

MARIA CRISTINA SECCI *UNA JABÁ DIVINA*: CONSIDERAZIONI PER UNA TRADUCIBILITÀ DEL CROMONIMO IN SPAGNOLO E ITALIANO

Università degli Studi di Cagliari

Él era blanco completo, así como tú. Pero se empató con mi abuela que es mulata prieta y mi papá salió mulato medio que blanconazo. Encima, se casó con mi mamá, que es retinta. Así que me atrasaron muchísimo
(Barroso, 1999: 55)

Riassunto

Il campo lessicale dei colori è molto complesso e caratteristico di ogni cultura, e i suoi studi si concentrano sulle definizioni fisiche e linguistiche, sul valore simbolico e connotativo oltre che sui risvolti sociali e culturali. A tale dibattito partecipano anche i traduttori letterari, il cui contributo appare fondamentale soprattutto attorno a un aspetto caratteristico dei cromonimi: il giudizio di valore e le articolate connotazioni affettive o di disprezzo.

Tema del presente contributo sono considerazioni attorno alla traduzione e traducibilità dei cromonimi, con particolare riferimento ai colori epiteliali e attraverso esempi tratti dalla letteratura cubana e messicana.

parole chiave: traducibilità, cromonimo, traduzione letteraria, letteratura cubana, letteratura messicana

Abstract

Una jabá divina: considerations on the translatability of chromonyms into Spanish and Italian

The lexical field of colors is very complex and culture sensitive. Studies conducted in this domain focus on physical and linguistic definitions, symbolic and connotative values as well as social and cultural implications. Literary translators too participate in this debate and their contribution seems to be fundamental particularly with respect to a characteristic aspect of chromonyms: the value judgment and the articulated connotations of affection or contempt which they entail.

This study focuses on the translation and translatability of chromonyms; namely it explores epithelial colors and examples drawn from Cuban and Mexican literature.

keywords: translatability, chromonym, literary translation, Cuban literature, Mexican literature

I. Introduzione

La denominazione dei colori è oggetto di numerosi studi e ricerche e alla ricca ed esaustiva bibliografia contribuiscono –tra gli altri– linguisti, antropologi, psicologi, sociologi e, indubbiamente, traduttori¹. Il lessico cromatico è dunque studiato su diversi fronti che si concentrano sulle definizioni fisiche e linguistiche, il valore simbolico e connotativo, oltre che sui risvolti sociali e culturali. Tale pluralità di contributi e prospettive è facilmente spiegabile dal fatto che i colori –almeno quelli basici– sono un elemento sostanzialmente presente in ogni cultura e lingua, e come tale rappresentano un fertile territorio in cui approfondire attributi, e quindi differenze. *Lingue diverse* –sostiene Maria Grossmann (1988), una delle massime autorità sul tema segmentano lo spazio del colore in più forme: “I limiti delle categorie possono cadere in luoghi diversi; da una lingua all’altra possono differire il numero dei termini a disposizione, la base per operare le distinzioni, il peso dato alle tre dimensioni del colore” (1988: 5), vale a dire tonalità, luminosità e saturazione.

Anche Ryszard Tokarski (1995: 9) sostiene che il campo semantico-lessicale dei colori costituisca una delle illustrazioni preferite nelle tesi sull’immagine linguistica del mondo. Fino agli anni Sessanta del Novecento lo studio del campo semantico dei colori era di dominio del relativismo etnolinguistico. A sovvertire tale situazione, nel 1969, l’analisi compiuta da Brent Berlin e Paul Kay, suscitando non poche polemiche e rendendosi imprescindibile per le ricerche successive, dimostrò l’universalità della categorizzazione dei colori e dunque la dotazione per tutte le lingue di vocaboli atti a designare i colori basici (cfr. Fresu 2010). In sostanza, non c’è lingua senza colori².

Rita Fresu (2010) specifica poi che, sempre secondo la tesi di Berlin e Kay, “ogni lingua presenta un insieme, in numero variabile tra 2 e 11, di categorie

1 Per la titanica formulazione di una sintesi sugli studi e correnti sul colore, in considerazione della varietà e abbondanza dei contributi e in una prospettiva necessariamente multidisciplinare, rimandiamo all’analisi contrastiva di Grossman e alla sua accurata bibliografia (1988: 8-27, 320-66). Rinviamo anche al saggio di Rita Fresu (2008: 69-92) non solo perché la studiosa è una delle massime esperte sul tema, ma anche perché la sua analisi garantisce diffusione all’argomento e sintesi del dibattito scientifico internazionale. Obiettivo principale del suo stimolante saggio è quello di verificare la distribuzione dei cromonimi assieme alla copertura semantica, “in alcune neoformazioni per verificare mantenimenti o eventuali slittamenti dei termini di colori in specifici domini della lingua e della cultura” (Fresu, 2008: 72).

2 Non per tutti il cromonimo rappresenta un paradigma universale. Come sostiene Wierzbicka (1996: 287): “*Colour* is not a universal human concept. [...] Nor are *colour terms* a universal phenomenon. [...] In all cultures, people are interested in *seeing* and describe what they see, but they don’t necessarily isolate *colour* as a separate aspect of their visual experience”.

percettive fondamentali, che servono come referenti di termini di colore basici [...]: bianco, nero, rosso, verde e giallo (nella stessa posizione evolutiva e interscambiabili), azzurro/blu, marrone, viola/porpora, rosa, arancione, grigio”, a cui si sommano tonalità quali, per esempio, granata e scarlatto, sfumature come grigio topo, rosa antico o bianco sporco e alterazioni quali annerito o imbiancato. Insomma, tutte espressioni cromatiche di una ricca ed eclettica tavolozza lessicale.

Nella valutazione delle divergenze, a giudizio di Grossmann (1988: 5), si devono considerare naturalmente anche altri fattori: “In alcune lingue i termini di colore oltre che riferirsi alle variabili di tonalità, luminosità e saturazione, possono contenere anche informazioni di altro tipo (succulenza /v/ secchezza, tratti dal tessuto della superficie, tratti di forma e consistenza ecc.)”. Secondo la studiosa, spesso, oltre a designare una precisa sfumatura, i nomi di colore esprimono poi simbolicamente contenuti sociali, religiosi o morali anche complessi che, a nostro giudizio, ci proiettano nella complessità della loro traduzione.

Ricorrendo proprio all’esempio classico della denominazione dei colori in greco (nello specifico, riferendosi al problema relativo alla traduzione dei cromonimi in Omero), Leo Weisgerber “ha mostrato come la *visione del mondo* riflessa in una lingua, trovi difficilmente il suo corrispettivo in un’altra” (Mounin 2006: 91).

C’è poi da considerare che i colori percepibili dall’occhio umano sembra siano in un numero notevolmente superiore al lessico atto alla loro espressione. Un frammento come il seguente tratto da *Negra* di Wendy Guerra (2011)

Por la calle se escucha decir: *negro* o *negrito*, *negrón*, *negro oscuro*, *negro capirro*, *negro teléfono*, *negro feo*, *negro lindo*, *negro bozal*, *negro congo*, *negro carabalí*, *negro petróleo*, *negro de pasa colorá*, *negro pero no tanto*, *negrito adelantao*, *negrito cocotimba*, *negro piolo*, *negro totí*, *negro fino*, *mulato elegante*, *mulato sucio*, *mulato indiao*, *mulato chino*, *mulato bien plantao*, *mulato blanconazo*, *jabao*, *albino*, *capirro*, *moro*, *negro de salir*, *negro blanqueao*, *blanco indiao*, *blanco oriental*, *blanco sucio*, *casi blanco*

offre un esempio di articolazione cromatica e della sua potenziale complessità in un processo traduttivo. Un’operazione di traduzione letterale non è sempre opportuna e potrebbe essere necessario ricorrere a soluzioni funzionali alla resa; come una perifrasi. Sarà il contesto culturale a concedere quella sfumatura altrimenti impercettibile fornendo uno o più elementi chiarificatori.

2. *Una ilusión literaria imprescindible: tradurre il colore*

Il colore svela la propria complessità nel processo traduttivo come un laboratorio della diversità, una tavolozza fresca di spennellate e sfumature.

Fresu ben spiega come i cromonimi si prestino a un alto uso figurato permettendo di rappresentare simbolicamente ed emotivamente la realtà; secondo la studiosa, i cromonimi “costituiscono elementi formativi di polirematiche, modi di dire, proverbi in cui orientano il significato, veicolando simbologie ancestrali che spesso si mantengono nella lingua attuale” (2010: s.p). Anche secondo Ugo Fabietti il sistema percettivo di una popolazione è intensamente condizionato da certe determinanti culturali per cui i colori variano di significato a seconda del contesto e della situazione e “possono avere ulteriori connotazioni che talvolta *precedono* la definizione cromatica in senso stretto: ad esempio quando i colori sono percepiti innanzitutto come *caldi* o *freddi* o, presso alcune popolazioni, come *secchi* o *umidi*” (1991: 291).

Il colore diventa così declinabile solo se associato a sorprendenti (per chi non le usa) componenti semantiche: insito può esservi, come già detto, il freddo o il caldo, ma anche l’umido o il succoso, il deterioramento e la decadenza. Quando un termine di colore integra o ospita al suo interno altri componenti oltre il cromatico come quelli sopra citati, si definirà *cromonimo impuro* come spiega Kreisberg (2012: 1). La linguista di origine polacca individua nel suo saggio elementi semantici facenti parte della denotazione stessa del termine cromatico “con il semplice criterio distribuzionale, quello dell’impossibilità di combinarsi con modificatori valutativi di segno opposto, come *bello/brutto*, *triste/allegro* e simili”. Kreisberg cita, quali esempi, cromonimi che presentino elementi semantici aggiuntivi positivi (riconducibili alla natura e a materiali considerati di pregio: dorato, lillà, perlaceo) o negativi: “basti pensare al *livido* italiano che persino negli usi estensivi, del tipo *cielo livido*, *acque livide* mantiene, alla pari del valore cromatico, l’elemento semantico di valutazione negativa” (2012: 2).

Come dire che il termine di colore dice più di sé stesso. Questo aspetto è particolarmente stimolante nel caso della traduzione letteraria, in cui la matryoska dei significati e delle suggestioni è spesso un obiettivo imprescindibile dell’autore. Se il carattere poetico di un testo è frequentemente determinato “dalla violazione delle associazioni comunemente accettate di un dato termine” (Kreisberg 2012: 3), il colore – in un contesto appunto letterario – potrebbe sfuggire al canone, moltiplicare nella scrittura ogni sfumatura e applicarsi quasi come un fuori-catalogo: “en el lenguaje poético el rojo solo, el verde solo, no significan nada por sí, sino incrustados en el contexto de la obra” (González-Calvo 1976: 56).

Apporteremo di seguito qualche esempio tratto dall'opera *El testigo* del messicano Juan Villoro tradotto per la casa editrice Gran Vía (*Il testimone*, trad. M. Cristina Secci 2016). Nello specifico, ci soffermiamo sul *color cerveza* riscontrato nel testo, un cromonimo di certo poco comune che deriva dalla materia a cui si riferisce, come accade, per esempio, coi metalli – color oro, argento ecc. – o con altri prodotti alimentari – color cannella, panna ecc. – (cfr. Fresu 2010). Nel nostro caso il cromonimo è sempre attribuito a un cane³: “un perro callejero, color cerveza” (Villoro 2004: 19-20); “un perro de pelambre color cerveza” (Villoro 2004: 70); “el perro sarnoso en la Rectoría de Iztapalapa, de pelambre color cerveza” (Villoro 2004: 167).

Una reiterazione e precisione cromatica di Villoro impossibile da ignorare per il suo traduttore⁴ anche perché nel romanzo c'è tutta una cartografia del colore che include un'ampia gamma di gialli. L'autore sembra voler esercitare un vocabolario cromatico tutto tendente al seppia, come le vecchie foto che recupera il protagonista: oltre al cane, la minestra e le lucertole sono gialle, le pozzanghere color cannella, i denti ocra.

Alla ricerca di ragioni letterarie dietro l'uso dei colori derivanti dal giallo di Villoro, ricorrendo alla *Teoria dei colori* di J. Wolfgang Goethe, ricordiamo che tale è “il colore più prossimo alla luce” (2008: 240) e produce “un'impressione di calore e di intimità” (Goethe 2008: 191). Ma a volte, quello stesso giallo, secondo Goethe produce un effetto sgradevole e sporco (come vuole in qualche modo essere il cane randagio e letterario de *El testigo*): “È sufficiente un leggero e impercettibile movimento per tramutare la bella impressione del fuoco e dell'oro nella sensazione di sudiciume, invertendo il colore della dignità e del diletto nel colore dell'infamia, della ripulsa e del disagio” (2008: 191). Il giallo, secondo Fresu (2010), nella lingua italiana può essere associato a sentimenti negativi, quali “l'invidia (*essere giallo dalla rabbia, ridere giallo*), o ancora al tradimento e alla gelosia, oppure alla vigliaccheria e alla malattia, di cui un colorito malsano è prerogativa (si pensi all'espressione *mal giallo* ‘itterizia’)”. In spagnolo, a Cuba, *amarillarse* indica la paura codarda che fa fare marcia indietro ed è sinonimo di *acobardarse*.

Nella traduzione del romanzo vincitore nel 2004 del Premio Herralde, una certa indecisione si è poi presentata a proposito del *color mamey*⁵, che indica un arancione maturo. Si tratta di un colore sconosciuto al lettore italiano, che prende

3 “Eran perros sin raza, amarillentos. Perros mexicanos” (Villoro 2013: 49).

4 Nella prima accezione il colore è stato tradotto in italiano con “giallo” (Villoro 2016: 24), nei seguenti è stato mantenuto il “color birra” (77 e 178)

5 “[...] el zoclo color mamey” (Villoro 2004: 314).

il nome dal frutto arancione così comune in Messico (citato all'interno del romanzo anche come ingrediente di un frappè), che come il *color café*, è un derivato alimentare, capace di associare esplicitamente almeno due sensi del lettore. Cogliamo l'occasione per ricordare che l'arancione, in Italia, prima dell'introduzione dell'agrume corrispondente, era percepito come una sfumatura del rosso (il che spiega espressioni quali *pesci rossi* e *capelli rossi* quando in realtà sono arancioni, cfr. Morando 2016). In traduzione si è scelto di mantenere il cromonimo originale *mamey* perché, appropriandoci delle parole di Villoro e forzandone il senso, "el *color local* es una ilusión literaria imprescindible" (Villoro 2000: 100).

Di colori letterari poi ce ne sono altri nell'opera di Juan Villoro, di più immediata traduzione, come il verde degli occhi "come smeraldi espansionisti" di Teresa, il lapislazzulo dei panorami e delle ombre.

Quest'intensità del colore nel territorio della traduzione non può che contagiare della malattia blu descritta da Franco Nasi (2008: 8-9), che fa desiderare che la storia di Babele e della moltiplicazione delle lingue sia solo una leggenda:

Allora alla malinconia si accompagna un senso di nostalgia per una lingua primigenia dove i colori con tutti i loro significati sono gli stessi colori per tutti, le piante sono le stesse piante per tutti, e i fiori, i suoni, i cerimoniali e tutto quello che è, è quello che è, per tutti, e che ogni cosa, sensazione, credenza si dice in un modo solo, universale.

3. *No te entiendo*: la cultura del colore

Come risaputo, la percezione e la visione del colore sono parte di un meccanismo assai articolato che coinvolge retina, canali ottici, corteccia cerebrale occipitale e centri psichici associativi. La nozione di colore, sostiene Grossmann (1988: 3), "può essere riguardata sotto tre punti di vista: fisico (in riferimento all'energia radiante), psicofisico (in riferimento all'energia luminosa), psicosensoriale (in riferimento all'energia cromatica)".

Dipende poi dagli occhi di chi guarda perché sono diversi i fattori che concorrono all'esperienza cromatica. La sensazione del colore è presente fin dai primi istanti di vita di un individuo e si affina progressivamente fino ai 25 anni; la sua percezione è influenzata sia dal profilo fisiologico ed educativo sia alla situazione psichica ed emotiva del soggetto interessato: il colore "come effetto non esiste che al livello dell'occhio. [...] non ha un'esistenza propria ma solo un'interpretazione fisiologica" (Grossmann 1988: 3).

All'interno di una stessa comunità linguistica, la denominazione dei colori va-

ria in base a età, sesso, istruzione e classe socioeconomica. Nonostante la capacità percettiva del colore sia uguale per tutti, l'ambiente sociale di appartenenza è determinante “per la possibilità di affinamento dell'attenzione e del gusto che sono all'origine di un lessico più complesso e differenziato. Persone di scarsa cultura dispongono generalmente di un numero di termini più limitato rispetto a persone istruite” (Grossmann 1988: 5-6).

Ci sono anche società – soprattutto le interraziali come la cubana – in cui si manifesta la tendenza ad autodefinirsi a partire proprio dal gruppo etnico di appartenenza, riferendosi sostanzialmente a un colore, quello della pelle: *negro*, *blanco*, *chino* o *mestizo*. Nella descrizione di un individuo o di se stessi, dunque, non mancherà il riferimento cromatico epiteliale.

La razza è ormai un concetto escluso dal dibattito scientifico, eppure non possiamo non notare che la parola continua a comparire, virgolettata, semmai pronunciata con pudore ed esitazione. Tale espressione sembra difficile da estromettere anche perché la rozza classificazione elaborata nel 1776 dal fisiologo e naturalista tedesco Johann Friedrich Blumenbach – basata sui criteri anatomici ed estetici dell'epoca – rimandava anche ai colori della pelle. Escludendo ovviamente quella biologica, e rimandando piuttosto alla connotazione socioculturale, si potrebbe allora parlare di razza sociale⁶ (cfr. Wagley 1959) per riferirci a essa quale costruzione culturale (cfr. Kottak 1994). Potremmo dire – come sostiene Marcos Marín Llanes – che la *racialidad* fa parte dell'identità e che “la conciencia raciales son patrimonio de la subjetividad de los individuos” (2001: 5)⁷. Così soggettiva questa identità che, nei censimenti cubani più recenti, la voce relativa al colore della pelle è compilata a partire da un'autodichiarazione dell'intervistato e non è più lasciata al criterio dell'operatore incaricato al registro dei dati.

Nell'isola del Caribe sono stati ufficialmente realizzati 18 censimenti, otto dei quali nel periodo coloniale (1774-1887), sei durante il periodo repubblicano (1899-1953) e quattro in quello rivoluzionario. In tutti, sotto differenti deno-

6 “[...] el término *raza social* es utilizado en todas nuestras sociedades americanas porque estos grupos o categorías raciales son definidas social y no biológicamente, aun cuando los términos de clasificación tienen por origen una referencia biológica. Los términos *negro*, *indio*, *mulato* no tienen ninguna significación genética en la mayor parte de las sociedades americanas” (Wagley 1959: 403.)

7 Visto che Cuba è il risultato del processo di interazione delle varie componenti etniche che hanno dato origine alla sua attuale popolazione, dovremmo poi riferirci a un paese consolidato come *etnos nación* (cfr. Marín Llanes 2001). E dovremmo lasciar parlare anche Fernando Ortiz (1940) del concetto di *transculturación*, vale a dire del processo per cui due o più culture entrano in contatto e come conseguenza della permanente interazione, entrambe risultano modificate dando origine a elementi qualitativamente nuovi.

minazioni, è stata censita la variabile relativa al colore della pelle che rappresenta da sempre un elemento di differenziazione sociale tra gruppi di persone. Nei primi censimenti fu utilizzata la classificazione *blanco* e *no blanco*⁸, distinguendo in quest'ultimo *libre* e *esclavo*, a loro volta classificati in *negros*, *mulatos* o *pardos* (*Censo* 2016: 7). Nei censimenti risalenti all'epoca coloniale il termine identificativo usato era proprio *raza* e sarà solo a partire dal XX secolo e fino al 1953 che verrà usato in alternanza con *color de la piel*. I censimenti dell'epoca rivoluzionaria vedranno quindi cadere in disuso *raza*, ricorrendo definitivamente al *colore della pelle* quale categoria idonea a identificare i gruppi di individui. Il censimento del 1970 fu l'unico in cui non fu processata tale informazione.

A Cuba, si sente dire che *una gota de sangre blanca, hace blanca a la persona*, per cui persone con caratteri somatici identici possono percepirsi i come *mestizos*, *blancos* o *negros*, e in questa scala cromatica percepirsi come *atrasados* o *adelantados* a seconda della vicinanza o meno al *blanco* (valga il doppio senso).

Lo spartiacque cromatico è certamente ben evidente nelle *pinturas de casta* del XVIII secolo che avevano la funzione di rappresentare agli occhi degli europei le potenzialità del *mestizaje* (e alimentare i falsi miti su tratti fisici considerati regressivi): secondo queste immaginette, illustrate da artisti come Ignacio de Castro e Miguel Cabrera, se l'unione tra uno spagnolo e una negra dà vita a una *mulata*, da una albina e uno spagnolo nascerà un *negro torna atrás*. Tale bizzarra categoria si somma ad altre quali *tente en el aire*, *no te entiendo*, *salto atrás* (cfr. Nelson 1933: 561) che rimandano a espressioni quali *atrasados* o *adelantados*, ancora in uso nel sistema di (auto)classificazione epitelial-sociale.

Si riconosce facilmente dietro tali attributi la sempre complessa e dolorosa storia della tratta e della schiavitù. È necessario ricordare che la conquista e il processo di colonizzazione produssero a Cuba la quasi totale scomparsa della popolazione nativa come risultato di sfruttamento, malattie e condizioni spaventose di vita. Diversi storici segnalano una popolazione pari a circa 100 mila abitanti all'inizio della Conquista, una cifra che a metà del XVI secolo si era già ridotta a 5.000. Si stima poi che, tra il XVI e il XIX secolo, siano arrivati a Cuba come schiavi dall'Africa oltre 800.000 individui, mentre nel primo Novecento nel paese arrivarono più di 251.000 africani o discendenti provenienti da Haiti, Giamaica e altre isole caraibiche. In tutto più di un milione di neri africani (*Censo* 2016: 12). Nel 1841, a seguito di un aumento della richiesta di produzione di zucchero, la popolazione *negra* arriva a rappresentare il 58,5% del totale. Comincia così a

⁸ Durante la colonia molti *mestizos* entrarono nella categoria di *blancos* a seguito di lunghi processi legali e dopo aver pagato ingenti somme di denaro. Erano conosciuti come *blancos de juzgados* (Marín Llanes 2001: 6).

diffondersi il cosiddetto “miedo al negro”, un timore che nasce negli *hacendados criollos* proprio in relazione all’incremento della presenza *negra* nell’isola (Hidalgo 2005: 74).

L’abolizione della schiavitù a Cuba arriva solo nel 1886 e da un punto di vista legale – sin dagli inizi del XX secolo – certe categorie diventano obsolete (Hidalgo 2005: 77). Ciò nonostante, la società non solo conserva il pregiudizio cromatico ma lo affina, modulandolo su impercettibili sfumature: “Los viejos prejuicios contra la gente de piel oscura no han muerto con las Antillas... con el tiempo se han convertido en prejuicio de matiz” (Coulthard, 1958: 164). Sostanzialmente il paradigma cromatico stabilito durante il periodo coloniale continua a essere vigente nella Cuba della Repubblica.

Anche se le costituzioni cubane del 1901, 1940 e 1975, oltre alla riforma costituzionale del 1992, promulgarono l’uguaglianza tra tutti i cittadini, i pregiudizi razziali (anche se meno evidenti durante le decadi degli anni Sessanta e Settanta) arrivano fino ai giorni nostri. Perfino dopo il 1959, nonostante una serie di cambiamenti politici e sociali a favore dell’uguaglianza sociale, quei pregiudizi non scomparirono totalmente (Hidalgo 2005: 78).

Il saggio che accompagna la pubblicazione del censimento del 2012 (2016: 10) ammette che, nella storia della formazione della popolazione cubana, i non bianchi siano partiti da livelli socioeconomici meno favorevoli. Il censimento vuole dimostrare proprio in che misura tali differenze, nel contesto della società attuale, si siano mantenute o attenuate, riferendosi a fattori estremamente concreti come misura e composizione delle case, materiali usati per tetto, pareti, servizi ecc., laddove il colore della pelle rappresenta uno degli indicatori principali.

Una periferia cromatica, delimitata dal pregiudizio, a cui ricorre anche la letteratura per fare riferimento a situazioni socioeconomiche sfavorevoli, come nel caso di *Ella no creía en ‘bilongos’* di Gerardo del Valle: “*La Casa de Lola* era un solar pequeño, situado en las afueras del Cerro y lo integraban siete habitaciones, todas de inquilinos negros retintos, sin la más mínima claridad. Candita, por su piel y su pelo, mulata muy adelantada, podía pasar por blanca, aunque jamás lo pretendió” (1975: 117).

4. *Negra como un totí*: colore e giudizio di valore

I cromonimi – come precedentemente accennato e come ben spiega Fresu (2010) – oltre a denotare tonalità e sfumature, rimandano a un aspetto che riveste grande importanza nella traduzione letteraria: il giudizio di valore.

In italiano la connotazione negativa di *nero* si riscontra, per esempio, in parole polirematiche con implicita una valutazione morale come *libro nero*, *lista nera*, *pecora nera* e in espressioni che si riferiscono “alla sfera dell’illegalità (*borsa nera*, *lavoro nero*, *mercato nero*, *toto nero*), della sventura e del pessimismo (*giornata nera*, *umore nero*, *vedere nero*), della crudeltà e dell’orrore (*anima nera*, *leggenda nera*, *uomo nero*), fino alla sciagura e alla morte (*cronaca nera*, *fine settimana nera*)” (Fresu 2010: s.p.). Sempre rispetto all’italiano, si potrebbe ricorrere all’esempio di *biancastro*, *giallognolo* o *nericcio* mentre, riferendosi allo spagnolo, si potrebbe rintracciare la trasmissione di uno stereotipo legato allo svago ricorrendo a un frammento tratto da *Traficantes de belleza* di Zoé Valdés (1998: 61): “En seguida se armó el barullo y el repelucio y para nadie fue un secreto que el sobrino de Mercedes la Pintá (le decían así por las manchas de güito en la piel) se había suicidado pues su novia lo había embarcado yéndose a sandunguear con un negro-azul a la Tropical”.

Il colore rinvia a una scala che, per le sfumature, per la saturazione semantica, per un pigmento carico di storia sociale, può rappresentare una sfida anche per il traduttore più avvezzo: *negro-azul*, *negro color teléfono*, *negro coco timba*, *negro cabeza de puntilla*⁹, sono solo alcune delle varianti di nero epiteliale. Nonostante la corrispondenza letterale, la traduzione di *negro teléfono* con *nero bachelite* non prescinde da una perdita che è data proprio dal giudizio di valore implicito (che, naturalmente, può essere positivo o negativo) come in questo esempio tratto da *La vida real* di Miguel Barnet: “Y en eso conocí, por medio de Níco, a Miguelito Cuesta. Miguelito era un negro teléfono, muy despierto, y un lince para salir a flote” (1986: 131).

Le denominazioni relative al colore della pelle a Cuba possono di fatto avere, a seconda della circostanza, una connotazione affettiva o di disprezzo e il loro uso è estremamente articolato. Manteniamo come esempio *negro*: ci sono designazioni positive – *negro fino*, *negro serio* e *negro bonito* – e altre esplicitamente negative – *negro bembón*, *negro fosforescente*, *negro fula*, *negroverde*, *negro palma’o* – che si riferiscono a stereotipi connessi a tratti somatici o allo status economico e sociale. Connotazioni del tutto ribaltabili a seconda della prospettiva dello sguardo, della situazione e dell’intonazione, del contesto in cui vengono utilizzate.

È necessario poi considerare che la denominazione *negro* o *negra* può essere

9 Di seguito le sfumature di nero secondo l’intensità epiteliale classificata di Jesús Guanche Pérez (1996: 61): *negro-azul*: piel muy morena y mate; pelo muy rizado y negro; ojos negros; *negro color teléfono*: piel muy morena y brillante; pelo muy rizado y negro; ojos negros; *negro coco timba*: piel morena o muy morena; pelo muy rizado, negro, en forma de granos de pimienta y separados entre sí; ojos negros; *negro cabeza de puntilla*: piel morena o muy morena, pelo muy rizado y negro; ojos negros y prominente dolicocefalia; *negro*: piel morena de diversos matices; pelo muy rizado y negro; ojos negros o castaño oscuro;

usata in senso affettivo – spesso accompagnata da un possessivo: *mi negro*, *mi negra* – semplicemente per indicare il proprio figlio, partner o un amico, a prescindere colore della pelle dell'individuo a cui si riferisce. Oltre ai possessivi, anche i diminutivi possono rivestire una funzione simpatizzante senza necessariamente far riferimento all'età della persona a cui si riferiscono, come ben spiega Guanche Pérez: “El uso de diminutivos (ito-ita/ico-ica) sirve para suavizar las denominaciones interpersonales con una implicación afectiva o simplemente indicativa. Muchos prefieren decir *negrito(a)*, *prietecito(a)*, *mulatico(a)*, *blanquito(a)* y no emplean el sustantivo como tal por la histórica implicación despectiva o de dominación que ha tenido o que aún tiene en determinados medios familiares y sociales” (Guanche Pérez 1996: 61).

Quando ci si riferisce a un *negro tinto* o *retinto* si intende un individuo di pelle particolarmente scura, e anche in questo caso può essere implicito un giudizio di valore: “[...] se lo llevaron para el Norte y le dieron piñazos de todos los colores, porque era un negro tinto, retinto, y lo soltaron sordo de un oído, con la chata rota y la cara hecha de esparadrapos” (Cossío Woodward 1970: 40). I dizionari rimandano o associano la parola *retinto* al manto degli animali: “Color castaño muy oscuro, como el de ciertos animales” (ODE); “Tratándose de un caballo, que es de color café o castaño muy oscuro, casi negro” a cui segue l'associazione con un malavitoso: “Ladrón que roba en la calle, arrebatando bolsas o pequeños bultos y echando a correr” (DEM); “(Zool.) ‘de pelaje’ marrone scuro” (Rossend, Padoan 2012).

Sulla tavolozza dei cromonimi non mancano altri riferimenti al mondo animale: il *totí* è un uccello endemico nella regione di Cuba, ha un piumaggio intensamente nero, popolarmente si considera di malaugurio. Così si ritratta una *jinetera* in *Habana Babilonia* di Amir Valle: “Y yo no me engaño, bobito. Soy flaca, fea, y para colmo, negra como un totí. Y para acabar de ponerle la tapa al pomo: soy más bruta que Brutón” (2008: 317). Anche Pedro Juan Gutiérrez, in questo frammento tratto da *Anclado en tierra de nadie*, fa riferimento alla stessa intensità cromatica epiteliale: “Tenía treinta y un años. Un hijo de dos años, y un marido, según ella negro como un totí, preso con una condena de diez años. Llevaba dos en la cárcel. Había intentado asesinar a un policía. El muchacho debía ser de él, porque también era muy negro. Mucho más que su madre” (2001: 59). In italiano si potrebbe tradurre ‘corvo’ per *totí*? Sarebbe accettabile la perdita di un riferimento a una specie endemica?

E per *negro*? Imprescindibili in tal senso gli studi di Federico Faloppa, secondo cui sull'uso di *negro*, *nero* e *di colore*, negli ultimi decenni, si è discusso non poco. Seguendo la ricostruzione di Faloppa (2004: 118-19), negli anni Settanta *negro*,

nero e *di colore* erano usati come sinonimi con una funzione sia aggettivale che sostantivale. *Negro* era certamente quello storicamente più attestato, identificava una presunta ‘razza’ e poteva veicolare o meno giudizi di inferiorità e come tale resistette fino agli anni Ottanta. Ma già dagli inizi dei Settanta furono proprio i traduttori a bandire l’uso di *negro* in favore di *nero* rafforzando il dibattito sul ‘politicalmente corretto’ degli inizi degli anni Novanta e inseguendo una traduzione più coerente con “l’anglo-americano *black*, assunto a simbolo e parola-chiave dei movimenti per i diritti delle minoranze negli Stati Uniti” (cfr. Fresu 2011). Oggi, spiega ancora Faloppa, sostanzialmente *negro* appartiene alla sfera del vituperio, mentre *di colore* (calco dall’anglo-americano *coloured*) si può considerare un eufemismo anche se, secondo alcuni, mette troppo l’accento sul colore della pelle, dunque non compie una funzione neutra. La preferenza sembra orientarsi sul *nero*, ciò nonostante:

[...] anche il termine nero non è privo di connotazioni ambigue [...] rischia anch’esso di creare una categoria approssimativa, omogenea e omologante (‘i neri’, ‘le nere’), basata non solo sul contrasto cromatico, ma anche – è sensazione di chi scrive – sulla mancanza, difettiva, di alcuni tratti (tanto fisici quanto culturali tout court) che si presume appartengano al gruppo (bianco) di maggioranza” (Faloppa 2012: s.p.)

I traduttori non sempre si orientano verso il politicamente corretto. Ci riferiamo alla traduzione, per esempio, di Barbara Bertoni di *Los palacios distantes* di Abilio Estévez per Adelphi (2006), in cui appare un uso reiterato di *negro*: un dandy negro, un violinista negro, un negro avaneese, un jazzista negro, un fuoriclasse negro di sessanta o settanta anni, un vecchio negro nudo, un povero negro bottegaio e generoso, un conducente negro alto e con i baffi folti ecc. Interpellata in una conversazione personale, Bertoni farà riferimento alla scelta naturale di *negro* nelle traduzioni relative alla letteratura cubana, ben sapendo che alcuni editori lasceranno invariata la preferenza mentre altri opteranno per un intervento in fase di revisione.

A mo’ di conclusione, non ci resta che ammettere che rimangono da approfondire tutte le sfumature *mestizas*, tra il bianco e nero, evocazioni letterarie e poetiche sull’organo di senso più esteso nell’essere umano, come ci suggerisce questo frammento tratto da *Sabor a mí* di Pedro Juan Gutiérrez: “No como esa jabaíta tuya que se las da de blanca y es tremenda chusma. Katia lleva un año presa en la casa” (Gutiérrez 2003: 99).

Jabá è un americanismo assai popolare le cui varianti sono *jabadola* e *jabaola*. Oltre all’associazione con il regno animale che impone il dizionario nella descri-

zione di un gallo o gallina dal manto maculato, si riferisce a precise caratteristiche di un mulatto, come ci descrive Miguel Barnet in *La vida real*: “Era lo que se llama en Cuba un mulato jabao, con los ojos azules y el pelo color mamoncillo. Porque toda esa zona norte de Oriente tiene mucha mezcla de razas, y los norteamericanos dejaron allí su huella de sangre también” (1986: 48). Infine, una lirica perfetta ce la regala questo frammento di Eliseo Alberto in *La fábula de José*: “Una jabá divina, tan gordiflona, Larita, que cuando venía caminando por la sala de Terapia Intensiva y se paraba ante la camilla de algún paciente, la mantequera seguía moviéndose por inercia, hasta que la panza se posaba bajo la bata, rosca sobre rosca” (Eliseo 2000: 47).

Le conclusioni di questo contributo si riferiscono da un lato all'importanza della traduzione nel dibattito attorno al cromonimo e alla sua vigenza, e dall'altro alla necessità – durante l'operazione traduttiva – di fare riferimento a una scala cromatica capace di rifletterne la storia sociale, culturale e di appartenenza etnica. Mi riservo di sviscerare il tema in futuro per includere più esempi letterari, di approfondire la ricerca attorno alle didascalie che accompagnano le *pinturas de casta* e di affinare il glossario cromatico come un inesauribile strumento di traduzione.

Bibliografia citata

- “El Color de la Piel según el Censo de Población y Viviendas 2012” (2016), *Censo 2012*, Oficina Nacional de Estadística e Información y su Centro de Estudios de Población y Desarrollo [15/12/2017]. <<http://www.one.cu/publicaciones/cepde/cpv2012/elcolordelapielcenso2012/PUBLICACI%C3%93N%20%20COMPLETA%20color%20de%20la%20piel%20.pdf>>.
- ALBERTO, ELISEO (2000), *La fábula de José*, Madrid, Alfaguara.
- ANGUANO PEÑA, GILBERTO (comp.) *Diccionario del Español de México* (DEM), Ed. El Colegio de México [15/12/2017] <<http://dem.colmex.mx>>.
- AZOUGARH, ABDESLAM (1996), *Miguel Barnet: rescate e invención de la memoria*, Ginevra, Slatkine.
- BARNET, MIGUEL (1986), *La vida real*, La Habana, Letras Cubanas.
- BARROSO, MIGUEL (1999), *Amanecer con hormigas en la boca*, Madrid, Debate.
- BERLIN, BRENT; KAY, PAUL (1969), *Basic color terms. Their universality and evolution*, Ber-

- keley, University of California Press.
- BLUMENBACH, JOHANN FRIEDRICH (1776), *De generis humani varietate nativa liber*, Gottingae: Apud Viduam Abr. Vandenhoeck.
- COSSÍO WOODWARD, MIGUEL (1970), *Sacchario*, La Habana, Casa de las Américas.
- COULTHARD, GEORGE ROBERT (1958), *Raza y color en la literatura antillana*, Sevilla, *Escuela de Estudios Hispanoamericanos*.
- ESTÉVEZ, ABILIO (2006), *I palazzi lontani*, Milano, Adelphi.
- FABIETTI, UGO (1991), *Storia dell'antropologia*, Bologna, Zanichelli.
- FALOPPA, FEDERICO (2006), "Nero, negro e di colore", *La Crusca per Voi*, Accademia della Crusca, 43 [15/12/2017] <<http://www.accademiadellacrusca.it/it/lingua-italiana/consulenza-linguistica/domande-risposte/nero-negro-colore>>.
- , (2014), *Parole contro. La rappresentazione del "diverso" nella lingua italiana e nei dialetti*, Milano, Garzanti.
- FRESU, RITA (2008), "Neologismi a colori. Per una semantica dei cromonimi nella lingua italiana", *Lingua italiana del Novecento. Scritture private, nuovi linguaggi, gender*, Roma, Edizioni Nuova Cultura: 69-92.
- , (2010), "colore, termini di", *Enciclopedia dell'italiano*, Treccani [15/12/2017] <http://www.treccani.it/enciclopedia/termini-di-colore_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/>.
- , (2011), "politically correct", *Enciclopedia dell'italiano, Treccani* [15/12/2017] <[http://www.treccani.it/enciclopedia/politically-correct_\(Enciclopedia-dell%27Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/politically-correct_(Enciclopedia-dell%27Italiano)/)>.
- VALLE, GERARDO DEL (1975), "Ella no creía en bilongos" in *Cuentos cubanos del siglo XX*, La Habana, Editorial Arte y Literatura.
- GOETHE, J. WOLFGANG (2008), *Teoria dei colori*, Milano, Il Saggiatore.
- GONZÁLEZ-CALVO, JOSÉ MANUEL (1976), "Sobre un tipo de construcción en la adjetivación de color", *Español Actual: Revista de español vivo*, 31: 56-58.
- GROSSMANN, MARIA (1988), *Colori e lessico. Studi sulla struttura semantica degli aggettivi di colore in catalano, castigliano, italiano, romeno, latino e ungherese*, Tübingen, Gunter Narr Verlag Tübingen.
- GUANCHE PÉREZ, JESÚS (1996), "La cuestión racial en Cuba actual: algunas consideraciones", *Papers. Revista de sociología*, 52: 57-65.
- GUERRA, WENDY (2013), *Negra, Barcelona, Anagrama*.
- GUTIÉRREZ, PEDRO JUAN (2001), *Anclado en tierra de nadie*, Barcelona, Anagrama.
- , (2003), *Sabor a mí*, Barcelona, Anagrama.
- HIDALGO, NARCISO J. (2005), "La Pigmentación De La Piel y El Discurso Literario En Cuba", *Afro-Hispanic Review*, 24, 2: 71-87 [15/12/2017] <<http://mediazioni.sitlec.unibo.it>>.
- KOTTAK, CONRAD PHILLIP (1994), "La construcción cultural de la raza", *Antropología*.

- Una exploración de la diversidad humana con temas de la cultura hispana*, Madrid, McGraw-Hill: 74-94.
- KREISBERG, ALINA (2012), “Denotazioni o connotazioni? Colori *belli* e ‘*brutti*”, *MediAzioni*, 13.
- LOVEIRA, CARLOS (2001), *Generales y doctores, Letras Cubanas*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- MARÍN LLANES, MARCOS (2001), *Color de la piel y confesionalismo en Cuba*, Washington DC, Latin American Studies Association [15/12/2017] <<http://docplayer.es/4827008-Color-de-la-piel-y-confesionalismo-en-cuba-marcos-marin-llanes-centro-de-antropologia-cuba.html>>.
- MARTÍ, JOSÉ (1977), *Política de nuestra América*, México D.F., Siglo XXI editores.
- MORANDO, FRANCESCA (2016), “I colori nelle culture e nelle lingue antiche e moderne”, *Dialoghi Mediterranei*, 18 [15/12/2017] <<http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/i-colori-nelle-culture-e-nelle-lingue-antiche-e-moderne/>>.
- MOUNIN, GEORGES (2006), *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi.
- NASI, FRANCO (2008), *La malinconia del traduttore*, Milano, Medusa.
- ORTIZ, FERNANDO (1940), *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Editorial Jesús Montero.
- OXFORD DICTIONARIES, *Español* (ODE), 2017, Oxford University Press [15/12/2017] <<https://es.oxforddictionaries.com/>>.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)*, 2017, Real Academia Española [15/12/2017] <<http://dle.rae.es/>>
- ROSSEND, ARQUÉS; PADOAN, ADRIANA (2012), *Il grande dizionario di spagnolo*, Bologna, Zanichelli.
- TOKARSKI, RYSZARD (1995) *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin, UMCS.
- VALDÉS, ZOÉ (1998) *Traficantes de belleza*, Barcelona, Planeta.
- VALLE, AMIR (2008), *Habana Babilonia. La cara oculta de las jineteras*, Barcelona, Zeta.
- VILLORO, JUAN (2000), “El traductor”, en *Efectos personales*, México D.F., Era.
- , (2004) *El testigo*, Barcelona, Anagrama.
- , (2013), *Espejo retrovisor*, Barcelona, Seix Barral.
- , (2016) *Il testimone*, Narni (Tr), Gran Via.
- WAGLEY, CHARLES (1959), “On the Concept of Social Race”, “XXXIII” Congreso de Americanistas, San José de Costa Rica: 403-17.
- WIERZBICKA, ANNA (1996), *Semantics. Primes and universals*, Oxford, Oxford University Press.

Maria Cristina Secci es profesora en la Universidad de Cagliari. Ha traducido a Juan Villoro, Jorge Ibargüengoitia, Marco Antonio Campos y Roger Bartra. Es autora del libro *Con la imagen en el espejo. El autorretrato literario de Frida Kahlo* (U.N.A.M., 2009), del volumen *La realidad según yo la veo: la ley de Jorge Ibargüengoitia publicado* (Universidad de Guanajuato/La Rana, 2013) y de la monografía *Eva Mameli Calvino: gli anni cubani 1920-25* (Università di Cagliari y FrancoAngeli, 2017).
secci@unica.it