

**FACULTAD DE FILOLOGÍA
DOCTORADO EN ESTUDIOS FILOLÓGICOS
LENGUA Y LITERATURA ITALIANAS**



Tesis de doctorado de Rossella Eva Barbagallo

Directora: Dra. Leonarda Trapassi

Año académico 2020-2021

**PROSPETTIVE TEORICO-PRATICHE DELLA
TRADUZIONE GIORNALISTICO-LETTERARIA
PROPOSTA DI TRADUZIONE ITALIANO-SPAGNOLO DI
DIARIO AVORIO DI ALBERTO MORAVIA**

VOLUME I

**PROSPETTIVE TEORICO-PRATICHE DELLA
TRADUZIONE GIORNALISTICO-LETTERARIA
PROPOSTA DI TRADUZIONE ITALIANO-SPAGNOLO DI
DIARIO AVORIO DI ALBERTO MORAVIA**

Volume I

**Intorno al testo
Proposta di traduzione**

Resumen

Este trabajo de tesis se enmarca dentro del contexto teórico-práctico y metodológico de la traducción en el ámbito periodístico-literario/ensayístico-literario. En particular, se propone y se analiza un caso de traducción italiano-español de *Diario Avorio*, de Alberto Moravia, un texto aún inédito en España. Se trata de la primera parte del segundo volumen de las crónicas de viaje, *Lettere dal Sahara* (1981), y que, junto con *A quale tribù appartieni?* (1972) y *Passeggiate africane* (1987), constituye la "trilogía africana" del escritor romano.

El principal objetivo es ilustrar uno de los posibles recorridos traductivos en ámbito ensayístico-literario, reflexionando sobre enfoques y criterios operativos. Además, la propuesta de traducción italiano-español pretende ofrecer una contribución a la recepción en contexto hispanófono de la obra de Moravia como reportero y asiduo viajero en el continente africano

La investigación se estructura básicamente en una primera parte en la que se discuten diversos enfoques de la traducción de ensayos y de crónicas de viaje y se ilustran los presupuestos metodológicos de la parte aplicada. Una sección posterior esboza el recorrido intelectual de Moravia, y especialmente el papel de los viajes, y de África en particular, en su producción literaria. La parte aplicada de la tesis consiste en un análisis de la traducción italiano-español de *Diario Avorio*. Tiene por objeto la descripción de los criterios, procedimientos y estrategias por los que se ha optado en el texto meta. Constituye una especie de diario o documento técnico del traductor destinado a reflexionar sobre las operaciones de construcción y redacción del texto. Este enfoque analítico de la traducción registra los diversos factores de las distintas etapas del proceso: lectura, análisis, traducción y revisión. El enfoque descriptivo y aplicado radica en la idea de traducción como transmisión

cultural y operación que garantiza la difusión y recepción en contextos diferentes a los de partida.

El quinto capítulo de la tesis contiene el metatexto. La obra va acompañada de un apéndice con el texto fuente y algunos documentos iconográficos sobre los viajes de Moravia en África.

El trabajo llega a la conclusión de que en el caso del ensayo periodístico-literario, y en particular el que ilustra y narra viajes e itinerarios exóticos, es necesario tener en cuenta los factores interculturales y el "doble viaje" de la experiencia narrada: desde la percepción directa del autor a la fijación en el texto y, posteriormente, desde el texto de origen al texto de llegada. El término "fijación", por tanto, no deja clara la naturaleza del texto meta, que, de hecho, desde el momento en que se cristaliza vuelve a transitar en cierto modo por otra cultura.

Indice

Volume I

Intorno al testo

Proposta di traduzione

1. Introduzione	9
2. Tradurre saggi e testi giornalistico-letterari. Questioni generali e strategie traduttive	17
2.1. Cenni sui principali approcci alla traduzione	17
2.1.1. La prospettiva diacronica.....	17
2.1.2. La traduzione come mediazione tra le culture e la competenza traduttiva.....	21
2.2. Lo spazio del testo saggistico-culturale e della traduzione in ambito giornalistico.....	27
2.3. La traduzione di testi giornalistici e giornalistico-letterari	34
2.3.1 La traduzione di testi giornalistici	34
2.3.2. Intorno alle strategie traduttive dei testi saggistici e giornalistico-letterari.....	39
2.3.3 La scrittura del reportage di viaggio e la traduzione	44
3. La produzione letteraria e i testi di viaggio di Alberto Moravia	57
3.1. La produzione narrativa e i romanzi	57
3.2. Il viaggio come fuga	72
3.3. La scrittura dei viaggi	80
3.6. L'Africa tra preistoria e mistero	91
4. Costruzione del testo meta e analisi della traduzione.....	107
4.1 Il contesto traduttivo della trilogia: note sulle strategie adottate in <i>¿A qué tribu perteneces?</i> e <i>Paseos por África</i>	107
4.2. <i>Diario Avorio</i> : strategie e procedimenti traduttivi	116
4.2.1. Strategia traduttiva globale (macrostrategia)	116

4.2.2. Tecniche e procedimenti traduttivi (microstrategie)	121
4.2.2.1. Criteri redazionali ed editoriali	121
4.2.2.2. Strategie lessicali	124
4.2.3. Resa dei forestierismi e dei culturemi	138
4.2.4. Procedimenti di traduzione diretta e obliqua	146
5. <i>Diario Marfil</i> : proposta di traduzione	161
I. NOCHE EN TREICHVILLE	161
II. ADÁN TODAVÍA EN EL EDÉN	167
III. LA NIEBLA CALIENTE	173
IV. MADRE SABANA	179
V. DENTRO DE UNA CHOZA	186
VI. BAILES EN EL POBLADO	192
VII. TAMBORES EN LA NOCHE	198
VIII. QUINCE DÍAS EN LA TRIBU DE LOS LOBI	204
IX. FUNERAL BAJO LOS BAOBABS	211
X. EL FETICHE CON VOZ DE NIÑA VICIOSA	217
XI. LA CIVILIZACIÓN DE LAS PIRAGUAS	222
6. Conclusioni	229
7. Bibliografia	235

1. Introduzione

Obiettivo del presente lavoro di tesi è in primo luogo illustrare tutte le fasi di uno dei possibili percorsi traduttivi in ambito saggistico-letterario, riflettendo in maniera dettagliata sui criteri operativi e l'approccio teorico-metodologico adottati. Inoltre la proposta di traduzione italiano-spagnolo che qui si presenta intende offrire un contributo alla ricezione in contesto ispanofono dell'opera di Alberto Moravia come cronista di viaggio e assiduo frequentatore del continente africano, alla diffusione dei tre libri sui viaggi moraviani in Africa, e in generale all'opera di un autore e intellettuale tra i più importanti del Novecento italiano, auspicandone un "riscatto" editoriale in Spagna.

L'idea di svolgere una ricerca in traduzione italiano-spagnolo e, in particolare, la scelta di un testo di Moravia sono motivate da varie esperienze precedenti, di studio e di formazione professionale come traduttrice e mediatrice. Le prime ricerche sulla produzione dell'autore romano rimontano alla redazione della tesi di laurea triennale presentata presso l'Università di Catania nell'anno accademico 2006/2007 dal titolo *La fuga dalla storia. Moravia viaggiatore in África*.

Successivamente, il settore più specifico della traduzione è stato approfondito e ampliato nel corso degli studi per la seconda laurea conseguita presso l'Universidad de Sevilla (*Máster en Traducción e Interculturalidad*, anno accademico 2008/2009) e con un lavoro finale in traduzione letteraria (*Introduzione, traduzione e commento di 'Mensaka' di J.A. Mañas*) e dall'attività professionale come traduttrice e mediatrice culturale in diversi settori, sia tecnici e didattici. Lo studio che qui si presenta nasce dunque anche dall'esigenza di ampliare e sviluppare l'orizzonte della competenza di ricerca e professionale nell'ambito della traduzione.

I criteri metodologici su cui si basa questa tesi rispondono alla descrizione e definizione dell'iter del processo traduttivo, dunque si tratta di una ricerca di tipo prettamente descrittivo e applicato, che parte dall'idea della traduzione come trasmissione della cultura e operazione che ne garantisce la diffusione e la ricezione in contesti diversi da quelli di partenza. Questo percorso può essere esemplificato dalle varie sezioni della tesi, ovvero dalla fase di documentazione su questioni generali di teoria e metodologia della traduzione; dall'approfondimento sull'autore, l'opera e il contesto in cui si colloca il testo fonte da tradurre; dalle diverse fasi di lavoro: analisi del testo fonte, traduzione; lettura, analisi e revisione del testo meta.

L'impianto strutturale della tesi consta pertanto dei cinque capitoli contenuti in questo primo volume, ed è corredato da un'appendice (secondo volume) che raccoglie sia il testo originale che un breve excursus fotografico sullo scrittore e sui suoi viaggi, anche rispetto ad altre esperienze come scrittore-giornalista.

Il primo capitolo affronta gli approcci e le strategie generali della traduttologia e in particolare quelle che riguardano i testi giornalistico-letterari. Si fa riferimento ad alcuni degli orientamenti teorici e studi empirici più recenti sulla competenza traduttiva e alla nuova figura del traduttore giornalistico.

La traduttologia, infatti, può essere considerata una scienza interdisciplinare che garantisce la comunicazione tra culture e lingue diverse, e per quanto il suo oggetto di studio, la traduzione, sia una pratica testuale che nasce in tempi remoti, gli studi e le riflessioni a riguardo sono piuttosto recenti. In molti settori inoltre restano sicuramente aspetti ancora da indagare, come quello dei testi specialistici, o dell'ambito che qui ci interessa e che si potrebbe definire "speciale" più che specialistico, come quello giornalistico e giornalistico-letterario. A questo proposito, si analizzano nel nostro lavoro le principali strategie traduttive sia dal punto di vista linguistico, che formale e culturale. Si dedica spazio anche al concetto di competenza traduttiva come un insieme di sottocompetenze da acquisire. Ci si concentra infine sulle

caratteristiche e le tipologie del testo giornalistico-letterario, soprattutto sul reportage di viaggio come tipologia testuale giornalistico-letteraria.

Il capitolo successivo è dedicato all'opera e alla letteratura di viaggio di Alberto Moravia e in particolare alla trilogia delle cronache africane, dal cui secondo volume, *Lettere dal Sahara*, pubblicato nel 1981, tuttora inedito in spagnolo, è tratto il testo che si propone in traduzione, *Diario Avorio*, sezione che ne costituisce la prima parte. Gli altri due volumi, il primo e il terzo (*A quale tribù appartieni?*, pubblicato nel 1972 e *Passeggiate africane*, del 1987), sono stati invece già pubblicati in edizione spagnola (*¿A qué tribu perteneces?* uscito nel 1974; ritradotto recentemente, nel 2019, come *¿De qué tribu eres?*; e *Paseos por África*, del 1988). Si introduce così la figura e l'opera di Alberto Moravia, scrittore più conosciuto in ambito internazionale per i romanzi e racconti, ma meno per i testi e la letteratura di viaggio. La trilogia sull'Africa infatti raccoglie solo una parte delle cronache sorte dalla collaborazione con varie testate giornalistiche italiane, che testimoniano il contatto continuo con culture di altri paesi. Solo in Africa però l'idea del viaggio moraviano acquisisce un significato diverso, forse solo puramente intellettuale, e diventa una sorta di rifugio quasi mistico grazie al quale è possibile rigenerarsi grazie al confronto con un contesto culturale misterioso e travolgente. L'esperienza moraviana in Africa diventa dunque un itinerario interiore e personale, una fuga dalla Storia e i reportage giornalistici di questi viaggi daranno poi vita ai volumi conosciuti come trilogia africana.

La prima sezione di *Lettere dal Sahara*, appunto *Diario Avorio*, oggetto di approfondimento e traduzione per questa tesi, manifesta in particolare proprio questa necessità di scrittura per sé, di esercizio che soddisfa un bisogno interiore, che si traduce nella forma di un "diario personale". Prende il nome dal luogo in cui viene redatto: la Costa d'Avorio. Si tratta di un testo emblematico e molto significativo per comprendere il rapporto dell'autore con il continente africano: un rapporto di ammirazione e di fascinazione, paura e misticismo.

I due capitoli successivi sono dedicati espressamente al testo meta. Nel quarto si offre infatti sia un commento di tipo tecnico al lavoro traduttivo che una sorta di “diario di traduzione” per la lettura della proposta di testo meta, *Diario Marfil*. Vi si riportano i percorsi che hanno portato alla risoluzione delle principali difficoltà, alle varie revisioni e alle scelte di traduzione per cui si è optato nella versione definitiva del testo meta, riportato invece nel quinto capitolo. A questo proposito specifichiamo anche che si è deciso di far precedere il capitolo del commento e dell’analisi del testo meta a quello della proposta di traduzione per permettere un più agevole confronto con il testo originale.

Il capitolo quarto contiene l’analisi e il commento del testo meta secondo un approccio descrittivo e contrastivo del lavoro di riformulazione in lingua spagnola. Alla base delle riflessioni c’è l’idea della traduzione letteraria (e giornalistico-letteraria) come “arte imperfetta”, cioè come processo mai portato a termine completamente, per la dimensione multinterpretabile delle opere. In questi termini, per un testo giornalistico-letterario come *Lettere dal Sahara*, la traduzione svolta intende offrire un contesto pragmatico “accettabile” da parte di un nuovo lettore che dovrebbe percepire la stessa intenzione del testo originale. Inoltre si analizza il contesto traduttivo della trilogia: le caratteristiche, le strategie e le tecniche principali delle versioni spagnole del primo e del terzo volume (*¿A qué tribu perteneces?*, tradotta da Domingo Pruna per Plaza & Janés e *Paseos por África*, di Julio Martínez Mesanza per la casa editrice Mondadori). Esse non sono frutto di un progetto editoriale di traduzione e cura di tutta la trilogia e neppure riportano introduzioni, prefazioni, bibliografie, cronologie, o note sui reportage africani o sulla produzione e la figura dell’autore, a differenza ad esempio delle edizioni italiane, e anche rispetto alle ristampe nella collana “Tascabili Bompiani” corredate da bibliografia e cronologia delle opere (rispettivamente di Tonino Tornitore e di Eillen Romano). Il primo volume, *A quale tribù appartieni*, è accompagnato da un’ampia introduzione di Alberto Cadioli e il terzo, *Passeggiate africane*, da pagine introduttive di Dacia Maraini.

Per quanto riguarda il nuovo contesto di ricezione del testo meta si fa

riferimento alla nuova collocazione analizzando i fattori linguistico-formali e i tre contesti culturali: la cultura meta, quella d'arrivo e quella dei paesi in cui si svolge l'esperienza di viaggio descritta e riportata nel reportage. D'altra parte si prende in considerazione la diversità del nuovo contesto di ricezione e il fatto che il pubblico-lettore non ha a disposizione le stesse chiavi interpretative di chi conosce la trilogia moraviana sull'Africa. Si tratterebbe anche di coordinate temporali diverse rispetto alla situazione del lettore dei due testi meta *¿A qué tribu perteneces?* e *Paseos por África*, tradotti a soli due anni di distanza dall'originale. Nel caso di *Diario Avorio* sono già trascorsi infatti più di trent'anni dall'uscita del libro.

Il quinto e ultimo capitolo è rappresentato dalla proposta di traduzione spagnola di *Diario Avorio*, che, pur non inserendosi ancora in un progetto editoriale intende mantenere come macrostrategia la fedeltà alle intenzioni dell'autore e alla finalità del reportage/diario e tener conto dei due testi già tradotti come riferimento in fase di traduzione e revisione. Trattandosi di un lavoro di traduzione inversa, mi sono così avventurata in una vera e propria sfida con me stessa, per la resa della forma e del contenuto del testo fonte, ma anche per le questioni stilistico-formali e linguistiche del genere saggistico-giornalistico della cronaca di viaggio. Per questo motivo, per la fase di revisione, la più laboriosa e importante, si è pensato fin dal primo momento, oltre alle fonti e alle risorse tecniche di vario genere disponibili per la traduzione, al continuo confronto con traduttori e madrelingua spagnoli e all'opinione di potenziali lettori meta. A conclusione di questa prima parte introduttiva, e a proposito della revisione e della traduzione, vorremmo citare così le parole di una traduttrice dall'italiano e in italiano, Liiljana Avirovic che ci sono servite, per così dire, come ispirazione e linee guida:

Per mia fortuna ho tradotto sempre grandi autori, a prescindere dal fatto se traducevo nella mia lingua madre o meno. Le opere dei miei autori mi hanno insegnato l'umiltà di fondo: essere dedita all'arte del tradurre come i loro autori sono stati dediti alla creazione dell'arte. E, nella fase della stilizzazione, un occhio amico sempre vigila sui miei errori. Che io traduca anche in una lingua diversa dalla mia madrelingua ha a che

fare con l'urgenza di far conoscere al lettore italiano l'arte narrativa scritta nella mia lingua (Avirovic, in Magris, 2012).

Avirovic si riferisce al lavoro di traduzione letteraria in croato (sua lingua materna) di opere di grandi autori della tradizione letteraria italiana, e della traduzione in italiano di autori russi e croati. Evidentemente, nel caso del testo che qui si presenta si tratta della traduzione inversa della coppia di lingue italiano-spagnolo. Tuttavia, l'“umiltà di fondo” e l'urgenza di far conoscere al lettore spagnolo la letteratura scritta nella mia lingua sono senz'altro i principi sui cui si fonda anche questo lavoro.

A questo proposito, e per completare queste pagine introduttive vorrei ringraziare tutte le persone e gli amici che mi hanno appoggiato e accompagnato in questo lungo “viaggio” di studio e traduzione. In primo luogo, la tutor di questa tesi, la Prof.ssa Leonarda Trapassi, che in questi anni mi ha seguito e ha guidato e coordinato, con grande competenza e sensibilità, il mio progetto di ricerca in tutte le sue tappe. Inoltre, per la complessa fase di revisione, ho avuto la fortuna di poter contare anche sul parere e i preziosi consigli di due esperte filologhe e traduttrici, la Dott.ssa Trinidad Durán Medina e la Prof.ssa Itziar Hernández Rodilla (Universidad Complutense de Madrid). Ringrazio tutti infinitamente per la disponibilità e generosità, e per il tempo che hanno dedicato al mio lavoro.

N.B.:

I riferimenti agli esempi della proposta di traduzione illustrati nel quarto capitolo verranno riportati come segue:

1) numero di pagina del file in PDF del testo originale riportato in appendice; 2) numero della sezione in cui è stato suddiviso il testo meta (riportato come quinto capitolo di questo volume) e numerazione del paragrafo all'interno della sezione in cui si trovano le unità o segmenti traduttivi in questione. Tale frammentazione e sistematizzazione del testo meta non è parte di una proposta editoriale del testo, ma si adotta qui solo per scopi funzionali a

questo lavoro di tesi. Si è scelta questa soluzione esclusivamente per ragioni tecniche. I normali programmi di scrittura non permettono infatti, nel corso della redazione e revisione di un testo in formato word, di rendere stabile l'impaginazione del capitolo del testo meta o di inserire i riferimenti alle pagine del testo meta nel PDF finale. Ciò invece è stato possibile nel caso del testo fonte riportato, visto che rappresenta un volume indipendente.

Gli altri riferimenti bibliografici a *Diario Avorio* nel resto del lavoro si indicano invece come *Lettere dal Sahara* (edizione citata in bibliografia; riferimento abbreviato: *Lettere*), per ragioni di uniformità con il sistema adottato per questa ricerca.

2. Tradurre saggi e testi giornalistico-letterari. Questioni generali e strategie traduttive

2.1. Cenni sui principali approcci alla traduzione

2.1.1. La prospettiva diacronica

Prima di affrontare questioni di strategie traduttive generali e più specifiche, relative al contesto in cui si inserisce il lavoro di resa in spagnolo del testo moraviano che è oggetto di studio per questa tesi, è necessaria una premessa teorica che servirà a cogliere le principali questioni metodologiche su cui si basa la ricerca.

Per quanto concerne gli studi traduttologici in prospettiva diacronica¹, bisogna ricordare che la traduzione, sebbene sia un'attività esercitata fin da tempi remoti, per secoli non è stata accompagnata da una vera e propria sistematizzazione delle riflessioni teoriche. Spesso trascurata dalla linguistica e dalla filosofia - discipline che, paradossalmente, si basano proprio su testi tradotti- solo nel XX secolo la traduzione ottiene un certo riconoscimento come importante strumento di lavoro in moltissimi settori, non solo di diffusione culturale, ma anche in ambito scientifico, economico-commerciale, socio-politico, ecc... Di conseguenza si trasforma gradualmente anche in oggetto di studio da parte di molte discipline.

Molti studi si concentrano sulla definizione della traduzione come "interdisciplina" proprio per la varietà degli ambiti di ricerca che entrano in gioco per analizzare le complesse operazioni messe in atto quando si trasferisce un testo in un'altra lingua e in un'altra cultura. Inoltre solo recentemente alla traduzione è stato riconosciuto un valore rilevante

¹ La bibliografia sugli studi di traduzione e la traduttologia in prospettiva storica è ormai vastissima e innumerevoli sono anche i volumi che mirano a un approccio critico alle varie teorie. Per un quadro complessivo si rimanda in particolare a García Yebra 1984; Bassnett-McGuire 1993; Gentzler 1998; Borello 1999; Faini 2004. Inoltre si vedano i volumi di Osimo (1988; 2000; 2002).

soprattutto nell'ambito della mediazione tra culture in un mondo globalizzato (Bielsa/ Bassnett, 2009: 4).

In base alle teorie di traduzione contemporanee e alla classificazione delle tipologie testuali è possibile distinguere vari approcci traduttologici per ambiti settoriali specifici, o in riferimento all'ambito letterario, che potrebbero così catalogarsi nelle linee generali: interpretativo, testuale, comunicativo, funzionale, metacognitivo, processuale. Di grande interesse dal punto di vista traduttivo anche gli approcci delle teorie dei polisistemi, quelli della manipolazione, la prospettiva della traduzione come riscrittura, degli studi di genere e di quelli post-coloniali, oltre che l'approccio dell'ermeneutica e quello decostruzionista. Non è oggetto di questa tesi dare un quadro esaustivo e illustrare le principali tendenze. Tuttavia c'è da dire che proprio grazie ai diversi approcci teorici e alle diverse e mutevoli posizioni nel corso della tradizione letteraria, la pratica della traduzione si è arricchita enormemente (Snell-Hornby, 2006). Da tale varietà d'opinioni e divergenza di contenuti sono scaturiti "fili conduttori" comuni. Una di queste possibili linee guida è quella per cui la traduzione è da concepire in primo luogo come atto comunicativo. A questo proposito inoltre si sottolinea spesso anche l'importanza degli elementi che costituiscono la comunicazione interculturale:

según la concepción comunicativa, la traducción es un acto de comunicación intercultural, en el que, además de los elementos básicos que se pueden encontrar en la comunicación intracultural (emisor, mensaje, tema, receptor, canal, medio), hay que tener en cuenta otros elementos característicos de la comunicación intercultural, como el iniciador del encargo de traducción, el traductor, la traducción y el receptor de la traducción. (La Rocca, 2013: 27-29)

Peraltro la didattica della traduzione ha sottolineato l'importanza dell'elemento creativo nella traduzione di testi. Evidentemente non si tratta di un'attività meccanica di trasposizione di un messaggio in un altro codice, ma

di un complicato processo di “costruzione creativa” che si nutre di riflessioni, collaborazioni, autocorrezioni e documentazione (La Rocca, 2013: 65).

Un altro “filo conduttore” è fornito dalle teorie sviluppate nei TS (Translation Studies) che hanno accettato e assunto, come costante del processo traduttivo, l’inevitabile perdita e acquisizione di nuovi elementi. In questo senso si deve quindi considerare la “perdita” e l’ “intraducibilità” di espressioni, frasi, parole o altri elementi, e come componente necessaria di questo passaggio tra due sistemi anche l’arricchimento derivato dalla produzione di un nuovo testo in un sistema culturale.

A questo proposito è interessante menzionare la distinzione operata da John Catford che evidenzia due tipi di intraducibilità: linguistica e culturale. La prima è quella della situazione in cui non esistono corrispondenze lessicali nella lingua d’arrivo e il traduttore deve ricorrere ad altre strategie (cambiamenti sintattici o adattamento di costruzioni diverse), mentre la seconda è dovuta alla mancanza nella lingua d’arrivo della situazione culturale che corrisponde a quella della lingua di partenza (Catford, 1965).

In realtà l’intraducibilità culturale dipende principalmente da fattori culturali divergenti e dal rapporto che ogni cultura stabilisce tra il significante e il suo significato, e non da fattori puramente linguistici. Tale “intraducibilità culturale” dovrebbe essere di fatto una sorta di premessa a qualsiasi tipo di traduzione, indipendentemente dalla lingua d’uscita o dalla coppia di lingue del processo traduttivo in questione (Bassnett, 1999: 49-51)².

La traduzione è pertanto un’attività linguistica, culturale e creativa aperta a nuovi concetti e significati che variano in base alle circostanze pragmatiche della lingua e dei parlanti. È evidente quindi che il traduttore

² La prova del fatto che la traduzione non sia solo un lavoro di decodifica e ricodifica, cioè un processo meramente linguistico, ma piuttosto di corrispondenze concettuali e culturali, è fornita da un esempio citato da Bassnett, che potrebbe apparentemente sembrare banale: la traduzione italiana di *ciao*. Mentre in inglese, francese, spagnolo o tedesco esiste infatti una distinzione del saluto per l’incontro interpersonale tra situazione iniziale e situazione di congedo, in italiano questo non avviene, perché il termine *ciao* è legato a un rapporto interpersonale e non alle situazioni specifiche dell’incontro (Bassnett, 1999: 32).

deve possedere molteplici capacità che vanno oltre la competenza linguistica vera e propria, visto che il suo compito è quello di garantire la mediazione, il contatto e la comunicazione tra culture diverse, e non solo la mediazione della corrispondenza linguistica di contenuti e significati. Ciò risulta oltremodo necessario per il fatto che tutte le lingue trasmettono una realtà culturale specifica, e non è possibile ritrasmetterla in modo completamente identico in un'altra lingua. A questo proposito è interessante l'apporto alla traduzione della linguistica applicata che sottolinea come principio teorico di base l'esperienza personale e l'unicità delle situazioni dei parlanti (Bassnett, 1999: 57). Queste considerazioni sorgono dalle riflessioni del linguista e antropologo Edward Sapir, che nel 1929 in *The Status of Linguistics as a Science* affermava:

No two languages are ever sufficiently similar to be considered as representing the same social reality. The words in which different societies live are distinct worlds, not merely the same world with different labels attached. (cit. da Bielsa/Bassnett, 2009: 7)

Il rischio insito in qualsiasi traduzione, soprattutto quando chi traduce non tiene conto dei fattori culturali e sociali, e più in generale delle situazioni pragmatiche dei testi, è quello di creare “disparità” tra testo originale e testo tradotto e di generare delle “incongruenze” di significato che influenzano il testo e la cultura d'arrivo (Mounin, 2006: 139).

È stata rilevata d'altra parte anche la fondamentale importanza del traduttore nella storia della cultura, in particolare in epoca coloniale e postcoloniale. In questo senso il traduttore si è spesso fatto garante di un “certo discorso”, che, attraverso i testi può anche rafforzare l'oppressione culturale (Niranjana, 1992; Rafael, 1988). In epoca coloniale il traduttore ha

avuto infatti una duplice funzione: se da un lato è il garante della mediazione, della comunicazione e del contatto tra culture, dall'altro lato rafforza e stabilisce una relazione di disuguaglianza tra discorsi e tra culture (Bielsa/Bassnett, 2009: 6).

Lo studio di questa dicotomia è stato peraltro osservato da Lawrence Venuti, che distingue tra “domestication”, addomesticazione e “foreignization”, straniamento. Il discorso contemporaneo sulla traduzione, come quello portato avanti da Venuti e quello generato dalla tradizione anglo-americana di studi sulla traduzione, ne analizza le conseguenze e i pericoli come processo di manipolazione a favore della consolidazione di un dominio culturale, politico ed economico. Secondo Lawrence Venuti la traduzione dovrebbe invece essere un processo di confronto con la diversità e un tentativo di stabilire una tradizione alternativa, che tenga presente anche la voce del “discorso dell'altro”, cioè quella di culture vittime di un sistema etnocentrica e imperialista. Queste idee sono raccolte in *The scandals of translation* in cui si riflette sulla violenza etnocentrica prodotta e preservata dalla traduzione come manipolazione al servizio del potere. Se da un lato la traduzione introduce nuovi generi, simboli e significati, dall'altro è una pratica di “riscrittura” a favore di un'ideologia. Dunque non si tratta di un procedimento neutro, ma utilizzabile come strumento per perpetuare un'egemonia ideologica che garantisca un certo dominio culturale (Venuti, 1998: 102).

2.1.2. La traduzione come mediazione tra le culture e la competenza traduttiva

In base a quanto riportato finora c'è da osservare che la traduzione diventa dunque paradigma di conoscenze interculturali e fa leva su una questione fondamentale: l'asimmetria dei discorsi. Il traduttore, infatti, garantendo il contatto tra i testi e le lingue, si trova in una posizione privilegiata che gli consente la mediazione tra culture. In altre parole, la

traduzione, che si iscrive nel contesto ideologico della cultura d'arrivo, è un mezzo efficace per assicurare un dominio culturale e garantire l'egemonia attraverso la consolidazione e la diffusione di un canone estetico preciso. I risvolti etnocentrici della traduzione vengono approfonditi da una serie di studi che sottolineano l'aspetto interculturale, più in particolare: gli studi sulla manipolazione, la teoria del discorso divergente (il *counter-discourse*) e lo studio dei meccanismi sociali e culturali che regolano l'accesso degli elementi esotici (Carbonell i Cortés, 1997: 29). Questi approcci critici, che hanno un certo riscontro anche sulle teorie di traduzione, per quanto risultino oggi superati per alcuni aspetti, restano comunque ancora attuali negli ambiti della traduzione giornalistica e delle relazioni internazionali, e per certi aspetti anche nelle traduzioni di reportage di viaggio, ambito a cui appartiene il testo che si è scelto di tradurre per questa tesi. In particolare la traduzione giornalistica, che deve tener conto degli sviluppi della globalizzazione, e gestita anche in base a tecniche specifiche (come ad esempio quelle di localizzazione³) da vere e proprie agenzie (di stampa, di traduzione, ecc.), ha come finalità soprattutto quella di adattare i testi di partenza per farli arrivare a un pubblico più vasto possibile che, dovendo percepire il testo tradotto come un testo chiaro, semplice e di facile interpretazione, accederà inevitabilmente ad un testo manipolato (Bielsa/ Bassnett, 2009: 10).

Lo studio dei processi di avvicinamento del testo d'origine al lettore meta nei processi di traduzione viene preceduto in realtà proprio dalle tendenze della critica letteraria moderna che spostano l'accento sul lettore come primo interprete e decodificatore di un testo, introducendo in certo modo la questione dell'impossibilità di stabilire un'unica "lettura corretta" e un'interpretazione univoca dei testi (Bassnett, 1999: 111).

Va detto che, rispetto a quest'evoluzione moderna della teoria della traduzione, sono fondamentali le posizioni di Walter Benjamin che, già negli anni venti del secolo scorso, nel saggio *Die Aufgabe des Übersetzers* ("Il

³ La localizzazione è "il processo di traduzione e adattamento di un prodotto software o hardware in un'altra lingua affinché soddisfi i requisiti linguistici e risponda ai modelli culturali di un determinato mercato locale" (Scarpa, 2008: 215).

compito del traduttore”), tratta molti temi affini sia alla linguistica che alla traduzione. A questo proposito il filosofo-linguista, articolava varie ragioni per cui un traduttore non dovrebbe rivolgersi esclusivamente a un lettore determinato. Infatti, per la fruizione di un testo,

il riferimento a un pubblico determinato è una pratica erronea e il concetto di un ricettore ideale è nocivo in tutte le sue indagini estetiche, la cosa più importante o l’essenziale di un’opera non giace nel fattore comunicativo, ma nell’inafferrabile e misterioso fattore intrinseco che la comunicazione non trasmette del tutto.
(Benjamin, 1962: 39)

Inoltre bisogna sottolineare l’importanza della fedeltà del traduttore al testo di partenza e di arrivo, oltre al fatto che la traduzione non si rivolge in realtà allo stesso tipo di lettore del testo di partenza, poiché il testo non è più quello originale, e inoltre il lettore del nuovo testo non ha accesso ad esso. Come sottolinea Benjamin, il compito del traduttore quindi è quello di garantire la “sopravvivenza” delle opere e sarebbe un errore in questo senso voler pretendere e garantire la “somiglianza” di due testi, dato che le circostanze della vita di un testo, della lingua e dei significati sono mutevoli e soggettive. Ne consegue dunque che anche la traduzione dovrà rispecchiare tali circostanze. Il traduttore deve così ricercare “l’essenza e il motivo” dei testi e dei suoi significati attraverso la sua lingua. Date queste premesse, si deve “ammettere che ogni traduzione è solo un modo provvisorio di fare i conti con l’estraneità delle lingue” (Benjamin, 1962: 41-45).

Proprio in questo senso di “provvisorietà” del rapporto tra le due lingue in questione, qui l’italiano e lo spagnolo, abbiamo considerato il nostro lavoro di decodifica del testo fonte moraviano, ricodifica e revisione del nuovo testo, ovvero il testo meta in spagnolo.

Bisogna aggiungere anche che negli ultimi trent’anni il campo degli studi cognitivi sulla competenza traduttiva si è arricchito di ipotesi ed approcci

innovativi. Prendendo le mosse dai concetti chomskiani di competenza e atto linguistico, sono stati avviati molti studi sulla nozione di competenza traduttiva, concetto chiave soprattutto nel caso di questa traduzione in cui ci si è cimentati a tradurre verso una lingua straniera.

Le scienze traduttologiche approfondiscono il concetto di competenza traduttiva⁴ soffermandosi soprattutto sul principio di base dell' "acquisizione" da parte del traduttore. In questo senso la maggior parte degli studi teorici ed empirici sottolineano la complessità del processo di traduzione, enfatizzando la differenza tra competenza traduttiva e competenza bilingue. Mentre la prima si considera un insieme di sottocompetenze messe in atto contemporaneamente, la seconda è invece considerata un'abilità più linguistica che strategica.

Sebbene il fattore strategico sia stato spesso considerato essenziale nel processo traduttivo, è vero che risulta proficuo solo se integrato nell'ambito della competenza generale. Si tratta anche in questo caso di una competenza acquisita e consapevole e non di una dote innata di cui ci si serve quasi in maniera inconscia. Hurtado Albir differenzia chiaramente le competenze specifiche del traduttore da quelle possedute da qualsiasi persona che conosce le lingue o l'ambito tematico. La sottocompetenza di traduzione (realizzare correttamente il processo di traduzione, dalla comprensione del testo originale alla riformulazione del testo di arrivo secondo la finalità della traduzione e le caratteristiche del destinatario), la sottocompetenza professionale (sapersi documentare, saper utilizzare le nuove tecnologie e conoscere il mercato del lavoro) e la sottocompetenza strategica (conoscere i processi mediante i quali il traduttore risolve i problemi) sono specifiche e distintive della competenza traduttiva (Hurtado, 2001: 375-394).

⁴ Il concetto di "competenza traduttiva" appare soprattutto a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta. Come afferma Luisa Zucchini "è usato da molti autori, con posizioni anche molto diverse, per descrivere l'insieme delle conoscenze, abilità, capacità e atteggiamenti che possiedono i traduttori professionisti e che intervengono nella traduzione come attività esperta, distinta dall'attività non esperta" (Zucchini, 2012:78). Premettendo che per saper tradurre non sono sufficienti la conoscenza di due lingue e le conoscenze enciclopediche, una definizione operativa è quella di Hurtado Albir: "competencia que capacita el traductor para efectuar las operaciones cognitivas necesarias para desarrollar el proceso traductor" (Hurtado Albir, 2001:383-392).

In questo senso segnaliamo qui che nel 1997 il gruppo PACTE (“Proceso de Adquisición de la Competencia Traductora y Evaluación”) dell’Universidad Autónoma de Barcelona ha proposto un approccio empirico-sperimentale all’analisi della competenza traduttiva, i cui risultati hanno portato a varie ipotesi e considerazioni teoriche (PACTE, 2003). Da un lato si evidenzia l’interazione di sei sottocompetenze (comunicativa, extralinguistica, di trasferimento, strumentale e professionale), che si combinano tra loro in modo gerarchico e non parallelo. Dall’altro lato invece viene enfatizzata la competenza di trasferimento nel processo di traduzione. In questi termini, la competenza traduttiva viene considerata come una facoltà acquisita e come un complesso processo di crescita e sviluppo di sottocompetenze specifiche che interagiscono tra loro.

In base a questo approccio, la competenza traduttiva non è innata nei bilingui o nelle persone bilingue e biculturali, dato che anche queste ultime hanno bisogno di acquisire strategie per individuare i metodi traduttivi più efficaci in ciascun caso. Dunque un traduttore, evidentemente non è semplicemente una persona bilingue, ma una persona che oltre alla grande competenza delle due lingue e culture, d’origine e d’arrivo (lingua e cultura fonte e lingua e cultura meta), ha acquisito una serie di capacità e abilità cognitive e tecniche. C’è da dire anche che, se si tiene conto delle operazioni messe in atto nel processo traduttivo, è impossibile determinare l’esatta correlazione tra esse. Inoltre la questione più complicata è ipotizzare come vengono acquisite le abilità. Sebbene sia noto che un bilingue goda quasi sempre di un ambiente biculturale, e questa caratteristica farebbe pensare alla possibilità di intraprendere la traduzione in un modo più naturale, la capacità traduttiva è tuttavia sempre una competenza non solo linguistica e culturale, ma anche strategica.

Gli studi promossi dal Gruppo PACTE hanno dunque sottolineato per la prima volta la differenza tra competenza linguistica e competenza traduttiva, proponendo una differenza tra abilità di trasferimento e abilità bilingue. In questi termini il bilinguismo e il biculturalismo si rivelano nel processo traduttivo come fattori cooperanti e non determinanti. La competenza

traduttiva è dunque soprattutto un insieme di strategie e abilità da sviluppare. Ne consegue in definitiva che essa nasce anche da una conoscenza pratica e acquisita che, come le altre, deve maturare e crescere in ogni traduttore professionale.

Le ultime ricerche nell'ambito della didattica della traduzione, inoltre, distinguono tra competenza traduttrice e competenza del traduttore, differenziando con il primo termine le conoscenze e le abilità per la traduzione e con il secondo le competenze acquisite con la pratica della traduzione⁵.

Partendo dall'idea dunque che la competenza traduttrice è un insieme di sottocompetenze, quali la competenza extralinguistica, le conoscenze specifiche del campo in cui si colloca il testo da tradurre, bisogna intendere il processo traduttivo come fenomeno interculturale che garantisce la creazione di testi funzionali "diversi", ma adeguati nella cultura meta. I testi d'origine sono infatti aperti a varie interpretazioni e di conseguenza a differenti traduzioni (La Rocca, 2013: 19-20).

La competenza traduttiva è data dunque anche dalla capacità di produrre un testo d'arrivo adeguato alla situazione comunicativa della cultura meta, considerando la situazione comunicativa della cultura d'origine e la funzione del testo di partenza.

Tra le sottocompetenze che fanno parte della competenza traduttrice, si deve considerare quindi anche la capacità di produrre diverse traduzioni, tutte possibili e valide, per ogni testo proposto, e la capacità inoltre di scegliere la traduzione più adeguata ai criteri richiesti dall'incarico di traduzione (La Rocca, 2013: 31).

⁵ V. a questo proposito il panorama sui vari modelli di competenza traduttiva esposto in Zucchini 2012, non solo in senso di acquisizione progressiva di esperienza da parte del traduttore, ma anche per la didattica della traduzione: "L'identificazione delle sottocompetenze che compongono la macrocompetenza traduttiva e la descrizione degli obiettivi da raggiungere per l'acquisizione e lo sviluppo di tali competenze sono fondamentali non solo per la programmazione e la pianificazione didattica, bensì possono servire da base per la valutazione diagnostica, formativa e sommativa degli stessi programmi accademici di formazione alla traduzione" (Zucchini, 2012: 83).

2.2. Lo spazio del testo saggistico-culturale e della traduzione in ambito giornalistico

Per affrontare alcune delle questioni della traduzione saggistico-giornalistica o giornalistico-letteraria che qui ci occupano si tenterà di focalizzare dapprima il problema centrale della riflessione metodologico-operativa di base, cioè quello relativo alla strategia da adottare nella resa di un testo in un'altra lingua rispetto all'analisi e alla collocazione del testo di partenza. Nel nostro caso il prototesto, *Diario Avorio* ha originariamente una collocazione doppia. È infatti parte di uno dei volumi della nota trilogia africana di Alberto Moravia, ma appare dapprima su "Il Corriere della Sera", dove appaiono anche altre cronache e reportage di viaggio dello scrittore. In particolare i primi reportage dall'Africa vengono pubblicati dal 1963 al 1972 (testi raccolti in *A quale tribù appartieni?*, 1972). Altre cronache escono dal 1975 al 1981 (inserite poi nella raccolta del secondo volume del 1981, *Lettere dal Sahara* (di cui il testo qui tradotto costituisce appunto la prima sezione). Infine gli ultimi articoli vengono dati alle stampe dal 1983 al 1986 (raccolti poi in *Passeggiate africane*, 1987). *Diario Avorio* è dunque un reportage con una collocazione inizialmente giornalistica, sebbene successivamente ripubblicato con una veste saggistico-letteraria, insieme agli altri articoli africani. Proveremo dunque qui di seguito a illustrare alcuni punti che riteniamo fondamentali rispetto ai due binomi giornalismo-saggistica e giornalismo-traduzione. Più concretamente si rifletterà sul rapporto tra giornalismo e saggistica nel contesto della cultura in cui si inserisce il testo di partenza, anche in maniera contrastiva, rispetto alla cultura meta e al rapporto tra traduzione e giornalismo. Ci sembra pertinente proprio perché, idealmente, il testo qui tradotto in spagnolo potrebbe anche trovare una collocazione su una rivista o un quotidiano.

Affrontando la questione dapprima in prospettiva storica, si potrebbe osservare che il giornalismo e la saggistica culturale o letteraria sono stati in

effetti per molto tempo considerati ambiti nettamente separati e lontani tra loro, perché ascrivibili a contesti totalmente diversi, ai quali è stata attribuita reciproca influenza solo in tempi relativamente recenti. In contesto europeo una data importante, che segna lo sviluppo di questo rapporto, è già il 1702, in Inghilterra con la nascita del «Daily Courant», da molti considerato primo vero e proprio quotidiano europeo, che comunque segna gli inizi del giornalismo moderno, e che include anche articoli di “giornalismo culturale o letterario”. In Spagna invece ciò accade con la fondazione nel 1758 del «Diario Noticioso»⁶, e per l’Italia la data è poi quella del 1765 con gli esordi del «Diario Veneto», anch’esso primo foglio giornaliero in territorio italiano e pubblicato per pochi mesi a Venezia⁷. Nel Settecento si assiste dunque anche in Italia a un mutamento della concezione del giornalismo e all’inserimento di diversi ambiti di informazione, come quello della cronaca e della cultura, in base all’idea che grazie alla fruizione della notizia e del dibattito è possibile anche combattere l’ignoranza e diffondere l’opinione (Giannantonio in Neiger, 1994: 14)⁸.

⁶ Il nome completo del giornale è «Diario Noticioso. Curioso-Erudito y Comercial, Público y Económico». Si tratta del primo quotidiano spagnolo (e il secondo in Europa), fondato a Madrid nella seconda metà del XVIII secolo da Francisco Mariano Nipho, testata che mutò nel tempo, sia nel nome che nell’organizzazione e nella scelta dei contenuti e fu pubblicato fino al 1917. Tra le molte novità introdotte da Nipho, vi è proprio la separazione tra notizie e articoli d’opinione e l’importanza data all’informazione culturale e su spettacoli teatrali. Il primato in Europa spetterebbe al «Daily Courant» (pubblicato tra il 1702 e il 1735 in Inghilterra), sebbene alcuni storici facciano risalire gli esordi del quotidiano in senso moderno alla «Leipziger Zeitung» di Lipsia, del 1660. (Cfr. Benito, 1994: 93).

⁷ Anche in questo caso, come sottolinea Fazio (2008), la storia delle origini del giornale a stampa nella sua accezione moderna è abbastanza incerta. Per l’Italia, in effetti bisognerebbe menzionare anche «La Gazzetta di Mantova» (1664), che nei primi anni non usciva tutti i giorni e che poi diventò quotidiano, inoltre anche «La Gazzetta di Parma» (1735) e il «Diario Noticioso» di Napoli (1759) : “Vi è da dire, comunque , che il ‘700 vede un fiorire di quotidiani in ogni nazione del mondo occidentale, in parallelo con il perfezionarsi dei mezzi di stampa da un lato e l’affermarsi delle idee libertarie dall’altro, che trovano nell’Illuminismo e nella Rivoluzione francese un impulso formidabile”. (Fazio, 2008: 31).

⁸ Barbieri (1988), a proposito della nascita dell’opinione pubblica e del concetto moderno di giornalismo, ricorda che il «Tatler» (1709-1711) e lo «Spectator» (1711-1712) di Steele e Addison avevano aperto la strada dei giornali letterari, come in Italia la «Gazzetta Veneta» di Gaspare Gozzi nel 1760 e la «Frusta letteraria» di Giuseppe Baretti nel 1763, e in particolare «Il Caffé» di Pietro Verri nel 1764. Tuttavia il vero e proprio giornalismo moderno innesta la sua marcia “con una trasformazione che ha ritmi tecnici e di scansione di contenuti”. Inoltre sottolinea che “nella seconda metà del Settecento la trasformazione della stampa, quotidiana o no, è soprattutto nel tono, nel taglio sempre più politico, sempre più inserito nel processo di trasformazione politica”. (Barbieri, 1986: 226).

Il giornale sembra così permeabile ai cambiamenti delle tecnologie e dei nuovi mezzi di comunicazione e queste trasformazioni influiranno sul formato del giornale, che, con l'evolversi delle tecniche e delle varie sezioni redazionali, cambia più volte tipologia per adattarsi alle esigenze della comunicazione di fatti di cronaca e di fatti culturali.

Le tendenze del giornale italiano dell'Ottocento sembrano soddisfare così esigenze in primo luogo di ordine economico e politico e solo in secondo luogo di ordine culturale. Si diffonde infatti l'uso di forme espressive eleganti ed elitarie e il giornale d'informazione usa la "notizia" per soddisfare e sperimentare nuove tecniche in campi e settori poco esplorati. L'informazione durante l'età moderna diventa di primordiale importanza in una società che si avvia verso la diffusione di più fatti di cronaca a più individui, con la graduale crescita della società dei suoi lettori in modo sempre meno elitario.

Nel Novecento si arriva poi a un compromesso importante tra saggistica-letteratura e giornalismo, dato che i quotidiani cominciano a dedicare un'intera pagina ad articoli di cronaca culturale, racconti e romanzi a puntate, dibattiti di carattere intellettuale e culturale. In epoche precedenti invece all'articolo di critica letteraria o di "terza pagina" veniva riservata la sesta colonna della prima pagina, che poi continuava nella seconda pagina e veniva chiamato "articolo di risvolto". Fino ad allora, rispetto ai temi di carattere culturale e letterario, avevano maggiore importanza le notizie di economia o politica. Successivamente l'articolo di risvolto passa alla prima colonna della seconda pagina e viene denominato "articolo di fondo" o anche, dall'inglese, "editoriale" (Neiger, 1994: 16-18).

La situazione italiana, d'altra parte, rispecchia una tendenza europea. In Spagna, nel secolo XVIII la stampa distingueva tra "diario noticioso" e "de aviso" e altri tipi di notiziari che divennero veicolo di comunicazione tra gli Illuministi. Il "Diario de los literatos de España" (1737) fu il primo giornale spagnolo ad adottare una linea letteraria ed erudita finalizzata alla propaganda

di idee ed atteggiamenti estetici nuovi e pubblicava inoltre novità ed informazioni sulla cultura spagnola dell'epoca.

Nel 1836 esce il «Semanario Pintoresco Español» (pubblicato a Madrid fino al 1857 da Ramón de Mesonero Romanos) che rappresenta una vera e propria rivista letteraria e popolare e in cui per la prima volta l'articolo di costume affianca la “novela costumbrista”⁹. Più in generale, la stampa spagnola che emerge nella prima metà del secolo XIX è principalmente ideologica e diffonde un tipo di informazione di opinione, mentre nella seconda metà del secolo emerge anche la tendenza informativa (Rebollo Sánchez, 2000: 16).

Da questo momento in poi assistiamo a una nuova tendenza, cioè quella del progressivo avvicinamento delle testate al pubblico, ad una “depoliticizzazione” dei contenuti e all'inserimento del nuovo “romanzo d'appendice” (folletín-novela) con le collaborazioni di importanti scrittori ed intellettuali dell'epoca. Tra il XIX e il XX secolo il binomio letteratura e giornalismo è ormai una simbiosi, dato che molti romanzieri, scrittori o drammaturghi, si dedicano all'attività giornalistica con assiduità, e cominciano per questo ad essere etichettati come “romanzieri-giornalisti”. Nasce così l'idea del giornalismo come sfera inseparabile da quella della letteratura (Rebollo Sánchez, 2000: 17)¹⁰.

Il rapporto tra giornalismo e letteratura è stato per questo definito come un intenso scambio “promiscuo e incestuoso”, sia per le influenze reciproche di contenuti, forme e correnti, ma anche per il fatto che spesso molti testi sfuggono ad una catalogazione precisa nell'ambito delle varie tipologie testuali convenzionali: testo informativo (notizia, intervista oggettiva, conversazione oggettiva, reportage); testo informativo/interpretativo (cronaca,

⁹ Pubblicato fino al 1857, con un intento sia didattico che di intrattenimento, con caratteristiche dunque innovative per la stampa dell'epoca (v. Salcines de Delas, 2002: 35).

¹⁰ A questo proposito ad esempio Haro Tecglen osserva: “Voy un poco más lejos de la relación literatura - periodismo para suponer que todo periodismo es literatura, escritura, relato, crónica, narración de una noticia. Será mala o buena, mejor o peor escrita, deleznable o admirable: pero es literatura” (Haro Tecglen, 1998).

intervista “soggettiva”, reportage interpretativo); testo interpretativo (analisi); testo di opinione (editoriale, critica, articolo, saggio). (Puertas, 2011: 50).

Peraltro, anche per quanto riguarda il binomio giornalismo e traduzione, bisogna constatare quanto sia complesso definire chiaramente una linea che segni i confini dei rispettivi ambiti. È noto infatti che in alcuni giornali è determinante per alcune sezioni, o addirittura per l'intero quotidiano, la traduzione di articoli, o di notizie. È impensabile allora concepire la stampa senza la traduzione. Questo rapporto si intensifica inoltre nel corso degli anni, soprattutto con l'internazionalizzazione dell'informazione. Sia in Italia che in Spagna, il ricorso alla traduzione sulla stampa inizia ad essere più frequente con la nascita delle agenzie di stampa, nell'Ottocento e nel corso del Novecento soprattutto durante la seconda guerra mondiale, e con la maggiore diffusione delle notizie su avvenimenti nazionali e internazionali (Forno, 2012: 161 e ss.; 230 e ss. Bani, 2007: 40 e ss.). Le agenzie di stampa nascono in Europa all'incirca a metà del XIX secolo, per poi espandersi e divenire delle vere e proprie organizzazioni cosmopolite che elaborano e diffondono notizie di vario tipo e in cui lavorano vari professionisti multilingue. Oggi sono ormai diffuse a scala globale e sono garanti della distribuzione dei due terzi dell'informazione pubblicata nel mondo¹¹.

La traduzione garantisce dunque il flusso di notizie a livello nazionale e internazionale ¹². È ormai inconcepibile il giornalismo senza l'attività traduttiva e in questo senso riportiamo quanto sottolinea tra l'altro anche Hernández Guerrero:

¹¹ Per un'analisi esaustiva del giornalismo obiettivo “di notizie” e la nascita delle agenzie giornalistiche e le sue ripercussioni per la scrittura, verso uno stile più asciutto e referenziale v. Bergamini, 2013.

¹² I mezzi di comunicazione di massa sono gli agenti più importanti sia per la trasmissione dell'informazione che per il dibattito culturale laddove la “realtà internazionale” viene determinata da un flusso frammentato e globale di notizie, opinioni e riflessioni. I testi giornalistici diventano così un prodotto globale, definito da leggi di mercato e da un sistema commerciale informativo internazionale. Si parla così di “circolazione di flussi globali” dato che grazie alla traduzione si attivano fenomeni di comunicazione internazionali e globali (Hernández Guerrero, 2009: 10-17).

La política de traducción en estos medios responde a criterios de rentabilidad económica: resulta menos costoso recurrir a fuentes externas para obtener la información que producirla con medios propios, y esa primera opción implica traducir. (Hernández Guerrero, 2009: 24).

Tuttavia va detto che vi sono diversi livelli nell'uso della traduzione e sono innumerevoli le ragioni che determinano la trasmissione di una notizia (e di un testo) in un nuovo contesto culturale. Testi tradotti appaiono naturalmente anche nella sezione culturale, per esempio nel caso di reportage o resoconti di viaggio di giornalisti e scrittori, come il testo di cui si propone qui la traduzione.

Bisogna sottolineare a questo proposito che analizzare gli stretti legami tra l'attività della traduzione e il giornalismo significa affrontare questioni e ambiti molto eterogenei tra loro. In primo luogo, indipendentemente dalle questioni più tecniche, legate alla traduzione specialistica dei vari sottogeneri, che non è oggetto di questo lavoro, e prima di analizzare il contesto traduttivo-giornalistico, ci sembra utile qui menzionare nelle linee generali le caratteristiche della scrittura giornalistica moderna.

Oltre ai principi di veridicità e libertà, una notizia coerente, e che “funzioni” anche per il nuovo pubblico deve osservare anche un principio di “sincerità” legato a quello di veridicità, dato che il lettore deve percepire come reale e “sincero” un avvenimento di cronaca o una notizia di altro genere. Si parla in questi casi di autenticità del discorso pubblico e della sfera degli avvenimenti pubblici. Ciò avviene perché il lettore, non avendo accesso al testo o all'articolo originale, deve poter credere che quello che sta leggendo o su cui si sta documentando sia una versione veridica e precisa dei fatti. Veridicità e sincerità della notizia variano in base ai contesti culturali a cui sono rivolti e alla politica interna delle testate giornalistiche. Le notizie internazionali vengono riportate così in maniera diversa in base al canale di trasmissione, ed ogni giornale può potenzialmente “familiarizzare” o “estraniare” la versione dei fatti. Questi principi e la pertinenza dei contenuti,

stabiliti dalla cultura in questione, sono dunque “variabili culturali” (Bielsa/Bassnett, 2005: 117-131).

una struttura fissa a piramide invertita e da una consequenzialità logica e oggettiva dei fatti; 2) interpretativo, nel quale l’informazione viene arricchita da opinioni o riflessioni personali e soggettive; 3) argomentativo, l’esposizione di idee e di riflessioni rispetto a fatti di cronaca o notizie. La differenza tra i vari tipi di genere testuale è però a volte impercettibile, dato che possono fondersi stili e contenuti di varie tipologie laddove la funzione prevalente è comunque quella comunicativa (Hernández Guerrero in Cortés Zaborras -Hernández Guerrero, 2005: 89-91). Un’efficace sistematizzazione generale degli ambiti in cui la traduzione occupa un ruolo fondamentale nei vari settori giornalistici potrebbe essere quella riportata qui di seguito (De Jongh, 2012:6):

1. Traduzione di notizie generali (da agenzie di stampa, documenti, ecc..).
2. Traduzione di articoli (testo integrale o con omissioni in base alle esigenze di spazio e di norme della testata) acquisiti da periodici in altre lingue (quotidiani o riviste).
3. Traduzione di saggi giornalistici.
4. Redazione di articoli in base ad elementi tradotti da altre lingue e culture (inchieste, interviste e documenti).

Dall’excursus tracciato si evince così che la traduzione per la stampa implica una serie di competenze complesse, poiché costituisce un settore articolato e con tratti distintivi e specificità diversi, a seconda anche del supporto e delle pratiche sociali legate alla trasmissione dell’informazione. Nei paragrafi successivi si tenterà così di offrire un quadro delle questioni traduttive di testi giornalistici e giornalistico-letterari.

2.3. La traduzione di testi giornalistici e giornalistico-letterari

2.3.1 La traduzione di testi giornalistici

Il caso della traduzione del testo moraviano che si è scelto qui rientrerebbe dunque nel secondo o nel terzo settore dello schema riportato nel paragrafo precedente, ambiti sicuramente più vicini alla traduzione di testi letterari, sia come tipologia di difficoltà, strategie e procedimenti¹³, che come possibilità di collocazione del testo meta, cioè giornalistica o nel contesto di raccolte e antologie. L'ultimo settore è infine quello che rientra nell'ambito professionale dei corrispondenti all'estero.

Per quanto riguarda il primo ambito della sistematizzazione proposta anteriormente, ovvero la traduzione di notizie generali (di agenzie di stampa, ecc..), e per sottolineare ulteriormente il profondo nesso tra giornalismo e traduzione sulla scia di quanto si è affermato prima, si può aggiungere che le agenzie di stampa internazionali sono da considerare il nucleo e il motore principale del lavoro di chi si occupa di informazione e di trasmissione interculturale e interlinguistica. C'è da notare a questo proposito l'assenza della figura del traduttore tradizionale, e la presenza invece di una marcata cooperazione tra figure con diverse competenze, come i traduttori-redattori, i giornalisti o i trascrittori, per la produzione di contenuti che possano soddisfare le esigenze del pubblico a cui si rivolgono. In questi termini diventa difficile tracciare una barriera tra il giornalista e il traduttore poiché entrambi lavorano all'editing del testo.

La posizione del traduttore all'interno ad esempio di un'agenzia di

¹³ Per quanto riguarda le definizioni di procedimenti traduttivi, come categorie descrittive del tipo di operazione di cui è frutto il testo meta, qui, e successivamente nell'analisi della traduzione di *Diario Avorio* (quarto capitolo di questo lavoro), si veda per la sistematizzazione dei procedimenti, delle tecniche e delle strategie di traduzione della stilistica comparata: García Yebra 2008; Inoltre anche gli studi precedenti: Hurtado Albir 2001; García Yebra 1984; Vázquez-Ayora 1977.

stampa sembra essere quindi piuttosto indefinita. Ciò accade perché si tratta spesso di un professionista “invisibile”. L’elemento che accomuna la traduzione convenzionale a quella giornalistica che comprende la redazione è in realtà solo la produzione di testi. (Bielsa/ Bassnett, 2009: 92-93).

Nella maggior parte delle agenzie di stampa l’informazione viene trasmessa soprattutto grazie al processo di traduzione e il lavoro spetta a professionisti che, oltre a tradurre, hanno il compito di selezionare, adattare, inviare, verificare, correggere e infine sviluppare o ridurre una determinata notizia. La notizia tradotta deve essere infatti culturalmente accettabile per un pubblico quanto più vasto possibile.

La riformulazione della notizia e il trattamento degli elementi che fanno parte della titolazione dipenderanno poi dai criteri determinati sia dall’orientamento del giornale, sia, e in particolar modo, dal tipo di pubblico dei lettori meta, culturalmente diverso da quello del contesto d’origine. Dunque è necessario adattare le notizie e renderle leggibili, chiare e pertinenti.

D’altra parte, nel contesto della traduzione di veri e propri articoli (il secondo ambito) per testate giornalistiche si riscontra con frequenza una tendenza a “interpretare” piuttosto che a “tradurre” il testo originale¹⁴. L’addomesticazione e lo straniamento, già menzionati come poli estremi dell’approccio traduttivo sono in effetti strategie fondamentali nella traduzione giornalistica per la fase di localizzazione (per la scelta degli espedienti che permettono di rendere fruibile l’articolo nel nuovo canale), operazione che garantisce il flusso di notizie tra comunità linguisticamente e culturalmente diverse. Questi due poli estremi tra cui oscilla la pratica della traduzione, sono in definitiva le macrotecniche o principi designati anche da Gideon Toury (Toury 1995) come adeguatezza (il testo meta è *source-oriented*; ovvero prevalgono i tratti distintivi e gli elementi culturali dell’originale) e accettabilità o efficacia (il testo meta è *target oriented*, ovvero prevalgono le

¹⁴ La riformulazione e riedizione del testo sono tendenze molto diffuse; si parla spesso dunque di adattamento dei testi e dei contenuti e di un lavoro di interpretazione del testo e non di traduzione in senso tradizionale (Bielsa/ Bassnett, 2009: 56-57).

convenzioni linguistiche e culturali del contesto ricevente). Lo spazio in cui il traduttore si muove tra queste due posizioni contrapposte, e la possibilità di una sorta di compromesso tra esse, dipendono in definitiva dal committente (e dalle norme della testata giornalistica) e sono determinanti per le concrete scelte operative in termini di microstrategie e procedimenti. Gran parte dei testi tradotti per i giornali si riferiscono a notizie, e nel contesto della lingua meta inoltre risulteranno spesso molto diversi rispetto al contesto di partenza. L'elemento che resta sicuramente "incontaminato" nella traduzione è il contenuto, mentre forma, stile e posizione all'interno della testata possono subire cambiamenti nel passaggio dalla collocazione originale a quella del testo meta. Anche nel caso in cui si scelga l'accettabilità, il traduttore deve comunque far ricorso a strumenti paratestuali e integrazioni informative per il lettore. Nella traduzione di articoli giornalistici di tipo informativo, il testo sembra essere mutato profondamente dal suo originale per adattarsi alle forme e ai contesti comunicativi nuovi. Il nuovo articolo prodotto dalla traduzione subisce cambiamenti che interessano l'aspetto contenutistico, stilistico e formale. Cambiamenti e adattamenti dello stesso tipo vengono eseguiti anche per le traduzioni di articoli interpretativi che si adattano completamente al nuovo formato e lasciano l'originale immutato solo nel suo corpo informativo.

Il processo traduttivo, visto in questi termini, funge così da garante della produzione di un contenuto, quindi della "sopravvivenza" di un testo che deve la sua diffusione a un traduttore, spesso anonimo o "invisibile"¹⁵. Le caratteristiche della traduzione per la stampa sono così nella maggior parte dei casi l'invisibilità del traduttore e soprattutto la chiarezza e trasparenza informativa¹⁶.

¹⁵ Il concetto di invisibilità rimanda principalmente alla nota monografia di Lawrence Venuti (*The translator Invisibility*, 1995) e fa riferimento alla trasparenza del filtro della traduzione nel testo tradotto, cioè al fatto che il testo meta deve risultare "pulito", perfetto, come se fosse stato scritto direttamente in quella lingua, scorrevole e senza alcun intoppo. È stato però esteso, anche alla problematica situazione del traduttore, spesso "invisibile" poiché non è prevista l'indicazione del suo nome, accanto a quello dell'autore, sebbene il suo ruolo sia fondamentale nella trasmissione del testo.

¹⁶ Chiarezza e trasparenza informativa sono garanti della circolazione di un'informazione inalterata, ma che, paradossalmente, deve però adattarsi a molteplici contesti di ricezione, caratteristica questa associata alla globalizzazione dell'informazione (Hernández Guerrero,

Le trasformazioni che riguardano il testo tradotto o rielaborato comportano così riflessioni su alcuni elementi specifici come il titolo e il sottotitolo, l'omissione delle informazioni ritenute superflue, l'aggiunta di una nuova informazione rilevante nel nuovo contesto ricettivo, l'ordine dei paragrafi e della posizione di un certo articolo all'interno del giornale e la sintesi dell'informazione. Per questo motivo, chi si occupa di traduzione per la stampa viene definito normalmente anche "giornalista traduttore" o "redattore traduttore".

Si tratta dunque di un ambito professionale specifico e concreto e, quando si parla di traduzione giornalistica, si fa riferimento sia a un'attività di traduzione nel senso tradizionale del termine, che a procedimenti più simili alla vera e propria riformulazione e all'adattamento di un testo alla cultura ricevente¹⁷. Visto il carattere variabile non solo della modalità di trasmissione, ma anche di canali e contesti, la finalità e le caratteristiche della traduzione giornalistica potrebbero essere riassunte come segue: garantire la trasmissione dell'informazione, indirizzare la traduzione a un pubblico di massa, rivolgersi a un ambito linguistico-culturale determinato, e utilizzare un mezzo specifico che influenzerà gli aspetti formali del testo tradotto. Il traduttore per la stampa sarebbe dunque in questo senso anche un revisore e "ritraduttore", un "correttore di stile", a cui è richiesta duttilità, versatilità, capacità di sintesi, precisione, chiarezza e rigore, una figura che svolge una duplice funzione di mediazione, sia come traduttore del testo che come redattore. (Hernández Guerrero, 2009: 32-33).

A questo proposito ci sembra pertinente la definizione di traduttore giornalistico proposta da José Manuel Vidal:

2009: 15).

¹⁷ Secondo Reiß e Vermeer (1991: 58), ogni atto traduttivo in realtà è una riformulazione del prototesto nella lingua meta, ma anche trasmissione di contenuto che deve necessariamente tener conto del contesto culturale di destinazione. La traduzione in questo senso è anche atto di mediazione interculturale finalizzato all'immissione nell'enciclopedia della cultura di arrivo di quegli elementi dell'enciclopedia della cultura di partenza trasmessi dal testo tradotto. Il fenomeno dell'adattamento dei riferimenti enciclopedici nei testi tradotti va infatti oltre gli aspetti puramente linguistici e colloca il traduttore nell'ambito specifico della mediazione.

El traductor de prensa es, quizás por la propia naturaleza del medio para el que traduce, un recreador, un escritor, delimitado por la idea que debe recrear y por el género periodístico en el que tiene que verter su traducción. (cit. in Bielsa/ Bassnett, 2009: 57)

La traduzione diventa così anche un'attività consapevole dal punto di vista culturale. Non si tratta di traduzione pura, ma di un adattamento al contesto, di una localizzazione di contenuti, di un tentativo reale di comunicazione interculturale da parte di un traduttore, che dev'essere anche specialista del linguaggio e dell'edizione di testi, dunque un traduttore/editor o un traduttore/linguista (Bielsa/ Bassnett, 2009: 144).

Il testo giornalistico tradotto o riformulato diventa un testo nuovo che differisce in vari punti da quello originale, e in un certo senso il lavoro del traduttore per la stampa è analogo a quello del giornalista, dato che entrambi i casi il processo redazionale è parte integrante della resa del testo¹⁸.

Nella stampa spagnola, i “Libros de estilos”¹⁹ rappresentano una guida per risolvere anche eventuali problemi di traduzione soprattutto di lessico. L'obiettivo di tali manuali è quello di evitare interferenze, soprattutto nel caso di concetti o termini stranieri, stabilendo dei criteri di uniformità (Hernández Guerrero in Cortés Zaborras-Hernández Guerrero, 2005: 165-166).

Il traduttore-redattore del nuovo testo ha dunque spesso la

¹⁸ Per quanto riguarda i testi informativi si può parlare di equivalenza dinamica o di contenuto, cioè di fedeltà al contenuto del testo originale, manipolato prima di essere nuovamente codificato come testo giornalistico nella nuova cultura. Il cambiamento maggiore riguarda infatti il canale o il mezzo in cui passa il nuovo testo che mantiene in fondo la stessa funzione, che è quella di informare (Bielsa/ Bassnett, 2009: 66-67).

¹⁹ I “Libros de estilos” o “Manuales de estilos” sono a tutti gli effetti una guida per le norme di redazione giornalistica. Si tratta dunque di un vademecum delle varie testate giornalistiche per unificare e normalizzare i criteri linguistici, comunicativi e tecnici utilizzati per la comunicazione editoriale. Per un approfondimento sulle funzioni e modalità di questo tipo di pubblicazioni v. Alcoba 2009.

responsabilità di introdurre per la prima volta un nuovo concetto o un nuovo termine, diventando così garante della trasmissione di una nuova realtà. Tra i principi della traduzione giornalistica, la qualità linguistica è di fondamentale importanza. Il criterio della coerenza semantica è rilevante per l'aspetto della resa del lessico, in cui si verificano i cambiamenti più evidenti, volti a trasmettere adeguatamente il significato globale nel sistema ricevente, introducendo nuovi simboli e nuove realtà.

Questa pratica viene sottoposta a due principi fondamentali: la velocità e la gerarchia. Soprattutto i testi di cronaca seguono un canone preciso in cui prevalgono gli elementi più importanti rispetto a quelli secondari, in uno schema che idealmente si configura come una piramide invertita²⁰. Tale schema, dettato dai principi di chiarezza e concisione, non è applicabile però a tutti i testi giornalistici ed evidentemente non si addice a quelli di indole saggistico-letteraria, com'è il caso del nostro testo.

In definitiva la traduzione giornalistica, proprio per la pluralità di scritture cui deve far fronte non può essere definita come traduzione tecnica, ma piuttosto come traduzione "speciale", dato che comprende un'enorme varietà testuale e una grande molteplicità tematica e contenutistica.

2.3.2. Intorno alle strategie traduttive dei testi saggistici e giornalistico-letterari

Dopo aver illustrato alcune questioni generali sulla traduzione di articoli e testi giornalistici in senso lato, si affronteranno qui invece in maniera contrastiva aspetti più specifici di traduzione saggistico-letteraria o

²⁰ La regola della piramide invertita è una delle strategie più diffuse e citate nella scrittura giornalistica (insieme a quella delle 5 W e della scrittura modulare), che propone un sistema multilivello per cui si parte dai fatti importanti per aggiungere poi i dettagli. L'obiettivo di queste tecniche è la velocità della comunicazione e la chiarezza (v. a questo proposito per esempio Anichini, 2003: 97; 207 e ss.).

giornalistico-letteraria. Per il lavoro di resa in italiano di *Diario Avorio* che qui si presenta si è ipotizzato un incarico di tipo editoriale, cioè con una collocazione in un volume, che pertanto si inquadrebbe nel terzo ambito della categorizzazione a cui si è fatto riferimento nel paragrafo precedente, cioè a quello della traduzione di saggi.

Il confronto tra le diverse strategie di traduzione giornalistica e saggistica ci sembra particolarmente interessante soprattutto nella fase di valutazione e scelta del tipo di tecniche e approcci da adottare.

Con la definizione testo saggistico o giornalistico-letterario, sempre in riferimento a un prototesto su pubblicazioni periodiche, ci riferiamo qui in generale a articoli o saggi di cultura (articolo di fondo, o di «terza pagina», *elzeviro*, o *reportage*), testi non necessariamente incentrati dunque su argomenti di attualità, spesso di grandi firme della letteratura, o intellettuali, come, in contesto italiano, oltre ad Alberto Moravia, Leonardo Sciascia, Carlo Ginzburg, Oriana Fallaci, o, in ambito spagnolo, Mario Vargas Llosa, Javier Marías, Rosa Montero, ecc... . Questo tipo di articoli, pertanto, in traduzione possono più facilmente trovare una collocazione spazio-temporale diversa (rivista specifica, volume, antologia di testi dell'autore, o antologia tematica). Si tratta in definitiva di un ambito di testi che spesso si inseriscono nell'ambito della non-fiction²¹.

La differenza tra questa tipologia testuale e i testi scientifici o settoriali, o quelli giornalistici di altre tipologie (cronaca, attualità economica o politica) è naturalmente il maggior rilievo che assumono gli aspetti stilistici. Rispetto agli articoli scientifici (con una forte denotatività o referenzialità), i saggi si

²¹ Anna Bertini fa notare a proposito del rapporto tra giornalismo e letteratura la differenza tra la non fiction come via del giornalismo (“Una terza via maturata grazie alle esperienze dell’*elzeviro*, del *reportage*, di giornalisti e cronisti dalla particolare sensibilità letteraria”) e la non fiction come via della letteratura (“quelle che invece sono tradizioni che ibridano i due ambiti in oggetto e che mettono le basi per l’evoluzione della narrativa postmoderna”). In quest’ultimo caso “c’è, da parte dello scrittore, la chiara intenzione di produrre un testo letterario ma non inventato: non si fa cioè giornalismo, ma si racconta, con gli strumenti del romanzo, quello che potrebbe essere un tema giornalistico, o comunque un fatto reale”. Nel caso dei testi giornalistico-letterari si tratta della “tradizione, tutta italiana, per cui il giornalismo nasce e si sviluppa come fenomeno geneticamente letterario: la sua lingua è letteraria, i suoi professionisti sono letterati” (Bertini 2013:87).

caratterizzano per una più alta presenza di rimandi connotativi e intertestuali e il flusso argomentativo inoltre viene condotto senza obbligatori e puntuali riferimenti alla letteratura settoriale. Mentre in un articolo scientifico tutte le affermazioni devono derivare o da altri articoli scientifici citati, oppure da esperimenti empirici o studi inediti, in un testo di tipo saggistico, anche su tematiche scientifiche, si danno invece spesso per scontati determinati riferimenti.

Il rimando intertestuale nel saggio può essere dunque implicito, poiché l'obiettivo non è quello di riferire le ultime novità su un campo di ricerca per aggiornare la comunità internazionale, quanto quello di offrire delle riflessioni di tipo più generale o metodologico. Questo carattere più di riflessione generale è tipico del saggio filosofico, genere di cui il saggio viene considerato un'estensione ad altri campi del sapere (scienza, linguaggio, politica, cultura, costume, società, letteratura).

Considerando poi le differenze con il testo letterario, bisogna osservare che il saggio tratta spesso un campo organizzato del sapere o contiene osservazioni dell'autore su un tema di interesse sociale, storico o culturale, relazioni su questioni di interesse nazionale o internazionale.

Da ciò scaturisce che la traduzione di testi giornalistico-letterari, ovvero del cosiddetto giornalismo d'autore, non rappresenta un settore a sé stante nella tradizionale tipologia delle sottocategorie traduttologiche. (raccolte nei gruppi "traduzione letteraria" e "traduzione tecnica"). Non tutti gli ambiti infatti si escludono a vicenda: la traduzione editoriale (macro-categoria che riguarda in generale la traduzione per case editrici o gruppi editoriali), quella giornalistica, saggistica e letteraria hanno un ampio insieme comune. Le difficoltà terminologiche nella traduzione saggistica sono ad esempio spesso sia quelle della traduzione settoriale che quelle altamente connotative tipiche della traduzione letteraria.

Nella traduzione saggistica i testi meta si adattano soprattutto ai canoni estetici della cultura d'arrivo e possono essere solo in parte manipolati per far

fronte alle questioni culturali o di politica editoriale (transediting, transcreazione, ecc...).

Rispetto alla risoluzione di problemi di resa della lingua dei testi giornalistici, testi di non-fiction e testi letterari va detto che il mito della ricercata oggettività della lingua giornalistica, e dunque di una differenza sostanziale nella traducibilità, decade, se si considera che la comunicazione non può prescindere dell'ideologia, dalla cultura e da altri fattori che condizionano l'interpretazione della realtà. In questo senso le difficoltà di traduzione riscontrabili in queste tipologie testuali sono equiparabili. Il linguaggio infatti non è soltanto uno strumento che definisce la realtà, ma deve essere concepito come la forma e la maniera attraverso la quale ogni individuo la interpreta. Da questo punto di vista il linguaggio giornalistico, come mezzo per costruire la rappresentazione della realtà, non può essere considerato meramente denotativo ed oggettivo. La connotazione, "virtualmente presente in tutti gli atti linguistici" (Chillón, 1999: 46-51), non è solo prerogativa infatti di un testo letterario, ma è una dimensione comune a tutte le forme del linguaggio. Cade così in un certo senso la distinzione tra linguaggio standard o formale e linguaggio poetico o letterario, ereditata dalla linguistica strutturalista russa, che in un primo momento colloca lo "stile giornalistico" nell'ambito della lingua standard ed esclude qualunque interferenza del linguaggio letterario e soggettivo.

Anche l'aspetto della varietà lessicale, presente nei testi sia giornalistici che letterari, rafforza queste argomentazioni, visto che la lingua è un sistema aperto e variabile, come afferma Bertinelli:

(...) la lingua ha la capacità di rappresentare o trasmettere conoscenze e significati, è un sistema aperto, suscettibile ad ogni momento di variazioni, di perdite e di arricchimenti, un sistema che, permettendo ai parlanti grandi possibilità di scelta, consente così di testimoniare, tramite le parole, un modo diverso di porsi di fronte ai cambiamenti umani e sociali e una diversa, individuale maniera di sentirli o

interpretarli (Bertinelli, 1994: 41).

Sara Bani ricorda che i testi giornalistici d'autore vengono spesso scelti da varie testate per la traduzione, soprattutto per il prestigio della personalità straniera e a questo proposito osserva:

I testi tradotti che portano il nome di un personaggio riconosciuto a livello internazionale generalmente occupano un posto di primo piano all'interno della testata e sono pubblicati in prima pagina o nella pagina dedicata alle opinioni e ai commenti. Ma le difficoltà aggiunte della traduzione giornalistica letteraria non comportano per il traduttore la possibilità di avere più tempo a disposizione. Se da un lato per chi traduce è impossibile modificare il fattore velocità, dall'altro il traduttore del giornalismo letterario ha il dovere di documentarsi il più possibile sugli autori che si trova ad affrontare per compiere bene il proprio lavoro (Bani, 2007: 91)²².

In linea generale una suddivisione, produttiva anche ai fini traduttivi, è quella tra testi stabili e testi, notizie o materiale informativo, instabili. Nel primo caso si tratta di testi derivanti da fonti meno manipolate, mentre il secondo caso è quello di articoli sottoposti a cambiamenti e trasformazioni, poiché tratti da documenti non inizialmente redatti per la stampa. La traduzione di notizie instabili è dunque meno legata all'originale.

Il flusso informativo globale ha subito un incremento notevole negli

²² Bani (2007: 9) fa anche riferimento a questo proposito anche alla maggiore visibilità del traduttore di testi d'autore, rispetto al traduttore di testi giornalistici riportando l'esempio dell'attenzione che vi dedica il *Libro de Estilo del País*, che consiglia esplicitamente di inserire in questi casi il nome del traduttore ("Las traducciones de artículos literarios o reportajes amplios en los que el manejo del lenguaje por parte del traductor sea un elemento de calidad del trabajo, en cuyo caso se hará referencia al autor de la traducción en una nota al pie de texto"; *El libro de Estilo*: 84, citato in Bani 2007: 91).

ultimi decenni e la tendenza riscontrabile nel linguaggio della stampa è sempre più la semplificazione. Proprio per questo motivo, soprattutto nel caso di articoli di provenienza instabile (come quelli di agenzia), nella scrittura giornalistica è più frequente l'addomesticazione ("domestication"), che implica dunque la manipolazione del testo affinché sia più agevole ricondurlo al pubblico di lettori culturalmente diverso da quello di partenza (Hernández Guerrero, 2009: 45-48).

Gli articoli di opinione, argomentativi, di critica letteraria, o giornalistico-letterari, come ad esempio le cronache di viaggio moraviane, sono invece testi stabili e la manipolazione può riguardare in questo caso solo adattamenti di singoli elementi al nuovo contesto ricettore, alla nuova situazione spazio-temporale e al nuovo canale di trasmissione. Si tratta soprattutto dei concetti culturali specifici e, come nota Hernández Guerrero, la tecnica traduttiva più frequente è quella dell'amplificazione, (Hernández Guerrero in Cortés Zaborras- Hernández Guerrero, 2005: 116-126), cioè l'esplicitazione di alcune questioni o elementi non decodificabili nella cultura di arrivo. In questo caso l'intervento non modifica il corpo dell'articolo, ma lo amplia allo scopo di una maggiore chiarezza e accessibilità per il nuovo pubblico, che non dispone degli stessi riferimenti culturali del lettore di partenza. Questo procedimento che fa parte degli espedienti di "ricontestualizzazione culturale" (Hernández Guerrero, 2009: 83), è possibile, a volte inevitabile, anche in testi più stabili, più fedeli all'originale, come gli articoli di opinione, o giornalistico-letterari.

2.3.3 La scrittura del reportage di viaggio e la traduzione

Data la collocazione originaria del testo moraviano proposto, si esaminerà nelle pagine che seguono il reportage di viaggio come tipologia giornalistico-letteraria in rapporto anche a possibili problematiche traduttive. Le osservazioni che qui si espongono intendono corroborare la nostra scelta, nell'ambito dello studio della produzione moraviana e dell'approccio alla

traduzione del testo, cioè quella di non operare una netta distinzione tra testi giornalistico-letterari e saggistico-letterari, o letterari. Tuttavia riteniamo necessarie queste riflessioni in quanto funzionali al discorso su traduzione, giornalismo e letteratura. Com'è stato osservato nei paragrafi precedenti, infatti, quando si fa riferimento al testo giornalistico, si allude in realtà a un insieme di diversificate tipologie testuali non uniformi in quanto a stile, funzioni e espedienti di scrittura.

Nonostante, come si sottolineava precedentemente, nell'ambito del giornalismo le tipologie e le modalità testuali non siano spesso ben definibili, il reportage è senz'altro il testo che più si avvicina a quello moraviano studiato e tradotto per questo lavoro di tesi. A questo proposito possiamo aggiungere inoltre che nell'analisi delle tipologie di scrittura giornalistica si verifica abitualmente una certa "fusione-confusione" tra la cronaca e il reportage, varietà testuali affini, che sfuggono dunque alla categorizzazione dettagliata dei generi.

È possibile tuttavia compiere anche una classificazione che permetta di distinguere due principali macrofunzioni. La prima è costituita dal concetto, fondamentale per chi si occupa di informazione, cioè dall'idea del "giornalismo come risposta". In questo senso l'attività giornalistica viene concepita come una "risposta", o come quell'insieme di notizie o rappresentazioni del reale che garantiscono l'informazione e la diffusione dei fatti reali a livello mondiale. La seconda macrofunzione è invece quella del giornalismo come "attività intellettuale", con basi teoriche e scientifiche grazie alle quali è possibile decodificare la realtà. Dal processo di interpretazione del reale dipende cioè la creazione giornalistica e la trasmissione di una realtà "generata" attraverso la notizia²³.

Analizzando dunque i reportage di viaggio in base a questa categorizzazione piuttosto ampia, c'è da osservare che i periodi più importanti

²³ Enrique de Aguinaga, *Hacia una teoría del periodismo*, in «Estudios sobre el Mensaje Periodístico», 2001, n.º 7, pp. 241-255, (nel saggio si affrontano tra l'altro diversi temi del giornalismo attuale, come per esempio lo spostamento dell'orizzonte d'attesa del lettore che legge un articolo tradotto o riadattato).

nella storia del giornalismo di viaggio e delle riviste di viaggio sono compresi tra gli anni '70 e '90 del ventesimo secolo. Negli anni 2000 sorgono poi testate giornalistiche di viaggio con precisi orientamenti e tendenze specifiche.

Queste tendenze editoriali rispondono non solo ad una crescente domanda di testi di questo tipo, dagli anni '70 in poi, con la crescita del fenomeno del viaggio come attività di svago, di guide di carattere giornalistico, saggistico e letterario, ma anche all'esigenza storico-culturale dell'esperienza di viaggio (Belenguer Jané, 2002: 118-124). Il caso esemplare in Italia è rappresentato dai testi di Alberto Moravia, i cui resoconti di viaggio occuperanno in un primo momento la terza pagina dei giornali, per poi approdare ad un canale di trasmissione letteraria.

Gli anni Novanta, in cui le riviste di viaggio diventano un settore ormai consolidato ed assumono forme e caratteristiche proprie, per poi slegarsi dal contesto puramente giornalistico, segnano anche una nuova differenziazione nell'ambito della figura del giornalista in base a profili specifici di giornalista "politico" o "letterato", ecc. La tipologia testuale giornalistico-letteraria, l'articolo di cultura, o il resoconto di viaggio viene così rivalutato alla stregua di un vero e proprio testo letterario, dato che al linguaggio asciutto del reportage di cronaca si contrappone quello più alto e ricercato dell'articolo di cultura e di critica letteraria. In questo senso si può parlare del giornalismo letterario come di un genere "ibrido".

Oltre a queste considerazioni di tipo estetico, è importante però aggiungere che i testi con collocazione giornalistica rispondono anche a criteri editoriali regolati da prospettive e dinamiche basate su potenziali lettori. In questi termini, il compito del letterato-giornalista sarebbe quello di "ampliare" o mutare continuamente e stabilire sempre nuovi "orizzonti d'attesa" (Nardi in Neiger, 1994: 84).

Peraltro va detto che le cronache di viaggio giornalistico-letterarie si inseriscono nell'ambito della letteratura di viaggio, definizione con la quale si intende spesso un insieme che contiene scritture e stili molto diversificati, dai reportage giornalistici (anche su riviste patinate), ai resoconti di grandi

scrittori, fino a racconti contenuti nelle guide turistiche o a opere di finzione. I diversi toni narrativi, registri stilistici, funzioni comunicative dei testi (da quella informativa a quella espressiva e affabulatoria), comunemente raggruppati sotto quest'etichetta hanno in comune il "tentativo della scrittura di raccontare l'esperienza dell'attraversamento dei luoghi, la percezione del movimento, l'ebbrezza della conoscenza geografica: in una parola, l'esperienza concreta e sfuggente del viaggio. Raccontare uno spostamento da un punto all'altro del globo, descrivere un paese straniero presenta al viaggiatore-scrittore un fondamentale problema di traduzione del visto e dell'ascoltato nella scrittura" (Squarotti-Balbis-Genghini, 2015). Su questa caratteristica della resa del vissuto esperienziale del viaggio si ritornerà più avanti, a proposito della natura di doppia traduzione nel caso della trasposizione in un'altra lingua di un testo di viaggio.

Sia in Italia che in Spagna, la letteratura di viaggio comincia ad avere ampia diffusione con l'aumento del turismo di massa, verso la seconda metà dell'Ottocento. Inizialmente le collane di libri o saggi su reportage di viaggio nascono per testi specialistici, quali guide, mappe e impressioni di viaggiatori, nati dall'esigenza di un intrattenimento durante il percorso. La tipologia del viaggio e la letteratura ad essa connessa diventa così sempre più specifica e specializzata, bisognosa di un riconoscimento e di una tradizione più solida.

Si incrementa così nell'editoria la diffusione della letteratura di viaggio, e anche i primi reportage e le cronache di viaggio giornalistiche nascono proprio da queste premesse, diventando testimonianza di un giornalismo professionale (Guagnini in Neiger, 1994: 260-265).

Bisogna comunque osservare che le caratteristiche testuali, e di conseguenza anche le strategie da adottare nella traduzione, sono di varia natura. La cronaca di viaggio pubblicata come reportage in pubblicazioni periodiche è opera infatti sia di giornalisti, come inviati speciali in un paese straniero o in una determinata area geografica con uno scopo informativo concreto, ma, come nel caso dei reportage moraviani, può anche essere frutto della penna di un letterato che offre le testimonianze dei suoi itinerari a un

giornale. Nel primo caso si tratta di testi di carattere più informativo, mentre nel secondo caso acquisisce particolare rilievo la componente narrativa. Come afferma José Luis Martínez Albertos, la cronaca di viaggio di un letterato e la cronaca dell'inviato speciale si differenziano proprio per la motivazione. La prima sarebbe dunque:

[...] un género más literario que periodístico: un pretexto para la literatura de escritores más o menos consagrados y que por extrañas razones –no precisamente informativas-ven la luz originariamente en las páginas de los periódicos. Se diferencian de las crónicas de enviado especial en que no responden a una motivación estrictamente periodística, sino diríamos, de relleno y prestigio del periódico (Martínez Albertos, 1983: 375).

Diana Salcines (1996: 196) sottolinea inoltre, a proposito della differenziazione tra le due modalità di cronaca di viaggio, il fatto che in un testo giornalistico l'avventura personale dell'autore non è l'elemento centrale. Il giornalista non racconta infatti il "proprio" viaggio, sebbene possa raccontare occasionalmente anche esperienze personali, ma trasmette invece fatti o curiosità sul luogo, dettagli storici, politici, antropologici, ambientali. L'obiettivo è offrire ai lettori un'idea, una chiave interpretativa del luogo visitato. Il giornalista interviene nel testo attraverso le sue opinioni, non come personaggio. In questo caso il discorso enciclopedico è costituito dai fatti che si riferiscono a quel luogo, le informazioni di ciò che avviene in quel luogo, sulle notizie da trasmettere al lettore. Questi testi contengono però anche un discorso letterario ripercorribile attraverso gli elementi più soggettivi e interpretativi:

Las crónicas de viajes contienen una gran carga subjetiva en las opiniones e interpretaciones que el autor hace de la noticia, y generalmente limitan lo que quieren que veamos dirigiéndose hacia un tema. Para ello, utilizan adverbios de duda, formas del verbo parecer,

etc...; y suele haber sugestión de ambientes y actitudes emotivas, así como elementos de retórica. Sin embargo, todos estos elementos valorativos deben ser secundarios con respecto a lo que se narra (Salcines, 1996: 197).

D'altra parte bisogna aggiungere che gli articoli di viaggio di scrittori non giornalisti hanno comunque quasi sempre un percorso che li riporta quasi naturalmente alla collocazione editoriale più strettamente letteraria. Spesso infatti molti volumi, frutto di esperienze di itinerari di scrittori in viaggio, provengono proprio dal contesto giornalistico, cioè raccolgono articoli pubblicati dapprima sulla stampa periodica. Tra gli autori italiani contemporanei, oltre ad Alberto Moravia, e naturalmente a Pier Paolo Pasolini, legato all'autore romano da un rapporto di amicizia e suo compagno di viaggio in India e in Africa, si potrebbero citare qui anche altri illustri reporter, come Guido Piovene, grande scrittore viaggiatore del contesto del dopoguerra, famoso soprattutto per il suo *Viaggio in Italia* (1957) che fotografa l'Italia del miracolo economico di fine anni Cinquanta; oppure Anna Maria Ortese, scrittrice giornalista e viaggiatrice dagli anni del dopoguerra ai primi anni sessanta; inoltre il giornalista e saggista Tiziano Terzani (1938-2004), profondo conoscitore del continente asiatico e sguardo critico dell'era della modernità e della globalizzazione; o ancora l'appassionato cronista di viaggi lenti e consapevoli, Paolo Rumiz (1947)²⁴.

Nel panorama giornalistico-letterario spagnolo contemporaneo tra gli autori che pubblicano diari di viaggio su giornali o riviste, poi raccolti in volume, ricordiamo, per esempio, Josep Pla (*Viaje en autobús*, 1942); Juan Goytisolo (*Campos de Níjar*, 1960); Miguel Delibes (*U.S.A. y yo*, 1966);

²⁴ V. soprattutto *L'odore dell'India* (1962) *La lunga strada di sabbia* (1959 sulla rivista "Successo" e in volume 2005), di Pier Paolo Pasolini (1922-1975); *La lente De America* (1953); *Viaggio in Italia* (1957), di Guido Piovene (1907-1974); *La porta proibita* (1984); *Un indovino mi disse* (1995), *In Asia* (1998), *Un altro giro di giostra* (2004), di Tiziano Terzani (1938-2004); *L'Italia in seconda classe* (2009), *La leggenda dei monti naviganti* (2007), *È Oriente* (2003), di Paolo Rumiz (1947); v. anche, tra i testi di viaggio più conosciuti dal grande pubblico: *Il grande sogno* (2015) di Matteo Pennacchi (1971); *Vado verso il Capo* (1996) di Sergio Ramazzotti (1965); *Italiani con valigia* (1997), *Un italiano in America* (2001), *Manuale dell'imperfetto viaggiatore*.

Camilo José Cela (*Páginas de geografía errabunda*, 1965); María Dolores Serrano de Llari (*Crónicas de las fronteras*, 1971); Manuel Vicent (*Ulises, tierra adentro*, 1986)²⁵.

Tornando però all'ambito più specifico della traduzione dei testi di viaggio, ci sembrano interessanti le riflessioni di Susan Bassnett, che propone un interessante parallelismo tra scrittori di viaggi e traduttori, basato sulla constatazione che in entrambi i casi ci si pone rispetto al lettore come mediatori di esperienze di alterità, in una sorta di riscrittura (dell'esperienza reale del viaggio, per lo scrittore; della resa di un testo di viaggio in un'altra lingua e cultura, per il traduttore) che le rende accessibili in maniera "addomesticata" in lingua e forma (Bassnett, 2004). Così come i traduttori, infatti, lo scrittore-reporter lavora con una fonte originaria, rappresentata dal viaggio in sé, che precede la stesura vera e propria e si iscrive in essa. Il viaggio rappresenta quindi il prototesto dello scrittore²⁶. Senza l'esperienza reale del viaggio, la cronaca odepórica diventerebbe infatti un racconto di finzione, così come senza un prototesto, non si parlerebbe di traduzione da una lingua all'altra, ma di scrittura originale. Si tratta in entrambi i casi di un viaggio e di una traduzione; per lo scrittore è il viaggio dall'esperienza al testo, mentre per il traduttore il viaggio è quello del testo da una cultura all'altra. Lo scrittore di viaggi produce dunque una sorta di traduzione di un'esperienza interculturale in un testo scritto. Ciò implica necessariamente un patto con il lettore, come spiega Bassnett:

At first glance, therefore, there appear to be parallels between translator and travel writers, for both produce versions of a

²⁵ Per un approfondimento sui testi e la letteratura di viaggio e in particolare sulle cronache di viaggio giornalistiche e letterarie in area spagnola v. tra l'altro Salcines 1996.

²⁶ "The journey is therefore the original text that is later inscribed in the written work that recounts what happened during the journey" (Bassnett, 2004: 68). Susan Bassnett si riferisce al caso più interessante di libri di viaggio medievali, quello dei *Travels of Sir John Mandeville*, con una complessa storia filologica e di traduzione, scritto nel 1356 secondo quanto dichiara l'autore nel testo, ma il cui primo manoscritto pervenutoci è del 1371, in lingua francese).

kind of journey. The translator explores a text written in another time and place and brings back his or her version of that exploratory process in the form of a translation. The travel writer produces a different kind of translation, a version of a journey that he or she claims to have undertaken. Both processes involve complex relationships with reader also. The reader is required to make a leap of faith and to trust both travel writer and translator. The assumption when reading a translation is that there is another, original text somewhere else which the translator has 'faithfully' reproduced. The assumption when reading a travel account is that the writer is 'faithfully' telling the story of an actual journey (Bassnett, 2004: 70).

Per quanto riguarda poi le strategie testuali adottate in queste due categorie di scrittura (quella dell'autore del T.O. e dell'autore del T.M.), Bassnett segnala la manipolazione, intesa come riscrittura, carattere insito sia nella scrittura di viaggio che nel processo traduttivo. Effettivamente, negli studi di traduzione fin dalle origini negli anni Settanta del ventesimo secolo l'attenzione si è andata gradualmente spostando, dall'analisi contrastiva binaria di testi scritti in due lingue diverse all'ambito più complesso del processo della traduzione, dello studio di ciò che accade quando si trasferisce un testo da un contesto linguistico e culturale a un altro. Mentre in passato ci si concentrava sull' "equivalenza" tra due sistemi linguistici, adesso si tiene conto di problemi complessi, come i diversi concetti di capitale culturale della contemporaneità, i diversi modelli di orizzonte d'attesa del lettore e di relatività linguistica e culturale (Bassnett, 2004: 71). Il significato dev'essere così "negoziato" dal traduttore che, soprattutto nel caso di testi di viaggio, ha il ruolo di mediatore interculturale tra due o più sistemi linguistici e culturali e a diversi livelli, com'è nel caso del nostro testo, in cui gli elementi culturali, i presupposti e gli orizzonti d'attesa di cui tenere conto sono quelli della cultura d'origine di Moravia e del destinatario del T.O., quelli delle aree e degli spazi geografico-culturali esplorati, e infine della cultura del ricettore del T.M., in

questo caso del lettore della traduzione spagnola.

Bisogna cioè che il traduttore presti la massima attenzione, come nota Sara Bani a proposito della traduzione del testo giornalistico e giornalistico-letterario, al modo in cui “contenuto culturale del testo di partenza e contesto culturale di emissione si vanno a combinare con un terzo fattore, il contesto culturale di ricezione del testo tradotto” (Bani 2007, 66).

In questa linea si prospettano tre fondamentali scenari/combinazioni che consideriamo particolarmente rilevanti soprattutto per la traduzione di testi di viaggio:

1) *Contenuto culturale del testo di partenza e contesto del testo di partenza vicini; contesto culturale di ricezione lontano.* Si tratta di una delle combinazioni più frequenti nella traduzione giornalistica e si verifica quando il T.O. riguarda tematiche molto vicine alla C.O. È il caso per esempio della traduzione in spagnolo di un testo italiano di viaggi all'interno dei confini nazionali. Il contenuto culturale del testo di partenza si inserisce dunque pienamente nel suo contesto culturale. L'autore, infatti, scrive in italiano per un giornale italiano, su luoghi e spazi italiani e potrà dare così per scontati molti elementi culturali e riferimenti condivisi con i suoi connazionali. Chi tradurrà invece il testo in un'altra lingua dovrà mediare tra la “diversa conoscenza del mondo” dei lettori dell'originale e dei lettori della traduzione e dovrà senz'altro risolvere la resa nella L.M. di un certo numero di riferimenti culturali che risultano oscuri per i ricettori del T.M. e di facile comprensione per quelli del T.O. Bani segnala inoltre, all'interno di questo primo scenario un'altra possibilità, cioè quella di una vicinanza meno percepibile a prima vista tra il contenuto culturale del T.O. e i suoi ricettori:

Ci sono poi casi meno evidenti di vicinanza tra il contenuto del testo di partenza e il contesto culturale di partenza, che si verificano quando per una qualsiasi ragione il contesto culturale di provenienza del testo giornalistico è particolarmente vicino a un altro contesto culturale. È ad esempio il caso dei paesi con un passato di potenza coloniale, come la

Spagna o la Francia, che tuttora intrattengono dei rapporti privilegiati con le loro ex colonie. I giornali spagnoli potranno dare per scontate informazioni sui paesi dell'America Latina difficilmente comprensibili per il pubblico italiano, ma più familiari a quello spagnolo. (Bani, 2007:68)

2) *Contenuto culturale del testo di partenza e contesto culturale di ricezione vicini; contesto culturale del testo di partenza lontano.* Si tratta ad esempio di testi stranieri che riferiscono di viaggi in Italia e la traduzione italiana:

In questo caso il traduttore italiano ha a che fare con testi in cui i riferimenti culturali sono spesso troppo espliciti o generici, perché pensati per un pubblico che non conosce la realtà italiana. Per rendere comprensibile la realtà italiana all'estero, l'autore straniero tende a generalizzare o semplificare certe questioni che, una volta ritradotte in italiano, dovranno necessariamente tornare a essere più precise. Da qui la necessità, da parte del traduttore, di uno sforzo mirato a reinterpretare alcune generalizzazioni operate nel testo originale. (Bani, 2007:68)

3) *Contenuto culturale del testo di partenza lontano; contesto culturale del testo di partenza e contesto culturale di ricezione vicini o lontani.* Questo scenario è quello più simile al nostro testo. È quello dei “testi pubblicati in un determinato paese che trattano di una terza realtà lontana dal contesto culturale di produzione del testo originale e di traduzione”; “l'argomento trattato non riguarda direttamente né il contesto culturale del testo di partenza, né il contesto culturale di arrivo”. (Bani, 2007: 69)

In questa costellazione la mediazione culturale è già operata dall'autore dell'originale. In ogni caso in fase di traduzione bisognerà comunque verificare se sono necessarie altre operazioni di mediazione per il nuovo pubblico in base alla maggiore o minore decodificabilità dei riferimenti culturali di questa terza cultura nella cultura meta (rispetto alla cultura del contesto di produzione del T.O.).

In definitiva, se è complesso definire stilemi e espedienti di scrittura di una costellazione testuale così variegata come la letteratura di viaggio, ancor più difficile risulta lo studio sistematico delle strategie e dei procedimenti tecnici più adottati nella traduzione dei testi di viaggio. Tuttavia, sulla scia del citato saggio di Susan Bassnett, risultano interessanti anche le riflessioni di Loredana Polezzi su traduzione di testi di viaggio e ricezione. La base dell'analisi è quella di un corpus di traduzioni inglesi di testi italiani di viaggio (soprattutto verso mete meno tradizionalmente presenti nella tradizione della letteratura di viaggio) pubblicati nell'arco di tempo che va dalla fine della seconda guerra mondiale alla caduta del muro di Berlino, date cruciali dal punto di vista storico-sociale e per il progressivo espandersi dei confini da poter valicare per spostamenti e viaggi di scoperta di nuove culture (dai reportage in medio oriente di Oriana Fallaci agli itinerari mitteleuropei di Claudio Magris). Lo studio della traduzione sarebbe così uno strumento euristico mirato alla comprensione e alla condizione di produzione, distribuzione e ricezione dei due testi, ma anche chiave per analizzare questioni di potere e rappresentazione di un certo ambito culturale, fattori centrali per le cronache di viaggio. Queste ultime, generate dal contatto con un'altra cultura, se trasferite in un'altra lingua risulterebbero frutto di una doppia traduzione e portatrici di una certa "opacità" che lascia spazio alla riscrittura e alla rilettura: "doubly translated, manipulated and ultimately opaque" (Polezzi 2001: 8). In questo senso l'approccio comparativo e lo studio dei meccanismi di transfer in un'altra cultura del testo, cioè del suo viaggio, metafora per eccellenza della traduzione, rappresenterebbe un antidoto contro una prospettiva ristretta e un'analisi tendenzialmente etnocentrica della tradizione della letteratura di viaggio (Polezzi 2001: 11). Chiudiamo così questo capitolo proprio con la definizione di scrittura di viaggio proposta da Polezzi:

Travel writing is a complex genre, often defined as hybrid or heterogeneous. Just as travel crosses boundaries, cultures and languages, so travel writing produces texts which are marked by alterity, by

distance, and by multiple allegiances, crossing fact and fiction, autobiography and description, ordinary life and extraordinary adventures. (Polezzi, 2001: 7)

3. La produzione letteraria e i testi di viaggio di Alberto Moravia

3.1. La produzione narrativa e i romanzi

In questa prima parte del capitolo dedicato alla produzione di Alberto Moravia si tenteranno di illustrare a grandi linee le tappe principali che segnano forme e temi della scrittura narrativa e saggistica dello scrittore²⁷. Nella fase di analisi e interpretazione del testo fonte, che precede la traduzione e revisione del testo meta, lo studio del percorso intellettuale dell'autore è infatti fondamentale per avviare il lavoro in maniera coerente e valutare non solo le possibili strategie, ma anche i procedimenti e le tecniche più consone alla resa di contenuti e forme nel nuovo contesto. Queste pagine sono dunque il risultato della fase di documentazione, premessa del lavoro applicato sul nostro testo. A questo proposito, ci sembra dunque interessante partire proprio dalle osservazioni e riflessioni di un traduttore per illustrare il percorso letterario di Alberto Moravia e il contesto in cui si colloca il diario di viaggio che si è scelto per questa tesi.

A vent'anni dalla morte dello scrittore, la casa editrice Bompiani pubblica, nella traduzione italiana di Sergio Arecco, la biografia, intitolata *Alberto Moravia*, di cui è autore il traduttore francese e scrittore René De Ceccaty²⁸. Considerato da molti anche un vero e proprio testo critico, il volume si sofferma anche sui rapporti con altri intellettuali, sui viaggi e sulle

²⁷ La bibliografia critica sull'opera di Moravia è molto vasta. Tra le monografie che affrontano la produzione complessiva dell'autore si rimanda in particolare a: Pandini 1973; Paris 2007; Manica 2004.

²⁸ René De Ceccaty (Tunisi, 1952), oltre a dedicarsi alla traduzione letteraria dal giapponese e dall'italiano, è anche scrittore e drammaturgo. Ha tradotto in francese molte delle opere di Moravia e di molti altri autori italiani del Novecento (Pier Paolo Pasolini, Umberto Saba, Rosetta Loy, Giuseppe Bonaviri, Andrea De Carlo, e molti altri, recentemente si è cimentato in una nuova traduzione della *Vita Nuova* di Dante; Weill 2017). Omaggio in occasione dell'anniversario dei vent'anni dalla morte di Alberto Moravia, la biografia viene pubblicata in Francia dalla casa editrice Flammarion nel 2010 e valutata positivamente dalla critica come vera e propria biografia intellettuale che riflette anche i rapporti con Pasolini, Morante e altri intellettuali stranieri (v. tra l'altro Elkann, 2010). Nello stesso anno Bompiani pubblica la traduzione italiana (De Ceccaty, 2010).

continue “fughe” di Moravia dall'Italia.

La stesura del saggio biografico di De Ceccaty è organizzata in base a punti chiave, tra cui l'esperienza dell'infanzia in sanatorio, il rapporto con le case editrici, le pubblicazioni dei romanzi, i primi viaggi e la collaborazione con i giornali italiani.

Nel gennaio del 2010, sul quotidiano «La Stampa», appare un'intervista di Alain Elkann a René De Ceccaty, in occasione della pubblicazione della biografia in Italia. Il traduttore e biografo sottolinea l'importanza della figura di Moravia per cogliere gli aspetti fondamentali del Novecento italiano e pone l'accento soprattutto sulla posizione di sostanziale libertà ideologica, che Moravia riesce a conservare sia perché mantenne sempre un certo distacco dalla concreta sfera politica che per la sua “propensione verso il futuro”.

De Ceccaty osserva inoltre, a proposito dell' “io” narrativo moraviano, che pur essendo onnipresente, nei racconti dell'esperienza vissuta in prima persona, non è per l'autore un espediente per descrivere se stesso, bensì un modo per “filtrare la percezione e la dialettica del sè e del mondo”, restando in parte “sommerso dal sogno”:

Non è un compito semplice scrivere la biografia di uno scrittore che ha sempre dichiarato di detestare il passato. Ed è ancora meno semplice dal momento che l'autore ha costruito in parallelo un'opera di finzione e un'opera di riflessione politica da leggersi in base a criteri diversi e insieme a una comune esigenza di comprensione del mondo e delle persone. Nel mio caso il compito è reso ancora più complicato, anziché facilitato, dalla familiarità che ho avuto con Alberto Moravia nel corso degli ultimi anni della sua vita. Ne traducevo i libri man mano che li pubblicava in Italia, a volte iniziavo la traduzione prima della loro pubblicazione in Italia. (...). (De Ceccaty; 2010: 5)

Effettivamente, un quadro storico della narrativa italiana contemporanea sarebbe impensabile senza la figura di Alberto Moravia, la cui produzione si colloca in un arco di tempo di più di mezzo secolo. Ritenuto autore “nazional-popolare”²⁹, anche per la fama internazionale della sua opera, Moravia è senza dubbio una delle voci intellettuali di maggiore spicco nel contesto culturale dell'Italia contemporanea. Dalla produzione dello scrittore traspaiono impegno e osservazione critica della realtà politica e culturale a lui coeva, sebbene, come si osservava prima, sempre da una posizione distaccata, ma propensa a intervenire nel dibattito delle idee, come dimostra la parallela traiettoria giornalistica. La pubblicazione nel 1929, de *Gli indifferenti*³⁰, segna una tappa iniziale importante di una carriera letteraria prolifica. Com'egli stesso afferma in varie occasioni (La Torre, 1987: 12), la macchina da scrivere diventerà presto il suo strumento di tortura. Con essa instaurerà un rapporto contraddittorio, di amore-odio e la ragione di questa relazione complessa tra scrittura e “carta bianca” è insita nella sua concezione dell'arte come mezzo per comprendere i meccanismi del reale. Moravia afferma che la scrittura è un mezzo conoscitivo ed è inoltre anche un modo per scoprire la ragione della scrittura stessa (Manica, 2004: 4).

Non sentendosi narratore, quanto piuttosto affabulatore, vive l'esigenza del narrare come qualcosa di congenito, come impulso oscuro e violento. Fin dall'età di nove anni ebbe in effetti una gran dimestichezza con la letteratura, attraverso la lettura privata, ad alta voce e per se stesso, di una gran quantità di romanzi. L'autore concepisce la scrittura come un “mestiere”, un rito di “stregoneria familiare”, convinto che attraverso l'arte sia possibile mettere in atto un processo di “autoincubazione dei contenuti dell'inconscio” (La Torre, 1987: 12). Da questo “vuoto di coscienza” sarebbero nati così i personaggi e le

²⁹ Sulla questione del carattere nazional-popolare si ritornerà più avanti in questo stesso paragrafo.

³⁰ *Gli indifferenti*, il primo romanzo di Alberto Moravia, scritto durante il soggiorno a Bressanone, viene pubblicato dalla casa editrice Alpes nel 1929. L'opera d'esordio, collocata dalla critica nel contesto del clima culturale del Neorealismo, riflette una personale interpretazione della realtà e del disfacimento della classe borghese dell'epoca, creatrice di valori inautentici e inutili, incarnati dal protagonista Michele, che diventa schiavo dell'indifferenza, del denaro e del sesso (v. Marsilio, 2020).

trame dei romanzi moraviani che, provenendo da una dimensione inconscia e inconsapevole, o forse anche “magica”, non sono influenzati o plasmati da intenzioni, pensieri e sensazioni, ma si fanno rivelatori dei misteri del reale (La Torre, 1987: 11).

Date queste premesse, la letteratura e l'arte diventano per Moravia uno stato di coscienza consapevole e veridico, e la scrittura è l'unica via d'uscita per una realtà priva di significati. In essa solo attraverso la produzione della parola scritta è possibile riempire il vuoto nato dalla “carta bianca”, dall'assenza di scrittura, contenuti e significati (La Torre, 1987: 13). L'espressione artistica è quindi di vitale importanza per Moravia poiché rappresenta la rivelazione di una realtà misteriosa che, seppur nata da un vuoto espressivo o creata da un fondo autobiografico, è più autentica perché valida in un determinato momento e portatrice di una complessità che, per quanto mutevole e transitoria, è in grado di supplire all'insufficienza del reale (La Torre, 1987: 57). In altri termini, Moravia concepisce l'arte come una via d'uscita da una sorta di vuoto esistenziale che viene colmato, o in qualche modo rimpiazzato, dalla produzione della parola scritta. Il mestiere di scrittore diventa quindi un atteggiamento intimo e personale, un meccanismo di rivelazione di significati e contenuti che seppur transitori diventano reali.

Naturalità espressiva e “serialità” sono i caratteri distintivi principali della prosa moraviana. Quest'ultima caratteristica gli valse la fama di scrittore “professionale” (Manica, 2004: 15). È stato infatti un intellettuale sempre attento ai temi più scottanti dell'attualità e la sua dedizione letteraria, inoltre, viene scandita da un ritmo costante e da una regolarità quasi burocratica, fattore che in parte giocò a scapito dell'ispirazione. Moravia credeva infatti che quello dello scrittore fosse prima di tutto un mestiere. In un'intervista a Renzo Paris (Manica, 2004: 29) confessa di non aver saputo vedere la politica “fuori dai limiti della classe” e che molti dei suoi romanzi, primo tra tutti *Gli indifferenti*, sono in realtà drammi e tragedie sotto forma di romanzo, nei quali l'azione dei personaggi determina il significato di fondo. Riconosce anche che i grandi avvenimenti della sua vita furono la scoperta di Rimbaud, Dostoevskij, Proust, Tolstoj e Baudelaire, poichè la letteratura aveva assunto

per lui un valore supremo. L'ammirazione e la passione per le letterature straniere rimangono sempre vive per Moravia come punti di riferimento per la scoperta di correnti letterarie e tendenze.

Sin dall'inizio, effettivamente, la letteratura è concepita come “risposta vitalistica” all'immobilità della malattia (Manica, 2004: 3) e l'incontro con essa avviene in effetti in quell'inferno che per Moravia rappresenta la tubercolosi che, insieme al fascismo, fu l'avvenimento che più segnò la sua vita. Per via di un errore di diagnosi e di cure insufficienti e inadeguate, la malattia si protrasse e la guarigione, grazie a nuove scoperte mediche degli anni Quaranta, pose fine a un periodo di prigionia e lotta tra sanatorio e ritorni a casa con lunghe giornate passate a letto (*Introduzione* di S. Casini, in Moravia, 2010: 16).

In quegli anni di convalescenza e ricaduta si colloca l'inizio della stesura del primo testo di Moravia, precedente persino a *Gli indifferenti*. Inizia infatti in queste circostanze a scrivere *Inverno di malato*³¹, considerato dalla critica una delle sue migliori opere (*Introduzione* di S. Casini, in Moravia, 2010: 26). Il lungo periodo passato in sanatorio appare in essa come un tunnel di noia e solitudine e si configura come una “sgradevole esperienza di vita”. Quest'idea darà luogo in seguito a varie riflessioni, all'analisi ed autoanalisi rispetto a nuove circostanze emotive che l'autore vivrà come forze vitali e rigeneranti. I mesi passati in solitudine sfociano dunque in un'esame della situazione psicologica e delle proprie circostanze, dando origine a pagine introspettive, piene di tristezza, ma anche pervase da un desiderio di rinnovamento spirituale. Moravia percepisce inoltre il momento dell'uscita dalla malattia come un periodo molto più lungo di quanto sia stato in realtà, poiché, com'egli stesso afferma, non si aspettava infatti di dover affrontare quello che in seguito chiamò “la malattia psicologica”, dalla quale fu ancor più difficile e lungo venire a capo (*Introduzione* di S. Casini, in Moravia, 2010: 29-49).

³¹ Pubblicato dalla rivista «Pegaso» nel 1930, il racconto rappresenta la realtà borghese del protagonista, Girolamo, che vive l'oppressione della sua condizione di malato, e incarna la stessa impotenza dello scrittore. Si tratta in definitiva di una narrazione degli ultimi due anni della malattia attraverso l'esperienza del personaggio principale.

D'altra parte, parallela alla stesura di *Inverno di malato*, che si conclude probabilmente subito dopo l'uscita de *Gli indifferenti*, è la corrispondenza con la famiglia Rosselli, con i cugini e soprattutto con la zia Amelia, alla quale confida sentimenti, emozioni, stati d'animo e speranze per una guarigione pronta e definitiva. La zia scrittrice ebbe sempre avuto una certa influenza su Moravia e rappresenta la sua fonte di ispirazione e ammirazione, soprattutto quando si intensificano i rapporti, durante il periodo della prima ingessatura e delle prime cure in sanatorio negli anni Venti. Inoltre il primo approccio con le opere di Fëdor Dostoevskij si deve proprio alla lettura di un libro del romanziere russo, avuto in regalo dal cugino Carlo durante i primi anni della malattia (*Introduzione* di S. Casini, in Moravia, 2010: 19-25).

In generale, la decisione dell'autore di dedicarsi all'attività letteraria è frutto anche della frequentazione e dell'incoraggiamento della zia scrittrice Amelia Rosselli. Con queste parole Moravia si rivolge alla scrittrice:

Tu sei stata in un certo modo la mia ispiratrice: ancora quand'ero piccolo tu mi hai incoraggiato a continuare per questa via – e se ho fatto qualche progresso lo debbo in gran parte a te.
(Lettera del luglio 1927, in Moravia, 2010: 135)

Sebbene Moravia si consideri quasi discepolo del grande romanziere russo, e ritenga che soprattutto la lettura di *Delitto e castigo* abbia inciso nella sua formazione più di tutti gli altri autori di riferimento, sostiene comunque che Marcel Proust sia stato il maggior narratore dei tempi moderni e che la sua opera sia fondamentale per cogliere i complessi aspetti della società contemporanea (Kibler, in Capozzi-Mignone, 1993: 90).

Tuttavia, cosciente della crisi del romanzo moderno dalle caratteristiche ottocentesche, vittoriane, e ormai inappropriate per il contesto novecentesco³²,

³² La crisi del romanzo degli anni '20 e degli anni '40 non intesa come vuoto espressivo dovuto alla mancanza di valori etico-morali, bensì come fenomeno che riflette una crisi di

Moravia sperimenta inedite forme di espressione letteraria. Nel primo romanzo, ad esempio, ricorre spesso a modalità narrative, in cui sono palesi suggestioni dalle forme di comunicazione allora in auge³³.

L'opera di Moravia è testimonianza, nel contesto della crisi di fondo della letteratura romanzesca della metà del XX secolo, della ricerca sul piano artistico di una soddisfacente "via d'uscita" che permetta di avvicinarsi a mutate esigenze sociali ed espressive, e che lo scrittore identifica, come già detto, nei grandi modelli stranieri del Novecento come Proust o Dostoevskij (Tellini, 2000: 209).

La svolta del romanzo degli anni '60 apre poi il dibattito su innovazione e tradizionalismo romanzesco, il cui nucleo centrale è rappresentato dalla questione della "leggibilità-illeggibilità" di un testo. A questo proposito, nonostante l'originalità dello stile, le critiche maggiori ai romanzi moraviani si riferiscono alla mancanza di "sperimentalismo d'avanguardia" e di apertura verso le nuove correnti (Menechella, in Capozzi-Mignone, 1993: 129). Pandini sottolinea inoltre la totale assenza di innovazione nella scrittura moraviana. Secondo il critico anche in età matura, fase in cui lo scrittore cerca di rinnovarsi nello stile e nelle forme narrative, sono palesi "monotonia, ripetizione e rara innovazione" e le sue opere si collocano nell'ambito di procedimenti narrativi naturalisti e realisti (Pandini, 1973: 92).

Nel 1966 Moravia pubblica su «Nuovi Argomenti»³⁴ alcune riflessioni sul romanzo *L'attenzione*³⁵, definendolo "il romanzo del romanzo", in queste pagine sostiene inoltre che la rappresentazione è in realtà proprio

più ampia portata (Farinelli, 1980: 16).

³³ V. a questo proposito l'interessante analisi di Agnese Marasca sulla questione formale nella genesi dell'opera, cioè la fusione della tecnica del romanzo con quella del teatro, come del resto dichiara lo scrittore stesso in varie interviste, e la forte impostazione drammaturgica del romanzo, sia nelle tecniche che nei procedimenti, che nel tipo di intertestualità nei confronti di Pirandello. (Marasca, 2015).

³⁴ Alberto Moravia, *Il romanzo del romanzo. Appunti per "L'attenzione"*, in «Nuovi Argomenti», n. 1, (gennaio-marzo 1966), p.3-13.

³⁵ *L'attenzione* viene pubblicato dalla Bompiani nel 1965, cinque anni dopo *La Noia*. Il romanzo è incentrato sul senso di inadeguatezza della realtà e sull'alienazione dell'individuo rappresentata dal protagonista Francesco, che si fa portatore di una denuncia dei rapporti umani inautentici.

l'“impossibilità di rappresentazione”. (Menechella, in Capozzi-Mignone, 1993: 130). Da questa posizione nasce una *querelle* sull'artificiosità del romanzo e sulla “letteratura della menzogna”. Illeggibilità e menzogna sono concetti ricorrenti nella riflessione sulle avanguardie. Secondo Moravia l'illeggibilità è il nuovo strumento del “discorso” dominante per garantire il controllo delle masse, mentre, al contrario, proprio i romanzi e i testi leggibili sono invece “testi validi”³⁶. La *querelle* si concluderà solo dopo lo scioglimento del Gruppo 63³⁷. Moravia riprese l'argomento nel 1971, considerando sconfitto il romanzo sperimentale (Menechella, in Capozzi-Mignone, 1993: 130-134).

La critica è concorde nell'affermare che la narrativa moraviana è un'indagine sul dramma esistenziale dell'uomo contemporaneo e proprio in questo senso è stato considerato uno scrittore monotematico. L'analisi moraviana del mondo borghese nell'Italia dell'epoca si concentra su temi come indifferenza, sesso e adolescenza, noia, conformismo, conflitto, avversione verso la famiglia, incomunicabilità, alienazione, elementi che tra l'altro appaiono chiaramente già nei titoli delle opere più note.

Sebbene si siano riscontrati forti elementi autobiografici in quasi tutte le opere narrative, lo scrittore adotta spesso un “tono indifferente, distanziante”, forse prodotto di quella solitudine che segnò profondamente la sua adolescenza e che rappresenta uno degli aspetti determinanti nella genesi della sua scrittura (Paris, 2007: 11).

Nei suoi romanzi la vita e le scelte dei personaggi appaiono influenzate in maniera evidente da due impulsi ineludibili: il denaro e il sesso. Quest'ultimo diviene spesso l'elemento che rivela il degrado morale delle

³⁶ Per quanto riguarda la polemica contro la neoavanguardia v. A. Moravia, *Illeggibilità e potere*, in «Nuovi Argomenti», 1967 (7-8), p. 3-12.

³⁷ Guglielmi ricorda, a proposito del gruppo 63 (a cui appartenevano fra gli altri anche Eco, Arbasino e Sanguineti) e della questione della leggibilità/illeggibilità, che ciò che si considerava morto era il romanzo ottocentesco, mentre si auspicava “un romanzo senza trama, che non raccontasse, scritto di parole che non dicono ma fanno”. La qualità del romanzo era allora la sua illeggibilità (“pensavamo che essere leggibili voleva dire cedere al facile, al consolatorio”). Guglielmi considera che Moravia era “un uomo al quale non sfuggiva il nuovo, ma aveva il torto di adoperare, come diceva Gianfranco Contini, una lingua grigia”, dunque un grande scrittore ma senza una lingua adeguata (Gnoli 2010). A proposito della polemica sul romanzo v. anche Giannuzzi 2013.

classi borghesi. Da questa prospettiva, emerge il “tipo” dell’intellettuale fallito che, pur consapevole della crisi che attanaglia la civiltà, ne resta prigioniero. Il mondo borghese è rivelatore dei mali dell'epoca e la crisi contemporanea è per Moravia soprattutto una crisi della civiltà industriale e borghese. Quest’ultima, come scrive Moravia ne *L'uomo come fine*³⁸, ha ridotto le persone a mezzo, modificando la percezione dell'individuo contemporaneo nei confronti della natura. A questo proposito scrive:

Il mondo moderno rassomiglia assai ad una di quelle scatole cinesi dentro la quale si trova una scatola più piccola, a sua volta involucro ad un'altra ancor più piccola e così via. Ossia l'incubo generale del mondo moderno ne contiene altri minori, sempre più ristretti, finché si giunge al risultato ultimo che ogni singolo uomo risente se stesso come incubo [...] Il mondo moderno rassomiglia a questi alberi che i giapponesi chiudono in scatole al fine di farli restare nani e contraffatti. Nelle contorsioni dei rami che non poterono crescere liberamente si legge un dolore muto ed eloquente. Il mondo moderno è come quegli alberi: tutti i rami delle sue attività sono storti ed evocano dolore³⁹.

Inoltre per Moravia, la prova che l'individuo moderno si sia auto-ridotto a mezzo dei suoi propri scopi, sta nella concezione del “dolore” come “conflitto dell'armonia”. L'uomo infatti non riesce più a indagare tra i desideri più remoti e a metterli in atto (Manica, 2004: 71). Peraltro è proprio nel saggio *L'uomo come fine* che Moravia raggiunge una concezione nuova, più matura e consapevole. Per l'autore la primordiale finalità dell'essere umano dovrebbe essere “l'attuazione della propria ragione”, cioè “l'attuazione di se stesso e non della ragione”. Quest’ultima infatti riduce l'individuo a schiavo nel contesto di

³⁸ *L'uomo come fine* viene pubblicato nel 1963 dalla rivista «Nuovi Argomenti», poi nel 1964 dalla casa Editrice Bompiani in una raccolta di saggi. Viene introdotto da Moravia in maniera critica il tema della “crisi dell'umanesimo” che caratterizza la società di consumo contemporanea che ha ridotto gli esseri umani alla stregua di un mezzo.

³⁹ A, Moravia, *L'uomo come fine*, Milano, Bompiani, 1980, p. 132; 135. V. a questo proposito anche Tellini, 2000: 134-135.

una società del benessere di cui invece dovrebbe essere il protagonista.

La posizione critica di Moravia è dunque rivolta contro la società del benessere che, con il razionalismo moderno, ha contraddetto la natura dell'essere umano riducendolo a mezzo del processo produttivo. Con *L'attenzione* si arriva all'ultima tappa di questa riflessione. La realtà borghese italiana di quegli anni per Moravia è inautentica, pertanto anche il romanzo lo è in quanto specchio della crisi. Tuttavia, queste considerazioni sono già presenti anche ne *Gli indifferenti*, dove l'ansia di autenticità del protagonista viene vanificata dalla consapevolezza che l'universo borghese si è ormai ridotto alla pura meccanicità esistenziale.

Ponendosi come “maestro colto” di una società fittizia e superficiale, ritiene la disperazione una condizione normale per tutti, ma vissuta pienamente solo dall'intellettuale. Le masse hanno bisogno infatti di credere in un “sistema” - religioso, morale, o filosofico -, mentre gli scrittori, dovendo plasmare delle “espressioni commerciabili”, vivono una crisi espressiva sia morale che intellettuale. Moravia sottolinea così il concetto di alienazione della modernità e sogna di vivere in un mondo “pre-borghese”, dal quale poter giudicare la realtà di uno stato di alienazione in cui le masse si trovano a vivere da sempre (Pandini, 1973: 41).

Dal concetto di alienazione marxista proviene quello di “reificazione”, poi sostituito da Moravia dalla “cosalizzazione”, che indica un processo di estraniamento della realtà materiale che rende l'individuo consumatore o soggetto passivo della realtà che lo circonda. I concetti astratti diventano quindi delle realtà concrete, dei veri e propri oggetti materiali. Secondo Moravia questa crisi è vissuta dunque dall'intellettuale in una duplice maniera, come persona e come artista che in una società di massa non trova uno spazio espressivo che accolga la sua opera. (Manica, 2004: 22)

In definitiva la “serialità” e la “naturalità espressiva” dei romanzi, di cui si diceva prima, rende Moravia uno scrittore che, per quanto considerato monotematico dalla critica letteraria, soprattutto nelle scelte dei contenuti e nello stile, ha saputo comunque dar voce a una dimensione profonda delle

emozioni e dell'esistenza attraverso l'agire dei personaggi su cui si costruisce la struttura narrativa (Manica, 2004: 13). Proprio per questo la sua produzione è per certi aspetti accomunata all'esistenzialismo. L'azione dei personaggi infatti è quasi sempre legata a un conflitto di tipo affettivo o emotivo, ancorato alla trama (Pandini, 1973: 82), ma non è affatto di natura "rivoluzionaria". Molti personaggi moraviani, infatti, ad esempio Michele de *Gli indifferenti*, hanno una chiara valenza drammatica ed esistenziale e lungi dal rappresentare la "rivoluzione politica", tanto temuta dal controllo e dalla censura fascista, sembrano invece essere mossi da motivi e pensieri irrazionali e inconsapevoli e da desideri profondi e oscuri (Moravia, 2010: 100-101). Michele de *Gli indifferenti* rappresenta così "l'inabilità al vivere normale" poiché ogni suo gesto è mosso da un atteggiamento e da una volontà di rifiuto verso i problemi e la loro risoluzione (Farinelli, 1980: 98-99). Si tratta in effetti di drammi, scritti sotto forma di romanzi, che, come afferma Moravia, vivono una "tragicità" dovuta in parte a una visione del mondo che, attraverso la parte più esterna di persone e oggetti, indaga paradossalmente la "profondità delle cose". Questa "superficie" è la zona che l'autore predilige per indagare gli strati più intimi dell'anima e del pensiero umano (Manica, 2004: 9). E ancora, a questo proposito, bisogna aggiungere che i personaggi moraviani non sono realisti, ma costituiscono piuttosto "tipi" rappresentativi; Manica li definisce "icone dei tempi" che sembrano caricature di personaggi e acquisiscono in questo modo una certa "fissità" (Manica, 2004: 17). Inoltre la narrativa di Moravia, o gran parte di essa è stata considerata come una "proiezione autobiografica" (La Torre, 1987: 53).

Con l'uscita de *Gli Indifferenti*, comincia in Italia un periodo di riconoscimento e di attenzioni da parte della critica per uno scrittore fino ad allora sconosciuto, che diventa per così dire "l'enfant prodige del romanzo italiano" (*Introduzione* di S. Casini, in Moravia, 2010: 59). Moravia viene considerato un autore caratterizzato da una sostanziale "assenza di scrittura", elemento proprio della letteratura sperimentale, ma da intendere come "desiderio di presenza". A questo proposito il romanzo moraviano viene definito come volutamente "antinarrativo" (Bartone, in Capozzi-Mignone,

1993: 22-23). Nel romanzo d'esordio, il narratore extradiegetico trasmette il senso di indifferenza dei personaggi, proiettati in modo oggettivo e non soggettivo, dato che solo egli possiede "coscienza dell'indifferenza" e i personaggi rappresentano gli "oppressi - repressi". I personaggi moraviani soffrono, per così dire, di una sorta di "menomazione comunicativa". Questo spiega perché il campo privilegiato dal romanzo è quello del pensiero e non della parola. Il narratore supplisce infatti l'incomunicabilità dei suoi personaggi, ponendosi come intellettuale che, non essendo represso, è l'unico capace di denunciare una situazione di "repressione esistenziale" (Bartone, in Capozzi-Mignone, 1993: 24-32). Moravia vive in pieno l'idea della morte del romanzo per la crisi della cultura, determinata dalle nuove correnti dell'industria culturale e del romanzo di consumo. D'altronde la passione per la scrittura teatrale e la scenografia si deve anche a questa crisi del romanzo, crisi espressiva, proprio per il senso di insoddisfazione che deriva dalla sperimentazione di forme e contenuti nuovi. (Pandini, 1973: 38-43)⁴⁰. A proposito di romanzo, Moravia è fautore di un romanzo del futuro "eroico" e non "collettivo", e il tipo eroico non proviene dalla massa, ma rappresenta un tipo specifico che incarna la corrente etico-morale e politica dominante, quella del "medio-borghese". Lo scrittore dunque punta gradualmente verso un romanzo "moralistico, politico e filosofico", in cui nella trama intervengano elementi provenienti dall'immaginazione e dall' "idealità", abbandonando così il realismo e il naturalismo dei romanzi d'esordio (Kibler, in Capozzi-Mignone, 1993: 91). In realtà, però, Moravia resta più volte insoddisfatto dalla sua opera narrativa. A proposito de *Le ambizioni sbagliate* (1935) confessa in un' intervista a Enzo Siciliano che, nonostante i sei anni di lavoro per il romanzo, sarebbe stato meglio non aver scritto nulla (Siciliano, 1982: 41). Negli anni

⁴⁰ Tra le due guerre le correnti freudiane stimolano anche in letteratura una nuova indagine sull'io in rapporto con il mondo circostante. L' "io narrante" (personaggio-protagonista) dunque tende a nascondere e occultare la voce del narratore. Appare dunque la figura del narratore che ascolta (Farinelli, 1980: 185). Sebbene il valore delle scoperte freudiane stia alla base delle correnti letterarie dei primi decenni del Novecento che cercano di fondere tradizione artistica e scientifica nel romanzo, la concezione del processo psicologico, ma non psicanalitico, è presente persino in un romanzo fondamentalmente realista come *Gli Indifferenti* che non poteva ancora fare i conti con le correnti di pensiero di Freud (Farinelli, 1980: 196).

'50 emerge una sorta di “populismo letterario”⁴¹ nella produzione di Moravia. Nei *Racconti Romani* e *Nuovi Racconti Romani*⁴² si adottano ad esempio contenuti e motivi meno borghesi, più proletari, ed è possibile ravvisare uno strato sociale finora appena sfiorato, che adesso appare allo scrittore più autentico e ideale. Si assiste dunque ad un processo di “italianizzazione dei dialetti romani” volto a trasmettere l’universo vernacolare che si allontana dalla lingua letteraria (Manica, 2004: 88). Del resto, gli scritti compresi tra il '43 e il '59, cioè quelli del periodo neorealista, si esprimono in un italiano più colloquiale, dalle sfumature regionali che si percepisce chiaramente anche nei romanzi. Nei *Racconti romani* Moravia, pur evitando il “romanesco letterario”, basa la sua prosa su un “romanesco italiano o toscano” in cui molte locuzioni proverbiali sono caratteristiche di un universo linguistico popolare (Lauta, 2005: 70). Peraltro le scelte linguistiche non tengono conto della lingua italiana “alta” e il linguaggio è influenzato anche da vocaboli ed espressioni introdotte dai mass-media. A determinare quindi ciò che Gianluca Lauta chiama “smantellamento dell’elemento aulico” è stato proprio il costante interesse di Moravia per le forme di comunicazione che la lingua parlata progressivamente riflette in vari aspetti (Lauta, 2005: 47). Secondo la critica, nel periodo dei racconti, avendo esaurito l’universo sociale borghese, Moravia sente il bisogno di una “sanità morale” incarnata dalla nuova classe proletaria. Quest’ultima diventa una sorta di proiezione esistenziale di tipi umani che invece non possiedono l’autenticità popolare, perché carenti di spontaneità e privi di principi etico-morali. Con *La Ciociara* (1967)⁴³ si chiude il periodo di “apertura verso il comunismo e di turbamento intellettuale”, come confessa lo

⁴¹ Durante il periodo trascorso in carcere per motivi ideologici, Gramsci raccoglie in un volume intitolato *Letteratura e vita nazionale* riflessioni letterarie che verranno accolte in modo controverso dalla critica. In alcune di esse elabora il concetto di nazionale-popolare, che definisce una “letteratura che contribuisca al raggiungimento dell’unità culturale e politica della nazione soddisfacendo le esigenze intellettuali e morali del popolo”. V. a questo proposito tra gli altri Stender Clausen (1973: 51).

⁴² Nascono come un’unica opera, pubblicati però dalla Bompiani in due volumi, rispettivamente nel 1954 e nel 1959. Si tratta di circa settanta racconti ambientati nella capitale del dopoguerra e affrontano diverse realtà sociali e una gran varietà di voci e personaggi.

⁴³ Romanzo ambientato nell’Italia della Seconda Guerra (adattato per il cinema da Vittorio De Sica nel 1960). Le due donne protagoniste del romanzo sopravvivono a dure avversità prodotte dalla miseria della guerra.

scrittore (Pandini, 1973: 83-85). Invece, con *La Noia* (1960)⁴⁴ si apre una nuova epoca del romanzo moraviano che rappresenta una società che riduce l'individuo a un "inerte spirituale", incapace di stabilire dei rapporti naturali con il mondo che lo circonda. Più tardi, con la raccolta di racconti *Una cosa è una cosa* (1967), Moravia si avvicina invece al tema dell'assurdo, dell'incomprensione del reale e del rapporto dell'individuo alienato e contaminato da una visione del mondo automatica, degenerante e conformistica (Pandini, 1973: 92-96). Nel romanzo *Un'altra vita*⁴⁵ si introduce invece l'elemento della donna protagonista del romanzo. In Moravia la figura della donna è un'icona di sesso, denuncia, rinuncia e modernità. Non è infatti da intendere come "oggetto" o insieme di "attributi femminili", rappresenta invece l'alter ego moraviano, vi si riscontrano elementi che sono parte della sensazione di sofferenza e delusione dello scrittore rispetto ai valori etico-morali della società (Pandini, 1973: 104-105). Proprio da questa presa di coscienza di sé nasce in Moravia la riflessione sull'altro. Laddove dunque la coscienza di sé dipende anche dalla concezione dell'altro, dall'immagine che ha di noi (LeBlanc, in Mignone-Capozzi, 1993: 104).

Proprio per la complessità della figura intellettuale di Alberto Moravia, e del dibattito suscitato dalle sue opere, non è possibile fornire qui un quadro articolato, seppure a grandi linee, della ricezione in contesto ispanofono. Ciò richiederebbe, infatti, uno studio monografico esaustivo, che esula dagli obiettivi di questa tesi⁴⁶. Ci limiteremo ad osservare qui che le opere di Moravia, pur essendo tradotte ampiamente in tutto il mondo, sono state sempre, anche fuori dall'Italia, al centro del dibattito della critica militante. La ricezione e traduzione in contesto ispanofono è certamente dovuta all'influenza delle avanguardie artistiche e letterarie, ma anche all'attività delle riviste

⁴⁴ In seguito compreso in *Opere* da Enzo Siciliano nel 1989. Nel romanzo dai toni esistenzialisti si dà voce al monologo del protagonista, pervaso da sentimenti di disprezzo e noia.

⁴⁵ *Un'altra vita* è un volume di racconti già apparsi nel «Corriere della Sera» e poi pubblicati dalla casa editrice Bompiani nel 1973.

⁴⁶ Si rimanda agli studi di Camps (Camps1999) e, sulla ricezione della *Ciocciara*, a Blanco Valdés 2013. In bibliografia si riportano gran parte delle traduzioni spagnole delle opere di Moravia.

letterarie.

Un caso interessante è quello della rivista «Sur», che, come afferma Alejandro Patat (2014: 194), ha un ruolo fondante nel costituirsi di un canone moderno della cultura italiana in Argentina. Con la mediazione di Victoria Ocampo e la consulenza di Leo Ferrero, dal 1931 al 1988 promuove la diffusione di numerosi testi italiani, tra cui anche testi saggistico-letterari sulla realtà sociale, culturale e politica europea e italiana. Gli autori presenti nella rivista, tradotti da intellettuali argentini, furono numerosi, tra essi anche Alberto Moravia, di cui, nel numero monografico 225 della rivista, del 1953, dedicato alla letteratura italiana, appare la traduzione in castigliano del racconto *Luna di miele, sole di fiele* (*Luna de miel, sol de biel*). Nello stesso numero appaiono anche testi in traduzione di altri autori, come Elio Vittorini, Cesare Pavese, Guido Piovene, Vasco Pratolini, ecc...⁴⁷.

Le opere di Moravia sono sottoposte a censura e controllo nella Spagna franchista, più volte i testi vengono censurati perché il loro contenuto è considerato antifranchista o osceno, o sottoposti a un processo di manipolazione del testo tradotto. Come osserva Andrés, in uno studio sulla censura delle opere moraviane in Spagna dal 1941 al 1960 (Andrés 2018), gli interventi del regime nel caso di Moravia, sono un esempio significativo dell'alto grado di intrusione della Chiesa sulla politica del libro e le pratiche di lettura in quel periodo:

Para el caso de Alberto Moravia, solo a partir de las primeras solicitudes de los años Setenta empieza a normalizarse la recepción de su producción en España; al menos en apariencia, pues queda por llevar a cabo estudios que verifiquen el grado de autocensura que traductores y editores

⁴⁷ V. a questo proposito Streppone 2020, che si concentra sulla figura da mediatrice e promotrice culturale tra Argentina e Italia di Victoria Ocampo, fondatrice e direttrice della rivista pubblicata tra il 1931 e il 1992. Il racconto *Luna di miele, sole di fiele* venne pubblicato inizialmente sulla rivista *Paragone* (n. 24, dicembre 1951), poi in A. Moravia, *Racconti (1927-1951)*, Milano, Bompiani, 1952. Sulla letteratura e cultura italiana in Argentina cfr. anche: Patat 2014 e Regazzoni 2014. Sull'opera di Moravia nella rivista «Sur», v. Hernández 2014.

siguieron manteniendo a lo largo de los años y todo indica que algunas reediciones recientes de sus obras han mantenido por inercia las versiones “peinadas” en su día. Por lo que se refiere a la censura franquista del resto de los autores italianos la labor está aún casi toda por hacer (Andrés, 2018: 137).

Interessante notare che quando *La vita interiore* (1978) viene sequestrata in Italia, l'indignazione da parte del mondo intellettuale è tale che il fatto viene riferito anche dalla stampa spagnola, come «El País», che denuncia il “moralismo” italiano, e a questo proposito interviene in difesa del valore estetico, simbolico e letterario del romanzo, che lungi dall'essere “osceno per parlare di sesso”, presenta in realtà un fondo di erotismo che sembra essere una costante tematica della narrativa moraviana. Juan Arias nell'articolo dell'ottobre 1979 (Arias, 1979) riferendo la notizia dell'ordine di sequestro delle copie del libro, firmato dal magistrato Bartolomei, osserva che sembra paradossale che lo scandalo scoppi in Italia dopo la traduzione e la pubblicazione del romanzo in molte lingue straniere.

3.2. Il viaggio come fuga

L'unica concreta possibilità di fuga dalla società alienante e fatta di apparenze si presenta per Moravia non solo con la scrittura, ma anche con il viaggio (Manica, 2004: 111). Moravia visita i più disparati luoghi del globo grazie alle frequenti collaborazioni in qualità di inviato speciale con numerosi periodici italiani . Oltre l'Africa lo scrittore visita così diverse volte l'Inghilterra, la Francia, la Cina, paese a cui dedicherà il maggior numero di resoconti giornalistici. Nonostante le innumerevoli corrispondenze come inviato, in parte raccolte in *Viaggi. Articoli 1930-1990*⁴⁸. Moravia non si

⁴⁸ Pubblicato dalla Bompiani nel 1994, *Viaggi. Articoli 1930-1990*, è un volume costituito da una serie di articoli apparsi in varie testate giornalistiche, che offre un quadro molto completo sulle impressioni e riflessioni dell'autore sui viaggi svolti e le realtà culturali di cui fa esperienza. Da qui in poi si cita come *Viaggi*.

definiva giornalista, piuttosto uno “scrittore che viaggia” e che in un certo senso “si serviva” dei giornali. Non scriveva dunque “per” i giornali, ma “sui” giornali. Afferma a questo proposito in un’intervista concessa a Nello Ajello:

Esiste in Italia una tradizione di giornalismo laico e liberale, più o meno barcollante: ed è quella di cui mi servo per esprimermi. È una tradizione che permette una certa latitudine di opinioni.(...) Quarant'anni fa io scrivevo anche sui giornali fascisti, e fascista non ero. Penso che il moralismo è una gran bella cosa, ma la personalità è più importante della morale. A un certo livello di personalità – non lo dico per vanità, non parlo solo per me – ci si può permettere di scrivere anche sui giornali non del tutto omogenei a se stessi. Sui giornali che ci sono. Bisogna essere abbastanza forti, insomma, per servirsi dei giornali e non servirli. (Ajello- Moravia 1978: 64)

Moravia in definitiva riuscì sempre a individuare una linea di dialogo con la stampa dell'Italia novecentesca, servendosene come canale privilegiato per continuare a scrivere buona letteratura di viaggio.

L'attività come reporter per pubblicazioni periodiche di orientamento socialista dell'Italia di Mussolini comincia negli anni Trenta, quando per «La Stampa» viaggia in Inghilterra e in Francia, in seguito anche per «La Gazzetta del Popolo», «L'Espresso» e il «Corriere della sera». I lunghi e continui soggiorni all'estero sono una costante fino all'anno della sua morte e la passione per i viaggi è dettato anche dal desiderio di fare esperienza diretta di ciò che aveva conosciuto, dell'Europa e del mondo, solo attraverso la lettura, durante il periodo in cui la malattia lo obbligò ad un approccio attraverso la lettura. (Pandini, 1973: 111). Sorgeva dunque l'esigenza di un approccio diretto, dopo la mediazione dei libri, che costituiscono un punto di partenza privilegiato. La tubercolosi ossea, che dagli otto anni lo costrinse a letto, gli impedì una vita “normale”, come spiega lo scrittore stesso in varie interviste,

fino ai trentacinque anni. L'infanzia da malato pregiudica molto la sua esistenza; le sorelle lo descrivono come un bambino vivace e curioso, a volte malinconico, che si ritrovò spesso solo e lontano da casa per le continue cure in sanatorio. Soprattutto d'inverno la solitudine non trovava rimedio neanche con la lettura e l'immobilità suscita in lui un forte senso di impotenza. Tornato alla vita "normale", la curiosità crescente per quel mondo, scoperto solo con i libri, lo rese bramoso di viaggi (Pandini, 1973: 32).

Enzo Siciliano lo descrive come un uomo che dava l'impressione di aver viaggiato ovunque, di sapersi adattare a ogni imprevisto, anche rispetto a questioni di carattere meramente pratico, come, ad esempio, il fatto che portasse sempre "bagaglio leggero e abiti funzionali". Oppure, a proposito del suo spirito di adattamento:

C'era in lui uno stile di reporter anni Trenta, piuttosto un reporter di cultura anglosassone che italiana. Grande capacità di adattamento: cura scrupolosa dell'igiene, pasti frugali, sempre pronti i disinfettanti per l'apparato digerente. Uso delle lingue molto disinvolto. (Siciliano, 1994: VII)

Siciliano lo considera un ideale compagno di viaggio e sottolinea il fatto che mantenne sempre un fermo carattere di osservatore critico della società del suo tempo (Siciliano, 1994: VII).

A proposito del suo rapporto conflittuale con il contesto storico-culturale italiano va detto, inoltre, che il fascismo è sempre presente nelle riflessioni di Moravia. La formazione dello scrittore si forma nell'ambito dell'Italia dei tempi di Mussolini al potere. Da ciò comincia a emergere dunque il suo atteggiamento critico. L'individuo che deve vivere la dittatura, sia essa di destra o di sinistra, dovrebbe, secondo Moravia, "mentire, recitare o uccidersi", per superare il senso di oppressione della spontaneità e naturalità, rimpiazzate da ordine, disciplina e controllo. L'insofferenza moraviana è così rivolta verso tutte le dittature. Considera lo stalinismo come fenomeno di

massa e “aberrazione di un'ideologia storica” e vi scorge inoltre il terreno in cui la borghesia poteva potenzialmente assumere altre forme (Colombo, 1991: 113).

Moravia si definì uno scrittore fondamentalmente di “sinistra ma non comunista”, legato principalmente all'espressione artistica e non politica. Il suo interesse di fondo verso la politica è dunque di natura intellettuale, e tutte le sue “reazioni” sono in fondo legate a una personale concezione estetica ed esistenziale (Colombo, 1991: 117).

In un'intervista concessa a Anna Maria De Dominicis e Ben Johnson nel 1954 per *The Paris Review*, intitolata “Alberto Moravia, the Art of Fiction” afferma che la funzione dello scrittore non è quella di “criticare” bensì quella di “creare dei personaggi viventi” (De Dominicis/ Johnson, 1954: 25). L'ideologia politica o il pensiero dello scrittore per Moravia assume, infatti, un ruolo secondario rispetto alla libertà di espressione.

Ne risulta così che l'atteggiamento moraviano è principalmente intellettuale, sebbene siano frequenti nei suoi scritti riflessioni politiche. Manca in sostanza la “questione dell'azione” e l'immobilità moraviana, dovuta principalmente alla lunga malattia, diventa condizione per la “riflessione intellettuale” e non per l' “azione politica” (Moravia, 2010: 99). Durante il regime fascista venne considerato militante nella fronda antifascista. Ciò che più destava sospetti era non solo la parentela con i fratelli Carlo e Nello Rosselli, ma anche i possibili rapporti dello scrittore con altri intellettuali antifascisti. Già nel 1926 venne arrestato per l'attiva partecipazione ai gruppi di *Giustizia e Libertà*. Peraltro la collaborazione con la rivista «Omnibus» che nel '39 lo avvicinò a Leo Longanesi gli valse l'appellativo di scrittore “pericoloso” da tenere sotto stretto controllo⁴⁹. Sempre dalle dichiarazioni di

⁴⁹ “Omnibus” negli anni del regime fascista fu un vero e proprio rotocalco settimanale. Si distinse per una formula moderna e originale nell'Italia di quegli anni. Nonostante la fede mussoliniana del fondatore, Leo Longanesi, la rivista fu accolta con ostilità da una parte del mondo fascista, tanto che Mussolini nel gennaio 1939 ne ordinò la soppressione. Per la posizione del settimanale e la sua chiusura repentina, “Omnibus” è stato collocato nell'ambito della cosiddetta “fronda” fascista, corrente schierata su posizioni critiche, e addirittura si è ritenuto anche che abbia contribuito allo sviluppo dell'antifascismo. (V. a questo proposito Granata 2015).

Moravia apprendiamo che, nonostante la Questura Regia lo descrivesse come un individuo senza alcun interesse per la politica, Moravia figurava tra le liste della polizia come “sovversivo”. La SPD (Segreteria Particolare del Duce) d'altra parte era in possesso di informazioni che vennero usate per determinare il giudizio sugli orientamenti politici della famiglia Pincherle. Il padre era infatti l'unico “ebreo risoluto” iscritto alla comunità israelitica e in regola con le quote fino al 1938, mentre gli altri componenti della famiglia risultavano iscritti soltanto formalmente e non avevano mai praticato l'ebraismo (Moravia, 2010: 116). Tuttavia la «Gazzetta del Popolo» licenziò lo scrittore perché di famiglia ebraica. Per via delle leggi razziali, Moravia si trovò così obbligato a firmare con vari pseudonimi, sia le opere che le corrispondenze giornalistiche (Pandini, 1973: 34)⁵⁰. La più grande sofferenza dopo la malattia fu per lo scrittore proprio l'esclusione dalla vita letteraria e giornalistica (Moravia, 2010: 79). A questo proposito, in un articolo pubblicato sul *Corriere* in cui Debenedetti interroga il critico letterario Pampaloni sulle tendenze politiche di alcuni autori contemporanei, Moravia viene definito con queste parole:

Moravia era uno scrittore di sinistra che, col passare degli anni, divenne inconsapevolmente di destra. (...) Alberto Moravia, ad esempio, va letto diacronicamente. C'è un'evoluzione profonda dagli *Indifferenti*, con il loro rigorismo quasi funereo, al pessimismo, alla decomposizione stessa dell'uomo rappresentata negli ultimi romanzi. Il Moravia degli ultimi anni, con il suo compiacersi del torbido e dell'inusuale, fa uso di elementi che appartengono decisamente alla letteratura di destra. (A.

⁵⁰ Moravia é obbligato a firmare i suoi articoli con pseudonimi (Pseudo, Renzo Diodati, poi anche Tobia Merlo e Giovanni Trasone) anche dopo la ripubblicazione de *La Mascherata* (1941), cui le autorità rimossero il veto solo dopo la morte del fratello Gastone sul fronte libico e dopo che, con il matrimonio con Elsa Morante (14 aprile 1941), acquisì la condizione di coniuge di “donna di razza italiana”. La maggior parte degli articoli pubblicati nella rivista «Prospettive» appare con lo pseudonimo “Pseudo”. Inoltre due sceneggiature cinematografiche scritte per Castellani solo si pubblicano con questa stessa firma, proprio per la recente proibizione della diffusione di *Agostino* (v. Ciocchetti, 2015).

Debenedetti, *Consiglio a Fini di leggere Primo Levi*, in
“Corriere della sera”, 31 marzo 1994)

Per Moravia, in realtà, il fascismo è una sofferenza, da cui evadere con continui viaggi che gli permettono di osservare dall'esterno le dinamiche di quella dittatura tanto odiata.

Nel 1952, anno in cui riceve il Premio Strega per *I racconti*, lo scrittore apprende tra l'altro (con il decreto del 2 aprile 1952) che anche la Chiesa cattolica, fin dall'uscita de *Gli indifferenti*, aveva messo tutte le sue opere all'Indice dei libri proibiti. Vi figurava infatti come autore che un cristiano non avrebbe mai dovuto leggere per il carattere spinto della sua prosa. D'altra parte, proprio per il carattere di denuncia e critica sociale del romanzo, che emerge dalle tematiche di indifferenza, apatia e critica della società borghese, lo stesso Mussolini aveva espresso molte riserve, secondo le dichiarazioni raccolte dal biografo ufficiale (De Bagnac, 1990: 483-484; Casini, 2007):

“Quel libro, opera prima di un giovanissimo, scritta in un mediocre italiano, ma potente nel raccontare un ambiente romano del quale mai avrei sospettato la sopravvivenza, mi aveva svelato la presenza del vero mondo dell'antifascismo, dell'antifascismo che non parla, che non rivela la propria presenza. La sua ombra ti scivola accanto, ne avverti il terrificante tremore. E basta.”

L'uscita de *Gli Indifferenti* rappresentò, dunque, un caso letterario di grande portata, dato che il romanzo di un autore prima di allora sconosciuto diventò per il fascismo scomodo, in qualche modo offensivo, seppure all'origine non vi fosse una matrice ideologica (Grandelis, 2018) e fu considerato precursore di quella narrativa che sotto il regime doveva essere tenuta d'occhio per ragioni culturali e ideologiche e che sarà il punto di mira della repressione e della censura. Tuttavia il primo romanzo che “mette nei

guai” Moravia è *Le Ambizioni sbagliate*⁵¹. Le sue opere vengono sottoposte al controllo e alla censura fascista, e da questo momento in poi i viaggi per Moravia svolgono una duplice funzione. Da una parte gli permettono una fuga dalla pressione fascista, e dall'altra di garantirsi la collaborazione con alcuni giornali e pertanto la possibilità di esprimersi (Manica, 2004: 53). Durante gli anni del regime, il rapporto con l'Italia rimase sempre caratterizzato da un'attrazione-repulsione che durò fino ai suoi ultimi viaggi in Africa con Dacia Maraini. Nonostante tutto Moravia scelse però sempre di ritornare in Italia.

Nei primi mesi del 1939 è già una vera e propria fuga dalle leggi antisemite il viaggio in Grecia, questa volta senza Elsa Morante, con la quale invece si nasconderà a Capri sempre nel 1939 (Paris, 1997). In seguito, con il governo Badoglio la crisi comincerà ad acuirsi e dalla Resistenza in poi, i due scrittori si rifugeranno a Sant'Agata di Fondi. In quel periodo aveva già dato alle stampe *Agostino*⁵². Come nei romanzi, anche nei resoconti dai viaggi affiora la critica del mondo borghese occidentale. Ne sono un palese esempio le corrispondenze dall'Inghilterra, dell'agosto del 1930 per la «Stampa» allora diretta da Curzio Malaparte; ma anche dagli Stati Uniti, dove si reca su invito di Giuseppe Prezzolini per tenere conferenze letterarie alla Casa Italiana della Columbia University (Ciocchetti 2015). In una fase successiva, dai resoconti sui paesi del Terzo Mondo emergono invece le riflessioni sulla corruzione dei valori occidentali, rispetto ai quali i luoghi visitati rappresentano una realtà infinita, senza tempo, ricca spiritualmente.

Come raccontò egli stesso (*Introduzione* di S. Casini, in Moravia, 2010: 15), i giorni passati in casa o in sanatorio o a scuola, con stampelle e ingessature, generarono un rifiuto assoluto nei confronti delle istituzioni

⁵¹ *Le ambizioni sbagliate* narra la vicenda di un giovane giornalista che accede a un matrimonio di convenienza e incarna il prototipo dell'arrampicatore sociale. Viene pubblicato dalla Bompiani nel 1935. Sempre nel 1935 ne era già apparso un brano su «Giustizia e Libertà» e successivamente, nel 1936, si pubblicò una recensione sull'opera in «Lo Stato Operaio», mensile comunista clandestino (Ciocchetti, 2015).

⁵² Con il romanzo *Agostino* si introduce il tema del sesso e dell'iniziazione adolescenziale vissuta dal giovane protagonista. Viene pubblicato nel 1945 dalla casa editrice Bompiani.

scolastiche. La cultura da autodidatta incrementò la sua solitudine, spesso vicina a un sentimento di indifferenza. Si tratta di un distanziamento “asettico” dalle cose. (Pandini, 1973: 41). Fu forse proprio per questo motivo che Moravia riuscì a mantenere una giusta distanza per formulare giudizi nuovi ogni volta sulla realtà e ciò che analizzava (Manica, 2004: 111). Il rifiuto del fascismo, la paura dell'immobilità dovuta alla malattia, l'interesse per la cultura, per lungo tempo soltanto mediata dai libri, alimentarono quella curiosità, che era prima di tutto gusto per l'esotico e attrazione per l'ignoto, per una realtà “sconosciuta”, “altra”. Il *dépaysement* del protagonista de *L'attenzione* è dunque quella stessa sensazione che Moravia prova nei suoi viaggi, uno spaesamento dovuto al passaggio che porta alla conoscenza di una realtà diversa. Per questa ragione lo sguardo di chi osserva deve essere sempre “vergine, capace di guardare”. Il viaggiatore deve essere in grado di scrutare in profondità le apparenze del mondo esterno (Manica, 2004: 111). La cosa più affascinante del viaggio per Moravia è la percezione di qualcosa di sconosciuto, insolito, l'incontro con una realtà ignota che, progressivamente, diventa nota. Secondo Roberto Tessari (Tessari, 1975: 147) l'esperienza moraviana del viaggio ricercerebbe lo stesso paradiso incontaminato, il “mito di natura” che ha tanto affascinato i viaggiatori del Settecento, un viaggio dunque che percorre un cammino verso la saggezza, che è una ricerca di radici e origini. Anche per Raffaele Manica l'esperienza di Moravia viaggiatore è una crescita interiore, un percorso non “accumulato”, perché caratterizzato da una ricerca della semplicità espressiva e da una “semplificazione” delle cose viste, per maturare nuove idee e riflessioni, che diventa sempre più consapevole e intelligente. Pur rimanendo una fuga e una manifestazione di libertà, il viaggio moraviano si pone così come un tentativo di ingannare il tempo, alla ricerca di una giovinezza perduta. (Manica, 2004: 121).

3.3. La scrittura dei viaggi

Dopo aver illustrato a grandi linee il percorso autoriale di Alberto Moravia ci si concentrerà invece nelle pagine che seguono sui percorsi e le forme della scrittura di viaggio e in particolare degli ultimi anni. C'è da dire, a questo proposito, che la prosa moraviana degli anni Settanta e Ottanta è caratterizzata da una lingua e da stilemi che vanno acquisendo via via un tono diverso. La prosa appare più fluida e spedita, ricca di neologismi, ma anche di modi "asciutti", priva dei sentimentalismi e "romanticismi" de *Gli indifferenti*. Baldacci, cogliendo l'attenzione di Moravia per le diverse sfumature della comunicazione della modernità, definisce lo stile moraviano degli ultimi anni come:

un meraviglioso stile di plastica che è poi il solo che possa corrispondere alla qualità del nostro tempo: stile, nonché capito, neppure sospettato; anzi si è preferito inventarlo come cattivo stile. (...) È un linguaggio da inserzione pubblicitaria, che vuole arrivare dritto alla comunicazione, anzi con l'oggetto della comunicazione si identifica completamente. (Lauta, 2005: 171)

La lingua dello scrittore matura, in definitiva, sempre nuove forme espressive, pur presentando una serie di elementi che resteranno costanti in tutta la sua opera, come, ad esempio, la ricerca di una "medietà linguistica" e il disinvolto adattamento a diversi generi narrativi. Inoltre una parte molto consistente delle riflessioni letterarie di Moravia nasce come articolo giornalistico e, proprio grazie all'attività saggistica, si vanno delineando anche forme e linguaggi diversi per affrontare le tematiche che più stanno a cuore all'autore e in particolare il tema della civiltà occidentale e della sua decadenza.

Nella produzione narrativa è possibile riscontrare progressivamente la tendenza alla scelta di una "lingua media" e di un linguaggio quotidiano, una prosa ricca di dialoghi. Una lingua che deriva in parte dalla trascrizione del

parlato, e inoltre da una speciale attenzione alla descrizione di ambienti e oggetti (Segre, 1998: 28).

Va detto anche che un illuministico desiderio conoscitivo è elemento fondante di tutta l'opera di Moravia, e in particolare dei libri in cui raccolse i suoi resoconti di viaggio più riusciti: *Un mese in URSS* (1958); *La rivoluzione culturale in Cina* (1967); *Un'idea dell'India* (1962); *A quale tribù appartieni?* (1972); *Lettere dal Sahara* (1981); *Passeggiate africane* (1987)⁵³.

In occasione del ventennale della morte dello scrittore, a questo proposito scrive Novelli:

Moravia, spinto da illuministica volontà di fare luce là dove la luce, se non accesa di persona dall'uomo indagatore, mancava, in un'epoca, pur se recente, priva ancora della piatta e illusoria ubiquità delle interconnessioni in tempo reale della rete e del flusso cumulativo e caotico della comunicazione globalizzata. Moravia si innamorò dell'Africa (per sette anni, dal 1975 al 1981, fu inviato speciale del «Corriere») e ne scrisse molto; ma fu anche in Messico, Stati Uniti, Cina, Corea, Giappone. (Novelli, 2010)

Dopo la morte dello scrittore gran parte delle cronache di viaggio non pubblicate in volume dall'autore stesso vengono poi raccolte in ordine cronologico in un volume curato da Enzo Siciliano, *Viaggi. Articoli 1930-1990* e con postfazione di Tonino Tornitore)⁵⁴. Ripercorrendo la scrittura di viaggio il tratto caratteristico di tutte le corrispondenze giornalistiche moraviane sembra senza dubbio un giudizio sempre critico e un discorso di tipo analitico che scaturisce da una curiosità priva di confini. Già nel suo primo articolo su Londra, nel 1930, così scrive Moravia:

⁵³ Oltre *A che tribù appartieni?* e *Passeggiate africane* è uscito in traduzione spagnola anche *Un'idea dell'India* (*Una idea de la India*, trad. Di J. López Pacheco, Madrid, Horizonte, 1964). *A che tribù appartieni?* è uscito inoltre anche in una nuova traduzione spagnola, alla fine del 2019 (*¿De qué tribu eres?* trad. di G. Matallana; prólogo de D. Maraini, Barcelona, altamarea, 2019).

⁵⁴ Da qui in poi il volume verrà citato con l'abbreviazione *Viaggi*.

Ogni cosa mi stupisce più per il fatto della sua esistenza che per la sua singolarità.[..].

Apparvero finalmente le bianche coste di Dover, gessose, commoventi in fondo al mare per il loro colore inaspettato e per la loro aria antica e mitica, quasi irreali, crestate di verde, tal quali dovettero apparire a Giulio Cesare e a tutti gli altri invasori.[...]. Quel che mi colpiva soprattutto era l'aspetto anonimo, antieroico, del tutto umano, e perciò assai commerciale e puerile di Londra⁵⁵.

La prosa dei primi resoconti di viaggio è ricca di descrizioni in cui prevale il tono "aulico" che caratterizza la narrativa moraviana degli anni Trenta. Sebbene infatti Moravia venga considerato complessivamente uno scrittore stilisticamente lontano dalle influenze dell'estetismo, per il suo tono chiaro, da trattato, le corrispondenze dei primi anni sono caratterizzate da uno stile "soggettivo ed espressivo", "argentato", legato alla tradizione della letteratura di viaggio tanto in voga negli anni Venti (Lauta, 2005: 48).

La forza dell'elemento visivo è una costante di tutti gli scritti di viaggio, e le descrizioni, soprattutto dei paesaggi africani, appaiono in certo modo "trasparenti e fluide". Moravia aspira a scrivere e a descrivere i viaggi alla maniera dei suoi due principali modelli di riferimento, Stendhal⁵⁶, e Lawrence Sterne. Del primo lo colpisce l'invaghimento per i luoghi visitati e la loro cultura; del secondo l'attenzione al particolare anche minimo (Paris, 2001: 166).

D'altra parte proprio il linguaggio giornalistico assume spesso una connotazione "di grado zero" per il suo carattere più "contenutistico" (Lauta, 2005: 13). Lo stile "asciutto" di molti dei resoconti di viaggio è determinato

⁵⁵ A. Moravia, *Arrivo a Londra*, in «La Stampa», 25 novembre 1930; poi in *Viaggi*: 30.

⁵⁶ Nelle prime pagine di *Diario Avorio* Moravia, e a proposito di "turismo", Moravia cita proprio Stendhal tra gli autori di riferimento, che colloca in una "categoria" di "scrittori turistici", ovvero: "viaggiatori i cui libri si leggeranno ancora quando quelli di molti sociologi, economisti, etnologi e storici saranno dimenticati perché, come si dice, superati". (*Lettere*: 8).

prevalentemente dall'abbandono degli influssi dostojevskijani e manzoniani. Questa “lingua media”, volta a garantire semplicità espressiva, assume toni più soggettivi, nel caso degli ultimi resoconti di viaggio, quando è la vista a prevalere sugli altri sensi, come nel caso di *Lettere dal Sahara*, che, sebbene si tratti di una serie di articoli giornalistici pubblicati in gran parte dal «Corriere della Sera», raccoglie esperienze di viaggio più intime, soprattutto nella prima parte, *Diario Avorio*, vero e proprio diario personale (Siciliano, 1982: 229). Proprio per questo carattere più ibrido, tra vero e proprio diario e cronaca, si è scelto come testo di partenza e per la riflessione sulle prospettive teorico-metodologiche della traduzione saggistico-letteraria, che, come si è sottolineato nel capitolo dedicato alle questioni teorico-metodologiche è anch'essa caratterizzata da un approccio di tipo misto o ibrido.

Ancora rispetto alle questioni di stile, c'è da dire che quando Moravia inizia a scrivere di viaggio è ancora molto legato alla tradizione letteraria dei primi del Novecento. Dai resoconti sulla Cina, visitata nel 1937, in poi comincia invece a disfarsi della “letterarietà”, come se essa gli impedisse il contatto con il mondo da scrutare e conoscere. Le cose viste verranno assorbite e riferite con un'asciuttezza volta a oggettivizzare l'elemento nuovo (Manica, 2004: 117).

A ben guardare, inoltre, la prosa si fa più moderna quando tocca temi che coinvolgono una realtà nota, le problematiche della civiltà occidentale, o ciò che Gaia De Pascale definisce “orizzonte d'attualità”, che lo porta a condurre un'analisi della condizione storico-politica del paese visitato, e soprattutto della sua vita urbana, sociale ed economica (De Pascale, 2001: 193-194). Ciò caratterizza soprattutto i resoconti sull'Unione Sovietica e sugli Stati Uniti, ma anche quelli su Inghilterra e Francia.

D'altra parte, quando lo sguardo dell'osservatore-viaggiatore contempla i paesaggi del Terzo Mondo, e in particolare quelli del Medio Oriente, o appunto gli itinerari africani, la lingua riflette invece le forme di territori che sorprendono per la loro diversità e peculiarità. Le vallate di Kabul appaiono ad esempio allo scrittore come raffigurate su una tela surrealista poiché

colpiscono lo sguardo per le loro sembianze “irreali” e le loro luci “rarefatte”. Quando Moravia visita l’Afghanistan per la prima volta, nel 1964, con queste parole descrive i paesaggi d'Oriente:

Illuminata dalla luce risplendente dell'altipiano, la vallata di Kabul si stende piatta e verde fino a una remota fronte di montagne azzurre, zebrate di strisce nevose. (...) Vivono cioè nell'atmosfera rarefatta di un quadro surrealista nel quale, per un miracolo della natura, la nudità, l'aridità, l'arretratezza, la povertà sono trasformate in qualche cosa di brillante, di prezioso, di magico. Siamo dunque una volta di più in Oriente dove la bellezza è così spesso nient'altro che un effetto ottico, un'illusione atmosferica, un miraggio lusinghiero⁵⁷.

Come ha notato Manica, lo scrittore “fa prevalere il bello sull'utile” quando scruta un paesaggio che colpisce principalmente i suoi sensi, e non si sofferma invece ad analizzare la realtà sociale. Quest’ultima spesso gli appare ormai assuefatta dalla storia e per questo decrepita (Manica, 2004: 123). Nelle situazioni in cui l'esperienza diventa più soggettiva e intima, lo è così anche la prosa, che si arricchisce di elementi poetici, mentre lo stile si fa più “estetizzante e meno ideologico” (Manica, 2004: 125).

La progressiva “spoliticizzazione” che Renzo Paris osserva tra le pagine sui paesaggi africani, in cui Moravia descrive le cose viste come se fosse un turista “colto e spregiudicato”, si avverte a tratti anche in altri articoli di viaggio⁵⁸.

La scrittura saggistica, dei reportage, delle cronache e dei resoconti di viaggio, sebbene non sempre considerata dalla critica alla stregua della

⁵⁷ A. Moravia, *L'Afghanistan: un serpente che sta cambiando la pelle*, in «Corriere della Sera», 24 settembre 1964; poi in *Viaggi*: 1050.

⁵⁸ Ad esempio anche in alcuni reportage del viaggio in Guatemala, in particolare quando il lago di Atitlàn suggerisce allo scrittore un'atmosfera preistorica, quindi preumana (Paris, 2007: 216).

narrativa romanzesca, è invece a nostro avviso da considerare, nell'ambito delle opere dello scrittore, come espressione letteraria e artistica di livello paragonabile a quello dei romanzi più famosi. Gli articoli sulla stampa, che cominciano ad apparire verso la fine degli anni Venti, si consolidano dal punto di vista stilistico intorno agli anni Trenta allontanandosi sempre più dalla scrittura meramente giornalistica, e combinando letteratura di viaggio e cronaca autobiografica, come nel caso dei resoconti sull'Africa. Nonostante i diversi accenti di linguaggio e stile menzionati prima, è possibile tuttavia riconoscere una sostanziale continuità tra i primi articoli di viaggio, come quelli su Londra o Parigi, e gli ultimi resoconti di Moravia. Sicuramente la prosa di viaggio è per lo scrittore il mezzo per esprimere le esperienze conoscitive e trascriverle in forma personale (Manica, 2004: 116-117). I soggiorni nelle grandi capitali europee, ad esempio, soprattutto nei periodi più freddi dell'anno, sono caratterizzati da una tensione verso il Nord e diventano ricerca di una modernità assente in Italia, che invece per Moravia era possibile trovare a Londra o a Parigi, città stimolanti che rappresentano la possibilità di rigenerazione, evasione e confronto tanto desiderata da Moravia (Manica, 2004: 118).

Nel caso del viaggio in Irlanda, lo scrittore ha l'impressione di ritrovarsi tra le pagine dell'*Ulysses*, poichè percepisce la “civiltà di massa” che Joyce aveva rappresentato nei suoi romanzi⁵⁹. A Londra Moravia visita i quartieri del Bloomsbury Group, ma il suo spirito critico lo porta a percorrere i luoghi in cui è possibile osservare la realtà della classe borghese europea. Metropoli come Londra o Parigi, per esempio, accolgono una borghesia ormai diventata “massa”, prodotto dell'alienazione della società industriale del consumo (Paris, 2001: 144). Ancora nella capitale britannica è colpito dallo snobismo degli inglesi che, a differenza di quello dei francesi, sembra più legato alla posizione sociale che alla cultura. L'autore dedicherà un intero articolo giornalistico ai differenti tipi di snobismo degli inglesi, che associa a

⁵⁹ A. Moravia, *Dublino, sera di tempesta con Ulisse*, in «Corriere della Sera», 15 luglio 1990; poi in *Viaggi*:1763.

quello degli americani. Lo considera un'assurdità e una crudeltà (Elkann-Moravia, 1990: 225).

A proposito dello snobismo inglese e americano scrive:

È del resto molto naturale che lo snobismo, difetto sociale, si sia sviluppato, sopra tutto qui, dove la vita sociale è per l'appunto, importantissima e spontanea. (...) Abbiamo di questo fenomeno un buon esempio negli Stati Uniti dove alla facilità delle rapide salite corrisponde uno snobismo cieco e in un certo senso isterico⁶⁰.

È Parigi però la città europea preferita da Moravia, l'unica in Europa che, secondo lo scrittore, permette agli artisti di vivere bene, poiché la Francia è da lui percepita come una nazione che, seppur in decadenza, conserva un carattere di civiltà antica⁶¹. Proprio l'aspetto “medievale e invernale” delle città francesi rimanda a quella borghesia tanto odiata ma ricercata in ogni luogo visitato legato in qualche modo all'Occidente.

Se degli Stati Uniti e della Russia Moravia predilige gli aspetti sociali, le civiltà della Persia e dell'Egitto, ma anche quelle indiane, colpiscono invece la fantasia dello scrittore poiché gli trasmettono la forte sensazione del passaggio da una realtà nota ad un'altra ignota.

Il viaggio negli Stati Uniti, una vera e propria fuga dalle persecuzioni razziali, diventa un balzo in un mondo tutto moderno e meccanico. Moravia osserva che gli individui si comportano come degli “automi infaticabili”, poiché le loro vite sono intrise di denaro e dipendenti dal sistema di produzione. Gli Stati Uniti sono per Moravia la nazione in cui si nega qualunque aspetto spirituale e naturale della vita, dove l'individuo è parte

⁶⁰ A. Moravia, *Lo snobismo degli inglesi*, in «La Stampa», 19 febbraio 1931; poi in *Viaggi*: 38.

⁶¹ A. Moravia, *Rouen*, in «Gazzetta del Popolo», 4 dicembre 1932; poi in *Viaggi*: 100.

della società di massa che dà priorità alla tecnologia e alla scienza tecnica, più avanzata che in Europa, ma ne sottolinea i conflitti etnici e le differenze⁶².

Il Messico appare invece allo scrittore come terra di transizione tra il Nord e le regioni dell'America Latina, uno dei tanti Paesi del Sud del mondo non occidentale, o solo in parte occidentale, quindi profondamente diverso dal mondo europeo. L'Occidente era ormai diventato “decrepito” ai suoi occhi e nasceva il bisogno di guardare alle novità dell'altrove, dove era ancora possibile scorgere nel mondo luoghi non ancora “intossicati” di storia, “angoli rimasti intatti”, che Moravia ritroverà, come vedremo, viaggiando nel continente africano (De Pascale, 2001: 11).

I viaggi in Messico⁶³, ma anche quelli in Bolivia, Guatemala e in altri paesi “ricchi spiritualmente”, rappresentano anche un continuo bisogno di capire le origini storico-politiche dei movimenti rivoluzionari del Terzo Mondo. Da questa necessità deriva una sorta di ossessiva ricerca di ogni luogo che non è Occidente.

Nei resoconti di viaggio sul Brasile⁶⁴, come sottolinea Paris, è palese un'acuta critica alla cultura occidentale la quale non ha fatto altro che “ricoprire” letteralmente di civiltà propria tutti i paesi conquistati (Paris, 2001: 141-142). Secondo Moravia la colonizzazione del Brasile ha prima di tutto dato vita al “sincretismo afro-cattolico, ovvero alla fusione del cristianesimo europeo con il paganesimo della foresta”. Se in Messico la “passività apatica” degli indiani d'America sarebbe l'indice di un trauma subito, dal quale gli abitanti autoctoni non si sarebbero più rimessi, anche in Brasile la colonizzazione avrebbe “violentato” un territorio ancora “vergine”. Le tragedie che il colonialismo ha provocato si riscontrerebbero dunque non solo tra i volti degli individui schiavizzati per secoli, ma anche tra le strade delle città ormai vuote e morte perché non ci sono più miniere di minerali preziosi,

⁶² A. Moravia, *All'imperante conformismo forse l'uomo domani reagirà*, in «Corriere della Sera», 3 giugno 1955; poi in *Viaggi*: 685.

⁶³ A. Moravia, *Fascino e mistero al Messico*, in «Corriere della Sera», 13 dicembre 1966; poi in *Viaggi*: 1153.

⁶⁴ A. Moravia, *Xango*, in «Corriere della Sera», 11 settembre 1960; poi in *Viaggi*: 963.

o altre risorse vantaggiose per l'economia europea

La Cina, il paese che Moravia visita con maggiore frequenza, se si esclude l'Africa, è il luogo misterioso e mitico per eccellenza. La povertà è l'elemento dominante della civiltà cinese; è ciò che determina la rivoluzione culturale che Moravia guarda con simpatia. Il “povero alla maniera cinese”, afferma lo scrittore, è un uomo vero, poiché è estraneo al ciclo di produzione e consumo. Infatti in Cina il fascino è determinato dalla presenza del progresso e della miseria. La meccanicità e l'automazione della civiltà occidentale, definita “stercoraria”, non esistono. A differenza delle “povertà” occidentali, la Cina, scrive Moravia:

è un mondo in cui si vedono molti poveri; ma è gentile, umana, innocente povertà, non miseria avvilita e peccaminosa di operai industriali. I mendicanti sono così numerosi nelle strade di Pechino che è bene non uscire mai di casa senza due o tre sacchetti di monetine di rame, di quelle che vengono chiamate copper. Questi mendicanti tendono la mano ad ogni angolo, con gesti, mimiche, e discorsi che farebbero sorridere tanta è l'innocente furbizia che ne trapela⁶⁵.

Alberto Moravia visitatore del continente asiatico, e in particolare nel caso dell'India, è stato definito “viaggiatore sedentario”, cioè come i turisti che con poche ore di aereo possono passare da una civiltà ad un'altra e percepirne soltanto delle “idee vaghe” (Pandini, 1973: 111). L'interpretazione moraviana della cultura asiatica, tuttavia, non riflette i luoghi comuni turistici o temi generalmente trattati da un inviato speciale. Ciò che più colpisce l'autore è la dimensione religiosa e spirituale presente proprio nella vita quotidiana popolare, principalmente in India. L'esperienza del viaggio, condivisa con Pasolini e la Morante, i cui reportage confluiscono in *Un'idea*

⁶⁵ A. Moravia, *Aspetti settecenteschi della vita di Pechino*, in «Gazzetta del Popolo», 1 luglio 1937, poi in *Viaggi*: 293.

dell'India, segna una svolta fondamentale dopo la quale lo scrittore “acetterà” ogni realtà vissuta e percepita in viaggio senza identificarvisi (Pandini, 1973: 111). Frutto di questo viaggio è anche *L'odore dell'India* di Pasolini, pubblicato sempre nel 1962. Come scrive Gian Carlo Ferretti, confrontando le due Indie raccontate dai due scrittori:

finiscono per ripetere alcuni tratti caratteristici delle due facce tradizionali dell'intellettuale italiano: da una parte (Moravia) la tendenza a isolare un momento di una realtà tanto complessa e contraddittoria, facendone uno schema d'interpretazione; dall'altra (Pasolini) la tendenza a ridurre questa realtà alla misura di sé, dei propri miti intellettuali e morali, delle proprie *passioni* e vizi letterari (Ferretti, 1962:76).

I viaggi in diverse zone del mondo arabo portano l'autore romano anche nello Yemen, e a San'a, che considera città-simbolo di questa civiltà, dove si incontra “l'arabo migliore, quello cavalleresco”, non ancora “occidentalizzato” né nei suoi abiti né nei suoi modi. Visitare lo Yemen è per lo scrittore un viaggio nel passato di almeno cinque secoli prima. Quando per l'ultima volta ci ritornerà negli anni Novanta, non ritroverà più il “fossile in ottimo stato di conservazione” degli anni Sessanta, poiché anche i cammelli sono ormai scomparsi per cedere il posto alle macchine. Dello Yemen, scrive Moravia:

non si viaggia soltanto nello spazio ma anche nella storia. Il mio viaggio a San'a nel 1962 era stato appunto un viaggio in un passato che in Europa si sarebbe chiamato almeno medievale. Lo Yemen era insieme fermo e intatto. Oggi non è più fermo, anzi si va modernizzando ogni anno di più; ma per fortuna è rimasto intatto. Infatti, intatta ma non ferma, San'a appare gremita di automobili, con grandi alberghi moderni, strade asfaltate, semafori, cartelloni pubblicitari, televisione, radio ecc.ecc. Ma, come discendo dalla collina sulla quale si leva la facciata di tipo americano del mio

albergo, ecco la mia città mi accoglie con il suo immutato e, speriamo, immutabile volto veneziano-arabo-desertico⁶⁶.

Anche negli articoli sulla Siria si riscontra un'aperta polemica contro la globalizzazione dei rapporti commerciali che distrugge “in maniera irreparabile” il rapporto con lo spazio e con il tempo. Lo scrittore resta in queste pagine il relatore della crisi, che non può far a meno di rimpiangere la progressiva scomparsa di quegli “angoli rimasti intatti” del pianeta.

I resoconti di viaggio nei luoghi del Terzo Mondo sono anche una condanna diretta al turismo di massa e di consumo. Già nel 1964 afferma che il Grand Tour è finito, poiché “tutto sarà come dappertutto”⁶⁷, “le case di fango secco d'Oriente avranno anche loro delle mura di cemento e gli abitanti saranno vestiti all'europea, pur indossando in modo innaturale quelle vesti”. Moravia attacca quindi le dinamiche economiche europee che, prima con il colonialismo, poi con il neocapitalismo, hanno contaminato e distrutto in modo ormai irreparabile quelle bellezze “edeniche” e senza tempo, omologando i paesaggi autoctoni.

Il suo vagare in ogni angolo del Terzo Mondo, quindi, diventa volontà di ricerca di un luogo senza storia, che non sia città, che non sia caratterizzato dalla meccanicità e dalla modernità. Lo scrittore percepisce la storia come un “puro e semplice contenuto”, e il viaggio, in particolare quello in Africa, diventa quasi un elisir di lunga vita, l'opportunità di mantenersi sempre giovani e vitali (Manica, 2004: 127).

⁶⁶ A. Moravia, *Sotto i veli neri, le colpe di San'a*, in «Corriere della Sera», 21 gennaio 1990; poi in *Viaggi*: 1743-44.

⁶⁷ A. Moravia, *Il giro del mondo è finito, ora fuggiamo in noi stessi*, in «Corriere della Sera», 8 novembre 1964; poi in *Viaggi*: 1073.

3.6. L'Africa tra preistoria e mistero

I viaggi in Africa di Moravia, da inviato, prima per il quotidiano «La Stampa», poi per il «Corriere della Sera», occupano senza dubbio un posto importante non solo nell'ambito della produzione saggistica, ma anche in generale nell'immaginario della scrittura dell'autore de *Gli Indifferenti*⁶⁸.

Già il primo viaggio nel Continente nero, del 1963, segna l'inizio di una grande passione, condivisa con la seconda compagna di vita, Dacia Maraini⁶⁹, una passione che durerà diciotto anni, testimoniata dalle tre raccolte, forse le più significative tra le cronache degli itinerari per il mondo dello scrittore. *A quale tribù appartieni?*, uscito nel 1972 è il primo libro che comprende anche articoli di viaggi in vari paesi africani, precedenti al 1972, e rappresenta per Moravia l'approccio a un nuovo modo di viaggiare, fatto di impressioni, svago e desiderio di estraniamento. Le corrispondenze successive, dalla Costa d'Avorio confluiscono invece nel secondo libro, *Lettere dal Sahara*, pubblicato nel 1981, probabilmente il più intimo e coeso tematicamente. Nel 1987 esce poi l'ultimo libro, *Passeggiate africane*, che raccoglie viaggi svolti dal 1983 al 1986 in vari paesi e che conclude la nota trilogia. Significativamente, come osserva Cadioli (nell'*Introduzione* che accompagna l'edizione tascabile della raccolta; *A che tribù*, 2007: VI), questi due ultimi sono gli unici volumi di viaggio che Moravia pubblica negli anni Ottanta, “segno evidente dell'importanza affidata dall'autore stesso al suo rapporto con il Continente nero” che, sempre secondo Cadioli, è riassumibile in un'affermazione contenuta nell'autobiografia sotto forma di intervista con Elkann (1990): “per me l'Africa è la cosa più bella che esista al mondo” (Elkann-Moravia, 1990: 13).

⁶⁸ Sull'Africa di Moravia v. tra i contributi più recenti soprattutto Casini 2016; Favaro 2012; Petruzzelli 2020; Trapassi 2020.

⁶⁹ Sebbene Moravia riconoscerà in un'intervista che i viaggi fatti con Elsa Morante furono indimenticabili, con Dacia Maraini viaggerà “come si sogna”, lasciando alle spalle il fardello fastidioso del mondo “stabile e ben definito lasciato in patria”, per poter finalmente scrivere sull'Africa come Stendhal aveva fatto sull'Italia: in modo impressionistico (Paris, 2001: 166).

Come nei romanzi, nei saggi e negli altri volumi odeporeici, “lo scrittore si pone alla ricerca di un altrove al di là delle barriere neocapitalistiche” (Petruzzelli, 2020: 215)⁷⁰. Tuttavia, nelle pagine africane l'artista ha la meglio sull'intellettuale, Moravia desidera solo “informare”, non dare un quadro “attuale”, “né inchieste, né ricerche”. Le sue premesse sono di una “invaghita disponibilità”, di un sentimento personale e intimo che è anche “svago e desiderio di estraneamento”. Pampaloni in certo modo considera che Moravia abbia abusato della libertà di scrittore affidandosi a emozioni ed impressioni apparentemente “disinteressate” (Pampaloni, 1972). Moravia è più propenso a guardare avanti invece che a soffermarsi sul passato. Ciò che sta dietro le scoperte dei viaggi, anche i più disinteressati e personali, è il desiderio di uno “slancio verso il futuro”, dato che come intellettuale-artista si identifica e incarna il “contenuto astorico”, e resta incastrato nel presente (Casini, *Introduzione in Moravia*, 2010: 89). La critica al capitalismo si riscontra in realtà anche negli scritti sull'Africa, dove Moravia condanna non solo le forme di sfruttamento occidentale, ma anche le pretese eurocentriste sull'Africa. La “scoperta” europea diventa un modo per “ricoprire” il continente di civiltà occidentale e per poter appagare un’ “ingenua e irresistibile spinta biologica”. A questo proposito, affermerà che la scala di valori degli europei è il profitto, mentre quella degli africani è l'immaginazione. I viaggi moraviani come fuga dal tempo trovano nel continente africano un luogo ideale per poter prolungare la giovinezza. L'Africa offre ancora un confronto con la “diversità” (Manica, 2004: 127). Infatti, l'africano comunicherebbe più immediatamente e più facilmente con la natura rispetto all'europeo, e inoltre soffrirebbe meno di solitudine e isolamento. Per Moravia

l'Africa è l'opposto dell'Europa e al tempo stesso ne è l'indispensabile completamento per il diverso rapporto degli uomini con la natura. Il fascino dell'Africa è dovuto, in fondo, al

⁷⁰ S. Petruzzelli osserva che sebbene l'idea dell'Africa elaborata dallo scrittore sia “definita in negativo rispetto alla cultura occidentale” e sia “contraddistinta da ‘un’ingenua condiscendenza””, questo atteggiamento “non inficia l’originalità e la sensibilità di molte riflessioni moraviane” (Petruzzelli, 2020: 215.).

fatto che la natura al contrario che in Europa, vi è tuttora più forte dell'uomo (Moravia, 1989: XXXIII)⁷¹.

L'opposizione Storia-Natura è al centro di tutta l'esperienza sull'Africa, ma in particolare rappresenta il filo conduttore del primo volume, *A quale tribù appartieni?*. Emergono già nelle prime pagine del testo le due tematiche essenziali dell'opera: la concezione del continente africano come luogo senza tempo, preistorico, che suscita “fascino misto a paura”, e la condanna all'Occidente che ha portato prima la schiavitù con il colonialismo, poi una diversa forma di dominio, rappresentata dal neocolonialismo che si esprime anche attraverso il turismo di consumo. Si percepisce un sentimento di dolore, un compianto per come si sono stabiliti i rapporti tra europei e africani. Lo scrittore non accetta la dinamica solo economica della relazione tra i due popoli. L'Africa secondo Moravia è ormai “depressa”, il suo esotismo “già consumato”. Il viso dell'africano, figlio della boscaglia, ha ormai nel suo volto i segni di quella “espressività psicologica del cittadino”, e il deserto del Sahara, colpevole delle sue miniere di uranio, ospiterà sicuramente delle centrali nucleari. Ecco allora, in *Fine della Preistoria*, un articolo del febbraio 1969 scritto dalla riserva di Ngorongoro, al Nord della Tanzania, le riflessioni di Moravia, al ritorno dalla visita al cratere:

Questi cosiddetti santuari della fauna africana, le cui esigue macchie verdi chiazzano il continente nelle carte geografiche, questi parchi nei quali in libertà [...] vivono indisturbati migliaia di animali, in realtà fanno la spia alla morte prossima della Preistoria in Africa, al trionfo incombente della Storia. E tra dieci, venti, trent'anni al massimo l'Africa della Preistoria non ci sarà più”. (*A quale tribù*, 2007: 76)

⁷¹ Il saggio di Geno Pampaloni, dal titolo *Realista utopico*, introduce il volume di Alberto Moravia, *Opere 1927-1947* (Milano, Bompiani, 1986, pp. XXXIX-XL).

Il paesaggio africano diventa preistorico agli occhi del viaggiatore Moravia per la sua “monotonia e unicità”, per i suoi luoghi silenti e vergini che sembrano essere ancora dominati da forze oscure e magiche. Tutti i sensi vengono coinvolti, la vista rimane estasiata dai colori vivaci e confusi, e l'olfatto si impregna di quell'odore “acre anche se lieve” che difficilmente si può dimenticare.

L'Africa conserva la preistoria. È ancora immobile, eterna, il suo paesaggio è antropomorfo, arcaico, ancora vergine. “Iterazione e infirmità” sono i due aspetti che conferiscono al continente un'aria primitiva, monotona e per questo tanto affascinante quanto misteriosa. Ecco alcune riflessioni riportate in uno degli articoli sull'Uganda, *I monti della luna* (Entebbe, febbraio 1971):

La monotonia, del resto, è la regola in Africa, continente iterativo e allucinante in cui tutto si ripete fino a far vacillare il comune senso della realtà e indurre in stati d'animo stupefatti e visionari. Così mi avviene anche adesso. (*A quale tribù*, 2007: 132)

Il sogno di una condizione “naturale” che caratterizza il viaggio moraviano può dunque concretizzarsi solo in Africa che agli occhi di Alberto Moravia non è né Occidente né Oriente, perché conserva ancora degli elementi primitivi e arcaici che rendono il continente magico e misterioso. Magia e paura suscitano in Moravia quel “mal d'Africa” che trova rimedio solo con la scoperta e il confronto con un mondo sconosciuto e attraente. A questo proposito dalla Nigeria scrive (*Lagos*, marzo, 1963, *La paura in Africa*):

Il mal d'Africa è un fascino con un fondo di paura, che è poi paura della preistoria cioè delle forze irrazionali che l'uomo in tante migliaia d'anni è riuscito in Europa a respingere e a dominare e che qui in Africa sono invece ancora invadenti e scatenate. (...) La magia è l'espressione di questa paura della preistoria; essa è tanto laida, tetra, e demenziale

quanto il mal d'Africa è afrodisiaco anche se disgregante e annientatore.
In realtà la magia è l'altra faccia del mal d'Africa. (*A quale tribù*, 2007: 14)

Questo profondo senso di insufficienza del reale, base di una ricerca quasi metafisica, può appagarsi solo nel Continente nero, dove l'elemento magico domina tutte le realtà d'Africa e si pone come fede collettiva per un'intera comunità. La sensibilità metafisica è sensibilità nostalgica per Moravia (Siciliano, 1982: 229). La nostalgia è mal d'Africa. La magia, che qui ignora la scienza, avvolge tutto in una misteriosa dimensione religiosa e diventa l'espressione di una “naturale irrazionalità”.

Sebbene in tutti i “libri africani” di Moravia la narrazione si svolga in modo frammentario per dar voce ad un itinerario interiore, ad uno spazio ideale, l'esperienza sembra a volte prendere le distanze dall'universo raccontato. Moravia si trova spesso a scrutare le infinite distese africane dall'alto, per esempio da una terrazza o da una camera d'albergo che gli permetteranno quella “veduta dall'alto” che rende un implicito distanziamento dall'osservato (A. Cadioli, *Introduzione*, in *A quale tribù*, 2007: VII).

Lo sguardo può quindi coprire un territorio più vasto e contemplare, come durante i tragitti in *land-rover*, un paesaggio che diventa l'oggetto principale da conoscere e rivelare. L'Africa appare così, in questi reportage, lo spazio della pura descrittività. In Kenya, ad esempio, (aprile 1971, *Incontri a Malindi*) con queste parole Moravia descrive le prime ore del giorno:

È mattina, presto. Il sole è ancora incertamente caliginoso; il mare è verde come un prato, con lunghe onde orlate di schiuma bianca che, partendo dai remoti banchi corallini, si srotolano pigramente, fruscianti tappeti d'acqua, fino a spandersi esauste sulla riva. Il sole spunta dietro i colonnati verdi dei palmizi; l'immensa spiaggia si illumina, ogni rilievo di sabbia proietta una tenue ombra rosa. (*A quale tribù*, 2007: 147)

Il paesaggio “solo” africano, cioè quello che per la sua unicità rapisce i cinque sensi, è dunque protagonista di molte pagine del primo libro sull’Africa. Un intero articolo è dedicato all’albero del baobab (*Baobab come uomini*, Bandiagara, giugno 1970, Mali: “il baobab, tra tutti gli alberi del mondo, è senza dubbio il più umano”) (*A quale tribù*, 2007: 112). Conserva una dimensione spettrale e quindi magica. Per la sua grandiosità è considerato il “vero signore”, il protagonista del continente forse più del rinoceronte e della giraffa. Per Moravia, poi “la fantastica, incredibile giraffa” è più tipica dell’Africa nera rispetto al leone. Essa, infatti

è inverosimile come il mitico unicorno. Ancora oggi, se in fondo ad una pallida steppa divorata di luce, simili a punti esclamativi disseminati tra terra e cielo, vedete i lunghi colli delle giraffe (sono sempre voltate con la testa in direzione opposta a quella del corpo), se vedete, dico, una fila di giraffe immobili sulla linea dell’orizzonte, allora voi sapete di certo che siete in Africa. (*A quale tribù*, 2007: 74-75)

Un altro filo conduttore di questo primo volume è la tradizione orale della cultura, l’arte della danza e della musica come forme di “imitazione e coinvolgimento”, la nudità come “assenza” di moda, quindi di storia e come rimedio per poter vivere nella capanna, sono considerati tutti aspetti di autenticità ed eternità. Per Moravia, nel continente nero è ancora possibile trovare forme “non corrotte” di umanità che continuano a vivere in armonia con le misteriose forze della natura. Infatti, la capanna, a differenza della casa, e il villaggio, al contrario dei complessi residenziali, ai suoi occhi sembrano inseriti naturalmente nel paesaggio, “partecipano all’immobilità” e all’eternità della natura.

Lo scrittore apprezza il carattere collettivo di tutte le attività che coinvolgono la vita del villaggio. Nota, ad esempio, che la danza è efficace strumento sociale e artistico e nel mondo africano è per tutti, una componente fondamentale della vita che ne sottolinea ogni momento. Canti e danze,

accompagnate dal ritmo delle percussioni, scandiscono ogni giorno gli avvenimenti più importanti. Per Moravia gli africani hanno fatto “il loro ingresso nella storia danzando”, vivono ancora in una dimensione rituale che rende la danza un'arte “fine a se stessa” e comporta una “sospensione della mente”, uno “stupore inebriante”, un coinvolgimento a cui l'africano non può sottrarsi, come riporta in un articolo dal Camerun (*Fuochi e tam-tam*, Ciolliré, aprile 1972; *A quale tribù*, 2007: 185). Sottolinea dunque della danza rituale la natura aggregante e il carattere di movimento di interazione tra i danzatori e la natura. Il rito africano è l'unico elemento rimasto intatto, non contaminato cioè da quel rapporto economico che ne valuta il profitto. Persino negli spettacoli per il turismo di massa l'africano balla perché è “stregato”, vive l'incanto della musica al “ritmo del cosmo”.

Secondo Enzo Siciliano, le parole di questi reportage hanno la forza espressiva di una “tela surrealista”, veicolo di tutte quelle “impressioni visive”, “raccontano” una realtà, senza “smascherarla” (Siciliano, 1982: 228). Le esperienze riportate in tutta la trilogia, ma soprattutto quelle degli ultimi due ultimi volumi diventano volutamente più intime e personali, e sono prova del progressivo abbandono dell'atteggiamento più critico e distaccato che caratterizza gli scritti di viaggio precedenti dell'autore.

E arriviamo a *Diario Avorio*, prima parte di *Lettere dal Sahara*, il nostro testo di partenza per la proposta di traduzione. Qui si percepisce chiaramente il senso del punto di vista del “turista” che ama trascrivere ciò che osserva senza approfondire, senza cioè giudicare. Si tratta di undici capitoli ispirati da vari viaggi in Costa D'Avorio. Il volume è costituito poi da altre tre sezioni intitolate: *Lettere dal Sahara*, *Kenia e il lago Rodolfo* e infine *Viaggio nello Zaire*.

Oltre al titolo dei capitoli, che definisce l'esperienza via via descritta, appare l'indicazione del luogo, ma non della data, come invece avviene nel primo volume della trilogia. Queste coordinate geografiche fanno riferimento alle tappe degli spostamenti da un villaggio a un altro, attraverso piste o strade senza asfalto che si presentano come connessioni in mezzo alla boscaglia e

alla foresta.

Diario Avorio è, in questo senso, un diario personale, fatto di impressioni e sensazioni, che mira a una sorta di descrizione “pura”, dettata dalla curiosità e dall’osservazione. Sebbene traspaia a volte lo sguardo critico dell'autore, si registra prevalentemente un atteggiamento “disinteressato”, di osservazione e di percezioni soggettive. A questo proposito, il riferimento a Stendhal viaggiatore in Italia, proprio nelle prime pagine da Abidjan (*Serata a Treichville*):

A questa categoria di scrittori turistici che ci hanno tramandato le loro impressioni, appartiene, per esempio, Stendhal, tanto per fare solo un nome. Stendhal non è mai stato in Africa; ma sono sicuro che se ci fosse stato, ne avrebbe parlato, come ha parlato dell'Italia: impressionisticamente, senza cercare di spiegarla e giudicarla, limitandosi ad evocarla e a descriverla (*Lettere*, 2007: 8).

C’è da dire, inoltre, che nel secondo e nel terzo volume il reportage è un vero e proprio quaderno di viaggio dal valore personale, intimo e soggettivo. Nella sezione successiva a *Diario Avorio*, che dà il titolo al volume (*Lettere dal Sahara*), dalla forma diaristica, si passa alla forma epistolare e gli articoli, senza indicazione geografica o temporale, si trasformano in lettere a un destinatario ideale, un lettore fittizio, a cui Moravia si rivolge con la formula iniziale *Carissimo*. Alla fine di ogni testo la formula di chiusura “Credimi il tuo”, cui segue la firma “Alberto Moravia”.

Proprio in questa sezione, e a proposito dello sguardo “impressionistico”, si legge una riflessione sul “miraggio”, che sembra quasi diventare la chiave del paesaggio del deserto, e della visione non oggettiva dell'artista che, grazie alla contemplazione soggettiva, tenta di decifrare i misteri del reale; “il miraggio, a differenza di tanti altri fenomeni naturali,

tende invincibilmente, malgrado ogni resistenza razionale, ad assumere un carattere simbolico” (*Lettere*, 2007: 75).

L'atteggiamento contemplativo che caratterizza l'esperienza moraviana in Africa non supporta però solo la personale ricerca di un luogo senza tempo, ma diventa anche il punto di partenza per sperimentare il degrado della modernità che ha corrotto l'universo spirituale e naturale dell'uomo contemporaneo. Il paesaggio africano suscita sempre una riflessione interiore che è prova di un bisogno spirituale. L'esperienza ricercata attraverso la scrittura in *Lettere dal Sahara* è volutamente religiosa, laddove il deserto diventa uno spazio metafisico. Esso è concepito in modo simbolico come un luogo reale che induce la mente a spostamenti in un'altra dimensione che ignora la storia e il tempo (De Pascale, 2001: 117).

La dimensione rituale e religiosa pervade, in effetti, l'osservazione delle realtà d'Africa. Per Moravia l'animismo, che ha le sue origini nel Continente nero, mette in primo piano il carattere spirituale della vita e della natura, manifesta il rapporto che ancora esiste tra lo spazio umano, tra la savana e la boscaglia, e quello spirituale, rimasto autentico. Moravia, sempre in *Diario Avorio (Madre boscaglia, Man)*, così scrive:

La fantasia grottesca e caricaturale degli africani, le loro credenze religiose insieme spirituali e ironiche vengono dalla boscaglia come correttivi e spiegazioni del suo caos insignificante e informe. (...) Si comprendono le superstizioni animiste, osservando la boscaglia: alberi, alberelli, arbusti ed erbe, tutto vi ha un aspetto irrilevante e comune ma, in compenso “stregato”. Sono stregati gli alberi con le loro gesticolazioni disperate; sono stregate le radure del tutto vuote eppure evocatrici di indefinibili presenze. (*Lettere*, 2007: 24)

L'atteggiamento contemplativo rispetto a queste bellezze edeniche e la paura come risposta al “caos” preistorico e affascinante caratterizzano tutte le pagine dedicate al Continente nero. Il percorso del viaggio moraviano si

conclude in Africa, dove per lo scrittore sia i sensi che lo spirito possono sentirsi appagati. La paura per quei luoghi magici, stregati, alimenta un sentimento di attrazione per il mistero, che è prima di tutto una ricerca religiosa e spirituale.

L'Africa è in definitiva un “altro mondo” che affascina e stordisce i sensi dello scrittore per le sue bellezze lontane e per le sue forme diverse e quindi complementari. Significative, in questo senso, le pagine che Moravia premette al terzo volume, *Passeggiate africane*, dove afferma: “Tutti gli altri paesi del mondo hanno una storia, l'Africa, lei, ha invece un'anima che tiene il luogo della storia” (*Passeggiate*, 2007: XII). Il Continente nero è “il luogo della terra nel quale la natura ha eretto a se stessa un monumento” (*Passeggiate*, 2007: XI), rappresenta una concreta alternativa al mondo borghese e viene percepito da Moravia come un' “antidoto” alla civiltà troppo meccanica e alienante dell'Occidente. La natura, “che imita l'arte”, “più forte” dell'uomo, e la dimensione storica del continente suscitano paura e attrazione continuamente nuove, “inspiegabili”. L'uomo viene ancora travolto dagli eventi naturali e ne resta impotente.

Per quelle infinite bellezze d'Africa, che rimpiangerà di aver conosciuto troppo tardi, ormai cinquantenne, Moravia preferirà tacere su molti temi cari a tutti gli africanisti. A questo proposito scrive:

Bellezza! Io sono stato affascinato dalla bellezza dell'Africa e per bellezza non intendo la bellezza delle cartoline illustrate in tricromia, bensì qualche cosa di inspiegabile, di misterioso, di indicibile che si direbbe aleggia sul continente nero allo stesso modo dell'anima secondo i greci, cioè qualche cosa di superficiale e di esterno appunto per questo affascinante per la sensibilità che è il mezzo privilegiato di ogni visione estetica. (...) Ma nella bellezza dell'Africa non c'è soltanto questo metodo e questa simmetria che sembrano umane; c'è pure un mistero che è senz'altro disumano o se si preferisce extraumano. (*Passeggiate*, 2007: XI- XII)

In realtà, le riflessioni sulle questioni sociali e politiche, come quelle sull'apartheid o sul bracconiere che “uccide” la foresta, si riscontrano anche negli articoli raccolti in *Passeggiate* e nascondono un sentimento di nostalgia e di dolore per la progressiva scomparsa e contaminazione di quei luoghi abitati da gorilla e da altri animali unicamente africani. Le “città-vetrine” dello Zaire, simili alle bidonville dell'America Latina, diventano la prova di una “sudamericanizzazione” dell'Africa e di un contatto europeo “disastroso” e violento.

Ma il sentimento che per Moravia connota il continente è la “paura”, quella di luoghi ancora “antichi”, della cultura orale che “racconta, con lunghe cantilene ritmate, fatti e eventi, veri o finti non importa”, che lo affascina e coinvolgono. (D. Maraini, *Introduzione*, in *Passeggiate*, 2007, VII).

Il fascino del mistero è nell'Africa stessa, nel paesaggio “preistorico, da dinosauri” che nasconde storie di magia, di contrasti dalla dimensione “segreta”, dove la natura ancora vince l'uomo e custodisce un mistero che non si rivela mai del tutto. Qui Moravia ripensa ai riti che gli africani dedicano agli spiriti della foresta e a questo proposito scrive:

Ogni tanto distinguo su una spiaggia della laguna un gruppo di capanne, un minimo villaggio. Gli abitanti che faranno? (...) È il caso davvero di dire: “Mistero”, giacché nessuno può immaginare se non per esperienza diretta che cosa avvenga nella testa dell'uomo a contatto continuo con la natura al colmo della sua presenza. (*Mayumba, storie di magia nel deserto della foresta; Passeggiate*, 2007: 80)

Uno spazio di infinite presenze, raccontate ma segrete, sempre nuovo e imprevedibile che suscita in Alberto Moravia profonda passione anche per la possibilità di scoperta e confronto con realtà di grande interesse antropologico. Come ricorda Dacia Maraini, infatti, i due scrittori cercano sempre di abbinare i viaggi a progetti di lavoro giornalistici e letterari (D. Maraini, *Introduzione*,

in *Passeggiate*, 2007: VII).

A conclusione di questo paragrafo, ci sembra opportuno aggiungere alcune brevi considerazioni su testi che fanno parte della tradizione del viaggio giornalistico e letterario del Novecento nel continente nero. Nell'ambito della letteratura di viaggio sull'Africa, composta da opere e testi di autori di nazionalità, epoche, e contesti culturali diversi, la trilogia di Alberto Moravia occupa senz'altro un posto importante. Lo stesso Moravia fa riferimento nei suoi reportage ad alcune di queste opere. Una di queste è ad esempio, *Cuore di tenebra* (1899) di Joseph Conrad, le cui storie sono ispirate al viaggio compiuto dall'autore polacco-britannico nel 1890 a bordo del vaporetto *Roi des Belges* lungo il fiume Congo; oppure il romanzo-reportage *Verdi colline d'Africa* (1935) di Ernest Hemingway, con le descrizioni paesaggistiche e le digressioni letterarie. Tuttavia, L'Africa di Moravia, non è quella di Hemingway, che "sa di safari e di colonialismo", né quella di Conrad, che scriveva come avrebbe fatto un "antico viaggiatore come Marco Polo". È un luogo dove la natura regna ancora come una "divinità capricciosa e imprevedibile, onnipotente" (D. Maraini, *Introduzione*, in *Passeggiate*: VII). Essa, anche se "perfetta" e "simmetrica", cela in fondo delle sembianze demoniache e pericolose, nascondendo delle credenze magiche e spettrali.

Anche altri scrittori-giornalisti del Novecento, seppure non menzionati da Moravia, possono essere in certo modo accomunati a Moravia per l'interesse e la passione per l'Africa. Tra questi vi è naturalmente Ryszard Kapuscinsky, che, come Moravia è viaggiatore in Africa da inviato speciale per la stampa. Entrambi gli scrittori nutrono, inoltre, un forte interesse conoscitivo per le culture dei luoghi visitati. La principale analogia tra l'approccio di Moravia e dell'autore di *Ebano* (1998), libro che raccoglie i viaggi svolti dal 1957 al 1990, è in primo luogo l'attenzione e la sensibilità verso l'alterità, verso il "diverso da sé"⁷². Moravia non riflette mai direttamente su avvenimenti politici, quanto piuttosto sulle conseguenze socio-

⁷² Per Kapuściński l'incontro e il confronto con l'altro permettono di conoscere sé stessi poiché è proprio nel volto dell'altro che si rispecchia il nostro volto. (Gòrowska; 2014: 76; 78).

politiche di essi, mentre nei resoconti di viaggio di Kapuściński gli aspetti politici sono centrali. Tuttavia, ciò che hanno in comune i due giornalisti-scrittori è forse anche il fatto che attraverso l'attività giornalistica riescano a dare continuità alla produzione letteraria e a continuare a scrivere⁷³.

Segnaliamo qui anche la trilogia africana di Javier Reverte, *El sueño de África* (1996), *Vagabundo en África* (1998) e *Los caminos perdidos de África* (2002). Si tratta di cronache di viaggi personali che registrano, secondo l'autore, e come nel caso di Moravia, esperienze di “inquietudine, incertezza, ignoranza, attesa, euforia e mistero”, in cui lo spirito di avventura si combina con il desiderio di scoperte gratificanti, fatte di impressioni ed emozioni contrastanti, e con la scoperta di un luogo per una “búsqueda imprecisa de lo que desconoces”⁷⁴.

Infine tra gli italiani non possiamo dimenticare la frequentazione con l'Africa di Maria Rosa Cutrufelli e Gianni Celati. La prima, soprattutto con *Mama Africa: Storia di donne e utopie* (1993). Per la scrittrice l'interesse per la condizione africana emerge però non da una ricerca prettamente privata, ma dalla prospettiva femminista. A differenza del caso di Alberto Moravia, qui il diario di viaggio, gli appunti delle esperienze vissute, pubblicate a distanza di tempo, sono testimonianza e privilegiato strumento di osservazione e diventano il *modus operandi* per la raccolta di dati e riflessioni su temi principalmente socio-politici.

Di conseguenza, sono poche le descrizioni paesaggistiche e le riflessioni interiori su cui spesso indugia chi visita un continente sconosciuto. Il filo conduttore del diario scorre in maggior misura lungo considerazioni su temi attuali, esplorati attraverso una coscienza critica di segno femminile.

⁷³ L'autore polacco, come Moravia sottolinea in varie occasioni che non si riconosce di né “nella categoria di autori di romanzi”, né in “quella di giornalisti di quotidiani” (Gòrowska; 2014: 96).

⁷⁴ A questo proposito nell'epilogo de *Los caminos perdidos de África*, l'autore facendo riferimento alla stanchezza fisica che comporta il viaggio osserva: “África cansa, su miseria abrumba, su clima llega a agotarte en ocasiones, tu paciencia se quiebra en las largas esperas de las estaciones de trenes o autobuses [...]. África es dura y difícil, y muchas veces, incluso fea. Algunas noches te duermes deseando que, al despertar, te encuentres en tu cálido hogar europeo y África no haya sido otra cosa que una pesadilla que al fin se ha esfumado (*Los caminos perdidos de África*; 2007: 473-474).

Sebbene Cutrufelli si definisca solo una scrittrice e affermi di non sentirsi giornalista, dal testo traspare l'immagine di un'autrice impegnata in un viaggio quasi in veste da reporter:

Nessuno può capire l'Africa se non conosce il carico di disperazione individuale, di disgregazione sociale, di intollerabile sofferenza causata dal lavoro forzato, “naturale” evoluzione della schiavitù. In tutta l'Africa coloniale – in Angola dunque fino a ieri – non c'è mai stato un mercato del lavoro libero: agli schiavisti si sono subito sostituiti i reclutatori di mano d'opera. (Cutrufelli; 1993: 104-105)

Concludiamo questa brevissima panoramica facendo cenno all'Africa lontana dagli stereotipi di Gianni Celati, comparandola a quella di Moravia e Cutrufelli. L'autore lombardo racconta in *Avventure in Africa* (1998) un viaggio personale con l'amico fotografo Jean Talon, e successivamente un'interessante esperienza portata avanti in un villaggio africano per la messinscena di uno spettacolo teatrale e per la realizzazione di un documentario, in *Passar la vita a Diol Kadd* (2011). Nei libri di Celati

prevale il senso dell'avventura e dell'incontro-scontro culturale, [...] che rimanda non al rito turistico oggi ormai standardizzato, che preoccupava anche Moravia e Maria Rosa Cutrufelli, ma piuttosto all'incertezza e al senso di imprevedibile esperienza, cioè all'avventura che connota ogni spostamento. [...] Nella trilogia di Moravia il viaggio in Africa è sostanzialmente arricchimento intellettuale mediato dalla cultura letteraria, dalla percezione del paesaggio, nonché dall'esperienza fisica del viaggiare. Maria Rosa Cutrufelli cristallizza invece nei suoi diari africani la memoria e il presente di un grande impegno politico, che nell'altrove acquisisce senso e concretezza. In Celati, di contro, l'esperienza africana è rielaborata grazie a un disincantato sguardo critico, nota costante

della sua produzione, anch'esso segno di grande attenzione e sensibilità verso le metamorfosi della società occidentale (e del cosiddetto primo mondo in rapporto con altre realtà). (Trapassi, 2020: 230; 232)

4. Costruzione del testo meta e analisi della traduzione

4.1 Il contesto traduttivo della trilogia: note sulle strategie adottate in *¿A qué tribu perteneces?* e *Paseos por África*

Come si è già accennato, solo due dei volumi della trilogia africana di Alberto Moravia, il primo e il terzo (*¿A qué tribu perteneces?* e *Paseos por África*)⁷⁵ sono apparsi in traduzione spagnola. Pubblicati nel 1974 e nel 1988 rispettivamente, dunque a distanza di due anni e di solo un anno dall'uscita degli originali, *A quale tribù appartieni?* (1976) e *Passeggiate africane* (1989). Il secondo volume moraviano, *Lettere dal Sahara*, pubblicato nel 1981, in cui è contenuto *Diario Avorio*, è invece a tutt'oggi inedito in spagnolo.

Le versioni in lingua spagnola delle due raccolte di brevi saggi sui viaggi africani vengono pubblicate da case editrici e traduttori diversi. La traduzione spagnola del primo libro africano di Moravia, *¿A qué tribu perteneces?*, uscita per i tipi di Plaza & Janés è firmata da Domingo Pruna⁷⁶, noto soprattutto come traduttore delle opere di autori italiani come Dino Buzzati e Leonardo Sciascia, ma anche di molti romanzi di Moravia. *Paseos por África*, l'ultimo volume della trilogia africana, viene invece pubblicato dalla casa editrice Mondadori nella traduzione di Julio Martínez Mesanza. Combinando l'attività letteraria come poeta con quella traduttiva, Martínez Mesanza è noto principalmente per le traduzioni di poesia italiana, e in

⁷⁵ I titoli dei tre volumi in originale e delle due traduzioni spagnole (primo e terzo volume) si indicheranno qui in maniera abbreviata (con il numero di pagina corrispondente), rispettivamente come segue: *A quale tribù?*; *¿A qué tribu?*; *Passeggiate*; *Paseos*; *Lettere*. Le osservazioni contenute in questo paragrafo non fanno riferimento alla nuova traduzione spagnola di *A quale tribù appartieni*, di G. Matallana (*¿De qué tribu eres?*, 2019), non ancora disponibile al momento della stesura della nostra traduzione di *Diario Avorio*.

⁷⁶ V. rispetto alle traduzioni di Domingo Pruna delle opere di Dino Buzzati A. Camps (2014). Oltre che nel catalogo della *Biblioteca Nacional*, i titoli di alcune delle traduzioni delle opere di Alberto Moravia sono riportate anche dall'archivio online della Fondazione Mondadori (Fondazione Mondadori, s.d.): *La mascherata* (1941); *La mascarada* (1951), Barcelona, José Janés editor e (1969) Barcelona, Plaza & Janés; *L'amore coniugale* 1949: *El amor conyugal* (1980), Barcelona, Ediciones G.P.; *La ciociara* (1957): *La campesina* (1993), Barcelona, Lumen (successivamente: 1972, Barcelona, Ediciones G.P.; 1983, Barcelona, Plaza & Janés; 1983, Barcelona, Seix Barral; 2005, Barcelona); *L'uomo come fine e altri saggi* (1963): *El hombre como fin y otros ensayos* (1970), Barcelona, Ediciones G.P.

particolare di opere di Dante Alighieri, Michelangelo, Jacopo Sannazzaro ed Eugenio Montale⁷⁷.

Per quanto riguarda i testi che qui ci occupano, in entrambi i casi nelle edizioni spagnole non vi è riferimento agli aspetti paratestuali o al contesto in cui in origine si collocano le cronache di viaggio moraviane. Nei volumi tradotti non si inserisce infatti una nota introduttiva o una premessa sulla genesi delle opere come raccolta di resoconti di viaggio scritti come collaborazione con varie testate giornalistiche italiane, prevalentemente con il «Corriere della Sera», motivo per cui l'autore visita il continente per ben 18 anni consecutivi. Non vi è notizia pertanto dell'intera esperienza di scoperta dell'Africa da parte di Alberto Moravia o dei compagni di viaggio, mossi spesso anche da motivi di lavoro, Pier Paolo Pasolini e Dacia Maraini.

Tuttavia, a nostro avviso si tratta di traduzioni valide, nel pieno rispetto della prospettiva adottata da Moravia, e che a nostro avviso costituisce la dominante del testo⁷⁸, il filo conduttore, ovvero il particolare sguardo con cui si osserva l'altrove. Come nota Alberto Cadioli nell'introduzione di *A quale tribù appartieni?* (Introduzione in *A quale tribù*: VI), uno degli espedienti stilistici della scrittura di viaggio nei tre volumi è infatti la prospettiva di distanza dello scrittore. Ne è spia la “veduta dall'alto” che caratterizza spesso i resoconti, quasi a sottolineare il distacco da ciò che si osserva e che connota il desiderio di scoperta e di indagine della cultura africana.

Tale punto di vista è reso in maniera efficace anche nelle due traduzioni

⁷⁷ Tra le traduzioni dall'italiano di Julio Martínez Mesanza (Premio Nacional de Poesía 2017 per *Gloria*) segnaliamo: Eugenio Montale, *Fuera de casa*, 1990, Madrid, Mondadori (traduzione della raccolta di prose di Eugenio Montale del 1969, *Fuori di casa*); Dante Alighieri, *La vida nueva*, prólogo de Carlos Alvar, Madrid, Siruela, 1985); Jacopo Sannazzaro, *Arcadia*, (Madrid, Edit. Nacional, 1982); Michelangelo Buonarroti, *Rimas* (Santander, Cuévano, 1987); V. anche Camps 2003 in riferimento alla traduzione di Martínez Mesanza nel contesto generale della ricezione in Spagna dell'opera di Montale.

⁷⁸ Con “dominante” del testo ci riferiamo alla definizione di Jakobson “*dominant*”, cioè “la componente sulla quale si focalizza l'opera d'arte: governa, determina e trasforma le altre componenti” (Jakobson, 1987: 41), che è l'elemento che garantisce “l'integrità della struttura” e a cui ci si deve riferire per interpretare e tradurre adeguatamente l'originale. Per questo motivo si possono avere molteplici traduzioni di uno stesso testo. Il traduttore cioè individua elementi gerarchicamente secondari, e può decidere di non trasferirli se non sono rilevanti o se impediscono la traducibilità della dominante.

spagnole. È il caso ad esempio dell'incipit di *¿A qué tribu perteneces?* : “Desde la terraza de mi habitación tengo una vista panorámica sobre Accra [...]”, “Dalla terrazza della mia stanza ho una vista panoramica su Accra [...]”. (*¿A qué tribu?:* 7 ; *A quale tribú:* 5).

Si mantengono e si rispettano dunque le caratteristiche e i tratti prevalenti del testo moraviano, rappresentati dalla posizione di distanza descrittiva e di osservazione contemplativa e globale.

Anche in *Paseos por África* si rende in modo analogo e adeguato il punto di vista scelto dall'autore del prototesto, anche nei momenti di riflessione critica sulla tradizione dei viaggiatori occidentali in Africa. Ne è esempio, nel paragrafo intitolato *El elefante salido del safari de Hemingway*, (*Paseos:* 65), l'immagine della veduta distante, anche se non dall'alto, come nei precedenti esempi, dalla stanza del *campement*, proprio nel momento in cui Moravia, ricordando il romanzo di Hemingway, riflette sul “tipo” di africano, sottomesso e schiavizzato, rappresentato in *Verdi colline d'Africa*. Si concludono infatti con queste parole le considerazioni sui safari e sul “dialogo sincopato” dello scrittore statunitense con le guide africane (da “esperto cacciatore”; “paternalistico e capriccioso, sentimentale e aggressivo”; *Passeggiate:* 60-61): “La camera ha una finestra a pianterreno che dà sulla piscina e questa finestra è aperta” (*Passeggiate:* 61); “La habitación tiene una ventana a ras del suelo que da a una piscina, y esta ventana está abierta” (*Paseos:* 66). Da qui partono poi le osservazioni sull'elefante africano, sui safari di Hemingway e sulla brutalità dell'atteggiamento distruttivo dei cacciatori.

La prosa di viaggio di Alberto Moravia è inoltre caratterizzata da particolari espedienti, sia dal punto di vista semantico, che sintattico, mirati all'efficacia descrittiva, al confronto costante e alla trasmissione di un pensiero critico nei confronti dell'esperienza dell'altrove.

Entrambe le traduzioni dei volumi della trilogia africana in questione rendono il tono narrativo dei testi anche nel nuovo codice, rispettando per

quanto possibile anche la punteggiatura dell'originale, che è, come si vedrà, anche il criterio adottato nella nostra traduzione. Vedasi ad esempio il segmento traduttivo seguente:

Ho descritto un po' a lungo il comportamento dell'elefante perché il caso ha voluto che poco prima leggessi le pagine dedicate da Hemingway al comportamento degli animali un attimo prima che la pallottola del suo fucile li facesse stramazze a terra col collo spezzato.
(*Passeggiate*: 63)

Il brano in traduzione rispetta l'assenza di punteggiatura, pur nell'estensione del periodo:

Me he alargado en la descripción del comportamiento del elefante porque el azar ha querido que poco antes leyese las páginas dedicadas por Hemingway al comportamiento de los animales un instante antes de que la bala de su fusil los hiciese caer a tierra con el cuello destrozado.
(*Paseos*: 67)

In questo brano in traduzione si osserva inoltre l'impiego di strategie lessicali che rispondono probabilmente all'esigenza di una maggiore naturalità o di uno stesso effetto del testo originale nella lingua meta, come nel caso di "caer a tierra" per "stramazze" e "destrozado" per "spezzato". Le opzioni avrebbero potuto essere il più letterario "desplomarse", nel primo caso, mentre nel secondo si sarebbe potuto tradurre con "cuello partido" o "roto". In questo lungo periodo si mantiene però un'analogia sintattica. Non si modifica ad esempio il participio "dedicate". Qui sarebbe forse stato necessario un procedimento di trasposizione, ovvero la trasformazione della struttura con il participio in una frase subordinata relativa ("dedicate da Hemingway"- "que Hemingway dedicó"), opzione forse più naturale in spagnolo. Con questi

accorgimenti Julio Martínez Mesanza riesce comunque a ricreare la stessa struttura linguistica, rispettando dunque anche l'essenza dell'originale dal punto di vista formale.

La decisione condivisa dai due traduttori per i forestierismi, e verso la quale si è orientata anche la traduzione del testo che si propone per questa tesi, è quella di mantenere per quanto possibile anche i termini stranieri nel testo meta⁷⁹.

Fanno eccezione alcuni anglicismi, come ad esempio termini ricorrenti varie volte nel testo, che probabilmente risultano poco comuni in spagnolo. Un esempio è *short*, che nella versione spagnola di Domingo Pruna diventa “pantalones cortos”. In questo senso vi è una naturalizzazione del termine nel testo tradotto rispetto all'originale mirata a un avvicinamento al lettore meta.

Succede la stessa cosa per il termine *manager*, tradotto in spagnolo dallo stesso traduttore come “gerente”. Nello stesso volume, al contrario degli anglicismi, i francesismi restano quasi sempre invariati come nel caso dei termini “bidonvilles” e “nattavilles”, che saranno illustrati per quanto riguarda la nostra traduzione, nel paragrafo dedicato alle microstrategie.

L'approccio di Domingo Pruna sembrerebbe, quindi, la traduzione della maggior parte degli anglicismi (*corned beef* che in spagnolo diventa “carne enlatada”; *cottage* reso come “casa de campo”; o *rest house* che viene tradotto con “albergue”), ma la trascrizione dei francesismi e dei pochi latinismi sparsi nel testo.

Invece, il volume tradotto da Julio Martínez Mesanza tratta anglicismi e francesismi allo stesso modo, cioè come prestiti, dunque con la trascrizione dei lemmi così come appaiono nel testo di Moravia. Un esempio di questo procedimento è il termine *lodge*, diffuso per definire un particolare tipo di alloggio per viaggiatori in Africa⁸⁰. Si tratta di un anglicismo che letteralmente

⁷⁹ Nel testo tradotto che qui si presenta si è adottato il prestito, ad esempio per *campement* (per la prima volta a p. 34 del T.O.), o *supermarket* (p. 36 del T.O.), nel capitolo VII, *Tambores en la noche*.

⁸⁰ Il dizionario Collins attesta: “A lodge is a house or hut in the country or in the mountains

ha il significato di “rifugio”. Il lessema avrebbe potuto essere tradotto in modo generico come “alojamiento”, ma avrebbe perso senz’altro il riferimento a questo tipo di sistemazione per viaggiatori, tipicamente africana.

La naturalizzazione del testo d’arrivo sembra ad ogni modo un approccio comune in entrambi i volumi, anche per la resa in spagnolo di alcune interiezioni. Nel capitolo 12 (*Fra oceano foresta, pensando a Stevenson*) di *Passeggiate Africane* la frase “Ahimè, i presentimenti sfavorevoli vengono confermati” diventa nel testo tradotto “Por desgracia los pensamientos desfavorables se confirman”, (*Paseos*: 95), mentre una traduzione più letterale in questo caso con l’espressione “ay” o “ay de mí” avrebbe potuto rendere in maniera ugualmente efficace l’atteggiamento di sorpresa dell’autore.

Tuttavia non si perde nel testo tradotto da Julio Martínez Mesanza il carattere della descrizione minuziosa e ricca. Si vedano ad esempio le seguenti unità traduttive: “un individuo bilioso tutto vestito funebremente di nero” / “un individuo atrabiliario fúnebremente vestido de negro”. (*Paseos*: 97) Nel capitolo *Il teatrino africano* (*El pequeño teatro africano*) in *¿A qué tribu perteneces?* Moravia descrive invece il paesaggio che lo circonda vicino a un lago:

Ecco, alla svolta il lago. È color piombo, grigio ed opaco; ma un piombo nel quale, con la punta di un coltello, siano state incise tante striature scintillanti. La nuvolaglia nera sta sospesa sull’orizzonte che è, invece, chiaro e luminoso (*A quale tribù*: 84).

Nella versione di Domingo Pruna, questa stessa descrizione è dotata di

where people stay on holiday, especially when they want to shoot or fish”. Viene anche definito come “pequeña casa o cabaña en las cercanías de un parque, en un entorno natural o adyacente a una casa mayor” “refugio, lugar de descanso para cazadores”. La definizione si è diffusa soprattutto in Kenya per definire gli hotel all’interno dei parchi nazionali, prima riservati ai cacciatori, e dopo la proibizione della caccia ai comuni viaggiatori. (Vázquez : 2013).

un'identica intensità:

A una revuelta: el lago. Es color plumizo, gris y opaco; pero de un plomo en el cual, con la punta de un cuchillo, se hubieran grabado muchas estrías resplandecientes. El negro nubarrón está suspendido sobre el horizonte que, en cambio, es claro y luminoso (*¿A qué tribu?:* 127).

In questo caso, la variazione nel testo tradotto riguarda evidentemente solo la punteggiatura e l'omissione e compensazione (con l'inserimento dei due punti) dell'avverbio presentativo iniziale "ecco", che peraltro ricorre spesso anche nel testo tradotto per questa tesi e che è stata una delle principali questioni da risolvere in fase di revisione. In questo caso il traduttore inserisce i due punti come tecnica di compensazione per l'omissione di "ecco".

Un altro espediente narrativo adottato spesso da Moravia nei libri di viaggio è il paragone, come se la percezione di ciò che lo circonda sia immediatamente esposta a una sorta di necessario contraltare nella cultura europea o occidentale. Per questa ragione molti critici segnalano che gli scritti appaiono fortemente connotati da una visione eurocentrista⁸¹.

Sempre nel capitolo 12 di *Passeggiate africane (Fra oceano e foresta, pensando a Stevenson)*, anche laddove vengono descritti insetti africani, sorge ancora il confronto con le specie diffuse in Europa:

Le api del Gabon non sono come le api europee; a quanto pare, sono api speciali la cui peculiarità poi è di uccidere con pochi morsi. A dire il vero provo poco dolore; semmai la sensazione di una piccola scossa elettrica (*Passeggiate:* 90).

⁸¹ Per un quadro critico complessivo sulla questione sul presunto eurocentrismo di fondo dell'approccio intellettuale di Moravia all'Africa, v. in particolare Benvenuti 2010.

La traduzione di Julio Martínez Mesanza si mantiene fedele al testo di partenza:

Las abejas de Gabón no son como las abejas europeas; por lo que parece, son abejas peculiares, cuya especialidad es matar con pocas picaduras. A decir verdad siento poco dolor; si acaso la sensación de una sacudida eléctrica (*Paseos*: 96).

In questo caso la scelta del traduttore è quella di riprodurre esattamente la stessa corrispondenza di forma, stile e linguaggio adottata da Moravia, rispettando non solo il paragone, ma anche modalità e espedienti della scrittura, oltre alla punteggiatura.

Fin dal primo capitolo di *A quale tribù appartieni? (I vestiti di Accra)*, a proposito delle soluzioni neocapitaliste adottate in Africa, appaiono confronti tra varie realtà, spesso, oltre all'Europa, anche l'Africa, l'Asia e l'America Latina. Nel quarto capitolo (*Il destino degli africani è di camminare sempre*) si riflette in maniera analoga sui confini delle regioni e delle mappe dettati dal vecchio colonialismo europeo. Anche qui la narrazione si costruisce attraverso l'opposizione tra diverse realtà. Il paragone è reso con l'uso di varie congiunzioni o avverbi italiani come "invece", "bensì", "anzi", che rispettivamente vengono tradotti in lingua spagnola con locuzioni equivalenti come "por el contrario", "sino", "además", ecc...

Sempre nel primo libro, nel capitolo 18, intitolato *Conterie e turismo*, ad esempio, troviamo ancora una riflessione sui rapporti dell'Africa con l'Occidente. Nell'originale leggiamo:

Il terzo aspetto della violenza turistica è l'isolamento del villaggio dell'*hinterland* africano in confronto alla

socievolezza dell'albergo di lusso. Isolamento dovuto a mancanza di strade e di mezzi di comunicazione. L'albergo non ha rapporti con l'Africa; ha soltanto rapporti con l'Occidente, di cui è insieme una emanazione e un avamposto (*A quale tribù*: 95).

Nella versione tradotta da Domingo Pruna:

El tercer aspecto de la violencia turística es el aislamiento del poblado del interior africano en contraste con la sociabilidad del hotel de lujo. Aislamiento debido a la falta de carreteras y de medios de comunicación. El hotel no tiene relaciones con África; tan sólo tiene relaciones con Occidente, del que es a la vez una emanación y una avanzadilla (*¿A qué tribu?*: 144).

Qui gli aspetti morfo-sintattici rimangono molto aderenti alla versione originale, l'unico esempio di "appiattimento" riguarda il forestierismo dal tedesco *hinterland* che viene tradotto in spagnolo con "interior".

In definitiva entrambe le traduzioni registrano un alto livello di "affinità" all'originale. I due traduttori rendono in maniera equivalente e fedele al messaggio globale e alla dominante del testo originale gli elementi caratteristici della prosa di viaggio di Moravia, come struttura sintattica, descrittività, e i procedimenti narrativi del confronto e del paragone, cui soggiace il particolare atteggiamento critico e intellettuale dell'autore. Una delle differenze più rilevanti tra le strategie traduttive adottate nei testi spagnoli è probabilmente il trattamento dei forestierismi. Alla luce della nostra analisi sembrerebbe che Domingo Pruna sia più propenso a un approccio addomesticante per quasi tutti gli anglicismi, ma non per i francesismi. Al contrario, nella traduzione di Julio Martínez Mesanza l'approccio appare più estraniante. Tutti i forestierismi vengono infatti trascritti senza alcuna aggiunta di nota da parte del traduttore.

4.2. Diario Avorio: strategie e procedimenti traduttivi

4.2.1. Strategia traduttiva globale (macrostrategia)

Walter Benjamin in *Il compito del traduttore* (W. Benjamin, 1995: 41 e ss.) considera che un'opera è assolutamente indipendente dal pubblico che la accoglierà. Ne consegue che anche la traduzione non può essere rivolta a un lettore ideale, a un pubblico determinato o a un lettore generico. In altre parole, il senso di un testo, anche in una traduzione, è indipendente da qualunque processo interpretativo in fase di traduzione.

Quest'argomento è stato anche affrontato da Umberto Eco, che definisce invece il concetto di lettore modello. Il lettore è parte della strategia traduttiva, dato che determina la costruzione del significato. Queste considerazioni si basano sull'idea di un lettore come elemento determinante per l'attribuzione di senso, e il traduttore dovrebbe pertanto rivolgersi a un pubblico ideale, così come, a suo tempo, l'autore del testo di partenza, innescando dunque il processo di creazione di significati che il testo veicola (Eco: 1990; 107).

Per definire l'approccio traduttivo e le scelte che ne derivano, si potrebbe partire proprio da queste posizioni per approfondire la riflessione sulla strategia che un traduttore potrebbe prediligere. Un traduttore dovrebbe quindi fare i conti con il lettore che riceverà il nuovo testo o dovrà scartare questa scelta nella definizione delle strategie e procedimenti traduttivi?

Le premesse di Benjamin sembrano pertinenti. Il lettore infatti non è presente né al momento della composizione del testo, né può essere idealizzato nel momento della traduzione di un'opera. Di contro però è impossibile non riferirsi a un lettore, sia esso ideale o concreto. Dunque sono valide anche le riflessioni di Eco sul lettore modello. Lo stesso Moravia, d'altra parte, come abbiamo visto, in *Lettere dal Sahara*, rende via via più esplicita la sua intenzione di costruire il testo per un ideale destinatario delle sue "lettere africane".

Oltre a queste considerazioni su approcci più filosofico-semiotici sulla traduzione, com'è noto, nell'ambito della traduttologia e delle teorie contemporanee sulla traduzione si fa riferimento in linea generale alle due principali strategie di trasposizione di un testo da una lingua all'altra. La prima è l'avvicinamento del testo originale al lettore meta attraverso la naturalizzazione rispetto al contesto della lingua d'arrivo. Mentre la seconda è, al contrario, l'avvicinamento del lettore meta al testo originale attraverso tecniche e procedimenti di "estranamento". Lawrence Venuti in *The Translator's invisibility: a history of translation* (1995), definisce le due macrotecniche rispettivamente "domestication" e "foreignization", la prima dunque privilegia la cultura ricevente, ovvero quella del testo meta, mentre la seconda opta per una maggiore presenza del testo fonte e della cultura d'origine, eventualmente anche espedienti come note esplicative o glossari.

Sebbene queste posizioni e concetti traduttivi siano da sempre oggetto di dibattito, sia nell'ambito della linguistica che della traduttologia, nella realtà della pratica traduttiva non sempre è possibile optare chiaramente per una delle due strategie globali. Spesso le decisioni da prendere infatti non sono e non possono essere così estreme ⁸². Al margine di questa polarizzazione, che riassume la tradizionale dicotomia presente in tutta la storia della teoria della traduzione, è possibile comunque considerare anche l'adozione di un tipo di approccio misto o intermedio, valutando accuratamente tutti gli elementi che configurano i due poli comunicativi del contesto traduttivo. Dunque si tratterebbe di non allontanarsi eccessivamente

⁸² V. quanto afferma, tra gli altri, Bramati a proposito dei due poli opposti della traduzione: la traduzione del senso (naturalità della lingua d'arrivo) e traduzione della lettera (adattamento della lingua d'arrivo all'espressione della complessità del senso del testo dell'originale): "Nella pratica del mestiere di traduttore, la traduzione del senso e la traduzione della lettera rappresentano due poli che esistono solo in astratto: di fatto, i traduttori che seguono il criterio del senso non dimenticano mai completamente la lettera del testo di partenza, così come quelli che seguono il criterio della lettera sono necessariamente portati, in vari punti del proprio testo, a modificare il lessico, la sintassi, le figure retoriche e il ritmo dell'originale per tenere conto delle esigenze della lingua d'arrivo" (Bramati 2012: 2).

dal testo di partenza evitando i rischi di una smisurata naturalizzazione verso la lingua e cultura meta per non tradire intenzioni e significati del messaggio veicolato dal testo da tradurre. D'altra parte bisogna però garantire la fruizione del testo in maniera agevole da parte del lettore meta, in accordo con il contesto di ricezione.

La traduzione, pertanto, come scienza, o arte, "imperfetta" comporta un processo per così dire fluido, mai completamente definitivo, dato che un testo si muove in una dimensione multinterpretabile e, d'altra parte, l'interpretazione è sempre soggettiva, aperta, libera e mutevole.

In particolar modo per un testo giornalistico-letterario, come il volume da cui è tratto il testo che qui ci occupa, *Lettere dal Sahara*, la traduzione diventa un cammino che può sperimentare varie vie interpretative, mirate sempre alla creazione di un contesto pragmatico simile, analogo, o per lo meno "accettabile" da parte di un possibile nuovo lettore a cui dovrebbe essere offerta la possibilità di percepire il messaggio globale del testo originale, in tutte le sue possibili articolazioni.

La macrostrategia traduttiva può essere dettata dunque da ragioni di varia natura, determinate per esempio dal contesto di traduzione, di ricezione o da questioni di mercato editoriale, che aggiungono complessità al compito del traduttore. Tuttavia è comunque evidente che la nuova dimensione culturale in cui si muoverà il testo meta non sarà mai la stessa di quella in cui si colloca il testo fonte. Il traduttore dovrà dunque tener sempre conto della diversità di ricezione nel contesto della cultura della lingua d'arrivo e delle inevitabili perdite implicite nel processo (López García, 1991: 19). Come si è già osservato nel secondo capitolo del presente lavoro, questi aspetti rappresentano una parte importante della competenza del traduttore, costituita dall'insieme delle sue capacità.

Partendo da queste premesse, nella traduzione di *Diario Avorio* si è cercato dunque di mantenere un approccio misto, in considerazione anche del fatto che si tratta di un diario di viaggio, inserito in una raccolta di articoli giornalistici, ma con un marcato orientamento letterario. Il testo giornalistico-letterario si configura, in definitiva, come racconto di un'esperienza più intima

e personale. La strategia globale adottata nella traduzione non è stata quindi dettata soltanto dal principio dell'addomesticamento del testo, bensì anche dal rispetto della maggiore fedeltà possibile al messaggio e al carattere espressivo del testo originale. Quest'ultimo si propone infatti, in maniera dichiarata come diario costituito da impressioni e sensazioni personali, "pure e semplici impressioni" (*Lettere*: 7). Si è cercato così di mantenere il significato e l'intenzione di *Diario Avorio*, lo stile narrativo – descrittivo e la struttura ipotattica.

Lettere dal Sahara, la seconda sezione che dà il titolo al volume, si trasforma in una vera e propria corrispondenza di viaggio con un destinatario-lettore fittizio. Tuttavia anche nella prima sezione che proponiamo in traduzione si narrano esperienze soggettive e personali. Si tratta dunque di un libro, come sottolinea l'autore, e come fa notare anche Cadioli nell'*Introduzione* alla trilogia africana, interamente fatto di "impressioni" (Cadioli, *Introduzione*, in *A quale tribù*: IV).

Anche nella prima pagina di *Diario Avorio* si riscontra questa intima volontà di scrittura:

Scriverò invece un diario di pure e semplici impressioni; e poiché mi trovo in un paese che si chiama Costa d'Avorio, lo chiamerò "diario avorio", immaginando di scriverlo via via in un libro dalla rilegatura d'avorio, simile agli antichi messali ornati di avori intagliati. Le impressioni che consegnerò in questo diario saranno soprattutto "visive"; quanto a dire che descriverò quello che vedo nonché il "senso" di quello che vedo ma non più che il senso, cioè quello che penso della cosa nel momento stesso che la vedo. Sarà insomma il diario di un turista. (*Lettere*: 7-8)

Queste riflessioni moraviane dovrebbero essere ragione sufficiente per consegnare al lettore spagnolo, anche se a distanza di più di trent'anni dall'uscita dell'originale, una versione più fedele possibile all'originale, per

non interferire così con il carattere personale del diario e non tradire il significato del “diario di un turista” (*Lettere*: 8), così come viene definito da Moravia nelle prime pagine di *Diario Avorio*.

Per questo motivo si è evitato, per quanto possibile, l’inserimento di note, nel caso di culturemi, nomi di tribù, di specie di piante o animali, o toponimi africani estranei all’universo europeo, o l’aggiunta di un glossario contenente termini in versione originale che appaiono nel testo. La decisione è stata dettata dalla volontà di mantenere le stesse scelte di Moravia e la stessa sensazione di esoticità trasmessa dal testo anche al lettore del testo originale. In questo caso la fedeltà al testo di partenza è il principio fondamentale nel rispetto delle intenzioni dell’autore e della finalità del diario.

Nel capitolo dedicato alle riflessioni teorico-metodologiche si è menzionato che nell’approccio alla traduzione di testi giornalistico-letterari prevalgono generalmente il criterio stilistico e la prospettiva della cultura d’arrivo. In questo caso però la dominante del testo fonte non è informativa, bensì espressiva, visto che non si tratta di una convenzionale guida che accompagna la visita a luoghi esotici, ma piuttosto del racconto di esperienze di viaggio e personali impressioni su scenari e paesaggi di cui si è fatta esperienza. Nel testo meta si è deciso dunque per un margine di “esoticità” più ampio rispetto ai testi giornalistici di altre tipologie, e soprattutto rispetto ai testi giornalistico-letterari o saggistico-letterari destinati ad una pubblicazione su testate periodiche. Ciò comporta, pertanto, un’attenta ricerca delle microstrategie più consone sia a mantenere un certo equilibrio, cioè un criterio traduttivo globale verso la naturalità del testo meta, che rispetti però anche il piglio e l’espressività della scrittura moraviana. È necessario, dunque, come si vedrà nel paragrafo seguente, vagliare attentamente gli accorgimenti tecnici che permettono di riflettere nel testo tradotto questo compromesso tra i due poli estremi, naturalità della lingua meta ed espressività del testo fonte.

4.2.2. Tecniche e procedimenti traduttivi (microstrategie)

4.2.2.1. Criteri redazionali ed editoriali

La fase di analisi del testo di partenza, volta alla decodifica del senso e identificazione delle difficoltà traduttive e la fase di documentazione e ricerca, sono in generale di una certa complessità, anche nel caso in cui la lingua di partenza è la lingua madre del traduttore, come in questo caso. Si è tentato dunque in questa prima parte del lavoro di identificare nel testo di partenza i punti chiave per la resa in spagnolo, che in questo caso riguardano soprattutto il piano stilistico e le successive revisioni del testo, svolte sempre consultando le principali fonti lessicografiche e in molti casi avvalendoci del parere di traduttori editoriali, anche attraverso fori e blog di traduzione.

C'è da osservare che, in particolare per i testi giornalistico-letterari che narrano viaggi e itinerari conoscitivi in altri contesti culturali, è comunque fondamentale la fase di documentazione. L'approfondimento su elementi del testo di carattere specificamente culturale, storico, geografico, sui realia, o altre questioni rilevanti ai fini di una corretta comprensione e trasposizione del testo fonte, accompagna in realtà già la fase di lettura e decodifica che precede la fase di traduzione vera e propria. Inoltre, com'è naturale, si estende anche oltre ed è parte integrante delle varie fasi della traduzione vera e propria, o scorre in parallelo a esse e a quelle successive di revisione. Per il nostro testo è stato necessario, come si vedrà più avanti, reperire riferimenti su questioni geografiche di descrizione del paesaggio, antropologiche e lessicali, soprattutto per i toponimi e i nomi di popolazioni, o etnici, per poter così ponderare via via le decisioni traduttive in maniera corretta e coerente.

In fase di revisione si è curata particolarmente anche la corretta applicazione dei criteri orto-tipografici e redazionali adottati in ambito editoriale in Spagna. Il testo è stato così naturalizzato e adattato alle norme spagnole.

Un esempio di questo tipo di adattamento redazionale è nel testo di

Moravia il caso delle virgolette alte (“ ”), in italiano usate comunemente per segnalare l’uso particolare di una parola (Treccani, 2012). Nel testo meta è stato necessario sostituirlle con quelle basse (comillas angulares) (« »), che svolgono la stessa funzione, secondo l’uso per la lingua spagnola indicato dall’ *Ortografía de la Lengua Española* (Real Academia Española, 2010)⁸³. Anche il trattino che introduce le battute riportate da dialoghi e dal discorso diretto è stato sostituito nel testo meta dal trattino lungo (*raya*) (—) (come indicato nel paragrafo), 3.4.7, dedicato a: “la raya como signo delimitador” dell’*Ortografía*, Real Academia Española, 2010).

Per quanto riguarda l’uso della punteggiatura, invece, si è deciso di conservare in generale le scelte e connotazioni stilistiche di Moravia, compatibilmente con l’accettabilità dello stesso espediente in spagnolo.

Il testo fonte non presenta ad esempio nella maggior parte dei casi virgole davanti alla congiunzione coordinativa avversativa “ma”, uso che nell’italiano di oggi è già comunemente accettato⁸⁴. È stato possibile mantenere lo stesso espediente anche davanti a *pero*, come nei casi seguenti:

TO: La Costa d’Avorio è un paese non grande (poco meno dell’Italia, con quattro milioni di abitanti) ma con contrasti molto forti. (p. 5)

TM: Costa de Marfil es un país no muy grande (un poco más pequeño que Italia, con cuatro millones de habitantes) pero con contrastes muy fuertes [...] (I, 1).

⁸³ Nel paragrafo dedicato alle virgolette (*Las comillas*, par. 3.4.8) si indica quanto segue: “En los textos impresos, se recomienda utilizar en primera instancia las comillas angulares, reservando los otros tipos para cuando deban entrecomillarse partes de un texto ya entrecomillado” (Real Academia Española, 2010: 380).

⁸⁴ Riguardo all’obbligatorietà della virgola prima delle congiunzioni avversative la web di consulenza linguistica del sito *Lingua Italiana* (Treccani), *Domande e risposte*, in un articolo del 2020 dedicato a questo aspetto ricorda: “[...] non si può assolutamente parlare di obbligatorietà della virgola prima delle congiunzioni avversative (a partire da *ma*). Diremo, piuttosto che la virgola non è necessaria, a meno che lo scrivente non intenda rendere evidente la relazione che lega e insieme distingue tra di loro due membrature frasali o sintagmatiche nel caso in cui, per esempio, entrambe siano corpose e, per ragioni di volontà di chiarezza, si intenda porzionare la frase con una virgola in modo che non sorgano possibilità di dubbi nell’interpretazione del testo”.

TO: [...] describerò quello che vedo nonché il “senso” di quello che vedo ma non più che il senso, (p. 5)

TM: [...] describiré aquello que vea así como el «sentido» de lo que vea pero nada más que el sentido, [...] (I, 2).

.

Nell’uso delle maiuscole e del corsivo o delle virgolette, per sottolineare un uso particolare di espressioni o termini, il testo di partenza non presenta un criterio uniforme. Si tratta infatti di cronache consegnate periodicamente a varie testate e destinate alla pubblicazione giornalistica, nelle quali è evidente il carattere di spontaneità della scrittura di viaggio. Questi segnali della scrittura “itinerante” delle cronache di viaggio sono stati mantenuti anche nelle tre raccolte degli articoli in volume.

Un esempio sono, ad esempio, nei passaggi per così dire metatestuali, in cui si riflette sulle occasioni e le modalità compositive del testo, i riferimenti al titolo scelto per la sezione, *Diario Avorio*. Trattandosi di un riferimento alla scrittura stessa del reportage si è mantenuta dunque nel testo meta la scelta di Moravia che in alcuni casi appare con le iniziali minuscole e tra virgolette, e in altri casi invece viene riportato con entrambe le iniziali maiuscole, come ad esempio nei passaggi seguenti:

TO: [...] e poiché mi trovo in un paese che si chiama Costa D’Avorio lo chiamerò “diario avorio”, immaginando di scriverlo via via in un libro dalla rilegatura d’avorio, simile agli antichi messali ornati di avori intagliati. (p. 5)

TM: [...] y como me encuentro en un país que se llama Costa de Marfil lo llamaré “diario marfil”, imaginando que lo voy a escribir poco a poco en un libro con una encuadernación de marfil, parecido a los antiguos misales decorados con marfil tallado”. (I; 1)

TO: [...] è il momento, dico, di stendermi sulla coperta di tipo militare che nasconde lo smilzo materasso tutto buche e bitorzoli e, attirata sulla mia testa la lampadina senza paralume, aprire sul letto un grosso quaderno da scuola dalla rilegatura marmorizzata e prendere a scrivere, come le altre sere, questo mio Diario Avorio. (p.18)

TM: [...] creo que es el momento de tumbarme en la manta de militar que esconde el esmirriado colchón, todo agujeros y bultos y, con la bombilla sin pantalla encima de mi cabeza, abrir encima de la cama un gran cuaderno de colegio con encuadernación veteada y ponerme a escribir, como las otras noches, mi Diario Marfil. (III, 14)

Si è mantenuto inoltre nel testo meta il carattere tondo per nomi botanici comuni, secondo l'uso dell'ortografia spagnola, come ad esempio i nomi di alberi e di piante che si elencano nel terzo capitolo, *La nebbia calda* “avodiré”, “dabema”, lo, “sangué”, “azobé” (TM: III, 4).

Infine, e per concludere questa prima sezione, menzioniamo un altro intervento redazionale nella traduzione, ovvero la correzione dell'errore presente nel testo fonte, nel titolo del film del regista Desiré Ecaré, *Concerto pour un exil* (riportato come *Concerto pour un exilé*), nel quarto capitolo (*Madre boscaglia; Madre sabana*) (TM: IV, 9).

4.2.2.2. Strategie lessicali

Per quanto riguarda gli espedienti per risolvere difficoltà di traduzione di elementi lessicali, si segnalano qui in particolare alcune scelte mirate a una maggiore naturalità nel testo meta.

È il caso, ad esempio, nel primo capitolo, dell'unità traduttiva “vecchi centri carovanieri del Sahel” (TO:7). Il traduttore adottato nel testo meta è *viejos caravasares del Sahel* (TM: I; 5). Si è optato per questa soluzione, che modula l'unità in questione, poiché il termine *caravasar*, letteralmente “caravanserraglio”, attestato anche per i centri carovanieri dell'Africa

settentrionale⁸⁵, si ritiene possa sostituire in maniera più efficace l'opzione identificata in fase di prima traduzione, ovvero *viejos puntos principales del tránsito de caravanas del Sahel*, che invece rende meno scorrevole il passaggio del testo meta:

TO: Forse c'è più storia in certi vecchi centri carovanieri del sahel che in queste metropoli di tipo alessandrino del Golfo di Guinea.
(p.7)

TM: Quizás haya más historia en ciertos viejos caravasares del Sahel que en estas metrópolis alejandrinas del golfo de Guinea.
(I, 5)

Particolare attenzione meritano inoltre soprattutto i termini ricorrenti “boscaglia” e “villaggio”, per i quali sono state operate le scelte che si specificano nelle pagine seguenti.

- **Boscaglia**

La traduzione di “boscaglia”, elemento ricorrente che caratterizza la descrizione del paesaggio, è stato sicuramente uno dei punti più complessi da risolvere dal punto di vista lessicale. Non abbiamo riscontrato infatti un termine spagnolo equivalente che possa funzionare nelle stesse occorrenze. Alla voce “boscaglia” il *Dizionario Treccani* attesta:

s. f. [der. di *bosco*]. – Consorzio di alte erbe, arbusti, alberi caratteristicamente poveri di foglie, spesso spinosi, costituitosi naturalmente per azione del clima. Nel linguaggio com., più genericamente, bosco fitto e incolto, piuttosto esteso, formato di

⁸⁵ V. a questo proposito Cresti 1993, che riporta per il termine *caravasar* d'origine persiana ('palazzo della carovana') le varie tipologie di questo tipo di struttura sia in Oriente che in Occidente.

alberi di varia specie: *una densa, una fitta b.; entrare nel folto della b.; distesa di terreno coperta di boscaglia*. Anche fig.: *una b. di capelli arruffati*.

Peraltro anche *l'Enciclopedia Treccani*, alla voce “boscaglia” (redatta da G. Negri) indica come corrispondenti in altre lingue: “fr. *brousse*; sp. *matorral*; ted. *Busch*; ingl. *bush*”. Si ascrive il lemma all’ambito della geografia botanica facendo riferimento a “consorzio di piante legnose frutescenti” con tronco “generalmente sottile e poco elevato”, in zone temperate o montuose, o terreni alluvionali di grandi fiumi, ma non si menziona specificamente il caso della savana africana.

In fase di documentazione si è cercato così di individuare fonti di ambiti più specifici e i vari contesti d’uso del termine italiano. In uno degli articoli consultati, sull’ecodiversità africana (Pignatti, 1988: 61), si registra anche la definizione *open woodland* come corrispettivo in lingua inglese di “boscaglia”. Si tratta in realtà di uno studio sulla vegetazione predominante in Somalia, ma che ci ha fornito ulteriori informazioni per arrivare alla decisione finale. Si descrivono infatti nell’articolo “zone pianeggianti con clima subdesertico e vegetazione a boscaglia xerofila” (Pignatti, 1988: 61), un paesaggio costituito da uno strato di alberi bassi, normalmente del genere *Acacia*, e uno strato arbustivo poco sviluppato, molto simile a quello della savana. Si precisa però che in quest’ultima “lo strato erbaceo è generalmente composto da un denso tappeto di graminacee”, ragione per la quale l’autore dell’articolo preferisce usare per questa formazione vegetale il termine italiano “boscaglia” e non “savana”. La lettura di questo articolo ci ha fatto così propendere per la ricerca di un traduce funzionale, cioè che pur non essendo esattamente la stessa cosa, si avvicina molto all’unità in questione. Si è dunque identificato il traduce *sabana*, che tra l’altro funziona allo stesso modo anche nel caso del titolo del quarto capitolo, *Madre boscaglia*, tradotto nel testo meta con *Madre sabana*.

Dapprima si erano esplorate altre possibilità, ritenute poi non idonee e che non avrebbero potuto inoltre essere mantenute per il titolo del quarto capitolo. Ad esempio il lemma di radice comune, *boscaje*, che il DRAE attesta

come “bosque de corta extensión”, e che pertanto non corrisponde al tipo di paesaggio della savana a cui si riferisce Alberto Moravia. Evidentemente neppure *matorral* può rendere l’idea paesaggistica della “boscaglia” come presenza ricorrente in *Diario Avorio*. Alla voce *matorral* il DRAE riporta: “1. Campo inculto lleno de matas y malezas. 2. Conjunto de matas intrincadas y espesas”.

In una fase precedente della traduzione si era anche deciso di optare per *selva*, seguendo la scelta di Domingo Pruna nella già citata traduzione spagnola di *A quale tribù appartieni? (¿A qué tribu perteneces?)*. Tuttavia questa soluzione, che avrebbe potuto essere utilizzata per la traduzione di “madre boscaglia” (*madre sabana*) è risultata poi impraticabile, visto che in alcuni casi “boscaglia” viene contrapposto a “foresta”, il cui naturale traduce è evidentemente *selva*. Si perderebbe dunque il confronto tra i due lessemi e tra le idee e configurazioni paesaggistiche che Moravia descrive. Anche l’opzione di *espesura* non funziona in tutti i casi e si riferisce più alla densità che non alle caratteristiche della vegetazione della savana, non molto fitta e appunto di tipo arbustivo o costituita da sterpaglia. Il DRAE riporta infatti per *espesura*, alla terza accezione: “lugar muy poblado de árboles y matorrales”.

L’immagine paesaggistica evocata da Moravia, scenario predominante del testo e delle tappe del viaggio raccontato in *Diario Avorio*, a cui l’autore si riferisce, come si vedrà più avanti, anche con il francese *brousse* (v. cap. 4 *Madre boscaglia*), letteralmente “sterpaglia”, che potrebbe trovare un corrispondente spagnolo in *maleza*, traduce scartato nel nostro testo meta perché troppo concretamente riferito solo a un aspetto della vegetazione, ma non al suo insieme e con connotazione negativa in senso traslato (v. le seguenti accezioni del DRAE: “1. Espesura que forma la multitud de arbustos, como zarzales, jarales, etc. 2. Abundancia de malas hierbas” ; “5. desus. Maldad, iniquidad”).

Tuttavia segnaliamo qui che il traduce *maleza* è stato adottato per *bush* ad esempio nella traduzione spagnola del libro dell’autore nigeriano Amos Tutuola, *My life in the bush of ghosts* (1954) (*Mi vida en la maleza de los*

espiritus). Il libro di Tutuola (il cui titolo viene riportato in italiano come *La mia vita nel cespuglio degli spiriti*) è citato proprio nel quarto capitolo, *Madre Selva* (TM: IV, 8), come testo che Moravia porta con sé in valigia ed esempio di letteratura africana ispirata appunto dalla boscaglia. Nell'edizione italiana del 1983 (*La mia vita nel bosco degli spiriti*; trad. di A. Motti, Milano, Adelphi) *bush* è invece reso con “bosco”. Anche queste scelte dei traduttori in spagnolo e italiano, stanno a dimostrare tutte le possibili accentuazioni e connotazioni del termine *bush*, corrispettivo appunto di “boscaglia”, ma anche di “cespuglio” o “bosco”.

In definitiva nel testo fonte il luogo africano costruito dall'immaginario dell'autore si configura in maniera personale e specifica come “boscaglia” e non, come ci si aspetterebbe, con il più generale “savana” che rimanda forse per Moravia a una più stereotipata immagine dei luoghi africani nelle descrizioni dei viaggiatori e nei testi sull'Africa, e che infatti, come si vedrà nel segmento riportato più avanti, appare solo una volta nel testo origine e in contrapposizione con “boscaglia” e “foresta” (TM: III, 5).

Per tutti questi motivi si è deciso così di tradurre il lessema “boscaglia” con una generalizzazione, cioè con *sabana*. Inoltre, nei due casi (nel primo e nel terzo capitolo) in cui questa scelta non è percorribile, si è fatto ricorso alle soluzioni esplicitanti *sabana arbustiva* e *zona arbustiva*:

a) Nel primo capitolo, “fascia della boscaglia” non può evidentemente essere tradotto in spagnolo con *franja de la sabana*, dunque in una prima ipotesi si è optato per *zona arbustiva de la sabana*, termine tecnico per questo tipo di paesaggio riportato da varie fonti su risorse forestali e schede tecniche sui paesi africani (FAO 2002: cap. 12; MITECO 2020).

In fase di revisione finale si è però deciso di rendere l'unità traduttiva con una esplicitazione meno tecnica, ovvero con il traduce *sabana arbustiva*⁸⁶, che a nostro avviso può costituire un giusto contraltare all'unità

⁸⁶ Si è scartato anche *sabana de matorral*, riscontrato in MITECO 2020, perché troppo specifico e perché non consente di mantenere il riferimento con le altre opzioni scelte (*sabana*, *sabana arbustiva*, *zona arbustiva*).

successiva “foresta equatoriale” tradotta come *selva ecuatorial*:

TO: A nord c'è la fascia della boscaglia; a sud, la foresta equatoriale, in parte ancora inesplorata (in francese *forêt à galerie*, cioè la foresta i cui alberi giganteschi, congiungendosi coi rami, creano delle vere e proprie gallerie vegetali) (p. 5)

TM: En el norte se encuentra la sabana arbustiva; en el sur la selva ecuatorial, en parte aún sin explorar (en francés *forêt à galerie*, o sea, la selva donde árboles gigantescos crean auténticas galerías vegetales al unirse por las ramas) (I; 1).

b) Nel terzo capitolo, invece, appare, per la prima e unica volta, il lessema “savana”, in uno stesso segmento con “boscaglia”, e “foresta”. Si è dovuto dunque optare per la resa di “boscaglia” con *zona arbustiva*, per mantenere il contrasto ed evitare la ripetizione.

TO: A causa della liana, la foresta diversamente dalla boscaglia e dalla savana si presenta allo sguardo come una massa compatta e impenetrabile (di qui la metafora sessuale della foresta “vergine”, cioè mai “penetrata” da presenza umana). (p. 15)

TM: A causa de la liana, la selva, a diferencia de la zona arbustiva o de la sabana, se presenta ante la mirada como una masa compacta e impenetrable (de ahí la metáfora sexual de la selva «virgen», o sea nunca «penetrada» por la presencia humana). (III; 5)

Ecco un quadro riassuntivo di tutti i casi in cui appare l'unità traduttiva “boscaglia” nel testo fonte. Si segnala anche la contrapposizione con “foresta” (*selva*). Entrambi i lemmi vengono indicati in neretto:

(1)

TO: A nord c'è la fascia della **boscaglia**; a sud, la **foresta** equatoriale, in parte ancora inesplorata (in francese *forêt à galerie*, cioè la **foresta** i cui alberi giganteschi, congiungendosi coi rami, creano delle vere e proprie gallerie vegetali. (p.5)

TM: En el norte se encuentra la **sabana** arbustiva; en el sur la **selva** ecuatorial, en parte aún sin explorar (en francés *forêt à galerie*, o sea, la **selva** donde árboles gigantescos crean auténticas galerías vegetales al unirse por las ramas). (I;1)

(2)

TO: Il sole tropicale è già ardente e violento; nella luce splendente, le acque dense e profonde scintillano crudelmente, stendendosi, al modo di ampio e dritto canale, a perdita d'occhio tra la **boscaglia** arruffata da una parte e le azzurre selve di palme dall'altra. (p.10)

TM: El sol tropical es ya ardiente y violento; en la luz resplandeciente, las aguas densas y profundas chispean cruelmente, y se extienden, como un amplio y recto canal, hasta donde la vista alcanza entre la enmarañada **sabana** por una parte y los azules bosques de palmeras por otra. (V, 2)

(3)

TO: Guardo alla **boscaglia**: non è verde, è nera a forza di luce intensa; guardo alle palme: i tronchi smilzi fanno pensare a colli di cigni tanto flessuosamente vengono su dalla sabbia portando in cima, abbagliante, un mazzo scapigliato di foglie sbattute dal sole e dal vento. (p.10)

TM: Miro la **selva**: no es verde, es negra a fuerza de la intensa luz; miro las palmeras: los delgados troncos evocan cuellos de cisne, tan sinuosamente suben desde la arena llevando a lo alto, deslumbrante, un ramillete desmelenado de hojas sacudidas por el sol y el viento. (V, 2)

(4)

TO: A causa della liana, la **foresta** diversamente dalla **boscaglia** e dalla **savana** si presenta allo sguardo come una massa compatta e impenetrabile (di qui la metafora sessuale della foresta "vergine", cioè mai "penetrata" da presenza umana). (p.15)

TM: A causa de la liana, la **selva**, a diferencia de la **zona arbustiva** o de la **sabana**, se presenta ante la mirada como una masa compacta e impenetrable (de ahí la metáfora sexual de la selva «virgen», o sea nunca «penetrada» por la presencia humana). (V, 3)

(5)

TO: È il mattino presto, la *brousse* ovvero **boscaglia** ci aspetta. (p.20)

TM: Y por la mañana temprano, la *brousse* o sea la **selva** nos espera. (IV, 4)

(6)

TO: Tra gli *aficionados* dell'Africa, si discute se sia più bella la **foresta** o la **boscaglia**. Il paragone, secondo me, non regge **boscaglia** è più africana. Voglio dire, con questo, che gli africani non vivono nella foresta, grandiosa ma disabitata, né nel deserto, anch'esso grandioso ma, appunto, deserto; bensì nella **boscaglia**, luogo mediocre, monotono, moderato e apparentemente insignificante. La **boscaglia** o *brousse* partecipa così della foresta [...]. (p.20)

TM: Entre los *aficionados* a África, se discute si es más bella la **selva** o la **sabana**. La comparación, creo yo, no se sostiene porque se trata de dos cosas demasiado distintas. La **selva** es más hermosa, pero la sabana es más africana. Con esto quiero decir que los africanos no viven en la selva, grandiosa pero deshabitada, ni en el desierto, también este grandioso, pero desierto al fin, sino en la **sabana**, lugar mediocre, monótono, moderado y en apariencia insignificante. La **sabana** o *brousse* participa tanto de la selva (...) (IV, 4)

(7)

TO: La **boscaglia** è la madre degli africani, una madre di cui ci si vergogna un poco, tanto è vero che nelle, città si parla di coloro che vi sono nati, con leggero, canzonatorio disdegno, come da noi dei cosiddetti *cafoni*; ma in realtà tutti gli africani più o meno ne provengono. Poco pittoresca ma misteriosa a forza di immensità e di ripetizione, la **boscaglia** in Africa assolve la funzione culturale che hanno la steppa in Russia, la pampa in Argentina e il deserto in Arabia. La fantasia grottesca e caricaturale degli africani, le loro credenze religiose insieme spirituali e ironiche vengono dalla **boscaglia** come correttivi e spiegazioni del suo caos insignificante e informe. p. 20-21

TM: La **sabana** es la madre de los africanos, una madre de la cual se tiene un poco de vergüenza, tanto es así que en las ciudades se habla de los que han nacido allí con ligero desdén burlón, como de los que nosotros en italiano llamamos *cafoni*, palurdos; pero, en realidad, todos los africanos más o menos provienen de ella. Poco pintoresca pero misteriosa a fuerza de inmensidad y de repetición, la **sabana** en África cumple la función cultural que tienen la estepa en Rusia, la pampa en Argentina y el desierto en Arabia. La fantasía grotesca y caricaturesca de los africanos, sus creencias religiosas, espirituales e irónicas proceden de la **sabana** como correctivos y explicaciones de su caos insignificante e informe. (IV, 5)

(8)

TO: Il colore della **boscaglia** dà più nel bruno e nel rosso che nel verde, perché la boscaglia è rada e si vede, più che nella foresta, il suolo sabbioso e coperto di detriti; e poi perché, fenomeno strano e, credo, unicamente africano, la **boscaglia** è spesso mezza secca e mezza verde, magari nello stesso albero che è per metà coperto di foglie morte e per metà di foglie vive, come un uomo metà castano e metà canuto. Si comprendono le superstizioni animiste, osservando la **boscaglia** (...) (p. 21)

TM: El color de la **sabana** tiende más al pardo y al rojo que al verde, porque la sabana no es espesa y se ve, más que en la selva, el suelo arenoso y cubierto de detritos y además porque, fenómeno raro y, creo, únicamente africano, la **sabana** es, con frecuencia, mitad seca y mitad verde, incluso en el mismo árbol que tiene la mitad cubierta de hojas muertas y la mitad de hojas vivas, como un hombre mitad castaño y mitad cano. Se comprenden las supersticiones animistas al observar la **sabana**(...) (IV, 6)

(9)

TO: Qualche volta, correndo a perdifiato per centinaia di chilometri per piste e sentieri, l'immaginazione inebriata dalla stanchezza, mi fa fantasticare di camminare solo per la **boscaglia**, di notte, seguendo i labili chiarori di una luna enorme e benevola. (p.21)

TM: Algunas veces, corriendo a más no poder durante centenares de kilómetros por pistas y senderos, la imaginación embriagada por el cansancio me hace fantasear con caminar solo por la **sabana**, de noche, siguiendo los fugaces destellos de una luna enorme y benévola.(VI, 4)

(10)

TO: Forse l'*art nègre* che tanta influenza ha avuto sull'arte europea della prima metà del secolo, è ancora un'altra proiezione di questo mondo della **boscaglia**, così anonimo, così stregato. (p.23)

TM: Quizás el *art nègre*, que tanta influencia ha tenido en el arte europeo de la primera mitad del siglo, es una proyección más de este mundo de la **sabana**, tan anónimo, tan embrujado. (XI, 4)

(11)

TO: C'è una vasta irregolare radura che, senza la rete di sentieri che vi si incrociano e confondono come prodotti da un continuo passaggio, potrebbe anche sembrare un casuale diradamento della **boscaglia**. (p.24)

TM: Hay un calvero amplio e irregular en el que, sin la red de senderos que en él

<p>se cruzan y confunden como resultado de un continuo paso, podría incluso parecer que la sabana se aclarase ocasionalmente. (V, 1)</p>
<p>(12)</p> <p>TO: Gli diciamo che verremo anche noi per sentirli e vedere le danze, sorridono compiaciuti, e ci spiegano che il villaggio sta all'estremità di un sentiero che si addentra, appunto, di dieci chilometri nella boscaglia. (p. 29)</p> <p>TM: Les decimos que también nosotros iremos a oírles y ver los bailes, sonríen complacidos y nos explican que el poblado está al final de un sendero que se adentra, en efecto, diez kilómetros en la sabana. (VI, 2)</p>
<p>(13)</p> <p>TO: Nessuno passa per lo spiazzo; nessuno si aggira tra le capanne e i granai; anche la boscaglia che gesticola immobilmente tutt'intorno il villaggio, pare come stregata da una noia indecifrabile. (p. 30)</p> <p>TM: Es una oscuridad absoluta; la oscuridad de la sabana africana; esa oscuridad total que parece aludir, de forma paradójica, al dicho latino sobre la selva: <i>lucus a non lucendo</i>. (VI, 8)</p>
<p>(14)</p> <p>TO: C'è il silenzio della boscaglia africana, come reso più profondo da qualche misterioso scricchiolio o dal solitario verso dell'upupa, un silenzio, però, che come l'orecchio vi si abitua e lo scandaglia con l'udito, rivela alla fine il sottofondo di un leggerissimo, evanescente rumore di remoti tamburi. (p. 36)</p> <p>TM: El sendero da vueltas y más vueltas por la sabana, entre los árboles que, apareciendo de repente, incluso atemorizan por su tamaño colosal; al final, una claridad humosa tiñe de rosa el cielo por encima del perfil negro y recortado de la selva. (VII, 11)</p>
<p>(15)</p> <p>TO: Il sentiero gira e rigira per la boscaglia, tra gli alberi che, apparendo d'improvviso, addirittura intoridiscono per la loro statura colossale; alla fine, un chiarore fumoso tinge di rosa il cielo al disopra del profilo nero e frastagliato della foresta. (p. 37)</p> <p>TM: El sendero da vueltas y más vueltas por la sabana, entre los árboles que,</p>

apareciendo de repente, incluso atemorizan por su tamaño colosal; al final, una claridad humosa tiñe de rosa el cielo por encima del perfil negro y recortado de la selva. (VII, 11)

(16)

TO: Nella **boscaglia** africana la macchina da presa può essere paragonata ad un cane da caccia che va fiutando qua e là per la brughiera per vedere se gli riesce di stanare qualche animale selvatico. La **boscaglia** è un immenso labirinto arboreo nel quale, distribuita in minimi villaggi composti di poche capanne, vive una popolazione recondita e invisibile. (p. 44)

TM: En la **sabana** africana la cámara de cine se puede comparar con un perro de caza que va olfateando por aquí y por allá a través del brezal para ver si logra sacar de la madriguera algún animal selvático. La **sabana** es un inmenso laberinto arbóreo en el que, distribuido en diminutos poblados constituidos por pocas chozas, vive una población recóndita e invisible. (IX, 1)

- **Villaggio**

Un altro scoglio nel nostro lavoro di traduzione è stata la ricerca di un traduttore adeguato per “villaggio”, lessema per il quale nella versione finale si propone *poblado*. In un primo momento si era optato per un’alternanza con *aldea*, quest’ultimo usato nei casi in cui il termine “villaggio” connota il senso di una comunità molto piccola. Tuttavia, in fase di documentazione e revisione si è deciso di uniformare le scelte, adottando anche in questi casi *poblado*. Sono state scartate anche le opzioni *arrabal* e *municipio* che non permetterebbero di mantenere le scelte di Moravia e la differenziazione tra “villaggio”, “frazione” e “borgo”.

Per queste due ultime unità, “frazione” e “borgo”, si è invece optato rispettivamente per *arrabal* (nella prima accezione data dal DRAE: “barrio fuera del recinto de la población a que pertenece”) e *pueblo* (nella prima e seconda accezione date dal DRAE: “ciudad o villa” e “población de menor categoría”).

Nel dizionario Battaglia infatti alla voce “borgo” troviamo: “centro abitato, di una certa grandezza e importanza; sobborgo di una città (costruito fuori della cerchia delle antiche mura). - Anche: quartiere all’interno di una città (ora compreso nel centro cittadino, ma che in altri tempi ne costituiva la periferia)”. Il lemma spagnolo con la stessa radice, *burgo*⁸⁷, viene associato da un parlante ispanofono in primo luogo con il borgo medievale, e non renderebbe il senso evocato da Moravia di cittadina.

“Frazione”, invece, da intendere come “parte di un comune che comprende di norma un centro abitato” (Treccani), in una prima bozza di traduzione, era stato reso con *barrio*. Questa soluzione è stata poi scartata perché non funzionale nel segmento testuale in questione. Si veda, ad esempio, la contrapposizione dei tre scenari abitati menzionati sopra:

TO: Che cos’è che rende il villaggio africano diverso dai borghi, dalle frazioni d’Europa? (p. 24)

TM: ¿Qué hace distinto el poblado africano de los pueblos, de los arrabales de Europa? (V, 2)

Infine, “paese”, nel senso di “centro abitato di limitate proporzioni” (Treccani), che appare una sola volta nel testo è stato reso pure con *pueblo*. L’esempio si trova nel settimo capitolo, intitolato *Tamburi nella notte*:

TO: Intorno la piazza, remote e morte, si vedono le baracche del supermarket, del sarto, della drogheria, delle due officine, dell’osteria: il paese è tutto qui. (p. 36)

⁸⁷ Il DRAE riporta quanto segue, come prima accezione di *burgo*: “En la Edad Media, fortaleza construida por los nobles feudales para vigilar los territorios de su jurisdicción, donde se asentaban los gremios, entre otros, de comerciantes y artesanos”. In secondo luogo: “Aldea o población muy pequeña, dependiente de otra principal”.

TM: Alrededor de la plaza, remotas y muertas, se ven las chabolas del supermercado del sastre, de los ultramarinos, de dos o tres oficinas, de la taberna: el pueblo está todo aquí. (VII, 9)

A proposito di “villaggio”, nel secondo capitolo, *Adamo rimasto nell’Eden*, troviamo il termine in riferimento a Assinie, situata sempre in Costa D’Avorio, vicino al confine con il Ghana. Oggi si tratta di una cittadina turistica di circa 16.000 abitanti, ma nella seconda metà degli anni Settanta del XX secolo, in cui viaggia Moravia, poteva ancora, per estensione e demografia, essere considerata un villaggio. Moravia ne parla come luogo di nascita, “villaggio natale” del regista ivoriano Desiré Ecaré (1939-2008), di cui si cita la prima sceneggiatura e regia, il film *Concerto pour un exil*, che esce in Francia nel 1968⁸⁸:

TO: Insieme con un mio amico della Costa d’Avorio, il regista Desiré Ecaré, andrò a Assinie, suo villaggio natale. Desiré, Ecaré, pur non avendo bisogno di presentazioni (è uno dei migliori registi africani, autore, tra l’altro, di *Concerto pour un exilé*, film pieno di humour sulla vita di un gruppo di africani a Parigi) merita tuttavia di essere descritto. (p. 10)

TM: Con mi amigo de Costa de Marfil, el director de cine Desiré Ecaré, iré a Assinie, su poblado natal. Desiré Ecaré, aunque no necesite presentación (es unos de los mejores directores de cine africanos, autor, entre otros, de *Concerto pour un exil*, una película llena de humor sobre la vida de un grupo de africanos en París), merece aun así una descripción. (II, 7.)

⁸⁸ Il film di Ecaré, che dal 1961 si trasferisce in Francia per studiare teatro e recitazione, racconta la vita degli studenti africani a Parigi e ottiene in quello stesso anno il *Grand Prix du Jeune Cinéma* a Hyères. (v. *Africultures*). Il titolo originale del film, è stato corretto nel testo meta, poiché viene citato in realtà da Moravia erroneamente come *Concerto pour une exilé*.

Infine si segnala qui anche l'unità lessicale "pista", che in un primo momento ci sembrava non fosse corretto tradurre con il corrispondente *pista* in spagnolo, ma che in fase di ultima revisione si è deciso di mantenere, come si specifica qui di seguito:

- **Pista**

Per la traduzione del sostantivo "pista", ricorrente nelle descrizioni di spostamenti ed escursioni, la scelta è stata quella di adottare lo stesso termine delle traduzioni spagnole degli altri volumi della trilogia. Pruna e Mesanza optano per il lessema *pista* che si è mantenuto anche nella traduzione che qui si propone.

È stato utile inoltre confrontare le accezioni riportate nel vocabolario Treccani (accezione 1b.) e Maria Moliner (accezione 2) e consultare diverse guide di viaggio e materiali online su percorsi in Africa. Il termine *pista* è usato comunemente nella letteratura di viaggio, come sinonimo di *ruta* e *camino*:

Pista, s.f. [variante dialettale di *pesta* (v.); nei significati tecnici per influsso del fr. *Piste*, che a sua volta deriva dall'italiano]; [...] 1b.: Via rudimentale di comunicazione che si forma in luoghi difficilmente praticabili (deserto, foresta vergine, terreni coperti di neve e sim.) per il continuo passaggio di animali, di uomini, di automezzi, ecc.: una *p. carovaniera*; *le p. sahariane*; *aprirsi una p. nella giungla*; *gli scalatori seguivano una p. sulla neve*. Nelle moderne costruzioni stradali, strada priva di una pavimentazione vera e propria, consistente in una semplice traccia aperta nel terreno naturale e assestata dal passaggio ripetuto dei costipatori.

Pista [...] 2) Terreno allanado y preparado convenientemente para distintas cosas [...]

Riportiamo qui attestazioni in diari e articoli di viaggio in Africa:

Esta ruta sigue en buena parte el camino tomado por el ya desaparecido París-Dakar. Tomando como punto de partida la ciudad de Nador/Melilla, continuamos por una pista que nos llevará en varios días a Erfoud (*África Aventuras*, 2019)

La pista de tierra muere en las dunas del Namib Naukluft, un mar de arena de 32.000 kilómetros cuadrados con las dunas más altas del mundo. La pista entra en el parque únicamente hasta las dunas. (Cardenal, 2002).

Queste strategie di tipo lessicale ci hanno permesso di impostare il lavoro per i livelli successivi, che comportano il trasferimento nel testo meta di elementi di carattere culturale e stilistico.

4.2.3. Resa dei forestierismi e dei culturemi

Per i forestierismi, numerosi in tutta la trilogia e in *Diario Avorio*, il procedimento adottato è stato in generale quello della trascrizione, quando il prestito funziona anche nella lingua spagnola, nella maggior parte dei casi si è mantenuto anche il corsivo o le virgolette così come appaiono nel testo originale. Il primo esempio che ci sembra interessante riportare è nel capitolo iniziale, *Serata a Treichville*, il termine *banco*, che si riferisce all'impasto di argilla e paglia, reso impermeabile spesso dall'aggiunta di sterco, materiale con di cui sono fatte le baracche dei Lobi⁸⁹, la popolazione dell'Africa

⁸⁹ I Lobi si concentrano nella parte sud-orientale del Burkina Faso, ma sono presenti anche in Costa d'Avorio e in Ghana. Le tipiche costruzioni di *banco* dei villaggi lobi hanno il tetto di paglia. Questo materiale è utilizzato anche in altre zone, ad esempio in Mali (v. schede sui

occidentale di cui racconta Moravia in questo capitolo. Si tratta di una sorta di mistura terrosa dalla quale si ricavano anche mattoni cotti a secco al sole per la costruzione di case ed edifici:

TO: Le strade sono fiancheggiate da baracche di “banco” ovvero argilla cruda con tetti di lamiera ondulata; le bottegucce sono aperte e illuminate e offrono alla buona, in disordine di sacchi, di barattoli e di altri recipienti di fortuna, la loro eteroclita mercanzia. (p. 8)

TM: Las calles están bordeadas de chabolas de «banco», o sea de barro con tejados de chapa ondulada; las pequeñas tiendas están abiertas e iluminadas y ofrecen modestamente, en un desorden de sacos, de botes y de otros recipientes improvisados, sus heterogéneas mercancías (I, 8).

Altri casi di forestierismi sono inoltre i lessemi *rentier*, *barre* o *féticheur*, che si è deciso di mantenere perché facilmente comprensibili per un lettore spagnolo, o perché spiegati dallo stesso Moravia nel contesto della stessa frase. Il primo è attestato come prestito adottato nella lingua italiana (v. ad esempio Sabatini Coletti, Treccani) come sinonimo di “redditiere” per chi appunto vive di rendita, o percepisce un reddito o gode di rendite derivanti da grandi proprietà terriere. Nel caso di *barre*, invece si tratta di un termine più tecnico, dell’ambito geografico che trova un corrispondente in italiano con “barra” (flusso di marea) (Garzanti). In questo caso per il lettore spagnolo l’effetto esotizzante sarà maggiore, ma il significato del termine è deducibile dal contesto. Il caso di *féticheur*, “stregone”, si è mantenuto nel testo meta come prestito perché ha un posto rilevante nelle descrizioni dei riti delle popolazioni dei luoghi visitati da Moravia. Qui di seguito si riportano alcuni esempi:

paesi dell’Africa Occidentale sul sito *Unimondo*).

1) Rentier

TO: Adamo è francese o tedesco o magari milanese; è banchiere, industriale, *rentier*; e in questi paradisi superstiti ci viene, per il cosiddetto relax, dagli inferni metropolitani. (p. 10)

TM: Adán es francés o alemán o quizás milanés; es banquero, industrial, *rentier*; y, buscando el denominado relax, viene a estos últimos paraísos desde los infiernos metropolitanos. (II, 6)

2) Barre

- TO: Ma a poca distanza dalla riva, ecco, si alza la *barre*, fragorosa ondata alta e massiccia che, in questo stesso momento, si frange per migliaia di chilometri sulle coste del golfo di Guinea. (p. 11)

TM: Pero a poca distancia de la orilla se levanta la *barre*, fragorosa ola alta y compacta que, en ese mismo instante, se rompe a lo largo de miles de kilómetros en las costas del golfo de Guinea. (II, 8)

- TO: Sono grandi, solitari archi di sabbia bianca e luminosa, coi colonnati dei palmizi inclinati verso l'oceano e i remoti promontori neri di foreste avvolti in uno spolverio bianco di spume dall'onda fissa dell'oceano, la cosiddetta *barre*, che si infrange senza rumore, laggiù, contro gli scogli. L'oceano, salvo la *barre*, è calmo, di un colore verde, che lo fa somigliare ad una prateria; i minuscoli villaggi stanno annidati dentro recinti di canne e quasi non si vedono. (p.53)

TM: Son grandes, solitarios arcos de arena blanca y luminosa, con columnatas de palmeras inclinadas hacia el océano y remotos promontorios negros de vegetación envueltos en una nube blanca de espumas de la ola permanente del océano, la llamada *barre*, que se rompe sin ruido, allá abajo, contra las rocas. El océano, excepto la *barre*, es tranquilo, de un color verde que lo hace asemejarse a una pradera; los minúsculos poblados anidan rodeados de cañas y apenas

se ven. (XI, 2)

- TO: Donne distese all'ombra delle palme che dormono con la faccia sulla sabbia, come nei quadri di Gauguin; enormi tronchi d'albero tutti inverditi dai muschi marini che, chissà quando, dopo essere discesi per qualche fiume legati ad altri tronchi in zattere provvisorie, una volta giunti al mare, si liberarono dai loro legami e, invece di essere spediti in Europa per far mobili e infissi, restarono nell'oceano a voltarsi e rivoltarsi sulla riva secondo il flusso e il riflusso; gruppi di ragazzi completamente nudi e neri come il carbone che si divertono ad affrontare la **barre**; scogli strani, fantasticamente levigati, traforati, scolpiti dalle onde. (p.53-54)

TM: Mujeres tendidas a la sombra de las palmeras que duermen con la cara en la arena, como en los cuadros de Gauguin; enormes troncos de árboles todos verdecidos por los musgos marinos que, quién sabe cuándo, después de haber descendido por algún río atados a otros troncos en balsas provisionales, una vez en el mar, se liberaron de sus ataduras y, en lugar de ser enviados a Europa para hacer muebles o cerramientos, se quedaron en el océano volviendo una y otra vez a la orilla según el flujo y el reflujo; grupos de chicos totalmente desnudos y negros como el carbón que se divierten enfrentándose a la **barre**; rocas extrañas, fantásticamente pulidas, perforadas, esculpidas por las olas. (XI, 2)

- TO: Ma poi eccole doppiare il molo che chiude la baia; eccole, spenti i motori, avvicinarsi a forza di remi alla riva; eccole sormontare la **barre** e venire tirate a secco dai pescatori che, nel frattempo, erano saltati giù nell'acqua. (p.54)

TM: Pero después, aquí las tenemos, doblando el muelle que cierra la bahía; aquí las tenemos, con los motores apagados, acercándose a fuerza de remos a la orilla; aquí las tenemos, sobrepasando la **barre**, varadas por los pescadores, que para ello se habían tirado al agua. (XI, 5)

3) Feticheur

Il caso di “feticheur” , “stregone”, è un po’ diverso, poiché si tratta di un termine ricorrente nel testo fonte come forestierismo francese, che inoltre spesso costruisce un gioco di parole con “feticcio”. Significativo è il fatto che il penultimo capitolo di *Diario Avorio*, si intitoli proprio *Il feticcio con la voce da bambina viziosa*. Il criterio adottato è quello di mantenere il prestito per “feticheur” . “Feticcio” si traduce naturalmente con il termine *fetiches*. Nello schema seguente si citano alcuni esempi di entrambi i casi:

- TO: E allora, in qualsiasi difficoltà della vita quotidiana, può avvenire che un cristiano, un musulmano vada dal *féticheur*, da quello che voi chiamate stregone. E il *féticheur* ascolta, esamina il caso e poi provvede coi suoi mezzi e i suoi metodi che sono vecchi quanto l’Africa. (p.12)

TM: Y entonces, en una dificultad cualquiera de la vida cotidiana, puede suceder que un cristiano, un musulmán, recurra al *féticheur*, al que vosotros llamáis hechicero. Y el *féticheur* escucha, examina el caso y luego provee, con sus medios y sus métodos que son tan viejos como África. (II, 8)

- TO: È un tumulo di terra e di sassi sparso di fiori ormai appassiti, che porta in cima una statuetta o **feticcio** senza dubbio propiziatorio di un futuro buon raccolto. Mi chino a guardare la statuetta. (p.23)

TM: Es un túmulo de tierra y piedras sembrado de flores ya marchitas, que tiene encima una pequeña estatua o **fetiches** sin duda propiziatorio de una futura buena cosecha. Me inclino para mirar la pequeña estatua. (IV, 12)

- TO: Particolare allettante: il *féticheur* faceva parlare direttamente il

feticcio, con la sua propria voce. Si inviò il solito factotum questi trattò a lungo con il *féticheur*; alla fine il factotum annunciò che la *troupe* aveva via libera. (p. 50)

TM: Detalle interesante: el *féticheur* hacía hablar directamente al fetiche, con su propia voz. Se mandó al factótum de costumbre; este trató durante un largo rato con el *féticheur*; al final, el factótum anunció que la *troupe* tenía vía libre. (X, 5)

- TO: Alla fine dopo una lunga discussione, ci mettiamo d'accordo su ottomila, in seguito portate a diecimila, in cambio della promessa solenne di farci sentire e registrare la voce del **feticcio**. Raggiunto l'accordo, il *féticheur* si alza in piedi e prende, mugolando e saltellando, a fare il giro della propria abitazione. (p.51)

TM: Al final, después de una larga discusión, nos ponemos de acuerdo en ocho mil, luego llegamos a diez mil, a cambio de la promesa solemne de dejarnos escuchar y grabar la voz del **fetiche**. Alcanzado el acuerdo, el *féticheur* se pone de pie y, gimiendo y brincando, empieza a dar vueltas alrededor de su casa.. (X, 8-9)

- TO: Questa statuetta, sembra volerci dire, è il **feticcio**; state bene attenti guardatela bene prima che agisca. Adesso le donne interrompono il loro canto; il *féticheur* leva il sacco all'altezza della bocca, agita ancora una volta il **feticcio** e quindi, miracolo! ecco, il **feticcio** parla. g(p.52)

TM: Esta estatuilla, parece querer decirnos, es el **fetiche**; poned mucha atención, miradla bien, antes de que actúe. Ahora las mujeres interrumpen su canto; el *féticheur* levanta el saco a la altura de la boca, agita una vez más el **fetiche** y entonces, ¡milagro! Aquí tenemos al **fetiche** que habla. (X, 12- 13)

È stato così possibile mantenere nel testo meta l'effetto straniante del prestito dal francese sul lettore del testo fonte. Il modo in cui il lettore spagnolo percepirà tali forestierismi potrebbe forse essere diverso rispetto al lettore del testo di partenza, in base alla maggiore o minore presenza dei francesismi in spagnolo. Tuttavia, in questo caso si è preferita una certa uniformità anche rispetto ai due testi della trilogia già tradotti in spagnolo, in cui effettivamente si adotta la trascrizione dei forestierismi, sia di quelli più comprensibili che di quelli che presentano una maggiore difficoltà per il lettore meta. Un esempio di tale strategia, è “bidonvilles” e “nattavilles” che rimangono identiche nel testo tradotto in spagnolo da Domingo Pruna (*¿A qué tribu perteneces?*, 1974: 240).

La consultazione dei due testi della trilogia africana di Alberto Moravia già tradotti in spagnolo, è stata utile come base e termine di paragone. Per questo motivo i forestierismi sono rimasti tali, soprattutto nel caso dei francesismi, in linea con la traduzione di Domingo Pruna *¿A qué tribu perteneces?*, che però presenta in traduzione solo alcuni anglicismi.

Spesso questi termini sono peraltro già spiegati da Moravia nella frase successiva mediante una sorta di esplicitazione e parafrasi del termine, volta a spiegare il significato e garantire così al lettore un margine più ampio di comprensione. È il caso, ad esempio, di *civilisation* nel capitolo *Tamburi nella notte*, appaiono numerosi forestierismi, ci fa riferimento a uno stesso significato con due termini in una stessa frase:

TO: Ma la *civilisation* vuole le danze e gli indumenti europei; vediamo allora come si esprime la *cultura*. (p.36)

TM: Pero la *civilisation* quiere la ropa y los bailes europeos; veamos entonces cómo se expresa la cultura. (VII, 8-9)

Per la resa dei toponimi che figurano nel testo, che segnano gli spostamenti di viaggio e i percorsi in land-rover, è stato certamente utile il confronto con la traduzione del primo libro moraviano sull'Africa *¿A qué tribu*

perteneces?. Per i nomi di città e regioni africane si è sempre optato, se disponibile, per il corrispettivo in lingua spagnola. Uno strumento utilissimo a questo proposito sono le schede tecniche sui paesi redatte dall'ufficio di informazione diplomatica del ministero degli esteri spagnolo, e disponibili online per giornalisti e professionisti della comunicazione (*Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación; Oficina de información diplomática*, 2020). Per Abiyán (v. TO p. 5; TM I, 1), città più importante della Costa d'Avorio, il cui toponimo appare nella traduzione spagnola di Pruna del primo libro della trilogia (*¿A qué tribu perteneces?*) con grafia francese, Abidjan, come nell'originale di Moravia, si è scelta la forma spagnola. In una prima traduzione si era deciso di mantenere la stessa opzione di Pruna. Affinando però la ricerca, si è riscontrato che la variante francese è attestata in testi geografici o atlanti recenti, ma non negli anni in cui viaggia Moravia. Sia Abidjan che Abiyán dunque sembrerebbero identificabili per un lettore spagnolo allo stesso modo e opzioni valide dal punto di vista funzionale. Pur trattandosi però di un testo appartenente a una trilogia, ed essendo perciò consigliabile una certa coerenza con gli altri volumi tradotti, si è preferito far prevalere il contesto temporale del testo meta, a discapito dell'unità dei tre testi sull'Africa. La scelta traduttiva in questo caso è stata valutata in base a un referente culturale già esistente, quindi alla strategia più consona al sistema di significati di riferimento (La Rocca, 2013: 47).

Nel caso di titoli o riferimenti ad opere letterarie in fase di documentazione si è verificata l'esistenza di una traduzione spagnola ed eventualmente dell'elemento del testo in questione. È il caso ad esempio del riferimento allo "stanzino di Barbablù" della fiaba di Charles Perrault, immagine che usa Moravia per descrivere un negozio di abbigliamento di Man. In una prima bozza si era optato per una traduzione letterale dunque per *trastero*, che in fase di revisione è stato invece sostituito con *gabinete*, che è la formula stabilitasi attraverso le varie versioni spagnole di *Barba Azul*⁹⁰, come ad esempio in quella di Teodoro Baró (1883), e che è ormai l'elemento

⁹⁰ V. ad esempio la traduzione di Teodoro Baró del 1883 contenuta nella raccolta di fiabe in versione spagnola (Carlos Perrault, *Cuentos de hadas*), disponibile dal 2006 anche in edizione digitale su *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* (Perrault, 2006).

associato dal lettore ispanofono al personaggio. In questo caso dunque si è optato per la traduzione dell'elemento culturale con una formula stabilita (*formulación establecida*):

TO: [...] ecco il negozio di abbigliamento, vero e proprio stanzino di Barbablù con i vestiti assassinati pendenti in fitte file dal soffitto [...] . (p. 19).

TM: [...] aquí tenemos la tienda de ropa, auténtico gabinete de Barba Azul, con los vestidos asesinados colgando en apretadas filas del techo [...] . (IV, 2)

L'analisi delle questioni che si riferiscono ai forestierismi e ai culturemi, la cui resa nella lingua meta è in un testo di viaggio uno degli aspetti fondamentali del lavoro del traduttore, ci permette adesso di passare, nel paragrafo successivo ad altre operazioni tecniche di tipo stilistico-comparato.

4.2.4. Procedimenti di traduzione diretta e obliqua

Non essendo in generale la traduzione un semplice meccanismo di scambio di parole, bensì un'operazione complessa che coinvolge profondamente il livello dei significati e delle intenzioni comunicative, il testo meta è frutto di ricerche di equivalenze pertinenti e funzionali, così come di riflessioni per la scelta di tecniche e procedimenti traduttivi diretti (prestito, calco, traduzione letterale) e obliqui (trasposizione, modulazione, equivalenza, adattamento)⁹¹. Alcuni di questi procedimenti sono comunque dettati dalla naturalità espressiva, priorità che dovrebbe essere valida per

⁹¹ Si fa riferimento ai sette procedimenti classici della stilistica comparata di Vinay y Darbelnet (1958) . Per le riflessioni e definizioni delle tecniche di traduzione, v. tra gli altri Sánchez Montero, 1999; Diadori 2012.

ogni testo tradotto, altri sono invece il risultato di scelte consapevoli del traduttore, soprattutto nel caso di testi appartenenti al genere saggistico o giornalistico-letterario, ambito nel quale è possibile in certo modo una maggiore libertà rispetto, per esempio, alla traduzione della poesia, o di un testo di finzione letteraria. Si fa ricorso solitamente all'equivalenza per rendere invece il senso di espressioni idiomatiche, modi di dire e immagini e metafore con uno specifico significato nella lingua e cultura fonte.

Visto che ogni lingua possiede meccanismi ed espedienti diversi per esprimere la realtà, il traduttore dovrebbe ricorrere alla stilistica comparata per poter indagare e scegliere le modalità espressive di una lingua in continuo riferimento alla lingua di partenza (López García, 1991: 37). La ricerca di un'equivalenza perfetta di significato non sempre è possibile. Nel nostro testo, per la scelta dei traduttori e delle tecniche c'è da considerare anche la maggiore o minore vicinanza delle due lingue e culture coinvolte, di partenza e d'uscita, al contesto di riferimento, rappresentato in questo caso da un terzo spazio, l'Africa, con caratteristiche di notevole esoticità per il mondo occidentale. Le strategie scelte dovrebbero quindi tener conto della possibile resa degli elementi di "diversità" dell'africano, percepiti dall'autore e di cui il lettore del prototesto italiano potrebbe avere un'immagine predefinita, culturalmente determinata, dunque diversa da quella di un lettore spagnolo.

Si illustreranno qui alcuni dei casi più rilevanti tra gli espedienti tecnici adottati, o quelli che riguardano elementi che compaiono spesso nel testo e che caratterizzano la scrittura di Moravia.

Una difficoltà notevole nella traduzione di *Diario Avorio* è stata la resa del segnale discorsivo "ecco", ricorrente nel testo con una forte connotazione pragmatica, sia come segnale che chiude le descrizioni, sia come elemento di connessione tra i lunghi periodi che caratterizzano il resoconto di viaggio. Nello schema che segue si riportano le scelte traduttive per questo elemento discorsivo, anche nelle combinazioni "eccolo", "eccoci", "ecco tutto". Si tratta qui di un procedimento di trasposizione, dunque di un intervento nella struttura del segmento traduttivo. Si è così evitata l'espressione *he aquí*,

troppo formale o letteraria per il nostro testo. Nella maggior parte dei casi è stato possibile mantenere una certa uniformità con l'uso del traduce *aquí tenemos* o, un paio di volte con altre soluzioni, come *aquí está*, *aquí estamos*, *entonces*, oppure con omissione dell'elemento. Si è tentato di mantenere così il ritmo serrato e di attesa e sorpresa che Moravia conferisce al testo con l'elemento ricorrente "ecco":

(1)

TO: A proposito, **eccolo**, Adamo: un fracasso di motore rompe improvvisamente il profondo silenzio; quindi un motoscafo si avventa tra due ventagli d'acqua, con tre persone sdraiate bocconi sulla prua e una figurina in bikini che, ritta sugli sci acquatici, si lascia trascinare nella scia. (p. 10)

TM: A propósito, **aquí tenemos** a Adán: un ruido de motor rompe de repente el profundo silencio; una lancha salta entre dos abanicos de agua, con tres personas tumbadas boca abajo en la proa y una silueta en bikini que, erguida en sus esquís acuáticos, se deja arrastrar en la estela. (II, 6)

(2)

TO: A proposito, **eccolo**, Adamo: un fracasso di motore rompe improvvisamente il profondo silenzio; quindi un motoscafo si avventa tra due ventagli d'acqua, con tre persone sdraiate bocconi sulla prua e una figurina in bikini che, ritta sugli sci acquatici, si lascia trascinare nella scia. (p. 10)

TM: A propósito, **aquí tenemos** a Adán: un ruido de motor rompe de repente el profundo silencio; una lancha salta entre dos abanicos de agua, con tres personas tumbadas boca abajo en la proa y una silueta en bikini que, erguida en sus esquís acuáticos, se deja arrastrar en la estela. (II, 6)

(3)

TO: **Ecco**, infatti, attraccato ad un pontile, un altro motoscafo: **ecco** una falsa capanna lustra e verniciata, in una radura; **ecco** il villaggio di lusso di un club turistico, con le *pailletes* di cemento stuccato "uso legno"; **ecco** infine il bar, le docce, le amache e la radio accesa con i tam-tam addomesticati di Abidjan. (p. 10)

TM: **Aquí tenemos**, de hecho, atracada en un embarcadero, otra lancha y, aquí tenemos, una falsa choza brillante y barnizada en un calvero; aquí tenemos el

<p>poblado de lujo de un club turístico, con las <i>pailotes</i> de cemento estucado «efecto madera»; aquí tenemos, por fin, el bar, las duchas, las hamacas y la radio encendida con los tamtanes domesticados de Abiyán. (II, 6)</p>
<p>(4)</p> <p>TO: Ecco Assinie. Niente più pontili nuovi e ben tenuti, niente più capanne verniciate, niente più acque limpide. (p. 11)</p> <p>TM: Aquí tenemos Assinie. Nada de embarcaderos nuevos y bien conservados, nada de chozas barnizadas, nada de aguas límpidas. (II, 8)</p>
<p>(5)</p> <p>TO: Ma a poca distanza dalla riva, ecco, si alza la <i>barre</i>, fragorosa ondata alta e massiccia che, in questo momento, si frange per migliaia di chilometri sulle coste del golfo di Guinea.</p> <p>TM: Pero a poca distancia de la orilla se levanta la <i>barre</i>, fragorosa ola alta y compacta que, en ese mismo instante, se rompe a lo largo de miles de kilómetros en las costas del golfo de Guinea. (II, 8)</p>
<p>(6)</p> <p>TO: Ma a poca distanza dalla riva, ecco, si alza la <i>barre</i>, fragorosa ondata alta e massiccia che, in questo momento, si frange per migliaia di chilometri sulle coste del golfo di Guinea.</p> <p>TM: Pero a poca distancia de la orilla se levanta la <i>barre</i>, fragorosa ola alta y compacta que, en ese mismo instante, se rompe a lo largo de miles de kilómetros en las costas del golfo de Guinea. (II, 8)</p>
<p>(7)</p> <p>TO: Eccoci, dunque, scivolare per questa cosiddetta scorciatoia, in un'aria verde da acquario e, con gli alberi che ci stringono ai due lati e si congiungono al disopra di noi. (p. 15)</p> <p>TM: Aquí estamos pues, deslizándonos por este llamado atajo, en una atmósfera verde de acuario, con los árboles que nos aprietan a los dos lados y se unen por encima de nosotros. (III, 6)</p>
<p>(8)</p> <p>TO: Subito dopo questa prodezza scimmiesca, ecco un po' di luce, e poi ecco</p>

<p>una radura e il sentiero sbuca nella pista. (p. 16)</p> <p>TM: Enseguida, después de esta proeza simiesca, por fin, aquí tenemos un poco de luz, y luego aquí tenemos un calvero y el sendero sale a la pista. (III, 7)</p>
<p>(9) TO: Ecco, infatti, il tipo del genere «amministratore coloniale europeo» calvo, panciuto, burocratico, con la sua compagna o consorte africana, giovane, bella, insolente, ridente. (p. 17)</p> <p>TM: Aquí tenemos, en efecto, un tipo del género «administrador colonial europeo», calvo, barrigón, burocrático, con su pareja o consorte africana, joven, guapa, insolente, risueña. (III, 12)</p>
<p>(10)</p> <p>TO: Ecco la tavolata del genere «banchetto di notabili» con tre coppie di africani, gli uomini in blus scuro, le donne in abiti di seta scollati e sgargianti, allegri e soddisfatti perché in ambiente occidentale e, come si dice, distinto.</p> <p>TM: Aquí tenemos una mesa del género «banquete de notables» con tres parejas de africanos, los hombres de azul oscuro, las mujeres con traje de seda escotado y llamativo, alegres y satisfechos por estar en un ambiente occidental y, se podría decir, diferente. (III, 13)</p>
<p>(11)</p> <p>TO: Dunque ecco, comincio.(p.18)</p> <p>TM: Así que comienzo. (III, 14)</p>
<p>(12)</p> <p>10) TO: Ecco la farmacia coi suoi sorridenti e premurosi commessi che tuttavia non trovano le più comuni medicine negli scaffali semivuoti; ecco il supermercato o <i>libre service</i> in cui si accatata uno strano scatolame di difficile esito da queste parti (chi mangerà le lumache di Borgogna, le zampe di rane la zuppa di pesce?); ecco il negozio di abbigliamento vero e proprio stanzino di Barbablù, coi vestiti assassinati pendenti in fitte file dal soffitto; ecco il macellaio con un solo pezzo di carne annerita appesa ad un uncino per le mosche e per le vespe; ecco il giornalista, col suo traballante tavolino sul quale offre un quotidiano di Abidjan vecchio di quattro giorni. (p. 19-20)</p> <p>TM: Aquí tenemos la farmacia con sus sonrientes y atentos dependientes que, sin embargo, no encuentran los más comunes medicamentos en los estantes</p>

<p>semivacíos; aquí tenemos el supermercado o <i>libre service</i> donde se mezcla un extraño montón de latas de difícil salida por estos lares (¿quién comerá los caracoles de Borgoña, las ancas de ranas, la sopa de pescado?); aquí tenemos la tienda de ropa, auténtico gabinete de Barba Azul, con los vestidos asesinados colgando en apretadas filas del techo; aquí tenemos el carnicero con un único trozo de carne ennegrecida colgada de un gancho a causa de las moscas y las avispas; aquí tenemos el vendedor de periódicos, con su tambaleante mesita en la que ofrece un diario de Abiyán viejo, de hace cuatro días. (IV, 2)</p>
<p>(13)</p> <p>TO: Eccolo il capo:. (p. 27)</p> <p>TM: Aquí está el jefe:. (V, 9)</p>
<p>(14)</p> <p>TO: Ed ecco, infatti, con un salto acrobatico, il <i>féticheur</i> o stregone irrompere nello spiazzo, davanti alla processione.(p. 30)</p> <p>TM: Y aquí tenemos, en efecto, con un salto acrobático, al <i>féticheur</i> o hechicero irrumpe en la explanada, delante de la procesión. (VI, 6)</p>
<p>(15)</p> <p>TO: E infatti eccolo guardarsi intorno atterrito, rivolgere gli occhi al cielo con apprensione, farsi schermo del braccio, fuggire improvvisamente con due o tre capriole quindi tornare indietro lento e guardingo come temendo un agguato. (p. 31)</p> <p>TM: Y, en efecto, aquí lo tenemos, mira a su alrededor aterrado, dirige los ojos al cielo con aprensión, se protege con el brazo, huye de improviso con dos o tres volteretas y luego vuelve atrás lento y cauto como temiendo una emboscada. (VI, 7)</p>
<p>(16)</p> <p>TO: Oltrepassiamo il mercato, ecco:(p. 36)</p> <p>TM: Dejamos atrás el mercado, aquí las tenemos: (VII, 10)</p>
<p>(17)</p> <p>TO: Ecco i danzatori riprendere il loro girotondo stracco e pigro, tenendosi per i</p>

<p>fianchi e trascinando i piedi. (p. 38)</p> <p>TM: Entonces, los bailarines retoman su corro exhausto y perezoso, cogiéndose por los costados y arrastrando los pies. (VII, 14)</p>
<p>(18)</p> <p>TO: Vorrei proprio saperlo, ma probabilmente non lo sa neppure lui: egli cambia ecco tutto. (p. 42)</p> <p>TM: Me gustaría saberlo de verdad, pero probablemente ni siquiera él mismo lo sabe: él cambia y ya está. (VIII, 14)</p>
<p>(19)</p> <p>TO: Ecco dunque, il villaggio nostra meta, con il solito baobab dai rami disperatamente protesi, le solite capanne, il solito mercatino miserabile. (p. 45)</p> <p>TM: Aquí tenemos, por fin, el poblado, nuestra meta, con el típico baobab de ramas desesperadamente tendidas, las típicas chozas , el típico mercadillo miserable. (IX, 4)</p>
<p>(20)</p> <p>TO: Ma non tutto va liscio nella nostra spedizione, oggi. Ecco che alcuni parenti del morto si avvicinano con decisione aggressiva all'operatrice che ha già imbracciato la macchina da presa e, senza tanti complimenti, le pongono l'aut aut: se vogliamo assistere, restiamo pure, ma se invece siamo liù per riprendere il funerale, allora è meglio che ce ne andiamo. (p. 46)</p> <p>TM: Aquí tenemos algunos parientes del muerto que se acercan con decisión agresiva a la operadora que ya ha empuñado la cámara, y, sin muchos cumplidos, le dan un ultimátum: si queremos asistir, nos podemos quedar; pero, si estamos allí para rodar el funeral, entonces será mejor que nos vayamos. (IX, 11)</p>
<p>(21)</p> <p>TO: Intanto, da tutto il prato, ecco accorrere molte persone. (p.48)</p> <p>TM: Mientras tanto, de todo el prado acuden muchas personas. (IX, 15)</p>

(22)

TO: Infine, **ecco**, arriviamo a quello che, in qualsiasi funzione religiosa, costituisce il momento culminante: l'evocazione del dio nascosto e onnipresente. (p.52)

TM: Por último, llegamos a lo que constituye, en cualquier función religiosa, el momento culminante: la evocación del dios oculto y omnipresente. (X, 12)

(23)

TO: Ma poi **eccole** doppiare il molo che chiude la baia; **eccole**, spenti i motori, avvicinarsi a forza di remi alla riva; **eccole** sormontare la *barre* e venire tirate a secco dai pescatori che, nel frattempo, erano saltati giù. (p. 54)

TM: Pero después, **aquí las tenemos**, doblando el muelle que cierra la bahía; **aquí las tenemos**, con los motores apagados, acercándose a fuerza de remos a la orilla; **aquí las tenemos**, sobrepasando la *barre*, varadas por los pescadores, que para ello se habían tirado al agua. (XI, 5)

Uno dei casi più interessanti di modulazione si trova, invece, alla fine del secondo capitolo (*Adamo rimasto nell' Eden*), l'espressione "chiudere un occhio", che in senso figurato ha il significato di "tollerare una mancanza, non badarvi, come fingendo di non vederla" (Quartu/Rossi, 2011). Moravia parla della convivenza del cristianesimo e della religione musulmana con le antiche pratiche degli stregoni, del *féticheur*, a cui ricorrono sia i fedeli dell'una che dell'altra religione, in molte occasioni della vita quotidiana, credenze tollerate peraltro anche da parte dei sacerdoti. Per l'espressione in questione "chiudono un occhio o anche tutti e due" si era pensato in un primo momento a una dislocazione e modulazione lessicalizzata (*cierran los ojos, o hacen la vista gorda*), ma in cui si sarebbe comunque perso il gioco di parole di Moravia. Come seconda opzione si è valutata un'altra modulazione, basata proprio sull'espressione *hacer la vista gorda*, cioè: *hacen la vista gorda, casi obesa* che però a ben guardare ci è sembrata una forzatura. In ultima istanza si è optato invece per *mirar al otro lado*, espressione che ha la stessa funzione in

spagnolo ⁹², e che permette però di mantenere la stessa immagine in tutto il segmento. Per mantenere l'effetto di tutto il passaggio, per la seconda parte dell'espressione si è scelto: *o ni siquiera miran*. Il segmento è dunque il seguente:

TO: Tutto questo i preti lo sanno benissimo e così chiudono un occhio o anche tutti e due... (p. 12)

TM: Todo esto los curas lo saben muy bien, pero miran a otro lado o ni siquiera miran... (II, 8).

Si è adottata una modulazione anche in due segmenti in cui appare il participio “insabbiato” con un significato ben preciso. Nel primo caso (nel terzo capitolo, *La nebbia calda*) Moravia descrive l'albergo di Sassandra (“All'albergo, scalcinata villetta liberty affondata tra la sabbia e le erbacce, a pochi passi dalla spiaggia, tornano altri ricordi occidentali”; *Lettere*, 20), come scenario tipico del dramma dell'europeo sradicato, figura stereotipata e letteraria dell'occidentale delle colonie, definito come “insabbiato ai tropici”, cioè trapiantato nella nuova realtà, senza quasi più legami con le sue origini. Moravia qui si riferisce ad alcuni personaggi delle opere di Joseph Conrad e Tennessee Williams. Qui le prime opzioni valutate per il testo meta sono state *atrapado en los trópicos*; *atrapado en las arenas de los trópicos*; *varado en los trópicos*, soluzioni poi scartate a favore del più efficace *encallado en los trópicos* che, pur non riflettendo del tutto le stesse connotazioni, mantiene in certo modo l'idea dell'arenarsi in un porto⁹³. Si perde, però, come vedremo il riferimento alla vita coloniale e allo sradicamento. L'esempio è il seguente:

⁹² Il *Diccionario de uso del español* (Moliner), riporta per *mirar a otro lado*: “mirar a sitio distinto de aquél en que está alguien o algo que se quiere simular que no se ve o alguien a quien no se quiere saludar”.

⁹³ Il DRAE alla voce *encallar* dà come prima accezione “dicho de una embarcación: Dar en arena o piedra y quedar en ellas sin movimiento” e alla seconda “no poder salir adelante en un negocio o empresa”.

TO: È uno di quei luoghi decaduti e emblematici che tutta una letteratura, da Conrad a Tennessee Williams a eletto ormai a sfondo dell'ormai tradizionale dramma dell'europeo insabbiato ai tropici. (p. 17)

TM: Es uno de esos lugares decadentes y emblemáticos que toda una literatura, desde Conrad hasta Tennessee Williams, ha elegido como escenario del ya tradicional drama del europeo encallado en los trópicos. (III, 12)

Nel secondo caso, nel settimo capitolo, *Tamburi nella notte*, ritroviamo l'espressione "insabbiato" a proposito del *patron* del campement di Khorogo, per cui lavorano varie persone:

TO: [...] fanno al tempo stesso i cuochi, i camerieri, i vivandieri, i lavandai, gli stiratori, i baristi e non so quante altre cose per il *patron* "insabbiato" e dipsomane [...] (p. 36).

TM: [...] trabajan al mismo tiempo de cocineros, de sirvientes, de vivanderos, de lavanderos, de planchadores, de camareros y de no sé cuántas otras cosas para el *patron* «encallado» y dipsómano [...] (VII, 1).

Il dizionario Treccani riporta l'accezione di "insabbiare" in senso figurato, ma segnalando che si tratta di un significato non comune: "Di persona, ritirarsi a far vita appartata in qualche luogo, dedicarsi a un lavoro che assorbe e costringe a star rinchiusi. In partic, con allusione alle sabbie del

deserto, andare a vivere in Africa, o in genere in colonia”. Inoltre indica l’uso del participio passato “insabbiato” come aggettivo “nelle varie accezioni del verbo: *innesto insabbiato; porto insabbiato; pratica insabbiata*”. Si aggiunge anche un uso ormai obsoleto, vicino al senso inteso da Moravia: “detto di chi, militare o borghese, per la lunga permanenza in colonia, si era ormai adattato a quella vita tanto da non pensare più a un ritorno in patria”.

Il dizionario Battaglia riporta quest’ultima accezione di “insabbiato” come: “che vive in un luogo solitario, che conduce una vita appartata (e per lo più meschina e soffocante). In partic: che si è ritirato a vivere in colonia (e, per lo più, in Africa); che si è adattato completamente ai costumi e agli usi coloniali”, attestando esempi da opere di Mario Soldati (“Un mercante italiano insabbiato in Europa [...]”, da *America, primo amore*, 1935) e Eugenio Montale (“Il solipsismo non è il tuo forte, come si dice/ Se fosse vero saresti qui, insabbiato/ in questa Capri nordica [...]”, da *Satura*, 1971).

Indichiamo anche l’equivalenza operata nel quarto capitolo *Madre boscaiglia (Madre sabana)*, volta a mantenere il carattere idiomatico di “da queste parti” con *por estos lares*, laddove *por esta zona* o *en estos lugares* non avrebbe reso il segmento allo stesso modo. Si tratta del brano in cui Moravia descrive i piccoli negozi di Man:

TO: [...] ecco il supermercato o *libre service* in cui si accatata uno strano scatolame di difficile esito da queste parti (chi mangerà le lumache di Borgogna, le zampe di rane, la zuppa di pesce?) [...]. (p. 19)

TM: [...] aquí tenemos el supermercado o *libre service* donde se mezcla un extraño montón de latas de difícil salida por estos lares (¿quién comerá los caracoles de Borgoña, las ancas de ranas, la sopa de pescado?) [...]. (IV, 2)

L'espressione *por estos lares* che rimanda al significato di *lar* d'origine latina (i lari, divinità della casa venerate dai Romani specialmente nel focolare domestico) come sinonimo di casa (*hogar*), viene usata comunemente al plurale, anche nell'espressione *vuelvo a mis lares*.

Con un procedimento di prestito ed esplicitazione si è reso, invece, il termine “cafoni”, che si è deciso di mantenere nel testo in originale, con l'aggiunta di “que nosotros en italiano llamamos”. Questo trattamento dell'unità traduttiva ci sembra renda bene il paragone di Moravia della considerazione che si ha comunemente in Africa delle persone nate nella savana, nella boscaglia, “la madre di tutti gli africani, di cui ci si vergogna un poco” che vengono derise, un po' come chi deride la gente della provincia rurale, appunto i “cafoni”:

TO: La boscaglia è la madre degli africani, una madre di cui ci si vergogna un poco, tanto è vero che nelle, città si parla di coloro che vi sono nati, con leggero, canzonatorio disdegno, come da noi dei cosiddetti cafonicome da noi dei cosiddetti cafoni; (p. 20)

TM: La sabana es la madre de los africanos, una madre de la cual se tiene un poco de vergüenza, tanto es así que en las ciudades se habla de los que han nacido allí con ligero desdén burlón, como de los que nosotros en italiano llamamos *cafoni*, palurdos; (IV, .5)

Indichiamo anche un segmento traduttivo, nel primo capitolo, in cui si è optato per un'omissione e compensazione. Si tratta della descrizione di una scena osservata in un bar di Treichville, dove Moravia osserva un uomo che mangia con le mani. Si trattava di rendere l'immagine dell'uomo che estrae con le mani gli ultimi resti di carne attaccati alle ossa di un pollo “brandelli di carne” da una “carcassa ormai spolpata”. La scelta finale opta per l'omissione dell'elemento “di carne” e compensazione con l'aggettivo *descarnado*, associato a *caparazón*. La prima opzione era stata invece *jirones*

de carne del caparazón ya limpio, che ad una seconda lettura ci è parsa, con l'aggettivo *limpio*, per spolpato, troppo generico. La resa finale è dunque la seguente:

TO: In piedi davanti al banco, un uomo giovane ma già grasso e corpulento, biondo, col viso pallido e disgustato, mangia un pollo arrostito strappando via via con le dita inanellate e schifiltose brandelli di carne dalla carcassa ormai spolpata. (p. 7)

TM: De pie delante de la barra, un hombre joven pero ya gordo y corpulento, rubio, con el rostro pálido y asqueado, come un pollo asado desgarrando poco a poco con los dedos melindrosos y llenos de anillos jirones del ya casi descarnado caparazón. (I, 7)

Altri casi significativi di microstrategie sono ad esempio la trasposizione e compensazione per la traduzione del participio presente in funzione aggettivale, *lingueggianti*, tradotto *rojas lenguas de fuego*. Non è stato possibile infatti rendere l'unità traduttiva con un aggettivo spagnolo che potesse rendere l'immagine scelta da Moravia:

TO: Contro luce alle rosse fiamme lingueggianti, si vedono le ombre nere e smilze degli uomini e quelle più massicce delle donne, quelle dei ragazzi e dei bambini. p.32

TM: A contraluz de las rojas lenguas de fuego, se ven las sombras negras y esmirriadas de los hombres, las más corpulentas de las mujeres, las de los muchachos y de los niños. (VI, 10)

Infine, un altro caso di amplificazione è l'aggiunta di *cielo* associato all'aggettivo *estrellado* per supplire una possibile incongruenza di significato,

dato che nell'originale appare solo il sostantivo *stellato* per indicare il cielo notturno.

TO: È una notte illune; ma con uno **stellato** così furiosamente scintillante che c'è un chiarore sufficiente per scorgere, in tutta la sua smisurata grandezza, il baobab dal tronco multiplo dai rami simili a tentacoli protesi verso il cielo, all'ombra del quale, di giorno, le contadine si accovacciano di fronte alle loro misere merci. (p.36)

TM: Es una noche sin luna; pero con un cielo estrellado tan furiosamente chispeante que la claridad basta para ver, en toda su desmesurada magnitud, el gigantesco baobab de tronco múltiple, con ramas parecidas a tentáculos extendidos hacia el cielo, bajo cuya sombra, de día, las campesinas se acucillan frente a su mísera mercancía. (VII, 9)

In definitiva, poiché si è trattato di una traduzione inversa, il processo di interpretazione e riformulazione in una lingua non materna, grazie all'uso corretto e coerente di procedimenti e tecniche, e alla riflessione attenta in fase di revisione, si è trasformato in una vera e propria sfida personale per la costruzione di un testo meta nel pieno rispetto del resoconto di viaggio in Costa d'Avorio di Alberto Moravia, cioè del senso, dello stile e dell'intenzione dell'originale.

5. *Diario Marfil* : proposta di traduzione

Alberto Moravia

Diario Marfil

I. NOCHE EN TREICHVILLE

Abiyán

(1)

Empiezo el diario de viaje en Costa de Marfil y me pregunto qué escribiré. No porque no tenga donde elegir. Costa de Marfil es un país no muy grande (un poco más pequeño que Italia, con cuatro millones de habitantes) pero con contrastes muy fuertes: en el norte tribus animistas, entre las más tradicionales de toda África, los malinké, los senufo y, sobre todo, los lobi; en el sur la gran ciudad de Abiyán, la más bella y la más moderna del continente negro. También desde el punto de vista de su naturaleza, Costa de Marfil es un país, se podría decir, de contrastes. En el norte se encuentra la sabana arbustiva; en el sur la selva ecuatorial, en parte aún sin explorar (en francés *forêt à galerie*, o sea, la selva donde árboles gigantescos crean auténticas galerías vegetales al unirse por las ramas). A estos rasgos más evidentes se añaden muchísimos otros de todo tipo, de modo que, en el fondo, podría escribir acerca de cualquier cosa, o sea, como se dice hoy en día en la jerga de la industria cultural, tanto «a nivel» sociológico como político, cultural, antropológico, religioso, etc. Pero, después de reflexionar, sé que al final no haré nada de todo eso. Escribiré un diario, por el contrario, de puras y simples impresiones; y, como me encuentro en un país que se llama Costa de Marfil, lo

llamaré «diario marfil», imaginando que lo voy a escribir poco a poco en un libro con encuadernación de marfil, parecido a los antiguos misales decorados con marfil tallado.

(2)

Las impresiones que consignaré en este diario serán sobre todo «visuales»; es decir, describiré aquello que vea, así como el «sentido» de lo que vea, pero nada más que el sentido, o sea, lo que pienso del objeto en el mismo momento en que lo vea. En definitiva, será el diario de un turista. Sé bien que las palabras turista y turismo están desprestigiadas; y que hacen pensar enseguida en las agencias de viajes, en la publicidad de los cruceros, en los autobuses de Rome by night. Pero, después de todo, el turismo no siempre ha sido solo consumismo; en su origen era una forma de educación sentimental: se viajaba para hacer el *tour* o el *grand tour* y conocer así el mundo y, a través del mundo, a uno mismo; o sea, para constatar a través de la experiencia directa que, incluso a pesar de apariencias tan diversas, el mundo seguía siendo solo uno. El turismo, en definitiva, era una forma de ver la realidad y no de explicarla, de narrarla y no de desenmascararla. Ese modo de viajar requería sobre todo sensibilidad y curiosidad; pero al final resultaba ser más provechoso que las investigaciones de los llamados expertos, porque informaba al lector no tanto de las cosas divulgables y analizables que todos pueden saber, sino de aquellas que el viajero había experimentado, o sea, como ya he dicho, de sus impresiones.

(3)

Por otra parte, lo que se ve cambia mucho menos de lo que se piensa; y, si cambia, no es por el paso de la moda, sino del tiempo. En efecto, en el pasado el turismo lo practicaban viajeros cuyos libros se leerán todavía cuando los de muchos sociólogos, economistas, etnólogos e historiadores se hayan olvidado, al estar, podría decirse, superados. A esta categoría de escritores turistas que nos transmitieron sus impresiones, pertenece, por ejemplo, Stendhal, por citar solo un nombre. Stendhal nunca estuvo en África; pero estoy seguro de que, si hubiera estado, habría hablado de ella como habló de

Italia: de manera impresionista, sin intentar ni explicarla ni juzgarla, limitándose a evocarla y a describirla.

(4)

Hago estas reflexiones mirando desde el balcón del hotel el panorama de Abiyán, que se extiende ante mí en la sofocante y quieta noche tropical. El hotel se levanta sobre una altura desde la que se observa la laguna alrededor de la cual se construyó la ciudad. Reflejos temblorosos centellean en las aguas negras e inmóviles con un efecto que me recuerda algunos grandes lagos europeos, como el de Ginebra o el de Zúrich. A continuación, está la carretera de la *corniche* sobre la que discurren los rayos paralelos de coches invisibles. Por último, detrás del escenario tenebroso y quebrado de un parque, las cuadrículas luminosas de los rascacielos pequeños y grandes que se elevan mágicamente hasta el cielo rebosante de nubes vagas, indistinguibles, de calor. La noche esconde el rostro africano de la ciudad, reconocible, durante el día, en la fisionomía de los habitantes, en la indolencia de la vegetación y, sobre todo, en la atmósfera como de espejismo increíble que es típica de todas las ciudades modernas en esta parte del mundo.

(5)

La noche aún no permite entender el origen económico y político de la ciudad; si se creó, desarrolló y prosperó gracias a la especulación capitalista o al poder socialista. La noche, en definitiva, revela simplemente el perfil de construcciones muy modernas basadas en el cemento, en las aleaciones, en el cristal y en el plástico. Así, al final, uno no sabe dónde está; o, mejor dicho, sabe que se encuentra en una gran aglomeración urbana, en un país genéricamente tropical, sede privilegiada de un poder económico cualquiera. Y, bien mirado, esta impresión nocturna, podría ser quizás la más acertada. Ha sido, en efecto, el poder económico y solo este, primero colonial y luego neocapitalista, el que ha hecho que surjan por todas partes en muchos países del tercer mundo grandes ciudades modernas como Abiyán. El poder económico, es decir, el que hace la historia, pero todavía no es historia. Esta, con su capacidad de caracterización y de diferenciación, está por llegar Quizás

haya más historia en ciertos viejos caravasares del Sahel que en estas metrópolis alejandrinas del golfo de Guinea.

(6)

Como es el último día del año, nos vamos a Treichville, el suburbio más africano de esta ciudad europea, para ver cómo se recibe el año nuevo en los trópicos. En apariencia, a juzgar al menos por las explosiones frecuentes de los petardos, por los grupos alegres que entran y salen de los locales públicos, por los coches abarrotados que pasan lentamente por las avenidas, a lo largo de las casuchas engalanadas de farolillos, los europeos han logrado aquí inspirar a los africanos, antes desconocedores de fiestas semejantes, su sentimiento de espera infundada y de confianza injustificada. Alguien me dice que se ha extendido incluso, en esta población, la costumbre gastronómica anglosajona del pavo navideño. De todas formas, el restaurante árabe donde vamos a cenar será menos convencional o, por lo menos, de una convención diferente. El minúsculo bar tiene las paredes tapizadas de estampas populares y páginas de revistas ilustradas. Al lado de la fotografía de una monja con los senos desnudos está la del Che Guevara, con la boina y el puro; al lado de la fotografía de un desastre aéreo, la de unas *majorettes* de una ciudad americana. Kennedy colgado junto a *miss* Universo, una negra desnuda con siete u ocho aros de metal apilados alrededor del cuello junto a un retrato de Mao.

(7)

De pie delante de la barra, un hombre joven pero ya gordo y corpulento, rubio, con el rostro pálido y asqueado, come un pollo asado desgarrando poco a poco con los dedos melindrosos y llenos de anillos jirones del ya casi descarnado caparazón. Entramos en la sala después de habernos quitado los zapatos. No hay mesas ni sillas sino simplemente unos cojines con dibujos y colores orientales esparcidos por el suelo. Estamos en la oscuridad bajo cortinas que cuelgan del techo, junto a otras cortinas que cubren las paredes: en contraste con las líneas rectas, los ángulos rectos de los locales de estilo occidental, aparecen aquí las líneas sinuosas, los bucles, los arabescos de estilo oriental. La cocina no es una excepción: nos traen unas codornices con

dátiles, un estofado con pimientos y almendras. Los clientes, en el suelo, hundidos en los cojines, casi todos turistas de paso, parecen apreciar este exotismo. En realidad, en todas las grandes ciudades del mundo, en este mismo instante, se puede gozar, por poco dinero, de una atmósfera parecida, al mismo tiempo falsa y extranjera: el exotismo, también en Abiyán, se ha convertido en consumismo.

(8)

Más tarde, salimos y caminamos lentamente por las calles oscuras y sin pavimentar, a lo largo de las aceras estrechas donde duermen, envueltos en harapos, quienes han venido a la fiesta y no han conseguido volver a tiempo a los poblados. Las calles están bordeadas de chabolas de «banco», o sea de barro con tejados de chapa ondulada; las pequeñas tiendas están abiertas e iluminadas y ofrecen modestamente, en un desorden de sacos, de botes y de otros recipientes improvisados, sus heterogéneas mercancías. Una barbería donde el barbero, a la luz deslumbrante de una lámpara de acetileno, le corta las puntas con las tijeras a un cliente, llama mi atención. Fuera de la tienda hay un cartel publicitario típicamente popular y naïf, con dos filas de cabezas africanas con diferentes peinados.

(9)

Hay un peinado *african look*, enorme bola de rizos; hay uno con forma de cresta en lo alto del cráneo; hay otro con tres tupés, dos en los lados y otro en la frente; hay un peinado con patillas e incluso con barba, y muchos más. Pero sobre todo me llama la atención que el desconocido dibujante haya usado un color muy oscuro para la piel de estas cabezas y que haya subrayado fuertemente el prognatismo. Recuerdo, de repente, los carteles publicitarios de los productos occidentales, alineados a lo largo de la carretera que lleva al aeropuerto, con las figuras de africanos, hombres y mujeres, bebiendo determinada bebida o fumando determinado tabaco o conduciendo determinado coche. Aquellos personajes de la publicidad más actualizada y subliminal tienen todos la piel clara, casi rosácea y los rasgos suavizados, endulzados, casi caucásicos. En definitiva, en el cartel *naïf* del barbero hay la

misma ingenua y auténtica estilización que se nota en el *art nègre*; en la publicidad industrial, sin embargo, una calculada adulación somática de carácter racista.

II. ADÁN TODAVÍA EN EL EDÉN

Abiyán

(1)

En lugar de Costa de Marfil, en referencia a ya remotos elefantes, Costa de Marfil debería llamarse Costa de las Lagunas, al menos como reclamo para el turismo, uno de los mayores ingresos del país. Mírese el mapa: desde Aboisso, en la frontera con Ghana, hasta casi Sassandra, en la frontera con Liberia, la costa de Costa de Marfil es toda una sucesión de lagunas.

(2)

Cuando se dice laguna en Italia, nos viene a la mente enseguida la laguna por antonomasia, la de Venecia: aguas inmóviles, como espejos; reflejos temblorosos de palos alineados; matorrales y casas de ladrillos rojos en ruinas sobre pequeñas islas abandonadas. Pero las lagunas de Costa de Marfil están en los trópicos y los trópicos quieren decir frondosidad, bochorno e imperturbabilidad. Se podría pensar que, en comparación con la laguna veneciana, tan celebrada en todas las épocas por la literatura y la pintura, estas lagunas tropicales son culturalmente mudas y están privadas de documentos y de nobleza. Pero no es así.

(3)

Una excursión a la laguna marfileña es suficiente para convencernos de que, en cuanto a ecos culturales, no tiene nada que envidiarle a nuestra laguna; y es más, como esta, ya ha pasado del romántico exotismo literario a la práctica realista del consumismo. En este sentido y fuera de toda valoración estética, hay que considerar a un gran poeta como Baudelaire como precursor de la evasión turística a los trópicos. Lo que era el sueño del poeta se convierte en la publicidad de las agencias de viajes. *L'invitation au voyage*,

uno de sus poemas más perfectos, tiene unos versos («Mon enfant, ma soeur — songe à la douceur — d’aller là — bas vivre ensemble [...] là tout n’est que ordre et beauté — luxe, calme et volupté»⁹⁴, que se encuentran hoy fijados, con pocas variantes, en los folletos publicitarios de los cruceros por los mares del sur.

(4)

¿Derivación literaria de la publicidad? No, con mayor probabilidad evolución histórica del exotismo de la literatura hacia el consumo. Baudelaire, por lo que parece, aun habiéndose embarcado hacia Calcuta, una vez llegado a Cochín, en Malabar, no quiso bajar a tierra, confirmando así, sin pretenderlo, el carácter exclusivamente poético de su intento de evasión. Sin embargo, Gauguin sí llevó a cabo su evasión, sí vivió su sueño. Después de Gauguin, a través del esteticismo, la barrera del arte cedió, el torrente del consumo inundó el mundo.

(5)

Recorro la laguna marfileña en un barco de motor, por la mañana temprano. El sol tropical es ya ardiente y violento; en la luz resplandeciente, las aguas densas y profundas chispean cruelmente, y se extienden, como un amplio y recto canal, hasta donde la vista alcanza entre la enmarañada sabana, por una parte, y los azules bosques de palmeras, por otra. No hay barcos, no hay casas, no hay nada, se diría incluso que al no haber ruidos que lo hagan resaltar, ni siquiera hay silencio. De vez en cuando un gran pez salta fuera del agua; o una gaviota planea desde el cielo. Miro la selva: no es verde, es negra a fuerza de la intensa luz; miro las palmeras: los delgados troncos evocan cuellos de cisne, tan sinuosamente suben desde la arena llevando a lo alto, deslumbrante, un ramillete desmelenado de hojas sacudidas por el sol y el viento.

⁹⁴ N. d. T. (1): cita del poema de Baudelaire «L’Invitation au Voyage» (en *Le Fleurs du mal*, 1857). Trad esp.de E.López Castellón (*Las Flores del mal. Pequeños poemas en prosa*, Madrid, Edimat, 1989): ¡Criatura mía, hermana mía, / Piensa en la dulzura / De ir allí a vivir juntos! [...] Allí todo no es sino orden y belleza, / Lujo, calma y deleite.

(6)

En efecto, estos lugares son en el mundo de hoy lo más parecido (junto con los atolones de la Polinesia) al viejo Edén bíblico. Pero, de este Edén, Adán nunca ha sido expulsado; o volvió más fuerte tras un breve exilio, y se instaló esta vez con todas las comodidades modernas. Adán es francés o alemán o quizás milanés; es banquero, industrial, *rentier*; y, buscando el denominado *relax*, viene a estos últimos paraísos desde los infiernos metropolitanos. A propósito, aquí tenemos a Adán: un ruido de motor rompe de repente el profundo silencio; una lancha salta entre dos abanicos de agua, con tres personas tumbadas boca abajo en la proa y una silueta en bikini que, erguida en sus esquís acuáticos, se deja arrastrar en la estela. La lancha pasa y desaparece; vuelve el silencio; pero ya el encanto se ha roto; y muy pronto descubrimos que Adán ha dejado por todas partes en la laguna las huellas de su bien organizada presencia. Aquí tenemos, de hecho, atracada en un embarcadero, otra lancha y, aquí tenemos, una falsa choza brillante y barnizada en un calvero; aquí tenemos el poblado de lujo de un club turístico, con las *paillotes* de cemento estucado «efecto madera»; aquí tenemos, por fin, el bar, las duchas, las hamacas y la radio encendida con los tamtanes domesticados de Abiyán.

(7)

Pero yo no me pararé en el club, no bajaré en uno de estos embarcaderos. Mi programa es diferente. Con mi amigo de Costa de Marfil, el director de cine Desiré Ecaré, iré a Assinie, su poblado natal. Desiré Ecaré, aunque no necesite presentación (es unos de los mejores directores de cine africanos, autor, entre otros, de *Concerto pour un exil*, una película llena de humor sobre la vida de un grupo de africanos en París), merece aun así una descripción. Ecaré es un hombre de estatura pequeña, con una gran cabeza barbuda de ojos a flor de piel perpetuamente animados por una expresión a la vez maravillada e irónica. Esta maravilla y esta ironía frente al mutable espectáculo del mundo, se expresan de continuo en breves, sonoras risas de descontada experiencia. Y, de hecho, Ecaré es un hombre de experiencia,

además de artista. Al menos, de la experiencia fundamental de un africano de hoy en día: la de la relación con la cultura europea.

(8)

Aquí tenemos Assinie. Nada de embarcaderos nuevos y bien conservados, nada de chozas barnizadas, nada de aguas límpidas. Ahora estamos en lo auténtico y en lo autóctono: aguas fangosas, negras, aquí y allá el plateado de algunos pececillos muertos; un embarcadero con tablas vacilantes; varios muchachos totalmente desnudos que nos miran cuando llegamos; es un verdadero poblado, con verdaderas chozas de verdadera arcilla y tejados de verdaderas hojas de palmera. Caminamos entre las palmeras, de una choza a otra. Lo auténtico, lo autóctono continúan: la chica que, sentada en el suelo, con el torso desnudo, hace temblar los senos al machacar con energía la harina en un mortero; los perros africanos, pequeños y raquícos, que yacen como muertos en la arena; una mujer alta, imponente, con gafas, con un sombrero de paja sobre los ojos, vestida como una europea, un jarrón de flores de papel en la mano, que nos mira y sonríe enseñando muchos dientes de oro; una vieja arrugada que, desde un ventanuco, intercambia con Ecaré una sarta de ocurrencias en dialecto baulé. Ahora de repente aparecemos en la playa. El océano está tranquilo, de un azul torvo, jaspeado, bajo el sol fastuoso, de tremendos destellos metálicos. Pero a poca distancia de la orilla se levanta la *barre*, fragorosa ola alta y compacta que, en ese mismo instante, se rompe a lo largo de miles de kilómetros en las costas del golfo de Guinea. La playa está desierta, nos tumbamos en la arena; y yo entonces empiezo a picar a Desiré Ecaré con algunos problemas africanos:

—Dime, Desiré, ¿por qué en el momento de la independencia los africanos prefirieron conservar las viejas fronteras absurdas, trazadas en su momento por las potencias coloniales según sus intereses?

—Alberto, la pobreza, la terrible pobreza africana, nos hizo aceptar aquellas fronteras, como tú dices con razón, absurdas. Es también la pobreza la que nos movió a la unidad aun dentro de los confines de las excolonias. Sin unidad hubiéramos perecido.

—En el fondo, eso quiere decir que el nacionalismo africano no se basa tanto en un hecho lingüístico o histórico o étnico, como en Europa, sino económico, como por otra parte, en su momento, el colonialismo al que ha reemplazado.

—Podríamos decirlo así.

—Y el idioma, ¿cuál será al final el idioma que se hablará, el inglés y el francés o los dialectos africanos?

—También con el idioma ha ocurrido un poco lo que ha ocurrido con las fronteras. A las fronteras lingüísticas, o sea, a los dialectos se prefirieron las fronteras culturales creadas por el inglés y el francés. Economía y cultura, en definitiva, han prevalecido por necesidad sobre las tribus y sus lenguajes.

—¿Quieres decir que se hablan los dialectos en la vida cotidiana, pero que se escribe y se comunica a nivel cultural en francés y en inglés?

—Así es. Por último, nuestros pueblos han creado un idioma afrofrancés, *le petit nègre*, al que hoy, por su expresividad y su vivacidad, algunos escritores marfileños recurren a menudo.

—Y ahora, Desiré, dime qué queda del fetichismo original en el contexto de las religiones monoteístas, la cristiana y la musulmana.

—Mira, estas religiones, para decirlo de manera sencilla y sin muchos intelectualismos, son demasiado abstractas, demasiado conceptuales, demasiado filosóficas. Les falta realismo, concreción. Y entonces, en una dificultad cualquiera de la vida cotidiana, puede suceder que un cristiano, un musulmán, recurra al *féticheur*, al que vosotros llamáis hechicero. Y el *féticheur* escucha, examina el caso y luego provee, con sus medios y sus métodos que son tan viejos como África. Y casi siempre encuentra una solución al problema, en la manera tradicional, concreta, realista. Todo esto los curas lo saben muy bien, pero miran a otro lado o ni siquiera miran ...

(9)

Desiré Ecaré concluye con una de sus breves risas y luego se calla; y yo

sigo con los ojos a una pareja que en ese momento pasa por delante de nosotros. Son un jovencito en camiseta y pantalón, y una chica en tanga; ambos altos, grandes, atléticos, esculturales. Pasan por delante de nosotros, cogidos de la mano, y se van a tumbar un poco más allá en la arena. Él se tiende boca arriba, los ojos al cielo, un brazo bajo la nuca; ella se le aproxima, extendida sobre el costado, la cadera maciza y poderosa alzada en el tanga multicolor, la pequeña cabeza sin nuca envuelta en una especie de turbante, inclinada sobre él. Están quietos y hablan o mejor dicho cuchichean palabras que no oigo, aunque estén muy cerca.

(10)

El cuadro que componen, con las palmeras dobladas sobre ellos y el océano que, a intervalos regulares, acercándose y alejándose de la playa, trae a la memoria, según la muy conocida paradoja de que la naturaleza imita al arte, las conversaciones contemplativas y secretas en la orilla del mar pintadas por Gauguin hace ya un siglo. También esta forma de amar frente al misterio melancólico de la naturaleza pertenece a lo «ya visto», a lo «ya representado». Pero por lo menos no pertenece todavía a lo «ya consumido».

III. LA NIEBLA CALIENTE

Sassandra

(1)

La niebla caliente es una especialidad del golfo de Guinea. Nos dirigimos hacia Sassandra, en plena Costa de Marfil, y parece que estemos en invierno en Lombardía. La pista recorre una inmensa selva; la primera fila de árboles, aunque velada, es visible; la segunda, espectral, apenas se vislumbra; la tercera no se ve. Pero no hace el frío punzante de un alba nebulosa a la orilla del Po; hace un calor húmedo, pegajoso, como de miasma impuro de pantano, de vapor malárico de charca.

(2)

Recuerdo, en otro viaje, haber sobrevolado en helicóptero esta parte de Costa de Marfil. Desde la cabina, baja como un balcón, se podía ver que la selva tenía los pies en el agua. De vez en cuando, entre los árboles, se vislumbraban grandes espacios inundados, reflectantes y negros, con manadas de búfalos que, con el ruido del motor, huían a nado, en fila, con el hocico y los cuernos fuera del agua. La niebla procede de esas invisibles inundaciones que nunca se desecaron y que se renuevan a cada estación de lluvias. Envuelta en esta niebla, la pista tiene un recorrido raro, como de país fabuloso: bajadas vertiginosas casi verticales, hacia la nada; subidas empinadas, también hacia la nada. Mientras tanto en el cielo el sol está colgado e inmóvil, como un gran esputo amarillento.

(3)

Al final, la niebla se va, pero no a ráfagas como en Europa, sino cayendo de la selva de golpe, como cae una sábana en la inauguración de un majestuoso monumento. Miro la selva, intento analizarla en la imposibilidad, por su grandiosidad, de abarcarla en una sola mirada. En las curvas se ven con claridad las partes que la componen. Cerca del suelo está la mancha espesa del

sotobosque, de uno a dos metros de altura; después están, enmarañados y densos, los arbustos, de dos a cuatro metros; después los árboles de estatura europea, numerosos y poco distinguibles, de cuatro a veinte metros; y luego, con menos frecuencia, los árboles de tamaño definitivamente africano, aunque no muy grandes, de veinte a treinta metros; al final, escasos y aislados, los gigantes vegetales de treinta a cuarenta metros.

(4)

Estos árboles tienen nombres que evocan su extrañeza: el avodiré, el dabema, el lo, el sanguí, el azobé. Pero quizás una definición más precisa podría ser que a menudo parecen pequeñas plantas exóticas, de las que se tienen en macetas, en los salones, para decorar, aquí agigantadas de forma malsana por un desarrollo hipertrófico. Claro que una de las características principales de la selva ecuatorial son estos árboles monstruosos, con sus ramilletes de pequeñas flores amarillas o rojas perdidos en lo alto de troncos de vértigo: con sus hojas en forma de flabelos de plumas o de chorros de fuente, con sus enormes raíces blancas y lisas unidas como por una membrana, parecidas a colosales patas de ganso. Pero al final hay que constatar que el verdadero protagonista del bosque lluvioso tropical no es el árbol, por muy gigantesco que sea, sino la liana.

(5)

A causa de la liana, la selva, a diferencia de la zona arbustiva o de la sabana, se presenta ante la mirada como una masa compacta e impenetrable (de ahí la metáfora sexual de la selva «virgen», o sea nunca «penetrada» por la presencia humana). La liana une los árboles los unos a los otros, los envuelve, los arrebujá, los enreda, los recubre con auténticos mantos vegetales, un poco como en una casa deshabitada se recubren los muebles con las sábanas. Y, de hecho, mirando la selva, las comparaciones que vienen enseguida a la mente son todas de tipo masificador y voluminoso: «muralla», «muro», «pared», «fortaleza», etcétera, aunque se acompañen con el adjetivo «vegetal».

(6)

De repente la pista está obstruida por un tronco; un guarda forestal de

uniforme, salido de no sé dónde, nos advierte de que la carretera se ha hundido y tenemos que coger un atajo. ¿Dónde está el atajo? El guarda nos indica un pequeño sendero que, como una pequeña serpiente socarrona, se insinúa entre las plantas del sotobosque. Casi incrédulos, entramos en el sendero, descubrimos que su anchura es apenas suficiente para permitir que el coche avance muy despacio casi a paso de hombre. Treinta kilómetros a esta marcha, con la esperanza de no toparnos con otro coche que llegue en sentido contrario; si así fuera, necesitaríamos cortar con un machete, del que el chófer va provisto, las altas hierbas y los arbustos de la selva. Aquí estamos pues, deslizándonos por este llamado atajo, en una atmósfera verde de acuario, con los árboles que nos aprietan a los dos lados y se unen por encima de nosotros. Las ramas entran por las ventanillas, curiosas y cortantes; arañan ásperamente la pintura de la carrocería; abofetean con ramos de flores el parabrisas. Las ruedas circulan por dos profundos raíles o, mejor dicho, heridas de tierra roja como la sangre; en medio del sendero se levanta una continua, ininterrumpida crin de hierba contra la cual el coche frota la barriga. El cielo no se ve en absoluto; el sol se asoma un momento, deslumbrante, entre el follaje; luego desaparece.

(7)

De repente, como un trapecista de circo, un mono da un salto como un rayo, se agarra a una liana que cuelga en lo alto como una cuerda y, con una única oscilación amplia, pasa de una parte a otra del sendero y desaparece en la espesura. Enseguida, después de esta proeza simiesca, por fin, aquí tenemos un poco de luz, y luego aquí tenemos un calvero y el sendero sale a la pista.

(8)

Recorremos todavía muchos kilómetros y entonces, a última hora de la tarde, pasamos sobre el puente de hierro que franquea el río Sassandra. Paramos el coche y miramos el río. En una perspectiva indeciblemente salvaje y solitaria, entre las dos orillas rebosantes de negra vegetación, las aguas agitadas, de un azul como de tinta salpicado de los reflejos rojos del atardecer,

se dividen en cien corrientes menores que giran en torno a montones de rocas pulidas y redondas de color cacao. Estas rocas parecen lomos de hipopótamos, evocan sus lisos y gruesos pellejos. Pero también hacen pensar, en este paisaje prehistórico, en muchos dinosaurios sumergidos. Podría esperarse que se movieran, levantaran los enormes cuellos serpentinos, agitaran las pequeñas cabezas de lenguas bífidas.

(9)

En Sassandra, en lugar de la prehistoria, un salto de tiempo normal en África, nos espera la historia. Aunque no la contemporánea, neocapitalista, toda lujo y consumismo, como entre los rascacielos de Abiyán, sino la caduca e innoble de la esclavitud y de la piratería. Sassandra que se llamaba originariamente San Andrea, se presenta como un miserable belén, con las chozas de arcilla y chapa escalonadas, con vista al mar, en la cuesta terrosa de una colina mediana.

(10)

Otra, de no menos mísera altura, cierra el puerto, y tiene en la cumbre un pequeño faro. El lugar es feo e incluso un poco siniestro; de la trata de esclavos le ha quedado como un aire de escala furtiva, de reunión clandestina, de espera angustiosa, de embarcadero criminal. Me dicen que el interior de Sassandra nunca se ha vuelto a poblar después de las razias de los esclavistas, hace ahora dos siglos: que la trata y la piratería han dejado una huella indeleble en la psicología de los habitantes, en el sentido de una repugnancia hacia el trabajo, considerado aún hoy en día como trabajo forzado; y que, mientras que la población autóctona prefiere emigrar o dedicarse a tráficos no todos transparentes (en Europa los llamarían servicios), la pesca, que es el único recurso de Sassandra, la ejercen únicamente los temporeros de Ghana de la tribu fanti, que vienen aquí a pescar en los meses propicios y después, en la estación de las lluvias, regresan a su país.

(11)

De hecho, a estos fanti los reconocemos nada más que por sus taparrabos de colores y por los turbantes con forma de coliflor de sus mujeres,

como se ven todavía justo en Acra y alrededores. Alegres, activos, vivaces, ellos interpretan la patética comedia del trabajo, incluso si hay poco o nada, como ocurre a menudo en el África más pobre. Las mujeres aparentan vender, ofreciendo en el mercado microscópicos montoncitos simbólicos de semillas y de especias; los hombres aparentan atarearse un poco más allá, en el pequeño puerto, alrededor de tres o cuatro piraguas debidamente decoradas con arabescos. Pero, cuando me asomo, entre todas aquellas espaldas desnudas, entre el murmullo de los comentarios, no veo en el fondo de las piraguas, entre las mallas de las redes, sino unos pocos pequeños peces y muchas algas.

(12)

En el hotel, un desconchado chalet liberty hundido entre la arena y la mala hierba, a poca distancia de la playa, retornan otros recuerdos occidentales. Es uno de esos lugares decadentes y emblemáticos que toda una literatura, desde Conrad hasta Tennessee Williams, ha elegido como escenario del ya tradicional drama del europeo encallado en los trópicos. Todo en orden, es hora de pensar en la cena, en la terraza a la orilla del mar, con mesas viejas y oxidadas y sillas tubulares diseminadas, comparando los modelos literarios con la realidad, todo en orden, si no según la naturaleza, al menos según el arte. Aquí tenemos, en efecto, un tipo del género «administrador colonial europeo», calvo, barrigón, burocrático, con su pareja o consorte africana, joven, guapa, insolente, risueña.

(13)

Aquí tenemos un tipo del género «despojo humano», anciano barbudo y harapiento hasta decir basta, con la pipa entre los dientes y el vaso en la mano. Aquí tenemos una familia del género «familia maldita», con la madre como un espantapájaros rapaz y severo, la hija obesa, con granos en la cara, trenzas y gafas, el hijo neurótico lleno de tics y de muecas automáticas. Aquí tenemos una mesa del género «banquete de notables» con tres parejas de africanos, los hombres de azul oscuro, las mujeres con traje de seda escotado y llamativo, alegres y satisfechos por estar en un ambiente occidental y, se podría decir, diferente. Etcétera. Por otra parte, la cena es óptima, la cerveza helada en su

punto; y, después de la cena, en el silencio de la noche, el fragor del océano cercano e invisible se revela de repente plácidamente alejado.

(14)

Entonces es el momento, para mí al menos, de retirarme a la habitación y, después de haber atrancado muy bien la puerta y de haber explorado, a la búsqueda de insectos peligrosos, el descolorido papel pintado manchado de humedad y el viejo linóleo del suelo, roto y gastado, creo que es el momento de tumbarme en la manta de militar que esconde el esmirriado colchón, todo agujeros y bultos y, con la bombilla sin pantalla encima de mi cabeza, abrir encima de la cama un gran cuaderno de colegio con encuadernación veteadada y ponerme a escribir, como las otras noches, mi Diario Marfil. Así que comienzo: «La niebla caliente es una especialidad del golfo de Guinea. Nos dirigimos hacia Sassandra, en plena Costa de Marfil, y parece que estemos en invierno en Lombardía...».

IV. MADRE SABANA

Man (Costa de Marfil)

(1)

Aquí tenemos Man. Es una de las cuatro ciudades (las otras tres son Odienné, Khorogo y Bouna) que se alinean en el norte de Costa de Marfil, casi en la frontera con Mali y con Alto Volta⁹⁵. En su origen, estas ciudades eran avanzadas militares francesas creadas por la potencia colonial para asegurarse el dominio de esta parte de África. No es necesario ni siquiera hoy un gran esfuerzo de imaginación para evocar, al pasar por aquí, los extensos espacios vacíos de los campamentos, los fortines de murallas reforzadas con sacos de arena, las tiendas de campaña, los soldados con cascos de corcho, el asta sobre la que ondea la bandera de la Tercera República, los melancólicos toques de las trompetas de la guarnición. Y, de hecho, Man fue fundada en 1907 por algún proustiano comandante bigotudo, nervioso y rápido que, viniendo desde la costa, a la cabeza de una columna de soldados, trajo hasta aquí arriba, entre los «primitivos» de las tribus diola y yacouba, la civilización de Descartes y Bergson.

(2)

Hoy Man es una ciudad incolora, desparramada sobre una llanura que, al oeste, aparece limitada por una cadena de montes pintorescos y rupestres, de tipo japonés, las últimas estribaciones de las montañas de la vecina Guinea. Man hace pensar un poco en una ciudad devastada por un terremoto, pocos años después del seísmo: grandes calles informes y terrosas de las cuales el viento caliente y débil levanta remolinos de polvo anaranjado que se alejan, girando y silbando, a lo largo de las aceras sin empedrar; casas, casuchas y

⁹⁵ N. d. T. (2): La República de Alto Volta en 1983, tras el golpe de estado militar, pasó a llamarse Burkina Faso.

casetas todas de una sola planta y a menudo con el techo de chapa. El centro no es más que el cruce de dos de estas grandes calles; como hace tiempo en el Lejano Oeste americano, se presenta como un lugar donde pararse y abastecerse entre dos extenuantes trayectos a través de la soledad de la naturaleza. Aquí tenemos la farmacia con sus sonrientes y atentos dependientes que, sin embargo, no encuentran los más comunes medicamentos en los estantes semivacíos; aquí tenemos el supermercado o *libre service* donde se mezcla un extraño montón de latas de difícil salida por estos lares (¿quién comerá los caracoles de Borgoña, las ancas de ranas, la sopa de pescado?); aquí tenemos la tienda de ropa, auténtico gabinete de Barba Azul, con los vestidos asesinados colgando en apretadas filas del techo; aquí tenemos el carnicero con un único trozo de carne ennegrecida colgada de un gancho a causa de las moscas y las avispas; aquí tenemos el vendedor de periódicos, con su tambaleante mesita en la que ofrece un diario de Abiyán viejo, de hace cuatro días.

(3)

En el cruce, naturalmente, hay también una gasolinera y, cuando nos paramos para llenar el depósito, he aquí que, para completar la escena, llega el autobús todo polvoriento y abollado, alrededor del cual, entre quienes bajan, quienes suben y quienes se quedan mirando, se forma enseguida una pequeña muchedumbre. ¿Qué más? En realidad, parándonos en Man, más que de gasolina, de fruta y de pan, hemos querido abastecernos de presencias humanas antes de enfrentarnos a la sabana deshabitada y salvaje, aunque estas sean las de los viajeros semidesnudos que, después de haber bajado del autobús, deambulan como despistados por las grandes calles desiertas, habiendo olvidado, se podría decir, el motivo por el que han venido a la ciudad.

(4)

Y por la mañana temprano, la *brousse* o sea la sabana nos espera. Quinientos, mil kilómetros de gesticulación arbórea, de insolación obsesiva y silenciosa. Entre los *aficionados* a África, se discute si es más bella la selva o la sabana. La comparación, creo yo, no se sostiene porque se trata de dos cosas

demasiado distintas. La selva es más hermosa, pero la sabana es más africana. Con esto quiero decir que los africanos no viven en la selva, grandiosa pero deshabitada, ni en el desierto, también este grandioso, pero desierto al fin, sino en la sabana, lugar mediocre, monótono, moderado y en apariencia insignificante. La sabana o *brousse* participa tanto de la selva (arraigan allí miles, más bien millones de árboles, pero separados los unos de los otros, sin lianas y sin sotobosque, nunca demasiado grandes ni demasiado gruesos, una especie de democracia o más bien de anarquía vegetal) como del desierto (el suelo es a menudo arenoso, salpicado de pequeños montes que anuncian las dunas); pero su característica principal es que se trata del lugar del que provienen todos los africanos.

(5)

La sabana es la madre de los africanos, una madre de la cual se tiene un poco de vergüenza, tanto es así que en las ciudades se habla de los que han nacido allí con ligero desdén burlón, como de los que nosotros en italiano llamamos *cafoni*, palurdos; pero, en realidad, todos los africanos más o menos provienen de ella. Poco pintoresca pero misteriosa a fuerza de inmensidad y de repetición, la sabana en África cumple la función cultural que tienen la estepa en Rusia, la pampa en Argentina y el desierto en Arabia. La fantasía grotesca y caricaturesca de los africanos, sus creencias religiosas, espirituales e irónicas proceden de la sabana como correctivos y explicaciones de su caos insignificante e informe.

(6)

Aquí estamos, en la sabana. A los ojos asombrados y, sin embargo, nunca saciados, esta se presenta como un inmenso pulular, enloquecido de árboles, arbolitos, arbustos, cada uno con su gesto, con su actitud, dispuestos en desalentadoras profundidades en las que la mirada se dirige involuntariamente a la búsqueda de una presencia humana o bestial que, sin embargo, no está o por lo menos no aparece. El color de la sabana tiende más al pardo y al rojo que al verde, porque la sabana no es espesa y se ve, más que en la selva, el suelo arenoso y cubierto de detritos y además porque, fenómeno

raro y, creo, únicamente africano, la sabana es, con frecuencia, mitad seca y mitad verde, incluso en el mismo árbol que tiene la mitad cubierta de hojas muertas y la mitad de hojas vivas, como un hombre mitad castaño y mitad cano. Se comprenden las supersticiones animistas al observar la sabana: árboles, arbolitos, arbustos y hierbas, todo tiene un aspecto irrelevante y común, pero, en compensación, «embrujaado». Están embrujados los árboles con sus gesticulaciones desesperadas; están embrujados los calveros totalmente vacíos y, sin embargo, evocadores de indefinibles presencias. Algunas veces, corriendo a más no poder durante centenares de kilómetros por pistas y senderos, la imaginación embriagada por el cansancio me hace fantasear con caminar solo por la sabana, de noche, siguiendo los fugaces destellos de una luna enorme y benévola. Caminaría quién sabe cuánto, de un calvero a otro, de un matorral a otro, de un árbol a otro. Caminaría durante horas y horas; no vería el final de mi camino.

(7)

Aun caminando me sentiría seguido, vigilado, espiado, acechado y, aun así, no tendría miedo, quién sabe por qué. Oiría voces, advertiría presencias, pero continuaría adelante, como siguiendo una dirección concreta. Al final aparecería en un poblado de los más normales y comunes, con sus chozas redondas, sus graneros panzudos, sus techos cónicos. Este poblado sería un poblado cualquiera, habitado por campesinos pobres, por sus mujeres, por sus niños; y, aun así, al final, se revelaría también embrujado.

(8)

En una de esas chozas, por ejemplo, podría vivir una joven bruja que me haría partícipe de algún extraño prodigio. Me diría que fuera por la noche a un determinado matorral, que entrase para así descubrir la entrada secreta al mundo subterráneo de los muertos. En este momento me doy cuenta de que la fantasía se funde con el recuerdo de uno de los muchos libros que la sabana ha inspirado a los escritores africanos. Este libro lo tengo conmigo en la maleta. Se titula: *My Life in the Bush of Ghosts (Mi vida en la maleza de los fantasmas)*

⁹⁶; el autor se llama Amos Tutuola.

(9)

En realidad, Amos Tutuola no es marfileño sino nigeriano; pero su verdadera patria es la sabana que es igual en todas partes, en África, desde el Atlántico hasta el océano Índico. He visto a Amos Tutuola varias veces en Nigeria, de donde no ha salido nunca aunque escriba en inglés y sea conocido en Inglaterra. Tutuola es extravagante, tímido, cándido, fantástico e imprevisible como sus personajes. Ha tenido muchos oficios: herrero, recadero, empleado del censo, encargado de registrar las huellas digitales; la última vez que lo vi se ocupaba, en la radiotelevisión de Ibadán, del almacén de lámparas, bombillas y otros accesorios parecidos. Un hombre pequeño, con una túnica de flores, con un gorrito del mismo tejido inclinado sobre la frente, un rostro triangular de ojos intensos y boca enfurruñada, los brazos y los pies desnudos. Esquivo y cohibido, me explicó en el restaurante, rascándose el codo derecho con la mano izquierda, que escribió sus libros inspirándose en leyendas y cuentos de su tribu, los yorubas. Geoffrey Parrinder, en el prefacio de la ya citada novela *Mi vida en la maleza de los fantasmas*, dice que, después de haber leído el libro, muchos africanos decían: «Mi abuela nos contaba historias semejantes».

(10)

Bueno, pero el argumento del libro no es muy hogareño. De hecho, trata, más o menos, de lo que le ocurre a quien se aventura en el otro mundo. Algo, en definitiva, entre la *Divina comedia* y *Alicia en el país de las maravillas*; con, además, el más africano de los sentimientos, el miedo. Pero un miedo que no impide vivir una vida tranquila y serena, lo que también es un rasgo característico de esta parte del mundo. El protagonista de *Mi vida en la maleza de los fantasmas* penetra en el mundo del más allá a través de un agujero que descubre en un matorral, justamente como Alicia.

⁹⁶ N. d. T. (3): La edición original de la novela de Amos Tutuola fue publicada en Londres (Faber, 1954); trad. esp. de M. de Juan (Madrid, Ediciones Siruela, 2008). Las citas son de esta traducción.

(11)

Una vez descendido a los infiernos, se casa con un espíritu-mujer, tiene con ella espíritus-niños, va a vivir a una ciudad de espíritus-conciudadanos, a casa de sus prósperos espíritus-suegros. Sin embargo, a pesar de su nueva familia, el miedo no se le pasa. El mundo del más allá está lleno de presencias aterradoras; el protagonista se encuentra al mismo tiempo aterrorizado y fascinado. Así que, al encontrarse con cierta horrible fantasma, observa: «Su feo aspecto era tan curioso para mí que la perseguí mientras ella corría, para ver su fealdad claramente a mi entera satisfacción». Bromas de la *brousse*. Quizás el *art nègre*, que tanta influencia ha tenido en el arte europeo de la primera mitad del siglo, es una proyección más de este mundo de la sabana, tan anónimo, tan embrujado.

(12)

Efectivamente. De pronto me parece vislumbrar algo interesante en el margen de la pista, en el límite de un amplio terreno en el cual, como ocurre tan a menudo en la sabana, las altas hierbas y los arbustos aparecen, hasta donde alcanza la vista, quemados y carbonizados, en una perspectiva de destrucción, ennegrecida y sembrada de supervivientes tizones blanquecinos. No muy lejos, en un campo contiguo, el fuego arde todavía; se ven las llamas arrojándose agresivas, con rojas lenguas, sobre las hierbas; se oyen las hierbas crepitar y chisporrotear sonoramente antes de caer, ya ceniza. ¿Quién ha incendiado la *brousse*? Como siempre, el pirómano no se ve; pero ha dejado, por decirlo así, su firma en un pequeño altar animista erigido en la entrada de un sendero. Es un túmulo de tierra y piedras sembrado de flores ya marchitas, que tiene encima una pequeña estatua o fetiche sin duda propiciatorio de una futura buena cosecha. Me inclino para mirar la pequeña estatua. Es puro *art nègre*, precisamente el que se admira ya solo en los salones y en los museos de París y Londres. Tiene un rostro estilizado, es decir, reducido solo al tabique nasal, larguísimo busto, larguísimos brazos y larguísimo sexo; las piernas, en cambio, son muy cortas y plegadas sobre sí mismas como las de un canguro. Frente a este altar pagano tan ingenuo y confiado, me avergüenza decirlo, uno

de nuestro grupo tiene un impulso colonialista: «¿Y si nos lo lleváramos? ¿Es muy bonito, verdad?». Observé este fetiche en su túmulo de tierra, en el margen del incendio de la *brousse*, a mitad de camino entre Odienné y Khorogo.

V. DENTRO DE UNA CHOZA

Khorogo

(1)

Nos paramos y miramos sin bajar del coche, todavía atontados por el recorrido de trescientos kilómetros a pleno sol. Hay un calvero amplio e irregular en el que, sin la red de senderos que en él se cruzan y confunden como resultado de un continuo paso, podría incluso parecer que la sabana se aclarase ocasionalmente. Más lejos se vislumbran las masas oscuras y membrudas de los múltiples troncos de los baobabs. Más lejos aún, vagas figuras de mujeres y niños se perfilan en el fondo, también vago, de un grupo de chozas. Es el poblado que buscamos, el poblado de los lobi, tribu nómada que deambula entre Alto Volta y Costa de Marfil dependiendo de las cosechas, reconstruyendo siempre en lugares nuevos, con automatismo de termitas, el mismísimo tipo de poblado. Pero, además de ser un poblado de esta particular tribu, es también y sobre todo el *poblado*, o sea el lugar africano tradicional de todos los complejos de inferioridad y de todas las nostalgias, de todos los miedos y de todas las seguridades, de todas las partidas y de todos los regresos.

(2)

¿Qué hace distinto el poblado africano de los pueblos, de los *arrabales* de Europa?

Diría que el hecho de estar compuesta no de casas, aunque humildes, sino de chozas. Será, paradójicamente, porque la casa se construye con materiales duraderos y por eso envejece y debe ser renovada, y la choza, en cambio, con materiales caducos y por eso no le da tiempo a envejecer; será por otra razón, pero la choza, a diferencia de la casa, aun siendo obra humana bastante compleja y meditada, participa de la inmovilidad e inalterabilidad de la naturaleza. Esto explica por qué la choza no parece ni antigua ni moderna, sino, a su manera socarrona y modesta, eterna. Esto explica también por qué no es mejorable ni actualizable: su finalidad no es la de adaptar la naturaleza,

o sea, los materiales con los cuales se ha fabricado, a las necesidades del hombre, sino el hombre a las necesidades de la naturaleza, la cual, como es sabido, no cambia y es siempre la misma. Es más, en la choza la existencia humana que comenzó en la oscuridad y en lo profundo del vientre materno, continúa después del nacimiento en la oscuridad y en lo profundo de una morada que, en muchos aspectos, se asemeja a vísceras seguras y promiscuas. Por último, en la choza, se está desnudo, otra forma de adaptarse a la naturaleza que, en este tipo de vivienda, con el polvo en la estación seca y el fango en la estación de las lluvias, no permite estar al mismo tiempo vestido y limpio. Quien haya visto a una mujer africana salir semidesnuda de su choza, agachándose en el bajo dintel de la pequeña puerta y luego, ya fuera, ofrecerse a la mirada erguida sobre sus pies, sin un solo grano de polvo en su piel lisa y tersa como la noche, sabe que esto es verdad.

(3)

Nos decidimos a bajar del coche y nos dirigimos hacia las chozas. No son chozas de tipo, por decirlo así, clásico, con paredes circulares y techo cónico. Allá abajo, sobre un fondo de remotas colinas azules, distinguimos como pequeños fortines, de un amarillo leonino, con los muros torcidos y los techos planos. En la puerta de uno de estos fortines hay una mujer de pie, que nos ve venir y ríe. Lo que me impresiona a primera vista es precisamente esa risa suya; y, por un momento, deslumbrado por el sol, no entiendo por qué me impresiona. Habría, de hecho, otras cosas que observar, quizás más singulares: por ejemplo, los pechos planos, vacíos y arrugados, muy parecidos a los bolsillos de un par de pantalones tendidos a secar; por ejemplo, los brazos desnudos en los cuales, desde los hombros a los dedos, se ramifica todo un sistema de venas en relieve como en los desnudos de los diagramas anatómicos. Pero la risa me impresiona más; de repente, entiendo por qué.

(4)

No tanto porque sea desgarradoramente trémula, entre el miedo y la confianza, como porque dos discos que la mujer lleva colocados en los labios

inferior y superior impiden que exprese su hilaridad si no es de forma penosa y grotesca. Son discos de hueso o de metal del tamaño de una de nuestras monedas de diez liras⁹⁷; hacen los labios prominentes como castañuelas y dan a la risa una extraña forma de «v» como si la mujer riese solo con los ángulos de la boca. Me muevo un poco y entonces veo que el perfil de la mujer que ríe recuerda mucho el de un pato o una oca porque los labios tan alargados toman la forma de un pico de palmípedo. La miro de nuevo de frente: entre los labios, se distinguen las encías delanteras sin los incisivos, sin duda para facilitar la introducción de la comida. ¿Cuál puede ser la razón de una deformación tan incómoda y tan extraña? ¿Estética? ¿Ritual? El chófer africano a quien más tarde propondremos la cuestión, se limitará a contestar lacónicamente: «C'est une coutume».

(5)

Mientras tanto la mujer continúa riendo, como si esperara con igual probabilidad un golpe o un obsequio. Nos damos cuenta de que tenemos que aclarar esta duda suya; uno de nosotros se quita del cuello el pañuelo, lo pasa rápidamente alrededor del cuello de la mujer, lo anuda; luego señala la puerta, como para decir que no tenemos intenciones hostiles, deseamos solamente visitar la choza. Esta mímica vieja como el mundo hace su efecto. La mujer deja de reír, tranquilizada, y hace un gesto de invitación. Agachamos la cabeza bajo el dintel, y entramos.

(6)

Aquí el vestíbulo. El suelo, las paredes, el techo son de arcilla tosca y desigualmente amasada; a lo largo de las paredes, dentro de compartimentos también de barro veo aperos de labranza, sacos de semillas e incluso algunas gallinas incubando. Está oscuro y hay un fuerte olor de gallinero y de abono; en una esquina, distingo apenas en la penumbra algunos indefinibles objetos colgados de un clavo, hechos, al parecer de paja, de madera y de pelo animal; quizás fetiches domésticos. La luz indirecta y baja viene de una puerta o más bien de un agujero estrecho y alto; lo atravesamos poniéndonos de lado y

⁹⁷ N.d.T. (4): 10 liras corresponden a aproximadamente 10 céntimos de Euro.

pasamos a lo que parece ser la zona principal de la casa. Es una amplia habitación con el suelo limpiísimo, casi negro, liso y un poco reluciente que, por lo que parece, está hecho con excremento de vaca amalgamado y compacto. En la penumbra veo alineadas contra las paredes pilas y pilas de grandes vasijas panzudas, de una bellísima terracota oscura. El gran número de estas vasijas excluye la idea de necesidad; hace pensar en un deseo de prestigio y de ascenso social. Entramos en la tercera habitación. Es muy pequeña, inundada por un sol cruel que entra por un tragaluz del techo al que se accede por medio de una escalera hecha con un tronco de árbol con varias hendiduras por peldaños. En el suelo, al sol ardiente, está acurrucada e inmóvil una vieja mujer. Se ha echado el borde del vestido de flores sobre el rostro, debe de estar enferma; lo entiendo por el gesto con el que la mujer de los discos me la señala, un gesto de constatación estoica, como designando algo inevitable. Con alivio trepo por las hendiduras del tronco que hace de escalera, salgo a la azotea.

(7)

Continuamos la visita. Aquí la explanada en torno a la que se agrupan de forma casual, es decir, auténticamente africana, las chozas. Es el típico ir y venir de los poblados: mujeres que van y vienen con cestas o vasijas en equilibrio sobre el rodete en lo alto de la cabeza, niños que se persiguen, ovejas que pasan en fila india, perros que van arrastrándose aquí y allá, gallinas que picotean en el polvo. En medio de este movimiento, ignorado por todos e ignorante de todos, está sentado en el suelo un niño totalmente desnudo y totalmente blanco de polvo. Parece más un esqueleto que una persona; bajo la piel ajada, las vértebras sobresalen en la espalda, las costillas en el tórax, las rótulas en las rodillas, las clavículas en el pecho. La cabeza lanosa está también enharinada de polvo, con ese aire como de disfraz ritual y mágico que asume cualquier blancura sobrepuesta a la negrura africana.

(8)

En esta harina, los ojos y la boca son tres aberturas húmedas, con un brillo como de muerte, de putrefacción. Lo miro y entonces se me ocurre

pensar en qué debemos parecer a este niño que agoniza, nosotros europeos, nuevos y extraños en su poblado natal. Quizás un enigma más que la vitalidad que le queda no alcanza ni a explicarse ni casi a percibir. Mientras pienso en esto, así, de repente, como un bolo golpeado de lleno por una bola invisible, el niño cae de lado rígidamente, y permanece con la cara en el polvo y el cuerpo doblado como si estuviera sentado. Ahora ese brillo inexpresivo y húmedo de los ojos y de la boca entre el blanco harinoso del polvo hace pensar en la muerte, evocando el análogo brillo apagado de la sangre en los cadáveres polvorientos de pequeños animales, lagartijas matadas por niños, gatos arrollados por automóviles, pájaros desmembrados por escopetazos de cazadores. Por otra parte, la muerte, contrariamente a lo que ocurriría en Europa, está en la indiferencia que rodea al niño, indiferencia que, justo porque se desinteresa de él, de alguna forma misteriosa y ambigua, lo vela y lo asiste en el inevitable trance.

(9)

La visita al poblado se concluye, como es obligado, con la presentación al jefe y con un intercambio ritual de obsequios. Aquí está el jefe. Muy despacio, ayudado por dos jóvenes asistentes, apoyándose en un bastón, sale de una de las chozas, se acerca. Es muy viejo, hace pensar en un rey románico esculpido en bronce en el portal de una iglesia; o en un personaje, también real, de Rouault. Es pequeño, delgadísimo, muy flaco, con los brazos pegados al cuerpo y las piernas apretadas una contra la otra dentro de una corta túnica que lo envuelve desde el pecho hasta las rodillas. Tiene una cabeza con rasgos grandes y simples: párpados enormes, orejas enormes, nariz enorme, labios enormes. Está ciego, lo entiendo cuando le pongo en la mano un saquito de azúcar y él lo palpa a la manera de los ciegos, sin sensualidad, solo por curiosidad. Entonces, uno de los asistentes le acerca una canastita donde hay ocho pequeños huevos de gallina de Guinea. El jefe palpa los huevos, hace un gesto con la cabeza en señal de aprobación, me acerca la canasta. Después dice algo con los labios que apenas se mueven, como en una plegaria; y el asistente me traduce al francés. Quiere saber si podemos llevar a un chico que tiene que ir a la ciudad, a Khorogo, para comprar algunos medicamentos. Ante nuestra

respuesta afirmativa, el jefe se mete la mano en el pecho, saca un trapo atado, con los débiles dedos deshace el nudo y cuenta sobre la mano del chico algunas monedas de plata, poniendo de nuevo las otras en el trapo. Es hora de irse. Nos despedimos del jefe y él contesta al saludo con un gesto de ciego, amplio e incierto. Ahora, visto desde el poblado, nuestro automóvil, allá abajo en la pista, aparece vago, fantasmal, irreal, en el sol que lo sumerge y lo disuelve en un cegador centelleo de luz.

VI. BAILES EN EL POBLADO

Bouna

(1)

Encontramos el *complesso* (así lo llamaríamos en Italia) a mitad de camino entre Khorogo, de donde venimos, y Bouna, adonde vamos. Hay cinco hombres que caminan en fila india en el margen de la pista, llevando entre las manos o en la espalda instrumentos musicales. Nos paramos, les interrogamos: amablemente se acercan al coche y contestan en un buen francés a nuestras preguntas. Sí, van a un poblado que dista unos diez kilómetros. ¿Y qué van a hacer allí? Esta noche hay bailes. ¿Y de dónde vienen? De otro poblado a unos 8 kilómetros de aquí.

(2)

¿Así que al final del día habrán recorrido 18 kilómetros? Sí, 18 kilómetros. Mientras hablamos, los miro. Tienen el aire tranquilo y relajado típico de tantos viandantes que recorren a pie las inmensas soledades africanas. Observo los instrumentos. Son los típicos tamtanes o tambores de madera y cuero, cilíndricos, de diferentes tamaños, que se percuten con las palmas de las manos; además, tienen el balafón, una especie de xilófono que se toca con pequeños mazos. Les decimos que también nosotros iremos a oírles y ver los bailes, sonrían complacidos y nos explican que el poblado está al final de un sendero que se adentra, en efecto, diez kilómetros en la sabana.

(3)

Esto no nos sorprende, toda África está sembrada de estos poblados aislados, conectados a la pista principal por el cordón umbilical de larguísimo senderos. Pero como estamos en el comienzo de la tarde, ¿qué hacer hasta la noche? Decidimos seguir adelante y ver si tenemos la suerte de encontrarnos con otro poblado en el que haya alguna fiesta o baile u otro acontecimiento social del mismo estilo.

(4)

Tenemos suerte. Después de casi una hora de camino, dos jovencitos indolentemente tumbados sobre un tronco de árbol nos informan de que, en su poblado, allí cerca, habrá dentro de poco unas danzas fúnebres en honor del jefe, muerto hace algunos meses. Miramos el poblado, al otro lado de la pista. Tiene la típica y vasta explanada irregular, polvorienta pero limpia; a su alrededor están las chozas redondas de techo cónico, los graneros con forma de enormes huevos de Pascua apoyados en sus soportes y encapuchados con una pequeña cúpula en punta. Hace un calor terrible; mosquitos pegajosos se arrojan a las ventanillas y vienen a morirse en nuestras caras, verdaderos kamikazes del bochorno.

(5)

Nadie pasa por la explanada; nadie vaga entre las chozas y los graneros; también la sabana, que gesticula inmóvil alrededor del poblado, parece como embrujada por un aburrimiento indescifrable. Insistimos para saber la hora de la danza y entonces, sin prisa, surge la propuesta práctica: en realidad las danzas deberían celebrarse por la noche; pero, si pagamos tres mil francos, el poblado las adelantará. Dicho y hecho. Los dos jovencitos, siempre con la misma indolencia, nos preceden a través de la explanada hacia una de las chozas donde, por lo que parece, se custodian los fetiches, los objetos del culto y los instrumentos musicales; y allí nos presentan al nuevo jefe que, con una amplia sonrisa y un vigoroso apretón de manos, sella el acuerdo. Entonces nos apartamos un poco y esperamos.

(6)

Así pasan algunos minutos; de improviso, salen de la choza de los fetiches dos corpulentos jovencitos semidesnudos y se ponen a los dos lados de la puerta. Ambos estrechan entre los brazos un gran cuerno de buey, que se llevan a la boca para obtener de él un sonido ronco, prolongado y desgarrador que me recuerda el legendario olifante cuya llamada fúnebre retumba en las estrofas del cantar de gesta de Roldán en Roncesvalles. A este sonido, un estremecimiento de vida corre por fin por el poblado: de cada choza salen de

prisa hombres, mujeres, niños que estaban metidos dentro, en espera de que el calor disminuyese. ¿Cuánta gente puede contener una choza? Se diría que mucha, al menos a juzgar por lo inagotable de ciertas puertecitas de dintel bajo. Ángeles negros de un mínimo juicio universal, los dos que tocan el cuerno siguen lanzando sus melancólicas llamadas, hasta que una pequeña multitud, ordenada en una larga fila como para una procesión, se ha formado delante de ellos. Pero nadie se mueve pese a estar bajo el sol ardiente: la procesión parece esperar a alguien o algo, con una paciencia premeditada. Y aquí tenemos, en efecto, con un salto acrobático, al *féticheur* o hechicero que irrumpe en la explanada, delante de la procesión. Es un pequeño hombre un poco contrahecho o quizás sea su mímica la que sugiere esta impresión. Viste una túnica de flores cargada de medallas, de conchas, de amuletos cosidos en las mangas y en las solapas; tiene en la cabeza un pequeño gorro inclinado sobre los ojos; los pantalones largos le llegan hasta la mitad de la espinilla, como los de los payasos de circo; agita una especie de cetro o espantamoscas de pelos de búfalo. Detrás de él, que sigue dando saltos, la procesión se acerca, se mueve lentamente. Primero vienen los músicos con sus tambores, así como los dos jovencitos con los cuernos de buey; después le siguen, en orden, las mujeres, los hombres, los muchachos y las muchachas, los niños. La procesión atraviesa la explanada, se para en el otro extremo del poblado y aquí hace un círculo alrededor del hechicero.

(7)

Con su gorro, su casaca cargada de amuletos, su cetro, el hechicero trae a la memoria a Rigoletto, en la escena en la que aparece enfrentándose a los cortesanos del duque de Mantua. Pero su pantomima no expresa la desesperación de un bufón con el corazón destrozado; más bien parece aludir a la tan invisible como abarrotada presencia de los espíritus que, en otros tiempos, en Europa, le hacía decir a un teólogo que el mismo aire parece una gelatina de demonios. Ágil, dinámico, incansable a pesar del calor atroz, el hechicero da grandes saltos por el aire como una gacela, se arrastra por el suelo como una serpiente, se pone en cuclillas como una gallina, a cuatro patas como un chacal. Mientras tanto masculla palabras incomprensibles, en un

oscuro, absorto soliloquio; parece que algo lo atormente, lo persiga, no le dé paz. Y, en efecto, aquí lo tenemos, mira a su alrededor aterrado, dirige los ojos al cielo con aprensión, se protege con el brazo, huye de improviso con dos o tres volteretas y luego vuelve atrás lento y cauto, como temiendo una emboscada. Al final los músicos, fervorosos y ajenos, intensifican el ritmo de la melopeya y entonces, de repente, las mujeres se echan encima del hechicero como si quisieran devorarlo. Pero no lo devoran; lo llevan con fuerza al centro y, con frenético empeño, bailan con él y a su alrededor. Mientras tanto, el calor continúa; la impaciencia hace pensar incluso que está aumentando; la vida no es otra cosa que bochorno y resulta insoportable. Hasta el punto de que los sonidos roncós de los cuernos y los golpes oscuros de los tambores parecen querer decir que los muertos están mucho mejor que los vivos, los que trabajan con esfuerzo en los campos, pagan los impuestos, enferman, sufren, padecen las consecuencias de la sequía y de las lluvias; mientras que los muertos, en cambio, libres, despreocupados y sin angustias, giran en el gran espacio extraño de la sabana, sin nada más que hacer que proteger con sus invisibles y benévolas presencias a los pobres vivos.

(8)

Las danzas fúnebres se prolongaron casi hasta el anochecer; cuando llegamos al segundo poblado donde nos han adelantado los músicos de balafón, ya es de noche. Pero hay que aclarar la palabra noche. No hay luna, no hay estrellas; la noche es tan negra que incluso los faros deslumbrantes parecen incapaces de derribar las masas de tinieblas que se amontonan por todas partes alrededor de nosotros. Es una oscuridad absoluta; la oscuridad de la sabana africana; esa oscuridad total que parece aludir, de forma paradójica, al dicho latino sobre la selva: *lucus a non lucendo*. De repente nos paramos porque el sendero está bloqueado por el tronco de un árbol; bajamos, seguimos adelante a pie, aunque en la oscuridad más completa, dirigiendo aquí y allá, al azar, el rayo limitado de una linterna.

(9)

Con sorpresa, descubrimos entonces que nos encontramos en el mismo

centro del pueblo; y que, alrededor de nosotros, grupos inmóviles y estatuarios de personas sentadas en taburetes y bancos ante las puertas de las chozas nos están mirando y, a lo mejor, quién sabe, incluso observando, no obstante, la oscuridad que impide ver nada.

(10)

A pesar de la oscuridad, nos presentan al jefe y apretamos varias manos callosas, sin ver quién nos las tiende. Pasan algunos minutos; luego, en una esquina de aquellas tinieblas, de pronto estalla un fuego violento y crepitante de ramas y hojas secas; y así nos damos cuenta de que todo el poblado está ya preparado en círculo alrededor del fuego, está ya listo para el baile. A contraluz de las rojas lenguas de fuego, se ven las sombras negras y esmirriadas de los hombres, las más corpulentas de las mujeres, las de los muchachos y las de los niños. Nos acercamos.

(11)

Los tambores y el balafón están ensayando sus sonidos; por casualidad, bajo la mirada: los pies de los niños cerca de mí, con estos arpegios, se mueven ya esbozando unos pasos de baile, con un automatismo atávico que trae a la memoria los experimentos de Pávlov con los perros.

(12)

La música comienza de repente un ritmo roto e insistente. Enseguida, obediente, dócil, absorto, todo el poblado forma un corro alrededor del fuego. Observo a los bailarines. El paso es muy sencillo: el bailarín, aun avanzando, mueve tres o cuatro pasos de lado; luego se para y, quieto, por un instante, sacude con violencia las caderas, los hombros y los brazos; al final deja de sacudirse y vuelve a avanzar con unos ligeros pasos laterales.

(13)

Se me ocurre pensar en las salas de baile de Europa; y me pregunto qué diferencia hay con esta explanada africana. Al final, me digo que la diferencia principal es que en las salas de baile de Europa bailan solo los jóvenes; mientras que aquí baila todo el poblado, o sea no solo las mujeres y los

hombres jóvenes, sino también los niños, las viejas y los viejos, es decir, toda la comunidad sin excepción. Se deduce de ello un significado distinto del baile, que en Europa alude a la relación entre los sexos y aquí, sin embargo, adquiere un sentido religioso y comunitario.

(14)

Es algo que ya se ha dicho y repetido; pero una cosa es leerlo en un libro y otra presenciarlo. De repente, tal como había comenzado, la música se interrumpe; el baile cesa; el jefe viene a preguntarnos si queremos que continúen. Veo que jadea, tiene un aspecto agotado, exhausto, el sudor le corre a chorros por el rostro y por el pecho; sin embargo, mientras bailaba, se habría dicho que lo hacía sin esfuerzo, como en un mundo diferente al mío, en el que no existían el cansancio y el peso del cuerpo.

(15)

Y así se confirma la idea del baile no como ejercicio y diversión sino como forma de relacionarse con el mundo. En realidad, todos los pueblos han tenido su manera de entrar en la historia, algunos salmodiando plegarias, quién recitando versos, quién blandiendo armas. Ellos, los africanos, han hecho su entrada bailando. Esto explica en parte por qué siguen bailando hoy y, quizás, siempre bailarán.

VII. TAMBORES EN LA NOCHE

Khorogo

(1)

El último día del año, el *campement*, como la piscina de Rimbaud, es un lugar algo aburrido y nadie pasa por allí ni en sueños. Hace mucho calor; los dos o tres mangos gigantes que dan sombra a la explanada están quietos en el aire inmóvil y sin un soplo de viento, con el follaje grueso, oscuro, caído y flácido; incluso los numerosos buitres que habitualmente bajan a tierra y dan saltitos por aquí y por allá en busca de migajas, se quedan en las ramas más altas, metidos en su envoltura de plumas de la que asoma solo el largo cuello implume, escarlata y como desollado. Los tres o cuatro factótums del *campement*, jóvenes africanos de buena voluntad que trabajan al mismo tiempo de cocineros, de sirvientes, de vivanderos, de lavanderos, de planchadores, de camareros y de no sé cuántas otras cosas para el *patron* «encallado» y dipsómano, duermen ahora tumbados en un difícil equilibrio sobre la estrecha balaustrada de cemento que rodea la terraza. Alrededor de la explanada, las verandas ruinosas de las chozas prefabricadas están desiertas y muertas.

(2)

Los huéspedes del *campement* o duermen hundidos en los esmirriados colchones llenos de bolitas y de nudos, acunados por el estruendo ilusorio del aire acondicionado que funciona, pero no refresca, o se dedican, muy callados, a cuidados domésticos como lavarse el pelo impregnado del polvo rojo de las pistas, hacer la colada solo de la ropa más urgente, o quizás dedicarse a la caza de insectos demasiado sociables como las garrapatas, las pulgas, las chinches, etcétera. De leer o escribir, ni se habla: la energía eléctrica del *campement* es escasa y las habitaciones, sin ventanas, están casi a oscuras.

(3)

Pasan dos horas, tres, cuatro; la luz se hace menos cruda, los colores

afloran; los buitres bajan de los mangos, brincan entre la basura. Y allí, con un estampido potente, un gran camión de mudanzas irrumpe en la explanada, se para delante de la terraza. Del camión bajan tres hombres; los cuatro factótums, despertados por el estruendo, se levantan perezosamente de la balaustrada, se acercan al camión y empiezan a descargar un número increíble de butacas.

(4)

Intrigado, me acerco y miro. Son butacas de ese plástico que imita al cuero, marrones, verdes, rojizas; están todas muy viejas y gastadas, con los apoyabrazos mugrientos y ennegrecidos y algún agujero o desgarró por aquí y por allá. Los cuatro factótums y los tres del camión las trasladan a la terraza y las disponen una junto a otra alrededor de toda la balaustrada de cemento de la terraza. Luego van a coger las mesas del comedor y las ponen delante de las butacas.

(5)

Pregunto al *patron* que dirige la operación en *shorts* y camisa caqui de tipo colonial y así me entero de que esas butacas pertenecen a los notables del lugar y que han sido enviadas al *campement* por los propietarios en persona para pasar el fin de año sentados cómodamente, como en su propia casa. El *patron* añade que no es conveniente que nosotros, los de la *troupe* televisiva italiana, participemos en la fiesta casi privada que se celebrará en la terraza; él se ocupará de colocar una mesa para nosotros en la veranda. ¿Y la comida? El *patron* hace un gesto vago como diciendo «os apañáis vosotros».

(6)

Nos apañamos. Y así, por la noche, en la mesa crudamente iluminada por el neón, podemos poner dos gallinas de Guinea compradas en el mercado y luego encomendadas a uno de los factótums que las ha matado, desplumado y asado en un fuego de ramas secas, en un prado contiguo al *campement*; además de las típicas latas de conservas traídas desde Italia y las típicas barras de pan al estilo francés, pero blandas y tenaces como si fueran de goma. Desde nuestra mesa, tenemos una vista de la terraza donde tiene lugar la fiesta de los notables.

(7)

Llegan poco a poco, en grandes limusinas polvorientas, bajan con dignidad, suben solemnes y estirados los pocos peldaños que llevan a la terraza, luego desaparecen de la vista hundiéndose en las butacas ya descritas. En definitiva, se comportan como todos los notables de cualquier país de la tierra.

(8)

Pero la orquesta, un «conjunto» de carácter europeo con percusión y guitarra eléctrica, empieza de repente un baile occidental que, irónicamente, parece calcar, con sus ritmos manipulados y consumistas, los bailes locales, mucho más auténticos; y entonces, con estos sonidos adulterados y convencionales, las parejas se levantan de las mesas, confluyen en el espacio central reservado al baile. Así podemos ver a los notables en toda su soberbia y su solemnidad. Los hombres van todos de azul oscuro; las mujeres en trajes de noche, escotados y largos hasta los pies. Estamos en un país de gente hermosa, bien formada y atlética; la ropa europea no les queda muy bien a esas mujeres de formas exuberantes y esos hombres corpulentos; se echan de menos las telas de batik o estampadas con vivos colores que, en ocasiones más modestas, envuelven, drapeadas al estilo de las togas romanas, un hombro y un brazo, dejando desnudos el otro brazo y el otro hombro, y caen en largos pliegues solemnes más y más abajo hasta los talones. Pero la *civilisation* quiere la ropa y los bailes europeos; veamos entonces cómo se expresa la cultura.

(9)

La cultura hay que ir a buscarla lejos del *campement*, una isla occidental rodeada por todas partes por el océano de la sabana africana. Lejos, en la *brousse*. Así, abandonamos el *campement* dejando a los notables ocupados en consumir su comida europea a diez mil francos por cabeza; y nos vamos en busca del fin de año realmente africano. Salimos del *campement*, nos dirigimos hacia la plaza del mercado. ¿Plaza? Digamos más bien espacio o terreno, tan inmensos y sin forma son estos lugares en África. Es una noche

sin luna; pero con un cielo estrellado tan furiosamente chispeante que la claridad basta para ver, en toda su desmesurada magnitud, el gigantesco baobab de tronco múltiple, con ramas parecidas a tentáculos extendidos hacia el cielo, bajo cuya sombra, de día, las campesinas se acuclillan frente a su mísera mercancía. Alrededor de la plaza, remotas y muertas, se ven las chabolas del supermercado, del sastre, de los ultramarinos, de dos o tres oficinas, de la taberna: el pueblo está todo aquí.

(10)

No se aventuran ni los perros; o, en realidad, solo se aventuran los perros, todos pertenecientes a una única raza mestiza y raquítica, que se ha extendido por toda el África negra. Se los ve, famélicos, escarbando en la basura del mercado; otros están tumbados como muertos por aquí y por allá en la plaza. Dejamos atrás el mercado, aquí las tenemos: las últimas chabolas y, luego, entre las dos murallas negras de la sabana, la serpiente clara de la pista.

(11)

Enfilamos la pista, recorremos cuatro o cinco kilómetros; luego, de repente, nos detenemos y escuchamos. Hay un silencio de sabana africana, casi más profundo por algún misterioso chirrido o por el solitario sonido de la abubilla; un silencio, sin embargo, que cuando la oreja se acostumbra y lo sondea con el oído, revela al final el fondo musical de un ligerísimo, evanescente ruido de remotos tambores. Es un «tum, tum, tum, tum» tan débil y tenue que bastaría que se levantara un soplo de viento para dejar de oírlo. Pero, aunque se interrumpa de vez en cuando, el ruido sigue, se confirma, llegando siempre desde la misma dirección; y así partimos de nuevo y, después de un kilómetro o dos, nos metemos, sin titubear, por el primer sendero que se abre ante nosotros. El sendero da vueltas y más vueltas por la sabana, entre los árboles que, apareciendo de repente, incluso atemorizan por su tamaño colosal; al final, una claridad humosa tiñe de rosa el cielo por encima del perfil negro y recortado de la selva.

(12)

Nos paramos de nuevo; esta vez oímos claramente el sonido sordo de

los tambores y el más ligero del *balaphon*. Tras pocos minutos, llegamos a la explanada, entre las tres o cuatro chozas de un minúsculo poblado.

(13)

Como de costumbre, es necesario buscar la orquesta en el suelo, entre los pies de los bailarines que dan vueltas alrededor de ella, cantando y bailando. Los músicos son tres, acurrucados frente a sus instrumentos: dos que percuten con las palmas los tambores cilíndricos; un tercero que golpea con pequeños mazos las tiras de madera del *balaphon*. Pero entre la orquesta y los bailarines hay una curiosa relación a veces interrumpida y a veces retomada; o sea, la orquesta toca sin interrupciones, sin preocuparse de si los bailarines bailan o no; y los bailarines, a su vez, dejan de bailar sin preocuparse de si la orquesta continúa tocando. Ocurre, en definitiva, lo contrario que en Europa, donde baile y música empiezan, siguen y terminan al mismo tiempo.

(14)

La razón de este desacuerdo es sencilla: en Europa se baila, por decirlo así, con la mente fría; en África, en un estado de exaltación o, incluso, de éxtasis. Por eso, la orquesta no deja nunca su música obsesiva y, además de proporcionar el ritmo al baile, aspira a provocar el estado de exaltación que, a su vez, se transformará de repente en baile. Y, en efecto, cuando nuestra mirada pasa de la orquesta a los bailarines, vemos que en ese momento, aunque la orquesta suene frenéticamente, ellos están haciendo una especie de desganado y perezoso corro. Caminan uno detrás de otro cogiéndose por la cintura: hacen pensar en una cuerda de presos en el patio de una prisión. Luego, aquí tenemos los pies que empiezan a marcar un paso de baile; desde los talones, el ritmo afecta a todo el cuerpo, propagándose de las piernas a la pelvis, de la pelvis al vientre, del vientre al pecho, del pecho a los hombros. Los hombres levantan y agachan el busto, como si fuera extensible a voluntad; las mujeres sacuden con violencia los pechos, que bailan en las camisas, se podría decir, por su cuenta, saltando arriba y cayendo abajo, como separados del cuerpo. En ese momento, el baile inspirado y sentido como convulsión y raptó, se interrumpe de golpe, bien porque la exaltación originaria ha cesado,

bien porque la energía que lo alimentaba se ha agotado. Entonces, los bailarines retoman su corro exhausto y perezoso, cogiéndose por los costados y arrastrando los pies. El baile se ha acabado; pero en breve comenzará de nuevo, en cuanto la orquesta, hasta ese momento frenéticamente ocupada en sus ritmos obsesivos, haya vuelto a encender la llama de la exaltación en los bailarines.

(15)

Luego, de repente, todo cambia. Los bailarines dejan plantada a la orquesta, se dispersan; las mujeres se van a hacer un corrillo aparte, en una esquina de la explanada. Aquí, dispuestas en círculo, empiezan a cantar, acompañando el canto con palmas. De repente, vuela por encima del grupo, como si fuera una muñeca ligera, hecha de trapos, una mujer lanzada por los aires y luego cogida al vuelo, casi como pasaba hace tiempo en la vieja broma que consiste en mantear a alguien lanzándolo por el aire. Pero aquella broma era cruel; el lanzamiento al aire de la mujer en el pueblo africano es, en cambio, cariñoso y alegre, quizás simbólico y ritual. Las mujeres cantan todavía un poco, tocan palmas, lanzan por el aire a una compañera. Entonces, súbitamente, paran; la orquesta calla; el fuego de ramas secas que iluminaba la escena se apaga y nosotros nos descubrimos, casi incrédulos, en el silencio y en la oscuridad de la sabana.

VIII. QUINCE DÍAS EN LA TRIBU DE LOS LOBI

Bouna (Costa de Marfil)

(1)

He seguido paso a paso durante un mes a la *troupe* de Dacia Maraini ocupada, en Costa de Marfil, en rodar una película sobre las mujeres africanas. De esta forma, gracias a la extrema minuciosidad y meticulosidad del trabajo cinematográfico terminé haciendo, sin darme cuenta y sin querer, lo que los estudiosos de etnología hacen a propósito: participar en la vida cotidiana de una comunidad campesina en África.

(2)

Cada mañana, durante un par de semanas me he desplazado con la *troupe* televisiva al poblado de Teiduhu a, aproximadamente, diez kilómetros de Bouna, donde se encontraban nuestros alojamientos. Recorríamos la pista irregular y polvorienta, tan parecida a un lecho seco de crecida tropical, hasta el *marigot*, o sea, el estanque al que las mujeres van a extraer el agua para beber y lavan la ropa; luego salíamos de la pista en un punto en que la sabana parecía hacerse más rala hasta formar como un gran prado con límites irregulares; avanzábamos a saltos en la hierba, hacia el indistinguible horizonte arbóreo de la sabana; luego, justo cuando empezábamos a dudar de encontrarnos en el lugar correcto, siempre con el mismo aire de descubrimiento imprevisto, veíamos perfilarse allí abajo, entre los matorrales, algo rojo y rugoso, no muy distinto de un termitero: el poblado.

(3)

Era por la mañana temprano, con las espadas de luz solar todavía rasantes sobre las altas hierbas; dentro del recinto de troncos entrelazados, las flacas vacas del poblado se agitaban apretándose una contra otra a la espera de

que las llevasen a pastar; apenas entonces, desde el poblado, empezaban a salir en fila las mujeres con grandes cuencos en la cabeza para ir a extraer el agua del *marigot*. El Land Rover se detuvo debajo de un árbol; descargaron el equipaje y los instrumentos de rigor; luego la *troupe* se puso en marcha lentamente hacia la explanada donde el jefe del poblado, rodeado de mujeres, la esperaba para la acostumbrada negociación sobre las remuneraciones diarias. Por lo que a mí respecta, me senté en una sillita plegable, a un lado de la explanada y allí me quedé mientras que había luz para rodar, o sea hasta el atardecer e incluso después.

(4)

En conclusión, horas y horas de contemplación, por así decirlo, de la nada, o sea, de aquella nada que, con artesanal tozudez, se obstina en captar el objetivo de la cámara. Consistía en seguir a una mujer o a otra en sus ocupaciones: mientras pisaba la mandioca en el barreño; preparaba el *chapalo*, o sea, la cerveza de mijo que todo el poblado bebe, se podría decir, sin interrupción de la mañana a la noche; asaba los tubérculos de ñame etc. Cada una de estas tomas conllevaba horas y horas, entre el estudio del encuadre y de la luz, y la colocación de las improvisadas actrices. Yo un poco miraba y un poco leía un libro que había traído conmigo. Era un libro famoso que, como se verá, resultó ser luego acorde al lugar y a la situación: el *Robinson Crusoe* de Defoe.

(5)

¿Cuál ha sido el resultado de esta observación de algún modo forzada de lo que ocurre o, mejor dicho, no ocurre en un poblado africano durante quince días cualesquiera? Diría, sobre todo, la constatación de la extraordinaria capacidad comunitaria de los africanos, entendiendo con esto la inclinación del todo natural a estar juntos de la mañana a la noche, sin hacer nada en concreto, de modo que, al final, estar juntos parece ser la única meta buscada con coherencia por los habitantes del poblado. Este sentimiento de tener delante de los ojos no ya un grupo de casas, sino una especie de pulpo con muchas cabezas, ha sido para mí, en estos días, una clave para entender a

los lobi, esta tribu de poco más de doscientas mil personas, cuyos poblados están diseminados en una zona a ambos lados de la frontera entre Costa de Marfil y Alto Volta.

(6)

Los lobi son lo que solemos llamar un grupo étnico tradicional, quizás el más tradicional de esta parte de África. Testimonio del conservadurismo de los lobi son algunas costumbres, como la inserción de un disco en la parte interna de los labios, practicada todavía por las mujeres ancianas; además de la arquitectura de sus casas de barro seco construidas con la forma semicircular de un riñón o una judía, con extrañas subdivisiones internas, también ellas expresión de su inclinación a estar juntos en una promiscuidad, por decirlo así, intestinal. Pero, en este punto, tengo que añadir que nada como la tradición se evapora y se disuelve si está sometida a una observación continua y cotidiana.

(7)

Después de los primeros días todo me parecía natural, inalterable y definitivo, si bien injusto o quizás deplorable: los platillos en los labios y el aspecto de termiteros de las casas; las barrigas hinchadas de los niños con el ombligo que sobresale como un tapón de champán, de la misma forma que el peinado de las mujeres compuesto por mil minúsculas trenzas que brotan del cráneo alrededor del cuello y de la frente. Y entonces viene de pronto a la mente esta reflexión: ¿cómo consiguieron preservar en el pasado los racistas, los colonialistas, los imperialistas de toda condición, a pesar de su relación cotidiana con los africanos, el sentimiento de una diversidad irreparable, justificadora de todo abuso y de toda violencia?

(8)

En definitiva, ¿cómo se puede, después de una jornada de contemplación, no percibir los platillos en los labios como algo «necesario», o sea, igual de natural que las flores de las ninfeas del *marigot*? ¿Y usarlos, sin embargo, como punto de apoyo para una retorcida e interesada convicción de superioridad racial?

(9)

¿Pero qué es la vida cotidiana en un poblado lobi? Lo que más me llama la atención mientras los observo vivir es que, entre los lobi, como también entre las muchas otras tribus llamadas primitivas, el acento se pone en el hecho existencial mucho más que en el trabajo o, más bien, la ocupación. No porque el trabajo, absolutamente indispensable en una economía de subsistencia como esta, no esté presente en la mente de los habitantes del poblado; solo que eso no parece obedecer a esquemas programáticos; más que llevado a cabo, se diría que se vive sin esfuerzo y casi sin intención, o sea, como parte del ritmo biológico, como todo aquello que no es trabajo, por ejemplo, dormir, comer y sobre todo jugar. Ciertamente, porque se podría decir de los africanos lo que Leopardi dice de los pájaros: que hay en ellos una alegría natural que sobrepasa continuamente el límite de la utilidad y transforma en juego incluso los más exasperantes esfuerzos.

(10)

Y no se puede decir que el africano no sea consciente de las durezas y las dificultades de la vida cotidiana. Por el contrario, está muy bien informado, ya que todas las veces que me tradujeron las letras de los cantos ritmados con los cuales los lobi acompañan ciertas tareas, como la fabricación de manteca de cacahuetes o el trillado del mijo, me ha sorprendido descubrir que se trataba nada más que de una especie de lamentos improvisados en el momento, nada, en definitiva, folclórico o «primitivo»: «Somos pobres y tenemos que trabajar para vivir... No tenemos nada, tenemos que hacerlo todo solos, sin la ayuda de nadie... Tenemos hambre, si no trabajamos, no comemos».

(11)

Pero estas declaraciones tan estoicas se incorporan por así decirlo en un estilo de vida lúdico y ambiguo, cuyo carácter principal parece ser, en efecto, un abandono existencial a las tentaciones de la distracción. Y que esto es verdad lo demuestra, frente a la alegría vital del campesino, la actitud preocupada y sin júbilo del habitante de Abiyán, la gran ciudad donde la tribu se dispersa y el individuo deja ya de pertenecer a un organismo comunitario

como el poblado, y más bien arrastra sus pobres huesos por aquí y por allá en función de las diferentes situaciones.

(12)

El poblado es autosuficiente; su economía se basa en la subsistencia y no en el intercambio; excepto las telas vivaces estampadas al batik y fabricadas en Europa, todo lo demás se produce de forma local, desde las sillitas en las que las mujeres se acurrucan mientras trabajan, hasta las bellísimas vasijas de arcilla negra decoradas con esgrafiados más claros. Ciertamente, el lobi quiere que le paguen por que lo fotografíen, lo entrevisten; pero precisamente la tenacidad con la cual lucha por su modesta compensación revela su fundamental desinterés surgido, sobre todo, de la ignorancia del valor social y de intercambio del dinero.

(13)

La autosuficiencia del poblado, por otra parte, explica la inmovilidad del destino humano que tiene principio y fin en un territorio limitado comprendido entre las acacias de la sabana y el baobab bajo el cual, en el pueblo, se reúne el mercado. Esta inmunidad a la Revolución industrial, por desgracia, durará poco. Ya gran parte de los poblados entre la costa y la frontera con Alto Volta han dejado de construirse de forma tradicional como termiteros; por el contrario, ahora no son más que tristes aglomeraciones de chabolas de ladrillos con el techo de chapa ondulada, alineadas en informes espacios deforestados.

(14)

¿Qué ocurre en la cabeza de un lobi cuando decide no construir más una morada de barro seco con forma de judía y prefiere la chabola mísera pero más «moderna»? Me gustaría saberlo de verdad, pero probablemente ni siquiera él mismo lo sabe: él cambia y ya está. Y solo hay una cosa más misteriosa que la satisfacción, y es la insatisfacción. Lo que bastaba para vivir, ya no es suficiente; de un año a otro, un orden que llevaba durando siglos, se abandona por desafección y distracción, como hacen los niños con sus juguetes.

(15)

He dicho que, aunque asistía a los rodajes cinematográficos, de vez en cuando interrumpía mi contemplación para leer un libro que me había traído, concretamente el *Robinson Crusoe*. Es curioso que ahora, de repente, me he dado cuenta de que no habría podido encontrar una lectura más adecuada al lugar y a la situación en los que me encontraba. El laborioso, antipático y sobre todo inverosímil (ya se ha comentado que ningún hombre podría resistir completamente solo durante veinticinco años en una isla desierta, sin relación con otros hombres: habría tardado poco en volverse loco) héroe de la novela de Defoe constituía el perfecto contrario del campesino lobi como lo he descrito hasta ahora. Así son. Robinson, al igual que el lobi, es autosuficiente, el primero, en su isla, el segundo, en su poblado; ambos, uno obligado por las circunstancias, el otro porque ha nacido y crecido en una cultura arcaica, se encuentran con que deben resolver el problema de la supervivencia en las condiciones y con los medios que hemos convenido en llamar primitivos; pero la semejanza termina aquí.

(16)

Lo que distingue a Robinson del lobi es, por una parte, el horario, o sea, la fragmentación del tiempo en base a un criterio de utilidad y beneficio; por otra, la soledad de Robinson, como ya he dicho, del todo inverosímil, pero, precisamente por inverosímil, emblemática. Frente a la despreocupada sociabilidad del lobi, la misantropía satisfecha de Robinson revela las raíces psicológicas y económicas de la diferencia: el lobi no está nunca solo, quizás porque no tiene interés en estarlo; Robinson está siempre solo, sobre todo porque sí tiene interés en ello.

(17)

Por otra parte, por raro que parezca, entre los dos es el lobi, a pesar de su arcaísmo, quien parece haber resuelto mejor, o sea, de la manera más práctica y más realista, el problema de la existencia; en comparación, Robinson resulta utópico, de una utopía, además, egoísta y estéril. En efecto, Robinson en la novela de Defoe, todavía tiene la frescura y la ingenuidad de

un personaje representativo de su primera aparición histórica; pero no es necesario tener mucha imaginación para entender que, dos siglos después, se convertirá en el habitante casi demente, a fuerza de desesperada y obligada soledad de las grandes metrópolis occidentales. Y, sin embargo, Robinson, a pesar de su desesperación, es todavía hoy el modelo cultural más válido de la era industrial. Y a él se debe que el pobre lobi abandone sus bellísimos poblados y se haga a su vez Robinson en la metrópoli sin corazón de Abiyán.

IX. FUNERAL BAJO LOS BAOBABS

Bouna (Costa de Marfil)

(1)

En la sabana africana la cámara de cine se puede comparar con un perro de caza que va olfateando por aquí y por allá a través del brezal para ver si logra sacar de la madriguera algún animal selvático. La sabana es un inmenso laberinto arbóreo en el que, distribuido en diminutos poblados constituidos por pocas chozas, vive una población recóndita e invisible. Una telaraña espesísima de senderos conecta un poblado con otro y cada poblado con el campo, a veces muy lejano, en el que se cultivan el mijo y el ñame. En un ambiente semejante, la noticia, pasando de boca en boca, se deforma, se dilata, incluso se perfecciona. Ahora la *troupe* televisiva italiana necesitaba rodar un funeral para completar la representación de la vida cotidiana de los campesinos lobi.

(2)

Noticias de muertos más o menos ciertas llegaban de todas partes, debidamente referidas por el factótum que nos servía de intérprete, de guía y de mediador; pero, aun así, el funeral no acababa de materializarse. Luego, por fin, hete aquí, una mañana, el anuncio: en tal poblado a tal hora, había fallecido, a avanzada edad, tal anciano. El funeral tenía lugar aquella misma mañana. Sin demora, la *troupe* salta al Land Rover con la cámara de cine y el resto del equipamiento, además de una bolsa con el almuerzo. Y luego allá vamos, a toda prisa, por la pista que lleva a Khorogo; hay que recorrer cien kilómetros; si queremos llegar a tiempo, será necesario correr.

(3)

Corremos, de hecho. La pista es pésima, toda una serie de grietas producidas por las últimas lluvias; desde la pista se levanta, a nuestro paso, una nube asfixiante de polvo rojo que se posa en el follaje flácido y ya polvoriento de la sabana. Hace un calor pesado, con un cielo cubierto en el que

el sol, allí arriba, parece el ojo blanco y sin mirada de un ciego. Pero al final de aquellos cien kilómetros de tortura, está el funeral, por fin; y nadie se atreve a quejarse de la intensa sensación desagradable de la excursión.

(4)

Aquí tenemos, por fin, el poblado, nuestra meta, con el típico baobab de ramas desesperadamente tendidas, las típicas chozas, el típico mercadillo miserable. Pero, desde la primera mirada, nos damos cuenta de que la atmósfera no es la, de alguna manera festiva, de un funeral. En lugar de la rebelión contra la muerte, en este poblado hay una bien conocida, resignada aceptación de la vida. Desconcertados, nos volvemos hacia el intérprete; descubrimos que ha desaparecido. Reaparecerá una hora después; nos explicará, avergonzado, que el funeral, según ulteriores y definitivas informaciones, debería tener lugar en un poblado a solo diez kilómetros de Bouna, de donde hemos venido. ¿Y entonces por qué cien kilómetros de polvo y calor sofocante? La verdad sale a la luz al final: simplemente, nos mintió para que lo lleváramos a aquel poblado donde quería visitar a algún pariente o amigo suyo.

(5)

Basta, no decimos nada, nos tomamos el almuerzo bajo la sombra del baobab, volvemos a salir a toda prisa. Es la una de la tarde, la peor hora del día. Todavía prevemos más calor, más polvo, más desolación; este pensamiento nos llena de malhumor. Pero cuando, después de noventa kilómetros de carrera desesperada, dejamos por fin la pista por un sendero que serpentea en la sabana, de repente, mágicamente, todo cambia.

(6)

Nada del atroz polvo rojo, sino una hierba verde y brillante; nada del frenético caos arbóreo, sino un misterioso orden en el que las acacias se disponen con sus ramas extendidas como un paraguas alrededor de un amplio prado luminoso. Es el lugar del funeral. Y, en cuanto llegamos, tengo casi una especie de alucinación auditiva: me parece que una música tierna y melancólica difunde sus notas sobre aquellos prados irreales, como campos

Elíseos. Naturalmente es una sugestión provocada por la belleza del lugar y por la idea del funeral y no hay música alguna. Pero, quizás, la ilusión musical me hace entender que he penetrado en una dimensión nueva, la de la muerte.

(7)

El Land Rover va a pararse debajo de un árbol; la *troupe* baja, descarga los equipos. Vemos entonces que el funeral, de alguna forma, ya ha empezado: grupos de personas han apoyado las bicicletas en los troncos de las acacias y se han sentado en el suelo, entre las altas hierbas; si no supiera que es un funeral, pensaría que me encuentro en una reunión deportiva.

(8)

Toda esta gente dirige la mirada hacia un árbol con el tronco muy grueso y la copa muy extendida, alrededor del cual, en aquel momento, se apiñan muchas mujeres, como si quisieran esconder algo a nuestros ojos. En realidad, detrás de aquellos cuerpos femeninos, como nos cuentan, está el muerto envuelto en una tela blanca. Y esas mujeres no se apiñan por casualidad alrededor del cadáver. Son las plañideras, es decir, profesionales del lamento fúnebre, pagadas por la familia del muerto para ofrecer una expresión adecuada al dolor.

(9)

Pero no son solamente las plañideras las que celebran la ceremonia fúnebre. De repente, vemos que un grupo de parientes se acerca al árbol y empieza a dirigir al muerto unas frases vagamente ritmadas e iterativas. También esta oscura conversación con quien no puede contestar tiene, como nos cuentan, un motivo preciso: los parientes interrogan al muerto sobre la verdadera razón (que para ellos no puede ser la enfermedad) de su muerte. «¿Por qué has muerto?». «¿Qué te ha matado realmente?». «¿A quién, a qué se debe tu muerte?». «¿Has ofendido a los espíritus de la tierra?». De ahí nace una de las grandes diferencias entre africanos y europeos. Estos atribuyen el mal en primer lugar a sí mismos y luego a los demás; los primeros, sobre todo, a los demás y casi nunca a sí mismos.

(10)

Otro detalle que me hace reflexionar: todas las mujeres, sin distinción, llevan atado a la cintura, en la espalda, un abanico de hojas verdes que les cae sobre los glúteos. Me dicen que estas hojas, no hace más de medio siglo, constituían la única indumentaria femenina en esta parte de África; y que las mujeres las llevan puestas en las celebraciones públicas, un poco como se hace en Europa con los trajes del pasado. Solo que en Europa, en los funerales hay que ir vestido de negro; aquí, en cambio, en aquellas pocas hojas, parece haber la nostalgia de la desnudez. ¿Pero qué es la desnudez sino la ausencia de la historia, frente al vestido que, con el continuo cambio de la moda, confirma su presencia? De todas formas, se me ocurre pensar en los funerales de hace tiempo, celebrados por personas desnudas, en estrecha comunión con la naturaleza eterna y materna, sin el diafragma de la moda y de la historia.

(11)

Pero no todo va sobre ruedas en nuestra expedición, hoy. Aquí tenemos algunos parientes del muerto que se acercan con decisión agresiva a la operadora que ya ha empuñado la cámara, y, sin muchos cumplidos, le dan un ultimátum: si queremos asistir, nos podemos quedar; pero, si estamos allí para rodar el funeral, entonces será mejor que nos vayamos.

(12)

Otros se irían. Pero, ahora, ya sabemos bastante sobre los imprevistos de la psicología de los lobi para quedarnos allí. Y fingir. No es simpático por nuestra parte, aunque haya que hacer una película, justificación suprema para los europeos; pero, de hecho, nos tranquilizamos diciéndonos que nuestras intenciones son buenas. Así, mientras que tras una larga discusión los amenazantes parientes se aplacan con un intercambio de cigarrillos y la promesa solemne de abstenernos de fotografiar, la operadora se oculta en el Land Rover y apunta al prado del funeral con la cámara provista de teleobjetivo. El técnico de sonido, por su parte, se sienta un poco más allá en la hierba, con su cilindro agujereado y su caja. Contengo el aliento, aprensivo; me imagino que ahora los parientes, enfurecidos por nuestra deslealtad, se

arrojarán sobre el Land Rover, harán pedazos la cámara.

(13)

Confieso que en el fondo no alcanzo a quitarles la razón. En cambio, no ocurre nada en absoluto. Esos mismos parientes, hace poco tan hostiles, parece que ahora se han olvidado de nosotros. Es más, ¿por qué no decirlo?, «ya no nos ven». La *troupe* cinematográfica se mueve en la realidad cotidiana; ellos, en la eternidad sin tiempo del funeral. Pero la dimensión fúnebre no está hecha solo de absorto dolor. También está conectada a una ceremonia, es decir, en sentido amplio, a un juego. Se debe a la abstracción propia de todo juego, más que a su imprevista indulgencia, el hecho de que no protesten por nuestra indiscreción, es más, de que ni siquiera se den cuenta.

(14)

La ceremonia continúa. Las plañideras que rodean al muerto, de repente, emiten un grito desgarrador, levantan los brazos hacia el cielo casi llamándolo por testigo, luego corren lejos del árbol, con gestos de horror, dirigiéndose hacia los márgenes del prado, como si no pudieran soportar la vista del cadáver. Corren y, corriendo, danzan sacudiendo el seno, las caderas, las piernas. Pero una vez llegadas a nuestro grupo, como si una cuerda invisible las atara al árbol bajo el que yace el muerto, vuelven atrás, todavía aullando y agitando los brazos.

(15)

Al mismo tiempo, la orquesta típica de los poblados, compuesta de tambores y *balaphon*, se coloca en la hierba y comienza el aporreamiento saltarín, discorde, casi débil y aun así tenazmente vital que ya he oído en otras celebraciones públicas; pero esta vez me produce un curioso efecto, como si fuera la única música adecuada a la muerte en África. La melodía mozartiana que creí haber oído cuando llegaba al prado, de repente me parece menos adecuada al lugar y a las circunstancias que aquellos sonidos insistentes y estrafalarios. Mientras tanto, de todo el prado acuden muchas personas. Se colocan en círculo, alrededor de la orquesta, cogiéndose por las caderas y cantando y dando así comienzo al corro de la danza fúnebre.

(16)

Entonces compruebo otra vez que los lobi encerrados en su exaltada participación en la ceremonia, ya no nos ven. La operadora y su ayudante, animados por el éxito del rodaje desde el Land Rover, deciden de repente intentar justo aquello que les había sido expresamente prohibido: fotografiar de cerca el funeral.

(17)

Los veo bajar del Land Rover, ya muy visibles, acercarse, con la enorme cámara toda negra, al corro de los bailarines y rodar de forma normal: el golpe de la claqueta de «se rueda», la palabra «acción» pronunciada inmediatamente después, el ruido del dispositivo, el continuo apagarse y encenderse de la lucecita roja. Al principio la operadora filma la ceremonia desde un metro de distancia; luego se acerca, casi pone el objetivo, como la boca de una pistola, apuntando al rostro de los lobi, para obtener primeros planos. Una vez más no pasa nada. En esta improvisada pasividad, como de objetos inanimados, hay algo misterioso: como si los lobi se hubieran transformado en otros tantos autómatas absortos de forma sonámbula en el rito del funeral. Todo continúa; y la primera en cansarse, al final, es precisamente la operadora que ya ha terminado su trabajo. Ellos, los lobi, continúan todavía un rato, como si no hubiera pasado nada, cantando, bailando, levantando los brazos al cielo, sacudiendo el pecho y las caderas.

(18)

El funeral acaba y la *troupe* se vuelve al Land Rover. Un sol enorme y rojo está cayendo tras el telón de ramas de la sabana. En la hierba, la luz se ha hecho rasante. Los ciclistas dejan el prado, se van empujando las bicicletas por el sillín. Los músicos pasan a nuestro lado con los tambores y el *balaphon*. Al fondo, alrededor del árbol, sigue habiendo cierta agitación: se moviliza el grupo de las plañideras, se llevan al muerto. El juego de la muerte se ha acabado; el de la vida empieza de nuevo.

X. EL FETICHE CON VOZ DE NIÑA VICIOSA

Bouna (Costa de Marfil)

(1)

El surrealismo, en su interés por las modificaciones que el sueño aporta a la realidad, intuyó que los objetos llamados inanimados tienen en realidad un alma y que dicha alma consiste en el uso que se hace de ellos. El sueño hace un uso impropio de los objetos y por tanto cambia su alma. Cuando el artista surrealista pone una vieja cafetera oxidada sobre una preciosa base de malaquita, transforma la cafetera de objeto de uso doméstico en monumento mínimo o sea en *objet retrouvé*, lo que equivale a decir que hace de él un uso impropio y por consiguiente cambia su alma. Nosotros miramos la cafetera y nos damos cuenta oscuramente de que ya no es una cafetera, sino «otra cosa».

(2)

La magia africana actúa un poco como el sueño y como el artista surrealista. Hemos aquí, por ejemplo, en el coche, en la pista, en medio de la sabana. De vez en cuando el caos arbóreo deja sitio, durante breves tramos, a espacios cultivados donde se alzan las espigas plumosas del mijo o se alinean los montículos de ñame. Entonces, a un lado del campo, vislumbramos el *objet retrouvé* creado inconscientemente por la magia campesina: un bastón que mantienen en pie dos piedras, al que han atado un ramillete de rafia.

(3)

En la parte superior del bastón, una mancha de sangre cuajada y tres plumas de gallina hacen pensar en un rito sacrificial. El bastón, la rafia, la sangre, las plumas se emplean aquí con una finalidad impropia, es decir, religiosa; de esta constatación proviene que estos objetos de otro modo insignificantes nos inspiren un sentimiento de estremecimiento reverencial. En definitiva, se trata de objetos cuya alma ha sido cambiada; es decir, que han sido transformados en instrumentos de la práctica fetichista.

(4)

Los llamados *féticheurs* eran uno de los aspectos de la cultura africana

que la *troupe* televisiva italiana se había propuesto filmar. Pero encontrar a uno de estos personajes que estuviese dispuesto a dejarse retratar en el ejercicio de sus funciones resultaba más difícil de lo previsto. O bien el tal *féticheur* no era el adecuado porque había venido a menos y era poco apreciado, o bien, por el contrario, estaba demasiado solicitado y ocupado. Uno de la *troupe*, movido por la curiosidad, acudió al *féticheur*, que es principalmente un curandero, para pedirle que le curara de una enfermedad tan oscura como imaginaria. El *féticheur*, un hombretón de aire perplejo y apagado, no escondió su desconfianza. Después de formular muchas preguntas detalladas, entre las cuales destacaba una sobre el rendimiento sexual del paciente, declaró al final que «no quería» curarle. ¿Por qué? No había un porqué, era así y ya está.

(5)

Al final, después de muchas búsquedas llegó la noticia de que había un *féticheur* muy conocido y activo, en una localidad bastante lejana, que quizás estaría dispuesto a dejarse filmar mientras «actuaba». Detalle interesante: el *féticheur* hacía hablar directamente al fetiche, con su propia voz. Se mandó al factótum de costumbre; este trató durante un largo rato con el *féticheur*; al final, el factótum anunció que la *troupe* tenía vía libre.

(6)

El *féticheur* se encontraba, como he dicho, en un poblado remoto, algo así como a un centenar de kilómetros por pistas y senderos, a través de prados, sabanas, charcas y cultivos. Salimos por la mañana temprano, llegamos a primera hora de la tarde, con apenas dos o tres horas de luz para rodar. La casa del *féticheur* apareció de repente en un lugar bellísimo y, de alguna forma, embrujado: un gran prado en declive salpicado de raras acacias. La casa de barro reseco asomaba por encima, en lo alto de la cuesta, con la fachada roja y maciza. Subimos hasta la casa, y encontramos el primer contratiempo: no está el *féticheur*.

(7)

¿Dónde está? ¿Quién sabe?, quizás ha ido a otro poblado a beber

cerveza en casa de un amigo. Esperamos más de una hora, impacientes y preocupados porque el sol descendía y a las cinco o como mucho cinco y media no tendríamos luz suficiente y por tanto aquel viaje interminable hubiera sido inútil. Estábamos sentados en pequeños tocones; algunas mujeres nos miraban sin hablar, acuclilladas en el umbral de la casa.

(8)

Pero aquí llega por fin el *féticheur*. Viéndole, muy delgado, desmadejado y saltarín, con la cabeza pequeña y fuertemente prognata sobre un largo cuello flexible y móvil, hace pensar en una de esas estatuas africanas siniestramente estilizadas que han provocado en Europa toda una revolución en las artes plásticas. Ha sido, en definitiva, estilizado a fondo y desde el principio por la naturaleza. Se pone en cuclillas sobre un tocón, doblando las piernas con las rodillas a la altura de la boca; enseguida arranca la negociación de la compensación. Pide cincuenta mil francos, le ofrecemos cinco mil; insiste en treinta mil; subimos a siete mil. Al final, después de una larga discusión, nos ponemos de acuerdo en ocho mil, luego llegamos a diez mil, a cambio de la promesa solemne de dejarnos escuchar y grabar la voz del fetiche.

(9)

Alcanzado el acuerdo, el *féticheur* se pone de pie y, gimiendo y brincando, empieza a dar vueltas alrededor de su casa. Parece un malabarista, un acróbata, un saltimbanqui que se prepara para algún difícil ejercicio. Y, de repente, se acerca al técnico de sonido que lleva puesta una camisola sin mangas, se agacha y lo muerde ligeramente en el brazo succionando algo parecido a un tapón, que luego escupe con una mueca, como para subrayar que el tapón ha salido realmente del brazo y no de su boca. Aunque todavía gimiendo y brincando, entra en su casa y nosotros lo seguimos. Es la casa típica de los Lobi, con forma de judía, con las habitaciones seguidas, bajas y sofocantes, bajo vigas como en las galerías de una mina.

(10)

Accedemos por fin a lo que se podría llamar la capilla del *féticheur*: una especie de celda dividida en dos partes desiguales: en la más pequeña, está el

féticheur, junto a un montón de objetos oscuros, informes y sórdidos, que irá utilizando para su función propiciatoria; en la segunda, separada de la primera por un murete, sentadas en el suelo, se apiñan numerosas mujeres que, en cuanto el *féticheur* aparece, se ponen a cantar en coro, con entonación ritual y fuertemente cadenciosa.

(11)

El *féticheur*, ahora, hurga en el montón de objetos sagrados, saca de él dos pequeñas estatuas de madera de no más de un palmo y, sacudiéndolas en el aire, empieza a recitar una especie de invocación. Cerca de él, en el suelo, hay una pequeña maleta de fibra; el *féticheur*, en un momento dado, la abre; veo que contiene unas hojas impresas; el *féticheur* coge una de las hojas que, así desde lejos, repleta por aquí y por allá de cifras y logaritmos, se diría que es una página arrancada de un tratado de física o de matemáticas; y la añade al ya mencionado montón de oscuras e informes inmundicias. El *féticheur* actúa con la desenvoltura de un actor experimentado a pesar de la luz cegadora de los focos de la *troupe* cinematográfica; y así actúan también las mujeres que acompañan sus gesticulaciones con su canto solemne, resignado y fatalista.

(12)

Por último, llegamos a lo que constituye, en cualquier función religiosa, el momento culminante: la evocación del dios oculto y omnipresente. El *féticheur*, aunque sigue gimiendo calladamente y como por su cuenta, agarra un sucio saco, extrae de él una estatuilla, la eleva en el aire de manera ilustrativa, un poco como un prestidigitador que muestra al público el sombrero de copa vacío del cual en breve hará salir un gran conejo o un pájaro que revolotea. Esta estatuilla, parece querer decirnos, es el fetiche; poned mucha atención, miradla bien, antes de que actúe.

(13)

Ahora las mujeres interrumpen su canto; el *féticheur* levanta el saco a la altura de la boca, agita una vez más el fetiche y entonces, ¡milagro! Aquí tenemos al fetiche que habla. ¿Cómo es la voz del fetiche? Es una vocecita tenue, quejicosa, lamentosa y lasciva, entre la de las muñecas que simulan el

balbuceo infantil y la de una niña afectada y perversa que imita a una mujer. No por casualidad es una voz del todo distinta de la cavernosa, viril, de bajo profundo, del *féticheur*. La vocecita del fetiche se lamenta, gime, invoca, balbucea durante un buen rato, petulante y halagadora; luego, después de una última frase incomprensible pronunciada en tono gimiente y exasperado, calla de improviso. El *féticheur* mete de nuevo la estatuilla en el saco, tira el saco a un rincón, quita la hoja del montón de las inmundicias y la vuelve a meter en la pequeña maleta de fibra. Las mujeres se levantan; la función se ha acabado.

(14)

Apagados los focos, nos encontramos de nuevo en la oscuridad, bajo las vigas bajas como de una mina, mientras cuerpos femeninos, exuberantes y apresurados, nos rozan por todas partes apresurándose hacia la salida. Fuera de la casa, nos recibe la luz roja y fría del atardecer. El *féticheur* nos acompaña hasta los coches. Tiene el rostro más estilizado que nunca en el sentido de la delgadez y de la esencialidad, quizás a causa del esfuerzo hecho durante su exhibición. Observa cómo nos vamos con un aire exhausto e impaciente; en el último momento, mientras los coches empiezan a bajar por la cuesta, levanta la mano como en un débil y extenuado gesto de saludo.

XI. LA CIVILIZACIÓN DE LAS PIRAGUAS

Sassandra

(1)

La *troupe* televisiva italiana, después de haber estado un mes en la zona de Bouna y de haber filmado a los campesinos lobi en las más diversas ocupaciones, se ha desplazado a Sassandra, pequeño puerto del golfo de Guinea, en otro tiempo importante escala de la trata de esclavos. Sassandra está al final de una bahía, con las casas esparcidas sobre dos o tres colinas dispuestas a guisa de anfiteatro; el puerto, hoy, lo frecuentan exclusivamente los pescadores, y la pesca, también de manera exclusiva, la practican los fanti, tribu oriunda de Ghana, pero ya desde hace tiempo residente en muchos pequeños poblados de la costa, entre San Pedro y Sassandra.

(2)

La finalidad de la estancia en Sassandra era la de hacer con los fanti lo que se había hecho con los lobi: filmarlos en sus vidas cotidianas. Pero no ha sido fácil en un primer momento encontrar el poblado más adecuado. Principalmente porque muchos poblados estaban alejados de Sassandra entre cincuenta y cien kilómetros de pista; y luego había que elegir continuamente entre el poblado bonito, pero socialmente poco estructurado y el poblado feo pero organizado. La elección era difícil porque, por lo que parece, la organización social no va de la mano de la belleza. Poblados bonitos había cuantos se quisieran. Desde Sassandra hasta la frontera con Liberia, se suceden en efecto toda una serie de playas totalmente desiertas, de intacta y pura belleza tropical, reminiscente de toda una literatura, de Melville a Stevenson. Son grandes, solitarios arcos de arena blanca y luminosa, con columnatas de palmeras inclinadas hacia el océano y remotos promontorios negros de vegetación envueltos en una nube blanca de espumas de la ola permanente del océano, la llamada *barre*, que se rompe sin ruido, allá abajo, contra las rocas. El océano, excepto la *barre*, es tranquilo, de un color verde que lo hace asemejarse a una pradera; los minúsculos poblados anidan

rodeados de cañas y apenas se ven. Si se camina a lo largo de la playa, se puede observar una cantidad de detalles, por decirlo así, «poéticos». Mujeres tendidas a la sombra de las palmeras que duermen con la cara en la arena, como en los cuadros de Gauguin; enormes troncos de árboles todos verdecidos por los musgos marinos que, quién sabe cuándo, después de haber descendido por algún río atados a otros troncos en balsas provisionales, una vez en el mar, se liberaron de sus ataduras y, en lugar de ser enviados a Europa para hacer muebles o cerramientos, se quedaron en el océano volviendo una y otra vez a la orilla según el flujo y el reflujo; grupos de chicos totalmente desnudos y negros como el carbón que se divierten enfrentándose a la *barre*; rocas extrañas, fantásticamente pulidas, perforadas, esculpidas por las olas.

(3)

Pero estos poblados tan bonitos tenían el inconveniente de ser poco típicos de la condición social de los fanti. Quizás porque, lejos de Sassandra, su organización resultaba ser embrionaria e incoherente. Así, al final, la belleza se ha sacrificado a la información sociológica; y la *troupe* ha elegido un poblado a diez minutos de la ciudad, muy interesante por lo que se refería a la organización del trabajo. De hecho, se trataba de un poblado que se había constituido en cooperativa, con una rígida división de los roles: los hombres van al mar con las piraguas y pescan; las mujeres se ocupan de llevar el pescado al poblado, de ahumarlo y de venderlo.

(4)

Cierto, la belleza no residía en aquel grupo de chozas destartaladas, expuestas al crudo sol de los trópicos, esparcidas en las dunas a lo largo de callejuelas en pendiente por las que fluyen las aguas fétidas; pero, en definitiva, el poblado era exactamente lo que la *troupe* iba buscando. El documental, de hecho, se inspiraba más en Levi-Strauss y en los antropólogos contemporáneos que en los ya remotos Melville y Stevenson.

(5)

He cogido la costumbre, mientras la *troupe* se inmovilizaba durante días enteros en el set, de dar paseos por el puerto y así he podido seguir todas

las fases por las que pasa el pescado antes de que lo envíen hacia los mercados del interior africano. Las piraguas solían salir de noche y volver a primera hora de la mañana. Me iba al puerto bastante temprano y asistía a la llegada de las piraguas desde el océano. Negras, largas y estrechas, con las cabezas de los pescadores alineadas en fila, se perfilaban sobre el fondo nebuloso del océano y, durante algún tiempo, parecían inmóviles. Pero después, aquí las tenemos, doblando el muelle que cierra la bahía; aquí las tenemos, con los motores apagados, acercándose a fuerza de remos a la orilla; aquí las tenemos, sobrepasando la *barre*, varadas por los pescadores, que para ello se habían tirado al agua.

(6)

Me acercaba y miraba. Las piraguas, de un color negro como la pez, parecían excavadas en un único tronco de árbol. Los bordes estaban pintados de azul o de rojo y llevaban frases edificantes como las que los camioneros africanos pintan en sus camiones: «Confío en Dios»; o «Mi método es la honradez»; o incluso: «Soy bondadoso con todos». Estas piraguas negras estaban repletas hasta los bordes de una masa plateada y reluciente.

(7)

Se trata de los llamados peces cinto, un animal que justifica en todo y por todo su nombre, por ser plano, delgado, igual de largo y ancho que un cinturón corriente de cuero. Las mujeres, apenas varadas las piraguas, se ponían manos a la obra para arrojar los peces en grandes montones sobre el lodo de la orilla. Luego cogían poco a poco los peces, les introducían la cola en la boca y formaban así una especie de rosca. Luego los ponían en las cestas, los cargaban en unos triciclos que, a su vez, llevaban al poblado, donde otras mujeres procedían a ahumarlos. Visité la choza donde estaban alineados los hornos, grandes cilindros de ladrillo, con las brasas en el fondo y los pescados enroscados suspendidos a la altura del borde, encima de una parrilla de ramas cruzadas. De las brasas sube una llamarada humeante que cuece y ahúma el pescado. Al final el bonito color plateado se transforma en un pardo sucio y el pescado reseco y ahumado, y, a decir verdad, poco atractivo, está listo para el

consumo.

(8)

Los fanti viven de este pescado que por vías tortuosas e inimaginables llega hasta los mercados más remotos de África. Por otra parte, la pesca y el comercio del pescado conllevan toda una actividad social y artesanal. De la primera actividad, bastará con decir que la distribución de los roles (para los hombres la pesca, para las mujeres el ahumado y el comercio) no es tan sencilla como se podría imaginar.

(9)

En primer lugar, hay una nativa inclinación a la discusión y a la negociación, una forma como cualquier otra de sentirse y afirmarse como miembros de una comunidad; y luego están los intereses entendidos de forma realista en términos de pérdidas y ganancias por parte de cada individuo, a pesar de los vínculos familiares.

(10)

Así pues, una vez al mes, las mujeres se reúnen para exponer al jefe del poblado sus críticas sobre la marcha de la cooperativa. He asistido a una de estas reuniones que tuvo lugar durante el día, bajo una pérgola de cañizo, en la plaza del poblado.

(11)

Presidía, en un sillón delante de una mesa tambaleante, el jefe del poblado, un apuesto hombre de unos cuarenta años, que con su figura atlética y su tela de vivaces colores plegada como una toga de modo que dejaba un hombro y un brazo desnudos, parecía un senador romano sentado en su escaño del senado. Delante de él, en los bancos, estaban las mujeres, también ellas envueltas en telas vivaces, algunas con el niño al pecho.

(12)

Según un ritual preestablecido, una de las mujeres, que parecía la encargada de dirigir el debate, se puso de pie y pronunció una breve frase de

saludo a la que todas las demás respondieron en coro con una frase análoga.

(13)

A continuación empezó el debate: poco a poco, una tras otra, diversas mujeres pidieron la palabra, la obtuvieron, se pusieron de pie y en varios tonos, tanto calmados y relajados como furiosos y vehementes, intervinieron en la discusión. A ellas, a un gesto de la directora, poco a poco contestaba el coro de las mujeres sentadas, con una palabra o una sola frase, resonante y definitiva como un amén, exactamente como en la iglesia.

(14)

Al final el jefe del poblado pronunció un discurso de cierre, contestando, como es natural, con observaciones, propuestas, promesas.

(15)

He dicho que la cooperativa del pescado conlleva también actividades artesanales. La principal parece ser la fabricación de las piraguas que todavía hoy se hace con métodos tradicionales. El jefe del poblado nos invitó a asistir al proceso de escultura de la piragua, pues se trata en efecto de una escultura, que se lleva a cabo directamente en la madera brava de un árbol.

(16)

La localidad donde se hacía la piragua se encontraba a unos cincuenta kilómetros de Sassandra, en plena sabana.

(17)

Recorrimos primero unos cuarenta kilómetros en la polvareda de la pista hacia San Pedro; luego cogimos una pista secundaria sin polvo, entre cultivos y bosques; al final dejamos el coche en la pista y nos metimos en la sabana. Tendría que haber habido un sendero, quizás lo había; pero en los trópicos, en la sabana, un sendero es poco más que un rastro de hierbas pisadas que serpentea entre arbustos plagados de espinas, cascadas compactas de follaje, enredados péndulos de lianas, zarzas enmarañadas de todo género. Por encima de este sotobosque delirante, se erigen, derechos y soberbios, las

plantas gigantes, árboles de treinta, cuarenta metros de alto, solitarios, como envueltos en un aire más calmado pero inalcanzable. Caminamos quizás no más de un par de kilómetros; pero estos dos kilómetros me hicieron entender a qué prueba terrible se sometían los primeros exploradores de África, puesto que se arriesgaban en senderos parecidos durante centenares y centenares de kilómetros. Avanzábamos con dificultad y esfuerzo, enredándonos continuamente en las lianas, en las hierbas, en las zarzas; si nos resbalábamos en el follaje mojado que recubría el suelo, había que tener cuidado con no agarrarnos a las ramas de un arbusto: podía ocurrir que la palma de la mano se llenase de espinas; hacía un calor húmedo y pegajoso de sauna, de caldera de la colada, de pantano tropical.

(18)

Al final, empapados de sudor y jadeantes, llegamos al lugar en el que se realizaba la escultura de la piragua. Entre las altas hierbas, en el mismo hoyo producido por su caída, yacía un enorme tronco ya despojado de las ramas y el follaje, de la especie llamada samba, que tiene una madera casi blanca de excepcional dureza y resistencia. La piragua estaba ya en un estado de avanzada factura; ya se podían distinguir los bordes, la proa y la popa talladas en la rotundidad tosca del tronco. Había seis hombres que trabajaban con el torso desnudo; con escoplos clavados en largos mangos, asestaban golpes en el tronco, arrancando con cada golpe un trozo de madera para crear el espacio vacío donde fijarían los asientos de los remeros.

(19)

Los seis escultores, pues así hay que llamarlos (muchos escultores modernos trabajan la madera de la misma forma) accedieron a que los filmásemos mientras de pie sobre el tronco, lo excababan a golpe de escoplo; aun asestando sus golpes, cantaban una canción que fue debidamente grabada por el técnico de sonido. Yo creía que se trataba de una canción tradicional; pero era una especie de lamento improvisado en aquel momento solo para dar ritmo al trabajo. Traducido, este lamento decía: «Somos pobres, tenemos que trabajar; somos pobres y no tenemos dinero; tenemos que ganar dinero con

este trabajo etc.». Estos seis hombres cincelaron el tronco con violencia y celo durante unos diez minutos, en aquel gran silencio de la selva que retumbaba con sus golpes; luego se pararon con todas las señales, en los rostros exhaustos y en los cuerpos chorreantes de sudor, del gran esfuerzo que habían soportado.

(20)

Pedí entonces algunos datos que me dieron con voz titubeante y extenuada. Así, hay que pagar en primer lugar tres mil francos al Gobierno por tener el derecho de derribar el árbol. La piragua, una vez esculpida, se puede vender a un precio que va desde los doscientos a los trescientos mil francos, según el tamaño.

(21)

En esta cifra se incluyen las ganancias de los trabajadores, alrededor de cuarenta o cincuenta mil francos por tres meses de trabajo. ¿Cuánto dura la piragua? La piragua, a pesar de que se obtenga de un tronco único y de que sea cuidadosamente alquitranada, no dura más de siete u ocho años.

6. Conclusioni

Come affermava Walter Benjamin, in uno dei saggi raccolti in *Angelus Novus (Il compito del traduttore)*, il nuovo testo tradotto non troverà mai un lettore identico a quello che ha ricevuto l'originale. Per questo motivo garantire la “sopravvivenza” del testo è un'impresa complessa. Proprio in questo saggio l'autore afferma inoltre:

Come le manifestazioni vitali sono intimamente connesse col vivente senza significare qualcosa per lui, così la traduzione procede dall'originale, anche se non dalla sua vita quanto piuttosto dalla sua «sopravvivenza». Tanto è vero che la traduzione è più tardia dell'originale, e segna appunto, nelle opere eminenti, che non trovano mai i loro traduttori d'elezione all'epoca in cui sorgono, lo stadio della loro sopravvivenza. È in senso pienamente concreto, e non metaforico, che bisogna intendere l'idea della vita e sopravvivenza delle opere d'arte. (W. Benjamin, 1995: 41)

Tracciando un bilancio complessivo della ricerca svolta, potremmo dire che in primo luogo questo lavoro vuol essere un personale omaggio all'opera e alla ricezione di Alberto Moravia, scrittore e intellettuale tra i più importanti del Novecento, di cui proprio nel 2020 si sono celebrati i trent'anni dalla morte. In particolare si è cercata di sottolineare l'importanza dei suoi resoconti giornalistici di viaggio, e in modo speciale quelli dall'Africa, pubblicati per la maggior parte sul «Corriere della Sera», poi raccolti in tre volumi, due dei quali già tradotti in spagnolo.

La proposta di traduzione di *Diario Avorio*, prima parte del secondo volume, *Lettere dal Sahara*, e asse centrale di questo lavoro, mira così a spezzare una lancia in favore non solo di una traduzione spagnola dell'intero volume, ma anche di una nuova edizione dei primi due volumi della trilogia, che possa offrire così una curatela e una veste editoriale unitarie delle

cronache africane di Alberto Moravia. Quest'operazione, a nostro avviso, contribuirebbe indubbiamente a una rinnovata attenzione verso l'opera e la ricezione dell'autore in contesto ispanofono.

Per quanto riguarda la riflessione metodologica sulla traduzione giornalistica e saggistico-letteraria, si è constatato che, vista l'estrema varietà tipologica dei testi che rientrano in questo ambito, è alquanto complessa l'elaborazione o fissazione di criteri che possano valere per l'immensa casistica da affrontare. Nel caso del saggio giornalistico-letterario, e in particolare che illustra e narra viaggi e itinerari esotici, c'è poi da tener conto dei fattori interculturali e del "doppio viaggio" dell'esperienza raccontata: dalla percezione, per così dire, *on the road* alla fissazione su testo e, successivamente, dal testo fonte al testo meta. A ciò si aggiungono i conseguenti passaggi del testo meta, cioè quelli del trasferimento dell'esoticità dell'esperienza in un nuovo testo, "esotizzante" o "addomesticante" a seconda dell'approccio adottato nelle varie operazioni traduttive, sia come macrostrategia che microstrategia. C'è da dire poi che il termine "fissazione" non rende evidentemente la natura del testo meta, che, in realtà, dal momento in cui viene cristallizzato riprende in certo modo a viaggiare in un'altra cultura, facendo innescare una serie di riferimenti ad altri tipi di cronache di viaggio scritte direttamente nella lingua meta, o appartenenti ad altre tradizioni culturali, ed entrando così a far parte del sistema letterario della cultura meta.

Per illustrare il lavoro tecnico sulla traduzione, si è cercato dunque di registrare i punti salienti delle varie fasi del lavoro e dei molteplici passaggi che caratterizzano la lettura e la documentazione, l'elaborazione di una prima bozza, ma soprattutto le successive revisioni, per il controllo di problemi di senso e di forma, con consulenti madrelingua per calibrare e soppesare i tradimenti, le soluzioni più adeguate e stilisticamente più naturali nella lingua meta. Si è dunque lavorato su una sorta di memoria tecnica della traduzione, strumento che riteniamo utilissimo per il lavoro della traduzione, per ripercorrere le tracce e le diverse opzioni vagliate nel corso della resa dei testi.

La traduzione di *Diario Avorio* ci ha offerto spunti interessanti per

l'approfondimento su prospettive teoriche e modalità pratiche della traduzione proprio come testo aperto a diverse collocazioni, quella editoriale e quella giornalistica. Questa natura duplice e ambivalente ha permesso infatti di illustrare e sperimentare approcci di varia natura sia dal punto di vista metodologico che di analisi del testo meta. Nelle pagine di questo lavoro si è tentato così di registrare un possibile percorso di ricerca sulla traduzione giornalistico-letteraria italiano-spagnolo grazie a una proposta di traduzione parziale di un volume importante, come *Lettere dal Sahara*, che completa il tassello che manca dell'Africa moraviana per i lettori ispanofoni.

A questo proposito lo studio delle principali teorie di traduzione, in particolare quelle che si occupano di testi saggistici e giornalistico-letterari, conferma la grande importanza della traduttologia, scienza recente, che ha valore di "interdisciplina" e che si occupa di una pratica molto antica, inizialmente carente di un supporto teorico. D'altra parte gli approcci traduttologici possano essere di varia natura, finalizzati anche alla catalogazione dei metodi, nella maggior parte dei casi e dei testi, la traduzione resta molto legata anche a fattori extratestuali. Nel caso della traduzione giornalistico-letteraria, e in particolare in quella che si occupa di testi più orientati all'informazione giornalistica, è necessario sempre fare i conti con il mezzo o il canale di diffusione, in cui il traduttore è anche mediatore culturale.

Queste complesse dinamiche di ricezione delle opere e dei testi diventano quasi invisibili agli occhi di un lettore, sebbene si rivolgano proprio a quest'ultimo. Nella prima parte di questo lavoro di ricerca si è voluto, quindi, anche far luce sull'importanza dei canali di diffusione che agiscono dietro tutti i testi e che, in un certo senso, modellano e ripropongono un nuovo discorso letterario-giornalistico. In questo campo proprio la figura del traduttore è fondamentale. La sua abilità e competenza riguardano soprattutto l'adattabilità di contenuti culturali attraverso diversi canali di diffusione. Nel caso sia della traduzione letteraria che di quella giornalistico-letteraria, l'industria editoriale è la principale responsabile della divulgazione delle opere, diventando, in questi termini, il fattore determinante per la fruizione di un testo nella cultura meta. Tutte queste

riflessioni, esposte nel primo capitolo, insieme a quelle sulle principali caratteristiche della stampa italiana e di quella spagnola e sulle caratteristiche del testo giornalistico, sono state necessarie per l'analisi della tipologia testuale che qui ci occupa: il reportage di viaggio.

L'approfondimento sulla figura di Moravia come scrittore internazionale e intellettuale impegnato dal punto di vista sociale e politico, uno degli autori più prolifici del panorama letterario italiano del Novecento, ci ha permesso di identificare le costanti della lunga e variegata traiettoria narrativa dell'autore romano, e di ricollegarle così al suo percorso intellettuale in Africa. Pur mantenendo la coscienza critica e la predilezione per le questioni più attuali che attanagliano l'individuo borghese, l'ultima tappa della produzione moraviana infatti sembra più disinteressata e personale, meno impegnata. Negli articoli di viaggio in Africa traspare dunque la ricerca di un luogo senza Storia e senza Tempo, un luogo in cui è possibile un confronto con l'autenticità. L'africano per Moravia sembra un "completamento" dell'individuo europeo, l'altra sua faccia, una sua reale alternativa. L'esperienza africana rappresenta pertanto il binomio Storia-Natura e la concezione del continente come mistero e paura è in effetti ricorrente nei reportage della trilogia sull'Africa. Moravia, in definitiva, pur ricercando un'esperienza diversa dal tradizionale lavoro intellettuale e di scrittura, approda a un atteggiamento contemplativo e a una latente critica alla modernità e al colonialismo, sebbene la ricerca di una fuga dalla corruzione della modernità avvenga attraverso una sorta di visione convenzionale, e, per certi versi, ancora stereotipata dell'Africa, ovvero come rappresentazione dell'esotismo.

Anche per queste ragioni, il secondo libro della trilogia si configura più come un diario e tende a rappresentare così una dimensione forse più personale. Ciò ne costituisce la sua peculiarità anche rispetto a testi di altri autori di cronache di viaggio in Africa come ad esempio Javier Reverte, i cui testi riflettono esperienze di viaggio personali, ma non sono pervasi dal senso di mistero e fascinazione che caratterizza i resoconti moraviani. Il caso di Maria Rosa Cutrufelli presenta invece una diversa prospettiva. Si

tratta della visione del Continente nero filtrata dagli occhi di una scrittrice impegnata, interessata all'universo politico e alla concezione della donna in Africa. Un'ottica diversa, dagli altri autori menzionati, in cui la donna africana appare in modo stereotipato e convenzionale.

Rispetto alle dinamiche di diffusione in lingua spagnola della produzione si può osservare che molti dei testi scritti prima degli anni Cinquanta, come *Gli indifferenti*, sono pubblicati a distanza di più di trent'anni dall'originale. Solo la letteratura di viaggio riesce, per ragioni storico-politiche e di date di pubblicazione, ad accorciare il divario tra l'uscita della traduzione spagnola e la pubblicazione dell'originale. *Un'idea dell'India*, viene pubblicato in lingua spagnola solo due anni dopo l'uscita dell'originale ed anche i due libri sull'Africa appartenenti alla trilogia, già menzionati in queste pagine, verranno tradotti con un massimo di due anni di distanza dalla pubblicazione dell'originale. Già in occasione della *Feria del Libro* del 2012 di Madrid, dedicata all'Italia, si auspicava un "riscatto editoriale" della letteratura italiana in Spagna, (Hernández, 2012). Ciò riguarda anche autori come Moravia, giornalista e narratore prolifico dimenticato in tempi recenti, vittima prima della censura franchista e poi delle scelte commerciali delle grandi case editrici.

A proposito di tale riscatto, la traduzione del secondo libro sull'Africa, finora inedito ci sembra imprescindibile. In primo luogo per completare il ciclo delle tre raccolte, che presentano un'unità tematica e riflettono la specificità dell'esperienza moraviana in Africa. Inoltre, in seconda istanza, poiché è importante avere accesso anche in spagnolo alla parte più intima e personale delle corrispondenze africane di viaggio. La nostra traduzione di *Diario Avorio* (da *Lettere dal Sahara*) tenta di offrire un contributo in questa direzione.

L'analisi della traduzione conduce a varie considerazioni su strategie e soluzioni adottate per la riformulazione del testo in lingua spagnola. La principale questione riguarda proprio, come si è detto, l'appartenenza al genere saggistico-letterario di viaggio e al legame con gli altri due libri. Le

traduzioni di *¿A qué tribu perteneces?* e *Paseos por África*, firmate rispettivamente da Domingo Pruna e Julio Martínez Mesanza, e pubblicate da Plaza & Janés nel 1974, e dalla Mondadori nel 1988, e poi la ritraduzione del 2019 del primo libro, *¿De qué tribu eres?* sono in realtà libri indipendenti. Anche la nostra traduzione di *Diario Avorio* ha seguito criteri autonomi. Tuttavia la possibilità di consultare le scelte operate dai traduttori degli altri due testi africani di Moravia è stata comunque fondamentale per definire le strategie traduttive principali. Entrambe le traduzioni sono molto fedeli all'originale, sebbene manchino gli elementi paratestuali delle raccolte moraviane.

Per tutti questi motivi riteniamo che la traduzione spagnola di *Lettere dal Sahara* si dovrebbe iscrivere in un progetto unitario, insieme a nuove edizioni dei volumi già disponibili in spagnolo. Queste ragioni editoriali comportano naturalmente la definizione di criteri traduttivi e testuali coesi e coerenti.

Ci auguriamo dunque che l'editoria spagnola possa accogliere presto una nuova proposta dei viaggi africani di Alberto Moravia, che curi gli aspetti paratestuali, linguistici e formali, riscattando in questo modo anche la figura di un grande scrittore del Novecento.

7. Bibliografia

Opere di Alberto Moravia

Romanzi

- (1929), *Gli indifferenti*, Milano, Alpes.
- (1935), *Le ambizioni sbagliate*, Milano, Mondadori.
- (1941), *La mascherata*, Milano, Bompiani.
- (1943), *Agostino*, Roma, Documento.
- (1947), *La romana*, Milano, Bompiani.
- (1948), *La disubbidienza*, Milano, Bompiani.
- (1949), *L'amore coniugale e altri racconti*, Milano, Bompiani.
- (1951), *Il conformista*, Milano, Bompiani.
- (1954), *Il disprezzo*, Milano, Bompiani.
- (1957), *La ciociara*, Milano, Bompiani.
- (1960), *La noia*, Milano, Bompiani.
- (1965), *L'attenzione*, Milano, Bompiani.
- (1971), *Io e lui*, Milano, Bompiani.
- (1978), *La vita interiore*, Milano, Bompiani.
- (1985), *L'uomo che guarda*, Milano, Bompiani.
- (1988), *Il viaggio a Roma*, Milano, Bompiani.
- (1991), *La donna leopardo*, Milano, Bompiani.

Racconti

- (1935), *La bella vita*, Lanciano, Barabba.
- (1937), *L'imbroglione*, Milano, Bompiani.
- (1940), *I sogni del pigro*, Milano, Bompiani.
- (1943), *La Cetonia*, Roma, Documento.
- (1943), *L'amante infelice*, Milano, Bompiani.
- (1944), *L'epidemia*, Roma, Documento.
- (1945), *Due cortigiane e Serata di Don Giovanni*, Roma, L'Acquario.
- (1952), *I racconti 1927-1951*, Milano, Bompiani.
- (1954), *Racconti romani*, Milano, Bompiani.
- (1956), *L'epidemia, racconti surrealistici e satirici*, Milano, Bompiani.
- (1959), *Nuovi racconti romani*, Milano, Bompiani.
- (1962), *L'automa*, Milano, Bompiani.
- (1965), *Cortigiana stanca*, Milano, Bompiani.
- (1967), *Una cosa è una cosa*, Milano, Bompiani.
- (1970), *Il paradiso*, Milano, Bompiani.
- (1973), *Un'altra vita*, Milano, Bompiani.
- (1976), *Boh*, Milano, Bompiani.
- (1982), *Storie della Preistoria*, Milano, Bompiani.
- (1983), *La cosa*, Milano, Bompiani.
- (1990), *La villa del venerdì*, Milano, Bompiani.
- (1993), *Romildo*, Milano, Bompiani.
- (1998), *Le chiese rosse e altri racconti*, Pistoia, Via del Vento.
- (2000), *Racconti dispersi (1928-1951)*, Milano, Bompiani.

Opere teatrali

(1958), *Teatro*, Milano, Bompiani.

(1966), *Il mondo è quello che è*, Milano, Bompiani.

(1966), *L'intervista*, Milano, Bompiani.

(1968), *Il dio Kurt*, Milano, Bompiani.

(1969), *La vita è gioco*, Milano, Bompiani.

(1986), *L'angelo dell'informazione e altri testi teatrali*, Milano, Bompiani.

Saggi, articoli, lettere

(1927), *C'è una crisi nel romanzo?*, «Fiera letteraria», ottobre

(1944), *La Speranza ovvero Cristianesimo e Comunismo*, Roma, Documento.

(1963), *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani.

(1964), *Il Vangelo secondo Matteo*, «L'Espresso», 4 ottobre.

(1966), *Il romanzo del romanzo: appunti per "L'attenzione"*, in «Nuovi Argomenti», n. 1, (gennaio-marzo), pp.3-13.

(1967), *Illegibilità e potere*, in «Nuovi Argomenti», N.S., n. 7-8 (luglio-dicembre), pp. 3-12.

(1980), *Impegno contro voglia*, Milano, Bompiani.

(1986), *Inverno nucleare*, Milano, Bompiani.

(1993), *Diario europeo: pensieri, persone, fatti, libri 1984-1990*, Milano, Bompiani..

(2010) (a cura di S. Casini), *Lettere ad Amelia Rosselli con altre lettere familiari e prime poesie : 1915-1951*, Milano, Bompiani.

Resoconti di viaggio

(1958), *Un mese in URSS*, Milano, Bompiani.

(1962), *Un'idea dell'India*, Milano, Bompiani.

(1968), *La rivoluzione culturale in Cina*, Milano, Bompiani.

(1994), *Viaggi. Articoli 1930-1990* (a cura di e con un'introduzione di E. Siciliano; postfazione di T. Tornitore), Milano, Bompiani.

(2007), *A quale tribù appartieni?*, Milano, Bompiani, [1ª edizione, 1972, Milano, Bompiani].

(2007), *Lettere dal Sahara*, Milano, Bompiani [1ª edizione 1981, Milano, Bompiani].

(2007), *Passeggiate africane*, Milano, Bompiani [1ª edizione 1987, Milano, Bompiani].

Volumi di romanzi e racconti

(1986), *Opere 1927-1947*, (a cura di G. Pampaloni) Milano, Bompiani.

(1989), *Opere 1948-1968*, a cura di Enzo Siciliano, Milano, Bompiani, 1989.

(1998), *Romanzi e racconti 1929-1937*, (a cura e con introduzione di Enzo Siciliano, postfazione di Tonino Tornitore, bibliografia di Pietro De Marchi e Guido Pedrojetta), Milano, Bompiani.

Traduzioni

(1943), *Las ambiciones defraudadas*, (trad. spagnola di A. Espina), Barcelona, Colección Gacela.

- (1957), *Cuentos romanos*, (trad. spagnola di A. Dabini), Losada, Buenos Aires.
- (1960), *La desobediencia*, (trad. spagnola di H. M. Cueva), Toledo, Sur Editorial.
- (1963), *El aburrimiento*, (trad. spagnola di H. M. Cueva), Madrid, Desván del Libro.
- (1964), *Una idea de la India*, (trad. spagnola di J. López Pacheco), Madrid, Horizonte.
- (1970), *Agostino*, (trad. spagnola di E. Benítez Eiroa), Madrid, Alianza Editorial.
- (1970), *El hombre como fin y otros ensayos*, (trad. spagnola di D. Pruna), Barcelona, Plaza & Janés.
- (1971), *La mascarada*, (trad. spagnola di D. Pruna), Barcelona, Plaza & Janés.
- (1972), *La campesina*, (trad. spagnola di D. Pruna), Barcelona, Plaza & Janés.
- (1974), *¿A qué tribu perteneces?*, (trad. spagnola di D. Pruna), Barcelona, Plaza & Janés.
- (1974), *El amor conyugal*, (trad. spagnola di D. Pruna), Barcelona, Plaza & Janés.
- (1975), *El paraiso*, (trad. spagnola di J. Moreno), Barcelona, Plaza & Janés.
- (1975), *Los Indiferentes*, (trad. spagnola di R. Coll Robert), Barcelona, Plaza & Janés.
- (1975), *Otra vida*, (trad. spagnola di J. Moreno), Barcelona, Plaza & Janés.
- (1979), *La romana*, (trad. spagnola di F. Ayala), Barcelona, Plaza & Janés.
- (1983), *El desprecio*, (trad. spagnola di J. Moreno), Barcelona, Plaza & Janés.
- (1984), *La cosa y otros relatos*, (trad. spagnola di J. Moreno), Barcelona, Plaza & Janés.
- (1985), *El conformista*, (trad. spagnola di J. Moreno), Barcelona, Orbis.
- (1986), *La atención*, (trad. spagnola di A. Pentimalli), Barcelona, Seix Barral.

- (1987), *El hombre que mira*, (trad. spagnola di S. Querini), Madrid, Desván del Libro.
- (1988), *Yo y él*, (trad. spagnola di J. C. Gentile Vitale), Barcelona, Seix Barral.
- (1988), *Paseos por África*, (trad. spagnola di J. Martínez Mesanza), Madrid, Mondadori.
- (1989), *El viaje a Roma*, (trad. spagnola di A. Pentimalli), Barcelona, Grijalbo.
- (1989), *Historias de la prehistoria*, (trad. spagnola di L. Cepeda), Madrid, Anaya.
- (1994), *La vida interior*, (trad. spagnola di J. Moreno), Barcelona, RBA Ediciones.
- (2019), *¿De qué tribu eres?*, (trad. di G. Matallana; prólogo de D. Maraini), Barcelona, altamarea.

Bibliografia critica e altri testi consultati

- AJELLO, N./MORAVIA, A., (1978), *Lo scrittore e il poeta. Intervista sullo scrittore scomodo*, Bari, Laterza.
- ALCALÁ REYGOSA, M., (1995), *La traducción de Elsa Morante en España*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 2, pp. 259-263.
- ALCOBA, S., (a cura di) (2009), *Lengua, comunicación y libros de estilo*, Barcelona, Premisas.
- ALEMANY, L. , (2011), *Il bel paese*, in «El Mundo», 17 marzo.
- ALEMANY, L., (2012), *Dolce far niente*, in «El Mundo», 6 dicembre.
- ALFONSI, F., (1986), *Moravia in Italia. Un quarantennio di critica (1929-69)*, Catanzaro, Carello.

- ALONSO, A., (2012), *La revista Grial como importadora de textos italianos (1951-1975)*, in «Transfer», VII: 1-2 , mayo, pp. 186-197.
- ANDRÉS, G., (2018), *Traducción y censura de Alberto Moravia durante el franquismo (1941-1960)*, in «Spagna contemporanea», n. 54, pp. 119-137.
- ANICHINI, A., (2003), *Testo, scrittura, editoria multimediale*, Milano, Apogeo.
- APEL, F., (1993), *Il manuale del traduttore letterario*, Milano, Gerini e Associati.
- ARIAS, J., (1979), *Secuestrada en Italia la última novela de Alberto Moravia. El magistrado Bartolomei la considera obscena*, in «El País», 20 ottobre.
- ARIAS, J., (1986), *Un cascarrabias con alma de niño*, in «El País», 9 maggio.
- BALDACCI, L., (1999), *Novecento passato remoto. Pagine di critica militante*, Milano, Rizzoli.
- BALDINI MEZZALANA, B., (1971), *Alberto Moravia e l'alienazione*, Milano, Ceschina.
- BANI, S., (2007), *Un caso di traduzione giornalistica letteraria: Mario Vargas Llosa*, Alma Mater Studiorum, Università di Bologna.
- BARBERI SQUAROTTI, G., (1975), *La narrativa italiana del dopoguerra*, Bologna, Cappelli, pp. 28-70.
- BARBERI SQUAROTTI, G., (1987), *La forma e la vita: il romanzo del Novecento*, Milano, Mursia.
- BARBERI SQUAROTTI, G. BALBIS, G., GENGHINI, G., (2015), *La Letteratura di viaggio. Percorso tematico (contenuti digitali)*, in ID., *La letteratura, vol. 3/B Dal primo novecento ad oggi*, Bergamo, Istituto Italiano Edizioni Atlas,
 <<https://www.edatlas.it/it/contenutidigitali/documenti/978-88-268-1801-6>>
 (ultimo accesso: 5 marzo 2020).
- BARBIERI, R., (a cura di), (1988), *Uomini e tempo moderno*,. Vol.2, Milano, Jaca Book.

- BARRIO MARCO, J.M., (1990), *Ernest Hemingway: su dinámica narrativa*, Universidad de Valladolid.
- BASSNETT-MCGUIRE, S., (1993), *La traduzione. Teoria e pratica* (a cura di D. Portolano), Milano, Bompiani.
- BASSNETT, S., (1999), *La traduzione. Teorie e pratica*, Milano, Bompiani.
- BASSNETT, S., (2004), *Travelling and Translating*, in «Journal of Postcolonial Writing» (*World Literature Written in English*), 40, 2, pp. 66-76.
- BAUDELAIRE, C., (1989), *Las Flores del mal. Pequeños poemas en prosa*, (trad. esp. de E. López Castellón), Madrid, Edimat.
- BELARDELLI, G., (1996), *E l'antifascista Moravia tradotto in Usa diventa fascista*, in «Corriere della Sera», 26 marzo.
- BELENGUER JANÉ, M., (2002), *Periodismo de viaje: análisis de una especialización periodística*, Sevilla, Comunicación social.
- BELLOMI, P., (2011), *Periodismo cultural y compromiso político: las páginas literarias de Triunfo (1970-1978)*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- BENITO, A., (1994), *Prólogo a la Comunicación. Treinta años de investigación de los medios en España*, Madrid, Editorial Complutense.
- BENJAMIN, W., (1962), *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi.
- BENJAMIN, W., (1967), *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, Sur.
- BENUSSI, C., (1987), *Il punto su Moravia*, Bari, Laterza.
- BENVENUTI, G., (2008), *Il viaggiatore come autore*, Bologna, Il Mulino.
- BENVENUTI, G., (2010), *Un paradiso terrestre a pagamento. I reportage dall'Africa di Alberto Moravia e le contraddizioni del turismo globale*, in «Studi Culturali», 3, dicembre, pp. 435-449.
- BERGAMINI, O., (2013), *La democrazia della stampa. Storia del giornalismo*, Bari-Roma, Laterza.
- BERTINI, A., (2013), *Non fiction: forme e modelli*, Tesi di dottorato, Università

degli Studi di Macerata.

BIELSA, E./BASSNETT, S., (2009), *Translation in global news*, London-New York, Routledge.

BLANCO CASTILLA, E./ESTEVE RAMIREZ, F., (2010), *Tendencias del periodismo especializado*, Málaga, Universidad de Málaga.

BLANCO VALDÉS, C.F., (2013), *La ricezione in Spagna della Ciociara di Moravia. Un'approssimazione alla storia della traduzione del testo*, in Favaro, A. (a cura di), *Alberto Moravia e La ciociara. Letteratura. Storia. Cinema*, Avellino, Sinestesie, pp. 45-53.

BORELLO, E., (1999), *Teorie della traduzione. Glottodidattica e scienze della comunicazione*, Urbino, Quattroventi.

BRAMATI, A., (2012), *I quattro problemi del 'traduttore della lettera'. Lessicale, grammaticale, retorico e ritmico*, in «Tradurre», 3 (autunno), <<https://rivistatradurre.it/i-quattro-problemi-del-traduttore-della-lettera/>> (ultimo accesso: 22 novembre 2020).

BRUMATI, C., (1955), *Alberto Moravia dagli "Indifferenti" al "Conformista"*, in «Ausonia», X, pp. 27-42.

BUONTEMPO, A., (2001), *Dinamiche di ricezione e rilettura di un autore e della sua opera: Alberto Moravia e gli scrittori arabi*, in «La rivista di Arablit», I, 1, pp. 113-126.

CAMAROTTO, V., (2006), *Pasolini, Morante, Moravia. Guida alla lettura*, Milano, Alpha Test.

CAMPS, A., (1999), *Alberto Moravia en las letras hispánicas*, in «Cuadernos para investigación de la literatura hispánica», n. 24, pp. 263-282.

CAMPS, A., (2003), *Para un estudio crítico de la fortuna de un italiano universal en el mundo hispánico: E. Montale*, in «Sinestesie», gennaio, <http://eugeniomontale.xoom.it/straniere/es_hispanico.html> (accesso 11.09.2020).

CAMPS, A., (2014), *La traducciones de Dino Buzzati en España*, en EAD.,

- Traducción y recepción de la literatura italiana en España*, Barcelona, EUB, pp. 157-165.
- CAÑAS, G., (1986), *Alberto Moravia visita España para hablar de Pasolini y de su propia obra*, in «El País», 9 maggio.
- CAÑAS, G., (1986), *Alberto Moravia: “Mi vida ha estado influida por las cosas que no quería”*, in «El País», 13 maggio.
- CAPELLINI, L., (2007), *La mia Africa con Alberto Moravia*, Minerva edizioni.
- CAPOZZI, R./MIGNONE, B., (1993), *Homage to Moravia*, New York, Forum Italicum.
- CARBONELL, I./CORTÉS, O., (1997), *Traducir al otro: traducción, exotismo, postcolonialismo*, Cuenca Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- CARDENAL, J. P., (2002), *África en moto. El viaje soñado*, in «El Mundo.Viajes», mayo, n.8,
<<https://www.elmundo.es/viajes/2002/08/1020441853.html>> (ultimo accesso 1.10.2019).
- CARRERA DÍAZ, M., (1997), *Grammatica spagnola*, Bari, Laterza.
- CARRETER, F., (2000), *Estudios de lingüística*, Barcelona, Editorial Crítica.
- CASALS CARRO, M. (2001), *La narrativa periodística o la retórica de la realidad construida*, in «Estudios sobre el Mensaje Periodístico», n. 7, pp. 195-219.
- CASINI, S., (2007), *Moravia e il fascismo: a proposito di alcune lettere a Mussolini e a Ciano*, in «Studi Italiani», nn. 38-39, a.XIX, fasc.2, luglio-dicembre, pp.189-240.
- CASINI, S., (2016), *Moravia in Africa*, in «Medea», 2(1).
<<https://doi.org/10.13125/medea-2409>> (ultimo accesso 31. 01.2020).
- CATFORD, J., (1965), *A Linguistic Theory of Translation*, Oxford, Oxford University Press.
- CECCHETTI, G., (1953), *Alberto Moravia*, in «Italia», XXX, 3, pp. 153-167.

- CERAMI, V., (1990), *Lloro a solas por el amigo que he perdido*, in «El País», 27 septiembre.
- CERAMI, V., (2005), *La realidad es la que es. Notas de viajes sobre Alberto Moravia*, in «Intramuros», 9 febrero, pp. 28-29.
- CERVERA RODRÍGUEZ, A., (2005), *Guía para la redacción y el comentario de texto*, Madrid, Espasa Calpe.
- CHILLÓN, A., (1999), *Literatura y periodismo, una tradición de relaciones promiscuas*, Barcelona, Univesitat Autònoma de Barcelona.
- CHILLÓN, J. M., (2010), *Filosofía del periodismo: razón, libertad, información*, Madrid, Fragua.
- CIOCCHETTI, M. (2015), *Alberto Moravia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 83, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Treccani (edición online), <https://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-pincherle_%28Dizionario-Biografico%29/> (último acceso 9 gennaio 2020).
- CLERICI, L. (2013), *Scrittori italiani di viaggio. Vol. II (1861-2000)*, Milano, Mondadori.
- COLETTI, V., (2000), *Storia dell'italiano letterario*, Torino, Einaudi.
- COLOMBO, F., (1991), *La tercera posguerra: conversaciones sobre el poscomunismo con Václav Havel, Roy Medvédev, Iósif Brodski, Kurt Masur, Alberto Moravia*, Barcelona, Tusquets, pp. 109-122.
- CÓMITRE NARVÁEZ, I.; MARTÍN CINTO, M., (2002), *Traducción y cultura: el reto de la transferencia cultural*, Málaga, Libros Encasa.
- CONRAD, J., (1973), *Heart of darkness*, Penguin Modern Classics, Harmondsworth.
- CONRAD, J., (2011), *Joseph Conrad y su mundo*, Sexto Piso España, Madrid.
- CORI, S., (2012), *I confini della prosa. Moravia da «Nuovi Argomenti» alla Noia*, in “Atti del XIV Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Genova, 15-18 settembre, pp.1-10.
- CORPUS BARGA, (pseudónimo di Andrés García de la Barga y Gómez de la

- Serna), (2009), *Los pasos contados. Periodismo y literatura*, Madrid, Fundación Banco de Santander.
- CORTÉS ZABORRAS, C.; HERNÁNDEZ GUERRERO, J., (2005), *La traducción periodística*, Bern, PeterLang.
- CRESTI, F., (1993), *Caravanserraglio*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale* (edizione online), Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, <https://www.treccani.it/enciclopedia/caravanserraglio_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/>, (ultimo accesso: 23 novembre 2020).
- CUTRUFELLI, M. [et al.], (2001), *Il Novecento delle Italiane: una storia ancora da raccontare*, Roma, Editori Riuniti.
- CUTRUFELLI, M., (1993), *Mama Africa: Storia di donne e utopie*, Milano, Feltrinelli.
- D'AMBROSIO, L., (2013), *Alberto Moravia: l'eterno ragazzo*, in «Quaderni di letteratura», 11 aprile < <http://www.patrialetteratura.com/alberto-moravia-leterno-ragazzo/>> (ultimo accesso: 31.01.2020).
- DARDANO, M., (1986), *Il linguaggio dei giornali italiani*, 3ª edizione, Roma-Bari, Laterza.
- DE AGUINAGA, E., (2001), *Hacia una teoría del periodismo*, in «Estudios sobre el Mensaje Periodístico», n. 7, pp. 241-255.
- DE BEGNAC, Y., (1990), *Taccuni mussoliniani* (a cura di F. Perfetti), Bologna, Il Mulino.
- DE CECCATY, R., (2010), *Alberto Moravia*, Paris, Flammarion (traduzione italiana di S.Arecco: *Alberto Moravia*, Milano, Bompiani, 2010).
- DE DOMINICIS, A./ JOHNSON, B., (1954), “Alberto Moravia. The art of fiction” in «Paris Review», 6, Summer, pp. 22-27.
- DE JONGH, D., (2012), *Traduzione e giornalismo*, Tesi di laurea, Master Translation Studies, Universiteit Utrecht, 2012.
- DE LOS REYES, I., (2009), *El siglo XX visto por Morante*, in «El Mundo», 15 gennaio.

- DE PASCALE, G., (2001), *Scrittori in viaggio. Narratori e poeti italiani del Novecento in giro per il mondo*, Torino, Bollati Boringhieri.
- DE BENEDETTI, A., (1994), *Consiglio a Fini di leggere Primo Levi*, in «Corriere della Sera», 31 marzo.
- DEL BUONO, O., (1962), *Moravia*, Milano, Feltrinelli.
- DIADORI, P., (2012), *Teorie e tecniche della traduzione. Strategie, testi e contesti*, Milano, Le Monnier Università.
- DOTTI, U., (2003), *Manzoni, la borghesia, il romanzo (Moravia, Gadda)*, in «Giornale storico della letteratura», n.589, pp. 1-35.
- ECO, U., (1990), *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.
- ECO, U., (1990), *Un joven hasta el final*, in «El País», 28 settembre.
- ECO, U. (2008), *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani
- EL PAÍS, (1996), *Libro de estilo*, Madrid, Aguilar.
- ELKANN, A., (2010), *Torna Moravia. Scandalo a Parigi. Intervista con Alberto Moravia*, in «La Stampa», 22.01.2010.
- ELKANN, A.-MORAVIA, A., (1990), *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani (traduzione spagnola di A. Gadea: *Alberto Moravia: mi vida: en conversación con Alain Elkann*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991).
- ESPOSITO, R., (1978), *Il sistema dell'in/differenza. Moravia e il fascismo*, Bari, Dedalo.
- FAINI, P., (2004), *Tradurre*, Roma, Carocci.
- FALCONI, C., (1950), *I vent'anni di Moravia*, in «Humanitas», V, 2, pp. 189-205.
- FAO, (2002), Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación, *Evaluación de los Recursos Forestales Mundiales 2000. Informe Principal*, <<http://www.fao.org/3/Y1997S/y1997s00.htm#Contents>> (ultimo accesso 1.12.2020).
- FARINELLI, G., (1980), *Il romanzo tra le due guerre*, Brescia, La Scuola.

- FAVARO, A., (2012), *Alberto l'africano o l'impressione moraviana dell'esotismo ai tempi del postcoloniale*, in «Italian Studies in Southern Africa-Studi di Italianistica nell'Africa australe», XXV, 1, pp. 59-82.
- FAZIO, A. (2008), *Dizionario della Comunicazione Giornalistica*, Cosenza, Pellegrini.
- FERRETTI, G. C., (1962), *Idea e odore dell'India*, in «Il contemporaneo», maggio, pp.73-76.
- FERRONI, G., (1991), *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Milano, Einaudi scuola.
- FERRONI, G., (1992), *Profilo storico della letteratura italiana*, Milano, Einaudi.
- FIDALGO, F., (1986), *Moravia*, in «El País», 3 febbraio.
- FONDAZIONE MONDADORI, (s.d), "*Biblioteca storica Bompiani. Sezione autori italiani tradotti*", in: *Le livre de l'hospitalité. Archivi editoriali per la mediazione interculturale*, Sez. *La fortuna degli autori italiani all'estero*, <https://www.fondazionemondadori.it/livre/01_%20pareri/012_I_percorsi/012_5_La_fortuna_degli_italiani_all_estero/index.htm> (ultimo accesso 11.09.2020).
- FORNO, M., (2012), *Informazione e potere: storia del giornalismo italiano*, Roma-Bari, Laterza.
- FUENTES, J. F.; FERNÁNDEZ SEBASTIÁN J., (1998), *Historia del periodismo español: prensa, política y opinión pública de la España contemporánea*, Madrid, Síntesis.
- GADDA, C. E., (1958), *I viaggi, la morte*, Milano, Garzanti.
- GARCÍA IZQUIERDO, I., (2000), *Análisis textual aplicado a la traducción*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- GARCÍA YEBRA, V.,(1984), *Teoría y Práctica de la traducción*, vol.I, Madrid, Gredos.
- GARCÍA YEBRA, V., (2004), *Traducción y enriquecimiento de la lengua del*

traductor, Madrid, Gredos.

GARCÍA YEBRA, V., (2008), *Sobre los diferentes métodos de traducir*, Madrid, Gredos.

GENTZLER, E., (1998), *Teorie della traduzione. Tendenze contemporanee*, Torino, UTET.

GIANNUZZI, S., (2013), *Pasolini, Moravia e la neoavanguardia*, «Sinestesie», 11 (*Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini. Intellettuali, scrittori, amici*), p. 123-140.

GNOLI, A., (2010), *Angelo Guglielmi: L'errore del gruppo 63? Elogiare solo i libri illeggibili*, «La Repubblica», 5 maggio.

GONZÁLEZ, J., (2006), *El oficio del escritor*, México, Ediciones Era.

GONZÁLEZ, S., (2014), “*Ah, la Famiglia*”, in «El Mundo», 21 settembre.

GONZALO GARCÍA, C. / GARCÍA YEBRA V., (2005), *Manual de documentación para la traducción literaria*, Madrid, Arcos Libros.

GÒROWSKA, A., (2013-2014), *L'immagine dell'Africa negli scritti di viaggio di Alberto Moravia e Ryszard Kapuściński. Due visioni a confronto*, Tesi di Laurea, Università Ca' Foscari di Venezia.

GOTOR, J., (1976), *Moravia contra el realismo socialista. Mientras atacaba en Moscú las posturas oficiales, el escritor italiano era acusado de “descomprometido” en su país*, in «El País», 13 luglio.

GRANATA, I., (2015), *L'“Omnibus” di Leo Longanesi. Politica e cultura (aprile 1937-gennaio 1939)*, Milano, Franco Angeli.

GRANDELIS, A., (2018), *Moravia e il fascismo idiota*, in «Corriere della Sera», 22 settembre.

GRUPO IRIS, (1996), *La traducción del texto periodístico*, Alicante, Club Universitario.

GUGLIELMI, G., (1998), *La prosa italiana del Novecento*, Torino, Einaudi.

HARO TECGLÉN, E., (1998), *Crónicas de unos sucesos*, in «Babelia», n. 344, 13

giugno.

HEMINGWAY, E., (1970), *Green hills of Africa*, New York, The Scribner library.

HERNÁNDEZ, V., (2012), *Italia, tan cerca*, in «El Mundo», 30 maggio.

HERNÁNDEZ GUERRERO, M., (2009), *Traducción y periodismo*, Bern, Peter Lang.

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M.B., (2014), *El debate sobre Alberto Moravia en «Sur»*, in V. CERVERA SALINAS, M. D. ADUSAR FERNÁNDEZ, (a cura di), *Vínculos ensayísticos e interculturales en «Sur»*, Murcia, Editum, pp. 207-222.

HURTADO ALBIR, A., (2001), *Traducción y Traductología: Introducción a la traductología*, Madrid, Catedra.

IVALDI, F., (2005), *Moravia, dalla vocazione teatrale allo stile cinematografico*, in “Italianistica”, n.2, pp. 89-109.

JAKOBSON, R., (1987), *The dominant*, in K. Pomorska; S. Rudy, (a cura di), *Language in Literature*, Cambridge (Massachussets), Belknap, pp. 41-46.

KAPUSCINSKI, R., (2000), *Ebano*, Milano, Feltrinelli (vers. or. *Heban*, Varsavia, Czytelnyk, 1998).

LA ROCCA, M., (2013), *El taller de traducción*, Roma, Aracne.

LA TORRE, A., (1987), *La Magia della scrittura: Moravia, Malerba, Sanguineti*, Roma, Bulzoni.

LAUTA, G., (2005), *La scrittura di Moravia. Lingua e stile dagli Indifferenti ai Racconti romani*, Milano, Franco Angeli.

LEED, E., (1992), *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, (trad. it. di E. J. Manucci), Bologna, Il Mulino.

LIVERANI BERTINELLI, F., (1994), *L'italiano contemporaneo visto attraverso la stampa: aspetti semantici del lessico e della morfosintassi*, Perugia, Guerra.

LLÁCER LLORCA, E. V., (2004), *Sobre la traducción: antología de textos*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, Servicios de Publicaciones.

- LONGOBARDI, F., (1987), *Alberto Moravia. Il narratore e i suoi testi*, Roma, La Nuova Italia Scientifica.
- LÓPEZ GARCÍA, D., (1991), *Sobre la imposibilidad de la traducción*, Cuenca Universidad de Castilla la Mancha, Servicio de publicaciones.
- LUPERINI, R., (1985), *Il Novecento: apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher.
- LUQUE TORO, L., (2005), *Verbi con preposizione in italiano e in spagnolo*, Modena, Logos.
- MANICA, R., (2004), *Moravia*, Torino, Einaudi.
- MARAINI, D., (2000), *Il bambino Alberto*, Milano, BUR Biblioteca Universale Rizzoli.
- MARAINI, D., (2017), *In Africa con Pasolini cercando Oreste*, in «Corriere della sera», 21 agosto.
- MARASCA, A., (2015), *Una “tragedia in forma di romanzo”? Teatralità e intertestualità pirandelliana ne Gli indifferenti di Alberto Moravia*, in «Il capitale culturale», XI, pp. 519-538.
- MARSILIO, M. (2020), “Perché leggere *Gli Indifferenti* di Alberto Moravia”, in «La scrittura e noi» (20.06.2020), *La letteratura e noi* (sito a cura di R. Luperini),
<https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/la-scrittura-e-noi/728-perch%C3%A9-leggere-gli-indifferenti-di-alberto-moravia-%E2%80%93-morena-marsilio-3.html> (ultimo accesso 3.07.2020).
- MARTÍNEZ ALBERTOS, J.L., (1983), *Curso general de redacción periodística*, Barcelona, Mitre.
- MARTÍNEZ REVERTE, J., (1996), *El sueño de África: En busca de los mitos blancos del continente negro*, Madrid, Anaya.
- MARTÍNEZ REVERTE, J., (1998), *Vagabundo en África*, Madrid, Editorial El País.

- MARTÍNEZ REVERTE, J., (2007), *Los caminos perdidos de África*, Barcelona, Debolsillo.
- MARTÍNEZ REVERTE, J., (2012), *Colinas que arden, lagos de fuegos: nuevos viajes por África*, Barcelona, Plaza & Janés.
- MITECO, (2020), *África. Parques Nacionales*, publicación online del Ministerio para la Transición Ecológica y el Reto Demográfico <https://www.miteco.gob.es/es/parques-nacionales-oapn/proyectos-de-cooperacion/RB-Africa_tcm30-287898.pdf> (ultimo acceso: 15 diciembre 2020).
- MOLINA FOX, V., (2009), *Pasolini, Moravia y un viaje compartido*, in «La Nación», 21 marzo.
- MONTES LÓPEZ, M., (1998), *El italiano popular de I Racconti Romani de Alberto Moravia*, in «Interlingüística», n. 9, pp. 193-200.
- MORVILLA, C., (2015), *Pier Paolo Pasolini e Maria Callas, storia di un amore impossibile*, in «Corriere della sera», 19 ottobre.
- MOUNIN, G., (2006), *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi.
- MOYA JIMÉNEZ, V., (2000), *La traducción de los nombres propios*, Madrid, Cátedra.
- MOYA JIMÉNEZ, V., (2004), *La selva de la traducción: teoría traductológica contemporáneas*, Madrid, Cátedra.
- MUSSI, C., (2018), *Il significato di dieci famosi modi di dire*, in «Corriere della Sera», 29.08.2018, <<https://www.corriere.it/tecnologia/cards/significato-10-famosi-modi-dire/piedi-freddi-cuore-caldo.shtml>> (ultimo accesso 2.01.2021).
- MUÑIZ, N., (1999/2000), *Il canone del Novecento letterario italiano in Spagna* in «Quaderns d'Italià», pp. 67-88.
- MUÑIZ, N., (2005), (con la collaborazione di Ursula Bedogni e Laura Calvo Valdivielso), *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939): Traduzione e tradizione del testo. Atti del Primo Convegno Internazionale*, 13-

16 aprile, Barcelona.

MUÑOZ MARTÍN, R., (1995), *Lingüística para traducir*, Barcelona, Teide.

MURIALDI, P., (2001), *La stampa italiana del neocapitalismo*, Roma, Laterza.

NEIGER, A., (1994), *Terza pagina: la stampa quotidiana e la cultura*, Trento, Edizione Quadrato magico.

NEWMARK, P., (1995), *Manual de traducción*, Madrid, Cátedra.

NIDA, E. A., (1986), *Traducción: teoría y práctica*, Madrid, Ediciones Cristianidad.

NIRANJANA, T., (1992), *Siting Translation: History, Post-structuralism and the Colonial Context*, Los Angeles, University of California Press.

NOVELLI, S., (2010), *Moravia. La lingua in viaggio*, in «Magazine», Treccani, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_66.html.

OFICINA DE INFORMACIÓN DIPLOMÁTICA (2020), *Costa de Marfil. República de Costa de Marfil*. Ficha País, *Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación*,

<http://www.exteriores.gob.es/Documents/FichasPais/COSTADEMARFIL_FICHA%20PAIS.pdf> (ultimo accesso: 28.12. 2020).

OSIMO, B., (1988), *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli.

OSIMO, B., (2000), *Corso di traduzione*, vol. I, Modena, Guaraldi Logos.

OSIMO, B., (2002), *Storia della traduzione. Riflessioni sul linguaggio traduttivo dall'antichità ai contemporanei*, Milano, Hoepli.

PACTE, (2001), *La competencia traductora y su adquisición*, in «*Quaderns. Revista de Traducció*», 6, pp. 39-45.

PACTE, (2003), *Building a Translation Competence Model*, in Alves, F. (ed.) *Triangulating Translation: Perspectives in Process Oriented Research*, Amsterdam: John Benjamins, pp. 43-66.

PAMPALONI, G., (1972), *I rimproveri a Moravia*, in «Corriere della sera», 16

dicembre.

PANDINI, G., (1973), *Invito alla lettura di Alberto Moravia*, Milano, Mursia.

PARIS, R., (1996), *Un artista libero con l'istinto dell'antifascismo*, in «L'Unità», 18 aprile.

PARIS, R., (1996), *Moravia l'ateniese. Fuga dalla noia. E dal fascismo*, in «Corriere della Sera», 30 maggio.

PARIS, R., (2001), *Ritratto dell'artista da vecchio. Conversazioni con Alberto Moravia*, Roma, Edizioni minimum fax.

PARIS, R., (2007), *Moravia. Una vita controversia*, Mondadori, Milano.

PARISINI, F., (2009), *Il fotografo, lo scrittore e la loro Africa*, in «La Repubblica», 16 gennaio.

PASOLINI, P. P., (1962), *L'odore dell'India*, Milano, Longanesi.

PATAT, A., (2014), *Difusión, traducción y crítica de la literatura italiana en Argentina a principios del siglo XX. Algunas cuestiones claves*, in V. Cervera Salinas- M^a D. Adsuar Fernández (a cura di), *Ensayo, memoria cultural y traducción en Sur*, Murcia, Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia, pp. 189-214.

PERRAULT, C., (2006), *Barba Azul* in Id., *Cuentos de Hadas*, traducidos por Teodoro Baró; ilustrados con 25 grabados por Vicente Urrabieta y Julián Bastinos, Barcelona, Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1883, pp. 65-76; edición digital en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/barba-azul--0/html/004a3eb6-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html> (ultimo accesso: 27.12. 2020).

PETRUZZELLI, S., (2020), *La fuga dalla Storia: Moravia e la contemplazione dell'Africa*, in B. Van den Bossche/ I. de Seta: *Scrittori e intellettuali italiani del Novecento on the road*", Firenze, Franco Cesati, p. 215-221.

PIGNATTI, S., (1988), *La vegetazione della boscaglia nell'area di Mogadiscio*, in «Biogeographia», vol. XV -1988, pp. 61-66.

PLIEGO SÁNCHEZ, I., (a cura di), (2007), *Traducción y manipulación: el poder*

de la palabra, Sevilla, Bienza.

PUERTAS, A., (2011), *El periodismo narrativo o una manera de dejar huella de una sociedad de una época*, in «Anagramas», Volumen 9, N° 18, pp. 47-60.

POLEZZI, L., (2001), *Travel translating: Contemporary Italian Travel Writing in English Translation*, Burlington, Ashgate.

RAFAEL, V. L., (1988), *Contracting Colonialism. Translation and Christian Conversion in Tagalog Society Under Early Spanish Rule*, Durham, Duke University Press.

RANDO, G., (1989), *L'illusione della realtà: Verga, Alvaro, Moravia*, Messina, EDAS.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA, (2010), *Ortografía de la lengua española*, <www.rae.es> (ultimo acceso: 2020.10.05).

REBOLLO SÁNCHEZ, F., (2000), *Literatura y periodismo hoy*, Fragua, Madrid.

REGAZZONI, S., (2014), *Sur: la cultura italiana en Argentina*, in V. Cervera Salinas- M^a D. Adsuar Fernández (a cura di), *Ensayo, memoria cultural y traducción en Sur*, Murcia, Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia, pp. 215-227.

REIB, K., / VERMEER, H.J., (1991), *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Tübingen, Niemeyer.

REYES, G., (2003), *Cómo escribir bien en español*, Madrid, Arcos Libros.

RIVAS, M., (1997), *El periodismo es un cuento*, Alfaguara, Madrid.

RODRIGO MORA, M., (1998), *La palabra mítica y su traducción*, in *Lo spagnolo d'oggi: forme della comunicazione. Atti del XVII Convegno dell' AISPI (Associazione degli Ispanisti Italiani)*. Milano, 24-26 ottobre, Bulzoni editore, Roma, pp. 81-92.

RODRIGUEZ RUIBAL, A., (2009), *Periodismo turístico*, Barcelona, Editorial UOC.

SALCINES DE DELAS, D., (1996), *La literatura de viajes: una encrucijada de*

textos. Tesis doctoral, Departamento de Filología Romanica, Universidad Complutense de Madrid.

SAMANIEGO FERNÁNDEZ, M., (1996), *La traducción de la metáfora*, Universidad de Valladolid, Secretariado de Comunicaciones e Intercambio Científico.

SÁNCHEZ MONTERO, M., (1999), *Lingüística aplicada a la didáctica de la traducción italiano-español*, Padova, Cleup.

SCARPA, F., (2008), *La traduzione specializzata. Un approccio didattico professionale*. Milano, Hoepli.

SANGUINETI, E., (1962), *Alberto Moravia*, Milano, Mursia.

SCHLEIERMACHER, F., (1978), “Sobre los diferentes métodos de traducir”, in «Filología moderna», XVIII, 63-65, pp. 342-392.

SCHLEIERMACHER, F. / WIDDOWSON, P. / BROOKER, P., (2003), *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel.

SEGRE, C. / MARTIGNONI, C., (1996), *Guida alla letteratura italiana*, Torino, Mondadori.

SEGRE, C., (1998), *Letteratura italiana del Novecento*, Roma, Laterza.

SELDEN, R. / Widdowson, P./ Brooker, P., (2003), *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel.

SICILIANO, E., (1971), *Moravia*, Milano, Longanesi.

SICILIANO, E., (1982), *Alberto Moravia, vita parole e idee di un romanziere*, Milano, Bompiani.

SIERRA CABALLERO, F. / MORENO GÁLVEZ, J., (2011), *Fundamento de teoría del periodismo*, Sevilla, Iecd/ Compolíticas.

SMOCOVICH, M., (1985), *Alberto Moravia: “Las mujeres son la parte salvaje de la humanidad”*. *El escritor italiano publica “El hombre que mira”*, in «El País», 4 julio.

SPINAZZOLA, V., (2000), *Letteratura e popolo borghese*, Milano Unicopli.

- STENDER CLAUSEN, J., (1973), *Antonio Gramsci e il concetto di nazional-popolare*, in «Revue Romane», 8, 1-2, p.46- 56.
- STREPPONE, M. V., *Victoria Ocampo: Mediatrice delle arti tra Argentina e Italia*, Roma, Aracne.
- TELLINI, G., (2000), *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Mondadori.
- TESSARI, R., (1975), *Alberto Moravia. Introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana*, Firenze, Le Monnier.
- TOMASELLO, G., (2004), *L'Africa tra mito e realtà. Storia della letteratura coloniale italiana*, Sellerio, Palermo.
- TORO, L., (2005), *Verbi con preposizione in italiano e in spagnolo*, Modena, Logos.
- TORRE, E., (2001), *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis.
- TOURY, G., (1995), *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- TRAPASSI, L., (2020), *Diari di viaggi africani: Alberto Moravia, Maria Rosa Cutrufelli e Gianni Celati*, in B. Van den Bossche/ I. de Seta: *Scrittori e intellettuali italiani del Novecento on the road*”, Firenze, Franco Cesati, p. 223-232.
- TUTUOLA, A., (1954), *My life in the Bush of Ghosts*, London, Faber; trad. sp: *Mi vida en la maleza de los espíritus*, di M. de Juan (Madrid, Ediciones Siruela, 2008); trad. it. *La mia vita nel bosco dei fantasmi*, di A. Motti (Milano, Adelphi,1983).
- ULLAN, J., (1980), Alberto Moravia: *Las vacaciones de un escritor consisten en escribir*”. *Jornadas veraniegas del novelista italiano en Marruecos*, in «El País», 7 settembre.
- VÁZQUEZ, A., (2013), *Lo llaman lodge y no lo es*, in «Traveler», 5 marzo, <https://www.traveler.es/viajes-urbanos/articulos/que-es-un-lodge-y-que-no-lo-es/3331> (ultimo accesso:g 8.09. 2020).

- VÁZQUEZ-AYORA, G. (1977), *Introducción a la traductología: curso básico de traducción*, Georgetown, Georgetown University Press.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M., (1990), *Entre el canibalismo y la gastronomía*, in «El País», 27 settembre.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M., (1990), *Fallece el autor de “La Romana”*, in «El País», 27 settembre.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M., (2002), *Entre el fascismo y el hastío*, in «El País», 4 ottobre.
- VENUTI, L., (1995), *The translator’s invisibility: a history of translation*, London New York, Routledge.
- VENUTI, L., (1998), *The scandals of translation: toward an ethics of difference*, London-New York, Routledge.
- VERONESI, S., (2000), *Per non dimenticare Alberto Moravia*, in «Corriere della sera», 9 settembre.
- VINAY, J.P. / DARBELNET, J., (1958), *Stylistique comparée du français et de l’anglais*, Paris, Didier-Montreal, Beauchemin.
- VIOLA, C. R., (1991), *Alberto Moravia o del «realismo borghese»*, in «Fermenti», n. 203, < http://www.fermenti-editrice.it/schede/Speciale_Moravia.htm > (ultimo accesso: 1. 02. 2021).
- WEILL, N., (2017), “Une divine comédie pour le XXIème siècle”, *Le Monde*, 20.09. 2017.
- ZUCCHINI, L. (2012), *La didattica della traduzione specializzata dallo spagnolo in italiano: competenza traduttiva, genere testuale e nuove tecnologie*, Tesi di Dottorato (Dottorato di ricerca in Lingue, Culture e comunicazione interculturale, Ciclo XXIII), Università di Bologna.
- ZUCCO, G. / CARMIGNANI, I. (2013), “Qué viva la traducción. La letteratura italiana in Spagna. Intervista a Carlo Gumpert”, in *Nazione Indiana*, 20.04., <<https://www.nazioneindiana.com/2013/04/20/que-viva-la-traduccion-la-letteratura-italiana-in-spagna/>> (ultimo accesso: 11.09.2020).

Dizionari consultati

ARTHABER, A., (1995), *Dizionario comparato di proverbi e modi proverbiali: italiani, latini, francesi, spagnoli*, Milano, Hoepli.

BATTAGLIA, S., (2002), *Grande Dizionario della lingua italiana* (21 voll.), Torino, Utet.

CALVI, M., (1991), Monti S., *Parole nuove: dizionario spagnolo-italiano e italiano spagnolo di neologismi e di espressioni colloquiali*, Torino, Paravia.

CARBONELL, S., (2002), *Dizionario fraseologico completo italiano-spagnolo, spagnolo-italiano*, Milano, Hoepli.

COLLINS, (2011), *Collins Dictionary*, <<https://www.collinsdictionary.com/www.wordreference.com/es/>> (ultimo accesso: 02.02. 2021).

DE MAURO, T., (2000), *Il dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier.

DEVOTO G. / OLI, G., (2004), *Dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier.

GARZANTI, (1981), *Dizionario Garzanti Francese-Italiano. Italiano-Francese*, Milano, Garzanti.

GIORDANO, A. / CESARÉO CALVO, R., (2006), *Diccionario Herder Italiano-español, español-italiano*, Barcelona, Editorial Herder.

MOLINER, M., (1994), *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, (19^a ed.).

MARTÍNEZ DE SOUSA, J., (2001), *Diccionario de uso y dudas del español actual*, Barcelona, Vox-Bibliograf.

QUARTU, M./ ROSSI, E., (2011), *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*, Milano, Hoepli.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, (2021), *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.2 en línea]. <<https://dle.rae.es>> (ultimo accesso: 22. 01. 2021).

SÁNCHEZ A., (2001), *Gran diccionario de uso del español actual*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.

SAÑÉ, S. / SCHEPISI, G., (1992), *Falsos amigos al acecho: dizionario di false analogie e ambigue affinità fra spagnolo e italiano*, Bologna, Zanichelli.

SECO, M., (1998), *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe 10ª ed.

TAM, L., (2004), *Gran diccionario italiano-español, español-italiano*, Milano, Hoepli.

TRECCANI, (2021), *Vocabolario della lingua italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, < <https://www.treccani.it/vocabolario/>> (ultimo accesso: 02.02.2021).

ZINGARELLI, N., (1998), *Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli.

Siti consultati

África Aventuras , <<http://www.africaventuras.com/old/solo-pista-ruta1.html>> (ultimo accesso: 1 ottobre 2019).

Africultures. Les monds en relation, < <http://africultures.com>> (ultimo accesso, 7 dicembre 2020).

Opac. Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale, <<https://opac.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/free.jsp>> (ultimo accesso: 01.02.2021).

Catalogo Biblioteca Nacional de España, <<http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat> (ultimo accesso: 14. 3. 2020).

El infierno de Barbusse: Libros, literatura, fomento de la lectura, <www.elinfiernodebarbusse.com/2012/05/pero-moravia-que.html> (ultimo accesso 10 ottobre 2019)

Fondo Alberto Moravia, <www.fondoalbertomoravia.it> (ultimo accesso:

19.09.2020).

Fondazione Cineteca di Bologna, <www.cinetecadibologna.it> (ultimo accesso: 15.12. 2019).

Lingua Italiana, Treccani, <https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/> (ultimo accesso: 22. 11. 2020).

Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación, <<http://www.exteriores.gob.es/Portal/es/Paginas/inicio.aspx>> (ultimo accesso: 7: 12. 2020).

Ministerio para la Transición Ecológica y el Reto Demográfico, <<https://www.miteco.gob.es/es/>> (ultimo accesso: 7. 12. 2020).

Unimondo.org, < <https://www.unimondo.org>>;

<<https://www.unimondo.org/Paesi/Africa/Africa-occidentale/Burkina-Faso/Case>> (ultimo accesso: 17: 12. 2020).