CAPITOLO TERZO

COMMENTO ALLA TRADUZIONE

3.1 Considerazioni previe

Prima di addentrarci nell'analisi lessicale, morfologica e sintattica dei testi qui tradotti, vogliamo brevemente soffermarci a riflettere sul significato del termine "tradurre", dare una seppur veloce definizione di "traduzione", spiegare chi è il traduttore, quali sono le sue funzioni e quali devono essere le sue competenze, e, infine, quali strategie traduttive sono state adottate nel corso di questo lavoro.

Ricordiamo innanzitutto che gli studi di traduttologia o *Translation Studies*[1] – etichetta inglese oggi preferibilmente utilizzata dagli studiosi in campo internazionale – sono nati negli anni immediatamente successivi al secondo conflitto mondiale, quando per la prima volta si è cercato di dare una teorizzazione ad una disciplina secolare, ma sino a quel momento rimasta in secondo piano e ritenuta una banale attività tecnica volta alla mera riproduzione di un testo originale. I Translation Studies hanno registrato una consistente proliferazione soprattutto a partire dagli anni Ottanta, quando l'attività del tradurre ha ricevuto notevole impulso grazie alla comparsa di corsi universitari, pubblicazioni, conferenze e seminari, che hanno contribuito a

[1] Vedi AA.VV., *Teorie contemporanee della traduzione,* a cura di Siri Nergaard, Milano, Bompiani, 1995, pp.2-17; Lorenza Rega, *La traduzione letteraria-Aspetti e problemi,* Torino, Utet, 2001, pp.17-38. Nelle pagine segnalate si descrivono i fattori che rendono tale una traduzione, considerata come evento da studiare nella cultura d'arrivo. I Translation Studies sono definiti come un campo di studi a carattere interdisciplinare, che aiutano il traduttore ad optare per la strategia di resa di volta in volta più opportuna in base all'obiettivo che con quella versione egli vuole conseguire e al pubblico cui è rivolto il testo di arrivo.

conferire forma istituzionale alla disciplina in questione.[2] I *Translation Studies* sono un campo di studi interdisciplinari, che considerano il "tradurre" principalmente come un atto di comunicazione tra culture. A questo proposito, lo studioso Eugene Nida afferma:

> Le differenze tra culture possono causare al traduttore più problemi che le differenze fra le strutture linguistiche.[3]

La traduzione viene definita come un testo in una data lingua che è l'equivalente di un altro testo in un'altra lingua.[4] Ma l'atto del tradurre non si esaurisce in un'operazione di decodificazione da un sistema semiotico ad un altro, bensì comporta implicazioni di carattere culturale ed interpretativo, che il traduttore non può disconoscere se vuole favorire, attraverso la propria traduzione, un processo di comunicazione e arricchimento interculturale. Lorenza Rega afferma a riguardo che

> […] la ricezione del testo varia non solo e non tanto da individuo a individuo […], ma soprattutto da individui che vivono in un'epoca a individui che vivono in altre epoche. Nella sua volontà mimetica il traduttore vorrebbe conservare non soltanto la funzione estetica immanente al testo e quindi l'effetto che quest'ultimo aveva esplicato sul lettore dell'epoca di redazione del testo, ma anche l'effetto di scarto temporale, vorrebbe riformulare il testo in una lingua d'arrivo cronologicamente corrispondente a quella di partenza.[5]

Il traduttore è quindi colui che deve mediare fra due realtà, sviluppando tutte le possibilità della lingua d'arrivo, e facendosi portavoce della cultura e del momento storico in cui opera. A questo proposito, Umberto Eco spiega come un testo tradotto debba sempre rispondere ad una implicita esigenza di "fedeltà".[6] Con il termine "fedeltà" lo studioso si riferisce sia ad una fedeltà

[2] Cfr. AA.VV., *Teorie contemporanee della traduzione,* cit., p.13.
[3] *Ivi*, p.15.
[4] Cfr. Virgilio Moya, *La traducción de los nombres propios,* Madrid, Cátedra, 2000, p.19.
[5] Lorenza Rega, *op.cit.,* pp.63-64.
[6] Vedi Umberto Eco, "Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione", in Siri Nergaard (ed.) *Teorie contemporanee della traduzione,* cit., p.123.

linguistica che ad una fedeltà culturale del testo che, attraverso la traduzione, viene attualizzato in un momento storico determinato e in precise strutture linguistiche:

> Ma il concetto di fedeltà ha a che fare con la persuasione che la traduzione sia una delle forme dell'interpretazione (come il riassunto, la parafrasi, la valutazione critica, la lettura ad alta voce di un testo scritto) e che l'interpretazione debba sempre mirare, sia pure partendo dalla sensibilità e dalla cultura del lettore, a ritrovare non dico l'intenzione dell'autore, ma *l'intenzione del testo*, quello che il testo dice o suggerisce in rapporto alla lingua in cui è espresso e al contesto culturale in cui è nato. In tal senso la traduzione non è mai soltanto un affare linguistico […] [7].

Il traduttore, oltre a possedere nozioni linguistiche e grammaticali, non può perciò prescindere dal contesto socio-culturale che lo circonda e dall' "*enciclopedia* generale di un'epoca e di un autore, quale viene postulata da un *testo*, come criterio per la sua comprensione"[8], e, di conseguenza, per la sua traduzione. Lo stesso Eco sottolinea il fatto che a contatto con un'altra lingua il testo può esibire potenzialità interpretative rimaste ignote sino ad allora, e che perciò la traduzione molte volte può addirittura migliorare l'*intenzione* che l'autore del testo di partenza si era prefissato di comunicare.[9] A sua volta, Virgilio Moya definisce il traduttore, in quanto produttore di testi, "un autor más"[10] del testo che traduce.

Il problema più discusso tra i teorici della traduzione rimane dunque quello della riduzione della distanza tra il testo originale e il destinatario del testo tradotto. Le diverse tendenze manifestate nei *Translation Studies* confluiscono essenzialmente in due strategie traduttive: la tecnica "source oriented" e la tecnica "target oriented". Mentre la prima metodologia privilegia il rispetto delle strutture linguistiche del testo di partenza, non ricorrendo a cambiamenti lessicali e mantenendo quindi inalterati, ad esempio, i proverbi, le

[7] *Ibidem.*
[8] *Ivi,* p.124.
[9] *Ibidem.*
[10] V. Moya, *op.cit.,* p.18.

espressioni idiomatiche e i nomi propri, la seconda metodologia cerca di avvicinare il testo di partenza al lettore del testo meta, ossia alle conoscenze linguistiche e culturali di quest'ultimo. La tecnica "target oriented" permette al traduttore una maggiore libertà interpretativa: egli infatti può, ad esempio, sostituire i proverbi e le unità fraseologiche del testo di partenza con dei corrispettivi più familiari al lettore destinatario. Si tratta di un processo di "domesticazione"che vuole evitare il rischio di produrre nel lettore della lingua di arrivo quell'effetto di "straniamento" di cui parla Eco:

> […] il lettore sente la stranezza quando la scelta del traduttore appare incomprensibile, come se si trattasse di un errore, e sente invece l'estraneo quando si trova di fronte ad un modo poco familiare di presentargli qualcosa che potrebbe riconoscere, ma che ha l'impressione di vedere veramente per la prima volta.[11]

Attraverso la "domesticazione", ossia l'avvicinamento alla cultura del lettore del testo di arrivo,

> […] l'artista conduce il lettore a percepire la cosa descritta sotto un profilo e una luce differente, così da comprenderla meglio di quanto non gli fosse accaduto sino ad allora.[12]

La soluzione proposta da Eco a chi traduce, è quella di operare scelte traslative intermedie, valutando di volta in volta le problematiche concrete dettate dal processo traduttivo:

> […] prevale ormai nella teoria contemporanea della traduzione, che – se occorre portare il lettore a capire l'universo semiotico dell'originale – occorre parimenti trasformare l'originale adattandolo all'universo semiotico del lettore. Di fronte alla domanda se una traduzione debba essere *source* o *target oriented*, ritengo che non si possa elaborare una regola, ma usare i due criteri alternativamente, in modo flessibile, a seconda dei problemi posti dal testo a cui ci si trova di fronte.[13]

[11] U.Eco, *Dire quasi la stessa cosa,* Milano, Bompiani, 2003, p. 173.
[12] *Ibidem.*
[13] U.Eco, "Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione", in Siri Nergaard, *op.cit.,* p.125.

Nel caso specifico della traduzione dei testi teatrali di Hernández, si è seguita la suddetta linea del compromesso tra il metodo "source oriented" e il metodo "target oriented", in modo da rispettare il contenuto del testo originale, il registro utilizzato, il periodo storico in cui il testo è stato concepito e la volontà dell'autore, senza peraltro dimenticare gli aspetti socio-linguistici propri della cultura italiana. In sede traduttiva si è dovuto dunque interpretare e "negoziare"[14], di volta in volta, il modo migliore per rendere quelle frasi o quei modi di dire che, se tradotti alla lettera, senza introdurre nessun cambiamento lessicale e sintattico, avrebbero creato un senso di "straniamento" nel lettore italiano e non sarebbero stati recepiti come parte integrante del patrimonio linguistico italiano. Ricordiamo inoltre che, nella traduzione delle *coplas* presenti nei testi, si è privilegiata la fedeltà semantica e stilistica, e non quella sintattica e fonologica, nel rispetto del senso comunicativo dell' enunciato di partenza.

Il commento linguistico alla traduzione verte fondamentalmente sull'analisi dell'aspetto lessicale – nomi propri, toponimi, figure retoriche, modismi -, e dell'aspetto morfosintattico – forme verbali, aggettivi, esclamazioni ed interiezioni.

3.2 Il lessico

Per quanto riguarda l'aspetto lessicale del testi tradotti, dobbiamo fare una distinzione tra *Los hijos de la piedra* e *Teatro en la guerra. Los hijos de la piedra* presenta infatti una mescolanza di aree semantiche e di registri: il linguaggio passa da uno stile squisitamente poetico e, a volte, addirittura retorico, a un livello in cui predominano i termini e le espressioni di significato bellico, aggressivo, anche ignominioso, in netto contrasto con la situazione idillica e di esaltazione del lavoro e della pace dei campi, presentataci all'inizio

[14] U.Eco, *op. cit.,* p.85. Eco utilizza il termine *negoziazione* riferendosi alla "trattativa" dei significati attribuiti, in corso di traduzione, ai termini del testo originale.

della pièce. Hernández ricorre quindi sia ad un lessico e ad uno stile tipicamente lirici, che ad un lessico popolare, caratteristico della quotidianità. Molto probabilmente, l'aumento della sua preoccupazione sociale e la volontà di rispecchiare nella sua opera le problematiche del tempo, hanno inciso fortemente nel modo di esprimersi dell'autore: egli è alla ricerca di un linguaggio autentico e consono ad esprimere la realtà del momento che sta descrivendo. Ma purtroppo, il fatto stesso che la pièce sia per buona parte intrisa di espressioni liriche, dimostra il fallito tentativo dell'autore, ancora troppo legato a schemi formali aurei. Díez de Revenga sostiene che

> […] La prosa de *Los hijos de la piedra* puede en cierto modo constituir una respuesta al nuevo estilo buscado por el poeta acorde con sus nuevas preocupaciones. Pero lo cierto es que él mismo debió de reconocer su fracaso, ya que los dramas siguientes volverán al verso. Y, en efecto, se trata de una prosa de construcción nada artística, sin variedad apenas, aunque salpicada de metáforas que, en ocasiones, empeoran por su carácter extemporáneo la limpieza de un estilo prosístico.[15]

Molte delle espressioni utilizzate dai minatori, ad esempio, non sono per nulla consone alla loro situazione sociale, personale, e professionale. Riquelme Pomares afferma che

> […] cada personaje recita sus réplicas como algo independiente e inconexo, mientras otro responde para incidir en la misma idea modificada sólo retóricamente o para servirle de coro. Tal es así que la impresión que se nos brinda es la de una especie de retablo primitivo que impide con frecuencia la fusión de los personajes.[16]

In *Los hijos de la piedra* l'aspetto semantico si sposta quindi, mano a mano che procede l'azione, da una visione serena del mondo agreste, in cui predomina l'amore con tutti i suoi attributi, sino a ruotare attorno a una concezione tragica dell'esistenza umana, caratterizzata da sofferenza, angoscia, morte, fame e sete. Mentre all' inizio del dramma i minatori non conoscono

[15] F.J.Díez de Revenga, "Escritura poética en la dramaturgia de Miguel Hernández", in AA.VV., *Miguel Hernández: tradiciones y vanguardias,* ed. de Serge Salaün, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert de la Diputación de Alicante, 1996, p.206.
[16] J.Riquelme Pomares, *op.cit.,* p.194.

che cosa significhi la parola "rivoluzione" e si stanno godendo la loro *tregua* dalle fatiche del lavoro, con il procedere dell'azione, insulti e maledizioni diventano il loro modo naturale di rapportarsi con gli altri ed esprimere la rabbia per l'ingiustizia sociale di cui sono vittime. I vocaboli più frequenti sono quelli appartenenti ai semi della morte, dell'angoscia, della guerra: *guerra, gesto de fatiga, cansancio, muerte, muerto, cadáverr, enterrar, mortaja, dentelladas, malos pensamientos, crímenes, latigazo, insulto, gritar, aguijar, angustia, dolor, matar, herir, cólera, tempestad, sufrimiento.*

In *Teatro en la guerra* Hernández ricorre ancora una volta alla prosa, ma questa volta rinunciando totalmente al linguaggio poetico, poco consono agli ambienti in cui si svolgono le quattro *piezas:* la città assediata, le trincee, il fronte. Dal momento che le *piezas* sono state concepite con finalità propagandistiche in una situazione di guerra, il registro è più basso rispetto a *Los hijos de la piedra:* i personaggi si insultano utilizzando espressioni colloquiali e volgari, dirette e pungenti, tipiche del parlato. In ogni *pieza* la voce dell'autore è mascherata dietro a un personaggio concreto che si esprime in toni persuasivi, caratteristici dell'arringa politica.

Vogliamo ora illustrare le difficoltà trovate nella resa traduttiva di alcuni termini e di alcune espressioni, con lo scopo di dimostrare come, molto spesso, non sia possibile semplicemente rendere un termine con uno perfettamente corrispondente nella lingua d'arrivo. Il più delle volte è necessario consultare altri strumenti linguistici rispetto al semplice dizionario bilingue, quali, ad esempio, il monolingue, che ci aiutano a contestualizzare meglio il termine e a capire in quale accezione è stato utilizzato dall'autore. Solo quando abbiamo compreso la funzione ricoperta da un termine nel contesto del testo fonte, possiamo accingerci a tradurlo. Nella traduzione è sempre importante, come abbiamo già notato, rispettare l'intenzione del testo originale e dell'autore. Bisogna saper inoltre ricorrere al proprio bagaglio culturale e linguistico, quando i dizionari ci propongono soluzioni che percepiamo come insoddisfacenti ed improprie per una corretta resa, onde

evitare il cosiddetto fenomeno di "straniamento" nel lettore del testo d'arrivo, di cui abbiamo precedentemente parlato.

Nella traduzione del verbo *esgrimir,* che troviamo nella *Nota previa* di *Teatro en la guerra,* abbiamo dovuto ricorrere al dizionario monolingue. Infatti, la consultazione del bilingue di Laura Tam (1997)[17] si è rivelata insoddisfacente, poiché la prima accezione della voce *esgrimir* recita "tirare di scherma", e la seconda è "servirsi, valersi, utilizzare". Il dizionario monolingue Clave (1997)[18] invece alla prima accezione riporta l'etichetta esplicativa "referido a una arma, sostenerla o empuñarla con intención de atacar o defenderse", e alla seconda "emplear algo como arma o medio para atacar o defenderse: *esgrimió la excusa de siempre*". La consultazione del monolingue ci ha così permesso di contestualizzare meglio il verbo e attribuirgli quel valore figurato che ricopre nel testo fonte, e quindi di tradurre l'espressione "*esgrimir* mi poesía en forma de arma combativa" con "impugnare la mia poesia come un'arma da guerra".

Un altro caso interessante è quello della resa dei termini *lagarta* ed *escobón,* messi in bocca da Hernández alle Sboccate di *Teatro en la guerra.* Questi termini sono utilizzati come insulti, e per questo non si è potuto tradurli alla lettera, ma si è dovuto ricorrere al loro significato figurato, tenendo ben presente il sistema linguistico italiano.

Lagarta è propriamente la "lucertola femmina". Il dizionario bilingue Tamcome seconda accezione propone "furbona"[19], ma si è ritenuto più opportuno tradurre il termine con "vipera", comunemente utilizzato nella italiana colloquiale in senso dispregiativo, per indicare una persona astuta e malvagia. Si è rispettata cosi l'intenzione del testo evitando, quell' effetto di straniamento che il lettore italiano avrebbe percepito di fronte al termine "lucertola".

---

[17] Laura Tam, *Dizionario spagnolo-italiano/Diccionario italiano-español,* Milano, Hoepli, ! 997.
[18] *CLAVE,Diccionario del uso del español actual,* Madrid, SM, 1997.
[19] L. Tam, *op.cit.*

Escobón deriva da *escoba* e ad esso è stato aggiunto il suffisso aumentativo –ón. *Escoba* corrisponde all'italiano "scopa", ma in senso figurato il monolingue Clave spiega che *escoba* è anche "una mujer muy delgada y de formas poco acusadas"[20]. Il suffisso –ón[21] e il contesto in cui la parola viene impiegata ci suggeriscono un'accezione dispregiativa e accrescitiva del termine, che ci conduce all'italiano"barile".

Particolari difficoltà traduttive a livello lessicale si sono incontrate di fronte all'espressione "comienza un descendimiento de *lanares vidrios cuajados".* Siamo alla fine della fase iniziale del terzo atto di *Los hijos de la piedra*. Nella traduzione, l'aggettivo *lanares* è stato sostantivato, mentre per la resa di *vidrios cuajados* si è ricorso all'accezione figurata dell'aggettivo *cuajado:* "inmóvil, paralizado por el asombro que produce alguna cosa"[22]. Nel dizionario bilingue Tam[23], sotto la voce *cuajado,* troviamo: "1. (leche) cagliato 2. colmo, pieno, pregno 3. (ojo) pieno, colmo 4. *fig. fam.* Addormentato". Solo attraverso il ricorso al monolingue abbiamo potuto rendere l'espressione con "comincia una lenta discesa di greggi impietriti dal dolore".

Un'altra espressione che non è stata tradotta letteralmente ma che ha richiesto uno sforzo interpretativo si trova nella seconda scena della fase finale del terzo atto di *Los hijos de la piedra*: "La sombra del mundo comienza a cubrir la luna *restándole armas". Restando armas,* riferito alla luna, non si poteva certo tradurre "disarmando la luna", ma cercando un'espressione diversa in grado di riflettere il senso del sintagma nel testo fonte. Il termine *armas* è qui chiaramente utilizzato in senso metaforico ed indica la "luce",

[20] *CLAVE, op. cit.*
[21] "El sufijo aumentativo –ón da lugar a muchas voces, derivadas de verbos, especialmente de la 1.ª conjugación, las cuales designan al que ejerce en alto grado la actividad correspondente. Así de *empollar* "estudiar mucho", se deriva *empollón*. Igualmente, *replicón, preguntón,matón, acusón, sisón, mirón, comilón, dormilón, cagón, guasón, burlón, faltón, machacón, respondón[..]* (Werner Beinhauer, *El español coloquial,* Madrid, Gredos, 1968, p.228, nota 100).
[22] *Vox Mayor, Diccionario General Ilustrado de la Lengua Española,* Bologna, Zanichelli, 1989.
[23] L.Tam, *op. cit.*

l'unico potere posseduto dalla luna. Per la traduzione italiana si è pertanto scelto in tal modo: "La terra comincia ad oscurare la luna sottraendole luce".

Un'ultima precisazione riguarda il verbo neologico e onomatopeico *uquear,* inventato da Hernández per riprodurre il suono prodotto dai pastori che si chiamano da monte a monte, e che incontriamo nel secondo atto di *Los hijos de la piedra.* In sede traduttiva le possibilità di soluzione del problema erano due: o introdurre un neologismo, o ricorrere alla traslitterazione. Si è preferito seguire il metodo traduttivo "source-oriented" e optare per la seconda possibilità, rimanendo maggiormente fedeli al testo fonte. Ricordiamo che la traslitterazione viene definita come "la conversión de cada carácter de la LO, escrita en diferente alfabeto, en uno de la LT"[24], o come "la técnica consistente en adaptar el nombre extranjero al sistema gráfico de la LT, atendiendo lo más posible a la pronunciación propia en la LO"[25]. In questo caso la traslitterazione è stata *uquear (sp.)<uccare (it.).*

3.2.1 I nomi propri

Per quanto riguarda i nomi propri presenti nel testo, si è deciso di non tradurli, ma semplicemente di trasferirli dal testo originale al testo meta[26]. Virgilo Moya dice che per la concezione letteraria corrente "los nombres propios designan, identifican al objeto, son (al contrario que los nombres comunes) exclusivamente denotativos, pero no significan nada porque no indican las propiedades típicas del objeto denotado"[27]. Per questo motivo, nel caso specifico del personaggio femminile di *Retama* si è deciso di optare per la traduzione *Ginestra. Retama* è un nome inconsueto nella lingua spagnola, così come lo è il suo corrispettivo *Ginestra* in italiano. Ma ciò che si è voluto evidenziare con la traduzione è il fatto che la fanciulla di cui è innamorato il pastore, protagonista de *Los hijos de la piedra,* ha un nome simbolico, quello di

[24] V.Moya, *op. cit.,* p.43, nota 11.
[25] *Ibidem.*
[26] Per la traduzione dei nomi propri vedi V.Moya, *, op. cit.,* pp.30-45.
[27] *Ivi,* p.30.

una pianta. Il nome, in questo caso, indica la tenacia e la riservatezza della ragazza. Ricordiamo che nella pièce è molto sentito il contrasto tra la vita in campagna, a contatto con la natura, e la vita corrotta della città. *Retama* è quindi la donna ingenua, sincera e fedele che vive in armonia con se stessa e con la natura che la circonda. Il nome proprio, in questo caso, connota il personaggio a cui si riferisce. Per rimanere fedeli all'intenzione del testo si è scelto quindi di tradurlo letteralmente con *Ginestra,* nome di certo meno "estraneo" al lettore italiano che l'analogo spagnolo *Retama.*

Nel caso di *Guardia Civil,* si è preferito non acclimatare l'espressione, giacché si riferisce ad un'istituzione tipica spagnola, e lasciarla tale e quale appare nel testo fonte. L'espressione "guardia civile" non appartiene infatti al patrimonio culturale italiano, dal momento che fra le forze dell'ordine italiane non esiste una figura simile. La *Guardia Civil* spagnola è avvicinabile *all'Arma dei carabinieri* italiana, ma abbiamo preferito restare fedeli al luogo di ambientazione della pièce. Ricordiamo anche che la divisa caratteristica della *Guardia Civil* è costituita dal "traje verde" e dal "tricornio", così come è possibile evincere da riferimenti fatti dai personaggi nel testo, mentre i *carabinieri* indossano una divisa nera a strisce rosse.

Per quanto riguarda in nomi propri delle pecore di *Los hijos de la pietra,* abbiamo seguito lo stesso ragionamento che si è fatto a proposito del nome *Retama.* I nomi delle pecore infatti sono simbolici, poiché indicano la caratteristica saliente di ciascuna pecora. Perciò si è considerata migliore l'opzione di tradurli con il corrispettivo italiano, in grado di connotare, agli occhi del lettore italiano, la peculiarità di ciascun animale, secondo il loro pastore:

Pensativa (sp.) = Pensierosa (it.)
Presurosa (sp.) = Rapida (it.)
Sumisa (sp.) = Docile (it.)
Altiva (sp.) = Altezzosa (it.)
Cardosa (sp.) = Scorbutica (it.)

Anche i nomi dei protagonisti delle quattro *piezas* di *Teatro en la guerra* sono simbolicamente connotati, e sono stati quindi tradotti alla lettera, mantenendone così la carica antonomasica:

Deslenguadas (sp.) = Sboccate (it.)

Hombrecito (sp.) = Ometto (it.)

Refugiado (sp.) = Rifugiato (it.)

Sentados (sp.) = Oziosi (it.)

3.2.2 I toponimi

Nei testi che abbiamo tradotto ci siamo imbattuti in alcuni toponimi[28]. Nel caso di *Madrid, Jaén, Romera, Montecabra* – tutti nomi di città e paesini spagnoli – abbiamo semplicemente trasferito i nomi dall'originale al testo meta. Si tratta infatti di nomi trasparenti per il lettore italiano. Nel caso, invece, di "barranco de los *Baladres*" (scena V , fase finale, atto I), "barranco de lo *Hondo*" (scena II, seconda fase, atto II) e "en el *Rellano*" (scena II, seconda fase, atto II), si è deciso di tradurre i toponimi, che indicano una peculiarità del luogo che denominano, e che, se lasciati come nel testo fonte, risulterebbero opachi per il lettore d'arrivo. Si ha quindi:

"barranco de los *Baladres*" = "dirupo degli *Oleandri*";

"barranco de lo *Hondo*" = "burrone del *Fondo*";

"en el *Rellano*" = "nel *Pianoro"*.

3.2.3 Le figure retoriche

Il dramma *Los hijos de la piedra* è ricco di figure retoriche, soprattutto di **metafore**. A questo proposito, Riquelme Pomares sostiene che:

[28] Vedi, a questo proposito, V.Moya, *op. cit.,* pp. 22-30. Nelle pagine segnalate, l'autore del testo illustra come nella tradizione storica traduttiva la tendenza sia stata quella di naturalizzare (=adattare foneticamente) i toponimi della LO alle strutture linguistiche della LT, mentre oggigiorno si preferisce rispettare il nome originale. Egli spiega che, secondo la tendenza attuale, "antropónimos y topónimos no se naturalizan, sino que se transfieren o, lo que es lo mismo, se dejan como están en la LO"(p.22).

> Cualitativamente, la metáfora de *Los hijos de la piedra,* y los demás tropos, consiste en una imagen sencilla, de inmediata compresión. Ya no se trata de un rebuscamiento literario arduo; Miguel Hernández inunda su texto de términos que comienzan a definir su cosmovisión; los términos irreales de las metáforas son extraídos de la naturaleza (el campo), lo cósmico, el trabajo humano. A lo largo de la obra saboreamos el perfecto conocimiento que el autor posee del mundo agrícola, del campo, del pastoreo, y sus ansias de comunicarlo a través de un retoricismo que pretende hacerse espontáneo.[29]

Parte delle metafore utilizzate hanno lo scopo di caratterizzare i personaggi:

> LEÑADOR:[…]ese hombre, alacrán del pueblo […]
>
> (III, a, 1)

> PASTOR:Yo cuidaré tu cuerpo, este vellón dulce que tan enamorado me tiene
>
> (III, a, 2)

> LEÑADOR:¡Muerte para quien ha dado muerte a Retama, la nata de las flores del monte!
>
> (III, i, 7)

Queste metafore sono state rispettivamente tradotte secondo il metodo "target oriented", privilegiando quindi la lingua d'arrivo:

alacrán del pueblo = "sanguisuga del popolo";

vellón dulce = "soffice quanto il vello di una capra"(con similitudine);

la nata de las flores del monte = "il fior fiore del monte".

Il più delle volte, le metafore tratte dal mondo animale sono pronunciate dai personaggi a mo' di insulto:

[29] J.Riquelme Pomares, *op.cit.,* p.204.

SEÑOR: El pastor es un animal que no comprende todo tu valor.

(I, p, 5)

SIGNORE: Il Pastore è un animale che non apprezza tutto il tuo valore.

RETAMA: ¡Pastor mío! ¡Sálvame da este grupo de alimañas!

(I, p, 6)

GINESTRA: O mio pastore! Salvami da questo branco di bestie!

GUARDIA CIVIL 4.º: El dueño de estas minas que los atropellas, ése sí que es un bestia.

(II, a, 1)

GUARDIA CIVIL 4.º: Il proprietario di queste miniere che li vessa, lui sì che è una bestia.

MINERO 3.º: ¿Cuándo será desterrado de *la colmena* el zángano perjudicial?

(III, i, 2)

MINATORE 3.º: Quando verrà cacciato dall'alveare il fuco dannoso?

MINERO 5.º: Gorgojo malo es que ha dañado la vida de la espiga y ha tiznado su manera serena de mirar.

(III, i, 2)

MINATORE 5.º: È un pidocchio malvagio, che ha rovinato la vita della spiga ed ha turbato la sua tranquillità.

Ricordiamo anche il dispregiativo "¡lagarta!", pronunciato da una delle *Deslenguadas* in *La fila* ("vipera!", in italiano).

In *Los hijos de la piedra* molte metafore prendono come punto di riferimento il mondo agreste e i prodotti della natura. Ne vogliamo ricordare alcune:

MINERO 4.º: El sudor es la cosecha que en más abundancia recogemos los hombres del trabajo.

(I, a, 1)

MINATORE 4.º: Il sudore è il raccolto più copioso per noi lavoratori.

PASTOR: Tu cara es de miel cuajada [...]

(I, a, VII)

PASTORE: Il tuo volto è di miele addensata [...]

SEÑOR: […] cara de buena cosecha

(I, p, V)

SIGNORE: […] dolcezza […]

RETAMA: […] con su lengua, más dulce y proporcionada de un cencerro de Almansa […]

(I, p, V)

GINESTRA: […] per la sua lingua, più dolce e più ben fatta di un campanaccio di Almansa […]

RETAMA: ¡Ay, qué frío, qué frío! Son una sementera de hielo mis huesos y mi corazón....

(III, a, 2)

GINESTRA: Ahi, che freddo, che freddo! Le mie ossa e il mio cuore sono una sorgente di ghiaccio…

Nel testo abbondano anche le **metafore** e le **similitudini** legate al **mondo animale**, ma non in senso spregiativo. Vogliamo qui elencare i numerosi animali oggetto di queste figure retoriche, che sono indice di come gli abitanti di Montecabra percepiscono il mondo e di come si rapportano ad esso. Queste espressioni non fanno che sottolineare l'origine contadina dei personaggi e la loro vasta conoscenza della natura. I personaggi si esprimono così: "mis privilegios de león", "hay hombres come hay bueyes", " me das la agilidad del gallo", "te quiero con el amor simple y grande del toro"[30], "te deseo como los chivos", "tienes menos espera que la liebre cuando ve perros", "vuestro pensamiento es más estrecho que el silbo de la serpiente", "vuestros ojos relumbran como nidos de tarántulas", "el mismo olor del rabo de la zorra", "me parecerán pezuñas", "alimañas", "el asno, el animal más torpe", "olvidados como cabras muertas", "como los rebaños en tiempo de sequía", "que me muera como el sapo", "revienta como la chicharra", "el otoño, traído por el pico de las grullas", "ágil como la lagartija", "una vida más arrastrada que una serpiente", "están como el gato y el ratón el señor y el pueblo", "es la época en que tenemos pan, como el gorrión: en el tejado", "alacrán del pueblo", "el cochino tigre poderoso", "ni que fuera un cordero", "soy más desgraciada que una cabra ciega y coja", "tus besos y tus caricias, que me sembraban la sangre de gusanos de seda hilando", "vinieron las dolencias a mí, como las avispas al fruto maduro", "me acostaba con mil chivos embestidos y celosos topando en mi corazón", "pelea de alacranes", "Montecabra [...] un

[30] Riquelme Pomares, in riferimento alla metafora del toro, afferma che il toro è il tipico simbolo hernandiano della "masculinidad y grandeza amorosa" (*op.cit.,* p.211).

panal petrificado", "en medio de nuestra vida cayó ese hombre como un avispero en un corro de chiquillos", "gorgojo malo es", "el zángano perjudicial", "atado de pies y manos como cordero que van a degollar", "reunidos como un rebaño", "estáis sufriéndolo todo con la mansedumbre del toro al que podan sus herramientas de macho"[31], "la tierra es otro cuervo".

Vogliamo ora riportare delle metafore che ci sono parse particolarmente significative, con la loro traduzione italiana:

> MINERO 3.º: Eres la sombra que prefiero para mi descanso.
>
> (I, a, 5)
>
> MINATORE 3.º: Sei il rifugio che preferisco per il mio riposo.

> MINERO 3.º: Si tu cuerpo no fuera la orilla final de mi trabajo, […]
>
> (I, a, 5)
>
> MINATORE 3.º: Se non ci fossi tu a prenderti cura di me a fine giornata, […]

> PASTOR: Ya ha cortado la muerte las alas de tu lengua. […]
>
> (III, a, 2)
>
> PASTORE: La morte si è già impadronita della tua voce. […]

[31] In questo caso, Riquelme Pomares accenna al secondo significato metaforico che assume il toro in Hernández, quello di "tolerancia e indignidad" (*ivi,* p.211).

Le prime due metafore alludono all'amore del minatore per la propria moglie. Riquelme Pomares sostiene, a questo proposito, che, equiparando l' amore al riposo dal lavoro, Hernández manifesta la complementarietà della vita del "hombre honrado" che "queda dividida en el trabajo y el amor"[32]. La terza metafora fa riferimento alla libertà e alla vita umane[33].

Un'altra figura retorica a cui Hernández fa frequente ricorso in *Los hijos de la piedra* è la **personificazione.** Citiamo qualche esempio:

> LEÑADOR: El otoño, […] , ya pone amorosos de humedad los campos […]
> PASTOR: La humedad del otoño comienza a tender su lepra verde por las cortezas […]
> (II, i, 1)

> MINERO 1.º: […] La tierra se apropiará su cintura, […]
> MINERO 2.º: La tierra caerá sobre ella a picotazo limpio y se la comerá con afán de cuervo.
> MINERO 3.º: La tierra es otro cuervo florido […]
> (III, p, 1)

Da *Los hijos de la piedra* vogliamo citare pure qualche esempio di **perifrasi**, soprattutto in bocca ai minatori. Hernández, attraverso la perifrasi, accenna, in modo ironico, alla loro mancanza di cultura e al registro informale in cui si esprimono:

[32] *Ivi,* p.209.
[33] In *ivi,* p.211, Riquelme Pomares sottolinea come il valore poetico delle "alas" sia l'ennesimo tropo hernandiano.

MINERO 3.º: […] ese papel donde apuntan tantas cosas del mundo.

(I, a, 1)

MINATORE 3.º: […] quel pezzo di carta su cui si segnano molte delle cose che capitano in giro per il mondo.

MINERO 3.º: […] los que hablan como el cura en misa y los que no se entiende lo que hablan. Dicen que son muy negros […]

(I, a, 1)

MINATORE 3.º: […] tra quelli che parlano come il prete a messa e quelli che non si capisce che lingua parlano. Dice che sono molto scuri di pelle […]

Nel primo caso, la perifrasi designa con espressione ingenua il giornale; nel secondo, Hernández si riferisce, come sostiene Riquelme Pomares[34], alla guerra in Africa tra italiani e abissini (1935-1936).

Diversi sono anche i **simboli** che si riscontrano nei testi tradotti. Il simbolo più frequente, sia in *Los hijos de la piedra* che in *Teatro en la guerra,* e che, ricordiamo, troviamo in tutta l'opera hernandiana, è "la sangre". In *Los hijos de la piedra* troviamo inoltre "la piedra", "las armas", "las herramientas", "el tricornio". "La sangre" simboleggia, a seconda dei casi, la vita e la morte; "la piedra" indica il carattere di sottomissione degli abitanti di Montecabra, che, con l'intervento del pastore, si trasformerà in aggressività e ribellione; il "tricornio" indica la Guardia Civil, giacché fa parte della divisa dei membri di questa istituzione; "las armas" e "las herramientas" rappresentano gli strumenti della lotta politica dei lavoratori. A questo proposito, Riquelme Pomares

[34] *Ibidem.*

sostiene che si tratta di una sorta di premonizione di ciò che diverrà più esplicito in *El Labrador de más aire* (1937): " las connotaciones políticas de la hoz y el martillo. En el momento de clara concienciación de los trabajadores, solidarios por fin dada su común actividad"[35].

Nel testo drammatico *Los hijos de la piedra,* l'autore ricorre anche a una figura retorica sintattica, l'**anafora**.

Un primo caso di costruzione anaforica del dialogo è nel corso della fase iniziale del secondo atto, scena terza. Le donne stanno supplicando il signore affinché faccia uscire i loro mariti dalle miniere. Parlano della sofferenza che hanno provato nei giorni di assenza dei mariti da casa, e ciascuna di esse pronuncia la propria battuta iniziando la frase allo stesso modo. Ovviamente, ogni iterazione anaforica è stata mantenuta nel testo tradotto:

> MUJER 1.ª – Cuatro días y cuatro noches llevo sin pegar un solo ojo, desvelada en mi lecho de matrimonio.
> MUJER 2.ª – Cuatro días y cuatro noches han pasado y no me he mudado de camisa, ni me he lavado la cara, ni como más que puntas de espino.
> MUJER 3.ª – Cuatro días y cuatro noches que han sido para mí ocho siglos de lágrimas y congojas.
> MUJER 4.ª – Cuatro días y cuatro noches como otros tantos martillos y carbones derribaron mis pechos, tiznaron mi frente y deshojaron mi mejilla.

Un altro esempio di costruzione anaforica del dialogo si ritrova nella seconda fase del terzo atto, scena settima. I minatori, presa coscienza della necessità di ribellarsi alle ingiustizie subite, proclamano con *pathos*:

[35] Riquelme Pomares, *op.cit.,* p.213.

PASTOR. - ¡Muerte para quien me maleó con los males más amargos de la tierra!
MINERO 4.º - ¡Muerte para quien vició Montecabra con su persona!
MINERO 5.º - ¡Muerte para quien ha revuelto mi casa y mi sangre!
MINERO 1.º - ¡Muerte para quien me quitó el pan y se lo añadió a sus perros!
MUJER 1.ª - ¡Muerte para quien deshonró a nuestra hermana!
MUJER 2.ª - ¡Muerte para quien dio a conocer el hambre a mis hijos!
MUJER 3.ª - ¡Muerte para quien espantó el sosiego de Montecabra!
LEÑADOR. - ¡Muerte para quien ha dado muerte a Retama, la nata de las flores del monte!
TODOS. - ¡Muerte! ¡Muerte! ¡Muerte por los muertos y por los vivos de Montecabra!

L'anafora viene dunque utilizzata da Hernández per sottolineare e intensificare la particolare drammaticità del momento vissuto dai personaggi.

3.2.4 Espressioni colloquiali e modismi

I testi che abbiamo tradotto sono ricchi di espressioni colloquiali e di modi di dire che, come abbiamo già spiegato nelle considerazioni previe di questo capitolo, sono stati resi ricorrendo ad espressioni idiomatiche e modismi tipici del patrimonio culturale e linguistico italiano (metodo "target oriented")[36]. Ricordiamo, con Umberto Eco, che i modi di dire e le frasi

[36] Lo stesso Umberto Eco spiega che "un ragionevole principio di reversibilità vorrebbe che i modi di dire e le frasi idiomatiche venissero tradotte non letteralmente, bensì scegliendo

idiomatiche di un sistema linguistico manifestano la particolare concezione del mondo propria di quella comunità di parlanti, e, di conseguenza, sono uno degli elementi che contraddistinguono una cultura da un'altra. Vogliamo ora citare, qui di seguito, alcuni di questi modismi e colloquialismi, con la relativa traduzione italiana per cui si è optato.

In *Los hijos de la piedra* abbiamo trovato:

- *andan a tiros:* "sparano";

- *de puro viejo:* "di vecchiaia";

- "no comprendo desde aquí el mundo más que como *una balsa de aceite*": "da qui nono conosco che un mondo dove tutto fila liscio come l'olio". La "balsa" letteralmente corrisponderebbe all'italiano "zattera, chiatta"[37];

- *estoy colgando a golpes mi vida de las ramas y los troncos:* si tratta di una espressione di senso figurato che nella versione italiana abbiamo reso con "sto passando le mie giornate a lavorare, senza fare nient'altro";

- *me crecen los labios:* "in me cresce il desiderio". Qui, nel testo di arrivo, purtroppo si è perso il carattere idiomatico che la locuzione verbale ha in spagnolo;

- *lloraría a mares* e *llorando a lágrima viva:* "piangerei a dirotto" e "versando un mare di lacrime". Werner Beinhauer spiega che si tratta di due espressioni letterarie che servono per rendere l'idea del "llorar mucho", la cui spiegazione è da trovarsi nella "representación del visible rodar de las lágrimas"[38];

l'equivalente nella lingua d'arrivo" (U. Eco, *op.cit.,* p.67).
[37] L. Tam, *op.cit.*
[38] W. Beinhauer, *op.cit.,* p.227.

- *quiero matar el polvo y las telarañas que traigo en el paladar:* abbiamo reso questa espressione, un po' insolita se pensiamo che viene pronunciata de un Minatore, con l'italiano "voglio rinfrescarmi la bocca". Abbiamo preferito infatti una traduzione comunicativa dal punto di vista semantico, pur sapendo che nel testo d'arrivo si perdevano le metafore dell'originale;

- don Pedro ha muerto *como un relámpago:* in questo caso siamo ricorsi a un modo di dire tipicamente italiano, e abbiamo tradotto con "don Pedro è morto di punto in bianco";

- *va tanto de señor en señor como de mí al mar:* in italiano abbiamo scelto "si vanta tanto di essere un signore, ma in realtà non lo è affatto!";

- *hombres que hacen el oficio de las mantas: estar tumbados siempre:* nella traduzione italiana purtroppo sparisce l' immagine delle coperte a cui vengono paragonati gli uomini oziosi, giacché abbiamo reso l'espressione con "uomini che non fanno nulla da mattino a sera", prediligendo l'idiomaticità della relativa italiana;

- *no montaréis en mis barbas como en las de antes:* "non mi mancherete di rispetto come avete fatto con il mio predecessore". L'espressione "subirse a las barbas de alguien" significa infatti "mancare di rispetto"[39];

- "tienes menos espera que *la liebre cuando ve perros*"*:* "devi aspettare meno di un batter d'occhio";

- *para sonar a su hora está la campana en el campanario:* si tratta di un proverbio che abbiamo reso con un suo omologo italiano, "ogni cosa va detta al momento giusto";

[39] L.Tam, *op. cit.*

- " *todo vendrá*: el mal para el pastor y la satisfacción para ti": "tutto verrà al pettine...";

- *el que mal anda mal tropieza:* in italiano siamo ricorsi al proverbio "chi la fa l'aspetti";

- "es la época en que *tenemos el pan, como el gorrión: en el tejado*": "è il periodo in cui, come per il passero, le nostre provviste di cibo sono contate";

- *limpio de sangre:* corrisponde a "innocente", letteralmente sarebbe "pulito dal sangue, senza macchia";

- *andar a culatazo limpio:* è un'espressione idiomatica che significa "prendere a colpi di pistola". Beinhauer spiega che "hay muchos nombres formados con el sufijo *–azo*, che tiene precisamente la significación de *golpe dado con el objeto cuyo nombre se agrega al sufijo.* De *vara, varazo; regla, reglazo; puño, puñetazo; silla, silletazo* y *sillazo; escoba, escobazo; botella, botellazo;* [...] Se dice *a puñetazos, a culatazos*; sin embargo, cuando la expresión va unida con el adjetivo intensificativo *limpio*, aparece invariablemente en singular: *se disputaron los billetes a puñetazo limpio; andar a codazo limpio; la mujer de un borracho le pega a escobazo limpio*"[40];

- *por la madre que me parió:* si tratta di un insulto tipico del linguaggio volgare spagnolo e che corrisponde - ma molto approssimativamente - all'italiano " lo giuro su Dio". In italiano si perde infatti molta della violenza e fisicità dell'espressione spagnola;

[40] W. Beinhauer, *op.cit.,* p.219.

- *hace un frío de puñalada:* per rendere la sensazione di freddo che l'espressione comunica, siamo ricorsi alla frase italiana - altrettanto forte - "fa un freddo cane".

In *Teatro en la guerra* abbiamo poi riscontrato le seguenti espressioni colloquiali:

- *te gané la vez:* "ti ho preso il posto";

- *le está muy bien empleado:* "ben le sta";

- *la vejez quita juicio y pone calabazas en la sesera:* "la vecchiaia toglie il giudizio e rincitrullisce". "Calabaza" è propriamente la "zucca"[41], mentre "sesera" è un sinonimo di uso familiare per "cerebro", in italiano "cranio, cervello"[42];

- "que no me vaya a perder *como cualquier aguja*": "come un ago in un pagliaio";

- *otro gallo nos cantara si [..]:* significa "sarebbe un'altra musica se […]". Privilegiando la lingua d'arrivo, si perde chiaramente l'efficace immagine metaforica del gallo che canta, ma si mantiene il campo semantico musicale;

- *debajo de mucho traje y mucha corbata:* per l' italiano abbiamo scelto "con tanto di bei vestiti e di belle cravatte";

- *de muy buena leche:* "da fonte molto attendibile";

- *tenéis sentada el alma:* siamo ricorsi all'espressione idiomatica italiana "vivete adagiati sugli allori";

[41] L. Tam, *op.cit.*
[42] *Ibidem.*

- *me levanto para siempre:* in italiano abbiamo cercato di rendere con "me ne vado:addio!"

- *daba puntapiés y palos:* "dava calci e bastonate". Beinhauer spiega che "el golpe dado con el pie se llama *puntapié* (de la punta del pie) o *patata* (de pata). *Echar a puntapiés (a patadas): obligar a salir a golpes*"[43].

3.3 La morfosintassi

Per quanto riguarda l' aspetto morfosintattico, abbiamo cercato di rispettare le norme grammaticali e la struttura della frase tipiche della lingua italiana, evitando di creare il fenomeno dello straniamento nel lettore di arrivo. Non dobbiamo infatti, come ricorda Valentín García Yebra, mai dimenticare che:

> En todas las lenguas hay normas obligatorias para ordenar las palabras en la frase. El conjunto de estas normas constituye la sintaxis de cada lengua. Pero su número y el rigor de su aplicación no sonn iguales en todas[44].

Lorenza Rega parla, a proposito della sintassi, dell'importanza di poter "ricostruire la coesione e la coerenza nella lingua d'arrivo"[45] e di "cercare di avere chiaro se ci siano delle regolarità diverse da lingua a lingua nel costruire proposizioni e periodi complessi"[46]. Molto spesso infatti, in sede traduttiva, si rende necessario cambiare "l'ordine delle parole, disponendole in una sequenza che presenta tratti tipici della lingua di arrivo pur nel rispetto dello stile

[43] W. Beinhauer, *op.cit.,* p.218.
[44] Valentín García Yebra, *Teoría y práctica de la traducción,* Madrid, Gredos, 1984, II tomo, p.416 .
[45] Lorenza Rega, *op.cit.,* p.126.
[46] *Ibidem.*

individuale dello scrittore"[47]. Ricordiamo che anche l'interpunzione tra testo fonte e testo meta, a volte, non coincide, e questo dipende sempre dal fatto che ci troviamo di fronte a due sistemi linguistici con regole grammaticali e sintattiche diverse, e dove, di conseguenza, anche "il respiro della frase" varia. Per questo motivo, nel testo in italiano, a seconda delle circostanze, si è reso necessario inserire segni di interpunzione laddove nel testo spagnolo non erano presenti.

3.3.1 Le forme verbali

Vogliamo innanzitutto fare alcune brevi considerazioni per quanto riguarda i tempi verbali.

Nei testi tradotti, i personaggi, dialogando tra di loro, utilizzano fondamentalmente il tempo presente dell'indicativo. Quando fanno ipotesi per l'avvenire ricorrono al futuro semplice; quando parlano di eventi passati utilizzano, alternativamente, il pretérito indefinito (che in sostanza corrisponde al passato remoto del sistema verbale italiano) o il pretérito perfecto (che si può avvicinare al passato prossimo italiano). In sede traduttiva, abbiamo reso le voci verbali al pretérito perfecto con il passato prossimo italiano, mentre per quanto concerne i verbi al pretérito indefinito, abbiamo scelto di tradurli, non con il passato remoto italiano, bensì con il passato prossimo. Questo scelta si è fatta in base a ragioni d'uso nella lingua italiana, che tende a privilegiare, soprattutto nelle parlate settentrionali, il passato prossimo[48]. Le regole del sistema verbale spagnolo presentano, in questo caso, delle sottili differenze rispetto al sistema italiano. Il pretérito perfecto viene generalmente utilizzato per raccontare fatti che si sono svolti e compiuti nel passato e che, da un punto di vista cronologico o psicologico, hanno delle ripercussioni nel momento presente[49]. Il pretérito indefinido esprime invece un'azione che è avvenuta "in una unità di tempo ormai finita e chiusa, anche se relativamente vicina" e che

[47] *Ivi,* p.127.
[48] Vedi Manuel Carrera Díaz, *Gramática española,* Bari-Roma, Laterza, 2002, p.152.
[49] *Ivi,* p.143.

"da un punto di vista cronologico e psicologico non ha a che fare con il momento presente"[50]. Mentre nello spagnolo scritto e parlato questo uso dei tempi verbali viene rispettato, in italiano si ricorre sempre meno al passato remoto (se non in talune regioni centrali e meridionali) e si predilige il passato prossimo anche per parlare di azioni ed eventi ormai conclusi e lontani nel tempo. Riportiamo qui di seguito degli esempi tratti da *El Refugiado* di *Teatro en la guerra:*

> EL COMBATIENTE. – No soy de esta tierra y ando buscando el camino también. Vine a bañarme en ese arroyo, embebido por el ruido del agua [...]
>
> IL COMBATTENTE. – Non sono di queste parti e sto cercando anch'io la strada. Sono venuto a farmi il bagno in questo ruscello, attratto dal rumore dell'acqua [...]

> EL REFUGIADO. – En una de sus casas me echó mi madre al mundo. Hubimos de salir más que ligeros, porque los tiranos se nos echaban encima. Los primeros que corrieron fueron los que presumían de valientes a todas horas [...]
>
> IL RIFUGIATO. – Mia madre mi ha partorito in una casa di Romera. Siamo dovuti scappare più in fretta che mai poiché i tiranni ci stavano appresso. I primi a fuggire sono stati coloro che in ogni occasione si vantavano di essere coraggiosi [...]

[50] *Ivi,* p.150.

Molti delle voci verbali utilizzate al tempo presente hanno valore di presente gnomico, poiché fanno parte di sentenze, modi di dire e proverbi. Ovviamente, così sono state mantenute nella traduzione. Citiamo qualche esempio:

MINERO 5.º: [...] la mala hierba nunca muere.

(I, p, 1)

MINATORE 5.º: [...] l'erba cattiva non muore mai.

MINERO 1.º: Hay muchas envidias y maleficios repartidos por el mundo.

(I, a, 1)

MINATORE 5.º: Quante gelosie e quante cattiverie ci sono al mondo.

PASTOR: Para sonar a su hora está la campana en el campanario.

(I, p, 6)

PASTORE: Ogni cosa va detta al momento giusto.

MUJER 2.º: El que mal anda mal tropieza [...]

(II, a, 3)

DONNA 2.ª: Chi la fa l'aspetti [...]

Abbiamo anche rilevato l'uso metaforico di alcuni verbi. Nel dramma *Los hijos de la piedra* abbiamo trovato:

- "las desgracias <u>se arraciman</u> cada día más y más sobre nuestras nucas" (II, a, 1);
- "[...] el retumbo del trueno y el movimiento del relámpago que <u>se injertan</u> a su piel y lo enloquecen" (II, i, 2);

- "orejeará entre todos los mozos en galanía y fortaleza, será el chivo robusto que derriba a los demás y reina en el ganado" (II, i, 2).

I tre verbi evidenziati sono in genere utilizzati in riferimento al mondo agreste e animale. Il dizionario Tam[51] fornisce le seguenti definizioni:

- arracimarse [v prnl] riunirsi a grappolo;
- injertar [v tr] 1. *agr* innestare 2. *cir* impiantare;
- orejear [v intr] 1. (animal) muovere le orecchie 2. *fig* fare malvolentieri.

L'utilizzo di questi verbi nel testo fonte sottolinea l'intima relazione esistente tra uomo e natura, su cui l'autore insiste più volte nel corso del dramma. I verbi non sono stati tradotti letteralmente, ma cercando di rendere il messaggio espresso nell'intera frase del testo fonte, senza creare effetti di straniamento nel lettore destinatario. In italiano si ha:

- "le disgrazie si accumulano ogni giorno che passa per noi";
- "[...] il rimbombo del tuono e il movimento del fulmine, che quando li colpiscono, li fanno impazzire";
- "potrà vantarsi tra tutti i giovanotti per la sua eleganza e la sua forza, sarà il caprone robusto che sconfigge gli altri e regna sul gregge".

Purtroppo, però, privilegiando l'adeguatezza della traduzione, nel testo italiano si perde il senso metaforico dei tre verbi utilizzati dall'autore.

3.3.2 La struttura frastica

Hernández, in *Los hijos de la piedra,* molto spesso cambia quello che è l'ordine naturale di successione degli elementi della frase, così da far assumere al testo in prosa quel lirismo che è proprio di un testo poetico. Ecco alcuni esempi di inversioni espressive:

> PASTOR: Amasada está tu fuerza con el rumor del trueno y la firmeza del hachazo.
>
> (I, a, 3)

[51] L.Tam, *op.cit.*

LEÑADOR: […] Rabia tengo di mí que no lo hago[…]

(III, a, 1)

RETAMA: Mustio tengo el lado del corazón de no tenerte en él.

(III, a, 2)

Nelle rispettive traduzioni italiane abbiamo completamente cambiato non solo la costruzione della frase del testo fonte, ma anche l'ordine e la funzione di ciascun elemento al suo interno. Nel primo caso si ha: "Il rumore del tuono e la fermezza del colpo d'ascia hanno originato la tua forza". Mentre nella frase in spagnolo "il rumore del tuono e la fermezza del colpo d'ascia" corrispondono al complemento indiretto, nella frase italiana diventano il soggetto della frase. Nel secondo e terzo caso abbiamo rispettivamente: "Che rabbia che io non sia così!"; "Il mio cuore è spento perché non gli sei vicino". Nel secondo caso siamo dunque ricorsi ad una frase esclamativa introdotta dal "che"; nel terzo caso abbiamo attribuito al complemento oggetto della frase del testo fonte – *el lado del corazón* – la funzione di soggetto dell'enunciato – *il mio cuore.*

3.3.3 Le frasi esclamative e le interiezioni

Per tradurre il registro colloquiale[52] proprio della lingua parlata dai personaggi delle pièces, siamo ricorsi a modalità tipiche della lingua italiana, consone, di volta in volta, ad esprimere tanto il contenuto dell'enunciato quanto la carica emotiva espressa da colui che parla. Questi elementi della frase sono comunemente detti interiezioni, e servono a sottolineare l'immediatezza e la spontaneità di ciò che il parlante vuole comunicare.

[52] W. Beinhauer definisce il linguaggio colloquiale come "el habla tal como brota natural y espontánea en la conversación diaria", e sostiene che "es error muy difundido confundir el lenguaje cotidiano que se habla, con la lengua también cotidiana, pero escrita o impresa, de comerciantes o periodistas, la utilidad de cuyo conocimiento no pretendemos negar" (W. Beinhauer, *op. cit.,* p.9).

Manuel Carrera Díaz classifica le interiezioni in due categorie, proprie ed improprie[53]. Le interiezioni proprie sono quegli aggregati fonici elementari usati nelle funzioni esclamative (ad esempio "¡Ah!, ¡Eh!"), mentre le interiezioni improprie possono essere costituite da una sola parola oppure da una locuzione con funzione esclamativa (ad esempio "¡Anda!, ¡Hombre!)[54]. In questa sede, riportiamo alcuni esempi di resa italiana di interiezioni improprie nel contesto di frasi esclamative:

MUJER 1ª: Toma, *hombre*, toma.

(I, a, 5)

SEÑOR: ¡*Hombre*, si me gusta, naturalmente!

(I, p, 4)

VENDIMIADOR 4º: Los rayos matan de otra manera, *hombre.*

(II, p, 1)

SENTADO 3º: ¡Que no, *hombre!*
SENTADO 1º: ¡Que sí, digo yo!
SENTADO 2º: Tiene razón, en parte.
SENTADO 1º: ¡*No digas!* [...]

(*Los sentados)*

Nella traduzione italiana, abbiamo optato per i seguenti equivalenti:

DONNA 1ª: Prendilo, *su,* prendilo!

SIGNORE: *Ma* certamente, se mi piace.

[53] M. Carrera Díaz,, *op.cit.,* p.521 e ss.
[54] *Ibidem.*

VENDEMMIATORE 4º: *Ma dai,* i fulmini uccidono diversamente.

OZIOSO 3º: *Ti dico di no.*
OZIOSO 1º: E io ti dico di sí.

OZIOSO 2º: In parte ha ragione.
OZIOSO 1º: *Non è affatto vero!*

Nei casi sopra esaminati, non si è dunque potuto offrire una traduzione letterale dei termini in questione. Beinhauer, analizzando le forme vocative spagnole, sostiene che:

> El vocativo *hombre* tiene la particularidad de aplicarse en tono familiar incluso a sujetos femeninos de cualquier edad, y su significado originario se ha desvanecido de tal forma, que no sólo se usa para seres humanos, sino en general para toda especie de seres vivos, por tanto también animales.[55]

Nel caso invece dei termini *hijo, hijo mío*, che ricorrono molto spesso nel testo *El hombrecito* di *Teatro en la guerra,* abbiamo potuto tradurre letteralmente i termini. Gli epiteti *hijo, hija* sono infatti molto diffusi nel linguaggio colloquiale spagnolo, e sono generalmente proferite dagli anziani, che si permettono questa confidenza con i più giovani[56]. Traducendo alla lettera le forme vocative del testo fonte, siamo rimasti fedeli all'intenzione suggerita dal testo: l'italiano *figlio, figliolo* non fa infatti che sottolineare l'attaccamento, la preoccupazione e tutta la premura della madre per il figlio che sta per arruolarsi nell'esercito, così come il corrispettivo *hijo* suggerisce nel testo spagnolo.

[55] W. Beinhauer, ,*op.cit.,* p.33.
[56] Cfr. *ibidem.*

In ultimo, citiamo l' "¡Oiga, oiga!", pronunciato dalla *Deslenguada 1ª* di *Teatro en la guerra;* l' "¡Oiga: mucho ojo con lo que se dice!" della *Deslenguada 2ª* e il "¡Cuidado con la lengua!" della *Deslenguada 3ª*. In italiano abbiamo reso "¡oiga!" – 3ª persona singolare del presente de subjuntivo che fa le veci della forma imperativa - con "senta!", e "cuidado" con "attenzione". Entrambe le forme del testo meta esprimono perfettamente la funzione desiderata. A questo proposito, Beinhauer osserva che *oiga, oye* è "una llamada cuando se desconoce el nombre del interpelado"[57] e che "la explicación del empleo de *oye, oiga* al censurar reside en lo desagradable de lo que el increpante ha de decir al interpelado y que éste, naturalmente, de buena gana querría no oir"[58]. Lo studioso classifica "cuidado" come una "interjección de contenido afectivo"[59], e spiega che questa tipologia di interiezioni "están ligadas a situaciones bien determinadas, son de cuño estereotipado y sobre todo tienen un contenido afectivo, por el que el hablante se halla al fin dominado, pese a tener la iniciativa. Tales son, por ejemplo, *¡pronto!, ¡inmediatamente!, ¡fuera!, ¡ánimo!, ¡cuidado!,* este último usado a menudo en la forma diminutiva *¡cuidadito!*"[60].

Nei testi abbiamo trovato più volte "mira" e "verá, verás", che in italiano corrispondono a "guarda" e "vedrà, vedrai". Queste interiezioni si utilizzato molto nel linguaggio colloquiale poiché fungono da introduttori di discorso. Beihauer specifica che mentre "en los casos de *mire usted,* el oyente no sabe aún nada de lo que el hablante le va a decir, *verás* y *verá usted* introducen el complemento necesario para acabar de pintar una situación ya conocida en parte por el oyente. Se nos hace patente esto sin más, si tenemos presente la diferencia de significado entre *mirar* y *ver. Mirar* quiere decir dirigir la vista hacia el objeto de que se trate. *Ver,* en cambio, designa el fenómeno de la percepción que se produce en la mente y que presupone un previo *mirar*".[61]

[57] *Ivi,* p.55.
[58] *Ivi,* p.56.
[59] *Ivi,* p.61.
[60] *Ibidem.*
[61] *Ivi,* pp.53-54.