

Moisés Pascual Pozas

# Specchi di fumo

*Traduzione a cura di*  
Giovanni Brandimonte



Copyright © MMIX  
ARACNE editrice S.r.l.

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

via Raffaele Garofalo, 133/A-B  
00173 Roma  
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-xxx-x

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: dicembre 2009

*A mia figlia Daniela*



E forse la risurrezione dell'anima dopo la morte è concepibile come un fenomeno della memoria.

Proust, *Il mondo di Guermantes*.

Dove sono Elmer, Herman, Bert, Tom e Charley,  
il debole di volontà, il forte di braccia,  
il buffone, il beone, il rissoso?  
Tutti, tutti, dormono sulla collina.

Edgar Lee Master, "La collina", *Antologia di Spoon River*.

Mai avevo sentito che fosse così lenta e violenta la vita come camminando tra un'ammucchiata di gente; lo stesso che se fossimo un formicolare di vermi raggruppati sotto il sole, ritorcendoci nella polvere densa che si racchiudeva tutti nello stesso sentiero e ci portava come se fossimo accerchiati.

Juan Rulfo, "Talpa", *El llano en llamas*.



## Prologo del traduttore

Dopo il successo ottenuto con le versioni italiane di alcune delle sue opere – *Dulce como el amor*, *El laberinto de los rostros*, finalista al premio Elio Vittorini e *El carrusel de la plaza del reloj* - Moisés Pascual Pozas si ripropone al pubblico italiano col romanzo che, a detta della critica, raggiunge il punto più alto della sua produzione artistica. Oggetto di eccellenti recensioni in Spagna, il racconto, strutturato in 34 capitoli legati tra di loro in maniera quasi impercettibile, rievoca lo spirito di *Spoon river* e *Pedro Páramo*, di cui include alcuni passaggi. Il titolo del libro rimanda ad un'espressione metaforica riferita ai defunti, i quali, nei vari episodi e attraverso svariati ricorsi narrativi, evocano la storia della loro vita e di quella degli altri, in un cosmo pieno di sfumature che vuole raggiungere la memoria dei lettori come un'esperienza vissuta in comunione con chi traccia quelle storie. Il linguaggio, la cui espressiva originalità e plasticità deriva da un desiderio di rifuggire da espressioni consunte, contribuisce a ricreare un ambiente misterioso ed immaginario della Castiglia, accentuato dall'impiego originalissimo di nomi propri e toponimi: assistiamo così alle vicende di Ludio Cileo, Cabinda, Baladón, Falima, Birelo, don Uldrás, Camio, che gravitano in ambienti chiamati Zamula, Munientes, Barranco de las Yeguas, Ormuncia, Alhuma. Precisamente il linguaggio e le sonorità forniscono un serie di spunti particolarmente interessanti per alcune considerazioni, di ordine teorico e pratico, per quanto concerne la teoria della traduzione ed il processo traduttivo.

Da un punto di vista prettamente traduttologico, dunque, inquadrerei la questione nell'ambito della traduzione della variazione linguistica, viste le peculiarità e le difficoltà traduttive che presenta il testo e che si associano in maniera preponderante all'idioletto dell'autore. La difficoltà traduttiva interessa in modo particolare quello spartito lessicale misto dove confluiscono molteplici elementi linguistici (rurali, tecnici-botanica-, eruditi, ricercati) che nell'insieme vanno a comporre e definire il linguaggio dello scrittore burgalese. Ma ovunque troviamo numerose tracce di quelle che potremmo definire "deformazioni espressionistiche" che ne caratterizzano il lessico, rendendolo facilmente riconoscibile ai suoi assidui lettori. Dal punto di

vista stilistico, Pascual Pozas elabora il suo narrato spontaneamente, utilizzando lessemi non prettamente rurali ma che ad ogni modo risentono degli influssi regionali a cui si sente particolarmente affezionato (*malrotar, abejear, oveja tronzada, mercar la ropa, etc.*) insieme a un sapiente dosaggio di colloquialismi (*zascandil, zangolotear, ecc.*), giungendo persino all'estremo del neologismo in virtù di quello sperimentalismo linguistico che lo contraddistingue. Tuttavia, bisogna osservare che la sua tecnicità non è dovuta semplicemente al desiderio di precisione, ma anche al bisogno di soddisfare la sua ricerca costante di un linguaggio metaforico attraverso la frantumazione del linguaggio stesso, con il quale è impossibile esprimere l'intima essenza della realtà; un linguaggio che serva per ricreare il modo da cui provengono i suoi personaggi e fornirne un sottile profilo psicologico. Un idioletto, dunque, non fine a se stesso, ma che svolge un ruolo accurato di supporto ad un intreccio che in tal modo rende esplicito il suo contenuto globale e, al tempo stesso, consente di indagare il lato introspettivo dei personaggi.

L'intensità semantica delle parole, la loro forza espressiva rende arduo qualsiasi approccio traduttivo che non tenga conto dell'aspetto contestuale e cotestuale, dando comunque per scontata l'esistenza di un residuo nel processo di traduzione, in cui dovremo scegliere cosa sacrificare. Ecco dunque che, dinnanzi ad una tale specificità linguistica ed alla consapevolezza che una parte dell'universo del prototesto non potrà essere trasferito alla cultura ricevente del lettore implicito, per il traduttore sia lecito chiedersi sulla legittimità del proprio lavoro, perché a mio modo di vedere, il testo di partenza si contraddistingue per quell'alone di sacralità testuale che non può essere violata, maggiormente se parliamo di traduzione letteraria. L'annoso dilemma, suscitato a suo tempo da Jakobson e da Segre, dell'intraducibilità del testo letterario - o poetico -, riaffiora costantemente. L'intraducibilità, come osservato precedentemente, non è solo lessicale, essa coinvolge inevitabilmente il livello culturale e a volte diviene più complesso se non impossibile il trasferimento semantico.

Ma quantunque possa essere scoraggiante l'affermazione, la traduzione di un testo letterario rappresenta sempre una sfida, una sorta di *piedra de toque* con cui il traduttore si misura per riaffermare la sua stessa essenza. Ma allora, fino a che punto si può parlare di intra-



ducibilità? Totale o solo parziale, dal momento che coinvolge il testo letteralmente ma non semanticamente? Se «tradurre è scendere al di sotto delle differenze esterne delle due lingue per farne intervenire in maniera vitale principi essenziali analoghi e, alla radice, comuni», come afferma G. Steiner nel suo *Dopo babele* (2004: 105), allora non esiste intraducibilità e nel nostro caso l'interpretazione rispetta, in un'ottica chomskyana, «quegli universali profondi, genetici, storici, sociali, da cui derivano tutte le grammatiche» e che si collocano al di sotto delle forme superficiali e creano gli universali semantici. Se non esiste la traduzione perfetta, nel senso che non vi sarà mai totale identità fra le due opere, è tuttavia possibile realizzare una traduzione valida che «non penetra soltanto la barriera tra le lingue» ma «infrange le barriere dell'incertezza che caratterizza ogni atto complesso di parole» e «raggiunge il nucleo». Grazie a quella «fedeltà intuitiva», postulata da Mounin quale elemento essenziale nell'opera di traduzione, bisognerà rimanere ancorato e seguire lo spirito dell'autore originario.

In tal senso, il mio lavoro si è incentrato nella ricerca di un mondo rurale equivalente, che adotta un proprio linguaggio costellato di espressioni uniche ed irrinunciabili attraverso le quali si racconta e si tramanda la storia di un popolo. Le minuziose descrizioni degli arnesi da lavoro, degli indumenti, dei luoghi, degli eventi, servono a ricreare, con un realismo a volte crudo, quel mondo di cui Pascual Pozas è maestro pittore. Ciononostante, l'universalità stessa del mondo rurale e del lavoro agricolo, ha permesso di trasferire in maniera più o meno efficace le peculiarità manifestate nel prototesto. E laddove nell'originale veniva forzata all'estremo la lingua spagnola, violandone la sintassi in molti casi, lo stesso procedimento è stato adottato nella resa in lingua italiana, allo scopo di mantenere il messaggio inequivocabile dell'autore.

Un percorso traduttivo senza dubbio impervio che, pur tuttavia, dà un senso alla necessità di diffusione delle opere letterarie ed al mestiere stesso di traduttore.

Giovanni Brandimonte

## I

Arrivò in paese una sera di rondini, e per la direzione che seguiva, aveva sicuramente attraversato la landa che chiamano dei Serpenti, laggiù, al confine di Malenda. Lo accompagnava un cane color cannella chiaro, dal muso storto, che passando vicino al tiglio del Campo Grande cominciò ad abbaiare, ma il fischio dell'uomo restituì al vento il suo clamore di uccelli. In testa calzava un cappello di paglia a tesa larga, portava a tracolla una bisaccia di cuoio consunto e guidava le sue falcate da espadrilles con un bastone di frassino, lungo come le pertiche che si usano in chiesa per accendere e spegnere le candele degli altari.

Dicono che emanasse un odore a cui nessuno sapeva dar nome; un odore che annunciava la sua presenza molto prima di comparire e che, inoltre, agitava le bramosie nei corpi delle femmine. La verità è che si smarrivano anche nei suoi occhi, pur essendo troppo piccoli per un volto così grande, anche se forse erano così piccoli perché erano degli occhi abituati a scrutare orizzonti sfuggenti.

Ricordo, tra le parole dei ricordi, quel corpo come se fosse proprio qui, mentre sbarra il varco dell'entrata così grande che ci passava un cavallo col suo fantino, che senza dubbio sarebbe entrato chinandosi appena, quindi puoi farti un'idea di quanto fosse alto quell'uomo che disse di chiamarsi Baladón. Immagina che appaia adesso; sicuro allora che ci accecherebbe o ci consentirebbe di vedere meglio le cose che ci circondano, tappando gli abbagli del sole, e renderebbe pure timorosa la conversazione, lasciando queste parole sul punto di cadere dalle labbra, così, come appese a un filo.

Uno che chiamavano Ludio Cileo lo prese come pastore, poiché, come ti ho già detto, a quei tempi c'erano molte pecore, che Ludio ne doveva avere davvero tante, e Baladón dormiva in un pagliaio quando scendeva giù dalle terre alte, sebbene lo facesse di rado, perché lassù in cima alcune grotte gli facevano da rifugio. E meno male che scendeva giù poco, perché quando dormiva nel pagliaio si può dire che gli uomini di Alhuma stavano sui carboni ardenti. La verità è che di carboni ardenti ne dovettero avere parecchi perché Baladón av-

volgeva le donne col suo odore di calamita, di cui non potevano liberarsene per quanto sfregassero il proprio corpo con strofinacci e si facessero il bagno in tinozze d'acqua ben calda che aromatizzavano con le erbe dei profumi. Era talmente intenso, prolungato e diffuso che persino don Orlandino non potè scacciarlo via dalla chiesa, malgrado il viavai di incenso e le aspersioni di acqua benedetta.

Ti ho già riferito molte volte della sua fine, Colino, quella che raccontò il nonno che gli raccontarono che raccontavano, e fu che, quando Baladón vide Falima all'ombra del pioppo..., non mi interrompere il filo, Colino, ... sì, proprio lei, quella Falima che diedero in sposa a Birelo, gli si sconvolsero gli odori, ma Falima doveva essere immune a tali odori perché fu l'unica donna di Alhuma capace di far sospirare Baladón. E a Baladón venne quella tristezza che dicono che venga quando l'amore cattivo si attacca alle ossa e allora non c'è erba che lo curi né lama che lo strappi via. Fu in quel periodo quando lo vedemmo camminare ogni sera per Alhuma, accompagnato dal suo cane, emettendo con un flauto quei fiati che risuonano come se avessero unto il respiro con acetosa. La verità è che gli uomini di Alhuma ne furono grati, eccetto Birelo, che perse la parola e si mise in testa di seguire Baladón quando Baladón emetteva quei fiati di cui ti ho parlato. A volte si udiva anche all'alba, laggiù, dove l'acqua fa il giro, una voce graffiata, e dopo, quei soffi di oleandro che venivano fuori da un flauto.

Il fatto è che trovarono Baladón sulla riva di un'acqua granchiesca, quando il fiume era un fiume tale da trascinare nella sua furia le bestie da soma e rivoltare i guaiti zoppi del cane di Baladón fino ad intrappolarli nel suo deambulare convesso. Raccontano che appena pronunciavi Roderno, ti si riempiva la bocca d'acqua, ma lo disseminarono così tanto di sete che dovettero cercarne le vene affaticate nelle viscere della terra, aldilà di dove si smarriscono i lombrichi. Ma tornando al nostro racconto, lo trovarono disteso, una sera di rondoni, ai piedi di un pioppo, con la testa appoggiata alla bisaccia, il bastone che segnalava il confine delle espadrilles e il cappello di paglia che gli adombrava il viso, come se dormisse, solo che aveva una macchia sul ventre, proprio uguale al succo di mora, su cui volteggiavano mosconi verdi. Da quel punto deve essere fuggito via quell'odore ampio che rappresentava Baladón.

Mai più si tornò a udire quel flauto memorioso negli angoli di Alhuma e chissà se Birelo, inseguito dai silenzi, venne assalito da tali ansie che si impiccò al tiglio del Campo Grande, ma questo successe dopo che Rondela, quella delle erbe, ebbe trovato Falima ai piedi di un pioppo, nell'ansa del fiume Roderno, così, come addormentata, se non fosse stato perché, nello scuoterla, non parlava e nel girarla aveva una macchia come di succo di papavero vecchio, proprio nel punto in cui ti pungono i dispiaceri.