

PAOLA CAPPONI AUTORIALITÀ E TRADUZIONE: COSTRUIRE *CONVERSACIÓN EN SEVILLA* DI VINCENZO CONSOLO

Universidad Pablo de Olavide de Sevilla

Riassunto

A partire dallo studio delle fonti orali, sulla cui trascrizione e successiva traduzione si fonda il testo *Conversación en Sevilla*, si sviluppa un'analisi a livello macro e microtestuale volta a analizzare le modalità con cui la voce di Vincenzo Consolo approda alla forma scritta del testo d'arrivo. Lo studio indaga in particolare gli interventi operati per trascrivere e tradurre l'oralità e la migrazione di 'tessere' del discorso, ossia il montaggio del testo d'arrivo attraverso lo spostamento di porzioni della trascrizione.

parole chiave: autorialità, traduzione, Vincenzo Consolo, oralità

Abstract

Authorship and Translation: Building Conversación en Sevilla by Vincenzo Consolo

Starting from the study of the oral sources used in Conversación en Sevilla, and their transcriptions and translation, an analysis of the macro and micro-textual levels is proposed. This analysis focuses on the procedures employed to transfer the text from orality to writing and to translate it. At the same time special attention is paid to how the text is assembled, by looking at the transfer of 'pieces' of discourse from one section to another.

keywords: authorship, translation, Vincenzo Consolo, orality

I. Introduzione: *Conversación en Sevilla*

Conversación en Sevilla (d'ora in avanti CS) è un volume che nasce dalla viva voce dell'autore, Vincenzo Consolo, e che è frutto di un singolarissimo processo di scrittura. Il libro si compone di tre sezioni. La prima parte raccoglie i passaggi più significativi di un'intervista rilasciata nel 2004 da Vincenzo Consolo a Canal Sur 2 Televisión e trasmessa, in parte, nella rubrica *Autorretrato*. La seconda parte del volume, quella su cui si concentra questo contributo, nasce, come la precedente, dalla voce dell'autore, ma in questo caso si tratta di interventi spontanei sorti per lo più *motu proprio* durante le giornate di studio organizzate per Vincenzo Consolo presso l'Università di Siviglia nel 2004¹. L'autore in più occasioni prende la parola nello spontaneo fluire del dibattito, stimolato dall'attenzione dei partecipanti e dalla molteplicità di letture proposte, aprendo in parte un flusso memoriale fatto di ricordi personali. Chiude l'opera un testo scritto da Vincenzo Consolo, *Las grandes vacaciones oriental - occidentales*, pubblicato per la prima volta nel 1999 su *Alias* (supplemento del *Manifiesto*) e qui proposto in traduzione spagnola da Miguel Ángel Cuevas.

Attraverso un lavoro di trascrizione, selezione, montaggio e traduzione della parola dell'autore (Vincenzo Consolo), realizzato con perizia dal traduttore (Miguel Ángel Cuevas), prende forma un testo scritto, in spagnolo, che porta il sigillo dell'autore, Vincenzo Consolo, il quale, però, non ha mai scritto l'opera. Il risultato, come ricorda Cuevas nella presentazione del libro: "fue sometido [...] a la revisión del propio Consolo, que autorizó su publicación en la forma en que ahora se presenta. Autorizó en dos sentidos, dio su consentimiento e imprimió su sello autorial: atento en cada párrafo a que la forma fija de la escritura no traicionara la oralidad, cuidadoso de que el transcriptor-traductor no redujera su palabra más de lo necesario a los códigos de la lengua escrita" (Consolo 2014: 12).

Il volume esce dieci anni dopo, nel 2014; più tardi, nel 2016, si pubblica la versione italiana. Commenta Cuevas in una nota manoscritta, in un appunto:

La particolarità del libro consiste tra l'altro nel fatto che si presenta nelle vesti della traduzione prima di esistere come testo scritto nella sua lingua originale, poiché si tratta della trascrizione e montaggio di registrazioni sonore. Solo con posteriorità, nel 2016, ne è apparsa l'edizione italiana, che include nuove testimonianze venute a galla

¹ Il convegno, che si sarebbe dovuto celebrare a Siviglia nel 2003 in occasione del settantesimo compleanno dello scrittore, si è realizzato nel 2004 (di qui il titolo *70+1*). Una selezione degli interventi è stata pubblicata nel 2005 in un numero monografico della rivista *Quaderns d'Italià*, 2005/10: "Leggere Vincenzo Consolo. Llegir Vincenzo Consolo".

dopo quella spagnola; il nuovo testo, essendosi dovuto modellare su quello del '14, l'unica articolazione dei propri interventi che fosse stata autorizzata da Consolo, diventa così in un certo senso un caso peculiare d'inversione di ruoli traduttivi, finanche di sospensione della nozione di scrittura originale.

Non si tratta dunque della traduzione di un testo di partenza canonicamente inteso, bensì della trascrizione, traduzione e montaggio di una serie di interventi orali di Vincenzo Consolo, il quale ha poi riconosciuto il testo spagnolo come proprio. Rivedere il processo di stesura di questo volume contribuisce al dibattito su autorialità e traduzione. In effetti: come arriva la voce di Vincenzo Consolo al volume spagnolo?² Quale intervento realizza il traduttore? Quali criteri presiedono al montaggio dell'opera e in quali modi si realizza il passaggio dall'oralità alla scrittura, dall'italiano allo spagnolo? Solo l'indagine sulle fonti permette di ricostruire la genesi del testo³.

L'obiettivo di questo studio è ricostruire le modalità con cui autore e traduttore hanno costruito a partire da fonti orali un'opera in spagnolo che non esisteva in lingua originale. Si offrono qui alcuni saggi del tipo di lavoro realizzato con il fine di osservare la metamorfosi dell'originale e mettere in rilievo i livelli del testo su cui si è operato. In un momento in cui si riaccende la discussione mai sopita su autorialità e traduzione un lavoro sul testo come quello qui ricostruito fa emergere il peso e la centralità della competenza filologica per poter maneggiare

2 Commentando la versione di Juan Carlos Gentile di *Retablo (En Mozia de los fenicios / In Mozia de' Fenici)*, Nicolò Messina insiste sulle specificità della scrittura consoliana, su "che e quale orator Consolo è programmaticamente e nelle realizzazioni" e si chiede: "Come si può *ad-aequare* una letteratura così fortemente consustanzata di parole e cose, una scrittura oltremodo personale, e così scritta, quale quella di Consolo? Della difficoltà è consapevole lo stesso autore, tenace nelle sue scelte espressive, ammirevolmente prodigo con i traduttori che ne hanno richiesto la collaborazione" (1997: 246).

3 Grazie alla generosità di Miguel Ángel Cuevas, ho avuto accesso all'intervista rilasciata da Vincenzo Consolo a Canal Sur (ossia alle copie video grezze da cui sarà estratta l'intervista); agli interventi dello scrittore durante il convegno registrati da Irene Romera su diversi nastri; alla trascrizione di entrambe le fonti realizzata da Cuevas e infine alla traduzione in spagnolo dell'intervista offerta da Canal Sur. Di seguito si useranno le seguenti abbreviazioni: 'T' (*Tesis*) e 'C' (*Convegno*) per le trascrizioni e 'T1' e 'C1' per le corrispondenti traduzioni: la prima raccolta nella sezione *Autorretrato* e la seconda nella sezione *70+1*. I punti sospensivi che possono leggersi nelle trascrizioni non indicano espunzione di testo: è il segno usato dal trascrittore per indicare le pause. Nelle citazioni si mantiene la numerazione dei fogli usata da Cuevas. Varie notazioni danno prova delle difficoltà della trascrizione, realizzata a partire da una registrazione su supporto magnetico, con interruzioni e scarsa qualità del suono: "Cinta 2, B, Corte 3 - que acaba en la cinta 3 -" (C: f. 5/r); "Cinta 3, A - sigue, se prolonga un poco el corte 5 -" (C: f. 8/r); "Ya no se oye, se acaba la cinta" (C: f. 9/v); "Un par de palabras incomprensibles [...]" (C: f. 6/r).

e tradurre con perizia e cura le fonti orali e creare un testo scritto che possa essere riconosciuto dall'autore come proprio⁴.

Il processo che ha portato alla nascita del testo spagnolo si presta a essere letto richiamando alcune riflessioni di Peeter Torop sulla 'traduzione totale'⁵. Le fonti

4 Il dibattito, complesso e vivace, su autorialità e traduzione si presta ad essere affrontato da diverse prospettive di studio. In esso confluiscono riflessioni legate sia al tema della morte dell'autore (da Barthes a Foucault, cfr. Summers 2017: 14-15) sia all'intertestualità (cfr. Pym 2011: 31): "l'idea dell'intertestualità [...] fa da pendant al tema della morte dell'autore: essa ratifica la non pertinenza del soggetto creatore, e dunque la sua eclisse" (Benedetti 1999: 14). Una serie di studi recenti ha indagato in specie il rapporto tra scrittura e traduzione ("the hegemonic distinction made between writing and translating", Bassnett-Bush 2006: 173), analizzando e confrontando processo di scrittura e processo di traduzione (Immonen 2006, Risku, Milosevic, Pein-Weber 2016). Vari sono stati i convegni organizzati su autorialità, scrittura e traduzione (cfr. Malena 2011: 1-4). Si vedano in particolare gli atti del convegno promosso dall'Università di Siena, *The Translator as Author* (Buffagni, Garzelli, Zanotti 2011). Qui Pym (2011: 31) ricorda vari contributi che indagano la relazione traduzione/autorialità (da Zeller 2000, a Chamberlain 1988/2000, a Venuti 1995: "the most consistent and vociferous proponent of the translator's authorship") e segnala in particolare il recente *creative turn* che pare marcare gli studi di traduzione in questo ambito di ricerca (cfr. Perteghella, Loffredo 2006 e più recentemente Perteghella 2013). Scrive in merito Pegenaut: "A la hora de estudiar la relación entre creación y traducción, cabe acercarse a esta cuestión entendiendo al traductor como un autor (la traducción como forma de creación) o al autor como un traductor (la creación como forma de traducción)" (2017: 62). L'intervento di Pym 2011 è teso a segnalare l'opportunità di mantenere e marcare la distinzione tra autore e traduttore a partire da un posizionamento etico di responsabilità discorsiva, distinguendo prodotto e processo di traduzione: "Authorship [...] can be understood in several senses. It concerns not just creativity or individuality, but also ethical responsibility, a point that has been overlooked by many literary ideologies" (Pym 2011: 32); poco oltre dichiara: "I claim that, with respect to discursive positioning, beliefs and commitment, translators are not authors" (Pym 2011: 39). Il traduttore, scriveva provocatoriamente Edoardo Sanguineti nella Nota del traduttore del *Satyricon* di Petronio, agisce attraverso "lo schermo di un'attribuzione deresponsabilizzante". Dopo aver dichiarato di avere realizzato "una traduzione manipolatoria" del *Satyricon* (Osimo 2002: 110-11), scrive: "È fingendosi tradizione, proprio, che la traduzione funziona come il cavallo di legno, in cui, insidiosamente occultati, gli eversori penetrano proditoriamente nella cittadella della cultura" (Sanguineti 1993: 203 cit. in Osimo 2002: 111).

Alcune delle testimonianze raccolte da Carmignani (2014) sono poi specificamente rivolte a autorialità/traduzione e a critica/traduzione. Ne cito alcune: Serena Vitale esclude la parola 'autorialità', "estranea", sostiene, al suo "modo di scrivere e pensare" (Carmignani 2014: 93); per Cesare Cases: "La traduzione è certamente un atto critico. Non solo, ci sono traduzioni che in qualche modo sono ricreazioni" (Carmignani 2014: 115); Renata Colorni parla della necessità di trovare una "propria piccola, orgogliosa e un po' perversa, capacità autoriale": "È un percorso da montagne russe: scendere fino in fondo nell'occultamento di sé per farsi invadere dalla voce di un altro, farsene permeare, ma poi cercare nella profondità di se stessi un modo per restituirla. È un percorso di estrema oblatività a cui fa seguito uno scatto di orgoglio creativo. Ci vuole anche, ovviamente, una grande acribia, e conoscenza, e competenza, e quando è il caso, cultura specifica" (Carmignani 2014: 28).

5 "Per me è fondamentale il concetto di 'traduzione totale', che implica, in primo luogo, l'ampliamento quantitativo dei problemi e dei fenomeni che rientrano nell'oggetto della scienza della traduzione. La traduzione totale, d'altro canto, simboleggia la ricerca di un metodo comprensivo, i tentativi di traduzione metodologica dell'esperienza delle varie discipline in un'unica interdisciplina" (Torop 2010: 8).

orali da cui prende avvio la traduzione paiono configurarsi come parte di quella traduzione metatestuale di cui parla Torop:

La traduzione metatestuale indica la penetrazione del prototesto in un'altra cultura sotto forma di qualunque strumento metacomunicativo: voci sull'autore in enciclopedie, manuali, recensioni relative alla traduzione, pubblicità, trasmissioni radiofoniche, pubblicazioni di brani o citazioni e così via. Nell'insieme, questi metatesti danno forma all'immagine del prototesto e diventano una sua lettura preventiva o complementare o una rilettura (Torop 2010: 11).

Se, infatti, consideriamo le fonti orali di partenza come una dichiarazione di poetica dialogata alla cui base sta il prototesto, inteso come insieme delle opere scritte dall'autore, allora il nostro prototesto è una delle tante forme di "penetrazione del prototesto in un'altra cultura" (Torop 2010: 11).

Il curatore del volume è un critico e un traduttore di Vincenzo Consolo⁶. La partitura del testo in sezioni e capitoli e la titolatura proposte così come il testo della presentazione del volume intervengono nel processo traduttivo, ne formano parte integrante⁷ e sono qui spie del metodo del traduttore che vuole creare nel metatesto un percorso a tappe attraverso i nodi centrali della scrittura consoliana attingendo a uno stile mimetico dell'oralità. La dominante sarebbe quindi posta nel polo della cultura traduce, cioè del traduttore (Torop 2010: XXII, 71-72)⁸. A partire da qui si vanno definendo il grado di traducibilità e il residuo traduttivo in modo da garantire l'integrità del testo ("una delle tante integrità possibili", Torop 2010: XXIII).

⁶ Sue le seguenti traduzioni e curatele di opere di Vincenzo Consolo: *A este lado del Faro* (2007); *La herida de abril* (2013); *Sicilia paseada* (2016); *L'ora sospesa* (2018). Come critico, i suoi studi insistono sul tessuto iconografico sotteso alla scrittura di Vincenzo Consolo e sulla traduzione dell'opera consoliana. Si vedano Cuevas 2000, 2005, 2006^a, 2006^b, 2010, 2012, 2015^a, 2015^b.

⁷ "Nel processo di esplicitazione delle proprietà nascoste del testo, la cui esplicitazione è indispensabile al traduttore o al lettore del metatesto, possono essere sfruttate le potenzialità del libro: la traducibilità, e l'esistenza del libro tradotto come oggetto, sono fenomeni complementari. Di conseguenza, la parte fondamentale del prototesto viene tradotta nel metatesto, ma alcune parti o aspetti possono essere "tradotti" nel commentario, nel glossario, nella prefazione, nelle illustrazioni (figure, mappe) e così via. In una simile complementarietà non si può a mio parere ravvisare un'incompletezza nel metatesto: semplicemente, per il lettore del prototesto e per il lettore del metatesto il confine tra testuale e extratestuale non coincide" (Torop 2010: 63). È si ricordi poi che la struttura stessa che assume il testo in spagnolo (che sarà poi testo originale della versione italiana) codifica il tipo di lettore a cui ci si rivolge.

⁸ "Nel processo traduttivo la dominante, come base della concettualità dell'attività traduttiva, può stare nel prototesto, nel traduttore o nella cultura ricevente" (Torop 2010: 71).

Trattandosi di un testo essenzialmente di poetica tradotto da un critico/traduttore, sarà di speciale interesse sia ricordare le affinità tra attività critica e attività traduttiva individuate da Torop, sia il peso peculiare dell'intestualità e dell'inter-testualità⁹ su cui insiste lo studioso estone. In merito a critica e traduzione, così si esprime:

Da una parte “i critici sono traduttori” (Bovie 1961: 51), nel senso che tanto la critica quanto la traduzione hanno una funzione mediatrice, con la sola differenza che la critica è più astratta e in linea di principio frammentaria, ossia nella critica si parla del testo, mentre della traduzione è il testo stesso a parlare (Will 1973: 109). D'altra parte, per la sua essenza è critico già l'atto di scelta del metodo traduttivo [...], della sua dominante, intorno alla quale si modella la struttura della traduzione. Questa scelta trasforma anche la critica in elemento integrante della traduzione [...]. Date queste premesse, è opportuno rifarsi a un unico tratto ontologico del testo messo in evidenza spesso nella traduzione: la capacità di differenziarsi da se stesso: [...] a text difference is not its uniqueness, its special identity. It is the text's way of differing from itself. And this difference is perceived only in the act of rereading (Johnson 1980: 4). (Torop 2010: 24)

⁹ Scrive Torop (2010: 3): “Alla base concettuale di questo lavoro sta il convincimento che la traduzione interlinguistica (testuale), intralinguistica (metatestuale), intersemiotica (extratestuale), intertestuale e intestuale possa essere descritta sulla base di un unico modello di processo traduttivo e che, in definitiva, vi siano i presupposti per descrivere la cultura come processo globale di traduzione totale. Questa prospettiva, a sua volta, permette di comprendere meglio i meccanismi della cultura – sia della dinamica culturale, sia della memoria della cultura”. “Nell'ambito della traduzione totale – prosegue Torop (2010: 11-12) – distingo la traduzione testuale, la traduzione metatestuale, la traduzione intestuale e intertestuale e la traduzione deverbalezzante. Per traduzione testuale s'intende la traduzione di un testo intero in un altro testo intero [...]. La traduzione metatestuale è la traduzione di un testo intero non in un altro testo intero, ma in una cultura. [...] La traduzione metatestuale indica la penetrazione del prototesto in un'altra cultura sotto forma di qualsiasi strumento metacomunicativo: voci sull'autore in enciclopedie, manuali, recensioni relative alla traduzione, pubblicità, trasmissioni radiofoniche, pubblicazioni di brani o citazioni e così via. [...] La traduzione intestuale e intertestuale è legata al fatto che in una cultura non esistono quasi testi “puri”. Tanto l'autore che il traduttore che il lettore hanno una memoria testuale. [...] Nella traduzione intestuale è importante il sistema, la struttura dei vari intesti come elemento della poetica autoriale, e dal punto di vista della traduzione in un'altra lingua ciascun intesto ha bisogno di un approccio a sé stante. Nella traduzione intertestuale, al contrario, è importante comprendere che la strategia autoriale fa contemporaneamente riferimento a molte fonti. Le traduzioni intestuale e intertestuale sono innanzitutto traduzioni, da parte dell'autore, della parola altrui o di un intero complesso di parole altrui nel proprio testo, ossia molto spesso si tratta di una traduzione intralinguistica o intraletteraria. Le dominanti di questo tipo di traduzione determinano la conservazione/non conservazione della parola altrui nella traduzione di un certo testo in un'altra lingua. La traduzione deverbalezzante è legata alla trasmissione di un testo in linguaggio naturale mediante codici diversi, verbali e non verbali”.

La particolare cura dell'intesto nella traduzione si lega inoltre a una delle caratteristiche della scrittura stessa consoliana: la memoria, gli intrecci di voci (si ricordi il noto saggio di Cesare Segre 1991 sull'intertestualità consoliana). Anche se non avremo qui modo di soffermarci nel dettaglio su questo aspetto, sarà importante notare come la poetica dell'intesto, dell'inter testo, la poetica delle fonti e del proprio/altrui (Torop 2010: 133-35) siano specialmente significative nell'approccio alla traduzione di una dichiarazione orale di poetica caratterizzata da un fitto intesto (spesso autoreferenziale) e dalla ricorrenza di parole chiave in parte proprie della *Weltanschauung* dell'autore, in parte riconducibili alle connotazioni psicologiche legate all'occasione, che stimola gli *excursus* autobiografici¹⁰:

Nel caso di molti scrittori, sia per il traduttore sia per lo studioso l'interrelazione dei loro testi con la letteratura nazionale o mondiale è un problema specifico. La presenza di citazioni, allusioni e di altre parole altrui costringe a pensare continuamente alla correlazione proprio/altrui nella struttura dei testi. Il problema non sta però tanto nell'individuazione delle fonti di questa parola altrui, quanto nella comprensione della strategia autoriale, del complesso dell'uso della parola altrui che sta alla base della poetica dello scrittore (Torop 2010: 133).

Questo breve intervento è teso dunque a favorire la riflessione sul processo di traduzione e stesura di *Conversación en Sevilla* focalizzando l'attenzione sul passaggio da oralità a scrittura. Attraverso una campionatura di passaggi esemplificativi (di cui si riporta la trascrizione dell'intervento orale di Consolo in lingua italiana reallizzata da Cuevas e la traduzione), si offre una visione d'insieme che, seppur non esaustiva, possa aiutare a isolare procedimenti ricorrenti.

2. Intrecci di voci: definire il testo di partenza

Le fonti orali del testo sono tra loro diverse e tra loro dialoganti. La prima è un'intervista televisiva: Vincenzo Consolo, ieratico, seduto su una sedia, le mani a custodire il *Sorriso* appoggiato sulle gambe, risponde alle domande che non

10 Sono parole chiave “le parole che, pur essendo poco significative sul piano semantico nel contesto, sono fondamentali perché costituiscono rimandi intratestuali e intertestuali (le cosiddette ‘parole ponte’); sono parole chiave i campi espressivi, espressioni tipiche della modalità espressiva di un autore [...]; sono parole chiave i realia, che rimandano alla cultura emittente; sono parole chiave i deittici, che ricreano una particolare rete di relazioni psicologiche individuali tra elementi del testo; sono parole chiave gli stilemi sintattici, i costrutti ricorrenti che caratterizzano o marcano una determinata modalità espressiva” (Torop 2010: XXIII).

si sentono (nei video originali sono appena intuibili e nella trasmissione completamente omesse) di una persona che non si vede (nei video originali solo il movimento degli occhi di Consolo lascia trasparire a volte le posizioni degli interlocutori, non ci sono inquadrature che permettano di osservare l'insieme). Il carattere testimoniale di questa prima fonte orale è chiaro. L'eloquio di Consolo è preciso, calibrato, lucido, con poche interruzioni o false partenze. L'abbondanza di "Io credo" quasi a scandire le dichiarazioni di maggior incisività, oltre ad essere dovuta in parte, probabilmente, ai tipici meccanismi di costruzione orale del pensiero, lascia trasparire la coscienza da parte dello scrittore della missione di "testimone del suo tempo", la coscienza del valore della sua testimonianza. Gli interventi durante il convegno si aprono con maggiore facilità a incisi e a *excursus* personali, in un procedere rapsodico in parte diverso rispetto alla maggiore linearità dell'intervista. Nascono *motu proprio* e risentono dell'atmosfera di quei giorni. Come ricorda Cuevas, Consolo "afirmó que lo más significativo para él era 'hallarse entre personas de un mismo sentir, de un mismo modo de concebir el mundo y la vida, en este mundo cada vez más distraído'" (Consolo 2014: 11).

Le due fonti orali si caratterizzano, dunque, per un diverso contesto, che incide sul ruolo che l'autore sente di ricoprire. Nel caso dell'intervista lo scrittore si rivolge a un pubblico straniero (non presente, in differita), che non necessariamente è esperto conoscitore della sua opera. Nel convegno l'autore si rivolge a studiosi (italofoni e ispanofoni) riuniti in virtù del comune interesse per la sua scrittura. Gli interventi di Consolo, poi, sono nel primo caso risposte a domande specifiche. Lo scrittore ha dunque, almeno per le condizioni esterne di partenza, minore libertà di scelta rispetto agli interventi al convegno, che sono per lo più commenti liberi.

Entrambe le fonti raccolgono contributi di Consolo che scaturiscono da una sollecitazione di altri: nel primo caso, in risposta alle domande dell'intervistatrice tradotte dall'interprete (solo in un paio di occasioni interviene l'interprete, Cuevas, ponendo domande) e, nel secondo caso, come commento ai contributi presentati dai partecipanti al convegno (e in alcuni casi a domande poste dagli stessi studiosi). Le voci "silenziate" (ossia ciò che non è stato incluso nel testo tradotto: le domande poste a Consolo durante l'intervista e gli interventi degli studiosi), pur avendo valore fondante per la genesi del testo, di cui costituiscono infatti l'origine, l'attacco, l'occasione, sono dunque molte.

In un contesto così caratterizzato, è da definire il rapporto stesso autore/opera/pubblico che non è dato (*intentio auctoris* e *intentio operis*). Le due fonti orali entrano in comunicazione tra loro nel testo scritto: riunite infatti in volume sono sottoposte a un montaggio che permetta una progressione dell'informazione in

grado di conferire all'opera nel suo complesso coesione e coerenza. Nella presentazione Cuevas brevemente illustra il procedimento adottato, segnalando i confini entro i quali si è mosso:

En la transcripción-traducción de estas *conversaciones* se ha operado asimismo una cierta reelaboración, un proceso de montaje: tratándose de una propuesta selectiva, la fluidez del discurso –aun conservando las marcas del carácter *ocasional* del que parte– obligaba a prescindir de momentos de la grabación, lo que a su vez implicaba el establecimiento de nuevos nexos (Consolo 2014: 12).

La testimonianza orale che ha richiesto un più profondo intervento da parte del curatore del volume è senz'altro la seconda, maggiormente legata alla spontaneità e oggetto d'analisi del presente contributo.

3. Costruire il testo d'arrivo

3.1. Macrostruttura e microstruttura

A livello macrostrutturale, la distribuzione in paragrafi della seconda sezione del volume (70+1) corrisponde al numero e alla sequenza degli interventi di Vincenzo Consolo, che nella versione scritta vengono anche corredati da titoli che segnalano le cesure tra i singoli contributi¹¹: ora dedicati a temi trasversali, pregnanti per la scrittura consoliana (*Los viajes de Ulises*; *La melancolía de la historia*; *Las islas lingüísticas*; *El viaje a Sicilia*), ora a ricordi personali (*Leonardo Sciascia e Lucio Piccolo*; *La zarabanda de los judíos*), altre volte specificamente incentrati su opere sulle quali lo scrittore si sofferma nel dettaglio (*Retablo*; *Lunaria*; *Noctemtempo casa per casa*). La titolatura, poi, traccia un coro di voci sia individuali (*Leonardo Sciascia e Lucio Piccolo*, *Omero/Los viajes de Ulises*, *Dürer/La melancolía de la historia* –del resto è così anche nel titolo stesso del volume, *Elio Vittorini/Conversación en Sevilla*–) sia collettive, quali le tradizioni antiche che chiudono la sezione in *La zarabanda de los judíos*, con cui l'autore dialoga. Il valore fondante della memoria, dell'appartenenza a una tradizione letteraria e umana, è presente dunque a livello individuale (flusso memoriale di ricordi personali) e collettivo (sondaggio e riscatto della tradizione colta e popolare), nella sua forma scritta e

¹¹ Nella prima sezione, *Autorretrato*, la struttura non corrisponde alle domande dell'intervistatrice. Le cesure tra i paragrafi sono stabilite secondo altri criteri.

nella sua forma orale, e con allusione al tema del viaggio e dell'insularità, nelle sue diverse accezioni¹².

A livello microstrutturale, come vedremo, è poi richiesto lavoro di cesello all'interno di ogni singolo capitolo.

3.2. *Oralità e scrittura*

Il testo è complessivamente asciugato dall'abbondanza di relative (i pronomi relativi sono tra i subordinatori più frequenti del parlato), dalla frequenza di dimostrativi nelle catene anaforiche, dalla presenza di strutture presentative e di segnali discorsivi tipici dell'oralità. Tratti che sono diluiti, ma non annullati. Scompaiono invece le più ingombranti inceppature o disfluenze fonetiche e testuali (dovute in buona parte alla registrazione). Anche se il testo è sottoposto a un calibrato riordino dei costituenti della frase in modo da alleggerire le catene anaforiche, liberandole dall'insistenza dei deittici o dalle concatenazioni di relative, il procedere accumulativo che caratterizza il parlato non è cancellato ed è visibile nel periodare ampio, asindetico, per giustapposizione. Non assistiamo a una riscrittura nelle forme gerarchizzate del testo pensato come testo scritto, ma alla traduzione dell'oralità per essere letta.

Contribuiscono a mantenere il colore e il ritmo del parlato, ad esempio, il ricorso ai punti sospensivi o alle parentesi per isolare le insenature tematiche. Gli *excursus* che si incidono nel procedere lineare dell'intervento sono infatti a volte segnalati con parentesi, anche ampie¹³.

Il metatesto, in certa misura, pare restringersi, subisce una "compressione" e ampio è il ricorso alle tecniche di condensamento formale, riduzione di contenuto, cancellazione. Si osservi ad esempio nei brani sotto riportati come nel testo spagnolo sfumino le espressioni esplicative (scompaiono "la frase greca è", "cioè", "nel senso che"). La contrapposizione ["prima volta", "prima lettura"] / ["seconda profezia"] è resa con ["primera lectura"] / ["también"]. La resa simmetrica "Nel

12 Messina 2016 ricorda come *Conversación en Sevilla* possa essere considerato nel suo insieme un autoritratto (in questo senso accostabile a *La mia isola è Las Vegas*) che, nell'"argomentazione contrassegnata dalla spontaneità del discorso orale" svela "alcuni segreti dell'opera consoliana, fornendo anche dati utili per la sua interpretazione" (Messina 2016: 197).

13 Nel primo capitolo, ad esempio, dopo il punto fermo si apre una lunga parentesi che occupa ben undici righe e che ha piena autonomia: "(Toda la Odisea [...] las islas cercanas.)" (C1: I, 35). Significativo anche il seguente esempio 'doppiamente mimetico', anch'esso compreso tra due punti fermi: "(Será preciso abrir un paréntesis para hablar del periodo árabe: para nosotros el único auténtico *renacimiento* de la isla)" (C1: VIII, 51).

senso che” / “Es decir:” oltre a recuperare il dispositivo esplicativo, chiarisce, anche con l’uso dei due punti, la possibilità di duplice lettura:

- [1] Tiresia dice la *prima volta* “Per te la morte verrà...” *la frase greca è ex alós, cioè la prima lettura* può essere: “Per te la morte verrà lontano dal mare”, *nel senso che* Ulisse [...]. (C: f. 1/r)
- [2] Tiresias dice: “Para ti la muerte vendrá *ex alós*”. La *primera lectura* podría ser: —Para ti la muerte llegará lejos del mar—. *Es decir:* Ulises [...] (C1: I, 35)
- [3] Ma la frase *ex alós* è molto ambigua e una *seconda profecía* di Tiresia può significare che “Per te la morte verrà dal mare”, non lontano dal mare, *nel senso che* Ulisse [...]. (C: f. 1/r)
- [4] Pero *ex alós* es una expresión muy ambigua; *también* podría significar —Para ti la muerte llegará desde el mar—, no lejos del mar. *Es decir:* Ulises [...] (C1: I, 35)

Nel brano che segue si osservano il mantenimento della ripetizione: [“sappiamo”, “sappiamo” con “sabemos”, “sabemos”], meccanismo tipico della coesione orale, e un intervento più ampio sulla sequenza successiva. Per apportare linearità al testo e favorirne una più rapida progressione è omessa l’interiezione (“ahimè”); sono cancellate porzioni di testo (“in varie parti del mondo”, riassorbito dall’insistenza successiva sulla dimensione mondiale del tragico disequilibrio, e “si usa il tritolo, si usano le bombe”, che incide icasticamente su quanto già espresso) ed è risolta la riformulazione: “fossero, appartenessero” con un’unica forma verbale: “pertenecían”. Il verbo ‘usare’, che nel testo orale si riproduce più volte, variamente declinato, a breve distanza (“è usata”, “è usata”, “si usa”, “si usano”) nella traduzione si presenta una sola volta: “se usa la *techné*”.

Si noti poi come alla sequenza “mondo tragicamente squilibrato” segua un’ampia parte esplicativa che riproduce due volte “mondo che” (“mondo assolutamente che [...] mondo che [...]). Nella traduzione è condensata in un’unica immagine dicotomica: “un mundo trágicamente desequilibrado entre el consumo y la opulencia, y la miseria de pueblos enteros”:

- [5] Gli orizzonti oggi sono atroci, lo *sappiamo, sappiamo* in quale momento tragico stiamo vivendo, di guerra, di assassinio, di genocidio, *in varie parti del mondo*. E, *ahimè, la techné è usata* in modo devastante, *è usata* contro gli innocenti, i bambini... *si usa il tritolo, si usano le bombe*... ancora guerre che pensavamo che *fossero, appartenessero* ormai

al passato. Viviamo in un *mondo tragicamente squilibrato*, un *mondo assolutamente che vive nel consumo e nell'opulenza*, in un *mondo che vive di miseria e povertà, di fame e malattie, interi popoli*. E quindi, io credo che l'orizzonte/gli orizzonti che oggi si prospetta/prospettano è il conflitto che ci sarà fatalmente tra questi due mondi: il mondo della miseria del dolore, il mondo dell'alienazione e della folle allegria (C: f. 2/v).

- [6] Hoy son atroces los horizontes, lo *sabemos: sabemos* el momento trágico en que vivimos, guerras, masacres, genocidios: *se usa la techné* para la devastación, contra la inocencia, en guerras que pensábamos que pertenecían al pasado. Vivimos en *un mundo trágicamente desequilibrado entre el consumo y la opulencia, y la miseria de pueblos enteros*. Creo que en nuestro horizonte se perfila el conflicto que fatalmente se producirá entre ambos mundos, el mundo de la miseria y el dolor frente al mundo de la alienación y la alegría desquiciada (C1: I, 37).

Nel seguente passaggio la sequenza di tre relative (l'ultima delle quali lontana dall'antecedente, Villa Palagonia) che si incatenano a cascata obbliga poi l'oratore a chiudere l'ampia parentesi con un segnale discorsivo ("insomma") e ad una ripresa pronominale ("lui"). Nella traduzione la sequenza di relative è risolta con una parentetica racchiusa tra due virgole e con il mantenimento dei punti sospensivi. Segue alla parentetica la ripetizione del soggetto ("Goethe"), ormai lontano, in testa alla frase, espediente che avvicina il testo al procedere orale del discorso. Si mantiene la riformulazione in climax "non riesce a capire, a decifrare", "no consigue entender, descifrar" e si elimina la specificazione ("di questo principe di Palagonia"):

- [7] Goethe, che era Goethe, quando arriva a Bagheria a visitare la Villa Palagonia, *che era il delirio del barocco, i mostri, che questo principe folle aveva immaginato, che era la pietrificazione dei suoi incubi, dei suoi deliri...insomma lui* scappa inorridito perché *non riesce a capire, a decifrare* quel delirio barocco *di questo principe di Palagonia*. Ma poi non osserva e non vede altro della Sicilia se non la grecità (C: f. 7/r).
- [8] Goethe, nada menos que Goethe, cuando llega a Bagheria para visitar la Villa Palagonia, el delirio barroco de un príncipe enloquecido que había imaginado aquellos monstruos como la petrificación de sus pesadillas..., *Goethe* escapa horrorizado porque *no consigue entender, descifrar* aquel delirio barroco; nada ve, nada observa en Sicilia sino su helenismo (C1: IV, 42).

Nel brano che segue, da notare, oltre all'eliminazione del deittico ("questa"), le

compressioni del testo. Si elimina “parecchio tempo”, mantenendo così solo la parte informativa: “inicios del siglo XX” e non quella valorativa; di seguito, l’uso dei due punti, esplicativi, permette al traduttore di superare sia le strutture presentative (“C’è stato un barone tedesco che”; “c’era stato questo signore che”) sia il ricorso all’incapsulatore (“questo signore”). L’informazione contenuta nella frase sospesa (“un gruppo di decadenti germanici era approdato a Capri”), eliminata nella traduzione, è compensata da una ripresa aggettivale (“el barón decadentista alemán”). Sempre nella stessa direzione, di compressione, si inserisce anche l’eliminazione della specificazione “in Sicilia” per la localizzazione di Taormina e del verbo “denudandoli”. Gli echi della parola “fotografia” che risuonano nell’intervento orale (“era un fotografo, un pioniere della fotografia, e allora fotografava”) si condensano in “fotografiaba”:

[9] *Questa eterna Arcadia siciliana è durata parecchio tempo, sino all’inizio del Novecento. C’è stato un barone tedesco che si chiama Von Gloeden...un gruppo di decadenti germanici era approdato a Capri, e poi c’era stato questo signore che era arrivato a Taormina, in Sicilia; era un fotografo, un pioniere della fotografia, e allora fotografava fanciulli e fanciulle acconciandoli come delle divinità greche, con ghirlande e i fiori, denudandoli, con pepli...* (C: f. 7/v).

[10] La eterna Arcadia siciliana permanece incluso en los inicios del siglo XX: *el barón decadentista alemán* Von Gloeden *fotografiaba* en Taormina a muchachos y muchachas disponiéndolos como si se tratara de divinidades griegas, adornándolos con guirnaldas de flores, con peplos; (C1: IV, 43)

Della traduzione del passaggio sotto riportato si possono rilevare le condensazioni delle riprese con dimostrativo: “le colonne, quelle colonne” diventa “las mastodónticas columnas”; “vedere questo lavoro [...], questo lavoro [...]”, diventa “ver el trabajo”. Sono eliminate la ripetizione del luogo, ‘Selinunte’ (“colonne mastodontiche di Selinunte”, “mastodónticas columnas”) e la relativa esplicativa (“che sono le cave di Cusa”), risolta con l’uso dell’interpunzione, con una virgola (“, las canteras de Cusa”). Si asciuga il testo dai segnali discorsivi (“appunto”, “insomma”) e si varia la ripetizione del sostantivo “fatica” con “fatiga” e “esfuerzo”. Si osservi che si omette l’esempio (“come è avvenuto per esempio con le piramidi egiziane”) sostituito da punti sospensivi per poi riprendere l’ordine dell’originale e concludere con il mantenimento della sequenza finale, anaforica, in climax:

[11] Sono stato di recente a visitare *appunto Selinunte*, poi sono andato a vedere le cave

da dove veniva estratta la pietra per fare *le colonne, quelle colonne* mastodontiche di *Selinunte, che sono le cave di Cusa: vedere questo lavoro* veramente titanico, *questo lavoro* ciclopico che facevano questi piccoli uomini con gli strumenti di allora... E si [sic] pensa alla *fatica*, alle morti, *come è avvenuto per esempio con le piramidi egiziane, insomma la fatica* di queste persone nel costruire per gli altri, per tutti, per noi, per i futuri queste straordinarie bellezze (C: f. 8/r).

- [12] Recientemente he visitado de nuevo Selinunte, y desde allí me he dirigido a las canteras de las que se extraía la piedra para *las mastodónticas columnas, las canteras de Cusa: ver el trabajo* en verdad de titanes, ciclópeo, que realizaban aquellos pequeños hombres con las herramientas de entonces, y pensar en la *fatiga*, en las muertes..., en el *esfuerzo* de aquellos hombres construyendo para otros, para todos, para nosotros, para quienes vendrán, toda esa belleza (C1: IV, 43).

Di seguito si offre un'ulteriore esemplificazione di procedimenti già applicati in altri punti del testo: l'espunzione dei segnali discorsivi ("poi", "appunto", "insomma"); la riduzione di espressioni esplicative ("che è un discorso", "che cosa è") e del triplice ricorso a "c'è"; in questo caso la posizione marcata del soggetto è mantenuta solo all'inizio: "Yo he partido", corrispettivo di "Io poi ho preso spunto", mentre si annulla la prima persona di "io ho steso quest'opera". Poi il nastro si interrompe (annota il traduttore: "ya no se oye, se acaba la cinta" C: f. 9/v) e la contrapposizione dimidiata viene completata dal traduttore: "Casimiro, insignificante y temeroso melancólico":

- [13] *Io poi ho preso lo spunto, appunto* da questo canovaccio incompiuto *io ho steso quest'opera, che è un discorso* sul potere, *che cosa è il potere*. Qui *c'è* un'inversione di sessi, *insomma: c'è* doña Sol, imperativa, *c'è* questa contrapposizione tra il sole e la luna... il regno del giorno e il regno della notte (C: f. 9/v).

- [14] *Yo he partido* a mi vez de este guión inconcluso. La obra es un discurso sobre el poder; hay en ella una inversión de sexos. Doña Sol, imperativa - la contraposición entre el sol y la luna, el reino de lo diurno y el reino de lo nocturno -, *Casimiro, insignificante y temeroso melancólico* (C1: IV, 45).

Pare quindi che non si voglia trasformare oralità in scrittura, bensì rendere fruibile alla lettura un testo orale. Nel capitolo squisitamente dedicato ai ricordi personali, il settimo, *Leonardo Sciascia e Lucio Piccolo*, si mantengono ad esempio

l'interrogativa (“¿se dice *representar?*”)¹⁴, alcuni segnali discorsivi (“en fin” che ricorre due volte) e espressioni quali: “Tal encuentro tuvo lugar, digo, en marzo del 65”. In particolare, nel brano che segue, l'eloquio procede riproducendo la sequenza degli eventi, con la concatenazione tipica della struttura informativa del parlato. Si conservano molti segnali discorsivi (“Insomma”, “E poi”, “e così” / “En fin:”, “Luego”, “Así”), si ricorre ai punti sospensivi già presenti nella trascrizione (“copertina...”; “portada...”), si elimina “E poi mi dice”. Si sfumano la deissi (“questa bottega”, “la tienda”) e il ricorso ai relativi (“ch'erano appoggiati”, “colocados”). La ripresa “di paesi”, “di paese”, “di questi paesi” è ridotta a una sola occorrenza: “del pueblo”. Per la punteggiatura, da notare l'uso dei due punti prima in corrispondenza della congiunzione “ché” (l'abbondanza di congiunzioni è caratteristica precipua del parlato) e poi, ‘mimeticamente’, in corrispondenza di “per dire”. La ripetizione dell'aggettivo (“straordinaria”; “straordinario”) è invece variata nella traduzione: “inabarcable”; “extraordinario”:

[15] *Insomma*, io mi trovo in *questa bottega*, entra Lucio Piccolo, accompagnato sempre dall'autista, e parla con questo stampatore, discutono dei caratteri, del tipo di carta, della *copertina*... *E poi* guarda i miei libri *ch'erano poggianti* sul tavolo: erano dei vecchi libri, storie *di paesi*, storie locali *di paese* che generalmente scrivono i farmacisti o i preti *di questi paesi*. Ha detto: ma anche lei ama questi libri, anch'io, ce n'ho tantissimi, sono pieni di insospettabile poesia. *E poi mi dice*: ma venga, venga a trovarmi, *ché* ho un'intera biblioteca di queste storie locali. *E così* incominciai a frequentare Lucio Piccolo, e lui ogni volta mi diceva: venga, venga, facciamo conversazione. La conversazione era un monologo infinito di Lucio Piccolo, parlava sempre lui, io l'ascoltavo...*per dire*, come andare a scuola di letteratura: insomma era di una cultura *straordinaria*, di un fascino *straordinario* (C: f. 13/v).

[16] *En fin*: yo estoy en *la tienda* y entra Lucio Piccolo, siempre acompañado por su chófer, habla con el tipógrafo, discuten sobre los caracteres, sobre el tipo de papel, *la portada*...; *luego* mira mis libros, *colocados* en la mesa: viejos libros, historias locales, *del pueblo*, que generalmente escriben los farmacéuticos o los curas; me dice: —¡Ah!, también usted estima estos libros,

14 “Volevo intervenire con degli aneddoti, se mi sono permessi, a proposito di questa data fatidica [...] che è il 7 marzo 1965, ed è una domenica in cui per la prima volta si recita (si dice recitare?) la messa, si recita la messa in italiano” (C: f. 13/r); “El 7 de marzo de 1965 fue el domingo en que por primera vez en Italia se representó (¿se dice *representar?*) la misa, se celebró la misa en italiano” (C1: 48). Si osservi come si alleggeriscano certe ridondanze, ma si mantengano sia l'interrogativa sia la ripetizione di “messa”, che contribuiscono a conservare il colore e il ritmo del parlato.

yo también, tengo muchos de ellos, están llenos de insospechada poesía. Venga, venga a visitarme: tengo una entera biblioteca de historias locales—. Así empecé a frecuentar a Lucio Piccolo. Él siempre me decía: –Venga, venga, conversaremos—. La conversación era un monólogo infinito, siempre hablaba él y yo lo escuchaba: era como ir a clase de literatura, tenía una cultura *inabarcable* y un *extraordinario* encanto (C1: VII, 49).

3.3. *Mobilità*

La costruzione del testo si è realizzata anche, come anticipato, attraverso la ridistribuzione di alcune porzioni di testo, ossia di sequenze che si muovono dall'una all'altra sezione dell'opera.

Nel primo capitolo della seconda sezione, *Los viajes de Ulises*, Consolo fa riferimento all'etimologia della parola *Omero* (C1: I, 36), archetipo dell'aedo, ostaggio della memoria. Il tema era già stato sviluppato nel secondo capitolo della sezione precedente, *La estratificación de la memoria* (T1: II, 21) ed è qui ripetuto¹⁵. In questo caso la ripresa del tema non è omessa, è mantenuta, ma quasi sintetizzata: le formule che accompagnavano l'ascolto scandendo il progredire del pensiero ("significava", "quindi è", "che è") con insistita ricorrenza di parole chiave ("ostaggio", quattro volte e "memoria", cinque volte) sono fortemente asciugate nella traduzione (scompaiono le formule prima menzionate e si riducono le occorrenze di "ostaggio" e "memoria"):

[17] Non voglio dilungarmi ancora nell'esegesi dell'Odissea. Voglio dire che per me la metafora è questa: che nel mondo d'oggi, dove è sparita la *memoria*...perché, ricordevo che la parola *Omero*, in greco antico, *significava ostaggio, ostaggio della memoria; quindi è l'archetipo del poeta, dell'aedo, che è ostaggio della memoria, ostaggio della tradizione*. La letteratura è *memoria*, senza *memoria* non c'è letteratura, c'è assolutamente una scrittura orizzontale, superficiale dove non vi sono echi, non vi sono profondità (C, f. 2r).

[18] No pretendo seguir extendiéndome en exégesis sobre la Odisea; pero sí quiero decir cuál es para mí la metáfora que esconde, en el mundo de hoy, donde ha desaparecido

15 "Y la palabra *Homero*: en griego antiguo *ómeros* significa 'rehén'. ¿Rehén de qué? Rehén de la memoria, pues la memoria, como nos enseñaron precisamente los griegos, es la madre de la poesía" (T1: II, 21). Così Cuevas annota la ripetizione sui fogli della trascrizione: "Revisar todo esto: V. repite lo dicho en Autoritratto, II y yo lo reproduzco solo allí." (C: f. 2/r).

la *memoria*. Homero, el arquetipo del poeta, del aedo, es *rehén* de la *memoria*; sin ella la literatura no existe, toma su lugar una escritura absolutamente horizontal, superficial, en la que no hay ecos, no hay profundidad (C1: I, 36).

Subito dopo, la descrizione del mondo d'oggi, tecnologico e smemorato, è ridotta ad un'unica frase: "Creo que este mundo nuestro de mensajes hipertróficos, de la gran explosión tecnológica, es un mundo definitivamente desmemoriado. En este mundo ya no es pues posible el relato." (C1: I, 36). Il motivo di tale riduzione è il fatto che lo stesso tema sia stato sviluppato anche nella prima sezione del volume. Infatti, se si confrontano le due registrazioni tra loro (T e C) e le si comparano poi a loro volta con le rispettive traduzioni (T1 e C1) si osservano abbondanti parallelismi (esempi 19-22): il testo di partenza pare scomporsi e ridursi a poche unità che si moltiplicano, variate però identiche. Infatti alla ridondanza che caratterizza il parlato in genere (ossia la ripresa con riformulazione, la parafrasi, l'autoripetizione), e che qui osserviamo sia in T sia in C, si aggiungono i parallelismi tra T e C: prende forma cioè un gioco di specchi dalle molte rifrazioni. Nel testo d'arrivo le unità di partenza si ricompongono in una nuova sequenza, cioè in un nuovo ordine. Si mantiene il contenuto informativo complessivo (anche se distribuito diversamente tra le due sezioni) permettendo un procedere sintattico più lineare, che eviti ridondanze eccessive. Non ci si allontana tuttavia dal tono conversazionale del testo, che mantiene riprese e caratteristiche tipiche del parlato.

Se si osservano infatti le due testimonianze (T e C) come se fossero un unico testo orale, si osserva un procedere in occasioni quasi formulare, il ritorno a temi intorno ai quali si sviluppano e avvitano metafore e racconti. In questo senso, il testo che leggiamo in spagnolo è cristallizzazione, fissazione, di un discorso orale variamente formulato, ma che proprio nel ripetersi uguale e variato, afferma la propria identità, la propria "voce originale" e ferma.

In particolare, nel passaggio che qui ci interessa, le sequenze presenti sia in T sia in C tendono ad essere mantenute nella prima sezione, T1, e omesse nella seconda, C1. Tuttavia, un'analisi più attenta rivela una più complessa serie di varianti.

Per agevolare la lettura, ho segnalato con numeri le sequenze del testo di partenza (T e C), ossia porzioni di testo isolate in base al confronto con i testi d'arrivo. L'intento è quello di rendere visibili le riprese circolari. I quattro testi sembrano rifrazioni di un originale, variazioni di un capostipite che però 'in sé', non esiste¹⁶. I numeri permettono di ricostruire con maggiore agilità le corrispon-

16 Si tratta di una parcellizzazione che in occasioni può parere forzata e che potrebbe essere realizzata diversamente (tagliando il testo in punti differenti).

denze tra testo d'arrivo e testo di partenza e di cogliere i parallelismi incrociati: tra le due testimonianze orali tra loro (che presentano ridondanze ciascuna al proprio interno e tra loro) e con la loro resa nel testo d'arrivo:

- [19] (Io non voglio dire che...) 0 (è un'epoca) 1 (straordinaria proprio per le grandi scoperte tecnologiche) 2, (però è molto a rischio la memoria) 3. (Ecco, in questo nostro tempo) 1 (credo che) 0 (quello che rischiamo di più è la cancellazione della memoria) 3, e che viviamo...(almeno i poteri, i poteri economici, che poi sono anche i poteri politici) 4, (ci obbligano a vivere in un infinito presente, non abbiamo più cognizione del nostro passato, della nostra identità, e non riusciamo neanche a immaginare un immediato futuro) 5. (T, f. 3/v)
- [20] (E quindi io dico che) 0 (oggi, in questo nostro mondo) 1 (in cui nessuno è più ostaggio della memoria)*, (tutti noi siamo stati privati della memoria) 6...(in questo nostro mondo) 1 (di messaggi affollati) 7, (in questo nostro mondo) 1 (della rivoluzione tecnologica) 2, tecnologia che (in sé è innocente, ma può essere usata in modo benigno e in modo maligno) 8, (solo che il potere, il potere economico e il potere politico, usa la tecnologia per affermare il proprio potere) 4, (diciamo, le scoperte belliche, per esempio, che sono state fatte attraverso la tecnologia) **... (Voglio dire che) 0 noi (siamo stati privati, in questo nostro mondo, di memoria) 6, (viviamo in un mondo ormai smemorato) 9. (Il potere ci obbliga a vivere in un infinito presente, dove non abbiamo più cognizione dell'immediato passato e non riusciamo neanche a immaginare l'immediato futuro) 5. (Allora in questo mondo non è più possibile il racconto) 10. (C, f. 2 r/v)
- [21] (No dudo de que) 0 (la nuestra es una época) 1 (extraordinaria por su revolución tecnológica) 2, (como tal inocente, que puede ser usada en modo benefactor o maligno) 8: (solo que el poder económico y político se sirve de ella para afirmarse en sí mismo) 4. (Pero en este tiempo nuestro) 1, (el tiempo de la explosión tecnológica) 2, (de los mensajes mediáticos) 7 – (donde la literatura, la memoria, han sido transferidas del hombre a la máquina) 6*, (creo que) 0 (la memoria corre el gran riesgo de ser cancelada) 3. (Bajo poderes que nos obligan a vivir en un infinito presente, carecemos de noción de nuestro pasado, de nuestra identidad, y no alcanzamos a imaginar siquiera nuestro inmediato futuro”) 5. (T1: II, 22)
- [22] (Creo que) 0 (este mundo nuestro) 1 (de mensajes hipertróficos) 7, (de la gran eclosión tecnológica) 2, (es un mundo definitivamente desmemoriado) 9. (En este mundo ya no es pues posible el relato) 10. (C1: I, 36)

Le riprese, i passaggi sinonimici costellano i quattro testi: “però è molto a rischio la memoria” e “quello che rischiamo di più è la cancellazione della memoria” (T, f. 3/v); “creo que la memoria corre el gran riesgo de ser cancelada” (T1: II, 22). O ancora: “[i poteri] ci obbligano a vivere in un infinito presente, non abbiamo più cognizione del nostro passato, della nostra identità, e non riusciamo neanche a immaginare un immediato futuro” (T, f. 3/v); “Il potere ci obbliga a vivere in un infinito presente, dove non abbiamo più cognizione dell’immediato passato e non riusciamo neanche a immaginare l’immediato futuro” (C, f. 2 r/v). Da notare che la resa in spagnolo conserva “della nostra identità” (T, f. 3/v): “Bajo poderes que nos obligan a vivir en un infinito presente, carecemos de noción de nuestro pasado, de nuestra identidad, y no alcanzamos a imaginar siquiera nuestro inmediato futuro” (T1: II, 22). Un’osservazione merita l’attacco del paragrafo. Vincenzo Consolo introduce qui il tema dell’era tecnologica, di per sé positiva, che induce alla perdita di memoria: senza la memoria non è possibile il racconto, la letteratura. In T, f. 3/v l’attacco è fortemente reticente: una preterizione troncata (“Io non voglio dire che... è un’epoca straordinaria proprio [...]”) che lascia spazio all’affermazione netta del valore positivo della tecnologia, che sarà fatta oggetto di critica solo in seguito; in C, f. 2 r/v l’attacco è assertivo: “E quindi io dico che oggi, in questo nostro mondo [...] tutti noi siamo stati privati della memoria”. Nella resa spagnola (T1: II, 22) si è optato per una litote: “No dudo de que la nuestra es una época...”¹⁷

Un secondo esempio di procedimento analogo è il seguente, nel secondo capitolo, *La melancolía de la historia*, Consolo parla della visione della storia, della sua posizione rispetto alla storia e alla scrittura¹⁸. Qui si assiste, come vedremo, nella traduzione, a un travasamento da T a C, agevolato dal fatto che il frammento incastonato in C era in T isolato, quindi autonomo: il suo spostamento non ha implicato la creazione di nuovi nessi in T1. Nel testo spagnolo si conservano le sequenze di apertura e chiusura di C (1 e 10) e al loro interno sono inserite le sequenze di T. Tali sequenze includono, incapsulano, quelle non tradotte di C. I parallelismi tra le due testimonianze orali sono anche in questo caso evidenti:

¹⁷ Sia il riferimento a “ostaggio della memoria” (*) sia il riferimento all’uso bellico della tecnologia (**) non sono omissi, bensì sono presenti in altri punti del testo (si vedano gli esempi [18] e [6]). La sequenza (6*), relativa alla privazione della memoria, riprende invece una porzione di trascrizione precedente: “la memoria si è trasferita dall’uomo alla macchina, ecco il rischio più grande di questa nostra epoca...” (T: f. 3/v).

¹⁸ Cuevas annota sui fogli lo spostamento: “Aquí es donde se inserta TESIS 7” (C: f. 4/r). “Este es el corte que, en el montaje final, pasa de 70+I, II, a la melancolía de la historia” (T: f. 7/r).

- [23] Vengo connotato (come scrittore pessimista) 0, (intellettuale pessimista) 0; ma (io non credo di essere pessimista, io credo di essere realista) 0. (Sono uno storicista) 1, (credo nella storia, e credo che la storia ha i suoi momenti alti, le sue regressioni, e credo che alle regressioni poi subentrano gli sbalzi in avanti) 2. (E quindi veramente io non posso pensare a un tempo che finisce, che si chiude nella negatività, nell'orrore, nella repressione) 3...(Io credo che ci sono poi nell'uomo delle risorse che riemergono e che riporta...) 4 (Pensiamo ai momenti più alti, pensiamo alla rivoluzione francese, il momento dell'illuminismo) 5, (ma ci sono stati tanti altri momenti di popoli che hanno ritrovato la dignità, hanno trovato la ragione...) 6 (Ecco, io non credo di essere pessimista) 0, (sono uno storicista) 1 che (crede nell'evoluzione) 7, nei momenti in cui (l'uomo ritrova se stesso e la propria dignità) 8. (T: f. 7r.)
- [24] Sono (i momenti melanconici, i momenti di speranza) 9. Io sono, l'ho detto in altri momenti, (sono uno storicista) 1, (non sono un pessimista, sono realista) 0; (sto leggendo questo nostro tempo attraverso la mia scrittura) *. Perché (io credo che nella storia vi sono sempre le regressioni e degli elementi poi, veramente nobili e poi ci sono anche le progressioni, ci sono i risvegli) 2. (Quindi non sono un pessimista) 0, (sono uno storicista) 1 (che spera sempre nei rivolgimenti in senso progressivo della storia) 7, (anche nei momenti più gravi, più regressivi, dove intervengono i demoni, i demoni della devastazione, i demoni della regressione.) 10 (C: f. 3/r e f. 4/r)
- [25] Pero (los momentos melancolicos son de esperanza) 9. (Se me tiene por un escritor, un intelectual, pesimista; yo no creo serlo; creo ser realista) 0: (un historicista) 1 (que cree que en la historia hay periodos altos y regresiones, y tras las regresiones nuevos saltos hacia adelante) 2. (En verdad no puedo aceptar un tiempo que concluye en la negatividad, en el horror, en la represión) 3. (Hay además recursos en el ser humano que reaparacen, que resurgen) 4. (Si pensamos en los momentos altos, en la Revolución francesa, en el pensamiento ilustrado) 5, (en tantos otros momentos en que los pueblos han reencontrado la dignidad y la razón...) 6 (Creo en la posibilidad de evolucionar) 7, (de hallar de nuevo la dignidad humana) 8; (incluso en los momentos más oscuros, más regresivos, cuando causan estragos los demonios, los demonios de la devastación.) 10 (T1: II, 38-39)

Si noti come l'accostamento: “Sono i momenti melanconici, i momenti di speranza”, sia sciolto in un esplicito: “Pero los momentos melancólicos son de esperanza”. Qui prevale un intento chiarificatore da parte del traduttore. La sequenza che pare perdersi in questo gioco labirintico, da noi segnalata nel testo con asterisco (*), è stata anticipata al paragrafo precedente:

[26] Adesso non voglio veramente fare i piagnistei e le geremiadi sul presente, però, quello che ho cercato di dire, di rappresentare in tutti i miei libri è di leggere la storia della mia terra, che poi è metafora della storia del mio Paese, dell'Italia, la storia di questo nostro Occidente (C: f. 3/r).

[27] No quiero ahora ciertamente entonar una lamentación, una jeremiada sobre el presente: pero lo que he intentado decir, representar, en todos mis libros, ha sido una lectura de la historia de mi tierra, metáfora por otra parte de la historia de mi país, de Italia, de este nuestro Occidente. (Leo nuestro tiempo mediante mi escritura.)* (T1: II, 38).

Come si può osservare, la sequenza (*) è in posizione marcata, in chiusura di paragrafo, dichiarazione di poetica cristallina. Ciò porta a riflettere su un'altra questione centrale in questo tipo d'operazione: la focalizzazione. Resa in forma orale con la prosodia, con tutte le possibilità che voce e ritmo offrono anche di forzatura delle catene anaforiche, la focalizzazione trasposta nello scritto deve ricorrere ad altri mezzi (punteggiatura, dislocazioni, topicalizzazioni, ecc.).

In altri casi, leggeri interventi sul testo sono dovuti alla scarsa qualità della registrazione cui accennavamo in precedenza. Quando il nastro si interrompe, il testo richiede un 'rattoppo'. Siamo nel terzo capitolo, *Retablo*: Consolo ricorda un suo viaggio con Fabrizio Clerici e Renato Guttuso per la Sicilia occidentale in occasione di un matrimonio: "Dopo questi festeggiamenti di questo matrimonio...abbiamo fatto il viaggio classico nella nostra Sicilia occidentale: Segesta, Selinunte, Agrigento, Alcamo, e via scorrendo. Io vedevo..." (C: f. 5/v). Il nastro si interrompe. Lo segnala Cuevas sul foglio: "aquí se interrumpe la registraci3n, que continúa en cinta 3, pero con las inevitables pérdidas" (C: f. 5/v). La testimonianza riprende così: "Nel '68, negli anni Settanta insomma, c'era una sorta di *damnatio* della letteratura da parte degli ideologi, dei giovani contestatori, dicevano che non bisognava leggere la letteratura, bisognava leggere solo saggistica, l'attività letteraria era un'attività borghese." (C: f. 6/r). Nel testo spagnolo si legge: "Tras las celebraciones, efectuamos el viaje clásico por la Sicilia Occidental: Segesta, Selinunte, Agrigento, Álcamo, etc. *La novela es en cierto sentido una respuesta a distancia a la damnatio* de la literatura como actividad burguesa proclamada por los ideólogos herederos del sesenta y ocho, para quienes lo único que merecía leerse era la ensayística [...]" (C1: III, 41)19.

19 E si noti come il doppio deittico ("Dopo questi festeggiamenti di questo matrimonio") si risolva in "Tras las celebraciones".

4. Conclusioni

Il testo spagnolo analizzato nell'articolo è il risultato della trascrizione, montaggio e traduzione di due fonti orali, tra loro molto diverse, ma con evidenti parallelismi. Non si tratta quindi qui di una traduzione di un testo di partenza canonicamente inteso, con un rapporto autore/opera/pubblico definito in origine. Per costruire un testo spagnolo coeso e coerente che non tradisca l'oralità (variata) di partenza e che sia al tempo stesso fruibile alla lettura, si lavora attraverso tutta una serie di interventi a vari livelli del testo. Un'operazione sul testo di partenza di queste caratteristiche richiede profonda conoscenza della scrittura dell'autore e un'estrema cura filologica, con le quali calibrare con attenzione gli interventi sui sottili limiti di parola e testo.

Si spuntano i tratti di parlato che potrebbero far vistosamente inceppare o inutilmente appesantire la fluidità di lettura. In generale si osserva un ricorso insistito alla compressione del testo, per lo più per condensamento. Da un lato, si asciugano le catene anaforiche e si alleggeriscono le ridondanze, dall'altro, si mantengono il ritmo e il procedere additivo del parlato (in specie attraverso un uso accurato della punteggiatura che evita di imprimere alla sintassi una rigida gerarchizzazione). È inoltre riconoscibile il movimento argomentativo circolare, tipico del parlato, attraverso il mantenimento di alcune riprese che permettono di cogliere i ritorni, senza incagliarsi in marcate ripetizioni. Alle ridondanze proprie del parlato, infatti, si sommano qui le riprese tematiche tra le due registrazioni, l'intervista e gli interventi durante il convegno. Forse merita una riflessione, qui, il fatto che l'accumulazione, la ripetizione variata, ossia l'avvitamento circolare del testo, non sia solo peculiarità del parlare spontaneo che con l'autoripetizione e il parafrasare va pianificando il suo procedere *in fieri*, bensì sia, al tempo stesso, almeno in parte, cifra della parola di Vincenzo Consolo che si espande nell'accumulazione, nella litania, nei ritmi e nelle sonorità. Lo stesso autore rivendica come fonte antica cui attingere per la scrittura proprio la tradizione orale, aedica e memoriale. Il procedere rapsodico e formulare, in questo senso, non è estraneo alla sua scrittura “que rememora y dice, al repetir lo ya dicho” (Consolo 2014: 11).

Bibliografia citata

- AA.VV., (2005) “Leggere Vincenzo Consolo”, *Quaderns d'Italià*, 10.
- BASSNETT, SUSAN; BUSH, PETER (2006), *The Translator as Writer*, Londra, New York, Continuum international.
- BENEDETTI, CARLA (1999), *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli.
- BOVIE, SMITH PALMER (1961), “Translation as a Form of Criticism”, *The Craft and Context of Translation: a symposium*, eds. William Arrowsmith, Roger Shattuck, Austin, University of Texas.
- BUFFAGNI, CLAUDIA; GARZELLI, BEATRICE; ZANOTTI, SERENELLA, eds. (2011), *The Translator as Author: Perspectives on Literary Translation*, Università per Stranieri di Siena, 28-29 maggio 2009, Münster, Lit Verlag.
- CARMIGNANI, ILIDE (2014), *Gli autori invisibili*, Lecce, Besa Editrice.
- CHAMBERLAIN, LORI (1988/200), “Gender and the Metaphorics of Translation”, ed. Lawrence Venuti, *The Translation Studies Reader*, London-New York, Routledge: 314-329.
- CONSOLO, VINCENZO (2014), *Conversación en Sevilla*, edizione del testo, traduzione, introduzione e note a cura di M.A. Cuevas, Sevilla, La Carboneria.
- , (2007), *A este lado del Faro*, introduzione, traduzione e note a cura di M.A. Cuevas, Parténope, Valencia.
- , (2013), *La herida de abril*, edizione del testo, traduzione, introduzione e note a cura di M.A. Cuevas, Traspíes, Granada.
- , (2016^a), *Conversazione a Siviglia*, edizione del testo, traduzione, introduzione e note a cura di M.A. Cuevas, Caltagirone, Lettere daQalat.
- , (2016^b), *Sicilia paseada* traduzione, introduzione e note a cura di M.A. Cuevas, Traspíes, Granada.
- , *L'ora sospesa* (2018), edizione del testo, introduzione e note a cura di M.A. Cuevas, Le farfalle, Valverde di Catania.
- CUEVAS, MIGUEL ÁNGEL (2000), “La constante metaficcional en la obra de Vincenzo Consolo”, *Una veritate ascosa sotto bella menzogna. Zur italienischen Erzählliteratur der Gegenwart*, eds. Hans Felten, David Nelting, Frankfurt am Main, Peter Lang: 129-135.
- , (2005), “*Ut pictura*: el imaginario iconográfico en la obra de Vincenzo Consolo”, *Quaderns d'Italià*, 10: 63-77.
- , (2006a), “Le tre edizioni de *La ferita dell'aprile*: le varianti”, *La parola scritta e pronunciata. Nuovi saggi sulla narrativa di Vincenzo Consolo*, ed. Giuliana Adamo, Lecce, Manni: 49-69.

- , (2006b), “Lunaria antes de Lunaria”, «Lunaria» *vent’anni dopo*, ed. Irene Romera, Valencia, Universidad: 153-169.
- , (2010), “Ancora su Antonello”, *Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica*, 59: 117-124.
- , (2012), “Parole incrociate: Sciascia e Consolo”, *Leonardo Sciascia. Un testimone del XX secolo*, ed. Leonarda Trapassi, Acireale-Roma, Bonanno: 195-205.
- , (2015a), “L’arte a parole: intertesti figurativi nella scrittura di Vincenzo Consolo”, «Diverso è lo scrivere». *Scrittura poetica dell’impegno in Vincenzo Consolo*, ed. Rosalba Galvagno, Avellino, Sinestesie: 17-37.
- , (2015b), “Bibliografia consoliana. Scritti per artisti. Appunti per un nuovo libro di Vincenzo Consolo”, *Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica*, 69: 81-95.
- IMMONEN, SINI (2006), “Translation as a Writing Process. Pauses in Translation Versus Monolingual Text Production”, *Target*, 18/2: 313–336.
- JOHNSON, BARBARA (1980), *The Critical Difference. Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press.
- MALENA, ANNE (2011), “Authors – Translators – Authors”, *TransculturAl*, 4/1: 1–4.
- MESSINA, NICOLÒ (1997), “Breve viaggio testuale a ritroso: i retablos di Vincenzo Consolo”, *Cuadernos de Filología Italiana*, 4: 217-52.
- , (2016), “Conversación en Sevilla”, *Quaderns d’Italiá*, 21: 195-200.
- OSIMO, BRUNO (2002), *Storia della traduzione*, Milano, Hoepli.
- PEGENAUTE, LUIS (2017), “Creación y traducción en la España romántica (1830-1850)”, *Enthymema*, XIX: 62-74.
- PERTEGHELLA, MANUELA (2013), “Translation as Creative Writing”, *A Companion to Creative Writing*, ed. Graeme Harper, Oxford, Wiley-Blackwell: 195–212.
- PYM, ANTHONY (2011), “The Translator as Non-author, and I am Sorry About that”, *The Translator as Author. Perspectives on Literary Translation*, eds. Buffagni Claudia; Garzelli Beatrice; Zanotti Serenella, Münster: LIT Verlag: 31–44.
- RISKU, HANNA; MILOSEVIC, JELENA; PEIN-WEBER, CHRISTINA (2016), “Writing vs. Translating. Dimensions of Text Production in Comparison”, *Reembedding Translation Process Research*, ed. Ricardo Muñoz Martín, Amsterdam, John Benjamins: 47–68.
- SANGUINETI, EDOARDO (1993), *Nota del traduttore*, Petronio, *Satyricon*, Torino, Einaudi: 201-204.
- SEGRE, CESARE (1991), “La costruzione a chiocciola nel Sorriso dell’ignoto marinaio di Vincenzo Consolo”, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi: 71-86.
- SUMMERS CAROLINE (2017), *Examining Text and Authorship in Translation. What Remains of Christa Wolf?* Basingstoke, Palgrave Macmillan.

- TOROP, PEETER (2010), *La traduzione totale*, ed. Bruno Osimo, Milano, Hoepli.
- VENUTI, LAWRENCE (1985), *The translator's Invisibility*, London-New York: Routledge
- WILL, FREDERIC (1973), "Translation and Criticism", *The Knife in the Stone. Essays in Literary Theory*, Den Haag, Mouton: 99-109.
- ZELLER BEATRIZ (2000), "On Translation and Authorship", *Meta*, 45/1: 134-139.

Paola Capponi es profesora en el Departamento de Filología e Traducción de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla. Su investigación se centra en lexicología, lingüística contrastiva y lengua de la astronomía.

pcapponi@upo.es

