (60) quando descrive l’aspetto fisico del figlio della sua cliente.

Una ‘permutazione’ che attenua il registro impiegato in **VTM** è la sostituzione di “em queia com un cul” (105) con “me sienta de horror” (95) nel momento in cui Elena indossa una giacca color pistacchio prima di uscire di casa per recarsi al bar che frequentava il signor Solivellas. Similmente, in **VLTM** la narratrice fa un riferimento

alla crisi che la Spagna stava vivendo nel momento in cui è ambientato il romanzo, definendola “maleïda” (94). Nell’autotraduzione l’aggettivo viene omesso, sostituendo l’esclamazione presente con una constatazione del fatto che la crisi avesse fatto diminuire lo stipendio delle persone:

VLTM	VTM
Li vaig pagar al mestre artesà els cinquanta euros que em va demanar per les tres hores perdudes i el dictamen. No em va semblar car. Cobràvem tots dos quasi el mateix, tres euros més ell. <u>Maleïda crisi!</u> (132-133)	Le pagué al maestro artesano los cincuenta euros que me pidió por las tres horas perdidas y el dictamen. No me pareció caro. <u>La crisis había rebajado los sueldos de todos.</u> (118)

Carme Riera omette anche un commento critico che la signora Montserrat rivolge ai capi dell’impresa in cui lavorava suo marito, dove afferma di non sapere dove vivono e fa riferimento ironicamente alla loro ricchezza, sostituendo il frammento con l’affermazione meno critica e rammaricosa in cui dice che erano cose di cui si occupava lui, attenuando così il registro dell’autotraduzione:

VLTM	VTM
—Només tinc l’adreça de la secretaria. Després l’hi dono. Del parell de fugitius, res de res, <u>no sé ni on viuen, però segur que en una bona torre de Pedralbes.</u> (94)	—Solo tengo la dirección de la secretaria y su teléfono fijo. Nada más. Luego se la busco. De los jefes, nada. <u>Era cosa de mi marido.</u> (86)

Successivamente, l’autrice omette un insulto che Monstina rivolge al padre in una conversazione con Elena, condensando quattro battute in due in cui impiega diverse parole, ma con un significato analogo nell’autotraduzione:

VLTM	VTM
Quines fotos són? —Fotos pornogràfiques —vaig dir sense atrevir-me a afegir que eren de nens. Però ella ho va deduir. —Porc —va dir—, brut... fotos de nens? —Sí, de nens i nenes orientals. —De la petita Liu, ben segur, pobrissona. —Sí, també n’hi ha de la petita. —Pobra Liu, me l’emportaria amb mi, perquè jo me’n vaig de casa. (242)	—¿Qué contienen? —Fotos pornográficas —no me atreví a añadir que se trataba de pornografía infantil, aunque ella lo supuso... — <u>Pornografía infantil, a mí me hacía fotos a todas horas, desnuda en el baño...</u> —Tuyas no hay. Son de niños y niñas orientales. —Pobre Liu, me la llevaría conmigo si pudiera, porque yo me voy de casa. (216-217)

Infine, attraverso le due ‘permutazioni’ che seguono si accentua l’autoironia della narratrice in riferimento ad alcuni commenti connessi alla sua età:

VLTM	VTM
Amb la cara neta recuperaria la meva personalitat <u>de noia de trenta-cinc anys</u> que guanyava quinze euros l' hora [...] (43)	[...] con la cara limpia recuperaría mi personalidad, <u>de treintañera en ocaso</u> que ganaba quince euros la hora [...] (39)
<u>Que em consideressin jove em féu il·lusió.</u> (46)	<u>Dado que el portero debía de estar en edad prejubilado, yo debí parecerle más joven de lo que era entonces.</u> (43)

Nel primo frammento Elena si definisce semplicemente una ragazza di trentacinque anni in **VLTM**. La formula impiegata nell'autotraduzione –“treintañera en ocaso”– è più ironica. ‘En ocaso’, infatti, significa ‘in declino’. Il secondo esempio è tratto dal capitolo IV, quando Elena si reca per la prima volta a casa della famiglia Bofarull-Solivellas e il portinaio la fa entrare, annunciandola alla signora Bofarull come ‘una giovane’. A questa affermazione segue un commento in cui la detective in **VLTM** si limita a constatare che il fatto che l'uomo la consideri giovane le fa piacere. In **VTM**, invece, il frammento viene sostituito con un commento ironico in cui Elena spiega che l'interpretazione del portinaio sia dovuta al fatto che l'uomo abbia ormai un'età da prepensionamento.

6.2.3.2.2. *Permutazioni che correggono o migliorano la coesione e la coerenza del testo*

Nell'analisi di **VLTM** / **VTM** ho potuto identificare 5 ‘permutazioni’ riconducibili a vere e proprie correzioni di errori passati inosservati in **VLTM** (3) o miglioramenti nella coesione e nella coerenza del testo (2). Sommandoli alle ‘amplificazioni che correggono errori o migliorano la coesione e la coerenza del testo’, abbiamo un totale di 9 correzioni.

L'errore più evidente che viene corretto nell'autotraduzione è la sostituzione di “esquerra” con “derecha” nel frammento che segue:

VLTM	VTM
Això feia sortir de polleguera el comissari, que els maleïa al seu torn, girant el cap quan l'avançaven <u>per l'esquerra</u> i, en conseqüència, propiciant un accident. (187)	Eso sacaba de quicio al comisario, que les maldecía a su vez, volviendo la cabeza cuando le adelantaban <u>por la derecha</u> , con el riesgo de provocar un accidente. (167)

Elena è in autostrada con l'agente Calvo. Sta guidando il secondo e la detective narra di aver passato momenti non piacevoli a causa del suo modo di guidare. L'agente, infatti, procede molto lentamente, senza spostarsi però dalla seconda carreggiata e si infuria quando qualcuno gli passa di fianco per sorpassarlo. In **VLTM** la sua ira è rivolta a coloro che lo sorpassano da sinistra. Un sorpasso da questo lato della strada, però, sarebbe corretto secondo il Codice della Strada, cosa che non sarebbe dal lato opposto. Pertanto, la sostituzione di “esquerra” con “derecha” è una ‘permutazione’ che corregge l'errore presente in catalano.

Un'altra correzione evidente è la rettifica dell'età della figlia minore di Montserrat Bofarull e Robert Solivellas alla fine del romanzo:

VLTM	VTM
—Sí, esclar. S'adona que jo no he pogut despenjar el quadre sola? Eh? Visc amb <u>la meva filleta de sis anys</u> , el meu fill és a la presó i la meva filla gran viu a Amèrica. Això és un calvari. —I va començar a plorar. (285)	—Sí, claro. ¿Se da cuenta de que yo no he podido descolgar el cuadro sola? ¿Eh? Vivo con mi hijita, <u>una niña de ocho años</u> ... Mi hijo está en la cárcel y mi hija mayor en América. <i>Això és un calvari</i> (esto es un calvario) — exclamó y empezó a sollozar. (254)

Se Elena Liu aveva sei anni all'inizio della narrazione, è impossibile che abbia ancora la stessa età alla fine, dopo che sono trascorsi due anni.

Inoltre, Carme Riera inserisce una ‘permutazione’ che corregge un errore nel capitolo III quando sostituisce “aquesta setmana” con “la semana pasada” in una domanda che la detective rivolge al cameriere del bar in cui la vittima faceva colazione tutte le mattine:

VLTM	VTM
—El coneixes? Saps quina vida porta? L'has vist <u>aquesta setmana</u> ? Recordes si divendres de la setmana passada el vares...? (35)	—¿Le conoces? ¿Sabes qué vida lleva? ¿Lo viste <u>la semana pasada</u> ? ¿Te acuerdas de si el viernes pasado estaba? (33)

In quel momento, Elena, infatti, sta indagando quanto era avvenuto la settimana precedente e non quella in corso.

Successivamente, una delle due discrepanze osservate tra **VLTM** e **VTM** riconducibili a un miglioramento nella coerenza e nella coesione del testo per facilitare il proseguimento della lettura è l'indicazione che Juanito, il cameriere che lavora nel bar

in cui Elena si reca con Jaume alla ricerca di informazioni sulla vita della vittima, normalmente lavora al mattino, sostituita al fatto che questo fosse un amico di Jaume:

VLTM	VTM
Potser el Juanito, el cambrer <u>que és amic meu</u> , té torn de nit. (37)	A lo mejor Juanito, el camarero <u>que atiende por las mañanas</u> , tiene turno de noche. (34-35)

Che l'uomo lavorasse al mattino è un elemento indispensabile affinché potesse conoscere il signor Solivellas, dato che spesso si recava in quel bar a fare colazione prima di andare a lavorare.

L'altra 'permutazione che migliora la coesione o la coerenza del testo' è presente nel capitolo XIII alla fine del seguente frammento:

VLTM	VTM
Com sempre m'havia fet passar al saló i va assenyalar la llar de foc, en l'interior de la qual no hi havia troncs ni capfoguers sinó uns ullals d'elefant <u>en què no m'havia fixat fins aquell moment</u> . (127)	Mientras entrábamos en el salón señaló la chimenea, en cuyo interior no había leños, ni siquiera morillos, sino unos colmillos de elefante. <u>Aquella tarde los había visto en dos casas</u> . (114)

Attraverso questa modifica, l'autrice aiuta il lettore a ricordarsi che non è la prima volta che la detective osserva zanne di elefante usate come elementi decorativi, ma in un pomeriggio le ha potute osservare a casa di un amico della vittima, da cui si era recato per porgergli alcune domande che la potessero aiutare nella risoluzione del caso, e ora le trova anche in casa dei Bofarull-Solivellas. Si tratta di un'informazione indispensabile in quel momento, perché è anche grazie a essa che Elena può scoprire che Robert Solivellas e Joan Pujades avevano un'attività commerciale in comune.

6.2.3.2.3. Cambiamenti ludici

I 'cambiamenti ludici' individuati in **VLTM / VTM** sono 36, a cui vanno aggiunti i 42 che ho inserito all'interno della sottocategoria di 'permutazioni' definite 'permutazioni di numeri e marcatori temporali'. Il totale di 'cambiamenti ludici' individuati è, pertanto, 78.

Il primo ‘cambiamento ludico’ che ha apportato Carme Riera si trova in una delle prime pagine del romanzo, nella caratterizzazione della narratrice. In **VLTM** Elena afferma che la sua lingua materna è il galiziano, nell’autotraduzione si sostituisce il riferimento alla sua origine con “soy castellanoparlante”:

VLTM	VTM
Ho assenyalo perquè tan bon punt va entrar em va preguntar si podia passar al «lloc comú», i com que va creure que no l’entenia — <u>la meva llengua materna és el gallec</u> , encara que comprenc, parlo i escric correctament el català— de seguida va afegir: «excusat». (16)	[...] puesto que nada más entrar me preguntó si podía pasar al «lloc comú», y como debió parecerle que no la entendía — <u>yo soy castellanoparlante</u> , aunque, por descontado, comprendo cuanto se me dice en catalán y lo hablo si la situación lo requiere, como era el caso en seguida añadió: «Servicio». (15-16)

Questa ‘permutazione’ non incide in modo significativo sulla caratterizzazione del personaggio, dato che, nel corso della lettura, le origini galiziane della detective saranno chiare sia per il lettore di **VLTM** che per quello di **VTM**. Tuttavia, a causa di questa ‘permutazione’, in nessun momento nell’autotraduzione si dice che la sua lingua materna sia il galiziano, sostituito dal castigliano. L’informazione che segue alla constatazione di essere di madrelingua galiziana in **VLTM** o ispanofona nell’autotraduzione, in cui la narratrice dichiara la propria capacità di comunicare in catalano qualora fosse necessario, fa presupporre di essere sempre in un contesto in cui si utilizza il catalano.

Anche la modifica del colore delle piastrelle di uno dei bagni della casa di Montserrat Bofarull, “blanques i blaves” (166; 212) in **VLTM** e “blancos y grises” (149; 190) in **VTM** sembra conseguenza di un puro desiderio transcreativo dell’autrice volto ad “amenizar una labor que a menudo es pesada”⁶⁵¹.

Analogamente, in quella casa è appeso un quadro in cui è rappresentato un sultano, la faccia del quale ricorda a Elena un pesce, diverso nelle due versioni: si tratta di un “bacallà” (baccalà, merluzzo) (217) in **VLTM** e di un “besugo” (pagello) (194) nell’autotraduzione.

In 4 occasioni vengono modificate alcune ubicazioni nello spazio:

VLTM	VTM
-------------	------------

⁶⁵¹ XOSÉ MANUEL DASILVA, “La autotraducción vista por los escritores gallegos”, Ponencia, *op.cit.*, p.132

Crec que la nota que vam trobar <u>sobre la taula del menjador de l'apartament de Sitges</u> no la va escriure el seu marit. (127)	Creo que la nota que encontramos <u>junto al cadáver de su marido</u> no la escribió él. (113)
Ho vaig fer jo, amb força cura, i <u>el vaig depositar sobre el meu llit</u> ; el seu havia servit perquè la Rosita el pogués portar al veterinari [...] (206)	Lo tomé en brazos y <u>lo deposité sobre la manta que cubría la parte del sofá donde él se sentaba para hacerme compañía</u> . Su cama había servido para que Rosita se lo pudiera llevar en un taxi al veterinario. (185)
Vaig comprovar si els que jo tenia hi eren i sí, jo els havia deixat sobre <u>una cadira de la saleta</u> abans de posar-me el vestit de papallones i els vaig trobar allà. Pel que semblava no havien tocat res. (180-181)	Comprobé si los que me había prestado estaban y sí, los había dejado sobre <u>una silla de la habitación</u> antes de ponerme el traje de mariposas. Al parecer a mí no me habían robado nada. (162)
Després, a petició de la sotsinspectora, es va aixecar per treure <u>d'una llibreria</u> que quedava en un angle del saló els àlbums familiars, en que apareixien fotos de tots, en diferents situacions i posats. (282)	Después se levantó para sacar <u>del cajón de una cómoda</u> los álbumes familiares, en los que aparecían fotos de todos, en diferentes situaciones y posados. (252)

Nel primo caso si tratta della posizione della lettera lasciata nella casa in cui viene trovato il corpo senza vita del signor Solivellas, che si trova sul tavolo della sala da pranzo in **VLTM** e di fianco al cadavere in **VTM**; nel secondo caso Elena colloca Jimmy con cura sul suo letto in **VLTM**, mentre lo fa sul divano nell'autotraduzione; la terza 'permutazione' riguarda la stanza in cui la detective aveva lasciato i *caganers* della famiglia Bofarull-Solivellas che aveva portato a casa sua (in sala in **VLTM** e nella sua camera in **VTM**); infine, è diverso il luogo in cui la signora Montserrat conserva gli album di famiglia (lo fa in una libreria in **VLTM** e in una cassetiera nell'autotraduzione).

Analogamente, si offre un'informazione differente nei seguenti esempi:

VLTM	VTM
No puc creure que vostè no sàpiga qui són aquests tipus que han posat una esquela amb el nom del seu marit, <u>convocant a un homenatge</u> . (128)	No puedo creerme que usted no sepa quiénes son esos tipos que han puesto una esquela con el nombre de su marido, <u>y que por lo menos han falsificado el CIF...</u> (114)
El Jimmy havia estat assassinat i enterrar-lo era el mínim que podia fer per ell <u>ja que, segurament, la seva mort havia estat provocada per algú que la desitjava per a mi</u> . (208)	Jimmy había sido asesinado y darle sepultura era lo menos que podía hacer por él. <u>Además de no parar hasta vengarle. Y se lo prometí</u> . (187)
—Senyora Bofarull de Solivellas, potser vostè no recorda la combinació, la crec. Solen ser complicades i més en aquesta caixa d'importació que deu <u>pesar un quintar</u> , però vagi un moment a veure si entre els papers del seu marit la troba. (284)	—Señora Bofarull de Solivellas, quizá usted no recuerda la combinación, la creo. Suelen ser complicadas y más en esta caja de importación que debe de <u>ser de apertura sofisticada</u> , pero vaya un momento a ver si entre los papeles de su marido la encuentra. (253)

Nel primo frammento in **VLTM** si fa sapere che coloro che avevano fatto inserire in un giornale un necrologio dedicato al signor Solivellas avevano organizzato una commemorazione in suo onore. Questa informazione viene sostituita dalla supposizione che abbiano falsificato il codice di identificazione fiscale dell'azienda con cui stavano firmando il necrologio su *La Vanguardia*. Nel secondo esempio, Elena scrive che il minimo che poteva fare per il suo amato Jimmy era assicurargli una sepoltura. L'affermazione che segue è diversa nelle due versioni. In **VLTM** la detective spiega la ragione dei suoi pensieri, ovvero che ritiene di dovergli una fine dignitosa perché si considera indirettamente causa della sua fine: chi l'ha ucciso desidera anche la sua morte. Nell'autotraduzione, invece, Elena sostituisce queste parole con una promessa: avrebbe fatto di tutto per vendicarsi. Infine, della cassaforte che viene aperta a casa della famiglia Bofarull-Solivellas verso la fine del romanzo si offrono due dati diversi: che pesa un quintale in **VLTM** e che possiede un'apertura sofisticata in **VTM**.

Inoltre, nel capitolo VI di **VLTM**, Jordi Solivellas accusa Elena di essere una poliziotta, proprio come dice il suo amico Blai. Invece, in **VTM**, Jordi afferma il contrario:

VLTM	VTM
I després va afegir: — <u>treballes per a la bòfia. El Blai et coneix</u> . No sóc tan ximplet ni els meus amics tampoc. I no fem res mal fet, encara que ni a tu ni als que et paguen els agradi. (69)	[...] para añadir—: <u>No perteneces a la bofia, como dice Blai, por muy detective que seas y mi madre te haya contratado</u> . No soy tan tonto ni mis amigos tampoco y no hacemos nada malo, aunque ni a ti ni a los que te pagan les guste... (63)

Un senso opposto tra le due versioni può essere osservato anche nel frammento che segue, dove la detective dice di non aver telefonato a Monstina in **VLTM** e di averlo invece fatto, senza essere però riuscita a parlarci, in **VTM**:

VLTM	VTM
<u>No vaig voler avisar la Montsina</u> , el seu era l'únic mòbil de la família de què jo disposava, a més del del Jordi, a qui vaig trucar de manera inútil, perquè estava apagat. (191)	<u>Telefoné a Montsina, solo le pude dejar un mensaje</u> . Intenté hablar con Jordi, o con quien se hubiera hecho cargo de su móvil, pero como ya suponía, estaba apagado. (172)

Analogamente, nel capitolo XXXVIII, la signora Montserrat offre a Manuela Vázquez la stessa versione dei fatti che aveva dato a Elena in **VLTM**, mentre in **VTM** ne dà una diversa:

VLTM	VTM
Mentrestant, la vídua, asseguda a la seva butaca, donà a la Manuela <u>la mateixa versió</u> que m'havia donat a mi sobre el robatori dels caganers. (281)	Mientras, la viuda, sentada en su butaca, ofreció a Manuela <u>una versión distinta</u> de la que me había dado a mí sobre el robo de los <i>caganers</i> . (250)

Quando Elena scrive che dopo un periodo in Galizia torna a Barcellona, portandosi dietro la madre, in **VLTM** ne spiega la causa, mentre in **VTM** la finalità, offrendo al lettore informazioni diverse:

VLTM	VTM
Mentre, vaig continuar ocupant-me dels casos avorrits que em proporcionava Holmes&Holmes i vaig haver de fer diversos viatges a Galícia a causa de la salut de la meva mare, a la qual havien diagnosticat una insuficiència card�cia, que em preocupava molt. Finalment, me la vaig emportar a Barcelona <u>perquè em semblava que les proves que havien de fer-li anirien m�s ràpides a l'hospital de la Vall d'Hebron que no al de Lugo, com aix� va ser.</u> (254)	Mientras, seguí ocup�ndome de los casos aburridos que me proporcionaba Holmes & Holmes e hice diversos viajes a Galicia a causa de la salud de mi madre, a la que habían diagnosticado una insuficiencia card�ica, que me tenía muy preocupada, y por eso formalmente me la llevó a Barcelona conmigo para estar al tanto de las pruebas que tenían que <u>hacerle.</u> (225)

Infine, come ultimo esempio propongo qui la diversa resa da parte di Carme Riera del balbettio che caratterizza la parlata di un personaggio. Nel XII capitolo, Elena si reca a Terrassa a casa di un amico del signor Solivellas, Joan Pujades, per ottenere maggiori informazioni sulla vita del marito della sua cliente. Sia in **VLTM** che in **VTM** l'uomo   affetto da una forma di balbettio, che, tuttavia, non viene resa nello stesso modo nelle due versioni, come si pu  osservare dai frammenti che propongo a modo di esempio:

VLTM	VTM
Li agrada la ca�a o la <u>de-detesta</u> ? —em va preguntar a continuaci� [...] (116)	�Le gusta la caza o la detesta? —me pregunt� a continuación [...] (105)
—Potser el Robert no l'hi havia explicat. (117)	— <u>Quiiiiiz�</u> Robert no se lo había contado. (106)
—No ho s�. Només puc dir-li que feia un temps que estava <u>de-deprim�t</u> [...] (118)	—No lo s�. Solo puedo decirle que llevaba un tiempo deprimido [...] (106)
Volia importar <u>ma-material</u> per a hostaleria, llençols i estovalles molt més barates a la Xina [...] (118)	Quería importar material para la hostelería, s�banas y manteles mucho más baratos en China [...] (107)

Sortien molt més barates que les dels nostres artesans i fins i tot va intentar que els xinesos aprenguessin a fer caganers. (119)	<u>Saaalían</u> mucho más baratas que las de nuestros artesanos e incluso trató de que los chinos aprendieran a hacer <i>caganers</i> . (107)
Era un gran patriota, això sí. Havia après tot <u>so-so-lett</u> a escriure en català. (120)	Era un gran <u>paatriota</u> , eso sí. Había aprendido solito a escribir en catalán [...] (108)
Abans, a l'estiu, era costum enviar postals als amics quan viatjaves i ell se'n reia, de les meves faltes. (120)	Antes, cuando viajabas era <u>coostumbre</u> enviar postales a los amigos y él se reía de mí, por mis faltas. (108)
No em vaig equivocar; la Caixa i el Banc de Sabadell, tan <u>ca-ca-talans</u> , a l'hora dels préstecs no ho van tenir clar. (121)	No me equivoqué. La Caixa y el Banco de Sabadell, tan catalanes, a la hora de los préstamos no lo tuvieron claro. (109)
Potser si hagués entrat al <u>se-se-minari</u> l'hauria encertat més, però va aparèixer la Montse, llavors era primatxona i agraciada, ja ho veu, en que ens converteix l' <u>e-e-dat</u> . (122)	Quizá si se hubiera metido a cura habría <u>aaacertado</u> más, pero apareció Montse, entonces era delgadita y agraciada, ya ve en que nos convierte la <u>eeedad</u> . (110)

Si può osservare come in catalano l'autrice abbia reso la peculiare parlata del personaggio duplicando la prima sillaba di alcune parole pronunciate da Joan Pujades. Invece, in spagnolo il balbettio viene mostrato aumentando la durata di alcune vocali.

6.2.3.2.3.1. Permutazione di numeri e marcatori temporali

42 sono i numeri o marcatori temporali che sono stati trasformati in **VTM**. Analogamente a quanto osservato in **NQM** / **NCM**, ho individuato vere e proprie 'permutazioni' (35), 'specificazioni' (6) e 'generalizzazioni' (1). Alcune 'permutazioni' si riferiscono al momento in cui avviene un fatto nella narrazione, come nei 5 frammenti qui indicati a modo di esempio:

VLTM	VTM
—He sortit amb el Gianni, hem anat a un festorro que ha muntat un amic seu, tot de VIPs i fashions, i després de deixar-lo a l'aeroport perquè vola a Milà a <u>les sis del matí</u> , he tornat a casa i no m'he pogut treure el vestit de cap manera. (154-155)	—He salido con Gianni, hemos ido a un festorro que ha montado un amigo suyo, todo de VIPs y fashions y luego, después de dejarle en el aeropuerto porque vuela a Milán a <u>las cinco de la mañana</u> , he vuelto a casa y no he podido quitarme el vestido de ninguna manera. (138)
Eren <u>al voltant de les tres de la matinada</u> i no hi havia circulació. (175)	Eran <u>alrededor de las dos y media de la madrugada</u> y no había casi circulación. (157)
—Suposo que a Manresa, a la pastisseria de la seva mare, a punt de tancar, imagino —vaig dir sentint la melodia del rellotge de cucut, que era l'orgull de la Rosalía, les manetes del qual <u>marcaven la una</u> —, encara que tornen a obrir a les cinc. (184)	— Supongo que en Manresa, en la pastelería de su madre, a punto de cerrar, imagino —dije oyendo la melodía del reloj de cuco que era el orgullo de Rosalía y cuyas manecillas <u>marcaban las dos...</u> , aunque vuelven a abrir a las cinco. (166)

Tot va quedar preparat per a un judici, que, contràriament al que tots esperàvem, només va trigar <u>un any i mig</u> a celebrar-se. (291)	todo quedó preparado para un juicio, que, contrariamente a lo que todos esperábamos, solo tardó <u>un año</u> en celebrarse. (260)
<u>Dos mesos després</u> d'haver lliurat als Mossos l'escrit original dins el sobre en el qual l'havia rebut, el telenotícies de les nou va obrir la informació extrapolítica explicant-nos que havien detingut el capítost d'una banda de sicaris. (307)	<u>Medio año después</u> de que entregara a la policía el escrito original metido en el sobre en el que lo había recibido, el telediario de las nueve abrió la información contándonos que habían detenido en París al cabecilla de una banda de sicarios. (274)

Il volo per Milano che prende Gianni, il fidanzato italiano di Virginia, parte alle sei del mattino nella versione catalana e alle cinque nell'autotraduzione. Nel secondo frammento indicato, Elena sta tornando a casa in taxi dopo un appuntamento con Matías. Sono le tre del mattino in **VLTM** e le due e mezza in **VTM**. Analogamente, poche pagine dopo la detective è a pranzo a casa di Rosario e del commissario Calvo. L'orologio nella loro sala da pranzo indica, nella versione in catalano, l'una e, in quella in spagnolo, le due. Nel penultimo esempio, si può leggere che il processo contro Blai Puig e Jordi Solivellas ha luogo sei mesi prima che nell'autotraduzione. Al contrario, nell'ultimo frammento, tratto dalla fine di **VTM**, la polizia impiega più tempo per catturare il boss di una banda di sicari rispetto a **VLTM**.

Altre 'permutazioni' si riferiscono a quantità. Di queste, 3 indicano somme di denaro:

VLTM	VTM
El capital social declarat era de <u>quatre-centes mil pessetes</u> . (112)	El capital social declarado era de <u>seiscientas mil pesetas</u> . (101)
Cobràvem tots dos quasi el mateix, <u>tres euros més ell</u> . (132-133)	Juli y yo cobrábamos prácticamente lo mismo, él a diecisiete la hora, <u>dos euros más que yo</u> . (118)
A la caixa forta hi havia sobres amb diners en efectiu, vint mil euros, <u>divuit mil dòlars</u> , diversos lligalls amb escriptures i dos porta-cedés. (285)	En la caja fuerte había sobres con dinero en efectivo, veinte mil euros, <u>ocho mil dólares</u> , varios legajos con escrituras y papeles y dos portacedés llenos. (254)

Un'altra 'permutazione' è la modifica della quantità di foto presenti nel secondo dei due CD che la detective analizza: ne trova 24 in **VLTM** e 23 in **VTM**:

VLTM	VTM
Altre cop eren fotos de nens, algunes de baixa resolució. Vaig comptar-ne fins a <u>vint-i-quatre</u> i en tres es percebia borrosa la imatge del fotògraf reflectida al mirall d'una cambra de bany de rajoles blanques i blaves, com el dels Solivellas. (212)	De nuevo eran fotos de niños, algunas de baja resolución. Conté hasta <u>veintitres</u> y en tres se percibía borrosa la imagen del fotógrafo reflejada en el espejo de un cuarto de baño de baldosas blancas y grises, como el de los Solivellas. (190)

Inoltre, tra le foto del primo ce ne sono diverse che ritraggono la figlia adottiva dei Bofarull-Solivellas. In alcune di queste la bambina è seduta su un vasino, in due nella versione in catalano, in quattro nell'autotraduzione:

VLTM	VTM
Algunes fotos havien estat preses en interiors, d'altres a la platja i unes terceres en una cambra de bany. <u>Dues</u> , asseguda en un orinalet, i unes altres tres, a la banyera. (156)	Algunas fotos habían sido tomadas en interiores, otras en la playa y unas terceras en un cuarto de baño. <u>Cuatro</u> , sentada en un orinalito y otras tres metida en la bañera. (140)

Tra le figure del presepe che Elena osserva nella casa dei Bofarull-Solivellas vi sono alcuni San Giuseppe e alcuni buoi. Le quantità delle statuine sono invertite nelle due versioni del romanzo:

VLTM	VTM
Quan vaig tornar a la comissaria del Poblenou, vaig explicar fil per randa a l'inspector la visita a la secretària i li vaig dir que en una vitrina guardava <u>cinc sant Joseps i quatre bous</u> . (251)	Le conté a Melquiades Álvarez cuanto sabía del caso Solivellas y que me habían llamado la atención <u>los cuatro San Josés y los cinco bueyes</u> , además de los <i>caganers</i> que guardaba en una vitrina la secretaria asesinada. (224)
—Pel que puguin contenir. Quin interès poden tenir <u>cinc sant Joseps iguals i quatre bous</u> si no és pel que hi ha dins? (251)	—Por lo que pudieran contener. ¿Qué interés pueden tener <u>cuatro San Josés iguales y cinco bueyes</u> si no es por lo que hay dentro? (224)

La pena che Blai Puig deve scontare per aver causato la morte di un agente di polizia equivale a “vint anys” (266) in **VLTM** e cinque in meno nell'autotraduzione, “quinque años” (237). Jordi è un adolescente di “dinou anys” (264) in **VLTM**, ma ha, nello stesso periodo, “veinte años” (236) in **VTM**. Il signor Solivellas ha un piede più grande in quest'ultima versione, dove indossa un 48 (20), mentre in **VLTM** la crescita si era fermata al “quaranta-cinc” (21). La lettera che viene trovata nei pressi del corpo della vittima è stata scritta con un carattere Times New Roman grande 14 nella prima versione (140) e 16 nella seconda (125).

Come ultimi esempi, indico di seguito la ‘permutazione’ di numeri che si riferiscono al domicilio di diversi personaggi:

VLTM	VTM
Vaig arribar a la mansió que habito, cinquanta metres del pis <u>quart segona, del número 24</u> , del carrer Canet, sense ascensor, la qual cosa va força bé per estalviar el gimnàs, vint minuts després que el Jaume, que va i ve amb moto. (33)	Llegué a mi mansión —cincuenta metros del piso <u>cuarto, puerta segunda, del número 30</u> de la calle Canet, sin ascensor, lo que es estupendo para ahorrarse el gimnasio, treinta minutos

	después que Jaume, que va y viene en moto. (31)
Per això, malgrat el canvi que hi ha hagut en els últims anys, vaig reconèixer els carrers per on vaig passar fins a arribar a casa del senyor Pujades, <u>al número 14</u> del carrer de la Creu Gran [...] (115)	Por eso, pese al cambio que este país ha operado en los últimos años, reconocí las calles por donde fui pasando hasta llegar al domicilio del señor Pujades, <u>en el número cuatro</u> de la calle de la Creu Gran [...] (104)
Tampoc no l’haviem vist aparcat a fora. Pujarem des del garatge <u>fins a la darrera planta</u> . (75)	Tampoco lo habíamos visto aparcado fuera. Subimos desde el garaje <u>hasta la penúltima planta</u> . (68)
El propietari <u>del tercer primera</u> era pilot, vivia sol i sovint, quan viatjava a Amèrica, es passava un parell de setmanes sense aparèixer. (158)	El propietario <u>del cuarto tercera</u> era piloto, vivía solo y a menudo cuando viajaba a América se pasaba un par de semanas sin aparecer. (142)

Elena vive al quarto piano, seconda porta, sia in **VLTM** che in **VTM**. Tuttavia, si tratta dell’edificio numero 24 di via Canet nel primo e del numero 30 nel secondo. Analogamente, nel secondo frammento proposto si può osservare che il signor Pujades vive al numero 14 in **VLTM** e al numero 4 nell’autotraduzione. L’appartamento a Sitges della famiglia Bofarull-Solivellas si trova all’ultimo piano di un edificio nel romanzo in catalano e al penultimo piano in quello in spagnolo. È per questo motivo che nell’autotraduzione la famiglia ha un vicino al piano superiore, il quarto, e non al terzo, come si può osservare nell’ultimo esempio.

Successivamente, tra le 6 ‘generalizzazioni’ individuate, ne troviamo due che si riferiscono al tempo intercorso tra due momenti nel romanzo. Nel primo caso, come si può osservare nel frammento che segue, la detective, dopo aver telefonato a casa di Montserrat Bofarull e non averla trovata, deve aspettare solo dieci minuti perché questa la richiami in **VLTM**. In **VTM** si generalizza con “al poco”:

VLTM	VTM
En efecte, <u>deu minuts després</u> em va telefonar molt alterada. (158)	En efecto, <u>al poco</u> me llamó muy alterada. (141)

Analogamente, alla fine del romanzo abbiamo una seconda ‘generalizzazione’ con cui si omette la specificazione del tempo intercorso tra quando Elena aveva aperto un laboratorio di cucito e il giorno in cui riceve una lettera da Montsina:

VLTM	VTM
Amb prou feines <u>havien passat tres mesos</u> des que havia inaugurat el taller, tot anava rutilant i jo em sentia en efecte venjada quan, el gener de 2017,	<u>Hacia apenas unos meses</u> que había inaugurado el taller —en enero de 2016 cuando recibí una

vaig rebre una carta de la Montsina que transcribo completa: [...] (297)	carta de Montsina que transcribo completa. (265)
--	--

Due ‘permutazioni’ generalizzano l’età di due personaggi:

VLTM	VTM
Jo no sé què farà la pobra per buscar una feina nova, <u>amb cinquanta-cinc anys</u> . Ningú la voldrà, a la seva edat. (101)	Yo no sé qué hará la pobre para buscar un nuevo empleo. ¿Pero quién se lo va a dar <u>pasados los cincuenta</u> ? (92)
Jo m’havia fet amiga de la Manuela, <u>quatre anys més gran que jo</u> [...] (290)	Yo me había hecho amiga de Manuela, apenas unos pocos años mayor que yo [...] (259)

Vediamo che in **VLTM** la cognata della segretaria dell’impresa Holmes&Holmes esplicita l’età della seconda –cinquantacinque anni– mentre nell’autotraduzione la specificazione viene sostituita con un “pasados los cincuenta”. Nel secondo frammento, si può leggere che Elena scrive che Manuela Vázquez ha quattro anni in più di lei nella versione in catalano, mentre in **VTM** si limita a indicare che l’ispettrice ha “unos pocos años” più di lei.

Inoltre, nel capitolo XXIII di **VTM** viene generalizzato il numero di messaggi che Elena trova sul suo cellulare mentre aspetta che Rafael la raggiunga in un bar (erano “dos” in **VLTM**, sono “varios” in **VTM**):

VLTM	VTM
Em vaig entretenir contestant missatges. En tenia <u>dos</u> del Jaume, com sempre, afectuosos, un del meu ex interessant-se per l’autòpsia del Jimmy i l’enterrament; no hi volia faltar. (190)	Me entretuve contestando mensajes. Además de los de la viuda, tenía <u>varios</u> de Jaume, como siempre, cariñosos, uno de mi ex interesándose por la autopsia de Jimmy y el entierro, al que no quería faltar. (170)

L’ultima ‘permutazione’ individuata nell’analisi è l’omissione dei giorni specifici in cui Jordi Solivellas si era assentato dal lavoro, sostituiti con “la semana” nell’autotraduzione:

VLTM	VTM
Jo li havia explicat a la Manuela Vázquez que se n’havia anat de casa i havia deixat la feina <u>des del dia 5</u> , en què el seu pare havia desaparegut, <u>fins al 15</u> , en què trobarem el cadàver. (272)	Yo le había contado a Manuela que se había ido de casa y había dejado su trabajo <u>la semana</u> en que su padre había desaparecido. (242)

Infine, la ‘specificazione’ individuata nella mia analisi è l’esplicitazione dell’orario in cui il signor Solivellas era uscito di casa il giorno in cui era scomparso, generalizzato con “al matí” in **VLTM**:

VLTM	VTM
<u>Al matí</u> , es va acomiadar de la seva família com sempre, sense que se li notés res d’estrany. (20)	[...] se despidió de ella <u>a las ocho de la mañana</u> , como de costumbre, sin que le notara nada raro. (19)

6.2.4. Traduzione dei nomi propri

6.2.4.1. Nomi propri di persone, cose o animali reali

Come in tutti i romanzi della scrittrice, anche in **VLTM** / **VTM** troviamo un gran numero di riferimenti a elementi reali, sia per quanto riguarda lo spazio in cui si svolge la trama –ci troviamo in questo caso in un continuo viavai tra Barcellona, Manresa e Sitges–, che per quanto riguarda personaggi reali. Per quanto riguarda i secondi, nell’opera in analisi sono stati individuati 45 nomi propri di politici, scrittori, attori e scienziati, così come personaggi realmente esistenti conosciuti per i loro legami con attività di corruzione.

Per quanto riguarda la loro traduzione, la tecnica che prevale è il ‘trasferimento’: ben 39 ‘nomi propri di persone reali’ sono stati trasferiti nella stessa forma originale nell’autotraduzione, come per esempio quelli dei politici Rodríguez Zapatero, José María Aznar, Jordi Pujol, di Félix Millet Tusell –che nel romanzo compare solamente come “estafador Millet” (10 / 10)⁶⁵²– di Antonio Machado, Cinto Verdaguer e i nomi propri di personaggi stranieri, tra cui Woody Allen, i fratelli Marx, Bush e gli attori Humphrey Bogart e Ingrid Bergman⁶⁵³.

⁶⁵² Félix Millet Tusell fu un imprenditore spagnolo expresidente della Fundació Orfeó Català Palau de la Música Catalana, che nel 2009 fu costretto a dimettere dopo aver confessato di essersi appropriato di 3,3 milioni di euro.

⁶⁵³ I 39 ‘nomi propri di persone, cose o animali reali’ trasferiti in **VTM** sono i nomi propri di alcuni politici spagnoli o catalani, tra cui Rodríguez Zapatero, José María Aznar, Jordi Pujol, i sindaci Clos ed Hereu, Carod, Enric Prat de la Riba; di imprenditori, tra cui Félix Millet Tusell; di scrittori e poeti, come

Il nome proprio Javier de la Rosa, la persona coinvolta nel *Caso Grand Tibidabo*, viene trasferito nella traduzione, ma con una differenza nell'uso nella preposizione 'de', dove la 'd' è minuscola in catalano e maiuscola nella traduzione.

Abbiamo anche 3 'adattamenti ortografici'. Nel primo caso si tratta semplicemente di una modifica nell'accento: in Lluís Domènech i Montaner l'accento grave viene omissso per adattarsi all'ortografia spagnola, che prevede soltanto accenti acuti, (Lluís Domenech i Montaner). È interessante notare che, tuttavia, l'autrice non sostituisce la congiunzione 'i' con 'y', cosa che in altri casi fa, come, per esempio, in Elena Liu Solivellas i Bofarull / Elena Liu Solivellas y Bofarull. Gli altri due 'adattamenti' sono la traduzione del nome dello scrittore e drammaturgo russo Anton Pavlovič Čechov (Txékhov in catalano e Chéjov nella traduzione) e di Cristoforo Colombo (Colom e Colón rispettivamente).

Infine, abbiamo 2 'aggiunte' e un' 'omissione': Hillary Clinton e Obama vengono inseriti nella traduzione al posto del "Sant Pare" (131), in riferimento ad alcuni personaggi rappresentati nelle statuine *caganers*.

6.2.4.2. *Nomi propri di personaggi letterari, cose o animali inventati da Carme Riera*

In **VLTM / VTM** sono stati identificati 74 nomi propri e 65 personaggi letterari, cose o animali creati dall'autrice. La diversità numerica è dovuta al fatto che alcuni personaggi ricevono soprannomi o nomignoli, che ho deciso di calcolare come nomi propri.

Analogamente a quanto avviene con la traduzione dei 'nomi propri di persone reali', anche qui la tecnica di traduzione che prevale è il 'trasferimento'. Sono 55 i 'nomi

Juan José Millás, Antonio Machado, Maragall, Joan Barril, Agustí Pons, Ballarín, Josep Vicenç Foix, Cinto Verdager; dell'architetto modernista Puig i Cadafalch; del pittore Santiago Rusiñol; del fotografo Toni Catany; del cantautore Serrat; delle cantanti Alaska e Martirio; degli scienziati Cubí, Cajal e Servet; e di Neus Soldevilla, conosciuta per aver costretto le figlie a uccidere il marito, un uomo violento che abusava di tutte loro; Thomas Edison ed Henry Ford, Woody Allen, il fumettista belga Hergé, Mata Hari –pseudonimo di Margaretha Geertruida Zelle e soprannome che utilizza Jaume per riferirsi ironicamente alla protagonista Elena–, i fratelli Marx, Bush, l'avvocato e banchiere statunitense Powell, gli attori Humphrey Bogart e Ingrid Bergman.

propri di personaggi letterari, cose o animali inventati da Carme Riera' la cui forma equivale in entrambe le versioni, come quelli dei protagonisti Elena Martínez Castiñeiras, Robert Solivellas i Pujolí, Montserrat Bofarull de Solivellas, Jaume Vallirana –che in entrambe le versioni Elena nomina anche con il diminutivo affettuoso Jaumet o, ironicamente, Santiago o Santiaguíño–, Matías Montes, Blai Puig, Jordi Solivellas, Manuela Vázquez, il cane di Elena, Jimmy, e la band musicale del figlio dei Bofarull-Solivellas, The Sathanic's Terror⁶⁵⁴.

I 'nomi propri di personaggi letterari, cose o animali inventati da Carme Riera' adattati sono 6. Per quanto riguarda la traduzione dei nomi della segretaria dell'impresa Tibidabo Assessors e dell'amica di Elena, si tratta di due adattamenti all'ortografia spagnola: l'accento sulla prima 'o' in Mònica Ribó passa da grave ad acuto (Mónica Ribó), analogamente all'accento acuto nel nome di battesimo di Virgínia Fuster Campins, che scompare nella traduzione (Virginia). Nel terzo caso, la congiunzione 'i' viene adattata con 'y' in Elena Liu Solivellas i Bofarull, la figlia adottiva cinese di Montserrat Bofarull e Robert Solivellas. Gli ultimi nomi propri che sono stata adattati sono Felip –un amico di Elena–, Sebastià –il suo ex marito– e Lluna –il suo secondo cane–, che vengono sostituiti dalle equivalenze spagnole Felipe, Sebastián e Luna.

Inoltre, abbiamo 3 'traduzioni linguistiche' di 'nomi parlanti'⁶⁵⁵. Práxedes Rebollar, la cartomante dalle cui parole Montserrat Bofarull dipende in ogni sua azione, possiede il nome d'arte Llum Segura, che, nella traduzione, diventa Luz Segura, per mantenerne il significato. Lo stesso avviene con Micaela Luján, figlia e aiutante della cartomante, il cui soprannome è Il·luminada Segura in catalano e Iluminada Segura in spagnolo e con Rosita, *la Pastissera*, una vicina di casa di Elena, tradotta come Rosita «la Pastelera».

⁶⁵⁴ I 'nomi propri di personaggi letterari, cose o animali inventati da Carme Riera' che sono stati trasferiti sono Elena Martínez Castiñeiras, Robert Solivellas i Pujolí, Montserrat Bofarull de Solivellas, Práxedes Rebollar, Micaela Luján, Mateu Puigcercós, Mateu Puigcercós i Callicó, Marga, Rodríguez Cereceda, Emiliano, Jaume Vallirana, Rosita *la Pisa Bien*, Juanito, Remei, Rafael Calvo, Rosalía, Montsina Solivellas, Guillermo William Jaramillo, Albert Blanch Martínez, Oriol Andreu, Antonio Pérez de las Heras, Joan Pujades, Juli Ramis, Rita, Gianni, Paquita, Vives, Josep Tudurí, Matías Montes, Mercedes Montoliu, Benítez, Sara, Berta, Àngel, Climent Julià, Jordi Picornell, Blai Puig, Jordi Solivellas, Remedios Martínez, David Montoya, Torrens, Ramon Creus, Melquíades Álvarez, Manuela Vázquez, Esteban Pons, Juan Expósito, Idígoras Lorenzo –soprannominato Tato– i cani Jimmy e Hilda e i due gruppi musicali The Sathanic's Terror e Collons and Pistoles.

⁶⁵⁵ cfr. MICHELANGELO ZACCARELLO, *op.cit.*

Nella traduzione di 8 nomi propri presenti in **VLTM** / **VTM** si è potuto osservare lo spirito transcreativo dell'autrice e le libertà che si assume quando traduce le sue opere. In 2 casi abbiamo 'traduzioni creative' di nomi di battesimo: l'amico di Elena, Miquel, si trasforma in Joan nella traduzione, mentre Margariña, nipote di Rafael e Rosalía, diventa Mariña, scelta curiosa pensando che l'autrice ha sostituito un nome galiziano con un altro nome galiziano.

Le 'traduzioni creative' di cognomi sono 3: Félix Mercado, l'uomo cubano su cui Elena deve indagare per un incarico ricevuto dalla propria agenzia, cambia il suo nome in Félix Revuelta; il *mosso* Jesús Benito si trasforma in Jesús Romero e un altro *mosso*, amico di Calvo, Josep Rodríguez, diventa Josep Ripoll. Quest'ultima scelta è molto interessante, in quanto sembra quasi che l'autrice voglia risaltare la catalanità del personaggio, sostituendo un cognome tipicamente spagnolo con uno catalano.

Altri 3 casi di 'traduzione creativa' sono le omissioni di un personaggio e del nome di altri due: la cugina di Elena, Clara, viene completamente omessa nella traduzione e, nella scena in cui questa compare, è stata sostituita dall'amica Virginia; il nonno Macario e Giovanni, vengono, invece, citati solo come "mi abuelo" (31) ed "el ligue" (202) in **VTM**.

Infine, 2 casi che inizialmente sembravano essere 'traduzioni creative' sono stati individuati come due correzioni da parte dell'autrice. Verso l'inizio del romanzo vengono nominati i due direttori generali dell'impresa in cui lavora il signor Solivellas: Albert Blanch e Oriol Andreu, nomi che in questo momento coincidono in entrambe le versioni (87 / 79). Più avanti, però, quando la narratrice ci racconta che l'impresa era stata fondata nel 1995 da due soci, questi nomi non coincidono: troviamo Llorenç Blanch Martínez e Antonio Pérez de las Heras (112) in **VLTM** e di Albert Blanch Martínez e Antonio Pérez de las Heras (101) in **VTM**. Per quanto riguarda Antonio Pérez de las Heras, nella traduzione la narratrice ci spiega subito che ha venduto la sua parte dell'impresa a Oriol Andreu, cosa che non viene esplicitata nella versione catalana, dove sta al lettore presumerlo. Invece, per quanto riguarda Blanch Martínez, riteniamo che l'autrice avesse commesso un errore nell'assegnargli il nome di battesimo Llorenç –forse dimenticandosi di averlo già chiamato Albert– e nella traduzione si sia corretta. L'errore si spiegherebbe per il fatto che i due vengono sempre nominati attraverso i loro cognomi, con eccezione di queste due occasioni.

Quello che ritengo il secondo caso di correzione si riferisce al nome proprio del compagno di Elena, Matías. Ho trovato incongruenze nella traduzione del suo cognome nella versione in **VLTM**, che oscilla tra Montes e Montero. Inizialmente presentato Matías Montes in entrambe le versioni (113 / 102), questo personaggio continua a essere nominato o Matías, o Montes o Matías Montes, finché in **VLTM** ritroviamo un cognome diverso –Montero– (172), che verrà ripetuto altre due volte (190; 279), contemporaneamente al mantenimento di Montes. Nella traduzione spagnola Montero non compare mai, sostituito sempre da Montes. La scelta sembra pertanto frutto di una correzione da parte dell'autrice.

6.2.4.3. Nomi propri di personaggi letterari, cose o animali inventati da altri

Gli unici 4 'personaggi letterari, cose o animali inventati da altri' che compaiono in **VTM** sono trasferiti nella traduzione nella stessa forma in cui apparivano in **VLTM**. Si tratta del personaggio del *Don Chisciotte della Mancia* Sancho Panza, del commissario Carvalho, personaggio delle opere letterarie di Manuel Vázquez Montalbán e di due protagonisti del film *Casablanca* (Sam e Rick).

6.2.4.4. Macrotoponimi internazionali

La trama di **VLTM** / **VTM** si svolge interamente in Catalogna, tra Barcellona, Sitges e Manresa. Di conseguenza, troviamo un'ampissima quantità di riferimenti a luoghi realmente esistenti, da macrotoponimi relativi ai nomi delle città e degli elementi naturali che conformano l'area geografica, a nomi propri che si riferiscono a luoghi locali, come vie, piazze e quartieri, oltre che ad attrazioni, monumenti, chiese, università, hotel, bar, ristoranti e negozi. Tuttavia, vengono nominati anche diversi macrotoponimi che ho definito 'internazionali' per il fatto di trovarsi al di là dei confini spagnoli. Sono stati rilevati 29 nomi propri di stati o città non spagnole sia in **VLTM** che **VTM**.

Nella loro traduzione, diversamente da quanto accade nella traduzione della toponimia locale, sono state impiegate solamente le tecniche di ‘trasferimento’ e ‘adattamento’. Si tratta in tutti i casi di equivalenze prestabilite nel sistema di arrivo o nomi internazionali già entrati in una forma o nell’altra in entrambi i sistemi linguistici⁶⁵⁶.

6.2.4.5. *Macrotoponimi nazionali*

Per quanto riguarda i ‘macrotoponimi nazionali’, sono stati calcolati 37 nomi propri in entrambe le versioni, tuttavia, non si tratta di equivalenze, in quanto alcuni luoghi presenti in **VLTM** sono assenti in **VTM**, e viceversa.

La maggior parte dei ‘macrotoponimi nazionali’ (26) sono stati trasferiti, come per esempio le città limitrofe a Barcellona, tra cui Manresa, Terrassa e Sitges, o altre città spagnole, come Madrid, Salamanca e Lugo⁶⁵⁷.

I ‘macrotoponimi nazionali’ che sono stati adattati ortograficamente alla lingua d’arrivo nelle loro forme prestabilite sono 9, tra cui Catalunya / Cataluña, València / Valencia e Saragossa / Zaragoza⁶⁵⁸.

Infine, sono state osservate 2 ‘traduzioni creative’: nella versione catalana Montsina va a vivere a Calafell, quando nella traduzione la destinazione è Castelldefels; mentre Rita, la sorella di un’amica della madre di Elena, vive a Bellvitge in **VLTM** e a Salou in **VTM**.

⁶⁵⁶ I 9 ‘macrotoponimi internazionali’ trasferiti sono Andorra, Barbados, Jamaica, Liechtenstein, Bagdad, Bangkok, París, Medellín e Portugal, mentre i 20 nomi propri adattati sono Espanya / España, Belize / Belice, Suïssa / Suiza, Mònaco / Mónaco, Aràbia Saudita / Arabia Saudí, Xina / China, Colòmbia / Colombia, Bogotà / Bogotá, Gàmbia / Gambia, Bolívia / Bolivia, Romania / Rumania, Equador / Ecuador, Marroc / Marruecos, Nàpols / Nápoles, Milà / Milán, Amèrica / América, França / Francia, Alemanya / Alemania e Itàlia / Italia.

⁶⁵⁷ I 26 ‘macrotoponimi nazionali’ trasferiti sono Manresa, Bages, Zamora, La Alcarria, Hospitalet, Sant Just, il parco del Montseny, Tomelloso, Madrid, Pontevedra, Sitges, la montagna Canigó, Terrassa, Sevilla, Toledo, Santiago, Corbera, Collserola, Llobregat, il fiume Cagalell, Salamanca, Cabrils, Lugo, Viladecans e Ponferrada.

⁶⁵⁸ I 9 ‘macrotoponimi nazionali’ adattati sono Catalunya / Cataluña, Manxa / Mancha, Galícia / Galicia, Castella / Castilla, València / Valencia, Sant Cugat / San Cugat, Castellar del Vallès / Castellar del Vallés, Saragossa / Zaragoza e Roca del Vallès / Roca del Vallés.

6.2.4.6. *Microtoponimi*

Numerosissimi sono i nomi propri presenti nell'opera che si riferiscono alla toponimia locale di Barcellona e zone limitrofe. Si tratta principalmente di nomi di vie, piazze e quartieri in cui si sviluppa la trama del romanzo. Sono stati conteggiati 63 'microtoponimi'.

Per quanto riguarda la loro traduzione, analogamente al criterio impiegato in **NQM** / **NCM**, l'indicazione che precede l'odonomo viene sempre adattata al sistema linguistico meta. Si tratta di *carrer* / *calle*, *passeig* / *paseo*, *plaça* / *plaza*, *travessera* / *travesera*, *avinguda* / *avenida* e *port* / *puerto*.

I 'microtoponimi' che sono stati trasferiti sono 40 e 19 quelli che sono stati sottoposti a un adattamento. Alcuni 'trasferimenti' sono il cosiddetto *Quadrat d'Or*, nome proprio assegnato alla zona dell'Eixample in cui si concentra la maggior parte degli edifici modernisti di Barcellona, la piazza *Molina* e *Joaquim Pena*, le fermate della metro di *Muntaner* e delle *Tres Torres* e i quartieri di *Sarrià-Sant Gervasi*, *Poblenou*, *Sants*, *Hostafrancs*, *Horta*, *Vallcarca* e l'Eixample. Per quanto riguarda la traduzione dei quartieri di Barcellona, la tecnica di traduzione utilizzata per quest'ultimo quartiere non sembra essere coerente con la strategia di traduzione impiegata dall'autrice nella traduzione dei nomi propri degli altri quartieri della città, in quanto, nel caso esistesse un'equivalenza in lingua spagnola, la scelta è sempre stata quella di presentarli nella forma adattata, come i quartieri di *Sarrià* / *Sarrià*⁶⁵⁹, *Gràcia* / *Gracia*, il *Gòtic* / *gòtico* e il quartiere di *Les Corts* / *Las Corts*⁶⁶⁰.

Alcuni dei 19 'microtoponimi' adattati all'ortografia spagnola sono i nomi propri di vie, viali, strade o vicoli *passeig de Gràcia* / *Paseo de Gracia*, la *rambla de Catalunya*

⁶⁵⁹ Si noti che, al contrario di quanto avviene nella traduzione del quartiere di *Sarrià-Sant Gervasi*, dove l'accento viene mantenuto grave sulla 'a', come dettato dall'ortografia catalana, ma non da quella castigliana, in questo caso *Carme Riera* adatta l'accento all'ortografia spagnola.

⁶⁶⁰ I 40 'microtoponimi' trasferiti sono i nomi propri di vie, viali, strade o vicoli *Diagonal*, *Canet*, *Muntaner*, *Augusta*, *Amigó*, *Santaló*, *Laforja*, *Calvet*, *Bonanova*, *Rebassada*, *Germinal*, *Ramon Planas*, *Creu Gran*, *Verdi*, *Llibertat*, *Pi* i *Maragall*, *Federica Montseny*, *Torrijos*, *Pelai*, *Vergós*, *Castellnou*, la *carretera de les Aigües*, *Mandri*; le piazze *Molina*, *Artós* e *Joaquim Pena*; le fermate della metro di *Muntaner* e delle *Tres Torres*; il *Quadrat d'Or*; il porto d'*Aiguadolç* di *Sitges* e il tunnel del *Garraf*; i quartieri di Barcellona di *Sarrià-Sant Gervasi*, *Poblenou*, *Sants*, *Hostafrancs*, *Horta*, *Vallcarca* e l'Eixample.

/ rambla de Catalunya, le Rambles / Ramblas, il passeig de Joan de Borbó / avenida de Juan de Borbón, la plaça de Catalunya / Plaza de Catalunya e la spiaggia di Sant Sebastià / San Sebastián di Sitges⁶⁶¹. Nella traduzione della avinguda Roig Raventós / avenida Roig i Raventós abbiamo l'aggiunta della congiunzione tra i due nomi propri: è interessante notare che si tratta della congiunzione catalana 'i' e non dell'equivalente spagnola 'y'.

Inoltre, sono stati omessi 2 nomi propri: in **VTM** non si esplicita che l'appartamento dei Solivellas di Sitges è vicino sia alla spiaggia di Sant Sebastià che a quella del Balmins, ma solo alla spiaggia di San Sebastián; e, quando Montsina si scusa davanti a Elena per il suo ritardo, nella traduzione la ragazza non svela che il traffico che ha trovato fosse sulla Ronda.

Infine, abbiamo altre 2 'traduzioni creative': la zia di Virginia vive in carrer Hort de la Vila in **VLTM** e in calle Anglí in **VTM**; l'edificio occupato da Jordi Solivellas e dai suoi compagni si trova in carrer Germinal nel primo, in calle Álaba nel secondo.

6.2.4.7. *Microluoghi reali*

I 'microluoghi reali' citati nel romanzo non sono molti –soltanto 12– e tutti sono stati o trasferiti o adattati nella traduzione. Come nel caso dei 'microtoponimi', l'indicazione che precede il nome proprio viene sempre adattata al sistema linguistico meta. Sono tre esempi Park / Parque, monestir / monasterio e presó / prisión.

I 'microluoghi' reali trasferiti sono 9: il Palau de la Música, il supermercato Caprabo, il monastero di Montserrat, la torre Foster, la scuola d'arte Massana, l'hotel Majestic, la sala da ballo Pati Blau, il centro penitenziario Can Brians e il parco Güell.

⁶⁶¹ I 'microtoponimi' adattati sono i nomi propri di vie, viali, strade o vicoli Major / Major, Marià Cubí / Mariano Cubí, le Rambles / Ramblas, Icària / Icaria, Banyes Nous / Baños Nuevos, Bolívia / Bolivia, la travessera de Gràcia / Travesera de Gracia, che viene spesso citata semplicemente come Travessera / Travesera, il passeig de Gràcia / Paseo de Gracia, l'avinguda de Sarrià / avenida de Sarrià, la rambla de Catalunya / rambla de Cataluña, la Rambla d'Egara / d'Ègara; il passeig de Joan de Borbó / avenida de Juan de Borbón; la plaça de Catalunya / Plaza de Catalunya e la spiaggia di Sant Sebastià / San Sebastián di Sitges.

I 'microluoghi reali' che sono stati adattati sono 3: l'ospedale Sant Pere de Ribes / Sant Pere de Ribas, l'Universitat Autònoma / Universidad Autónoma e la prigione Model / Modelo.

6.2.4.8. Microluoghi fittizi

In **VLTM** / **VTM** ho individuato 16 'microluoghi fittizi' tra cui si muovono i personaggi. Per la creazione di alcuni di questi nomi propri suppongo che Carme Riera si sia rifatta a luoghi realmente esistenti e li abbia leggermente modificati. Per esempio, vicino a dove nel romanzo è situato l'hotel City Senator, nella realtà troviamo il Senator Barcelona Spa Hotel; analogamente, l'hotel Princesa Sofia richiama il vero Hotel Sofia e il locale Bang Bang ricorda il club Bling Bling, che troviamo a Barcellona nel quartiere di Sant Gervasi.

Per quanto riguarda la traduzione di questi nomi propri, sono stati tutti trasferiti, eccetto 3 (2 adattati e 1 tradotto linguisticamente)⁶⁶².

Sono stati adattati il nome proprio della pasticceria La Confiança / La Confianza e il soprannome dato alla pasticceria Foix (Can Tetes / Can Tetas). In quest'ultimo e in Can Fava è da notare il mantenimento, in **VTM**, del catalanismo Can (casa) in spagnolo, adattato in tutti gli altri casi.

Il nome proprio tradotto attraverso la tecnica di 'traduzione linguistica' è quello del parrucchiere Bon Pèls, trasformato in Buenos Pelos in **VTM** per mantenerne il significato connotativo.

6.2.4.9. Nomi propri di istituzioni, organismi ed enti pubblici e privati reali

⁶⁶² I 'microluoghi fittizi' trasferiti sono gli hotel City Senator e Princesa Sofia, il negozio di gastronomia Tivoli, i bar Sancho e Bang Bang (il secondo, però, è stato tradotto con l'aggiunta di una virgola tra i due termini e l'omissione della seconda maiuscola: Bang, bang), la caffetteria Mauri, le pasticcerie Foix e Fargas, il locale notturno can Fava / Can Fava (dove, tuttavia, c'è un uso diverso delle maiuscole) e i ristoranti La Venta, Sant Remí e Silvestre.

I 17 ‘nomi propri di istituzioni, organismi ed enti pubblici e privati reali’ presenti in **VLTM** sono stati tutti o trasferiti (12) o adattati (3) nella traduzione, con l’eccezione di Catalunya Radio e TV3, che sono stati omessi. Dove in **VLTM** si nomina Catalunya Radio, affermando che Juli Ramis non si perde mai il programma di Joan Barril su questa emittente radiofonica, in **VTM** viene omessa l’intera informazione, come si può osservare nella tabella che segue:

VLTM	VTM
Primer li va tocar el torn al Joan Barril, del qual era gran admirador, <u>mai no es perdia el seu programa a Catalunya Radio</u> : «El caganer és una figura amagada i en general sempre buscada com a anell perdut entre la transcendència i la contingència. Sense el caganer no hi hauria pessebre sinó litúrgia, no hi hauria país real sinó paisatge de maqueta». (133)	Primero le tocó el turno a Joan Barril, del que se decía gran admirador: «El <i>caganer</i> es una figura escondida y, por lo general, siempre buscada como anillo perdido entre la trascendencia y la contingencia. Sin el <i>caganer</i> no habría belén sino liturgia, no habría país real sino paisaje de maqueta». (119)

Lo stesso avviene per l’emittente televisiva catalana TV3, a cui la narratrice in **VTM** fa riferimento semplicemente generalizzando con “televisión”:

VLTM	VTM
Només quan els reporters <u>de TV3</u> van marxar vaig poder preguntar a la dona que havia assegurat que visitava la Mònica Ribó si sabia quan havia tornat. (204)	Solo cuando los reporteros de televisión se marcharon pude preguntar a la mujer qua había asegurado que visitaba a Mónica Ribó si sabía cuándo había vuelto esta. (182-183)

I ‘nomi propri di istituzioni, organismi ed enti pubblici e privati reali’ trasferiti sono quelli della casa editrice Penguin Random House, la scuola di musica Escolania di Montserrat, l’impresa di assicurazioni Allianz, la Disney, le banche il Banco de Sabadell e La Caixa, il partito politico Esquerra Republicana e i quattro periodici *El Periódico de Catalunya* –anche indicato semplicemente come *El Periódico*–, *La Vanguardia*, *Hola* ed *El Mundo*.

Il partito politico Convergència, anche citato in entrambe le lingue CiU, viene invece adattato ortograficamente, con l’omissione dell’accento grave nella versione spagnola (Convergencia). Gli altri due ‘adattamenti’ sono Sagrat Cor / Sagrado Corazón e Ajuntament / Ayuntamiento, forme equivalenti prestabilite.

6.2.4.10. *Nomi propri di istituzioni, organismi ed enti pubblici e privati fittizi*

Dei 7 ‘nomi propri di istituzioni, organismi ed enti pubblici e privati fittizi’, 5 sono stati trasferiti nella versione tradotta nella stessa forma in cui erano presenti in **VLTM**: l’agenzia di investigazioni in cui lavora Elena (Holmes & Holmes SL), l’altra agenzia gestita dal suo capo (Eureka Catalunya), l’agenzia in cui lavora Solivellas (Tibidabo Assessors), l’impresa di assicurazioni Santa Sofia e la società *La colla per la defensa dels caganers dels Països Catalans*, lasciata in catalano anche nella versione spagnola, senza l’indicazione di alcuna traduzione.

Nella traduzione del nome del partito politico che il signor Solivellas voleva fondare c’è una piccola differenza, che considero un ‘adattamento’: troviamo Catalans de Soca-rel in **VLTM** e Catalans de Socaaarfel in **VTM**. La ragione di questa divergenza è dovuta al fatto che Joan Pujades, l’amico del signor Solivellas che Elena interroga nella speranza di avere informazioni utili al caso, balbetta. Tuttavia, come ho mostrato nella sezione dedicata alle permutazioni, la sua forma di balbettare è resa diversamente nelle due versioni: in spagnolo troviamo la ripetizione di una sillaba (de-deprimit, se-seminari), mentre nella traduzione un allungamento della vocale (aaacertado, coostumbre). La trasformazione di Catalans de Soca-rel in Catalans de Socaaarfel è, pertanto, un adattamento alla strategia scelta dall’autrice per rendere la forma di balbettare del personaggio.

L’altra divergenza nella traduzione di questa categoria di nomi propri la troviamo in Filatures Reunides SA, adattato nella traduzione con la forma Hilaturas Reunidas S.A.

6.2.4.11. *Nomi propri di brand reali*

Dei 20 ‘nomi propri di brand reali’ individuati in **VLTM** / **VTM**, 17 sono stati trasferiti, uno è stato adattato e 2 sono stati tradotti creativamente (uno omesso e uno ricreato). Sono state trasferite le marche di abbigliamento, di accessori e di cosmetica ‘La Perla’, ‘Elena Miró’, ‘Miroglio Fashion’, ‘El Corte Inglés’, ‘Tot-Hom’ (ma con H minuscola nella traduzione), ‘Armani’, ‘Deliplus’, ‘Mercadona’, ‘Lancôme’ e

‘Montblanc’, il vino ‘Pesquera’, i gintonic ‘Beefeater’, ‘Xoriguer’ e ‘Macallan Millennium’, la torta ‘del Casar’, la medicina ‘Trankimazin’ e la marca ‘La Casera’. L’omissione di ‘Miró Fashion’ potrebbe trattarsi di una correzione apportata dall’autrice, in quanto potrebbe aver commesso un errore in **VLTM**, dove vengono nominati il gruppo Miroglio Fashion, una delle loro marche (‘Elena Miró’) e l’inesistente marca ‘Miró Fashion’. ‘Miró Fashion’ è, infatti, stato sostituito nella traduzione con ‘Miroglio Fashion’.

Infine, la marca ‘Talla Moda’ d’El Corte Inglés, come marca che Elena ritiene più adatta per l’abbigliamento della signora Montserrat Bofarull, una signora visibilmente in sovrappeso, è stata tradotta in modo creativo –e anche ironico– con ‘Síntesis XXL’.

6.2.4.12. Nomi propri di brand fittizi

Non sono stati individuati ‘nomi propri di brand fittizi’ in **VLTM** / **VTM**.

6.2.4.13. Titoli reali

2 dei 6 ‘titoli reali’ identificati nel romanzo sono presenti in **VTM** nella loro forma adattata, mentre gli altri 4 sono stati trasferiti. Sono adattamenti al sistema meta la traduzione di *El Quixot* / *El Quijote* e la marxa d’*Aida* / *Marcha Triunfal de Aida*, mentre i trasferimenti sono *Cara al sol* e la *Sirenita* di Disney, già presenti in spagnolo in **VLTM**, il romanzo *Incerta Glòria* e le Bases de Manresa, il documento presentato come un progetto di una costituzione regionale catalana a Manresa il 25 e il 27 marzo 1892 per iniziativa della Lliga de Catalunya.

5.2.4.14. Titoli fittizi

Non sono stati individuati titoli di opere letterarie, canzoni, film, programmi televisivi o radiofonici o di eventi fittizi in **VLTM** / **VTM**.

6.3. Considerazioni finali

Analogamente a quanto osservato nel capitolo precedente in relazione all'analisi di **NQM** / **NCM**, la rilevazione e la descrizione delle tecniche di traduzione impiegate dall'autrice per la realizzazione della versione autoriale di **VLTM** permette di affermare che Carme Riera usa l'autotraduzione come un'occasione per proseguire il processo creativo avviato nella stesura delle sue opere in catalano, aggiungendo, eliminando e modificando il testo come desidera e correggendo eventuali difetti ed errori commessi. Le numerose 'aggiunte', 'omissioni' e 'permutazioni' presenti in **VTM** e la 'traduzione creativa' di alcuni nomi propri consentono di affermare che l'autotraduzione spagnola di **VLTM** può essere considerata una transcreazione del romanzo catalano. Anche in questo caso si è potuto dimostrare, infatti, come Carme Riera si sia riappropriata del processo creativo iniziato in catalano e, in conformità con le teorie di Haroldo de Campos, si sia concessa il privilegio di "añadir, quitar, cambiar y manipular el propio texto a su antojo [...] no decir todo lo que el original dice, decir más o menos"⁶⁶³.

⁶⁶³ CARME RIERA, "Unas notas", *op.cit.*, pp.397-398

Conclusione

L'obiettivo di questo lavoro era quello di dimostrare come l'autotraduzione possa essere considerata transcreazione, termine che combina i concetti di 'traduzione' e di 'creazione'. Il termine 'creazione', però, è inteso in senso ampio: non fa riferimento soltanto alla creatività che caratterizza questo genere di traduzioni, conseguenza di una riappropriazione del processo creativo da parte dell'autore, ma anche al superamento dell'originale. L'autotraduzione che è transcreazione si libera della sua genealogia, offrendo l'opportunità di creare un nuovo prodotto che può essere considerato un originale nel sistema di arrivo.

Grazie all'analisi comparata dei due romanzi di Carme Riera in catalano *Natura quasi morta* (2011) e *Venjaré la teva mort* (2018) e le rispettive versioni tradotte dalla stessa autrice in spagnolo *Naturaleza casi muerta* (2011) e *Vengaré tu muerte* (2018), ritengo di aver raggiunto l'obiettivo che mi proponevo. L'approccio empirico-osservazionale con cui ho analizzato e descritto, nei capitoli 5 e 6, le tecniche di traduzione impiegate dall'autrice per realizzare le versioni autoriali dei due romanzi ha, infatti, permesso di osservare che Carme Riera effettua delle autotraduzioni molto libere dei testi, aggiungendo parti, eliminandone altre e modificando alcuni elementi presenti nelle opere di partenza.

Nel secondo capitolo della tesi ho indicato che una delle caratteristiche della transcreazione è che i testi vengono ricreati nella nuova lingua impiegando strategie e tecniche di traduzione estremamente creative. L'autotraduttore, nella sua posizione di autore del testo di partenza, possiede un'autorità che gli permette di concedersi delle libertà che sarebbero vietate o quantomeno viste con diffidenza se attuate da un traduttore allografo. Le traduzioni realizzate dagli autori stessi godono di una grande libertà, in contrasto con la dipendenza nei confronti dell'originale a cui sono teoricamente sottoposte le traduzioni allografe. Anche quando traduce, l'autotraduttore mantiene il suo ruolo di autore.

L'estrema creatività di cui si servono gli autotraduttori non è, tuttavia, l'unica caratteristica dell'autotraduzione intesa come transcreazione. Nel secondo capitolo di

questa tesi, dopo aver presentato la nascita e lo sviluppo del termine ‘transcreazione’, ponendo particolare attenzione al concetto impiegato prima nel contesto indiano, poi in Brasile e, infine, applicato alla pubblicità e alla creazione di applicazioni mobili e videogiochi, ne ho indicate le principali caratteristiche:

1. nella transcreazione cade la dicotomia ‘originale’ *versus* ‘traduzione’ e il nuovo prodotto sarà considerato un originale nel sistema meta;
2. i testi transcreati sono ricreati nella nuova lingua impiegando strategie e tecniche estremamente creative;
3. l’efficacia del testo e la sua ricezione da parte del nuovo pubblico sono considerate elementi fondamentali nella transcreazione;
4. il transcreatore si comporta più come scrittore che come traduttore.

Da queste quattro proprietà distintive della transcreazione ho potuto, in un secondo momento, individuare le tre ragioni per cui ritengo che l’autotraduzione possa essere considerata transcreazione:

1. la caduta della dicotomia ‘originale’ *versus* ‘traduzione’ e la possibilità di creare una traduzione che possa essere considerata un nuovo originale;
2. l’estrema creatività di cui si possono servire gli autotraduttori;
3. il dialogo tra le versioni, reso possibile da retroautotraduzioni e revisioni continue, oltre che dalla traduzione (o creazione) simultanea.

In primo luogo, la transcreazione permette un superamento dell’originale, che rende possibile la creazione di un’opera ibrida ed eterolingue. L’autotraduzione che è transcreazione si libera della sua genealogia, offrendo l’opportunità di creare un nuovo prodotto che può essere considerato un originale nel sistema di arrivo. Nell’autotraduzione, infatti, l’idea di ‘originale’ si trasforma in un concetto fluido e dinamico, non più statico, e, addirittura, sorgono dubbi sull’esistenza stessa di un originale. Generalmente, quando un testo viene tradotto da una persona diversa dal suo autore, la traduzione non può ottenere lo statuto di originale. Nel caso di autotraduzioni

la situazione cambia, in quanto autore e traduttore coincidono nella stessa persona, sulla quale ricade una doppia autorialità.

L'idea di 'originalità', in questo contesto, perde così le qualità tradizionalmente assegnate al termine di 'unicità', 'autenticità' e 'singolarità', che escludono l'idea di 'altro', 'copia', 'riproduzione', 'imitazione' e, di conseguenza, anche di 'traduzione'. Così, come afferma Rainier Grutman, "the distinction between original and (self)translation therefore collapses, giving way to a more flexible terminology in which both texts can be referred to as 'variants' or 'versions' of comparable status"⁶⁶⁴.

Inoltre, si è potuto osservare che spesso l'autotraduttore, sulla base della sua versione autoriale, riprende in mano la propria opera nella sua prima versione e, sulla base delle modifiche apportate nell'autotraduzione, avvia un terzo e nuovo processo creativo. Nel secondo capitolo di questo lavoro ho mostrato che diversi autori spagnoli, che scrivono in catalano, galiziano o basco, tra cui Jorge Semprún, Mariasun Landa e Alfredo Conde, considerano l'autotraduzione una continuazione dell'originale. Partendo da questa concezione, questi scrittori apportano diverse modifiche all'opera autotradotta e, in un secondo momento, pubblicano una nuova edizione di quella nella lingua iniziale con questi e ulteriori cambiamenti.

Questo dialogo tra le versioni, reso possibile dall'autotraduzione, è un ulteriore aspetto che permette di considerarla una transcreazione. Secondo Haroldo de Campos, infatti, una caratteristica della transcreazione è la possibilità di trasformare l'originale in una traduzione della sua stessa traduzione ⁶⁶⁵. La transcreazione prevede, dunque, un'osmosi tra le versioni nelle due lingue, "un passaggio libero che si sottrae alla linearità e alla logica della mutua esclusione, prediligendo invece una traiettoria circolare, fatta di innesti e di ritorni"⁶⁶⁶.

Il dialogo tra le versioni, però, non si ferma qui ed è ancora più evidente nei casi di autotraduzione o scrittura simultanea bidirezionale, e cioè quando la stesura delle due versioni avviene nello stesso momento, strategia impiegata, tra altri, da Andreu Martín, Lluís Maria Todó e Antoni Marí. L'autotraduzione si trasforma così in un atto di produzione estetica parallelo alla creazione letteraria. Ne consegue che

⁶⁶⁴ RAINIER GRUTMAN, "Self-translation", *op.cit.*, p.259

⁶⁶⁵ cfr. HAROLDO DE CAMPOS, "Transluciferação Mefistofaústica", *op.cit.*, p.180

⁶⁶⁶ ELISABETTA MARINO, "La transcreazione come", *op.cit.*, p.5

l'autotraduzione non deve e non può essere considerata semplicemente come un originale scritto in una lingua a cui segue una traduzione redatta in una seconda lingua, ma come una transcreazione in cui i concetti di 'originale' e di 'traduzione' convergono in un'opera plurale, ibrida ed eminentemente eterolingue⁶⁶⁷.

All'interno del secondo capitolo è stato mostrato che ciò che hanno in comune molti autotraduttori, tra cui Antoni Marí, Jorge Semprún e Carme Riera, è il fatto di ritenere le proprie opere dei 'testi aperti', delle versioni 'incomplete' suscettibili di miglioramenti. L'autotraduzione, così, si trasforma in un prolungamento del primo testo volto a migliorarlo e in una moltiplicazione delle sue infinite possibilità. Autotradursi consente all'autore di distanziarsi per un momento dal testo di partenza e di trasformarsi in critico, riflettendo sulle proprie intenzioni e sugli effetti ottenuti. L'impiego di una seconda lingua diventa un filtro attraverso il quale l'autore è in grado di osservare il risultato da una prospettiva diversa e scoprire i difetti della prima versione per poterli poi riparare. Grazie alla distanza –anche temporale, in alcuni casi– offerta dall'autotraduzione, l'autotraduttore ha in questo modo l'opportunità di apportare modifiche e vere e proprie correzioni a livello linguistico, stilistico o di contenuto mentre realizza le sue versioni autoriali.

Nel capitolo 3 ho analizzato le principali tre ragioni per cui ritengo che l'autotraduzione può essere considerata transcreazione in riferimento alla produzione letteraria della scrittrice catalana Carme Riera. L'analisi dettagliata della relazione che l'autrice ha, prima con la traduzione, e poi con l'autotraduzione, ha reso evidente che il suo pensiero è coerente con le teorie di Haroldo de Campos. Si è potuto osservare che, in linea con lo spirito antropofagico della transcreazione, che permette di impossessarsi dell'originale per crearne uno nuovo, Carme Riera considera le sue autotraduzioni dei nuovi originali. L'autrice vede l'autotraduzione come un esercizio di ricreazione di una nuova opera, affermando che autotradurre significa “no decir todo lo que el original dice, decir más o menos”⁶⁶⁸ e riconoscendo che “escribo las versiones en castellano de mis novelas. No traduzco, hago versiones diferentes”⁶⁶⁹.

⁶⁶⁷ cfr. CHIARA LUSETTI, “I *Self-translation Studies*”, *op.cit.*, p.156

⁶⁶⁸ CARME RIERA, “Unas notas apresuradas”, *op.cit.*, p.395

⁶⁶⁹ ROSA MORA, *op.cit.*

Carme Riera ritiene che un traduttore allografo deve “[ser] fiel y [estar] encadenado al texto original”, l’autotraduttore, invece, è “dueño y señor de su obra”, ha il diritto di essere “infidel y libérrimo” e “puede hacer con ella lo que le dé la gana, sin que nadie tenga derecho de reprochárselo”⁶⁷⁰. A questo proposito l’autrice riconosce: “tengo la ventaja de que puedo prescindir de aquellos párrafos que me parezca y eso es algo que un traductor no podría hacer porque traicionaría la idea original”⁶⁷¹.

Le analisi presentate nei capitoli 5 e 6 di *Natura quasi morta / Naturaleza casi muerta* (2011) e *Venjaré la teva mort / Vengaré tu muerte* (2018) hanno dimostrato che l’autrice, coerentemente con i propri principi, apporta numerose modifiche alle sue autotraduzioni.

L’ultimo aspetto per cui possiamo definire le autotraduzioni di Carme Riera delle transcreazioni è il dialogo costante tra le versioni nelle due lingue. Spesso, infatti, dopo aver realizzato la traduzione spagnola, l’autrice riprende in mano l’opera in catalano, apportandovi modifiche che appariranno nella nuova edizione. L’autrice considera pertanto l’autotraduzione “un doble exercici”, che le dà la possibilità, prima di tutto, di riscrivere il testo in castigliano e, in secondo luogo, correggere e modificare quello in catalano⁶⁷². Inoltre, in alcune occasioni, Carme Riera ha impiegato il processo di traduzione (o scrittura) simultanea, traducendo alcune opere a mano a mano che le scriveva, modificando contemporaneamente entrambe le versioni⁶⁷³.

La parte teorica di questa tesi aveva, pertanto, permesso di affermare che le autotraduzioni della scrittrice catalana sono delle transcreazioni, tuttavia, ritengo che la rilevazione delle tecniche di traduzione che Carme Riera ha impiegato nella realizzazione delle versioni autoriali di *Natura quasi morta* e *Venjaré la teva mort* abbia confermato questa ipotesi.

Come indicato all’interno del capitolo 4, i romanzi sono stati analizzati facendo riferimento alla classificazione di tecniche di traduzione proposta da Lucía Molina

⁶⁷⁰ CARME RIERA, “Unas notas apresuradas”, *op.cit.*, pp.395-398

⁶⁷¹ DÉBORA CAMPOS, *op.cit.*

⁶⁷² cfr. FIRADELLLIBRE2012, *op.cit.*

⁶⁷³ CARME RIERA, “La autotraducción como ejercicio”, *op.cit.*, p.35

Martínez e Amparo Hurtado Albir⁶⁷⁴, ritenuta la più adatta per gli obiettivi che mi proponevo di perseguire, in quanto volevo osservare l'autotraduzione come traduzione, identificando tutte le scelte traduttive effettuate e non unicamente quelle collegabili alla doppia autorialità di cui gode Carme Riera. Le proposte esistenti all'interno dei *Self-translation Studies* non rispondevano a questo requisito. In primo luogo, il fatto di identificare solo le 'trasformazioni di autotraduzione', come avviene nelle metodologie di Eymar e López López-Gay⁶⁷⁵, mi avrebbe fatta allontanare dall'oggettività che intendevo mantenere, dato che l'identificazione di tecniche di traduzione che solamente un autotraduttore può permettersi presuppone inevitabilmente un giudizio soggettivo che desideravo evitare per quanto possibile.

In secondo luogo, a differenza della proposta di Ramis Llaneras⁶⁷⁶, non volevo realizzare un'analisi quasi filologica, né identificare divergenze dovute a regole morfosintattiche, lessicali o semantiche proprie della lingua, ma, attraverso l'osservazione di tecniche di traduzione impiegate dall'autrice, desideravo identificare le 'trasformazioni di traduzione' nell'accezione assegnata da Anton Popovič per denotare le modifiche apportate in una traduzione tramite l'inserimento di elementi che non sono presenti nell'originale o che lo sono in una posizione diversa⁶⁷⁷. Ho incluso, pertanto, solo i procedimenti legati alla traduzione dei testi e non alla comparazione delle lingue in gioco.

Una volta individuate, nelle autotraduzioni di Carme Riera, le ricorrenze delle 18 tecniche di traduzione proposte da Molina Martínez e Hurtado Albir, ho, quindi, raggruppato le più pertinenti dal punto di vista transcreativo in tre categorie, recuperando le proposte e la terminologia di López López-Gay, Ramis Llaneras e Manterola suggerite per le analisi di tecniche esclusivamente collegabili all'autotraduzione:

1. 'aggiunta': qualsiasi forma di ampliamento.

⁶⁷⁴ cfr. AMPARO HURTADO ALBIR, *op.cit.*, pp.256-271; LUCÍA MOLINA MARTÍNEZ, *op.cit.*, pp.99-117

⁶⁷⁵ MARCOS EYMAR, *op.cit.*; PATRICIA LÓPEZ LÓPEZ-GAY, *(Auto)traducción y (re)creación*, *op.cit.*; -, *La autotraducción literaria: traducibilidad*, *op.cit.*

⁶⁷⁶ JOSEP MIQUEL RAMIS LLANERAS, *Autotraducció. De la teoria*, *op.cit.*

⁶⁷⁷ cfr. ANTON POPOVIČ, "The Concept "Shift of Expression", *op.cit.*, p.189

2. ‘omissione’: qualsiasi forma di soppressione;
3. ‘permutazione’: la combinazione di ‘omissione’ e ‘aggiunta’⁶⁷⁸.

All’interno dell’analisi ognuna di queste è stata poi suddivisa in diverse sottocategorie, a seconda della tipologia degli elementi introdotti, modificati o eliminati, della loro lunghezza e della loro influenza dal punto di vista semantico sulla lettura del romanzo. Inoltre, analogamente a quanto fa Manterola in *La literatura vasca traducida* (2014) quando analizza alcune opere di Bernardo Atxaga⁶⁷⁹, per ogni romanzo ho dedicato una parte dell’analisi all’osservazione della traduzione dei nomi propri presenti nel corpus, sempre con l’obiettivo di dimostrare che Carme Riera realizza transcreazioni delle proprie opere. Si è constatato, infatti, che l’autrice si concede numerose libertà anche quando traduce questi elementi.

Di seguito si possono osservare le tabelle riassuntive delle tecniche di traduzione individuate nei romanzi analizzati. La prima e la seconda tabella raccolgono le ‘aggiunte’, ‘omissioni’ e ‘permutazioni’ individuate in **NQM / NCM** e **VLTM / VTM**, suddivise nelle rispettive sottocategorie. Segue una terza tabella riassuntiva. La quarta e la quinta sono, invece, dedicate alle tecniche di traduzione individuate nella traduzione dei nomi propri presenti nei romanzi, a cui segue, anche in questo caso, una sesta e ultima tabella riassuntiva.

Tecniche di traduzione in NQM / NCM			
Tecnica di traduzione		Frequenza	
Aggiunte		342	
	Amplificazioni		335
	Aggiunta di aggettivi o avverbi		63
	Aggiunta di elementi in enumerazioni		27
	Brevi amplificazioni creative		240
	Lunghe amplificazioni creative		4
	Amplificazioni che correggono errori o migliorano la coesione e la coerenza del testo		0
	Amplificazioni che attenuano o rafforzano il registro		1
	Descrizioni		7

⁶⁷⁸ cfr. PATRICIA LÓPEZ LÓPEZ-GAY, *(Auto)traducción y (re)creación*, op.cit.; –, *La autotraducción literaria: traducibilidad*, op.cit.; JOSEP MIQUEL RAMIS LLANERAS, *Autotraducció. De la teoria*, op.cit., pp.126-147; ELIZABETE MANTEROLA AGIRREZABALAGA, *La literatura vasca traducida*, op.cit., p.200

⁶⁷⁹ cfr. ELIZABETE MANTEROLA AGIRREZABALAGA, *La literatura vasca*, op.cit.

	Descrizioni esplicative		5
	Note a piè di pagina		2
Omissioni		359	
	Omissione di aggettivi o avverbi		51
	Omissione di elementi in enumerazioni		21
	Brevi omissioni creative		266
	Lunghe omissioni creative		12
	Omissioni che attenuano o rafforzano il registro		2
	Omissioni legate al contesto catalano		6
	Omissioni legate al bilinguismo		1
Permutazioni		113	
	Adattamenti		53
	Contesto e bilinguismo		7
	Traduzione di 'Mosso(s) d'Esquadra		43
	Creazione discorsiva		59
	Permutazioni che attenuano o rafforzano il registro		2
	Permutazioni che correggono o migliorano la coesione e la coerenza del testo		2
	Cambiamenti ludici		55
	Permutazione di numeri e marcatori temporali		21

Tecniche di traduzione in VLTM / VTM			
Tecnica di traduzione		Frequenza	
Aggiunte		340	
	Amplificazioni		323
	Aggiunta di aggettivi o avverbi		44
	Aggiunta di elementi in enumerazioni		31
	Brevi amplificazioni creative		193
	Lunghe amplificazioni creative		31
	Amplificazioni che correggono errori o migliorano la coesione e la coerenza del testo		7
	Amplificazioni che attenuano o rafforzano il registro		17
	Descrizioni		17
	Descrizioni esplicative		4
	Aggiunte legate al bilinguismo		13
Omissioni		238	
	Omissione di aggettivi o avverbi		22
	Omissione di elementi in enumerazioni		26
	Brevi omissioni creative		155
	Lunghe omissioni creative		20
	Omissioni che attenuano o rafforzano il registro		11
	Omissioni legate al contesto catalano		3
	Omissioni legate al bilinguismo		1
Permutazioni		106	
	Adattamenti		13
	Traduzione di 'Mosso(s) d'Esquadra		12
	Creazione discorsiva		93
	Permutazioni che attenuano o rafforzano il registro		10

	Permutazioni che correggono o migliorano la coesione e la coerenza del testo		5
	Cambiamenti ludici		78
	Permutazione di numeri e marcatori temporali		42

Tabella riassuntiva delle tecniche di traduzione impiegate in NQM / NCM e VLTM / VTM	
Tecnica di traduzione	Frequenza
Aggiunte	682
Omissioni	597
Permutazioni	219
Totale	1498

Traduzione nomi propri in NQM / NCM		
Tecnica di traduzione	Frequenza	
Trasferimento	177	
Adattamento	63	
Traduzione linguistica o calco	0	
Traduzione creativa	15	
	Ricreazione	7
	Omissione	3
	Aggiunta	5
Totale nomi propri	255	

Traduzione nomi propri in VLTM / VTM		
Tecnica di traduzione	Frequenza	
Trasferimento	232	
Adattamento	71	
Traduzione linguistica o calco	5	
Traduzione creativa	20	
	Ricreazione	11
	Omissione	7
	Aggiunta	2
Totale nomi propri	328	

Tabella riassuntiva delle tecniche di traduzione dei nomi propri in NQM / NCM e VLTM / VTM		
Tecnica di traduzione	Frequenza	
Trasferimento	409	
Adattamento	134	
Traduzione linguistica o calco	5	
Traduzione creativa	35	
	Ricreazione	18
	Omissione	10
	Aggiunta	7
Totale nomi propri	583	

L'osservazione di 'aggiunte', 'omissioni' e 'permutazioni' e delle tecniche impiegate nella traduzione dei nomi propri nelle autotraduzioni dei due romanzi ha permesso di affermare che le autotraduzioni di Carme Riera possono essere considerate delle transcreazioni dei romanzi catalani. L'autrice si è, infatti, riappropriata del processo creativo del testo e, in conformità con le teorie di Haroldo de Campos, si è concessa il privilegio di "añadir, quitar, cambiar y manipular el propio texto a su antojo [...] no decir todo lo que el original dice, decir más o menos"⁶⁸⁰.

Inoltre, Carme Riera ha approfittato dell'occasione per trasformarsi in critica delle proprie creazioni, osservando il proprio testo con una distanza che le ha consentito di scoprire i difetti della prima versione per poterli poi riparare⁶⁸¹.

In conclusione del presente lavoro, considero necessario sottolineare i limiti imposti dall'analisi di due romanzi di una sola autrice, limiti che sono, allo stesso tempo, uno stimolo e incoraggiamento a nuovi studi. Un progetto di ricerca più ampio potrebbe, infatti, prendere in considerazione l'attività transcreativa nel mondo ispanico attraverso differenti autori, alcuni citati nel corso del presente lavoro, e altri che in Ispanoamerica scrivono le loro opere in una lingua indigena per poi autotradursi in castigliano, aprendo così nuovi percorsi all'interno della giovane disciplina dei *Self-translation Studies* e delle sue molteplici possibilità.

⁶⁸⁰ CARME RIERA, "Unas notas", *op.cit.*, pp.397-398

⁶⁸¹ cfr. *Ivi*, p.396

Bibliografia e sitografia

ABELLA, ANNA, “Carme Riera, en el ‘gris oscuro’ de la pederastia y la corrupción”, *El Periódico*, 20 marzo 2018, online <<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20180320/carme-riera-novela-negra-vengare-tu-muert-6703534>> (consultato il 21/03/2021)

ALBERTAZZI, SILVIA, “Ariel Dorfman o della bigamia linguistica”, in ANDREA CECCHERELLI – GABRIELLA ELINA IMPOSTI – MONICA PEROTTO, *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna 2013, pp.297-305

ALIGHIERI, DANTE, *Convivio*, I, VII, online <http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_1/t12.pdf> (consultato il 18/11/2021)

ALPHA CRC, online <<https://www.alphacrc.com/transcreation-and-creative-content/transcreation/>> (consultato il 10/06/2021)

ANSELMINI, SIMONA, *On Self-translation. An Exploration in Self-translators' Teloi and Strategies*. LED Edizioni Universitarie, Milano 2012

--, “Selftranslators’ rewriting in freedom: new insights from product-based translation studies”, *TESTO & SENSO*, 19, 2018, online <https://testoesenso.it/index.php/testoesenso/article/view/388/pdf_248> (consultato il 27/04/2021)

ARNAU I SEGARRA, PILAR, “Laila o la deliberada invisibilidad de la cultura catalana”, in IWONA KASPERSKA – IRLANDA VILLEGAS – AMAIA DONÉS MENDIA (a cura di) *Ideologías en traducción. Literatura, didáctica, cultura*, Peter Lang, Frankfurt 2016, pp.19-38

ASCUNCE, JOSÉ ÁNGEL, *B. Atxaga. Los demonios personales de un autor*, Saturaran, San Sebastián 2000

AUTOTRAD, “L’autotraduction littéraire comme domaine de recherche”, *Atelier de traduction*, 7, 2007, pp.91-100

BALLARD, MICHEL, *La traduction: de l’anglais au français*, Nathan, Paris 1987

BARÁ LOURO, SABELA, “Autotraducción y traducción ajena: Fina Casalderrey”, *Transfer*, 15, 1-2, 2020, pp.251-275

BASSNETT, SUSAN, *Translation Studies*, Routledge, London and New York 2014 [1980]

--, "L'autotraduzione come riscrittura", in ANDREA CECCHERELLI – GABRIELLA ELINA IMPOSTI – MONICA PEROTTO (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna 2013, pp.31-43

BASSNETT, SUSAN – LEFEVERE, ANDRÉ (a cura di), *Translation/History/Culture: A Sourcebook*, Routledge, London/New York 1992

--, *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Multilingual Matters, Clevedon 1998

BECKETT, SAMUEL, *Letters to Thomas Mac Greevy*, MS 10402, Manuscripts Department, Trinity College Dublin Library 1957

BENETELLO, CLAUDIA, "Transcreation as creation of a new original: A NortonTM case study", in MARIAGRAZIA DE MEO – EMILIA DI MARTINO – JOANNA THORNBORROW (a cura di), *Creativity in Translation/ Interpretation and Interpreter/Translator Training*, Aracne, Ariccia 2016, pp.257-260

BENSE, MAX, "Das Existenzproblem der Kunst", *Augenblick. Tendenz und Experiment*, 1 (maggio 1958), pp.4-10

BERNAL-MERINO, MIGUEL, "On the Translation of Video Games", *The Journal of Specialised Translation*, 7, 2006, pp. 22-36

BLANCO AMOR, EDUARDO, *Las musarañas*, Editorial Euros, Barcelona 1975

BNE, *Carme Riera, galardonada con el Premio Atlántida 2019 del Gremio de Editores de Cataluña*, online <<http://www.bne.es/es/AreaPrensa/noticias2019/1210-carme-riera-galardonada-premio-atlantida-2019.html>> (consultato il 11/06/2021)

BOLLETTIERI BOSINELLI, ROSA MARIA, "Transcreative Joyce", *Scientia Traductionis*, 8, 2010, pp.190-193

BONOMI, ANDREA, *Le vie del riferimento*, Bompiani, Milano 1975

BORDA, ITXARO, "Etxetik etxera itzuliz", Conferencia inédita ofrecida en los cursos de verano organizados por UEU, Bayona 2013

BORGES, JORGE LUIS, "Mallorca", *El Día*, 21, XI, 1926

BRANCHADELL, ALBERT, "Política lingüística i traducció a Catalunya. Una conversa amb Lluís Jou", *Quaderns*, 10, 2003, pp.155-184

BRANDED TRANSLATIONS, online <<http://www.brandedtranslations.com/transcreation/>> (consultato il 10/06/2021)

BRUNETTI, GIUSEPPINA, "L'autotraduzione nel Medioevo occidentale: esempi e riflessioni", in ANDREA CECCHERELLI – GABRIELLA ELINA IMPOSTI – MONICA PEROTTO (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna 2013, pp.223-139

BUJALDÓN, LILA – BISTUÉ, BELÉN – STOCCO, MELISA (a cura di), *Literary Self-Translation in Hispanophone Contexts. Europe and the Americas*, Palgrave Macmillan, Cham 2019

CÁMARA AGUILERA, ELVIRA, “The Translation of Proper Names in Children’s Literature”, *AILIJ*, 7, 1, 2008, pp.47-61

CAMPOS, DÉBORA, *Carme Riera y la riqueza de vivir entre lenguas*, online <<https://www.pressreader.com/argentina/revista-n/20190316/281509342513737>> (consultato il 12/06/2021)

CALVET, LOUIS-JEAN, *Pour une écologie des langues du monde*, Plon, Paris 1999

--, *Le marché aux langues*, Plon, Paris 2001

CALVET, LOUIS-JEAN – CALVET, ALAIN, *Baromètre Calvet des langues*, 2012, online <<http://wikilf.culture.fr/barometre2012/>> (consultato il 10/01/2021)

CÁRCELES, FRAN, *Carme Riera: “Aún hay que hacer esfuerzos para que el español sea reconocido en el mundo tecnológico y económico”*, online <<https://www.larazon.es/andalucia/20210604/224f4fjoynewtdtsotagc45c7m.html>> (consultato il 11/06/2021)

CASANOVA, PASCALE, *La République mondiale des Lettres*, Éditions du Seuil, Paris 1999

--, “Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144, 2002, pp.7-20; trad. ing. di B. Siobhan, "Consecration and Accumulation of Literary Capital: Translation as unequal exchange", in MONA BAKER (a cura di), *Critical Readings in Translation Studies*, Routledge, London/New York 2010, pp.285-303

CASTILLO GARCÍA, GEMA SOLEDAD, *La (auto)traducción como mediación entre culturas*, Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares 2006

CASTRO, OLGA, “Apropiación cultural en las traducciones de una obra (autotraducida): la proyección exterior de *Herba Moura*, de Teresa Moure”, in XOSÉ MANUEL DASILVA – HELENA TANQUEIRO (a cura di), *Aproximaciones a la autotraducción*, Editorial Académica del Hispanismo, Vigo 2011, pp.23-43

CASTRO, OLGA – MAINER, SERGI – PAGE, SVETLANA (a cura di), *Self-Translation and Power. Negotiating Identities in European Multilingual Contexts*, Palgrave Macmillan, London 2017

CCMA, *Carme Riera*, online <<http://www.ccma.cat/tv3/alcarta/programa/carme-riera/video/5388851/>> (consultato il 13/06/2021)

--, *Carme Riera debuta en la novel·la negra*, online <<http://www.ccma.cat/tv3/alcarta/programa/carme-riera-debuta-en-la-novella-negra/video/3411592/>> (consultato il 21/10/2021);

--, *Carme Riera parla de pederàstia i corrupció a "Venjaré la teva mort"*, online <<https://www.ccma.cat/catradio/alacarta/llobres-per-escoltar/carme-riera-parla-de-pederastia-i-corrupcio-a-venjare-la-teva-mort/audio/996822/>> (consultato il 21/03/2021)

--, CCMA, *Carme Riera s'endinsa per primera vegada en la novel·la negra*, online <<http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/programa/carme-riera-sendinsa-per-primera-vegada-en-la-novella-negra/video/3399111/>> (consultato il 21/10/2021)

--, *Carme Riera: "S'ha de sorprendre el lector però no prendre-li el pèl"*, online <<https://www.ccma.cat/catradio/alacarta/el-mati-de-catalunya-radio/carme-riera-sha-de-sorprendre-el-lector-pero-no-prendre-li-el-pel/audio/996112/>> (consultato il 21/03/2021)

--, *Carme Riera: "Un llibre que no es llegeix és un llibre mort"*, online <<http://www.ccma.cat/catradio/alacarta/programa/carme-riera-un-llibre-que-no-es-llegeix-es-un-llibre-mort/video/5093931/>> (consultato il 14/06/2021)

--, *L'esmorzar d'escriptors. "Temps d'innocència", la novel·la de Carme Riera*, online <<http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/programa/lesmorzar-descriptors-i-temps-dinnocencia-la-novella-de-carme-riera/video/4546951/>> (consultato il 14/06/2021)

--, *Riera: "L'acadèmic que ve de territori bilingüe aporta riquesa a la Reial Acadèmia de la Llengua"*, online <<http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/programa/riera-lacademic-que-ve-de-territori-bilingue-aporta-riquesa-a-la-reial-academia-de-la-llengua/video/4066910/>> (consultato il 14/06/2021)

CECCHERELLI, ANDREA, "Autotraduttori polacchi del Novecento: un saggio di ricognizione", in ANDREA CECCHERELLI – GABRIELLA ELINA IMPOSTI – MONICA PEROTTO, *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna 2013, pp.169-182

CECCHERELLI, ANDREA – ELINA IMPOSTI, GABRIELLA – PEROTTO, MONICA (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna 2013

CEDRO, *Carme Riera nueva presidenta de CEDRO*, online <<https://www.cedro.org/ca/sala-de-premsa/noticies/noticia/2021/01/28/carme-riera-nueva-presidenta-de-cedro>> (consultato l'11/06/2021)

CHATTERJEE, DEBJANI – ARA, SAFURAN, *Barbed Lines - Katar Rekha*, BWSG Book Project & Yorkshire Art Circus, Sheffield 1990

CIGADA, SARA – RIGOTTI, EDDO (a cura di), *La comunicazione verbale*, APOGEO, Milano 2004

COCCIOLI, CARLO, *Piccolo Karma*, Mondadori, Milano 1987

--, *Tutta la verità*, Rusconi, Milano 1995

COCCO, SIMONA, “Lost in (Self-)Translation?: Riflessioni sull’autotraduzione”, *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell’Università di Sassari*, 6, 2009, pp.103-118

COHN, RUBY, “Samuel Beckett Self-Translator”, *PMLA*, 76, 1961, pp.613-621

COLLINGE, LINDA, *Beckett traduit Beckett: de Malone meurt à Malone Dies l’imaginaire en traduction*, Librairie Droz, Ginevra 2010

CONDE, ALFREDO, “La autotraducción como creación”, *Quimera*, 210, 2002, pp.20-26

CORDINGLEY, ANTHONY, “La passione dell’autotraduzione: una prospettiva masocritica”, in ANDREA CECCHERELLI – GABRIELLA ELINA IMPOSTI – MONICA PEROTTO, *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna 2013, pp.63-75

--, *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, Continuum, London 2013

COTONER CERDÓ, LUISA, “Supresión-adaptación-amplificación, tres procedimientos de la estrategia traductora de Carme Riera”, in SOLANGE HIBBA – MONIQUE MARTÍNEZ (a cura di), *Traduction adaptation réécriture dans le monde hispanique contemporain*, Presses Universitaires Du Mirail, Tolosa 2006, pp.42-51

--, “Variación cultural, técnicas y procedimientos estilísticos a propósito de las autotraducciones al castellano de Carme Riera”, *Tejuelo*, 10, 2011, pp.10-27

COTS MONER, JORDI, *L’avet valent*, La Galera, Barcelona 1966, trad. gal. di X. Torres, *O abeto valente*, La Galera, Vigo 1966

CURAT, HERVE – FRANK R. HAMLIN, “Désignation, référence et la distinction entre noms propres et noms communs”, *Zeitschrift zur romanische Philologie*, CIX 1/2, 1993, pp.1-15

DASILVA, XOSÉ MANUEL, *Babel entre nós. Escolma de textos sobre a traducción en Galicia*, Universidade de Vigo, Vigo 2003

--, “Autotraducirse en Galicia: ¿bilinguismo o diglosia?”, *Quaderns. Revista de traducció*, 16, 2009, pp.143-156

--, “La autotraducción vista por los escritores gallegos”, Ponencia presentada en el Coloquio Internacional *Las relaciones entre las literaturas ibéricas*, 18-20 de Junio de 2009, Barcelona, Universidad Pompeu Fabra

--, “La autotraducción vista por los escritores gallegos”, in ENRIC GALLÉN – FRANCISCO LAFARGA – LUIS PEGENAUTE (a cura di), *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*, Peter Lang, Bern 2010, pp.265-279

--, “La autotraducción transparente y la autotraducción opaca”, in XOSÉ MANUEL DASILVA – HELENA TANQUEIRO (a cura di), *Aproximaciones a la autotraducción*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo 2011, pp.45-67

--, *Estudios sobre la autotraducción en el espacio ibérico*, Peter Lang, Bern 2013

--, “L'autotraduzione ispano-portoghese nella Penisola Iberica”, in ANDREA CECCHERELLI – GABRIELLA ELINA IMPOSTI – MONICA PEROTTO (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna 2013, pp.211-221

--, “Pròleg”, in JOSEP MIQUEL RAMIS LLANERAS, *Autotraducció. De la teoria a la pràctica*, Eumo Editorial, Universitat de Vic 2014, pp.7-11

--, “La opacidad de la autotraducción entre lenguas asimétricas”, *TRANS: revista de traductología*, 19, 2, 2015, pp.171-182

--, “Bilingüismo literario y autotraducción en Galicia”, in ENRIC GALLÉN – JOSÉ FRANCISCO RUIZ CASANOVA (a cura di), *Bilingüisme, autotraducció i literatura catalana*, Punctum, Lleida 2018, pp.13-38

--, “La autotraducción como versión prototípica”, *Meta*, 63, 1, 2018, pp.235-252

DASILVA, XOSÉ MANUEL – TANQUEIRO, HELENA (a cura di), *Aproximaciones a la autotraducción*, Editorial Academica del Hispanismo, Vigo 2011

DE CAMPOS, HAROLDO, “Da tradução como criação e como crítica”, in *Metalinguagem: Ensaios de teoria e crítica literaria*, Vozes, Petrópolis 1967, pp.21-38

--, “Tradução como criação e crítica”, 1967, trad. it. di Andrea Lombardi – Gaetano D’Itria, “Della traduzione come creazione e come critica”, in ANDREA LOMBARDI – GAETANO D’ITRIA (a cura di), *Traduzione, transcreazione. Saggi*, Pèdipus, Salerno 2016, pp.27-52

--, “Transluciferação Mefistofaústica”, in HAROLDO DE CAMPOS, *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, Perspectiva, São Paulo 1981, pp.179-209

--, “Da Transcrição. Poética e semiótica da operação traductora”, *Cadernos Viva Voz*, Belo Horizonte, FALE/UFMG 2009, pp.9-31

DE CAMPOS, AUGUSTO – PIGNATARI, DÉCIO – DE CAMPOS, HAROLDO, *Teoria da Poesia Concreta*, Ateliê, S. Paulo 2006

DE CERVANTES, MIGUEL, *Don Quijote de la Mancha I*, (edición de John Jay Allen) Cátedra, Madrid, 2012

--, *Don Quijote de la Mancha II*, (edición de John Jay Allen) Cátedra, Madrid, 2012

DEL CAÑO, XOSÉ MANUEL, *O misterio de Carlos G. Reigosa*, Edicións Xerais de Galicia, Vigo 2007

DELISLE, JEAN, *La traduction raisonnés. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*, Coll. Pédagogie de la traduction, 1, Les Presses de l'Université d'Ottawa 1993

DE MELO NETO, JOÃO CABRAL, *Terceira feira*, Editora do Autor, Rio de Janeiro 1961

DESIDERI, PAOLA, “L’operazione autotraduttiva, ovvero la seduzione delle lingue allo specchio”, in MARCIAL RUBIO ÁRQUEZ – NICOLA D’ANTUONO (a cura di), *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, LED Edizioni Universitarie, Milano 2012, pp.11-32

DE SWAAN, ABRAM, “The Emergent World Language System: an Introduction”, *International Political Science Review/Revue Internationale de science politique*, 14, 3, 1993, pp.219-226

--, *Words of the World: the Global Language System*, Polity Press, Cambridge 2001

DE TORO, SUSO, “La traducción: todo un milagro”, 1999, *El Mundo*, 18 settembre 1999

DE UNAMUNO, MIGUEL, “Sobre la lectura e interpretación del *Quijote*”, *Obras Completas*, vol.3, Escelicer, Madrid 1966, pp.842-860

DI GIOVANNI, ELENA, “Translations, Transcreations and Transrepresentations of India in the Italian Media”, *Meta: Journal des traducteurs*, 53, 1, 2008, pp.26-43

DIZIONARIO GARZANTI LINGUISTICA, “Originale” online <<https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=originale>> (consultato il 17/08/2021)

DOMÍNGUEZ, LOURDES, “Entrevista a Unai Elorriaga”, *Avui*, 22/05/2003, pp.8-9

DOMÍNGUEZ PÉREZ, MÓNICA, *Las traducciones de literatura infantil y juvenil en el interior de la Comunidad Interliteraria Específica Española (1940-1980)*, Tesi di dottorato, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela 2008

--, “Fenómenos de traducción frecuentes entre literaturas de una misma comunidad interliteraria específica”, in ENRIC GALLÉN – FRANCISCO LAFARGA – LUIS PEGENAUTE (a cura di), *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*, Peter Lang, Bern 2010, pp.61-76

--, “Autotraducciones de literatura infantil entre el gallego y el castellano”, *Moenia*, 18, 2012, pp.511-528

DURIŠIN, DIONYZ, *Communautés interlittéraire spécifiques 6: notions et principes*, Académie Slovaque des Sciences, Bratislava, 1993

ECO, UMBERTO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979

--, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano 1994

--, “Come se si scrivessero due libri diversi”, in ANDREA CECCHERELLI – GABRIELLA ELINA IMPOSTI – MONICA PEROTTO (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna 2013, pp.25-29

ELKARRIZKETAK, LIBURUAK, *Pasaia Blues – Harkaitz Cano*, online <<https://postdata.elkar.eus/pasaia-blues-harkaitz-cano/>> (consultato il 22/08/2021)

ENCICLOPEDIA TRECCANI, “Nomi comuni”, online <[http://www.treccani.it/enciclopedia/nomi-comuni_\(La_grammatica-italiana\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/nomi-comuni_(La_grammatica-italiana)/>) (consultato il 20/03/2021)

--, “Nomi propri”, online <[https://www.treccani.it/enciclopedia/nomi-propri_\(La-grammatica-italiana\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/nomi-propri_(La-grammatica-italiana)/>) (consultato il 20/03/2021)

--, “Originale”, online <<https://www.treccani.it/vocabolario/originale/>> (consultato il 17/08/2021)

ETXEBARRÍA ARÓSTEGUI, MAITENA, *El bilingüismo en el Estado español*, Ediciones FBV, Bilbao 1995

EYMAR, MARCOS, *La langue plurielle: le bilinguisme littéraire franco-espagnol dans les lettres hispano-américaines (1890-1950)*, Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, Paris 2008

EVEN-ZOHAR, ITAMAR, “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”, *Papers in Historical Poetics*, Porter Institute, Tel Aviv, 11, 1, 1978, pp.21-28

--, “Polysystem Theory”, *Poetics Today*, 11, 1990, pp.9-26

FANEGO PÉREZ, TOMÁS, “Alfonso Ortiz traductor de Alfonso Ortiz: un discurso dirigido a los reyes católicos” citato in JULIO CÉSAR SANTOYO, “Autotraducciones intrapeninsulares: motivos históricos, razones actuales”, in ENRIC GALLÉN – FRANCISCO LAFARGA – LUIS PEGENAUTE (a cura di), *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*, Peter Lang, Bern 2010, pp.365-380

FEDERMAN, RAYMOND, *Critifiction: Postmodern Essays*, State University of New York Press, New York 1993

--, *A voice within a voice: Federman Translating/Translating Federman*, 1996, online <<http://www.federman.com/rfsr2.htm>>, (consultato il 20/08/2021)

FERRARO, ALESSANDRA – GRUTMAN, RAINIER (a cura di), *L'autotraduction littéraire: perspectives théoriques*, Garnier, Paris 2016

FERRÉ, ROSARIO, *Ofelia a la deriva en las aguas de la memoria*, in *El coloquio de las perras*, Editorial Cultural, Río Piedras, Puerto Rico 1990, pp.67-82

FIRADELLIBRE2012, *Carme Riera*, online
<<https://www.youtube.com/watch?v=ITHlqrpC9rI>> (consultato il 14/06/2021)

FITCH, BRIAN, *Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work*, University of Toronto Press, Toronto 1998

FRANCO AIXELÁ, JAVIER, *La traducción condicionada de los nombres propios (inglés-español): análisis descriptivo*, Almar, Salamanca 2000

FRANCO CARVALHAL, TÂNIA – SÁ REBELLO, LÚCIA – CUNHA FERREIRA, ELIANE FERNANDA (a cura di), *Transcrições: teoria e práticas – em memória de Haroldo de Campos*, Editora Evangraf, Porto Alegre 2004

FREDDI, GIOVANNI, *Lingue: strumenti di humanitas*, EDUCatt, Milano 2010

GABALLO, VIVIANA, “Exploring the boundaries of transcreation in specialized translation”, *ESP Across Cultures*, 9, 2012, pp. 95-113, online
<<https://goo.gl/TxB3VJ>> (consultato il 26/07/2021)

GALLÉN, ENRIC – LAFARGA, FRANCISCO – PEGENAUTE, LUIS (a cura di), *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*, Peter Lang, Bern 2010

GARCÍA CELA, CARMEN, “Samuel Beckett y la auto-traducción”, in FRANCISCO LAFARGA – ROBERTO DENGLER (a cura di), *Teatro y traducción*, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona 1995, pp. 251-261

GARCÍA YEBRA, VALENTÍN, *Teoría y práctica de la traducción*, vol. 1, Editorial Gredos, Madrid 1989

GENETTE, GÉRARD, *Seuils*, Seuil, Paris 1987

--, *L'œuvre d'art: immanence et transcendance*, Éditions du Seuil 1994

GENTES, EVA, Blog Self-translation, <http://self-translation.blogspot.it/> (consultato il 05/11/2020)

--, *Bibliography on self-translation: Update 2012*, <http://self-translation.blogspot.it/2012/11/bibliography-on-self-translation-update.html>
(consultato il 05/11/2020)

--, *Bibliography on self-translation: Update June 2021*, <https://self-translation.blogspot.com/2021/07/update-bibliography-on-self-translation.html>
(consultato il 19/11/2021)

GENTZLER, EDWIN, *Contemporary Translation Theories*, Multilingual Matters, Clevedon 2001

GILE, DANIEL, “Observational Studies and Experimental Studies in the Investigation of Conference Interpretation”, *Target*, 10, 1, 1998, pp.69-93

GLENN, KATHLEEN, “Conversation with Carme Riera”, *Catalan Review*, VIII, 1-2, 1994, pp.203-209

--, “Conversation with Carme Riera”, in KATHLEEN GLENN (a cura di), *Moveable Margins: The Narrative Art of Carme Riera*, Associated University Presses, London 1999, pp.39-57

GOPINATHAN, GOVINDAPANICKER, “Translation, Transcreation and Culture. Theories of Translation in Indian Languages”, in THEO HERMANS (a cura di), *Translating Others*, St Jerome Publishing, Manchester 2006, vol.2, pp.236-246

GRUTMAN, RAINIER, “Auto-translation”, in MONA BAKER (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London & New York 1998, pp.17-18

--, “L’autotraduction: dilemme social et entre-deux textuel”, *Atelier de Traduction*, 7, 2007, pp.193-202

--, “La autotraducción en la galaxia de las lenguas”, *Quaderns. Revista de traducció*, 16, 2009, pp.123-134

--, “Self-translation”, in MONA BAKER – GABRIELA SALDANHA (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London-New York 2009, pp.257-260

--, “Diglosia y autotraducción “vertical” (en y fuera de España)”, in XOSÉ MANUEL DASILVA – HELENA TANQUEIRO (a cura di), *Aproximaciones a la autotraducción*, Editorial Académica del Hispanismo, Vigo 2011, pp.69-91

--, “L’autotraduzione «verticale» ieri e oggi (con esempi dalla Spagna cinquecentesca e novecentesca)”, in MARCIAL RUBIO ÁRQUEZ – NICOLA D’ANTUONO (a cura di) *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, LED Edizioni Universitarie, Milano 2012, pp.33-48

--, “Beckett e oltre: autotraduzioni orizzontali e verticali”, in ANDREA CECCHERELLI – GABRIELLA ELINA IMPOSTI – PEROTTO, MONICA, *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna 2013, pp.45-61

--, “L’autotraduction, de la galerie de portraits à la galaxie des langues”, in ALESSANDRA FERRARO – RAINIER GRUTMAN (a cura di), *L’Autotraduction littéraire. Perspective théoriques*, Classiques Garnier, Parigi 2016, pp.14-30

HERMANS, THEO (a cura di), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Croom Helm, London 1985

HERMANS, THEO, “On Translating Proper Names, with reference to De Witte and Max Havelaar”, in MICHAEL J. WINTLE (a cura di), *Modern Dutch Studies. Essays*

in honour of Professor Peter King on the occasion of his retirement, Athlone, London 1988, pp.11-28

--, *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained*, St. Jerome Publishing, Manchester 1999

HERNÁNDEZ GARCÍA, CARMEN, *Algunas cuestiones más sobre el contacto de lenguas: Estudio de la interferencia lingüística del catalán en el español de Cataluña*, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona 1998

HERNÁNDEZ, PAU JOAN, “Bernardo Atxaga i la desobediència del traductor”, *Visat*, 11, 2011, online <<http://www.visat.cat/literatura-universal-catala/cat/autor/143/bernardo-atxaga.html>> (consultato il 19/08/2021)

HINA, HORST, “Traducción y reescritura: Carme Riera como escritora bilingüe”, in PILAR ARNAU I SEGARRA – PERE JOAN I TOUS – MANFRED TIETZ (a cura di), *Escribir entre dos lenguas. Escritores catalanes y la elección de la lengua literaria / Escriure entre dues llengües. Escriptors catalans i l’elecció de la llengua literària*, Edition Reichenberger, Kassel 2002, pp.131-142

HOKENSON, JAN WALSH– MUNSON, MARCELLA, *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self–Translation*, St. Jerome Publishing, Manchester 2007

HOLMES, JAMES S., “The Name and Nature of Translation Studies”, in JAMES S. HOLMES, *Translated!: Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Rodopi, Amsterdam 1988, pp. 66-80

HOUSE, JULIANE, *A Model for Translation Quality Assessment*, Gunter Narr, Tubinga 1977

HURTADO ALBIR, AMPARO, *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*, Cátedra, Madrid 2014 [2001]

HYDER, QURRATULAIN, *Fiume di fuoco*, Vicenza, Neri Pozza, Vicenza 2009

IMPOSTI, GABRIELLA ELINA, “Janus Bifrons, Janus Cerus: strategie traduttive e autotraduttive in Nabokov”, in ANDREA CECCHERELLI – GABRIELLA ELINA IMPOSTI – MONICA PEROTTO, *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna 2013, pp.255-266

INSTITUT RAMON LLULL, *Conversa amb Pau Miró a la Universitat de Milà*, online <<https://www.youtube.com/watch?v=b-NP8UW9Xvo>> (consultato il 29/04/2021)

KING, STEWARD, *Escribir la catalanidad. Lengua e identidades culturales en la narrativa contemporánea de Cataluña*, Tamesis, Woodbridge 2012

KLEIBER, GEORGES, *Problèmes de référence: descriptions définies et noms propres*, Klincksieck, Paris 1981

- KOTHARI, RITA, *Translating India*, St Jerome, Manchester 2003
- KOLLER, WERNER, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Quelle & Meyer, Heidelberg 1992 [1979]
- KRISTEVA, IRENA, “Ezra Pound: La poetica della transcreazione”, *Parallèles*, 28, 2, 2016, pp.76-90
- LAGARDE, CHRISTIAN – TANQUEIRO, HELENA (a cura di), *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, Lambert-Lucas, Limoges 2013
- LAL, PURUSHOTTAMA, *Great Sanskrit Plays in Modern Translation*, ND Publishing, New York 1957
- , *Transcreation*, Writers Workshop, Calcutta 1972
- , *Transcreation: Seven Essays on the Art of Transcreation*, A Writers Workshop Publication, Calcutta 1996
- LAMBERT, JOSÉ – VAN GORP, HENDRIK, “On describing translations”, in JOSÉ LAMBERT – DIRK DELABASTITA – LIEVEN D’HULST – REINE MEYLAERTS (a cura di), *Functional Approaches to Translation and Culture: Selected Papers by José Lambert*, John Benjamins, Amsterdam and Philadelphia 2006 [1985], pp.37-47
- LANDA, MARIASUN, “La autotraducción como reescritura creativa”, in SOLANGE HIBBA – MONIQUE MARTÍNEZ (a cura di), *Traduction adaptation réécriture dans le monde hispanique contemporain*, Presses Universitaires Du Mirail, Tolosa 2006, pp.52-61
- LATHEY, GILIAN, *Translating Children’s Literature*, Routledge, London and New York 2016
- LA VANGUARDIA, “Carme Riera debuta con 'Naturaleza casi muerta' en el género policíaco”, online <<https://www.lavanguardia.com/cultura/20120203/54248644358/carme-riera-debuta-naturaleza-casi-muerta-genero-policiaico.html>> (consultato il 20/11/2021)
- LÁZARO, ROSARIO, “Haroldo de Campos: recorrido por sus textos teóricos sobre traducción y estado de traducción al castellano”, *Mutatis Mutandis*. 5, 2, 2012, pp.370-390
- LEFEVERE, ANDRÉ, *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Framework*, MLA, New York 1992
- , *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London/New York 1992
- LOMBARDI, ANDREA – D’ITRIA, GAETANO (a cura di), *Haroldo de Campos. Traduzione, transcreazione, saggi*, Pèdipus, Salerno 2016

LOMBARDI, ANDREA, “Una condizione babelica. Haroldo de Campos traduttore”, postfazione di ANDREA LOMBARDI – GAETANO D’ITRIA (a cura di), *Haroldo de Campos. Traduzione, transcreazione, saggi*, Pèdipus, Salerno 2016, pp.149-163

LONGLAND, JEAN R., “Three Portuguese Poets in Self-Translation”, *Translation Review*, 21-22, 1986, pp.2-26

LÓPEZ GASENI, JOSÉ MANUEL, “La autotraducción en la LIJ vasca”, *ANILLJ*, 5, 2007, pp.147-164

LÓPEZ LÓPEZ-GAY, PATRICIA, *(Auto)traducción y (re)creación: Un pájaro quemado vivo*, de Agustín Gómez Arcos, Instituto de Estudios Almerienses, Almería 2005

--, “Conversación con Jorge Semprún. Sobre autotraducción. De los recuerdos y sus formas de reescritura”, *Quaderns, Revista de traducció*, 16, 2008, pp.157-164

--, *La autotraducción literaria: traducibilidad, fidelidad, visibilidad. Análisis de las autotraducciones de Agustín Gómez-Arcos y Jorge Semprún*, tesi di dottorato, Université Paris Diderot e Universidad Autónoma de Barcelona 2008

--, “Pour une visibilité de la traduction?: L’autotraduction en tant que produit culturel dans le champ littéraire”, *Quaderns: Revista de Traducció*, 16, 2009, pp.113-116

--, “Apuntes sobre la visibilidad en la autotraducción realizada a, o entre, lenguas ibéricas”, in ENRIC GALLÉN – FRANCISCO LAFARGA – LUIS PEGENAUTE (a cura di), *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*, Peter Lang, Bern 2010, pp.281-293

--, “La traducción, la autoría y la vida. Sobre la autotraducción de Jorge Semprún”, in XOSÉ MANUEL DASILVA – HELENA TANQUEIRO (a cura di), *Aproximaciones a la autotraducción* Editorial Academia del Hispanismo, Vigo 2011, pp.93-110

LUPETTI, MONICA – TOCCO, VALERIA (a cura di), *Traduzione e autotraduzione un percorso attraverso i generi letterari*, Edizioni ETS, Pisa 2013

LUSETTI, CHIARA, “I *Self-translation Studies*: panorama di una disciplina”, in GABRIELLA CARTAGO – JACOPO FERRARI (a cura di), *Momenti di storia dell’autotraduzione*, LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano 2018, pp.153-167

MANGIRON HEVIA, CARMEN – O’HAGAN, MINAKO (a cura di), “Game localisation: unleashing imagination with ‘restricted’ translation”, *The Journal of Specialised Translation*, 6, 2006, pp.10-21

MANRIQUE SABOGAL, WINSTON, *La escritora Carme Riera, Premio Nacional de las Letras*, online <https://elpais.com/cultura/2015/11/03/actualidad/1446543455_208259.html> (consultato il 13/06/2021)

MANTEROLA AGIRREZABALAGA, ELIZABETE, *Catalogo ELI*, online <<http://www.ehu.es/ehg/eli/>> (consultato il 23/10/2020)

--, “La autotraducción en la literatura vasca”, in XOSÉ MANUEL DASILVA – HELENA TANQUEIRO (a cura di), *Aproximaciones a la autotraducción*, Editorial Academica del Hispanismo, Vigo 2011, pp.111-140

--, “Escribir y (auto)traducir en un sistema literario diglósico: la obra de Bernardo Atxaga”, in CHRISTIAN LAGARDE – HELENA TANQUEIRO (a cura di), *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, Lambert-Lucas, Limoges 2013, pp.61-67

--, *La literatura vasca traducida*, Peter Lang, Bern 2014

--, “La autotraducción en el contexto vasco: entre distancia interlingüística y la constitución de un campo literario nacional transfronterizo”, *Glottopol. Revue de sociolinguistique en ligne*, 25, 2015, pp.71-87

--, “Collaborative Self-translation in a Minority Language: Power Implications in the Process, the Actors and the Literary Systems Involved”, in OLGA CASTRO – SERGI MAINER – SVETLANA PAGE (a cura di), *Self-Translation and Power. Negotiating Identities in European Multilingual Contexts*, Palgrave Macmillan, London 2017, pp.191-216

MARGOT, JEAN CLAUDE, *Traduire sans trahir*, l'Age d'Homme, Lausana 1979

MARÍ, ANTONI, *El Camí de Vincennes*, Edicions 62, Barcelona 1995

--, *El Camino de Vincennes*, Tusquets Editor, Barcelona 1995

--, “L'experiència de l'autotraducció”, *Quaderns Divulgatius*, 8, 1997, pp.53-63

--, “La autotraducción: entre fidelidad y licencia”, *Quimera. Revista de Literatura*, 210, 2002, pp.15-16

MARINO, ELISABETTA, “La transcreazione come forma di autotraduzione. La produzione bilingue del Bengali Women's Support Group”, *Testo & Senso*, 19, 2018, online <https://testoesenso.it/index.php/testoesenso/article/view/393/pdf_253> (consultato il 27/07/2021)

MARTÍNEZ-LAGE, MIGUEL, “Estimar la estima (II)”, *El Trujamán*, online <https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/mayo_03/30052003.htm> (consultato il 21/06/2021)

MATA, RODOLFO, *De la razón antropofágica y otros ensayos*, Siglo XXI, Mexico 2000

MAVRODIN, IRINA, “L'Autotraduction: une œuvre non simulacre”, *Atelier de traduction. Dossier: L'Autotraduction*, 7, 2007, pp.51-56

MENDOZA, EDUARDO, *Restauració*, Seix Barral, Barcelona 1990

--, *Restauración*, Seix Barral, Barcelona 1991

MERCURI, VALENTINA, “Autotraducción, libertad de autor y mediación cultural: El caso del italiano Carlo Coccioli”, *Quaderns. Revista de traducció*, 16, 2009, pp.135-142

--, PICCOLO KARMA de *CARLO COCCIOLI: un caso extremo de autotraducción*, tesi di dottorato, Universidad Autónoma de Barcelona 2010

--, “Autotraduzione e autobiografia”, in ANDREA CECCHERELLI – GABRIELLA ELINA IMPOSTI – MONICA PEROTTO (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna 2013, pp.307-320

MÍGUEZ, MARÍA, “Domingo Villar: Es más fácil entender la historia de España leyendo a Vázquez Montalbán”, *El Mundo*, 4 ottobre 2010, online <<http://www.elmundo.es/elmundo/2010/10/03/galicia/1286130050.html>> (consultato il 28/08/2021)

MILTON, JOHN – BANDIA, PAUL FADIO (a cura di), *Agents of Translation*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia 2009

MOLINA MARTÍNEZ, LUCÍA, *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español*, Tesi di dottorato, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra 2001

MONTINI, CHIARA, “Tradurre un testo autotradotto: Mercier et/and/e Camier”, in ANDREA CECCHERELLI – GABRIELLA ELINA IMPOSTI – MONICA PEROTTO (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna 2013, pp.141-151

MORA, ROSA, “Lo que no te da la vida te lo dan los libros, sobre todo si los escribes”, online <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/29/actualidad/1335711849_739717.html> (consultato il 16/06/2021)

MOUTINHO, JOSÉ VIALE, “A alegría de o escoitar”, in XAN CARBALLA – DAMIÁN VILLALAIN (a cura di), *Carlos Casares. Os amigos, as imaxes, as palabras*, Promocións Culturais Galegas - Fundación Carlos Casares, Vigo 2004, pp.119-128

MUKHERJEE, SUJIT, *Translation as Recovery*, Pencraft International, New Delhi 2004

MULINACCI, ROBERTO, “Autotraduzione, illazioni su un termine”, in ANDREA CECCHERELLI – GABRIELLA ELINA IMPOSTI – MONICA PEROTTO (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna 2014, pp.105-119

MUNDAY, JEREMY, “Issues in Translation Studies”, in JEREMY MUNDAY (a cura di), *The Routledge Companion to Translation Studies*, Routledge, New York 2009, pp.1-19

--, *Introducing translation studies: Theories and applications*, Routledge, London and New York 2013

NEGRE, JAVIER G., “De la Rosa, al 'pequeño Nicolás': 'Llevaba por la noche el dinero en efectivo al despacho de Jordi Pujol'”, *El Mundo*, 16 aprile 2015, online <<https://www.elmundo.es/espana/2015/04/16/552f97e7e2704e290d8b456d.html>> (consultato il 9/11/2021)

NEWMARK, PETER, *Approaches to translation*, Pergamon Press, Oxford 1981

--, *A textbook of Translation*, Prentice Hall, London 1988

--, *About Translation*, Multilingual Matters, Clevedon 1991

NIDA, EUGENE ALBERT, “Linguistics and Ethnology in Translation – Problems”, *Word*, 1945, 2, pp.194-208

--, *Toward a science of translating*, E. J. Brill, Leiden, 1964

NIDA, EUGENE ALBERT – RUSSELL TABER, CHARLES (a cura di), *The Theory and Practice of Translation*, E. J. Brill, Leiden 1969

NORD, CHRISTIANE, *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, Rodopi, Amsterdam 1991

--, “Proper Names in Translations for Children: *Alice in Wonderland* as a case in point”, *Meta*, XLVIII, 1-2, 2003, pp.182-196

O’HAGAN, MINAKO, *Multidimensional Translation: A Game Plan for Audiovisual Translation in the Age of GILT*, 2005, online <http://euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_O%27Hagan_Minako.pdf> (consultato il 10/08/2021)

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, “Miseria y esplendor de la traducción” in *Obras completas*, vol. 5, Revista de occidente, Madrid, 1964, pp.433-452

OUSTINOFF, MICHAEL, *Bilinguisme d’écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, L’Harmattan, Paris 2001

--, *La traduction*, Que sais-je, Paris 2003

PARCERISAS I VÁZQUEZ, FRANCESC, “Sobre la autotraducción”, *Quimera: la autotraducción*, 210, 2002, pp.13-14

--, "Idéologie et autotraduction entre cultures asymétriques", *Atelier de traduction*, 7, 2007, pp.111-119

--, "La difusió de la literatura catalana en el món editorial espanyol del segle xx", in ENRIC GALLÉN – FRANCISCO LAFARGA – LUIS PEGENAUTE (a cura di), *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*, Peter Lang, Berna 2010, pp.193-220

PASCUA FEBLES, ISABEL, *La adaptación en la traducción de la literatura infantil*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas 1998

PAZ, OCTAVIO, "Traducción: literatura y literalidad", Tusques, Barcelona 1971, online <http://www.occt.ox.ac.uk/sites/default/files/paz_literatura_y_literalidad.pdf> (consultato il 03/08/2021)

PEDERSEN, DANIEL, "Exploring the concept of transcreation – transcreation as 'more than translation'?", *Cultus*, 7, 2014, pp.57-71, online <https://iris.unipa.it/retrieve/handle/10447/130535/197987/cultus%20_7_2014.pdf#page=57> (consultato il 10/08/2021)

PEREDA, ROSA MARÍA, "Blanco Amor: 'El exilio argentino me hizo como hombre y como escritor'", online <https://elpais.com/diario/1977/03/10/cultura/226796401_850215.html> (consultato il 24/08/2021)

PISTOLESI, ELENA, "Le traduzioni lulliane fra missione e storia", IX Convegno dell'Associazione Italiana di Studi Catalani, Venezia, febbraio 2008

PONZI, MARIA FRANCESCA, "Le regole del gioco tra Calvino ed Eco", online <<http://www.gothicnetwork.org/articoli/regole-del-gioco-tra-calvino-ed-eco>> (consultato il 19/11/2021)

POPOVIČ, ANTON, "The Concept "Shift of Expression" in Translation Analysis", in JAMES HOLMES – FRANS DE HAAN – ANTON POPOVIČ (a cura di), *The Nature of Translation*, ACCO, Lovaina 1970, pp.78-87

--, *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*, The University of Alberta, Edmonton 1976

POTTER, ANTHONY, "Gender and Aesthetics?: Two Translations of *La Respuesta*", *Mester*, 28, 1998, pp.17-34

PRENZ KOPUŠAR, ANA CECILIA, "Reflexiones sobre la autotraducción desde la mirada del autor", *El hilo de la fábula*, 17, 2017, pp.105-115

RAMIS LLANERAS, JOSEP MIQUEL, *Sebastià Juan Arbó, autotraductor: de Terres de l'Ebre (1932) a Tierras del Ebro (1940)*, Treball de recerca de programa de doctorat, Universitat Pompeu Fabra 2008

--, “Autotraducció i creació literària. El cas de Sebastià Juan Arbó”, *Catalonia*, 7, 2010, pp.1-16, online <<https://crimic-sorbonne.fr/actes/catalonia7/ramis.pdf>> (consultato il 28/08/2021)

--, “Sebastià Juan Arbó, autotraductor”, in ENRIC GALLÉN – FRANCISCO LAFARGA – LUIS PEGENAUTE (a cura di), *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*, Peter Lang, Berna 2010, pp.335-347

--, *Autotraducció i Sebastià Juan Arbó. El cas de Terres de l'Ebre*, tesi di dottorato, Universitat Pompeu Fabra, Barcellona 2011

--, “Traducir bajo control: la versión francesa de Tino Costa, de Sebastià Juan Arbó”, in XOSÉ MANUEL DASILVA – HELENA TANQUEIRO (a cura di), *Aproximaciones a la autotraducción*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo 2011, pp.197-216

--, “Autotraducció i història d'un text literari. *Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig*, de Sebastià Juan Arbó”, *Revista de Filología Románica*, 29, 2, 2012, pp.319-335

--, “Autotraducció: ratificació i rectificació. El cas de Sebastià Juan Arbó”, in CHRISTIAN LAGARDE – HELENA TANQUEIRO (a cura di), *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, Lambert-Lucas, Limoges 2013, pp.167-183

--, “La autotraducción y el difícil encaje de sistemas literarios en contacto”, *EU-topías*, 5, 2013, pp.99-111

--, *Autotraducció. De la teoria a la pràctica*, Eumo Editorial, Universitat de Vic 2014

--, “The Failure of Self-translation in Catalan Literature”, in OLGA CASTRO – SERGI MAINER – SVETLANA PAGE (a cura di), *Self-Translation and Power. Negotiating Identities in European Multilingual Contexts*, Palgrave Macmillan, London 2017, pp.95-117

--, “Tipologia d'autotraductors i autotraduccions en la literatura catalana”, in ENRIC GALLÉN – JOSÉ FRANCISCO RUIZ CASANOVA. (a cura di), *Bilingüisme, autotraducció i literatura catalana*, Punctum, Lleida 2018, pp.39-68

RECUENCO PEÑALVER, MARÍA, “Más allá de la traducción: la autotraducción”, *TRANS: revista de traductología*, 15, 2011, pp.193-208

REISS, KATHARINA – VERMEER, HANS J. (a cura di), *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Niemeyer, Tübingen 1984

--, *Towards a General Theory of Translational Action – Skopos Theory Explained*, traduzione di Christiane Nord, St. Jerome Publishing, Manchester 2013

RIERA, MIQUEL, “De lenguas, tradiciones literarias y otros griaes. Entrevista a Carlos Casares”, *Quimera*, 158-159, 1997, pp.69-74

RIKE, SISSEL MARIE, “Bilingual corporate websites – from translation to transcreation?”, *The Journal of Specialised Translation*, 20, 2013, pp.68-85

RISSET, JAQUELINE, “Joyce translates Joyce”, *Comparative Criticism*, 6, 1984, pp.3-21

RODRÍGUEZ VEGA, REXINA, “Superar el original”, online <https://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/febrero_00/17022000.htm> (consultato il 29/07/2021)

--, “Un jardinero en la frontera. Las autotraducciones de Álvaro Cunqueiro”, *Quimera*, 210, 2002, pp.46-50

RUBIO ÁRQUEZ, MARCIAL – D’ANTUONO, NICOLA (a cura di) *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, LED Edizioni Universitarie, Milano 2012

SÁENZ, MIGUEL, “Autor y Traductor”, *Senez*, 14, 1994, online <<https://eizie.eus/es/publicaciones/senez/19930701/saenz>> (consultato il 29/07/2021)

SALES SALVADOR, DORA, “Translational passages: Indian fiction in English as transcreation?”, in ALBERT BRANCHADELL – LOVELL MARGARET WEST (a cura di), *Less Translated Languages*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 2005, pp.189-205

SAN GIROLAMO, *Epistola LVII ad Pammachium. De optimo genere interpretandi*, in MIGUEL ÁNGEL VEGA (a cura di), *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Cátedra, Madrid 2004

SANTOYO, JULIO CÉSAR, “Algunas preguntas (y quizá respuestas) sobre la relatividad y caducidad del texto traducido”, in JOSÉ MIGUEL SANTAMARÍA LÓPEZ – FEDERICO EGUÍLUZ ORTIZ DE LATIERRO – VICKIE OLSEN – RAQUEL MERINO ÁLVAREZ – ETERIO PAJARES INFANTE (a cura di), *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción*. Universidad del País Vasco, Vitoria, 1997, pp.57-69

--, “Traducciones de autor: una mirada retrospectiva”, *Quimera*, 210, 2002, pp.27-32

--, “Autotraducciones: Una perspectiva histórica”, *Meta*, 50, 3, 2005, pp.858-867

--, “Blank Spaces in the History of Translation”, in GEORGES L. BASTIN – PAUL F. BANDIA (a cura di), *Charting the Future of Translation History*, University of Ottawa Press, Ottawa 2006, pp.11-44

--, “Autotraducciones intrapeninsulares: motivos históricos, razones actuales”, in ENRIC GALLÉN – FRANCISCO LAFARGA – LUIS PEGENAUTE (a cura di), *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*, Peter Lang, Berna 2010, pp.365-380

--, "Translation and Cultural Identity: Competence and Performance of the Author-Translator", in MICAELA MUÑOZ-CALVO – CARMEN BUESA-GÓMEZ (a cura di), *Translation and Cultural Identity: Selected Essays on Translation and Cross-Cultural Communication*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2010, pp.13-32

--, "Autotraducciones: ensayo de tipología", in PILAR MARTINO ALBA – JUAN ANTONIO ALBALADEJO MARTÍNEZ – MARTHA PULIDO (a cura di), *Al humanista, traductor y maestro Miguel Ángel Cernuda*, Editorial DYKINSON, Madrid 2012, pp.205-222

--, "La autotraducción en la Edad Media", in MARCIAL RUBIO ÁRQUEZ – NICOLA D'ANTUONO (a cura di), *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano 2012, pp.63-76

--, "Esbozo de una historia de la autotraducción", in CHRISTIAN LAGARDE – HELENA TANQUEIRO (a cura di), *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, Lambert-Lucas, Limoges 2013, pp.23-35

--, "Consideraciones acerca del estatus actual de la autotraducción en la Península Ibérica", *Glottopol. Revue de sociolinguistique en ligne*, 25, 2015, pp.47-58

SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* in García Yebra, Valentín, *Teoría y práctica de la traducción* (Tomo 1), Editorial Gredos, Madrid, 1989

SCHOPENHAUER, ARTHUR, "Parerga y Paralipomena (*el lenguaje y la palabra*)", tras. spa. di M.A. Vega, in MIGUEL ÁNGEL VEGA (a cura di), *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Cátedra, Madrid 2004, pp.257-260

SHUTTLEWORTH, MARK – COWIE, MORIA, *Dictionary of Translation Studies*, St Jerome Publishing, Manchester 1997

SERIANNI, LUCA, *Italiano*, Garzanti, Milano 2000

SNELL-HORNBY, MARY, *The turns of Translation Studies: new paradigms or shifting viewpoints?*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 2006

SPERTI, VALERIA, "L'autotraduction littéraire: enjeux et problématiques", *Revue italienne d'études françaises*, 7, 2017, online <<https://journals.openedition.org/rief/1573>> (consultato il 24/07/2021)

STEINER, GEORGE, *After Babel. Aspects of language & translation*, Oxford University Press, Oxford New York, 1975

TANQUEIRO, HELENA, "Traduir una obra autotraduïda", *V Seminari sobre la Traducció a Catalunya. Quaderns Divulgatius*, 8, 1997, pp.39-44

--, "Un traductor privilegiado: el autotraductor", *Quaderns. Revista de traducció*, 3, 1999, pp.19-27

--, "Self-Translation as an Extreme Case of the Author- Translator-Dialectic", in ALLISON BEEDY LONSDALE (a cura di), *Investigating Translation: Selected Papers from the 4th International Congress on Translation, Barcelona, 1998*, John Benjamins Publishing Company, Barcelona 2000, pp.55-63

--, *Autotradução: autoridade, privilégio e modelo*, tesi di dottorato, Universitat Autònoma de Barcelona 2002

--, "L'autotraduction comme objet d'étude", *Atelier de traduction*, 7, 2007, pp.101-109

--, "L'Autotraduction en tant que traduction", *Quaderns: Revista de Traducció*, 16, 2009, pp.108-112

--, "Sobre la autotraducción de referentes culturales en el texto original: la autotraducción explícita y la autotraducción in mente", in XOSÉ MANUEL DASILVA – HELENA TANQUEIRO (a cura di), *Aproximaciones a la autotraducción*, Editorial Academica del Hispanismo, Vigo 2011, pp.245-259

--, "Épilogue. La autotraducción: perspectivas abiertas", in CHRISTIAN LAGARDE – HELENA TANQUEIRO (a cura di), *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, Lambert-Lucas, Limoges 2013, pp.275-281

Ticentre, 7, 2017, online <<http://www.ticentre.org/ojs/index.php/t3/issue/view/9>> (consultato il 12/02/2021)

TODÓ, LLUÍS MARIA, "Lugares del traductor", *Quimera*, 201, 2002, pp.17-19

TOURY, GIDEON, *In Search of a Theory of Translation*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University 1980

--, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2012 [1995]

TRIVEDI, HARISH, "Translating culture vs cultural translation", *91st Meridian*, 4, 2005, online <<https://iwp.uiowa.edu/91st/vol4-num1/translating-culture-vs-cultural-translation>> (consultato il 26/07/2021)

--, "Constructing the 'Orient': translations from India into English in the nineteenth century", in PETER FRANCE – STUART GILLESPIE (a cura di), *Oxford History of Literary Translation in English*, Oxford University Press, Oxford 2006, vol.4, pp.480-498

TYMOCZKO, MARIA, *Enlarging Translation, Empowering Translators*, St. Jerome Publishing, Manchester 2007

UNITED LANGUAGE GROUP, online
<<https://www.unitedlanguagegroup.com/blog/what-transcreation-when-should-use-it>> (consultato il 10/06/2021)

VALÉRY, PAUL, *Le Cimetière Marin*, trad. ing. di Graham Dunstan, Edinburgh University Press, Edinburgh 1971

VAN HOOFF, HENRY, *Traduire l'anglais*, Duculot, Paris 1989

VÁZQUEZ AYORA, GERARDO, *Introducción a la Traductología*, Georgetown University Press, Washington D.C. 1977

VENUTI, LAWRENCE, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, London 1995

--, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, Routledge, London 1998

VIDAL, CLARAMONTE – AFRICA, MARÍA DEL CARMEN, *Traducción, manipulación, desconstrucción*, Ediciones Colegio de España, Salamanca 1995

VIEIRA, ELSE RIBEIRO PIRES, “Readings of Antropofagia and Haroldo de Campos’ poetics of transcreation”, in SUSAN BASSNETT – HARISH TRIVEDI (a cura di), *Post-colonial translation: theory and practice*, Routledge, London and New York 1999, pp.95-113

VINAY, JEAN-PAUL – DARBELNET, JEAN (a cura di), *Stylistique comparée du français et de l'anglais: Méthode de traduction*, Didier, Paris 1958, trad. ing. di Juan Sager – Marie-Jo Hamel, *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology of Translation*, John Benjamins, Amsterdam and Philadelphia 1995

VIVAS, ÁNGEL, “Guillermo Cabrera Infante: «La de Cervantes es una vida sin paralelo»”, *MUFACE*, 170, 1998, pp.44-45

VIVES DE FABREGA, ELISA, *El globo de papel*, La Galera, Barcelona 1966, trad. gal. di X. Torres, *O globo de papel*, La Galera, Vigo 1966

WA THIONG’O, NGUGI, “Translated by the Author: My life In-Between languages”, *Translation Studies*, 2, 2009, pp.17-20

WHYTE, CHRISTOPHER, “Against Self-Translation”, in *Translation and Literature*, 11, 2002, pp.64-71

ZACCARELLO, MICHELANGELO, “Primi appunti tipologici sui nomi parlanti”, *Lingua e stile*, 1, 2003, pp.59-86

Bibliografia e sitografia dell'autrice

- RAE, *Currículum vitae de Carme Riera*, online <http://www.rae.es/sites/default/files/curriculum_carme_riera.pdf> (consultato il 13/06/2021)
- RIERA, CARME, *Currículum Vitae*, online <http://filescat.uab.cat/files/wp-content/uploads/2019/05/CV_Carme_RIERA.pdf> (consultato il 12/06/2021)
- , *Te deix, amor, la mar com a penyora*, Laia, Barcelona 1975
- , *Jo pos per testimoni les gavines*, Laia, Barcelona 1977
- , *Els cementiris de Barcelona*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona 1980
- , *Gairebé un conte o la vida de Ramon Llull*, Ajuntament, Barcelona 1980
- , *Palabra de mujer*, Laye, Barcelona 1980
- , *Una primavera per a Domenico Guarini*, Edicions 62, Barcelona 1980
- , *Epitelis tendríssims*, Edicions 62, Barcelona 1981
- , *Una primavera para Domenico Guarini*, Montesinos, Barcelona 1981
- , *La obra poética de José Agustín Goytisoló*. Mall, Barcelona 1987
- , *Qüestió d'amor propi*, Laia, Barcelona 1987
- , *Cuestión de amor propio*, Tusquets, Barcelona 1988
- , *La escuela de Barcelona: Barral, Gil de Biedma, Goytisoló. El núcleo poético de la generación de los cincuenta*, Anagrama, Barcelona 1988
- , *La molt exemplar història del gos màgic i de la seva cua*, Empúries, Barcelona 1988
- , *Es diu Maria Puig la meva mare?*, Catalunya Ràdio, Barcelona 1989
- , *Joc de miralls*, Planeta, Barcelona 1989
- , *Por persona interpuesta*, Planeta, Barcelona 1989
- , *Contra el amor en compañía y otros relatos*, Destino, Barcelona 1991
- , *Contra l'amor en companyia i altres relats*, Destino, Barcelona 1991

- , *Hay veneno y jazmín en su tinta: aproximación a la poesía de J.A. Goytisolo*, Anthropos, Barcelona 1991
- , *Dins el darrer blau*, Destino, Barcelona 1994
- , *Quotidiana quotidianitat* (all'interno della serie 13x13), TV3, Barcelona 1994
- , *En el último azul*, Alfaguara, Madrid 1995
- , *Dones d'aigua* (puntate 3-13), TV3, Barcelona 1997
- , *Temps d'una espera*, Columna, Barcelona 1998
- , *Tiempo de espera*, Lumen, Barcelona 1998
- , *Mallorca, imàgenes para la felicidad*, Turisme Cultural Illes Balears, Palma de Mallorca 1999
- , *Cap al cel obert*, Destino, Barcelona 2000
- , *Mallorca: imatges per a la felicitat*, Turisme Cultural Illes, Barcelona 2000
- , *Partidarios de la felicidad, antología poética del grupo catalán de los 50* [selezione], Cercle de Lectors, Barcelona 2000
- , *Antología de cuentos catalanes contemporáneos: mar y montaña*, Lateral, Barcelona 2001
- , *Por el cielo y más allá*, Círculos de Lectores, Madrid 2001
- , "La autotraducción como ejercicio de recreación", *Quimera*, 210, 2002, pp.10-12
- , *Petita història de Carlos Barral*, Mediterrànea, Barcelona 2002
- , *El maravilloso viaje de María al país de los tulipanes*, Destino, Barcelona 2003
- , *El meravellós viatge de Maria al país de les tulipes*, Destino, Barcelona 2003
- , *Los poemas sin mi orgullo: antología poética de José Agustín Goytisolo*, Lumen, Barcelona 2003
- , *La meitat de l'ànima*, Labutxaca, Barcelona 2004
- , *La mitad del alma*, Alfaguara, Madrid 2005
- , *El Quijote desde el nacionalismo catalán, en torno al tercer centenario*, Destino, Barcelona 2005
- , *El verano del inglés*, Alfaguara, Madrid 2006

- , “La autotraducción como ejercicio de recreación”, in SOLANGE HIBBA – MONIQUE MARTÍNEZ (a cura di), *Traduction adaptation réécriture dans le monde hispanique contemporain*, Presses Universitaires Du Mirail, Tolosa 2006, pp.35-41
- , *L'estiu de l'anglès*, Proa, Barcelona 2006
- , *El hotel de los cuentos y otros relatos neuróticos*, Alfaguara, Madrid 2007
- , *Amb ulls americans*, Proa, Barcelona 2009
- , *Con ojos americanos*, Bruguera, Barcelona 2009
- , *Naturaleza casi muerta*, Debolsillo, Barcelona 2011
- , *Natura quasi morta*, Labutxaca, Barcelona 2011
- , *Sobre un lugar parecido a la felicidad*, 2013, online
<https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_ingreso_Carme_Riera.pdf>
(consultato l'11/06/2021)
- , *Temps d'innocència*, Edicions 62, Barcelona 2013
- , *Tiempo de inocencia*, Alfaguara, Madrid 2013
- , “Unas notas apresuradas sobre la auto-traducción”, in MONICA LUPETTI – VALERIA TOCCO (a cura di), *Traduzione e autotraduzione: un percorso attraverso i generi letterari*, Edizioni ETS, Pisa 2013, pp.395-398
- , *La familia del ratolinet Pérez*, Edebé, Barcelona 2014
- , *La familia del ratón Pérez*, Edebé, Barcelona 2014
- , *L'arxiduc dins l'imaginari illenc*, Olañeta, Palma 2015
- , *La veu de la sirena*, Edicions 62, Barcelona 2015
- , *La voz de la sirena*, Lumen, Barcelona 2015
- , *Les darreres paraules*, Edicions 62, Barcelona 2016
- , *Las últimas palabras*, Alfaguara, Barcelona 2017
- , *Vengaré tu muerte*, Debolsillo, Barcelona 2018
- , *Venjaré la teva mort*, Edicions62, Barcelona 2018

Ringraziamenti

Desidero innanzitutto ringraziare la tutor del mio dottorato e di questa tesi, la prof.ssa Raffaella Odicino, che ha seguito pazientemente lo sviluppo della mia ricerca e mi ha fornito preziosi suggerimenti. Grazie per avermi accompagnata in ogni momento sin dall'inizio della mia esperienza universitaria.

Un ringraziamento speciale è rivolto ai coordinatori di questo dottorato, la prof.ssa Anna Paola Bonola e il prof. Dante José Liano. Grazie per la dedizione e la serietà con cui hanno saputo guidare me e i miei compagni in questi anni. Al secondo, il prof. Dante José Liano, insieme alla prof.ssa Michela Elisa Craveri e alla prof.ssa Raffaella Odicino, devo rivolgere un ringraziamento speciale. Prima di tutto, grazie per avermi fatta appassionare, fin dai miei primi anni di università, al mondo ispanofono. Ma grazie soprattutto per la fiducia costante dimostrata nei miei confronti e per le opportunità di crescita personale e professionale che mi hanno donato.

Grazie al prof. Josep Miquel Ramis Llaneras per i preziosi consigli forniti nella fase iniziale della ricerca e per avermi regalato il suo libro, una delle fonti principali di questa tesi.

Rivolgo un ringraziamento alla prof.ssa Cristina Alcaraz Andreu, per avermi fatto scoprire il mondo dell'autotraduzione, in una conversazione avuta prima di iniziare la tesi di laurea magistrale. Grazie anche per il supporto e per i momenti passati insieme durante i periodi che ho trascorso a Barcellona.

Grazie ai miei compagni di avventura Andrea, Chiara, Margherita e Melania. La pandemia ha reso il nostro dottorato più difficile, ma siamo stati comunque in grado di essere una squadra.

Grazie a María José e Cristina, mie insegnanti, colleghe e amiche. Forse non lo sanno, ma sono state importantissime in questo percorso. Grazie per il supporto, per l'affetto e per le risate.

Grazie alle persone più importanti della mia vita: le mie migliori amiche Elisa, Roberta, Sharon e Vincenza. A loro chiedo anche scusa se in alcuni momenti sono stata poco presente. Grazie, perché ci siete sempre e so che così sarà per sempre.

Grazie alle mie amiche Monica, Pea, Chiara B., Chiara M. ed Ester, senza di voi la vita sarebbe più noiosa e complicata. Grazie per esserci anche quando io ci sono un po' di meno.

Grazie a Nicoletta. Senza i consigli che mi diede alcuni anni fa, non sarei mai arrivata a questo traguardo.

Un ringraziamento speciale lo devo alla mia famiglia, che mi ha supportata e mi ha dato la possibilità di proseguire il mio percorso di studi.

Infine, grazie a chi c'è stato soprattutto negli ultimi mesi di stesura di questa tesi e mi ha pazientemente sopportata. Gràcies.

Milano, 5 aprile 2022