

## ANALISI CONTRASTIVA DELLE TRADUZIONI ITALIANE DI *EL ÁRBOL DE LA CIENCIA* DI PÍO BAROJA

Stefania Imbrogno

*Abstract:* This article consists of three parts. The first aims to provide some notes on the controversial category of the 'generation' of '98; the second aims to account for the comparison between Baroja and Ortega around the theory of the novel; finally, the third is dedicated to a contrastive analysis of the two Italian translations of Baroja's *El árbol de la ciencia*.

*Keywords:* Generation, Contrastive, Translation, Pío Baroja, Novel.

\* \* \*

### Introduzione

Il *corpus* di analisi è costituito dal testo fonte *El árbol de la ciencia*<sup>1</sup> e dalle due traduzioni italiane esistenti, una ad opera di Fiorenzo Toso risalente al 1991<sup>2</sup>, l'altra condotta da Ida Grasso e pubblicata nel 2018<sup>3</sup>. L'analisi contrastiva è però preceduta da due paragrafi che si è ritenuto utile inserire per meglio comprendere il senso globale del testo fonte. Nel primo, si mostrano alcuni tratti della controversa categoria storiografica nota come "generazione del '98". Nel secondo, si mettono a confronto le idee barojane sul romanzo, sia teoriche che estetiche, con quelle orteghiane. Tanto Baroja, nel suo *Prólogo casi doctrinal sobre la novela* anteposto a *La nave de los locos* del 1925, quanto Ortega, nel suo saggio *Ideas sobre la novela* dello stesso anno, espongono idee sulla concezione del romanzo moderno che appaiono agli antipodi l'una dell'altra.

L'ultima parte è quella precipuamente dedicata all'analisi contrastiva. Si analizza innanzitutto la prima traduzione italiana, fornendo un elenco dei procedimenti traduttivi adottati, accompagnati dai loro relativi esempi. L'analisi condotta non si limita solo a questo, ma si prefigge anche di segnalare eventuali criticità o errori traduttivi rinvenuti. La metodologia adottata in questo tipo di analisi è infatti identica per entrambe le versioni, che vengono poste man mano in contrasto l'una con l'altra. È stato dunque possibile osservare direttamente e riportare le scelte applicate dai traduttori ed evidenziarne, al contempo, somiglianze e differenze. Alla luce di tutto questo, è stata redatta una valutazione complessiva delle due edizioni italiane di *El árbol de la ciencia*, ovvero, di quella che è ritenuta oggi la più complessa, ma anche la migliore opera prodotta da Baroja, la più rappresentativa «dello spirito rinnovatore, che animò, alla svolta del XX secolo, la Generazione del '98»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> P. Baroja, *El árbol de la ciencia* (1911), Madrid, Caro Raggio/Cátedra, 1985 (d'ora in poi AC, seguito dal numero di pagina, come nelle altre abbreviazioni).

<sup>2</sup> P. Baroja, *L'albero della scienza*, trad. it. di F. Toso, Genova, Marietti, 1991 (d'ora in poi Toso).

<sup>3</sup> P. Baroja, *L'albero della scienza*, trad. it. di I. Grasso, Napoli, Marchese, 2018 (d'ora in poi Grasso).

<sup>4</sup> I. Grasso, Introduzione a P. Baroja, *L'albero della scienza*, cit., p. 7.

## 1. Note sulla categoria “generazione del ’98”

Come già detto, quella di “generazione del ’98” è una categoria oltremodo controversa, al punto che sembra aver creato più scompiglio che ordine nella storiografia ispanica. Eppure, quello stesso scompiglio appare di particolare interesse per chi intende studiare lo spagnolo a cavallo tra il XIX e il XX secolo. A partire da ciò che Baroja diceva di sé nel rivendicare l’estraneità a quella stessa generazione. Così nella conferenza letta il 20 marzo del 1924 alla Sorbona di Parigi dal titolo *Divagaciones de autocritica*: «Io non credo che ci sia stata, né che ci sia, una generazione del 1898. Se c’è, io non vi appartengo»<sup>5</sup>. E, infine, in una conclusione demolitrice della legittimità stessa di poter parlare di una medesima categoria vitale in grado di connettere vite così tanto diverse come quelle del “gruppo dei tre”, Baroja, Azorín, Maeztu, poi allargatosi ad altri, tra cui, Unamuno, Ganivet<sup>6</sup>, Valle-Inclán, Bueno, Benavente e Rubén Darío: «Una generazione che non ha punti di vista comuni, né aspirazioni uguali, né solidarietà spirituale, né il legame dell’età, non è una generazione; per cui la cosiddetta generazione del ’98 possiede più un carattere di invenzione che di fatto reale»<sup>7</sup>.

Senza voler prendere posizione intorno al dibattito sull’esistenza<sup>8</sup> o meno della generazione del ’98, ci si limita qui a segnalare quelli che sono stati considerati come tratti comuni riguardanti temi e motivi, stile e lessico. E così, i membri della generazione del ’98

<sup>5</sup> P. Baroja, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, vol. V, p. 496.

<sup>6</sup> Sulla figura di Ángel Ganivet a partire da una rilettura della generazione del ’98 incentrata sulle sue implicazioni filosofiche, cfr. A. Mascolo, *La vertigine del nulla. Nichilismo e pensiero tragico in Ángel Ganivet*, prefazione di G. Cacciatore, Acireale-Roma, Bonanno, 2010.

<sup>7</sup> P. Baroja, *Obras completas*, vol. V, cit., p. 497. La bibliografia sulla generazione del ’98 è sterminata. Cfr., almeno, P. Laín Entralgo, *La generación del 98 y el problema de España*, in «Arbor» (1948), 36, pp. 431-452, in part. p. 438; S. Poncela, *El secreto de Melibea y otros ensayos*, Madrid, Taurus, 1959, p. 186; R. Gullón, *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos, 1969, p. 7; L. Silvestri, *Per una ridefinizione della generazione del 98*, in *Fine secolo e scrittura. Dal Medio Evo ai giorni nostri*, Atti del XVIII Convegno Aispi, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 245-270, p. 247; J.L. Abellán, *El 98 cien años después*, Madrid, Alderabán, 1999. Díaz Plaja, ad esempio, esclude Rubén Darío, Benavente e Valle-Inclán considerandoli modernisti e distingue tra due gruppi: il primo costituito da Unamuno e Ganivet e il secondo da Baroja, Azorín, Maeztu e Machado. Laín Entralgo include, per un fattore di età, Menéndez Pidal, Asín Palacios e Bonilla San Martín. Altri (Luis de Llera e Milagrosa Romero) negano completamente la generazione considerandoli tutti “modernisti” (cfr. A.M. Diaconescu Mita, *Pío Baroja: ¿Disidente de la Generación del 98?*, in «Revista de la Seeci», 1998, 1, pp. 63-80, in part. p. 69).

<sup>8</sup> Per una serie di argomentazioni sull’esistenza, cfr. P. Salinas, *El concepto de generación literaria aplicado a la del 98*. Si tratta della bozza di un corso tenuto presso la Facoltà di Lettere e Filosofia di Madrid, durante il 1934, in cui Salinas applicò la teoria generazionale di Petersen alla generazione del 98. Egli giunse a diverse conclusioni, per mezzo delle quali affermò l’esistenza della generazione: la concomitanza di nascita tra i membri del gruppo in uno spazio temporale di dieci anni (dal 1864 al 1875), l’educazione omogenea (principalmente autodidatta), le relazioni personali intrattenute tra di loro, la partecipazione come scrittori nelle stesse riviste letterarie e in atti collettivi, la condivisione di un evento generazionale come il disastro del 1898, l’accettazione di Nietzsche come guida intellettuale del gruppo, l’utilizzo di uno stesso linguaggio e il rifiuto della generazione precedente. Cfr. S. Poncela, *El secreto de Melibea y otros ensayos*, cit., p. 186. Per l’influenza di Nietzsche sulla scrittura saggistica di Baroja e per quella di Schopenhauer sui suoi romanzi, cfr. C.R. Saz Parkinson, *Positively Negative: Pío Baroja, the Essayist*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2011, in part. p. 255: «Nel saggio, tuttavia, Baroja poté sviluppare un personaggio che, nonostante tutta la sua negatività e capacità distruttiva, comune ai protagonisti di Baroja, possedeva anche tutti i tratti che desiderava. Questo personaggio era virile, energico ed affermava la vita in modo vigoroso; metteva in discussione e sfidava la moralità della società, celebrava apertamente l’Io ed elogiava la liberazione degli istinti: cioè, era l’autentico protagonista nietzscheano che Baroja non produsse mai nei suoi romanzi. Il saggio permise a Baroja di essere ugualmente negativo e distruttivo come era nei romanzi, incarnato in un personaggio positivo, che affermava la vita, energico, virile. Inoltre, questo personaggio aveva il fascino di essere trattato dagli altri nella sua società come se fosse lo stesso Baroja. Questo personaggio avrebbe potuto chiamarsi il “saggista positivamente negativo”». Sulla presenza di Schopenhauer, cfr. A. Mascolo, *Il tormento della conoscenza. Il tema schopenhaueriano del dolore tra medicina, filosofia e letteratura nel pensiero di Pío Baroja*, in A. Mascolo (a cura di), *Le rifrazioni dell’Io. Saperi umanistici e creazione artistica tra moderno e contemporaneo*, «Pagine inattuali», VI (2016), 6, pp. 77-106.

appaiono devoti ai classici del *siglo de oro*, Fray Luis, Quevedo, Cervantes (ben note sono le personalissime interpretazioni del *Chisciotte*); e alla letteratura medievale, *Poema del Cid*, Gonzalo de Berceo, Arcipreste de Hita, Jorge Manrique ecc. Si sforzano di superare la letteratura magniloquente e pomposa del XIX secolo, proponendosi di rinnovare la letteratura spagnola. Rifiutano per tal ragione l'estetica realista e ricercano uno stile sobrio e diretto<sup>9</sup>. Per Azorín, ad esempio, lo stile migliore è quello che «con meno e più eleganti parole» è in grado di sviluppare più idee. Prediligono un linguaggio semplice, naturale, casto, che fa ampio uso di parole gergali come: *cocota*, *batracio*, *bilbainismo*, *horizontal*, *rastacuerismo*, *rayadillo*, *dinero-esquema*, *intraespañolización*, *catedraticina*, ecc. che, seppur ora cadute in disuso, caratterizzavano la spontaneità dei contesti territoriali spagnoli del tempo<sup>10</sup>.

Le loro opere si caratterizzano, inoltre, per la scelta di «tematiche introspettive»<sup>11</sup>, quindi per un intenso soggettivismo e lirismo: il lettore percepisce la realtà attraverso le emozioni e le sensazioni dell'autore e, a volte, più che descrivere il paesaggio, l'autore descrive la propria anima. Del resto, il nesso tra vita, scrittura e paesaggio appare in Baroja sin dall'inizio, sin dalla pubblicazione nel 1900 del suo primo libro, una raccolta di racconti dal titolo *Vidas sombrías*. La maggior parte dei racconti furono composti a Cestona sulla gente del posto e sulla sua personale esperienza di medico. L'importanza dell'elemento autobiografico è testimoniata dalle parole dello stesso autore che, nel prologo a *Páginas escogidas*, rivelò l'origine dei racconti assicurando di aver raccolto in essi la sua personale esperienza di studente cittadino, medico rurale e industriale madrilenò<sup>12</sup>.

La storia è un altro dei campi a cui dedicano la loro attenzione, ma non si interessano alla storia dei grandi uomini e delle grandi battaglie, bensì alla *intrahistoria*, secondo il neologismo coniato da Unamuno e spiegato per mezzo di una metafora marina<sup>13</sup>. È lo stesso Baroja a manifestare indifferenza verso il romanzo storico anche in riferimento a uno scritto apparentemente d'argomento storico:

Non mi sono proposto di scrivere romanzi storici. No. Quel che mi successe è che mi imbattei in un personaggio, parente mio, che mi irritò, mi intrigò e mi suscitò il desiderio di scrivere la sua vita in un

---

<sup>9</sup> Cfr. J.M. López de Abiada, *Intorno al 98: presentazione*, in «Versants», (1997), 32, pp. 5-10, in part. p. 7.

<sup>10</sup> Cfr. C. García Gallarín, *Léxico del 98*, Madrid, Editorial Complutense, 2009, p. 137.

<sup>11</sup> J.M. López de Abiada, *Intorno al 98: presentazione*, cit., p. 7.

<sup>12</sup> P. Baroja, *Páginas escogidas*, Madrid, Fortanet, 1918, p. 10: «I racconti che formano questo volume li scrissi tutti come medico di Cestona. Lì avevo un quaderno grande, che comprai per scrivervi la lista dei malati, e siccome avanzarono molti fogli mi misi a riempirlo di racconti. Alcuni di questi li avevo già scritti prima, quando vivevo in un paese vicino Valencia, e poi li pubblicai su *La justicia*, il giornale di Salmerón». Cfr. F. Crippa, *La imagen de España en Vidas Sombrías de Pío Baroja entre la búsqueda de la identidad y la crítica social*, in «Lejana» (2011), 3, pp. 1-16, in part. p. 3.

<sup>13</sup> M. de Unamuno, *En torno al casticismo* (1902), Madrid, Espasa-Calpe, 1972, pp. 27-28: «Le onde della Storia, con il loro rumore e la loro schiuma che si riflette al sole, ruotano su un mare continuo, profondo, immensamente più profondo del mantello che ondeggia su un mare silenzioso e al cui ultimo fondo non arriva mai il sole. Tutto ciò che raccontano quotidianamente i giornali, tutta la storia del "presente momento storico", non è altro che la superficie del mare, una superficie che si gela e cristallizza nei libri e nei registri. [...] I giornali non dicono nulla della vita silenziosa dei milioni di uomini senza storia che a tutte le ore del giorno e in tutti i paesi del mondo si svegliano a un ordine del sole e si dirigono ai loro campi per proseguire l'oscuro e silenzioso lavoro quotidiano ed eterno, quel lavoro che come quello delle madrepore suboceaniche getta le basi su cui si alzano isolotti della storia. Sul silenzio augustò [...] poggia e vive il suono; sull'immensa umanità silenziosa si elevano coloro i quali fanno confusione nella storia. Quella vita *intrahistórica*, silenziosa e continua come il fondo stesso del mare, è la sostanza del progresso, la vera tradizione, la tradizione eterna, non la tradizione falsa che si è soliti andare a cercare nel passato rinchiuso nei libri e nei documenti, e monumenti, e pietre».

modo romanzesco. Io non volli scrivere romanzi dall'aria eroica, ma raccogliere dati di una vita e romanzarla<sup>14</sup>.

Pertanto, come osserva Igartua, Baroja fu animato da uno stimolo essenzialmente intellettuale nei riguardi della storia; uno stimolo sempre relativizzato dal suo pessimismo e scetticismo. Lo studioso sostiene che ciò che stimola la penna di Baroja è l'occasione che il tipo, la sua avventura e la sua epoca, gli proporzionano per ricreare un complesso e vasto universo romanzesco tipicamente "barojano", romanzi di azione e di avventura, più che *memorias* nel senso letterario specifico del termine<sup>15</sup>. Più che raccontarci un avvenimento storico quindi, Baroja descrive, attraverso la narrazione dei racconti di Eugenio, il modo in cui questi eventi incidono sulle persone e sulla loro vita.

I membri della generazione del '98 frequentano inoltre diversi generi letterari, quali la poesia, il saggio, il romanzo e, mossi dalla volontà di rinnovamento, rompono gli schemi e danno vita anche a due nuovi generi: la *nivola* di Unamuno e l'esperpento di Valle-Inclán. Il rinnovamento estetico e i successi letterari, insieme a quelli dei modernisti, hanno portato la critica a parlare di un'"Età d'Argento" della letteratura spagnola. Merita allora particolare attenzione l'idea di romanzo che come una *vis a tergo* muove la scrittura di Baroja e che s'oggettiva nel testo che qui si è deciso di analizzare anche facendo riferimento all'esplicitata connessione tra vita e scrittura. In *El escritor según él y según los críticos*, è in questi termini che Baroja segnala il nesso tra vita e forma che è a fondamento delle sue scelte:

Non sono mai partito dalla lettura di un libro per scriverne un altro [...]. Ho scritto della vita povera di Madrid perché la casualità me l'ha fatta conoscere; ho raccontato della vita di un medico di paese perché io sono stato medico di paese; ho parlato della guerra carlista dal '73 al '76 perché mio padre vi partecipò. Ho scritto di Aviraneta perché era parente mio, e ho parlato della magia basca perché vivo vicino ad una fonte di magia<sup>16</sup>.

## 2. Per una teoria del romanzo: Baroja e Ortega a confronto

Sarà capace, mi chiedeva un amico, di parlare dei procedimenti di elaborazione di un romanzo? Sarà opportuno esporre la nostra goffaggine, le nostre stupidaggini ai lettori che credono che dal nostro cervello verrà fuori un'opera completa come Minerva, armata e persino truccata dalla testa di Giove? Abile o no, opportuno o no, che importa? Siamo saturi di abilità e di opportunità, e apparire come incapaci o come inopportuni non ci interessa più di tanto<sup>17</sup>.

È così che Baroja apre il suo *Prólogo casi doctrinal sobre la novela*, incluso in *La nave de los locos* del 1925, quindicesimo volume della serie *Memorias de un hombre de acción*. Il *Prólogo*, suddiviso in ventisette paragrafi tematici (ognuno dei quali preceduto da un titoletto), illustra quella che si potrebbe definire la teoria del romanzo in Baroja<sup>18</sup>. In realtà, ciò che spinge il romanziere a mettere per iscritto le sue idee sul romanzo e quindi a

<sup>14</sup> P. Baroja, *Memorias*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1952, p. 174.

<sup>15</sup> Cfr. E. Antxustegui Igartua, *Pensamiento, historia y acción en Baroja*, in «Isegoria» (2007), 37, pp. 237-256, in part. pp. 240-241.

<sup>16</sup> P. Baroja, *Obras completas*, vol. VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949, p. 436.

<sup>17</sup> P. Baroja, *La nave de los locos* (1925), a cura di F. Flores Arroyuelo, Madrid, Caro Reggio-Cátedra, 2011, p. 63.

<sup>18</sup> Cfr. R. Alvitì, *Il romanzo barojano dalla prassi alla teoria: il Prólogo casi doctrinal sobre la novela*, in G. Fiordaliso, L. Selvaggini (a cura di), *Sguardi sul Novecento. Intorno a Pío Baroja*, Pisa, ETS, 2018, pp. 89-111, in part. p. 89.

teorizzarle, è da ricondursi al continuo e animato dibattito che lo vede scontrarsi con José Ortega y Gasset. I due si incontrarono per la prima volta a inizio Novecento in un ristorante dei *Jardines del Buen Retiro*, ma ebbero modo di conoscersi meglio intorno al 1905 o 1906, durante un viaggio in treno da Madrid a Parigi; nel 1912, inoltre, entrambi comprarono una casa per le vacanze a Vera de Bidasoa, occasione, questa, che permise loro di frequentarsi più assiduamente<sup>19</sup>. Ebbe così inizio un'amicizia che fu «una strana combinazione di reciproche ammirazioni e reciproci disaccordi»<sup>20</sup>. Ortega riconobbe in Baroja una speciale attitudine per la filosofia e, dal canto suo, il romanziere basco gli manifestò sempre la sua ammirazione: «Ortega y Gasset, unica possibilità di filosofo che ho conosciuto, è per me uno dei pochi spagnoli che ascolto con interesse»<sup>21</sup>.

Juan José Lanz, nel suo articolo *Baroja, Azorín y la teoría de la novela orteguiana*, ci informa che Ortega inizia a manifestare interesse per la narrativa barojiana intorno al 1912-1914, precisamente quando, dopo il suo secondo soggiorno a Marburgo, formula la dottrina metafisica del raziovitalismo, che plasmerà nelle *Meditaciones del Quijote*<sup>22</sup>. Secondo Lanz, la concezione del progetto orteghiano delle *Meditaciones* parte dalla stesura di una serie di saggi su Pío Baroja, a partire dalla sua lettura di *El árbol de la ciencia* (1911): *Pío Baroja: anatomía de un alma dispersa* (1912). In questo testo, Ortega lancia delle pungenti critiche al romanziere basco, recriminandogli la rozzezza, l'aggressività dell'espressione e il disordine della sua scrittura: «A nulla assomiglia tanto un libro di Baroja quanto a un oggetto lanciabile; e la rozzezza del suo temperamento, il carattere aggressivo della sua arte aspirano a fare della fionda un genere letterario»<sup>23</sup>. E più avanti:

La sua opera è confusa, è confusa come un balbettio. È veramente un balbettio ideologico ed estetico. Il balbettio è la forma letteraria dei bambini. Non che non sappiano parlare, piuttosto il loro pensiero e la loro affettività sono germinali, confusi, informi. Un bambino che facesse discorsi ci sembrerebbe repellente; un bambino che balbetta ci appare incantevole. Baroja è ammirevole come balzubiente<sup>24</sup>.

In un altro saggio, intitolato *Variaciones sulla circum-stantia*, Ortega afferma: «Di nessun libro di Baroja può dirsi che vada bene. Alla sua lettura ci attira la suggestione di una certa cosa vaga, nella quale scorgiamo gli attributi di forza, originalità, ardore, luce aspra [...] e ce ne usciamo dalla lettura insoddisfatti»<sup>25</sup>. E continua dicendo:

Sin dall'inizio proviamo a rimanere all'interno dell'opera di Baroja, analizzandola, potenziandola – così come deve fare la critica letteraria – e immancabilmente l'opera vacilla e ci rimanda al suo autore. Questo è ciò che accade sempre con le creazioni insufficienti che, non riuscendo a bastare a se stesse, vivono appoggiate sul poeta, incapaci di staccarsi e di camminare da sole come una cosa tra le cose<sup>26</sup>.

---

<sup>19</sup> R. Johnson, *Crossfire, Philosophy and the Novel in Spain, 1900-1934*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2009, p. 105.

<sup>20</sup> C. Iglesias, *La controversia entre Baroja y Ortega acerca de la novela*, in «Hispanófila» (1959), 7, pp. 41-50, in part. p. 41.

<sup>21</sup> P. Baroja, *Juventud, egolatría*, Madrid, Caro Raggio, 1917, p. 246.

<sup>22</sup> J.J. Lanz, *Baroja, Azorín y la teoría de la novela orteguiana*, in «Olivar» (2007), 8, pp. 43-70, in part. p. 45.

<sup>23</sup> J. Ortega y Gasset, *Pío Baroja: anatomía de un alma dispersa*, in G. Cacciatore, M.L. Mollo (a cura di), *Meditazioni del Chisciotte e altri saggi*, Napoli, Guida, 2016, pp. 149-183, in part. p. 149.

<sup>24</sup> Ivi, p. 152.

<sup>25</sup> J. Ortega y Gasset, *Variaciones sulla circum-stantia*, in G. Cacciatore, M.L. Mollo (a cura di), *Meditazioni del Chisciotte e altri saggi*, cit., pp. 185-200, in part. pp. 186-187.

<sup>26</sup> Ivi, p. 187.

Nelle pagine conclusive, giunge ad un'importante conclusione: «Nulla di peggio potremmo dire di Baroja che chiamarlo romanziere, perché di certo ha scritto romanzi, ma questi suoi romanzi sono dei libri cattivi. Diciamo, invece, che i romanzi di Baroja sono una serie di fallimenti»<sup>27</sup>. Il fallimento del romanzo barojiano, agli occhi di Ortega, si basa principalmente sulla radicalità della sua inadeguatezza: inadeguatezza tra l'individuo e la sua circostanza; inadeguatezza dell'uomo alla sua epoca storica; inadeguatezza di volontà e ideologia. Ma questa inadeguatezza radicale si manifesta all'interno del genere romanzo: un'inadeguatezza tra il modello generico scelto (il romanzo) e l'intuizione di dinamismo (di azione) in lui<sup>28</sup>: «il *conceito* "romanzo" ha soffocato l'*intuizione* "dinamismo" in Baroja. Ecco qui la meccanica del suo fallimento come artista»<sup>29</sup>.

Ortega procede nella critica stigmatizzando la *tendencia al improprio*, all'insulto, che non è altro che un riflesso dell'isterismo nazionale: «Ritrovo in Baroja una manifestazione superiore dell'isterismo nazionale. [...] Il meglio e il peggio della Spagna attuale si presenta in Baroja alle intemperie»<sup>30</sup>.

Dunque, le incessanti polemiche con il filosofo suscitano in Baroja la volontà di teorizzare la propria concezione di romanzo ed è quest'obiettivo che lo anima, come già affermato poc'anzi, a redigere il *Prólogo casi doctrinal sobre la novela*. Ma, in realtà, già negli anni precedenti lo scrittore basco aveva dedicato dei testi alle riflessioni sulla scrittura romanzesca: *La caverna del humorismo*, alcune pagine de *El tablado de Arlequín*, *Juventud*, *egolatría* e *Las horas solitarias*. In quest'ultimo, in particolare, don Pío risponde alle critiche mossegli da Ortega, che lo accusava di scrivere romanzi senza alcun tipo di progetto preliminare e inizia a delineare le proprie norme compositive.

Io sempre prendo appunti, sebbene non nell'esatto istante. [...] L'unica differenza tra me e i naturalisti è che essi prendono gli appunti nell'immediato ed io li prendo dopo, ricordando le cose. [...]. Molte volte ho pensato se si potessero ideare piani di romanzi servendomi della Geometria e dell'Algebra, però non ho trovato nessuna soluzione. Quando trovo qualcosa di prossimo a un piano per scrivere un libro, inizio a casaccio. Dopo di che la mia preoccupazione è creare un romanzo poco noioso, per cui lascio i capitoli brevi e i paragrafi corti<sup>31</sup>.

La *querelle* intellettuale tra il romanziere e il filosofo spagnolo risulta essere quindi di lunga data ma, è solo nel *Prólogo casi doctrinal*, che Baroja confuta le teorie orteguiane sul romanzo, ovvero quelle esposte nel saggio *Ideas sobre la novela*, anch'esso del 1925, ma pubblicato pochi mesi prima. In questo testo, contemporaneo a *La deshumanización del arte*, Ortega afferma che il romanzo del XIX secolo è completamente diverso da quello del secolo seguente. Egli afferma che in esso non si esercita più la narrazione ma la descrizione: «Ebbene, se osserviamo l'evoluzione del romanzo dai suoi inizi fino ai giorni nostri, vedremo che il genere si è andato dislocando dalla pura narrazione, che era solo allusiva, alla rigorosa presentazione»<sup>32</sup>. Ciò che conta non è più né il tema né l'azione ma le esperienze, gli atti nella loro attualità: «Ma, quasi subito, i temi non attraggono più per se stessi e allora il piacere non deriva tanto dal destino o dall'avventura dei personaggi, bensì dalla loro sola presenza. Ci fa piacere vederli direttamente, penetrare dentro di loro, capirli,

<sup>27</sup> Ivi, p. 199.

<sup>28</sup> Cfr. J.J. Lanz, *Baroja, Azorín y la teoría de la novela orteguiana*, cit., p. 52.

<sup>29</sup> J. Ortega y Gasset, *Variaciones sobre la circum-stantia*, cit., p. 200.

<sup>30</sup> J. Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la literatura y el arte. (La manera española de ver las cosas)*, Madrid, Castalia, 1987, p. 160.

<sup>31</sup> P. Baroja, *Las horas solitarias*, Madrid, Caro Raggio, 1918, pp. 79-81.

<sup>32</sup> J. Ortega y Gasset, *Sul romanzo*, trad. it. di O. Lottini, Varese, Sugarco, 1983, p. 32.

sentirci immersi nel loro mondo o atmosfera»<sup>33</sup>. Il genere quindi «da narrativo o indiretto» è diventato «descrittivo o diretto», per meglio dire «presentativo». Il romanzo, secondo Ortega, non deve definire, in quanto la definizione è propria della scienza; non deve rappresentare, bensì presentare dal momento che, se ci racconta ad esempio che un determinato personaggio è irascibile ma mai lo vediamo arrabbiarsi, diventa come una macchia nella pittura che allude a qualcosa ma che non ce la presenta<sup>34</sup>. «L'imperativo del romanzo è l'autopsia. Non ci deve riferire ciò che è un personaggio: è necessario che lo vediamo con i nostri occhi»<sup>35</sup>. La sua visione di romanzo ha pochi personaggi e un ritmo *moroso*, cioè lento: non deve presentarci molte cose, avventure, peripezie, ma fermarsi un attimo, dilatare il momento: «Per questa ragione, il romanzo è un genere sostanzialmente ritardatario»<sup>36</sup>.

Il nuovo romanziere deve, secondo Ortega, essere capace di dominare il lettore al punto da *apueblarlo*: la sua tattica deve quindi mirare a «distogliere il lettore dal suo orizzonte reale e a imprigionarlo in un piccolo orizzonte ermetico e immaginario, cioè l'ambito interno del romanzo. [...] Il grande segreto del romanziere [...] consiste nel fare di ciascun lettore un "provinciale" transitorio»<sup>37</sup>. Col romanzo evadiamo dal nostro mondo come quando ci innamoriamo: «Si tratta di un sublime e benefico potere, che moltiplica le nostre esistenze, che ci libera e ci pluralizza, che ci arricchisce con generose trasmigrazioni!»<sup>38</sup>. Per questo è necessario che «l'autore prima sappia attirarci nell'ambito chiuso del suo romanzo e, poi, sappia tagliarci ogni ritirata, mantenendoci nel perfetto isolamento rispetto allo spazio reale che abbiamo lasciato»<sup>39</sup>. Ecco allora imporsi l'ermetismo: il romanzo deve rappresentare un'interruzione con il nostro mondo quotidiano. Altrettanto importante è l'assenza di elementi esterni, ideologici e storici: «Questa è la ragione per cui nasce morto ogni romanzo lastricato di intenzioni trascendentali, siano esse politiche, ideologiche, simboliche o satiriche. Queste attività sono di natura tale che non si possono esercitare in modo fittizio, ma funzionano solo se riferite all'orizzonte reale di ciascun individuo»<sup>40</sup>. Altra caratteristica è l'*intrascendencia*: «Romanziere è colui che, mentre scrive, prova per il suo mondo immaginario più interesse che per qualsiasi altro mondo possibile. Se non fosse così, se a lui non interessasse, come riuscirebbe a fare in modo che interessi a noi? Divino sonnambulo, il romanziere deve contaminarci col suo fertile sonnambulismo»<sup>41</sup>.

Secondo Ortega, inoltre, il genere è in crisi, si sta esaurendo e ciò non ha a che vedere con i talenti individuali, con la mancanza di grandi romanziere. Il talento non può fare niente quando il genere si esaurisce; è come un «geniale taglialegna nel deserto del Sáhara», che non può tagliare nulla in mancanza degli alberi. L'esaurimento del genere romanzo è, in primo luogo, da ascrivere alla difficoltà di trovare nuovi temi: il romanzo non è «come un universo infinito, da cui si possano estrarre sempre nuove forme. Sarebbe meglio immaginarlo come una cava dal ventre enorme, ma finito»<sup>42</sup>. Nel romanzo esiste un numero finito di temi possibili: «Ai suoi albori, gli artigiani hanno potuto trovare con facilità nuovi

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Cfr. *ivi*, p. 31.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 68.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 71.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 72.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 76.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 28.

blocchi, nuove figure, nuovi temi. Per quelli di oggi, invece, rimangono solo piccole e profonde vene di pietra»<sup>43</sup>. In secondo luogo, c'è da considerare che la sensibilità dei nuovi lettori stava diventando sempre più «rigorosa ed esatta». Parallelamente all'esaurimento di temi possibili, «richiedeva temi di maggiore qualità, più insoliti, più nuovi»<sup>44</sup>.

Al romanziere perciò non rimane altra cosa che compensare l'esaurimento dei temi «con la squisita qualità degli altri ingredienti necessari»<sup>45</sup> per il romanzo, ovvero la cura della forma e la tecnica. Oltretutto, Ortega sostiene che il buon romanzo è quello *deshumanizado*, quello che non può essere letto alla ricerca di idee politiche, religiose o storiche in quanto è l'arte per l'arte. Ricordiamo a tal proposito un passaggio de *La deshumanización del arte* in cui afferma:

L'arte di cui parliamo non è solo inumana perché non contiene cose umane, ma consiste attivamente in quest'operazione di disumanizzare. Nella sua fuga dall'umano non le interessa tanto il termine *ad quem*, la fauna eteroclita a cui giunge, quanto il termine *a quo*, l'aspetto umano che distrugge. Non si tratta di dipingere qualcosa che sia completamente diversa da un uomo, o casa, o montagna, piuttosto si tratta di dipingere un uomo che assomigli il meno possibile ad un uomo, una casa che conservi come tale lo strettamente necessario per poter assistere alla sua metamorfosi<sup>46</sup>.

La materia del romanzo, dice Ortega, è propriamente la psicologia immaginaria<sup>47</sup>; il romanzo perfetto non sarà quello realista del XIX secolo, ma quello in cui i personaggi saranno spiriti possibili, non reali: «La possibilità di costruire fauna spirituale è forse la risorsa maggiore che possa utilizzare il romanziere del futuro»<sup>48</sup>.

Vediamo ora come Baroja utilizza il suo *Prólogo* per confutare molte tra queste argomentazione orteghiane. All'inizio della sezione *La novela*, si premura di avvertire che ciò che deve essere il romanzo e la necessità di una tecnica chiara, precisa e concreta per questo genere letterario è stata la base delle principali discussioni con Ortega<sup>49</sup>. Poche righe dopo, afferma: «Quando cerco di proiettare le mie idee tecniche sulla costruzione romanzesca, queste si riducono a così poco, danno un risultato così simile a quello inventato dal puro istinto, che i miei nuovi progetti mi deludono»<sup>50</sup>. Ma, in realtà, come già osservato da Galdós, il romanzo barojiano nasce seguendo delle regole anche se non sembra tenerle in considerazione: «Io gli dimostrerei con qualcuno dei suoi ultimi libri in mano [...] che vi è in essi non solo tecnica ma molta tecnica»<sup>51</sup>.

Nondimeno, è più specificatamente nel capitolo intitolato *Fórmulas del ensayista* in cui Baroja entra nel vivo della questione. Inizia ricapitolandoci gli assiomi generali che Ortega considera necessari per ambire alla perfezione del genere romanzo e controbatte dicendo: «Contro tali proposizioni, il mio principale argomento è l'esempio. [...] Un ambiente limitato, con pochi personaggi, è quello de *La Regenta*, di Clarín, e di *Pepita Jiménez*, di Valera; un ambiente largo, vasto, e con molti personaggi, è quello di *Guerra e pace* di

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> Ivi, p. 29.

<sup>45</sup> Ivi, p. 30.

<sup>46</sup> J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, in Id., *Obras completas*, t. III, Taurus, Madrid, 2005, pp. 845-877, in part. p. 859.

<sup>47</sup> J. Ortega y Gasset, *Sul romanzo*, cit., p. 82.

<sup>48</sup> Ivi, p. 87.

<sup>49</sup> P. Baroja, *La nave de los locos*, cit., p. 64.

<sup>50</sup> Ivi, p. 65.

<sup>51</sup> P. Baroja, *Obras completas*, vol. XIII, a cura di J.C. Mainer, Barcellona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1997, p. 187.



Tolstói. C'è qualcuno che pone i romanzi di Clarín e di Valera al di sopra di quelli di Tolstói? Non credo»<sup>52</sup>.

Baroja, inoltre, considera il romanzo come un genere multiforme, «un sacco in cui entra di tutto», ragion per cui ritiene che non possa esistere un'unica e specifica tecnica romanzesca: «Io credo che ci sia una tecnica nel romanzo; ma non una sola, bensì molte: una per il romanzo erotico, un'altra per quello drammatico, un'altra per quello umoristico. Credo anche che ci sia una tecnica per il romanzo che piace a me e che magari con il tempo riuscirò a trovare»<sup>53</sup>.

Nella sezione intitolata *Posibilidad de invención*, va contro l'affermazione orteghiana secondo la quale è impossibile elaborare una trama che contenga elementi di novità<sup>54</sup>.

Per Baroja, la difficoltà principale in un romanzo e in tutta l'arte letteraria in genere non è tanto lo stile, che può essere migliorato tramite un proficuo lavoro e uno scrupoloso studio, bensì la capacità di inventare personaggi con il quale il lettore si senta «sentimentalmente» rappresentato<sup>55</sup>. Le considerazioni sulla tecnica della quale si serve per costruire questi suoi personaggi, generalmente antieroi ed antiromantici, partono dalla sua riflessione su Eugenio de Aviraneta, protagonista (come già dichiarato precedentemente) della serie *Memorias de un hombre de acción*: «Per quanto riguarda Aviraneta, già mi accorgo che a questo personaggio, come mia creazione, gli mancano elementi importanti; per esempio il senso della pena. Io potrei colmarla, perlomeno per il volgo, con una simulazione retorica; ma questo, in fondo, non mi soddisfa»<sup>56</sup>.

A proposito di retorica, più avanti Baroja dichiara che «un libro con pochi personaggi e con poca azione [...] è sostenuto principalmente dalla retorica, da questo valore un po' ridicolo dei paragrafi tondi e delle parole rare, che suggerisce ai babbei della nostra letteratura [...] che sia il massimo dell'originalità e del pensiero»<sup>57</sup>. Ridicolizza dunque la retorica e la perfezione formale prediligendo uno stile semplice e dalla sintassi elementare, una «retorica dal tono minore»: «Io credo che si possa essere semplici e sinceri, senza coinvolgimento e grossolanità, un poco grigi, affinché si notino le sfumature tenui; che si possa impiegare un ritmo che vada in linea con la vita attuale, leggera e varia, e senza aspirazione di solennità»<sup>58</sup>.

Come sottolinea Domingo Ynduráin, per Baroja l'opera semplice, vera, si consegue solamente riflettendo la realtà senza modificarla; ovviamente si tratta di una realtà trasformata dal suo modo di vedere le cose e intendere la vita<sup>59</sup>. Questa volontà di far sì che l'opera letteraria non sia altro che un riflesso del reale, era già stata espressa nel 1908, in *La dama errante*: «Questo valore (quello dei libri) credo che non sia precisamente letterario né filosofico: è piuttosto psicologico e documentale»<sup>60</sup>.

Ritornando alla questione “personaggio”, Baroja, in risposta ad Ortega che pensa sia facile introdurre particolari che possano «dare più corpo ad un romanzo», afferma che: «questo è facile davanti all'inesperto, che non distingue bene la pietra dal cemento armato; ma per colui che ha aguzzato la sensibilità su questo punto con la pratica del mestiere, è

---

<sup>52</sup> P. Baroja, *La nave de los locos*, cit., p. 69.

<sup>53</sup> Ivi, p. 89.

<sup>54</sup> Ivi, p.74.

<sup>55</sup> Ivi, p.75.

<sup>56</sup> Ivi, p. 80.

<sup>57</sup> Ivi, p. 84.

<sup>58</sup> P. Baroja, *Juventud, egolatría*, cit., p. 102.

<sup>59</sup> Cfr. D. Ynduráin, *Teoría de la novela en Baroja*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

<sup>60</sup> P. Baroja, *La dama errante*, t. II, Madrid, Ricardo Rojas, 1908, p. 229.

molto difficile»<sup>61</sup>. Per Baroja, il personaggio «visto o intravisto, non è come un concetto ideologico» o «come un paese, che un viaggiatore può vedere da un'auto nella sua vaga sagoma, e un impiegato che viva lì conoscerlo con tutte le sue strade e piazzali, con le sue storie, i suoi pettegolezzi e i suoi racconti»<sup>62</sup>, piuttosto esso è l'elemento essenziale dell'universo romanzesco. Questo suo universo è costellato da due specie uniche: i ciarlatani e i girovagli. I personaggi raccontati da Baroja vanno e vengono: alloggiano in locande, hotel, prendono macchine, treni, barche, attraversano villaggi, città, montagne, pianure; allo stesso tempo, conversano costantemente tra di loro ma, in fondo, tutti questi dialoghi non sono altro che impliciti monologhi dell'autore. La sua presenza è, a volte latente, altre è posta in primo piano in tutte le pagine del libro. In effetti, in tutte le sue creature romanzesche, senza distinzione di sesso ed età, categoria intellettuale o sociale, vi è qualcosa di Baroja<sup>63</sup>.

Nei suoi romanzi, Baroja distingue inoltre varie tipologie di personaggi, principali e non. In particolare, le figure secondarie, che entrano ed escono dalla narrazione, non fanno altro che riflettere la dinamicità della vita e, di conseguenza, vanno a scardinare uno dei principali postulati orteghiani: la pesantezza, la *morosidad*, il tempo lento, che, secondo lo scrittore basco, «non possono essere una virtù. La *morosidad* è antibiologica ed antivitale»; gli scrittori e i lettori vivono «in un'epoca veloce, vertiginosa, impegnativa, che non permette più che brevi fughe alla meditazione e al sogno»<sup>64</sup>.

Nella lettura di un romanzo di Baroja, il lettore percepisce non solo il tono polemico, riflesso del suo agnosticismo e antispannolismo di tipo generazionale, ma anche una sensazione di disordine e frammentarietà. Eppure, questa sua scrittura frammentaria, aperta, nonostante sia oggetto di pesanti critiche, riflette un cambiamento nella percezione del reale e dell'esperienza che «non appare più descrivibile come una successione ordinata di eventi. L'impressione della continuità, della coerenza prodotta dalla logica della narrazione tradizionale sembra [...] in contrasto con l'esigenza di rappresentare una realtà caratterizzata da avvenimenti illogici, contraddittori, arbitrari»<sup>65</sup>. Proprio in merito alla scelta di adottare una struttura aperta per i suoi romanzi, è interessante osservare la metafora botanica di cui si serve per differenziare la sua *novela permeable* dalla *novela impermeabile* postulata da Ortega:

Il beneficio dell'impenetrabilità, dell'impermeabilità, relativamente all'ambiente vero della vita, si compensa nel romanzo con il pericolo della pesantezza, della secchezza e della morte. È ciò che accade con un portafiori: il portafiori poroso si confonde, in parte, con la natura circostante; la sua superficie si riempie di muschio e di licheni, la terra che è all'interno e ciò che vive in essa si nutre, respira, sperimenta le influenze atmosferiche; invece, nel vaso, nel bucchero vetrato, la pianta e la sua terra sono ben isolate, però non vi sono movimenti dall'interno verso l'esterno né al contrario; non c'è osmosi e endosmosi e la pianta corre il pericolo, a causa della povertà cosmica, del rachitismo e della morte<sup>66</sup>.

Ritornando alle sue idee sul romanzo, egli pensa che, affinché questo possa nascere, lo scrittore debba necessariamente attingere al reale: «può immaginare, naturalmente,

<sup>61</sup> P. Baroja, *La nave de los locos*, cit., p. 83.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> Cfr. S. Poncela, *El secreto de Melibea y otros ensayos*, cit., pp. 207-208.

<sup>64</sup> P. Baroja, *La nave de los locos*, cit., p. 85.

<sup>65</sup> N. Prellwitz, *La prima metà del Novecento*, in M.G. Profeti (a cura di), *L'età contemporanea della letteratura spagnola: il Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, p. 92.

<sup>66</sup> P. Baroja, *La nave de los locos*, cit., pp. 75-76.

personaggi e intrighi che non ha visto; ma necessita sempre del trampolino della realtà per fare meravigliosi salti in aria. Senza questo trampolino, anche avendo immaginazione, i salti mortali sono impossibili»<sup>67</sup>. Contrariamente ad Ortega, Baroja non parla della decadenza del genere romanzo bensì di un genere in costante trasformazione; un genere basato fondamentalmente su trama e azione e non su una contemplazione di figure dalla psicologia complessa<sup>68</sup>. In un romanzo, sostiene Baroja, «a malapena esiste l'arte di costruire»<sup>69</sup>. E ciò che non può mancare a uno scrittore di romanzi è «un fondo sentimentale che forma il sedimento della sua personalità. [...] In questo fondo sentimentale dello scrittore sono rimasti e si sono fermentati i suoi buoni e i suoi cattivi istinti, i suoi ricordi, i suoi successi, i suoi fallimenti. Di questo fondo il romanziere vive»<sup>70</sup>.

Ha dunque ragione Roberta Alvitì quando afferma che la dialettica tra Baroja e Ortega è «irrimediabilmente ontologica»: alla visione del romanziere che giunge alla formalizzazione teorica a partire dalla pratica consuetudinaria con la scrittura romanzesca si oppone quella del saggista, teorizzatore di idee e di paradigmi che, da osservatore esterno, sottopone il genere *novela* a un'analisi minuziosa, constatando l'«agonía» del modello narrativo ottocentesco e, contemporaneamente, esplorando le potenzialità del genere alla luce del codice estetico del «arte nuevo», disumanizzato e antipopolare<sup>71</sup>. Attraverso i loro testi, essi riflettono (seppur in modo diverso) la crisi che attanagliava il paese all'inizio del XX secolo e rappresentano due poli opposti ma complementari di concepire il romanzo moderno.

### 3.1. *El árbol de la ciencia*. La struttura

Il libro è articolato in sette parti, ciascuna delle quali suddivisa in un numero irregolare di capitoli, per un totale di cinquantatré. L'opera si divide fondamentalmente in tre blocchi. Il primo, che include le parti dalla I alla III, narra la vita di Andrés in quanto studente di Medicina e la sua conseguente formazione emozionale e intellettuale: la famiglia, l'università, le amicizie, le pratiche ospedaliere, gli ambienti popolari e marginali di Madrid e termina con la morte del fratellino Luisito. Il secondo, che comprende solo la IV parte, interrompe il racconto degli eventi poiché altro non è che un lungo dialogo filosofico tra Iturrioz e suo nipote Andrés circa il dilemma esistenziale di quest'ultimo. Infine il terzo blocco, che raggruppa le parti V, VI e VII, tratta delle esperienze professionali e umane di Andrés come uomo già maturo: la permanenza ad Alcolea, il ritorno a Madrid come medico d'igiene, il matrimonio con Lulú, il loro bambino nato morto, la morte della stessa donna in seguito all'abbondante emorragia causata dal parto, il disperato suicidio di Andrés e il ritrovamento del suo cadavere.

### 3.2. La traduzione di Toso

Al fine di condurre l'analisi contrastiva tra TO (testo originale) e TT (testo tradotto), iniziamo dall'edizione di Toso, evidenziando soprattutto, tra tutte le altre peculiarità, i vari procedimenti traduttivi adottati, intendendo con l'espressione «procedimento traduttivo» un

---

<sup>67</sup> Ivi, p. 84.

<sup>68</sup> Cfr. J.J. Lanz, *Baroja, Azorín y la teoría de la novela orteguiana*, cit., p. 67.

<sup>69</sup> P. Baroja, *La nave de los locos*, cit., p. 93.

<sup>70</sup> Ivi, p. 91.

<sup>71</sup> R. Alvitì, *Il romanzo barojiano dalla prassi alla teoria*, cit., pp. 109-110.

«trasferimento linguistico degli elementi portatori di senso del testo di partenza applicato dal traduttore nel momento in cui formula un'equivalenza»<sup>72</sup>. Mentre le strategie traduttive «orientano l'approccio globale del traduttore nei confronti del testo da tradurre, i procedimenti traduttivi riguardano segmenti di testo a livello di macrocontesto»<sup>73</sup>. Ce ne sono diversi: l'adattamento, il calco, la compensazione, la formulazione ad hoc, il prestito, la perifrasi, la ricategorizzazione, ecc.

La prima cosa che salta all'occhio è la totale assenza delle note a piè di pagina. In una traduzione, le note «spesso si riferiscono a enunciati, fatti culturali o usi e costumi giudicati intraducibili o considerati sconosciuti ai destinatari della traduzione. Alcune note si presentano come giustificazione delle scelte operate dal traduttore, altre mettono in evidenza particolarità del testo di partenza»<sup>74</sup>. Non vi è unanimità circa l'utilità delle note nella traduzione di un testo. Ortega, ad esempio, in nome della sua idea di “traduzione brutta”<sup>75</sup>, sostiene che il traduttore deve riempire il testo di note, in modo tale che al lettore della lingua d'arrivo giunga un testo esplicativo, persino pesante e per niente piacevole, ma che sia in grado di far cogliere al lettore il senso del testo fonte. Inoltre, «alcuni ritengono che esse siano la dimostrazione dei limiti della traduzione; altri le considerano come una soluzione di comodo dettata dalla pigrizia o addirittura una vergogna per il traduttore che ammette così il proprio fallimento»<sup>76</sup>. Secondo Cordonnier, la nota del traduttore dà al traduttore la possibilità di informare il destinatario sulla cultura dell'Altro<sup>77</sup>; secondo Hermans, la nota fa sentire la voce del traduttore, che in questo modo appare come “co-produttore” del discorso<sup>78</sup>.

Dopo aver accennato, seppur brevemente, alla questione delle note, andiamo adesso a vedere quali tipi di procedimenti traduttivi sono stati adoperati, iniziando dal primo che notiamo leggendo il romanzo: la “nominalizzazione”.

### 3.2.1. Nominalizzazione

La “nominalizzazione” è il «procedimento traduttivo consistente nella trasformazione di un verbo o aggettivo del testo di partenza in un sostantivo o sintagma nominale nel testo d'arrivo determinando così il passaggio da una classe grammaticale all'altra»<sup>79</sup>. Tale procedimento verrà utilizzato a più riprese nella traduzione del romanzo, di cui qui vengono forniti alcuni esempi, così come per tutti gli altri, includendo, per garantire una maggiore comprensione, i segmenti dell'enunciato o paragrafo nei quali si verificano tali trasformazioni.

1. *Serían las diez de la mañana de un día de octubre. En el patio de la Escuela de Arquitectura, grupos de estudiantes esperaban a que se abriera la clase* (AC: 33).

<sup>72</sup> J. Delisle, Lee-Jahnke, M.C. Cormier, *Terminologia della traduzione*, a cura di M. Ulrych, trad. it. di C. Falbo, M.T. Musacchio, Milano, Hoepli, 2002, pp. 117-118.

<sup>73</sup> Ivi, p. 118.

<sup>74</sup> Ivi, p. 109.

<sup>75</sup> J. Ortega y Gasset, *Miseria y esplendor de la traducción*, in Id., *Obras completas*, t. V, Madrid, Taurus, 2006, pp. 707-723, in part. p. 723.

<sup>76</sup> J. Delisle, H. Lee-Jahnke, M.C. Cormier, *Terminologia della traduzione*, cit., p. 109.

<sup>77</sup> Cfr. J.-L. Cordonnier, *Traduction et culture*, Parigi, Didier, 1995, p. 182.

<sup>78</sup> Cfr. T. Hermans, *The translator's voice in translated narrative*, in «Target» (1996), 8/1, pp. 23-48.

<sup>79</sup> J. Delisle, H. Lee-Jahnke, M.C. Cormier, *Terminologia della traduzione*, cit., p. 106.

Erano le dieci del mattino di un giorno di ottobre. Nel cortile della Facoltà di Architettura, diversi gruppi di studenti attendevano l'inizio delle lezioni (Toso: 11).

2. *Fermina Iturrioz, fue una víctima; pasó la existencia creyendo que sufrir era el destino natural de la mujer* (AC: 43).

Fermina Iturrioz, era stata una vittima; trascorse l'esistenza convinta che la sofferenza fosse il destino naturale per una donna (Toso: 21).

3. *Andrés, a pesar de que leía y leía el libro, no se enteraba de nada. Al comenzar a repasar vio que, excepto las primeras lecciones de Química, de todo lo demás apenas podía contestar*» (AC: 51).

Andrés leggeva e rileggeva il libro di chimica, ma non ne traeva alcun profitto. Quando iniziò il ripasso s'accorse che, a parte le prime lezioni, avrebbe a malapena potuto rispondere all'esame (Toso: 29).

4. *Es lo que tiene de bueno la filosofía – dijo Andrés con amargura –; le convence a uno de que lo mejor es no hacer nada*» (AC: 127).

Quel che c'è di buono nella filosofia – disse Andrés con amarezza – è che riesce a convincere la gente all'inazione (Toso: 102).

### 3.2.2. Verbalizzazione

La “verbalizzazione” è il procedimento traduttivo che consiste nella «trasformazione di un sostantivo o sintagma nominale del testo di partenza in un verbo o sintagma verbale nel testo d'arrivo»<sup>80</sup>. Di seguito, gli esempi:

1. *¿Usted se figura que no va a abandonar a Nini? En seguida que acabe la carrera. Yo le conozco mucho a Julio. Es un egoísta y un canallita* (AC: 98).

Pensa che non abbandonerà Nini? Aspetti che si sia laureato. Io lo conosco bene, Julio. È un egoista, una canaglia (Toso: 73).

2. *Se hizo el ensayo con dos enfermos a quienes se les inyectó el nuevo remedio. La reacción febril que les produjo hizo concebir al principio algunas esperanzas; pero luego se vio que no sólo no mejoraban, sino que su muerte se aceleraba* (AC: 135).

Fu fatta una prova con due malati, cui venne iniettato il nuovo farmaco. Inizialmente, la reazione febbrile che produsse fece sorgere alcune speranze, ma poi si constatò che i soggetti non solo non miglioravano, ma morivano più in fretta (Toso: 109).

3. *La noticia le produjo un gran estupor. El alejamiento, el haber dejado a su marcha a Luisito sano y fuerte, le impedía experimentar la pena que hubiese sentido cerca del enfermo* (AC: 153).

La notizia suscitò in Andrés un grande stupore. Il fatto di essersi allontanato, di aver lasciato Luisito sano e forte alla partenza gli impediva di provare il dolore che avrebbe sentito vicino all'ammalato (Toso: 127).

4. *Don Blas era para Andrés un caso digno de estudio* (AC: 212).

Per Andrés don Blas era un caso degno di essere studiato (Toso: 184).

---

<sup>80</sup> Ivi, p. 158.

### 3.2.3. Amplificazione

L'amplificazione è un procedimento traduttivo che consiste nell'utilizzare nel testo d'arrivo un numero di parole maggiore di quello del testo di partenza per esprimere o chiarire il vero senso di una parte dell'enunciato del testo di partenza nel caso in cui, per motivi stilistici, non si possa utilizzare una corrispondenza letterale nella lingua d'arrivo<sup>81</sup>.

1. *España entera, y Madrid sobre todo, vivía en un ambiente de optimismo absurdo. Todo lo español era lo mejor* (AC: 39).

Tutta la Spagna, e Madrid in particolare, vivevano in un'atmosfera di assurdo ottimismo: tutto ciò che era spagnolo era quanto di meglio si potesse trovare (Toso: 17).

2. *Llegó mayo y Andrés se puso a devorar los libros a ver si podía resarcirse del tiempo perdido. Sentía un gran temor de salir mal, más que nada por la rechifla del padre, que podía decir: Para eso creo que no necesitabas tanta soledad* (AC: 50).

Venne infine maggio, e Andrés si mise a divorare i libri per tentare di recuperare il tempo perduto. Aveva una gran paura di essere bocciato, soprattutto per le prevedibili canzonature del padre, che avrebbe potuto dirgli: - "Per ottenere risultati come questi non era poi necessario tutto quell'isolamento" (Toso: 28).

3. *Massó, especial en todo, tenía los estigmas de un degenerado* (AC: 55).

Massó, individuo strano sotto ogni aspetto, aveva tutti i connotati tipici del degenerato (Toso: 34).

4. *Su biblioteca aumentaba con desechos; varios libros ya antiguos de Medicina y de Biología, le dio su tío Iturrioz; otros, en su mayoría folletines y novelas, los encontró en casa; algunos los fue comprando en las librerías de lance* (AC: 57).

La sua biblioteca si arricchiva degli scarti altrui: lo zio Iturrioz gli diede diversi libri di medicina e biologia ormai superati; altri, per lo più *feuilletons* e romanzi, li trovò in casa; altri ancora li comprava nelle librerie che vendevano volumi usati (Toso: 35).

Un caso particolare di "amplificazione" è l'"esplicitazione", procedimento traduttivo «in base al quale nel testo d'arrivo vengono introdotte, per maggiore chiarezza o a causa dei vincoli imposti dalla lingua d'arrivo, precisazioni che non sono contenute nel testo di partenza, ma che si evincono dal contesto cognitivo»<sup>82</sup>. Anche questo procedimento viene adoperato nella traduzione di Toso e, a seguire, ne riportiamo alcuni esempi:

1. *La madre de Andrés, navarra fanática, había llevado a los nueve o diez años a sus hijos a confesarse* (AC: 45).

La madre di Andrés, una navarrese fanatica, aveva portato i figli a confessarsi per la prima volta all'età di nove o dieci anni (Toso: 23).

2. *Entre ellas llamaba la atención una rubia muy guapa, acompañada de su madre* (AC: 58).

Tra queste ultime richiamava particolarmente l'attenzione una bionda assai vistosa, sempre accompagnata dalla madre (Toso: 36).

3. *Fermín, resignado, le oía con gran curiosidad* (AC: 60).

Fermín, rassegnato, alla propria condizione, lo ascoltava con grande curiosità (Toso: 38).

4. *Andrés afirmaba que tal estado de injusticia podía cambiar; pero esto para la señora Venancia era una fantasía* (AC: 118).

<sup>81</sup> Ivi, p. 44.

<sup>82</sup> Ivi, p. 82.

Andrés affermava che un simile stato d'ingiustizia avrebbe potuto cambiare, ma tutto ciò per la signora Venancia era pura e semplice fantasia (Toso: 93).

In 1, il traduttore opta per l'aggiunta "per la prima volta" in base a ciò che viene detto dopo: «*Llevaba en la memoria el día de la primera confesión, como una cosa trascendental, la lista de todos sus pecados*» (AC: 45). In 5, il traduttore esplicita a che cosa quel «resignado» si riferisce, richiamando, ancora una volta, alla memoria del lettore lo stato di salute di Fermín.

### 3.2.4. Economia

Un procedimento inverso all'"amplificazione" e, di conseguenza, all'"esplicitazione", è l'"economia"; nel testo, è stato possibile rilevare due casi: la concisione e l'implicitazione. La concisione è un «caso particolare di economia che deriva dalla formulazione più sintetica di un'idea del testo d'arrivo grazie all'uso di un numero minore di parole rispetto alla lingua di partenza»<sup>83</sup>. Di solito questo metodo consiste nell'«eliminazione di ripetizioni inutili o involontarie, di pleonasmî o altre inadeguatezze redazionali del testo di partenza»<sup>84</sup>.

1. *La Estrella bailaba como hubiese podido hacerlo la diosa Venus* (AC: 97).  
Estrella ballava come una Venere (Toso: 72).

2. *Una de las cosas características de Lulú era que tenía reconcentrada su atención en la vecindad y en el barrio de tal modo que lo ocurrido en otros puntos de Madrid para ella no ofrecía el menor interés* (AC: 119).

Lulú aveva l'abitudine di dedicare tutta la sua costante attenzione ai vicini e al quartiere, tanto che quel che accadeva in altre zone di Madrid non offriva per lei il minimo interesse (Toso: 94).

3. *Unos días después nombraban a Hurtado médico titular de Alcolea del Campo. Era éste un pueblo del centro de España, colocado en esa zona intermedia donde acaba Castilla y comienza Andalucía* (AC: 183).

Qualche giorno dopo Hurtado fu nominato medico titolare di Alcolea del Campo. Si trattava di una località della Spagna centrale, situata tra la Castiglia e l'Andalusia (Toso: 155).

4. *¿Que no es posible? ¿Que el hombre no puede ser independiente como una estrella de otra? A esto no se puede decir más sino que es verdad, desgraciadamente* (AC: 239).

Non è possibile? Un uomo non può essere indipendente come una stella dall'altra? Questa purtroppo è una verità (Toso: 209).

Per quanto riguarda l'"implicitazione", invece, essa è, come abbiamo detto, un altro caso particolare di economia, «che si ottiene non riformulando esplicitamente nel testo d'arrivo informazioni del testo di partenza quando risultano evidenti dal contesto, dalla situazione descritta o sono desumibili in base alle presupposizioni dei parlanti della lingua d'arrivo»<sup>85</sup>.

1. *De la puerta de la calle de los Estudios que daba a este patio, iban entrando muchos jóvenes que, al encontrarse reunidos, se saludaban, reían y hablaban* (AC: 33).

I giovani entravano dalla porta di calle de los Estudios; ritrovandosi insieme si salutavano, ridevano e discorrevano tra loro (Toso: 11).

---

<sup>83</sup> Ivi, p. 59.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> Ivi, p. 88.

2. *Al principio de otoño y comienzo del curso siguiente, Luisito, el hermano menor, cayó enfermo con fiebres* (AC: 73).

In autunno, all'inizio del successivo anno accademico, Luisito, il fratello minore, si ammalò di febbre (Toso: 49).

3. *Una noche llamaron a Andrés del molino de la Estrella, un molino de harina que se hallaba a un cuarto de hora del pueblo* (AC: 197).

Quella notte chiamarono Andrés dal mulino della Estrella, a un quarto d'ora dal villaggio (Toso: 169).

4. *A Hurtado no le preocupaban gran cosa las cuestiones de la forma, y no tuvo ningún inconveniente en casarse en la iglesia, como quería doña Leonarda* (AC: 280).

Hurtado non si curava troppo della forma e non ebbe quindi alcuna difficoltà a sposarsi in chiesa, come voleva doña Leonarda (Toso: 250).

### 3.2.5. Modulazione

Si definisce “modulazione” il «procedimento traduttivo che consiste nel ristrutturare un enunciato del testo d'arrivo introducendo una variazione di punto di vista che si verifica quando si usa a) la parte per il tutto, b) l'astratto per il concreto, c) l'attivo per il passivo, d) la forma negativa per quella affermativa»<sup>86</sup>.

1. *Pasaban por ella una porción de tipos extraños del hampa y la pobretería madrileña. Una inquilina de las guardillas, que daba siempre que hacer, era la tía Negra, una verdulera ya vieja* (AC: 119).

Vi si incontrava tutta una serie di tipi caratteristici della malavita e della plebaglia madrilenica. Tra quella gente vi erano persone che davano qualche preoccupazione, come la zia Negra, una vecchia verduraia (Toso: 94).

2. *La señora Benjamina [...] decía que era viuda de un general; que acababa de morirle un hijo de veinte años, el único sostén de su vida; que no tenía para amortajarle ni encender un cirio para alumbrar su cadáver* (AC: 120).

La Benjamina [...] diceva di essere la vedova di un generale, che le era appena morto un figlio di vent'anni e che non aveva i soldi per seppellirlo e accendere un cero alla sua memoria (Toso: 95).

3. *Los agentes de seguridad la tenían por blasfema, y la llevaban de cuando en cuando a la sombra a pasar una quincena, pero al salir volvía a las andadas* (AC: 119).

Era ritenuta blasfema dalla polizia, e di quando in quando la portavano a trascorrere una quindicina di giorni al fresco. Ma quando usciva riprendeva le vecchie abitudini (Toso: 94).

4. *La familia de Hurtado las conocía por las del Moñete* (AC: 49).

Dalla famiglia di Hurtado erano conosciute come *las del moñete*, quelle con la crocchetta (Toso: 27).

In 1, il traduttore ha scelto di utilizzare l'astratto («tra quella gente vi erano persone») per il concreto («una inquilina de las guardillas»), così come in 2 utilizza l'astratto «alla sua memoria» per il concreto «para alumbrar su cadáver». In 3 e in 4, invece, la modulazione avviene con il passaggio dalla forma attiva a quella passiva. Nell'ultimo caso, inoltre, compare un prestito seguito dalla traduzione.

---

<sup>86</sup> Ivi, p. 105.



### 3.2.6. Controsenso

Il “controsenso” è un «errore di traduzione che consiste nell’attribuire a un segmento del testo di partenza un senso contrario a quello espresso dall’autore»<sup>87</sup>.

1. *El encadenamiento de causas y efectos es la ciencia. Si ese encadenamiento no existiera, ya no habría asidero ninguno; todo podría ser verdad* (AC: 164).

Il concatenamento di cause ed effetti costituisce la scienza. Se questo concatenamento non esistesse, non ci sarebbe alcun appiglio, tutto potrebbe essere vanità (Toso: 138).

2. *Andrés siguió los preparativos de la guerra con una emoción intensa. Los periódicos traían cálculos completamente falsos. Andrés llegó a creer que había alguna razón para los optimismos* (AC: 236).

Andrés seguì i preparativi di guerra con intensa emozione. I giornali riportavano dati completamente falsi. Andrés finì per convincersi che quell’entusiasmo fosse del tutto immotivato (Toso: 206).

3. *La fecundidad no puede ser un ideal social. No se necesita cantidad, sino calidad* (AC: 279).

La fecondità può anche essere un ideale sociale. Non c’è bisogno di quantità, ma di qualità (Toso: 249).

Oltremodo chiari appaiono i controsensi del primo e del terzo frammento, nel terzo poi il controsenso è reso ancor più chiaro dall’enunciato immediatamente successivo. Vale la pena di soffermarsi sul secondo esempio di controsenso. Siamo nel I capitolo della VI parte: Andrés, rientrato a Madrid, scopre della dichiarazione di guerra agli Stati Uniti. Il narratore critica i giornali che riportavano solo sciocchezze circa la presunta vittoria spagnola, e di questo Andrés ne ha piena coscienza. Ma in questa frase specifica il senso espresso da Baroja è che tutte quelle fanfaronate fecero credere ad Andrés, anche solo per un momento, che forse c’era una qualche ragione per essere ottimisti, e non che «quell’entusiasmo fosse del tutto immotivato».

### 3.3. La traduzione di Grasso

Trascorsi ventisette anni dall’edizione di Toso, il lettore italiano assiste all’uscita della seconda traduzione di *El árbol de la ciencia*. È solo nel mese di marzo 2018<sup>88</sup>, infatti, che l’opera viene pubblicata per conto dell’associazione Marchese editore (Napoli) e inserita all’interno della collana «Moderno oltre Moderno», diretta da Giuseppe Merlino e Ornella Tajani. La traduzione è a cura di Ida Grasso.

Il confronto con la prima versione può prendere le mosse dalle note, che nella versione di Toso, come già detto, non ne compaiono di nessun genere. Eppure, in questa di Grasso non abbiamo il tipo di traduzione auspicato da Ortega, un testo cioè che il traduttore riempie di note, giacché queste sono limitate a quei casi in cui, senza di esse, il lettore italiano difficilmente potrebbe capire quanto si sta dicendo. Avverte Grasso: «Ho scelto altresì di non appesantire la traduzione di note in calce, limitandomi a fornire brevi indicazioni su personalità storiche, artistiche e scientifiche europee, oltre che su luoghi e aspetti culturali

---

<sup>87</sup> Ivi, p. 63.

<sup>88</sup> Sull’«accoglienza parziale e disordinata dell’autore basco in Italia», cfr. M. Lefèvre, *Stelle distanti. Una nota sulle traduzioni italiane di Pío Baroja*, in G. Fiordaliso, L. Selvaggini (a cura di), *Sguardi sul Novecento. Intorno a Pío Baroja*, cit., pp. 331-355, in part. p. 331.

specifici del mondo ispanico, di cui un lettore italiano potrebbe non essere a conoscenza» (Grasso: 36).

Si riportano a seguire esempi di procedimenti traduttivi già rilevati nella versione di Toso. Per ogni metodo, se ne fornirà un esempio (e non altri per non appesantire la lettura), sempre utilizzando lo stesso criterio; vale a dire, sottolineando le parti in cui si verificano le mutazioni e indicando alla fine il tipo di procedimento utilizzato. Inoltre, per far notare il contrasto, per ogni esempio sarà riportato il corrispondente tradotto da Toso.

1. *La casa era grande, con esos pasillos y recovecos un poco misteriosos de las construcciones antiguas* (AC: 49).

La casa era grande, con quei corridoi e quelle sinuosità un po' misteriose che è facile incontrare nelle vecchie abitazioni (Toso: 27).

La casa era grande, con quei corridoi e quei meandri un poco misteriosi delle vecchie costruzioni (Grasso: 57).

2. *Aquel ambiente de inmovilidad, de falsedad, se reflejaba en las cátedras. Andrés Hurtado pudo comprobarlo al comenzar a estudiar Medicina* (AC: 39).

Quell'ambiente immobile, falso, si rifletteva sull'attività accademica: Andrés Hurtado poté verificarlo quando iniziò a studiare medicina (Toso: 17).

Il clima di stasi e d'ipocrisia si rifletteva sulle cattedre universitarie. Andrés Hurtado poté verificarlo quando incominciò gli studi di Medicina (Grasso: 47).

3. *Sin gran brillantez, pero también sin grandes fracasos, Andrés Hurtado iba avanzando en su carrera* (AC: 78).

Andrés Hurtado continuava i suoi studi senza infamia e senza lode (Toso: 54).

Andrés Hurtado continuava il percorso di studi senza eccellere, ma nemmeno senza grandi insuccessi (Grasso: 82).

4. *En las guardias, los internos y los señores capellanes se dedicaban a jugar al monte, y en el Arsenal funcionaba casi constantemente una timba en la que la postura menor era una perra gorda* (AC: 83).

Durante i turni, gli interni e i signori cappellani si dedicavano al gioco d'azzardo, e nel deposito funzionava quasi costantemente una bisca in cui la puntata minore era fissata a una perra gorda (Toso: 59).

Nelle guardie mediche gli interni e i cappellani giocavano d'azzardo; nel deposito dell'ospedale, vera e propria bisca, la puntata minore era una perra gorda (Grasso: 87).

5. *Todo lo que fuera deforme en un sentido humano la regocijaba* (AC: 107).

Tutto ciò che in un sentimento umano risultasse anomalo la rallegrava (Toso: 82).

La rallegrava tutto ciò che fosse irregolare (Grasso: 111).

6. *El secreto de Lamela era que estaba enamorado, pero enamorado de verdad, de una mujer de la aristocracia, una mujer de título, que andaba en coche e iba a palco al Real* (AC: 75).

Il galego era segretamente innamorato, ma innamorato per davvero, di una signora dell'aristocrazia, una donna intitolata che girava in carrozza e manteneva un palco al Real (Toso: 50).

Il segreto di Lamela era che era innamorato, ma innamorato per davvero, di una donna dell'aristocrazia, una nobile, che girava in carrozza e aveva un palco al Teatro Real (Grasso: 78).

7. *Andrés contemplaba el pueblo, dormido bajo la luz del sol y los crepúsculos esplendorosos* (AC: 149).

Andrés contemplava i crepuscoli luminosi e la città addormentata alla luce del sole (Toso: 123).

Andrés contemplava il paese addormentato nella luce del sole e nel crepuscolo splendente (Grasso: 153).

8. - Coged a ese gato y matarlo – dijo el idiota de las patillas blancas al practicante. El practicante y una enfermera comenzaron a perseguir al animal por toda la sala; la enferma miraba angustiada esta persecución (AC: 79-80).

- Prendete questo gatto e ammazzatelo, disse l'idiota dai favoriti bianchi al suo assistente. L'assistente e un'infermiera cominciarono a rincorrere la bestiola per tutta la camerata; l'ammalata assisteva spaventata all'inseguimento (Toso: 56).

- Acciuffate questo gatto e uccidetelo – disse l'idiota dalle basette bianche al praticante, che con l'aiuto di un'infermiera cominciò a inseguire l'animale per tutta la sala, mentre la malata osservava angosciata l'inseguimento (Grasso: 83).

In 1, a differenza di Toso, Grasso non opta per l'amplificazione. I procedimenti rilevabili nella versione di Grasso sono nominalizzazione (2); verbalizzazione (3); concisione (4); implicitazione (5); esplicitazione (6); ricategorizzazione (7) e compensazione (8).

Grasso cerca di evitare le continue ripetizioni presenti nell'opera barojiana, compensandole con elementi equivalenti, come ad esempio il pronome relativo “che”, o eliminando i soggetti delle varie frasi quando risultano inutili e troppo ripetitivi.

Nella traduzione di Grasso, così come in quella di Toso, vengono utilizzati dei prestiti: *duros, pesetas, muleta, adiós, azulejos, hidalgos, migas, zarzuela, desastre*. L'unica differenza è che, dotando il testo di note, la traduttrice provvede a fornire, per la maggior parte di essi, una spiegazione a piè di pagina.

Diverso è il caso dei “forestierismi”, che sono pochissimi nella prima versione e frequenti, invece, nella seconda.

1. *A Hurtado no le importaba nada la cuestión de los métodos y de las clasificaciones, ni saber si la Sociología era una ciencia o un ciempiés inventado por los sabios* (AC: 71).

A Hurtado non importava affatto il problema dei metodi e delle classificazioni, né sapere se la sociologia è una scienza o un tipo di millepiedi ideato da sapienti (Toso: 47).

A Hurtado non interessava per nulla la questione dei metodi e delle classificazioni, né sapere se la Sociologia fosse una scienza o un nonsense inventato dai sapienti (Grasso: 75).

2. - *Claro que hay cosas malas en la sociedad – decía Aracil –. ¿Pero quién las va a arreglar? ¿Esos vividores que hablan en los mítings?* (AC: 80).

È vero che ci sono cose che non vanno nella società – diceva –. Ma chi potrà sistemarle? Quei maneggioni che parlano ai comizi? (Toso: 56).

- È ovvio che ci siano cose brutte nella società – diceva Aracil. – Ma chi le mette a posto? Questi viveur che parlano nei meeting? (Grasso: 84).

3. *Este hombre, que no se sabía de dónde había venido, andaba vestido con una blusa negra, alpargatas y un crucifijo colgado al cuello. El hermano Juan cuidaba por gusto de los enfermos contagiosos. Era, al parecer, un místico, un hombre que vivía en su centro natural, en medio de la miseria y el dolor* (AC: 85-86).

Quest'uomo di cui si ignorava la provenienza portava una blusa nera, dei sandali e un crocifisso appeso al collo. Fratello Juan si prendeva cura degli ammalati contagiosi per puro diletto. Apparentemente era un mistico, un uomo che viveva in mezzo alla miseria e al dolore come in un ambiente a lui particolarmente idoneo (Toso: 61-62).

Quest'uomo, del quale non si conosceva la provenienza, andava vestito con una camicia nera, espadrillas ai piedi e un crocifisso appeso al collo. Fratello Juan si prendeva cura per diletto dei malati contagiosi. Era, all'apparenza, un mistico, un uomo che viveva in mezzo alla miseria e al dolore, come se fossero il suo habitat naturale (Grasso: 89).

Merita particolare menzione la scelta di Grasso, in 1, di restituire attraverso il forestierismo “nonsense” il significato figurato di *ciempiés*: «2. m. coloq. Obra o trabajo desatinado o incoherente»<sup>89</sup>.

Altra caratteristica che spicca nella versione di Grasso è la riduzione a uno di una coppia di verbi o di aggettivi, come nei seguenti casi:

1. *Tenía Hurtado dos amigos a quienes veía de tarde en tarde. Con ellos debatía las mismas cuestiones que con Aracil y Montaner, y podía así apreciar y comprobar sus puntos de vista* (AC: 57).  
Hurtado aveva due amici che vedeva ogni tanto. Con loro discorreva delle stesse questioni che dibatteva con Aracil e Montaner e poteva così confrontare i loro punti di vista (Grasso: 64).

2. *La imaginación de Andrés le hacía ver peligros imaginarios que por un esfuerzo de voluntad intentaba desafiar y vencer* (AC: 59).  
L’immaginazione di Andrés gli faceva vedere pericoli inesistenti, che cercava di vincere con uno sforzo della volontà (Grasso: 65).

3. *La dama obligaba a su hija mayor a vestirse de una manera pobre y ridícula, con el objeto de que nadie se fijara en ella* (AC: 117).  
Vestiva in modo ridicolo la figlia maggiore per farne una zitella (Grasso: 121).

4. *Contaba un crimen ocurrido hacía cinco años en el pueblo, y le daba tales variaciones y lo explicaba de tan distintas maneras, que el crimen se desdoblaba y se multiplicaba* (AC: 208).  
Raccontava di un crimine avvenuto in paese cinque anni prima, e lo ricamava con così tante varianti, e lo spiegava in modi così differenti, che il crimine si moltiplicava (Grasso: 207).

Nella versione di Grasso, inoltre, è stato possibile rilevare tre casi di “perifrasi”, assenti nella traduzione del 1991.

1. *Una vez Hurtado decidió no volver más por allá. Había una mujer que guardaba constantemente en el regazo un gato blanco* (AC: 79).  
Ci fu un giorno preciso nel quale Hurtado decise di non tornare mai più in quel posto. In ospedale c’era una donna che teneva sempre in grembo un gatto bianco (Grasso: 83).

2. *Doña Leonarda y Niní, al saber lo ocurrido, se escandalizaron. Doña Leonarda echó una chillería a Lulú por mezclarse con aquella gente* (AC: 113).  
Quando vennero a sapere l’accaduto, Donna Leonarda e Niní restarono di stucco per la vergogna. Donna Leonarda sgridò Lulú per essersi mischiata con quella gente (Grasso: 117).

3. - *En eso estoy conforme – dijo Andrés –. La voluntad, el deseo de vivir, es tan fuerte en el animal como en el hombre. En el hombre es mayor la comprensión. A más comprender, corresponde menos desear* (AC: 166).  
In questo sono d’accordo – disse Andrés –. La volontà, il desiderio di vivere, è tanto forte nell’animale quanto nell’uomo. Nell’uomo è più grande la capacità di comprendere le cose. Quanto più comprende, meno desidera (Grasso: 169).

Nonostante questi casi di perifrasi e qualche altro caso di amplificazione e di parafrasi, che creano un effetto di espansione della lunghezza del testo d’arrivo in relazione al testo di partenza, in realtà, la tecnica che ricorre con più frequenza in questa traduzione de *El árbol de la ciencia* di Ida Grasso è la “concisione”. Quest’ultima si oggettiva spesso nella scelta di

<sup>89</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.6 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [30.05.2019].

riassumere in un'unica frase quelle che erano, in origine, due frasi distinte e separate (cosa che non si verifica mai nel testo di Toso).

## Conclusione

Il presente lavoro ha cercato di illustrare, sotto vari aspetti, le tecniche e i metodi traduttivi utilizzati nelle due versioni italiane del capolavoro barojiano *El árbol de la ciencia*, ponendo soprattutto in rilievo le notevoli discrepanze che sono state ravvisate.

Innanzitutto, in merito ai procedimenti traduttivi, si è potuto constatare come alcuni di questi ricorrano con frequenza in entrambe le traduzioni, seppur in diversi segmenti del testo. Tra questi abbiamo la nominalizzazione, la verbalizzazione, l'amplificazione, la concisione, l'esplicitazione, l'implicitazione e la ricategorizzazione. Frequente è, inoltre, la trasformazione delle frasi dalla forma attiva a quella passiva, l'utilizzo di forestierismi e le omissioni delle continue ripetizioni, soprattutto dei soggetti, a cui si ovvia ricorrendo spesso a delle compensazioni.

Ma, se queste sono le corrispondenze riscontrate, altrettanti sono i casi in cui, come si è visto, alcune di queste tecniche vengono utilizzate solo in una delle due versioni. La perifrasi è presente nella traduzione italiana del 2018, ma assente in quella del '91. Caso contrario è quello della modulazione, presente in quest'ultima versione ma assente nel testo di Grasso.

Alla luce di tutte le differenze osservate finora, appare plausibile l'ipotesi che la traduzione del 2018 sia molto più "libera" rispetto a quella del 1991. Chiaramente, non è dato di conoscere i motivi che hanno spinto i due traduttori a fare determinate scelte anziché altre, a tradurre in un modo anziché in un altro. Ma, quel che è certo è che a giocare un ruolo fondamentale in queste discrepanze traduttive tra le due versioni, è stato l'intervallo di tempo intercorso tra la pubblicazione della prima traduzione e quella della seconda. Stiamo parlando, infatti, di un arco temporale di trent'anni ed è quindi plausibile che Grasso abbia voluto offrire al pubblico italiano una nuova versione dell'opera barojiana, meno ripetitiva e più adatta ai gusti e alle esigenze del lettore contemporaneo.

Alla domanda se le due traduzioni qui analizzate siano *source oriented* o *target oriented*, conviene appellarsi a Eco, che afferma la necessità di ricorrere ai due criteri alternativamente<sup>90</sup>. Nondimeno, la conclusione alla quale giungono queste pagine è che, eccetto qualche porzione di testo in cui si rispecchia quasi la lettera del testo di partenza ed eccetto anche il ricorso, nelle due traduzioni italiane, a dei prestiti lessicali, tutti gli altri indizi puntano al fatto che i due testi non presentano nel loro complesso le caratteristiche di una traduzione letterale, anzi, attraverso l'utilizzo di tutt'una serie di procedimenti e di riformulazioni, finiscono col produrre due traduzioni vicine alla cultura d'arrivo e, dunque, *target oriented*, seppur diverse tra loro.

Ci troviamo quindi dinanzi a due testi diversi e relativamente autonomi. Del resto, come ebbe a osservare Octavio Paz, «tutti i testi sono originali perché ogni traduzione è diversa. Ogni traduzione è, fino ad un certo punto, un'invenzione e in questo modo costituisce un testo unico»<sup>91</sup>.

---

<sup>90</sup> Cfr. U. Eco, *Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione*, in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 121-146.

<sup>91</sup> O. Paz, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcellona, Tusquets, 1971, pp. 2-3.