

RECENSIONI

Raffaelle Lampugnani, *La prima traduzione italiana de La Celestina. Primo commento linguistico e critico agli inizi del Cinquecento*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2015, pp. 171.

Il titolo del volume di Raffaelle Lampugnani ne svela solo in parte l'ampiezza. In *La prima traduzione italiana de La Celestina. Primo commento linguistico e critico agli inizi del Cinquecento* non troviamo infatti una mera analisi delle scelte traduttive puntuali di Alphonso de Hordognez, autore della prima traduzione italiana de *La tragicomedia de Calisto y Melibea*, datata 1506, coeva all'originale spagnolo e testo base per la traduzione in altre lingue. Lampugnani non si limita a questo, cerca piuttosto di individuare il metodo traduttivo a partire dall'osservazione del prodotto, dalle sue componenti linguistiche e testuali, ma anche dai rimandi extralinguistici, dalle implicazioni pragmatiche e funzionali, senza tralasciare la specificità delle due lingue coinvolte, né la dimensione storico-sociale dentro alla quale si realizza, in buona sostanza accogliendo l'articolata impostazione che la traduttologia propone per gli studi descrittivi di storia della traduzione.

Las tendencias actuales dentro de los estudios sobre la traducción coinciden en presentar la traducción no como un proceso de transcodificación de lengua a lengua, sino como un acto comunicativo, y por supuesto textual, incidiendo algunos autores en el análisis del proceso traductor. Por nuestra parte [...] hemos manifestado una visión integradora de la traducción, cuyos tres rasgos esenciales son ser texto, acto comunicativo y proceso cognitivo desarrollado por un sujeto; de este modo hemos definido la traducción como un proceso interpretativo y comunicativo de reformulación de un texto con los medios de otra lengua que se desarrolla en un contexto social y con una finalidad determinada (Hurtado Albir, 2001: 147)¹.

Il commento di Lampugnani va a individuare esattamente questo processo cognitivo del quale parla la traduttologia spagnola. Lo fa esaminando la traduzione dall'interno, nelle sue componenti testuali e, al contempo, senza perdere mai di vista il fine di quell'atto comunicativo che si realizza in un contesto socio-politico e linguistico concreto. Si tratta quindi di una accurata disamina che non solo cerca di rispondere alla domanda che accompagna solitamente un classico in forma tradotta, vale a dire il ruolo svolto dalla traduzione nella ricezione del testo, ma sa rendere merito della complessità e maestria di quell'operazione culturale attraverso una dettagliata osservazione, articolata su vari livelli: filologico, linguistico-testuale e traduttologico.

Potrebbe sembrare superfluo sottolinearne anche il valore espressivo, accennare al piacere di leggere una prosa erudita e terminologicamente precisa, alla certezza di trovare numerosi esempi sempre corredati da delucidazioni chiare, alla possibilità di entrare nel testo proprio attraverso l'esperienza del traduttore, grazie ad un'argomentazione convincente ed avvincente, se lo immaginassimo indirizzato solo ad un pubblico esclusivo di studiosi. Nel panorama attuale degli studi di storia della tra-

duzione questo volume risponde sì ad un'urgenza per la specificità dell'opera presa in esame – parzialmente trascurata dalla critica traduttologica rispetto ad altri testi ispanici ben più noti – e al contempo offre una prospettiva di ricerca replicabile per altri casi ugualmente prototipici: traduzioni che diventano testi base per traduzioni verso altre lingue, oppure traduzioni che risultano essere gli esemplari più antichi oramai reperibili, data la perdita della *editio princeps* in lingua originale. E che dire delle applicazioni didattiche di un volume che è necessariamente interdisciplinare, poiché mette in relazione la lingua spagnola con l'evoluzione della lingua italiana del Cinquecento, tocca aspetti peculiari della storia della letteratura spagnola, come appunto la specificità del genere *tragicommedia*, e aggiunge un nuovo tassello alla storia della traduzione del XVI secolo tra Italia e Spagna? Tuttavia, a rendere questo volume raccomandabile per un pubblico ampio e diversificato di studiosi e studenti è proprio il tipo di indagine sul metodo di traduzione, inteso come processo ragionato che percorre tutte le scelte linguistico-testuali di chi traduce. Un metodo che è dettato da un obiettivo specifico: rendere accessibile il contenuto dell'opera e sottolinearne la funzione didattica di *exemplum* negativo per un pubblico italiano.

Il volume si snoda in otto capitoli ai quali si aggiungono alcune appendici contenenti indicazioni su esemplari non inclusi in repertori bibliografici e paratesti vari; li anticipa un'introduzione che chiarisce alcune circostanze relative al testo italiano impiegato nella collazione, alla sua fortuna e influsso sulla letteratura italiana, nonché al contesto sociopolitico dell'epoca. Quest'ultimo viene ampiamente ripreso nel primo capitolo dedicato alla figura del traduttore. Qui l'autore ricostruisce le circostanze nelle quali Hordognez operò, mette in relazione la sua attività con l'*entourage* della Curia romana e le figure papali dell'epoca, ipotizza le ragioni che lo mossero a tradurre l'opera e lo relaziona alla figura dello stampatore dell'edizione spagnola del 1514.

Nel secondo capitolo si parte dai dati sulla reperibilità delle prime edizioni della traduzione, per passare poi ad una descrizione del testo del 1506 e delle sue componenti paratestuali. Segue una sinossi del dramma e, per finire, si elencano le particolarità grafiche rilevanti ai fini di una osservazione dell'evoluzione dell'italiano del Cinquecento. L'autore rileva, ad esempio, la mancanza di flessioni regionali o fonemi linguistici insoliti, dato questo che ritornerà nella parte più specificatamente dedicata al criterio analitico di Hordognez, il quale intendeva servirsi della lingua come strumento di comunicazione, scevra quindi da velleità stilistiche fuorvianti rispetto all'obiettivo pedagogico dell'opera.

Con il terzo capitolo si entra nel vivo della questione, vale a dire la ricerca del metodo. Qui troviamo un primo distanziamento dell'autore da una visione consolidata di un Hordognez che opera sul testo con «un'eccessiva soggezione ad un ideale di traduzione scrupolosamente fedele all'originale» (Scoles, 1961: 186, op. cit. a p. 23); si sottolinea piuttosto quanto egli fosse incline ad avvicinarsi ad uno stile di gusto italiano seppur il suo operato non fosse mosso da finalità espressive, bensì didattiche e divulgative. Ciò comporta, da una parte la naturalizzazione dell'opera nella lingua che la accoglie (adattamento del metro, dello stile, ecc.), e dall'altra l'accentuazione del contenuto moralizzante, a condizione di non intaccarne l'integrità concettuale. Tuttavia Lampugnani non tralascia di sottolineare la difficoltà di un traduttore che, seppur abile, si muove tra le insidie di due lingue "facili", così come le definì Cervantes. Proprio a questo proposito il IV e V capitolo affrontano il tema delle affinità e discrepanze tra l'italiano volgare e lo spagnolo popolare del quale Rojas si serve.

Nel quarto capitolo si parte dal postulato che Hordognez impiega di norma un approccio traduttivo letterale, qualora esso non ostacoli la resa del contenuto, ma lo affianca ad un criterio denominato “differenziale”. In che cosa consiste questo criterio “differenziale”? Nel discernere quando è possibile aderire alla “veste” dell’originale e quando è invece necessario distanziarsi dalla resa letterale – date le peculiarità e differenze tra le due lingue e i due paesi – senza tuttavia perseguire mai una personalizzazione dello stile, ma cercando sempre di tendere alla scorrevolezza nella lingua di arrivo. Per risolvere, ad esempio, casi di corrispondenze di repertori lessicali abituali (come i verbi *hacer, decir, hablar*), egli di norma impiega l’equivalente più comune – “fare”, “dire”, “parlare” – poiché non reputa necessario lasciare un’impronta stilistica soggettiva sul testo d’arrivo. Dove possibile, Hordognez sceglie sempre la voce più vicina allo spagnolo in una sorta di “suggerimento dell’originale”, come la definisce l’autore. Questo fenomeno si manifesta in voci omografe, omofone e di eguale derivazione etimologica, ma non certo per leggerezza o frettolosità. Il verbo *dañar* ne è un esempio: Hordognez a volte lo traduce con “dannare” (*dañada* > “la dannata memoria”), sulla base delle forme sinonimiche di “condannare all’inferno” (“dannificare”, “danneggiare”) datate XIV secolo; in altri casi si cimenta con forme analitiche (“fare danno”) o cambiamenti radicali (“guastare”). E quand’anche la scelta lessicale si discostasse molto dall’originale, preso da «rimorsi di coscienza [...] si sente obbligato a reintrodurre il vocabolo scartato» (Lampugnani, 2016: 40) in posizione adiacente, vicina o addirittura anticipata rispetto all’originale. Infine, un altro modo di manifestare fedeltà al contenuto del testo di partenza è dato dall’introduzione di una sorta di sdoppiamento, vale a dire una traduzione+chiosa, che risolve problemi di non perfetta sovrapposizione denotato-connotato dello stesso termine in entrambe le lingue. Ciò dimostra quanto Hordognez si sentisse investito della responsabilità di rendere le scelte lessicali in tutta la loro portata connotativa. Il criterio analitico che egli applica è frutto sia di una profonda consapevolezza interlinguistica, sia della necessità di non tradire il senso dell’opera.

Se nel quarto capitolo si catalogano i numerosi esempi di rese vicine all’originale (seppur diversificati nelle strategie linguistico-testuali impiegate), nel quinto capitolo si presentano, per contro, i casi di insidiosi falsi amici, di contaminazioni lessicali e morfematiche dallo spagnolo e di riferimenti culturali da aggiustare. Hordognez riserva una particolare attenzione, a volte con eccessi puristici, nel preservare l’integrità della lingua italiana, molto sovraesposta per motivi di egemonia politica al contatto con la lingua spagnola. Ed è a questo punto che Lampugnani sapientemente inserisce anche casi di soluzioni lessicali relative a questioni non più solo linguistiche, bensì sociali e culturali, che subiscono un trattamento drastico: i riferimenti al mondo ispanico vengono addomesticati al fine di dare al testo d’arrivo una coloritura locale, trasferendo l’azione in un contesto tutto italiano. Ne *La Celestina* di Hordognez circolano ‘danari’ al posto della *blanca*; la lista dei vini spagnoli che la mezzana ricorda malinconicamente diventa un viaggio enologico attraverso i vigneti della Penisola; il riferimento alla presa di Granada viene omesso in quanto aspetto puramente anedddotico, ecc.

L’analisi degli esempi del sesto capitolo – intitolato per l’appunto “Il criterio analitico” – ci fa comprendere appieno la lucida consapevolezza di Hordognez rispetto alla “fisionomia interna individuale delle due lingue” (*ibid.*: 92). Questo lo porta ad analizzare in profondità il significato di forme perifrastiche o lessemi apparentemente innocui e a tradurle il connotato sempre in rapporto al senso dell’opera. Interviene a volte anche testualmente pur di mantenere la coerenza contestuale

ed espressiva. Un altro tipo di intervento sottolineato dall'analisi di Lampugnani è l'appiattimento della vivacità e realismo del parlato popolare: le frasi idiomatiche e i proverbi vengono spesso spiegati o, qualora ellittici nell'originale, completati per zelo di chiarezza.

Nel settimo capitolo si analizza lo stile del traduttore, che in contrapposizione al metodo traduttivo, è costituito da quell'insieme di scelte espressive di carattere letterario che esulano da difficoltà testuali o traslative. Come già detto, Hordognez si dimostra sempre mosso dalla necessità di facilitare la comprensione del testo, eliminandone possibili ambiguità, completandone l'informazione, precisando dettagli rilevanti anche a scapito della spontaneità. In questo atteggiamento Lampugnani ritrova un *modus operandi* che già aveva costatato nella parte relativa al metodo, imputabile in quel caso alle difficoltà linguistiche oggettive, mentre qui si sottolinea uno scollamento tra l'originale e la traduzione rispetto alla resa dello stile realistico di Rojas. Il traduttore, che Lampugnani in questo caso non esita a definire "pedante", tende a lasciare poco spazio interpretativo al lettore, diversamente da quanto previsto dall'autore originale nel suo «dialogo schietto e privo di qualsiasi indicazione corollaria» (*ibid.* : 113). Dove Rojas, ad esempio, inserisce una domanda che si riferisce ad un avvenimento specifico del dramma, Hordognez la amplifica introducendo precisazioni: ¿Y que tanto tiempo ha? diventa 'quanto tempo fa che ello patisce questo dolore? [op. cit. (98/3) a p. 115].

Lampugnani non si limita a sottolineare a più riprese e con una ampia varietà di esempi come questo tipo di scelte compromettano la spontaneità espressiva, cerca piuttosto di comprenderne le ragioni. La risposta che ci propone è data dal modo concettuale di concepire il discorso per Hordognez: la sintassi è come un fluire coerente di concetti altamente organizzati tra loro. Ecco che allora l'apposizione nominale appare essere, agli occhi del traduttore, una «accozzaglia di sostantivi giustapposti senza coerenza» (*ibid.* : 117), che va corretta con l'esplicitazione di una preposizione, oppure corredata da un predicato che dia alla frase senso compiuto. La stessa attenzione completiva Hordognez la riserva anche ai rapporti tra proposizioni e periodi: spezza periodi costituiti da un lungo elenco di subordinate introdotte dallo stesso verbo principale, con un verbo intercalato; trasforma un elenco di infiniti retti dallo stesso verbo servile in una lineare forma paratattica, eliminando la dipendenza concettuale dal verbo servile; non esita a sopprimere congiunzioni disgiuntive a favore delle copulative. Tutto pur di preservare il filo del discorso, il fluire logico che lega un'idea all'altra e facilita la lettura.

Lampugnani però sottolinea la difficoltà di distinguere quando tali interventi siano motivati dal desiderio di rendere in modo chiaro il contenuto dell'opera, e quando invece dettati da un criterio meramente linguistico legato all'italiano volgare. I numerosi esempi che l'autore riporta a proposito del costruito lineare dell'italiano lingua romanza ci convincono della inevitabile coincidenza tra le due motivazioni: il rifiuto di impiegare costrutti latineggianti e involuti è dettato dall'intenzione comunicativa e divulgativa della traduzione. Hordognez dimostra «una modernità di pensiero nei confronti della lingua italiana» (*ibid.*: 134), particolarmente nella gestione delle insidie del verbo; uno dei casi di maggior frequenza di intervento, infatti, si verifica nella tipica opposizione del preterito semplice spagnolo che scientemente il traduttore sa quando rendere con il passato prossimo (per un'azione recente) e quando con un passato remoto (per azione remota), così come propugnato dal Bembo per la lingua del Cinquecento. A conclusione di questa parte l'autore sottolinea come a guidare le scelte traduttive fosse una doppia consapevolezza, da una parte linguistica ed espressiva rispetto all'italiano dell'epoca, dall'altra del proprio stile individuale

come strumento per veicolare il contenuto dell'opera in modo inequivocabile.

L'ultimo capitolo è dedicato a rilevare le tracce che Hordognez imprime nel testo tradotto al fine di far emergere l'intento moralizzante dell'opera. Attorno alla figura di Celestina, artefice consapevole delle tragiche vicende, si concentrano gli esigui ma significativi interventi meramente linguistici attraverso i quali chi traduce palesa il proprio punto di vista critico. Ne è un esempio l'esplicitazione del pronome di prima persona, qualora implicito nell'originale, laddove è Celestina a parlare: *lo que se ha hecho* > "quello: che io ho fatto" [op. cit. (106/3), a p. 142]. Per quanto riguarda gli interventi sulla trama, si fa notare come il traduttore, sulla base delle proprie conoscenze della realtà ecclesiastica, ma anche del vissuto popolare, abbia aggiustato alcune incongruenze, come potevano apparirgli canti funebri e preghiere intonati da servi, che diventano più verosimilmente dei "tristi lamenti". Oppure come, mosso dalla necessità di ribadire il fine moralistico dell'opera, abbia soppresso il riferimento a *las hadas* che eliminano il filo della vita di Calisto, poiché fuorviante per il lettore che deve chiaramente cogliere che il fine tragico dell'amante è imputabile non al Fato, bensì solo al proprio operato.

Trattandosi di un'opera scritta secondo schemi teatrali, si fa notare come Hordognez segua la lezione del testo originale nell'introdurre le indicazioni sceniche al testo drammatico. Amplifica quindi il testo con indicazioni sulla posizione dei personaggi o sulla loro percezione visiva, e addirittura mette in chiaro la tendenza omosessuale di Celestina nei confronti di Areusa (con l'aggiunta ad esempio del verbo "toccare" laddove Celestina parla solo di *mirar*). Da ultimo, l'autore elenca una serie di interventi sui personaggi, sulla loro caratterizzazione fisica e morale, sullo scarto d'età rispetto all'originale, e in generale sull'acutizzazione di tratti negativi impiegati sempre con il fine ultimo di veicolare agli occhi del lettore italiano «il suo giudizio sul genere e le intenzioni del dramma visto come valido *exemplum* negativo» (*ibid.* :152).

Lampugnani conclude la sua osservazione legittimando appieno il metodo di Hordognez che in tutte le sue scelte si manifesta coerente all'obiettivo: diffondere l'opera in Italia e veicolare la funzione didattica. L'autore non esita a sottolineare anche le sconfitte, come ad esempio l'impossibilità di rendere il realismo mimetico della lingua originale che è la cifra di Rojas, ma le motiva con l'urgenza di chiarezza e di credibilità in un italiano che era ancora in divenire.

Da questo approfondito commento emerge, dunque, un'immagine molto moderna di traduzione e del metodo che l'ha prodotta, un metodo che potremmo definire, con le parole di Hurtado Albir, "interpretativo-comunicativo" (2001: 252-256), volto cioè a riprodurre la stessa finalità dell'originale e lo stesso effetto nel pubblico di arrivo. E poco importa se per ottenerlo Hordognez si sia discostato dalla prossimità con lo spagnolo solo in casi misurati e ponderati. D'altronde un traduttore sa perfettamente che deve sacrificare velleità letterarie personali e anteporre il 'bene' (mai come in questo caso) del destinatario alla propria espressività.

RAFFAELLA TONIN
Università di Bologna

Nota

¹ Hurtado Albir A. (2001), *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra.